

Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği Nazariyat Yaklaşımları Arasında Rauf Yekta Eliyle Bir Mutabakat Arayışı: Dârü'l-Elhan Derlemeleri 1. ve 2. Defterler

Cenk GÜRÂY¹

Oya LEVENDOĞLU²

Özet

Müzik Teorisi alanı Cumhuriyet Dönemi kültür politikalarının en fazla etkilediği ve dönüştürdüğü alanların başında gelmektedir. Bu politikalar dahilinde Osmanlı Müzik Kültürü ile özdeşleştirilen Klasik Türk Müziği alanı, Cumhuriyet'in hedeflediği Milli Kültürün temeli olarak addedilen Türk Halk Müziği alanından oldukça net çizgilerle ayrılmış, hatta bu noktada Ankara Devlet Konservatuvarı derlemeleri (1937-1952) geleneksel nazariyat anlayışının oldukça dışında 'yeni' bir teorik çerçeve kapsamında analiz edilip sınıflandırılmıştır. Oysa ki 1926 yılında Dârü'l-Elhân tarafından Anadolu'nun değişik bölgelerine yapılan ilk derleme gezilerinin sonuçlarına dair tahlil ve sınıflandırmalarda Klasik Türk Müziği alanının güçlü bir ilişki kurduğu geleneksel nazariyat anlayışının daha başat bir etkisi olduğu fark edilebilmektedir. Elbette ki böylesi bir anlayışın bu çalışmalardaki yoğun etkisinin ortaya çıkmasında, alan araştırma aşamasından analiz aşamasına kadar bu süreçte rol alan Klasik Türk Müziği alanının önemli teorisyen ve icracılarının öncül bir rol oynadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Rauf Yekta bu sürecin en önemli aktörlerinin başında gelmektedir. Kendisi derleme faaliyetlerinin her aşamasında aktif rol alırken, yayımlanan ilk iki derleme defterinin hazırlanma sürecinde de öncül bir rol üstlenmiştir. Söz konusu defterlere yansıyan müzik teorisi anlayışında dikkat çeken klasik ve halk müziği geleneklerine dair 'ortak' bakışın, aynı dönemde Anadolu kavramı etrafında şekillenen 'bütüncül' müzik arayışlarının da bir sonucu olduğu söylenebilir. Sonraki dönemin 'Milli Musiki' akımları içinde etkisi azalan bu görüş, bu paralelde müzik teorisi alanında uzun yıllar etkin olamamış ve Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği teorileri uzunca yıllar birbirinden bağımsız bir biçimde dönüşümlerine devam etmişlerdir. Bu

¹ Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri ABD
cenk.guray@hacettepe.edu.tr

² Prof. Dr. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Bilimleri ABD
noya@erciyes.edu.tr DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0134

çalışmada söz konusu Dârü'l-Elhân derlemelerine dair müzik teorisi yaklaşımı öncül ve ardıl yaklaşımlar ile karşılaştırmalı olarak incelenecek ve bu bağlamda Yekta'nın müzik görüşleri takip edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nazariyat, Müzik Teorisi, Makam, Rauf Yekta, Dârü'l-Elhân Derlemeleri.

Abstract

The area of music theory has experienced a very strong transformation as a result of the modernist policies of the Early Turkish Republic Culture. With the effects of these approaches the Classical Turkish Music was distinctively defined as being separated from the Turkish Folk Music that was considered as the base of the “National Culture”. This policy of separation led to a “new” theoretical framework for the analysis and the classification of the Ankara State Conservatory Folk Music Compilations (1937-1952). Whereas, the prominent compilation works of Dârü'l-Elhân that had been carried out in different regions of Anatolia during 1926 held a more strong relation between the theory of Classical Turkish Music in classification and analysis. Surely, this strong relation were arousing from the effects of many important theorists and performers took part in the Dârü'l-Elhân Compilation Studies including Rauf Yekta. Yekta had both attended the compilation process actively and coordinated the publishing process for the notations of the compilations. It can be stated that the theory approach in these compilation volumes reflecting a unification of the “classical and folk music traditions” was possibly arousing from the “holistic” musical ideas of the period centered on the cultural idea of “Anatolia”. Unfortunately, this “holistic” view could not keep its strength in the following years due to the competency of the “National Music Movement”-an event that resulted in “separated” theories for the Classical Turkish Music and Turkish Folk Music. This study will focus on the traces of the theoretical approach disseminated in the compilation volumes for the field studies of Dârü'l-Elhân, the findings will be comparatively evaluated considering the former-later studies and the works of Rauf Yekta as well.

Keywords: Music Theory, Makam, Rauf Yekta, Dârü'l-Elhân Compilations.

1. Giriş

Müzik teorisi alanı Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının en fazla etkilediği ve dönüştürdüğü alanların başında gelmektedir. Bu politikalar dahilinde Osmanlı müzik kültürü ile özdeşleştirilen Klasik Türk Müziği alanı, Cumhuriyetin hedeflediği milli kültürün temeli olarak addedilen Türk Halk Müziği alanından oldukça net çizgilerle ayrılmış, hatta bu noktada Ankara Devlet Konservatuvarı derlemeleri (1937-1952) geleneksel nazariyat anlayışının oldukça dışında ‘yeni’ bir teorik çerçeve kapsamında analiz edilip sınıflandırılmıştır.

Oysa ki 1926 yılında Dârü'l-Elhân tarafından Anadolu’nun değişik bölgelerine yapılan ilk derleme gezilerinin sonuçlarına dair tahlil ve sınıflandırmalarda, “Klasik geleneğin” güçlü bir ilişki kurduğu geleneksel nazariyat anlayışının daha başat bir etkisi olduğu fark edilebilmektedir. Elbette ki böylesi bir anlayışın bu çalışmalardaki yoğun etkisinin ortaya çıkmasında, alan araştırma aşamasından analiz aşamasına kadar bu süreçte rol alan Klasik Türk Müziği alanının önemli teorisyen ve icracılarının öncül bir rol oynadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Rauf Yekta, söz konusu sürecin en önemli aktörlerinin başında gelmektedir. Kendisi derleme faaliyetlerinin her aşamasında aktif rol alırken, yayımlanan ilk iki derleme defterinin hazırlanma sürecinde de öncül bir rol üstlenmiştir. Söz konusu defterlere yansıyan müzik teorisi anlayışında dikkat çeken klasik ve halk müziği geleneklerine dair ‘ortak’ bakışın, aynı dönemde Anadolu kavramı etrafında şekillenen ‘bütüncül’ müzik arayışlarının da bir sonucu olduğu söylenebilir.

Bu bakış açısının temsilcilerini Rauf Yekta Bey’in pekçok ifadesinde de görmek mümkündür. Anadolu’nun bu konudaki yeni kimliği, Üsküdar Mûsikî Cemiyeti’nin 1918 yılında “Anadolu Mûsikî Cemiyeti” adıyla kurulmasına da yansımıştır (Yavuz, Özen, 2021: 41). Dönemin Osmanlı münevverlerinde de örnekleri görülen “romantik” bir Anadolu algısına dair bu izler, yeni oluşum ve birleşim fikrinin hızla yayıldığı da bir göstergesi niteliğindedir.

Kırsal ve kentsel arasındaki irtibat ve mutabakat üzerine inşa olan Anadolu fikrinin, müzik teorisi alanındaki izlerini Rauf Yekta aşağıdaki ifadelerinde ortaya koyacaktır:

Filhâkika halk bestekârları (makam) hususunda kendilerini bir takım ilmi kuyut ve şart ile bağlamadıkları gibi (ikâ) cihetini de gelişigüzel müsamaha etmişler, hatta iki satırlık küçük bir şarkıda birkaç “**makâm**” ve “**ikâ**” değiştirmeyi bile câiz görmüşlerdir.” (Yekta, 1926)

Yukarıdaki cümle ile Yekta ilk bakışta teorik manada eleştirel bir değerlendirme yapıyor gibi görünse de halk bestekarlarının üretimlerinin makbul birer sanat eseri olduklarını şu çarpıcı yorum ile aktarmaya devam etmektedir.

Şurası bilhassa şayân-ı hayrettir ki **halk bestekârlarının** bu müsâmahalarından husûle gelen şarkılar vehleten zannolunacağı gibi bir sanat eserinin makbûliyeti şeraitinden olan aheng-i insicâm, lahn-i tenâzürden katiyen mahrum olmadıktan başka bilakis samiamızda gayet munis ve cazip bir tesir uyandırmaktadır. “ (Yekta, 1926)

Bu satırlarda “halk müziği” ve “klasik geleneği” bir arada, ortak bir teori algısı ve terminolojisi içinde değerlendiren bir anlayışın izleri açıkça görülebilmektedir. Sonraki dönemin ‘Millî Mûsikî’ akımları içinde etkisi azalacak olan bu bütüncül anlayış, maalesef müzik teorisi alanında uzun yıllar etkin olamamış; Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği teorileri uzunca yıllar birbirinden bağımsız bir biçimde dönüşümlerine devam etmişlerdir. Bu çalışmada söz konusu Darü’l-Elhân derlemelerine dair müzik teorisi yaklaşımı öncül ve ardıl yaklaşımlar ile karşılaştırmalı olarak incelenecek ve bu bağlamda Yekta’nın müzik görüşleri takip edilmeye çalışılacaktır.

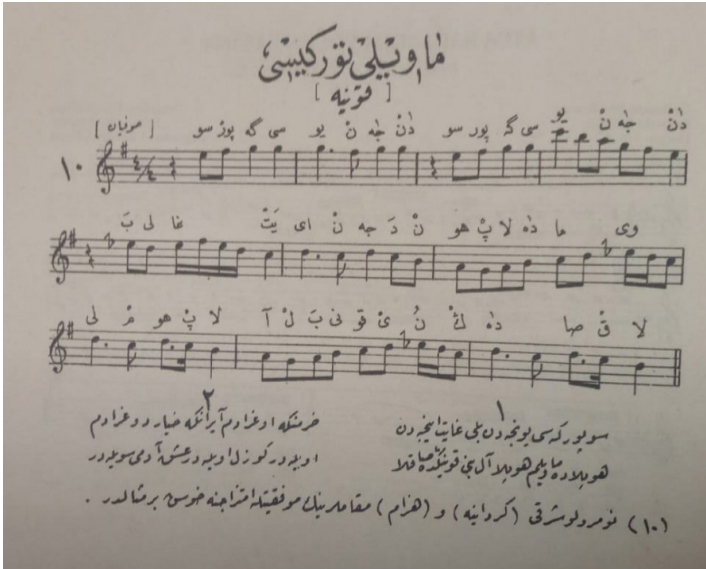
2. Geleneksel/Tarihsel Nazariyat Anlayışı İle Derlenmiş Bir Türkü: Süpergesi Yoncadan-Mavili (Konya-1. Defter)(Yekta, 1926)

Rauf Yekta’nın Darü’l Elhân derleme çalışmaları kapsamında notaya aldığı eserler, onun makam müziği teorisine “bütüncül” bakışını temsil etmesi itibarıyla önemli bir yerde dururlar. Zira dönemin atmosferinin, Osmanlı kent kültürü odaklı gelişen “klasik gelenek” ile kırsal kökenli olarak addedilen “halk müziği geleneğini” iki ayrı tür olarak tanımlamaya zemin hazırlayan tutumu, bu müziklere dair yürütülen çalışmalara hakim anlayış olarak yansımış ve ilerleyen yıllarda makam kavrayışına da bu algı hakim olmaya başlamıştır. Tarihsel/geleneksel nazariyat kaynakları bakımından geçerliliği olmayan bu ayrışım, etkisi günümüzde dahi yaygın olarak süren bir nazari bölünmenin de dayanağı haline gelmiştir.

Nazariyat alanında yaşanan bu ayrışmanın icra alanındaki en karakteristik temsilini ise “Yurttan Sesler” geleneği temsil etmektedir. Yurttan Sesler geleneği “Türk Halk Müziği” eserlerinin “Osmanlı kültürünü” çağrıştıran “kentli-klasik müzik geleneğini” ile farklı bir kategoride sınıflandırılabilmesi için bu eserlerin yöresel kültürler üstü, daha genel bir ses icrası üslubu; “halk müziği” bağlamı içinde değerlendirilen çalgılar ve başta “bağlama” ile icra edilmesi ön görülmekte, aynı zamanda bu eserlerin “geleneksel makam ve usul temelli” nazariyat geleneğinin sınırları dışında “Orta Asya ve Antik Anadolu” kökenleri üzerinden değerlendirilmesini sağlayabilecek bir “teori” fikri ile temsil

edilebilmesi için çaba gösterilmektedir. Bu anlamda söz konusu “Türk Halk Müziği” eserlerinin geleneksel nazariyat anlayışı ile çelişkileri barındıran “bir ses sistemi ve ezgisel-ritmik organizasyon” modeli ile sınıflandırılabilmesi düşünülmüştür (Güray, 2018a:23-24).

Böylesi bir çelişkinin örneklerinin “geleneksel nazariyat” anlayışı noktasında aktarıma gayreti içinde olan “Darülelhan” derlemeleri ile yeni nazariyat anlayışı içinde “Yurttan Sesler” geleneği içine aktarılan “Ankara Devlet Konservatuvarı” derlemeleri arasındaki eser bazında farklılaşmalar üzerinden fark edilebilmesi mümkündür. Bu yönüyle her iki derleme faaliyeti içinde yer alan “Süpürgesi Yoncadan” adlı eserin incelenmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir.



Şekil 1: “10 ‘numaralı’ şarkı Gerdaniye ve Hüzzam makamlarının muvaffakiyetle imtizacına hoş bir misaldir” (Yekta, 1926).

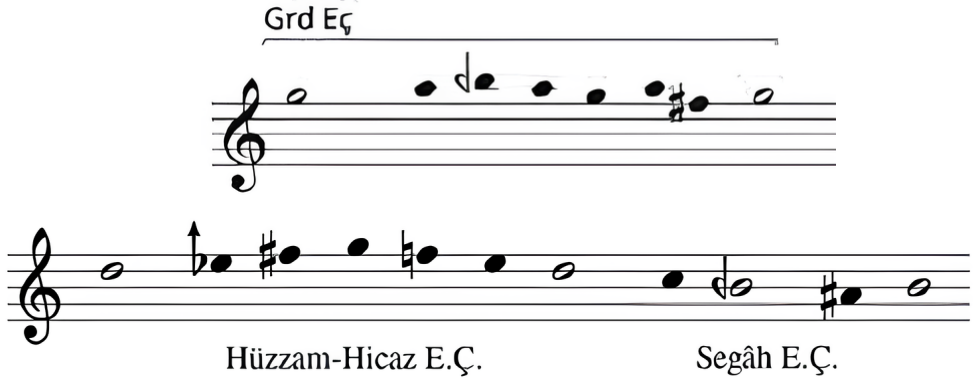
Şekil 1’de görüldüğü üzere eser, Yekta tarafından Gerdaniye ve Hüzzam makamlarının “başarılı” bir biçimde eklemlenmesine dair güzel bir örnek olarak öne çıkarılmıştır. Eserin sözleri aşağıdaki gibidir:

“Süpürgesi yoncadan, beli gayet inceden,
Hopla da mavilim hopla, al beni koynunda sakla
Harmanına uğradım, ayranına hıyar doğradım,
Öyledir güzel öyledir, aşk adamı söyletir”

Hüzzam makamı nevâ perdesi üzerinde bir Hicaz ezgi çekirdeğini (Hüzzam-Hicaz Ezgi Çekirdeği) işaret ettikten sonra Segâh ezgi çekirdeği ile karar etmektedir (Güray, 2023: 131). Abdülbaki Nasır Dede makamı aşağıdaki şekilde tarif etmekte ve böylelikle eserin tiz bölgesinde görülen “Gerdâniye” yapısını da anlaşılır kılmaktadır:

“Gerdâniye perdesinden eski hicaz ile başlayıp nevâ’ya gelir. Nevâ’dan segâh perdesine dek irak karar verir...” (Tura, 2006: 49)

Makamın özellikle karar bölgesi, pekiştirici olarak kürdî perdesini daha seyrek kullanması dışında “Segâh” makamı ile benzerlik taşımaktadır. Hatta makamın karar hareketinin Segâh ezgi çekirdeği ile oluştuğunu söylemek de yanlış olmayacaktır (Şekil 2) (Güray, 2023: 132):



Şekil 2: Gerdaniye ve Hüzzam-Hicaz Ezgi Çekirdekleri (Güray, 2023: 41, 132)

Süpürgesi Yoncadan adlı eserin Darülelhan versiyonunda Gerdaniye, Hüzzam-Hicaz ve Segâh ezgi çekirdekleri açıkça görülebilmektedir.

Oysa ki eserin Kayserili kaynak kişi Mehmet Emmi’den Emin Aldemir tarafından 1949 yılında derlenip, notaya alınmış olan “Yurttan Sesler” versiyonunda ise her ne kadar eser “segah” perdesinde (Sib2) karar verir gibi gözükse de o perdenin “nazariyattaki” segah perdesine göre pestliğinin getirdiği karar verme zorluğu, gerekse de Hüzzam ezgi hareketine ait “dik hisar” perdesi yerine “nim hisar” perdesinin kullanılması, eseri “dügâh” perdesinde karar vermesi gereken bir “Karcıgar” makamı uygulaması olarak görmemizi sağlamaktadır (Şekil 3).

T R T MÜZİK DARESİ MÜHÜRÜ
T R T M REPERTÜKÜL NO: 2062
İNCELEME TARİHİ: 11. 6. 1997

DELETTEN
EMİN ALDEMİR

DELEME TARİHİ
1997

MOTELAYAN
EMİN ALDEMİR

SÜPÜRGESİ YONCADAN

SÜPÜRGESİ YONCADAN
- 2 -

SÜPÜRGESİ YONCADAN
GAYE FİEL İNCELEN
BEN SE Nİ RİM
YER DE KI KA RİN CA DAN
YER DE KI KA RİN CA DAN
HA NİM SA ŞİR DİN BE Nİ
AŞ KA DÜ SÜR DİN BE Nİ
AŞ KA DA Mİ AŞ LA DIR
DER DA DA Mİ SÖY LE DIR

YOKUZA YORULDUM MU
SİZİNİ SAHİLDİN Mİ
BEN SANAYİ VÂLİ OL
BEN SANAYİ VÂLİ OL
BOYLARCA SAHİLDİN Mİ

SÜPÜRGESİ SAZ OLUR
SİZ AKILIN HİÇ OLUR
BEN YÂRME ÖLÜ DEMEM
SÖZÜM ÖMÜR AÇILIR

BAGLANTI

BAGLANTI

BAGLANTI

HANIM SAĞDIR BENİ
AŞKA DÜŞÜRDÜN BENE
AŞK ADAM ALIYATI
DERT ADAM GÖYLEYİR

Şekil 3

Şekil 3: Süpürgesi Yoncadan (TRT Arşivi, Repertükül, 2024)

Tabii ki bu versiyonda perdelerdeki belirgin farklılığın nedeninin, bağlama üzerinde sistemde olmayan “dik segâh” veya “dik hisâr” gibi perdelerin en yakın karşılıkları ile ikame edilme gayreti olabileceğini söylemek de gerekmektedir. Ancak, neva perdesi üzerinden belirgin bir Uşşâk ezgi hareketi sonrasında, ortaya aşağıda göze çarpan perde düzeni ve ezgisel hareketler çıkmaktadır.

KARCIĞAR E.Ç.

1

Hüseyin Karcıgar

Neva'da Hicaz

Nevruz

2

Hüseyin Karcıgar

Nevruz

Şekil 4: Karcıgar Ezgi Çekirdeği Tipleri (Güray, 2023: 68)

Rauf Yekta'nın tercih ettiği ve “halk müziği” ile “kentli klasik müziği” aynı potada algılayan “perde ve makam” temelli anlayışın aksine Türk Halk Müziği için önerilen “yeni” nazariyat anlayışı (Güray, 2018b: 4-6) doğrultusunda notaya alınan bu eser farklı bir makam algısını çağrıştırmakta ve aşağıdaki bağlantıda dinlenebilecek “Muzaffer Akgün” icrasında olduğu gibi pek çok icrada “dügâh” perdesinde karar vererek “Karcıgar” makamına dair hissiyatı güçlendirmektedir. Bunun yanında Rauf Yekta'nın “esere dair” işaret ettiği

“usûl” tipi olan “Sofyan” kavramı, Yurttan Sesler notasyonunda ise sadece ölçüye dair bir zaman dizilimi bilgisiyle açıklanmıştır. Bu noktada da aynı nazariyat kırılmasına dair izler görünmektedir.

[Süpürgesi Yoncadan-Muzaffer Akgün](#)

Sonuçlar

Rauf Yekta tarafından zımnen önerilmiş bulunan sınıflandırma anlayışı “halk müziği” ürünlerinin arka planındaki “esnek”, “üretken”, “zengin” ve “çok renkli” teoriyi kapsayan bir fikri altyapıya sahiptir. Burada da bir eser üzerinden örneklendiği üzere, Milli Mûsikî anlayışı içinde Türk Halk Müziği unsurlarının farklı bir nazariyat algısı içinde aktarılıp, sınıflandırılması (perde farklılıkları, makâm-ayak temelindeki terminoloji tartışması vs.) hem bu müzik kültürünün arka planındaki tarihsel ve düşünsel “kökler” ile bağlantısını zayıflatma riski taşımış, hem de eserlerin geleneksel olarak icra edildikleri şekillerden farklılaşma ihtimalini de içinde barındırmıştır.

Elbetteki ki Dârü’l Elhân Derlemelerinin 1. Defterindeki ezgilerin büyük oranda yerel müzisyenler tarafından notaya alındığını, bu anlamda Dârü’l Elhân yetkililerinin bu ezgileri işitme şansının olmadığını da bu değerlendirmeleri yaparken dikkate almak gerekir. Dolayısıyla, notasyonlarda yer verilen nazari konularda hata olabilmesi hususunun her zaman ihtimal olarak değerlendirilebilmesi önemlidir. Bunun yanında, türkülerin varyantlarının oluşabildiği hatta aynı motifin değişik makamsal yapılarda icra edilebildiği dikkate alınmalı ve bu anlamda makamlar arası-ses sistemi tercihlerinden bağımsız-bazı geçişlerin de olabileceği düşünülmelidir.

Cumhuriyet döneminin yeni bir başlangıcı temsil eden bu tercihi, günümüz akademisinin tarihsel nazariyat araştırmalarını öne çıkaran çalışmalarıyla yenilenmeye başlamış ve makam nazariyatında bütüncül bir kavrayış gerek tarihselliğin gerekse de sistematik/analitik çözümlenmelerin gereği haline gelmiştir. Örneğin bu yazıda da örneklemeleri yorumlamak için kullanılan “yapısal” temelli “Ezgi Çekirdekleri” metodolojisi söz konusu bütüncül nazari yaklaşımlara dair işlevsel bir örnek olarak gözlemlenebilir.

Her şeye rağmen Anadolu Müzik Kültürü’nün binlerce yıllık bir süreçten taşıdığı ve insan-evren bağlantısını kurmak adına elverişli bir yol olarak gözüken Müzik Teorisi alanının “ortaklaştırıcı”, “birleştirici” ve “aktarıcı” gücünün öneminin altını çizmek gerekmektedir. Tarihsel nazariyatın “bütüncül” bir biçimde yorumlanarak günümüze aktarılması “müzik kültürünün” kendi gibi kalarak geleceğe aktarılmasının da temel yolu olarak görülebilir.

Rauf Yekta’nın fikirleri bu konuda “öncü” bir temel taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Yavuz D., Özen E.(2021). “Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nı Hazırlayan Kurumlar ve Bireysel Çalışmalar”, *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Tarihçesi* (ed. Karahasanoğlu S.), s. 27-52, İstanbul, İTÜ TMDK Yayınları.

Yekta, Rauf. “Anadolu Halk Şarkıları”, Defter: 7, İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatından, İstanbul, 1 Mart 1926.

Güray C., (2018a) Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli, Cumhuriyetin Müzik Politikaları, s. 15-46, Der. Fırat Kutluk, H2O Yayınları, İstanbul.

Güray C. (2023) Ezgisel Organizasyonlar ve Makamlar (Cilt 2), *Türk Müziği* (Ed. Güray C, Levendoğlu O., Gönül M., Çaylı F., Şahin N., Karadeniz İ.), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Güray C., (2018b), “Darü’l Elhan’dan Yurttan Sesler’e: Türk Halk Müziği Derlemelerine Yansıyan Makam Algısına Bir Bakış”, Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan ve Türkiye’de Türk Müziği Eğitimi Çalıştayı-Darü’l Elhan Armağan Kitabı, (Ed. Gülçin Yahya Kaçar), s. 179-196, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

TRT Türk Halk Müziği Arşivi, Repertükül 2024.

Tura, Yalçın (2006). İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Nâsır Abdülbâki Dede’nin *Tedkik ü Tahkik*’inin çevirisi). İstanbul, Pan Yayıncılık.

Süleyman Erguner, Ahmet Taşgın ve Ferhat Çaylı’ya şükranla...

