

Rauf Yekta Bey'in Nazariyesinde Geleneğin İzleri Ve Modernite

Serkan GÜNALÇIN¹

Özet

Rauf Yekta Bey Türk Makam Müziği tarihinde bu geleneğin modern bir nazari yaklaşım ile açıklanması bakımından köklü bir değişikliğin başrol oyuncusu olarak öne çıkmaktadır. Türk Makam Müziği nazariyesinin yüzyıllardır 17 aralıklı perde dizgesiyle anlatımından sonra 24 aralıklı perde dizgesiyle anlatımının mimarı olarak kabul edilen Rauf Yekta Bey bu geleneğin nazari olarak açıklanması konusunda da birçok yeniliğin öncüsüdür. Bu anlamda Türk Makam Müziği nazariyesinde modernitenin sembol ismi olarak anılabilecek olan Rauf Yekta Bey gerek eğitimi gerekse icracılığı bakımından aynı zamanda geleneğin etkisindedir ve bu etkiler kuşkusuz onun açıklamaları içerisinde fark edilmektedir.

Rauf Yekta Bey'in yaşadığı dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme içerisinde olduğu fakat gücünü yitirdiği, sonrasında ise ulus devlet kavramı ve modernleşmenin esas alındığı Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarıdır. Bu dönemin etkileri Rauf Yekta Bey'in açıklamalarında doğu-batı müziği ayrımı ve karşılaştırması şeklinde göze çarpmaktadır. Bu yaklaşım cumhuriyetle birlikte ulusal bir yaklaşım ile Rauf Yekta'dan önemli ölçüde etkilenen Arel'in kaleminde Türk Musikisi Kimindir?' sorusuna dönüşecektir. Bu çabalar ve endişeler içerisinde gelenekten izlerin yok olduğu bir nazariye ortaya çıkmış ve 20. yüzyıla damgasını vurmuştur.

Bu çalışmada; Türk Makam Müziği nazariyesinde modernitenin öncüsü olarak anılabilecek bir müzikolog olan Rauf Yekta Bey'in açıklamaları içerisinde bu kültürün geleneksel yapısını hatırlatan ve tarifleyen noktalara dikkat çekilmesi amaçlanmaktadır. Araştırma sonucunda; Rauf Yekta Bey'in nazariye çalışmalarının gelenekten kopma çabası mı yoksa bu geleneğe bağlı kalarak sürdürülen bir modernleşme girişimi mi olduğu sorusu üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta Bey, Rauf Yekta Bey Nazariyesi, Türk Makam Müziği Nazariyesi, Türk Makam Müziği Nazariyesi'nde Modernleşme, Türk Makam Müziği Nazariyesi'nde Batılılaşma.

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzik Teorisi Bölümü, serkangunalcin@gmail.com

Traces of Tradition and Modernity in the Music Theory of

Rauf Yekta Bey

Abstract

Rauf Yekta Bey stands out as the leading actor in explaining Turkish Maqam Music in a modern way in Turkish Music history. Known as the builder of the 24 intervalled scale after usage 17 intervalled scale for centuries in theory, Rauf Yekta Bey is also a pioneer of many innovations in music theory. In this sense Rauf Yekta Bey is the symbol person of modernity in Turkish Maqam Music theory, but he was still in the effect of the tradition because of his education and performance. Undoubtedly these effects can be noticed in his explanations.

Life period in which Rauf Yekta Bey lived was the period that Ottoman Empire was in modernization but lost its power and the first years of Turkish Republic based on nation-state and modernization. The effects of this period stands out as distinction and comparison of music of east and music of west. This approach will be turned into the problem of “Whose is Turkish Music?” in the pen of Arel who was significantly impressed from Rauf Yekta Bey. In the period with these problems and concerns a new theory that has lost its traditional properties has occurred and effected 20. Century.

In this study it is aimed to take attention the points remembering and describing traditional structure of Turkish Maqam Music in explanations of Rauf Yekta Bey who can be called the pioneer musicologist in the theory of this music. In conclusion it will be focused on the question of whether theoretical works of Rauf Yekta Bey an effort to break with tradition or a modernization attempt that is carried out by adhering to this tradition.

Keywords : Rauf Yekta Bey, Music Theory of Rauf Yekta Bey, Turkish Maqam Music Theory, Modernization in Turkish Maqam Music Theory, Westernization in Turkish Maqam Music Theory.

Giriş: Modernizm “Tanınmış Gelenekleri Kıran Stil”

Modernizm terimi genel olarak tanınmış gelenekleri kıran bir stil anlamında kullanılmaktadır. Sanat tarihi açısından bakıldığında modernizm hareketi 19. yüzyılın ortalarında kabaca 1884-1914 yılları arasında hüküm sürmüştür. Modernizmin ana fikri; geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu ve bu nedenle yeni bir kültürün inşa edilmesi gerekliliğidir. Modernizm her toplumsal olgunun sorgulanması gerektiğini savunmaktadır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Modernizm>).

Günümüzde “modern” kelimesi “çağdaş” ve “yeni” anlamına gelmektedir ve “modern kavramı” köklü bir değişimin sonucunda eskiden yeniye geçişi ifade eder. Tarihi süreç içerisinde bilimin, bilimsel düşüncenin ve pozitivist toplumun tüm alanlarına egemen olduğu çağlar “modern çağlar” olarak nitelendirilmektedir (Ayaz 2012:2).

Pozitivizm gerçek bilginin temelini bilimsel bilgi olduğunu varsayan bir düşünce biçimidir. Bu düşünce biçimi toplumsal fenomenleri istatistiki ve nedensel ilişkiler çerçevesinde ele alır. Modernlik akımına yapılan eleştirilen odağında bulunan pozitivism tek tek olgularla ilgilenmesi nedeniyle tüm süreçlerden ayrı tutulan bilgiyi düz bir çizgide ilerlemeye indirgemektedir (Özen 2004:20).

Pozitivist yaklaşımlarla gelişen sanayi toplumlarında ortaya çıkan modern düzen içerisinde sınıfsal ekonomik problemler ortaya çıkmıştır. Bu probleme duyulan rahatsızlıklar modern yaşama eleştiri olarak özellikle sanat, edebiyat ve felsefe alanlarında ortaya çıkan “eleştirel modernlik olarak da ifade edilebilecek yeni bir modernizm tanımını doğurmuştur. Bu anlamda modernizm, paradoksal olarak modernliğin ortaya çıkış amacı olan bireyi önceleyen “kendini gerçekleştirme” idealine geri dönüş çabasıdır (Özen 2004:23,24).

Osmanlıda Modernleşme ve Ulus Devlete Geçiş Süreci

Avrupa’da 18. yüzyılda başlayan modernleşmenin temeli geleneksel toplumdan sanayi toplumuna geçiş süreciyle birlikte toplumsal yapının değişimi şeklinde başlamış ve diğer toplumsal olguları etkilemiştir. Ancak Osmanlı İmparatorluğu döneminde cumhuriyete kadar modernleşme şeklinde nitelendirilebilecek değişimler Avrupa’dan farklı olarak askeri amaçlar taşımaktadır. Avrupa’da teknolojik ve bilimsel modernleşmenin askeri alana yansması Osmanlı İmparatorluğunun bu alanda geri kalmasına neden olmuştur. Bu endişe Türk modernleşmesini aslında “batılılaşma” ve “batıyı yakalama” çabası olarak tanımlama gereğini doğurmaktadır. II. Mahmud döneminde itibaren bu süreç askeri alanın dışında da kendini göstermeye başlamıştır (Telli, Yılmaz 2020:15). Tanzimatla birlikte Osmanlı’da modernleşme siyasal, kültürel ve toplumsal yenilikleri beraberinde getirmiştir. Ancak bu yenilikler tüm toplumsal sınıflar üzerinde etkili olamamıştır (2020:32).

Müzik alanındaki yenilikler ise yine askeri alandaki yenileşme hareketleriyle ilgilidir. Osmanlı’da müzik alanındaki batılılaşma da mehterhanenin kapatılıp Mızıka-ı Humayun’un kurulmasıyla başlamıştır. Bu gelişmeyle birlikte ülkede makam müziğiyle birlikte batı müziği varlığını sürdürmeye başlamıştır. Bu başlangıç makam müziği içerisinde batı müziği etkilerinin hissedilmesine neden olmuştur (Özer 2013:49) .

Osmanlı'daki bu değişime bakıldığında, süreci “modernizm” terimiyle ifade etmek güçtür. Bu dönemdeki “batılılaşma” hareketleri bir tür modernleşme olarak nitelendirilse bile, sanayi toplumlarında gerçekleşen modernleşmenin getirdiği toplumsal sınıfları oluşturamamıştır. Bu nedenle Osmanlı İmparatorluğu'nda bir modernizmden söz etmek mümkün görünmemektedir.

Temelinde devletin çöküşüne engel olmak amacıyla ortaya çıkan Osmanlı modernleşmesi (batılılaşması) bu amacına ulaşmasa da topluma etki ederek, modern ulus devletin ortaya çıkabileceği koşulları hazırlamış, askeri ve sivil bürokratik sınıfı oluşturmuştur (Telli, Yılmaz 2020:15).

Ulus devlet kavramı temelinde milliyetçilik olgusuna dayanmaktadır. Milliyetçilik devlet millet birlikteliğini merkeze almakta ve kendini bu birliktelik üzerinden tanımlamaktadır. Ulus devletlerin kurulmasıyla birlikte kavmiyetçilik yerini milliyetçiliğe, alt kültürler de üst kültüre bırakmıştır. Bu standartlaşma üstün dillerin üretilmesine neden olmuş ve bu diller milliyetçiliğin taşıyıcı olmuşlardır. Dil ile başlayan süreç kültür ve geleneğin dönüşümüyle devam etmiştir (Ayдын 2018:233).

Rauf Yekta Bey'in yaşadığı dönem (1871-1935) Osmanlı İmparatorluğu'nun son bularak bir ulus devlet olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu, önemli siyasi ve kültürel değişikliklerin yaşandığı geçiş süreçlerine rastlamaktadır. Özellikle hayatının son yılları Türkiye'deki kültürel değişimlerin en etkili olduğu dönemdir. Rauf Yekta Bey, Türk Makam Müziği'nin bu dönemdeki tüm değişimine en yakından tanıklık etmiş ve bu değişimdeki en etkili isimlerden birisi olmuştur.

Rauf Yekta Bey'in 1913 yılında kaleme aldığı “Türk Musikisi” adlı eserinde bu değişim sürecinin izlerini görmek mümkündür. Eserin adına dikkat edilirse “Türk Musiki” ifadesi kullanan ilk yazar olduğu görülmektedir.² Bu yaklaşımın içerisinde kuşkusuz milliyetçi bir düşünce olduğu söylenebilir. Ancak eserin içerisinde Türk-batı karşılaştırmasından ziyade doğu-batı karşılaştırması içerisindedir ve batı müziğini “modern” musiki olarak tanımlamaktadır. Bu karşılaştırma içerisinde Türk Musikisi'ni doğu musikisinin bir kolu olarak görmekte ve bu musikinin içerisinde milletler düzeyindeki farkın nazariye değil üslup ve eda farkı olduğunu dile getirmektedir (Yekta 1913: 19). Bu ifadelere göre musiki özelinde Rauf Yekta Bey'in modernleşme düşüncesi de Osmanlı modernleşmesi gibi “modernleşme” ve “modernizm” kavramlarıyla değil aslında batılılaşma kavramıyla açıklanabilir. Rauf Yekta Bey'in, batılılaşmadan ulus devlet anlayışına evrilen bu zaman diliminde (1913) Osmanlı modernleşmesinin etkisinde olmakla birlikte milliyetçi bir tutuma da sahip olduğu

² Bu konunun önemi Tanbûri Cemil Bey Sempozyumu'nda sundukları bildirimlerinde Süleyman Cabir Çıplak ve Karahasanoğlu tarafından vurgulanmıştır.

görülmektedir. Cumhuriyet dönemi içerisinde nazariye konusunda Rauf Yekta'nın büyük ölçüde etkilediği Sadettin Arel'in "Türk Musiki Kimindir" adlı eserinde bu anlayış doğu musikini içerisindeki bu eda ve üslup farklılıklarını birbirinden ayırma ve farklılıkları ispatlama çabasına dönüşecektir.

Rauf Yekta Bey Nazariyesinin Temelleri

27 Mart 1871'de İstanbul'da Aksaray semtinde doğmuştur. Ailesi devlet görevlerinde bulunan tanınmış bir ailedir. Simkeşhane ibtidaisini ve ardından Mahmudiye Rüştüye'sini bitirdikten sonra Mektebü'l Lisan'ı birinci derecede bitirerek iyi derecede Fransızca öğrenir. Sonraki dönemde kendi gayretiyle Arapça ve Farsça öğrenir (Erguner 2003:15-17) . Rauf Yekta Bey'in musiki öğrenimi Zekai Dede ile tanışmasıyla başlamıştır. Nazariye konusundaki eğitimine ise Şey Ataullah Efendi ile başlamıştır. Bu alandaki eğitimini Celaledin Dede Efendi ile sürdürmüştür. (2003:25,26).

Abdülkadir Meragi'nin 15. Yüzyıl başlarında yazdığı Makasidülelhan adlı eserini Osmanlı musikisinin aslı ve esası olarak kabul etmektedir. Mehmet Ataullah Dede, Meragi ile birlikte Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'nin makam nazariyesiyle ilgili görüşlerinden de etkilenmiştir (Öztürk 2020:180,181).

Batılı bir eğitim sürecinden geçen Rauf Yekta Bey, Öztürk'e göre pozitivizm anlayışını benimsemiştir. Batılılaşmayı gelişimin temeli olarak benimseyen Rauf Yekta Bey, Osmanlı'daki geleneksel olgulara ve tabii ki en önemli ilgi alanı olana musikiye de bu perspektiften bakarak problem-çözme ve keşfetme amacıyla yaklaşmıştır. 1899 yılında İkdam'da yayınlanan yazısında Rauf Yekta Bey "Osmanlı musiki nazariyatının bilinmemesi" problemini tanımlar, çözme iddiasında bulunur ve kaynak olarak Kitabül Edvar, Camiülelhan ve Makasidülhan'ı kaynak olarak gösterir. Matematiksel temelli olmayan sonraki kaynakları redderek matematiksel ve deneysel yöntemlere dayalı nazari doğrular arayışına girişen Rauf Yekta Bey sonraki dönemde çalışmalarını bu anlayışla sürdürmeye devam etmiştir (Öztürk 2020:175-176).

Rauf Yekta Bey'in "Türk Musikisi" adlı eserindeki "musikide gerçek tektir" ifadesi Öztürk'ün görüşünü desteklemektedir. Bu eserde Rauf Yekta Bey doğu ve batı müziklerini yoğun bir çaba içerisinde karşılaştırarak doğu musikisinin işitsel bakımdan üstünlüğünü çeşitli bilimsel ve matematiksel kanıtlar sunmaya çalışarak ısrarla savunmaktadır (Yekta 1986: 39). Sayısal verilere dayalı ek bir doğru arayışı anlayışıyla benimsediği bu pozitivist yaklaşım onu pek çoğu çağının modernist sayılması gereken başta Kantemiroğlu ve Nasır Dede olmak üzere pek çok ileri görüşlü nazariyeciyi görmezden gelme hatasına düşürmüştür. Bu eserde Rauf Yekta Bey batılı bir yöntemle batıya karşı doğuyu savunmaktadır.

Ancak bunu yaparken kendi tabiriyle doğu müziğinin geleneklerinin pek çok özelliğini izlediği yönetime dahil etmemiştir. Ayrıca kendi izlediği kaynakları da zaman zaman eleştirmiştir.³

Rauf Yekta Bey edvar geleneğinin öncüsü olan Safiyüddin Urmevi ve Abdülkadir Meragi'nin kitaplarını musiki nazariyesinin temel ve doğru nazari kaynakları addetmesine rağmen koleksiyonunda sonraki dönemin kaynaklarının da var olduğu bilinmektedir. Bu eserler arasında Nayi Osman Dede, Nayi Mustafa Kevseri, Ahmetoğlu Şükrullah, Kırşehirli Yusuf ibn Nizamettin, Kaşani, Ladiki Mehmed Çelebi, Abdülbaki Nasır Dede, İbn Sina, Hızır Ağa ve Abdurrahman Cami'ye ait yazmalar dikkat çekicidir (Doğrusöz 2018). Bu durum Rauf Yekta Bey'in nazari yaklaşımının makam müziği nazariyesinin 19. yüzyıl sonunda unutulması sorunsalına değil, onun yöntem ve kaynak tercihinin dayandığını gösterir niteliktedir.

Rauf Yekta Nazariyesinde Geleneksel ve Modern Yaklaşımlar

Bu bölümde Rauf Yekta Bey'in açıklamalarındaki geleneksel ve modern noktalara dikkat çekilmesi noktasında perde dizgesi, makam dizileri ve cins konularına değinilmiştir. Rauf Yekta Bey'in perde dizgesi tarifi gelenekteki perde yaklaşımı kıran en önemli husus olarak karşımıza çıkmaktadır. Son yüzyıla damgasını vuran bir sekizlide "24 gayri müsavi aralık" olarak Türk Makam müziğiyle ilgilenen herkesin belleğinde yer eden bu tanımlama bu geleneğin nazariyesine ve hatta icrasını etkileyen kuşkusuz en çarpıcı noktadır. Rauf Yekta Bey'in verdiği bilgiler bir sekizlideki perdeler Pisagor yöntemine dayandığını göstermektedir ve dizek üzerinde rast perdesinin sol notasına eşlenmesiyle Şekil 1'deki gibi gösterilmektedir. Perdeler aralarındaki uzaklıkların anlaşılması bakımından Şekil 2'de isimleriyle birlikte gösterilmiştir. Rauf Yekta Bey'in perde sınıflandırmasında Rast dizisi sesleri geleneğe uygun biçimde tabii perdeler olarak ele alınmıştır.



Şekil 1: Rauf Yekta Bey'de perdeler⁴

³ Rauf Yekta Bey aynı eserin sonunda makam dizilerini oluştururken referans aldığı Safiyüddin Urmevi'nin açıkladığı cinslerden bazılarının kullanılmayacağını ve kitaplarda unutulmaya mahkum olduğunu belirtmektedir (Yekta 1986: 63).

⁴ Gunalçin, S. (2019). *Kanun'un Mandal Düzenineğinin Türk Müsikasi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Tablo 1. Rauf Yekta Bey’de perdelerin uzaklıkları⁶

Perdeler	Perdenin elde edildiği tel uzunluğunun tüm tele oranı	Perdeler arası uzaklık (oran)	Perdeler arası uzaklık (sent)
Yegâh	1		
Nim Kaba Hisâr	243/256	243/256	90,22
Kaba Hisâr	2048/2187	524288/531441	23,46
Dik Kaba Hisâr	59049/65536	129140163/134217728	66,76
Hüseyinî-asîrân	8/9	524288/531441	23,46
Acem-asîrân	27/32	243/256	90,22
Dik Acemasîrân	16384/19683	524288/531441	23,46
Irak	6561/8192	129140163/134217728	66,76
Gevest	64/81	524288/531441	23,46
Dik Gevest	243/320	129140163/134217728	66,76
Rast	3/4	524288/531441	23,46
Nim Zengüle	729/1024	243/256	90,22

⁶ Günalçin, S. (2019). *a.g.e.*

		524288/531441	23,46
Zengüle	512/729		
		129140163/134217728	66,76
Dik Zengüle	177147/262144		
		524288/531441	23,46
Dügâh	2/3		
		243/256	90,22
Kürdî	81/128		
		524288/531441	23,46
Dik Kürdî	4096/6561		
		243/256	90,22
Segâh	19683/32768		
		524288/531441	23,46
Bûselik	16/27		
		129140163/134217728	66,76
Dik Bûselik	729/1280		
		524288/531441	23,46
Çargâh	9/16		
		243/256	90,22
Nim Hicâz	729/1280		
		524288/531441	23,46
Hicâz	128/243		
		129140163/134217728	66,76
Dik Hicâz	531441/1048576		
		524288/531441	23,46
Nevâ	1/2		

Rauf Yekta Bey'in perdelerle ilgili verdiği bilgiler incelendiğinde ilk göze çarpan yüzyıllardır bilinen 17 aralıklı perde dizgesinin 24 aralıklı perde dizgesine dönüşümüdür. Ancak bu konudaki asıl “kırılma” bu değildir. Perde dizgesi konusundaki asıl kırılma matematiksel yöntemlere dayanan kesin bir doğru arayışıyla Türk makam müziği ses sisteminin kapatılmaya çalışılmasıdır.

Rauf Yekta Bey “Türk Musikisi” adlı eserinde, açıkladığı ses sisteminin doğu musikisinin ses sistemi olduğunu ve bu sistemin 12 eşit aralıklı tampere sisteme olan üstünlüğünü göstermeye çalışmaktadır. Ancak tabii ki batı bu sistemden habersiz değildir. Batı bu sistemi kullanmış ve geçerli nedenlerle terk etmiştir.

Pisagor dizisi 16. yüzyıla kadar üstünlüğünü korumuş ancak üçlülerdeki uyumsuzluk nedeniyle yerini doğal aralıkların kullanımına bırakmıştır. Keman icracıları üzerinde yapılan araştırmalar bu dizinin seslerinin uygulamada zaman zaman kendine yer bulduğunu kanıtlamaktadır (Can 1995:32). İcra içerisinde doğal aralıkların kullanımının avantajı bilinmekle birlikte modülasyon ve ton değişimlerinde ortaya çıkan problemler neticesinde 12 eşit aralıklı tampere sistem yaygınlaşmıştır (1995:43).

Keman icracılarının entonasyonu konusu Rauf Yekta Bey'in ifadelerinde de kendine yer bulmaktadır. Rauf Yekta Bey Avrupalı kemancıların icra esnasında 12 eşit aralıklı tampere sistemin aralıklarından kullanmayıp doğal aralıkları tercih edeceği, doğulu kemancıların ise Pisagor aralıklarını tercih edeceği iddiasındadır (Yekta 1986:38).

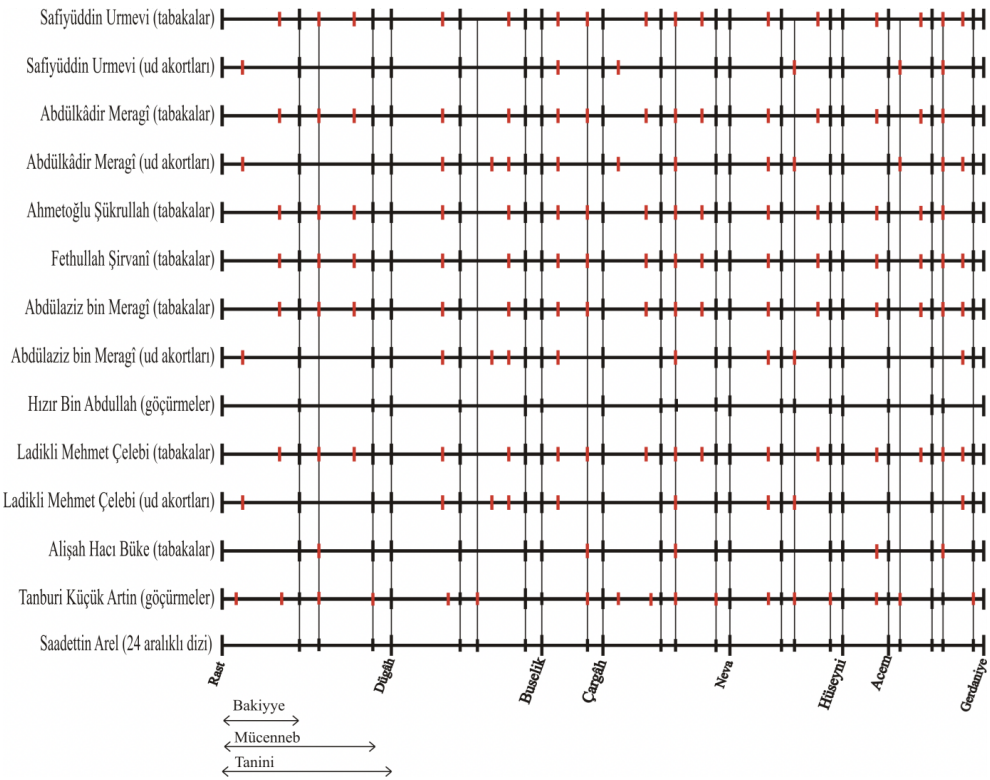
Rauf Yekta Bey'in aralık kullanımı konusundaki tercihi de Pisagor sisteminde yanadır. Rauf Yekta Bey doğal aralıkları ve Pisagor aralıklarını doğu nazariyeleri içerisinde saymakla birlikte Pisagor aralıkları doğru nispetler olarak nitelendirmiştir. Doğulu icracıların büyük ve küçük mücenneb aralıklarında doğal aralıkları kullandıklarını belirtmesine rağmen bu aralıkları takribi olarak tanımlamaktadır (Yekta 1986:38).

Rauf Yekta Bey 1932 yılında katıldığı Kahire müzik kongresinde önerilen 24 eşit aralıklı diziye karşı çıkması da 12 eşit aralıklı sistem dışındaki eşit aralıklı sistemleri de benimsemediğini ortaya koymaktadır (Öğüt 2010:41).

Tura'ya göre batı musikisinin eşit aralıklı ses sistemi aslında iç içe birçok sistem bulduran bir uzlaşma formülüdür. Bu formül icra içerisinde farklı sistemlere geçiş yapabilirler (Tura 2017:251.) Karaosmanoğlu'na göre ise müzikte icra ile bire bir örtüşen tek bir sistemden bahsetmek mümkün değildir. İcraçılar çalgılarının akustik yapılarına uygun bir sistemi benimseyebilirler. Türk makam müziğinde perdeler sabit frekansları temsil etmemektedir ve bu durumda ses sistemi kavramı da anlamını yitirmektedir (Karaosmanoğlu 251: 2017).

Gerek batıda gerek Türk makam müziğinde modern bir yaklaşım olarak tanımlanması gereken bu düşünceler dikkate alındığında Rauf Yekta Bey'in ses sistemi konusunda mutlak doğru arayışı içerisindeki görüşlerini günümüz koşullarında modern olarak tanımlamak güç görünmektedir.

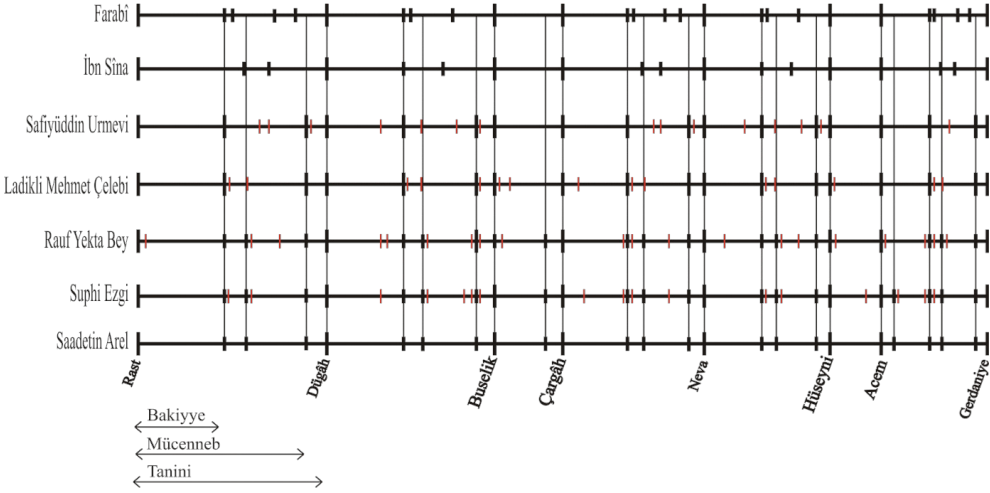
Türk makam müziği geleneğinde ise ses sistemi 24 aralıklı dizi öncesi teoriye ve başlangıcından günümüze dek icrada açık olarak uygulanmaktadır ve perdeler kesin frekansları temsil etmemektedirler. Ses sisteminin açıklığı iki temel nedene dayanmaktadır. İlk neden göçürme konusudur. Safiyüddün Urmevi'den Rauf Yekta Bey'e kadar tüm nazariyeciler bu konuyu farklı akortlar ve tabakalar içerisinde açıklamış fakat yeni perde gerekliliklerini göstermeyi düşünmemişler en yakın perdelerle sembolize etmişlerdir. Eğer söz konusu perdeler gösterilirse 24 aralıklı perde yapısı ve hatta daha fazlası sistemin içerisinde görülebilir. (Şekil 3) Rauf Yekta Bey yazılı eserlerinde göçürme konusunda bir yöntem önermemiştir. Arel'de ise göçürme işlemleri mevcut perdelerle sınırlandırılmıştır.



Şekil 3: Göçürmelerin perde dizgesine etkisi⁷

⁷ Günaçın, S. (2019). *Kanun'un Mandal Düzenineğinin Türk Müsikişi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Sistemin açıklığının ikinci nedeni ise cins-perde ilişkisidir. Makam müziği geleneğinde cinsler çoğu nazariyeci tarafından doğal aralıklarla açılmıştır. Ancak bu aralıkların gerektirdiği perdelerin gösterilmesine gerek duyulmamıştır. Ses dizisinin henüz tam anlamıyla tanımladığı dönemde ise Farabi ver İbn Sina bu perdeleri göstermekten çekinmemişlerdir. (Şekil 4. Rauf Yekta Bey'in bu geleneğe uyduğu görülmektedir. Rauf Yekta Bey Safiyüddin Urmevi tarafından tanımlanan cinslerin birçoğunu makam dizilerinde kullanmış, ancak perde dizgesinin düzenini bozmama ilkesi içerisinde bu durumu perdelerle yansıtmamıştır.



Şekil 4: Cinslerin perdelerle etkisi⁸

Rauf Yekta Bey makamların açıklanması konusundaki sergilediği tutum bir sentez arayışı görünümündedir. İlk nazariye hocası olan Mehmet Ataullah De-de'nin edvar geleneğini benimsemesinin bir yansıması olarak "Türk Musikisi" adlı eserinde Rauf Yekta Bey'in makamları dördü ve beşli dizilerin birbirlerine eklenmelerleriyle oluşturduğu görülmektedir. Bu anlamda bir geleneksel bir tavır sergileyen Rauf Yekta Bey'in bu yöneme farklı unsurlar eklemiştir.

Şekil 5'te Rauf Yekta Bey'in Rast makamı gösterimi örnek olarak gösterilmiştir. Şekilde görüldüğü görüldüğü gibi rast makamını ifade etmek için bir dizi ve makam geleneğinde önemli bir yer tutan bir seyire yer verilmiştir. Dizi bir dördü ve beşliden meydana gelmektedir. Segah perdesinde değiştirme işareti olamaması Rauf Yekta Bey'in Rast'ın ana dizi kabulünü geleneğinin sürdüğü göstermektedir. Makam anlatımlarına Rast ile başlaması da bu görüşü destekler niteliktedir.

⁸ Gunalçin, S. (2019). *Kanun'un Mandal Düzenine Türk Müzikisi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

1. Rast Makamı

رَاسْت

Ambitus



İhtar

Rast makamı Avrupa musikisinin *Sol* Majör tonundan başka birşey değildir.

Şekil 5: Rauf Yekta Bey'de Rast Makamı⁹

Şekil 5'te Rauf Yekta Bey'in Rast makamı gösterimi örnek olarak gösterilmiştir. Şekilde görüldüğü görüldüğü gibi rast makamını ifade etmek için bir dizi ve Makam geleneğinde önemli bir yer tutan bir seyire yer verilmiştir. Dizi bir dörtlü ve beşliden meydana gelmektedir. Segah perdesinde değiştirme işareti olamaması Rauf Yekta Bey'in Rast'ın ana dizi kabulü geleneğini sürdürdüğünü göstermektedir. Makam anlatımlarına Rast ile başlaması da bu görüşü destekler niteliktedir. Ancak bu dizi Meragi'nin tariflediği Rast dizisi değildir. Dolayısıyla bu gösterimde edvar geleneği yalnızca yöntem olarak kullanılmıştır. Gelenekteki Rast dizisi bu tarifte sol üzerinde konumlanan Pisagor majörüne dönüşmüştür. Rauf Yekta Bey notanın altındaki ihtar ise bu durumu açıkça ifade etmektedir. Bu yaklaşımın Osmanlı modernleşmesinin sonucu olan batılılaşma yaklaşımının Türk makam müziğinin ana dizisine yansımaları olduğu söylenebilir. Rast ve neva perdeleri üzerindeki "tonik" ve "dominant" sembolleri ise bu görüntüyü netleştirmektedir. Ayrıca majör diziyeye dönüşen bu Rast dizisinde çargah üzerinde sonraki dönemde Arel nazariyesinde pençgah beşlisi adını alacak olan yeni bir beşlinin icadı söz konusudur.

⁹ Yektâ, R. (1986). *Türk Müsîkîsi*, (Çev: Orhan Nasuhioğlu). (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Rast perdesinin pest bölgesinde “tamamlayıcı” ifadesiyle yer alan perdeler ve gerdaniye perdesinin üzerinde bulunan ses alanı gelenekteki perde düzeni yaklaşımını¹⁰ hatırlatmaktadır. Şekilde yer alan seyrin ise tonik-dominant anlayışıyla şekillenen dizisel bir seyir yerine Türk makam müziği geleneğinde Rauf Yekta Bey’den önceki kaynaklarda tariflenen Rast seyrine uyum sağladığı görülmektedir. Örneğin Kantemiroğlu Rast makamını şu şekilde tarif etmektedir:

“Rast makamının kutb-ı daire-i perdesi yine rast perdesidir. Hareket-i agazesini kendü perdesinden idüp gerek nermden tize gerek tizden nerme varsa üç tamam perde ile kendi kutbunda kendüyi beyan eder. Hükm-Rast: Kendü perdesinden tamam perdeler ile tiz hüseyini’ye dek çıkmak hükmi vardır ve andan gene ol yoldan avdet idüp yegah perdesine dek iner anda gene çıkub kendü perdesinde karar ü istirahat kılar (Tura 1977:49).”

Nasır Dede’nin Rast makamı tanımı ise şöyledir:

Perde-i rast’dan agaz idüb, düğah ve segah ve çargah perdesi dönüb aşağı segah ve düğah perdesi ile rast perdesine gelüb anda karar ider. Amma çargah’dan yukarı neva ve hüseyini ve acem ve gerdaniye perdesine dek ve rast perdesinden aşağı irak ve aşiran ve yegah perdesine dek seyri vardır...(Tura 2006:36).”

Bu ifadelerin Rauf Yekta Bey’nin verdiği seyre çok uygun olduğu açıkça görülmektedir. Bu durum göstermektedir ki Rauf Yekta Bey aldığı eğitim ve tecrübesinin de gereği olarak Türk makam Müziği icra geleneğine oldukça hakimdir.

Sonuç

Araştırma sonucunda Türk Makam Müziği nazariyesinde modernleşmenin sembol ismi olarak görülen Rauf Yekta Bey’in ses sisteminin algılanması konusunda “modernizm” tanımı çerçevesinde gelenekleri kıran bir stil yarattığı görülmektedir. Rauf Yekta Bey’in aslında geleneği yaşatma ve dünyaya tanıtmaya çabası neticesindedir. Ancak onun pozitivist bir bakış açısı çerçevesinde Türk Musikisinin ses sistemi konusunda tanımladığı problemlerin çözümüne yönelik olarak mutlak doğru arayışı son yüz yıla damgasını vuran ve kendisinden sonraki nazariyecileri de (Suphi Ezgi, Sadettin Arel) etkileyen yanlış tanımlamalara neden olmuştur. Bu durumun Türk Makam müziği geleneğinde ve icrasında günümüz modern teorisyenlerin görüşlerinde de rastlanan Türk Makam Müziği ses sisteminin açık olması gerçeğinin benimsenmesini uzunca bir süre ertelediği anlaşılmaktadır.

¹⁰ Perde düzenleri geleneksel perde dizgesinin icra edilecek makama göre ayarlanmasıdır. Geleneksel perde dizgesinin olağan düzenlenişi tam perdelerin sıralanmasıyla oluşmaktadır. Tarihsel kaynaklarda tam perdelerin sıralanışı Rast perde düzenini oluşturur. Bu anlayışta perdeler bir oktavla sınırlanmamakta makamın ihtiyacına göre kullanılmaktadır (Öztürk 2014:31,32).

Rauf Yekta Bey'in makamlara ilişkin açıklamalarında Osmanlı modernleşmesinin ya da başka bir deyişle batılılaşmanın etkileri görülmektedir. Türk Makam Müziğinin nazariyesinin geri kaldığı düşüncesinden hareketle ve edvar geleneğinin doğruluğu kabulüyle yola çıkmış ancak batılılaşma etkisiyle bizlere sentez halinde bir nazariye sunmuştur. Ne yazık ki bu durum onun doğu musikisinin duyuşsal üstünlüğünü aktarma çabasına zarar vermiş gibi görünmektedir. Öte yandan Türk Makam Müziğinin ameli yönüne hakimiyeti de makamsal seyir örneklemelerinden rahatlıkla fark edilmektedir. Bu örnekler Türk Makam Müziği geleneğinin notayla öğretimi konusunda modern bir yöntem olarak öne çıkmaktadır.

Rauf Yekta Bey'in yaşadığı dönemin koşullarının kısa sürede gerçekleşen siyasal ve kültürel değişim koşullarının geliştirdiği nazari yaklaşımı önemli ölçüde etkilediğini söylemek mümkündür. Gerek imparatorluk çağının doğu-batı karşılaştırması, gerek ulus devlete geçiş sürecindeki milliyetçilik anlayışı eserlerine ve müzik nazariyesine bakışına yansımıştır. Bu bakış açısı kendisinden sonraki döneme de önemli etkiler bırakmıştır. Günümüz koşullarında değerlendirdiğimizde Rauf Yekta Bey'i oldukça sancılı bir değişim süreci içerisinde dünyaya gelip, makam müziği geleneğini kendi bilimsel anlayışıyla kısa sürede doğruya ulaşmayı ve bunu entelektüel yollarla aktarmayı hedefleyen bir müzik bilimci olarak tanımlamak doğru bir yaklaşım olacaktır.

KAYNAKÇA

Aydın, R. (2018). *Ulus, Uluslaşma ve Devlet: Bir Modern Kavram Olarak Ulus Devlet*, Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi • Marmara University Journal of Political Science, Cilt 6, Sayı 1, Mart 2018, ISSN 2147-6934, s. 229-256, DOI: 10.14782/marusbd.412645.

Ayaz, F. (2012). *Modernizm Sürecinde Sanat Nesnesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Can, C. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Doğrusöz, N. (2018). *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*. İstanbul:Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Erguner, S. (2003). *Rauf Yekta Bey/neyzen-müzikolog-bestekar*. İstanbul: Kitabevi.

Güenalçin, S. (2019). *Kanun'un Mandal Düzenineğinin Türk Müsîkîsi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Öğüt, E. H. (2010). *Bir modernleşme projesi olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi*, Müzik -Bilim Dergisi, s. 37-43.

Özen, Z. (2004). *Sinema ve Modernizm*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özer M.,C. (2013). *Modernizm ve Avrupalılaşıma'nın Makamsal Müziğe Etkileri ve Günümüz Bestecilerinde Yansımaları*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of Academic Social Science Yıl: 1, Sayı: 1, Aralık 2013, s. 46-61.

Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi Ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, O. M. (2020). *Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe*, Eurasian Journal of Music and Dance, Sayı:16, s. 171-215, DOI: 10.31722/ejmd.757313.

Telli R.,Yılmaz A. (2020). *Geç Dönem Osmanlı Modernleşmesine Genel Bir Bakış*. Liberal Düşünce Dergisi, Cilt 25, Sayı:100,s.9-354, DOI: 10.36484/liberal.784116.

Tura, Y. (2017). *Türk Müsîkîsinin Meseleleri* (3. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.

Tura, Y. (2006). *Tedkik ü Tahkik Nasır Abdülbaki Dede*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Y.(1977). *Kantemiroğlu/Kitabu İlmi'l Musiki ala vechi'l Hurufat* (1. Baskı). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Yektâ, R. (1986). *Türk Mûsikîsi*, (Çev: Orhan Nasuhioğlu). (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

