

## Neyzenbaşı Rauf Yekta (1871-1935)

Süleyman ERGUNER<sup>1</sup>

Türk musikisinin ‘nazarî, amelî’ her alanında ulaşabildiğimiz yazılarıyla (makaleler, nota arkası yazılar gibi), yayınladığı kitaplarıyla; tam anlamıyla istifade edemediğimiz *Rauf Yekta Bey Kütüphanesi*’nde bulunan yazma eserlerle; yayımlayabildiklerinin yanı sıra hazırlayıp ta yayımlayamadıklarıyla bir deryadır, bir ummandır Rauf Yekta. Bunun yanında; dostlarına “Ben herşeyden evvel bir nazariyeci ve tarihçiyim, fakat” diyerek, musikinin icra alanındaki varlığını; neyzen ve neyzenbaşı olduğunu ve kendi ifadesiyle “eski-yeni tarzda” besteler yapan bir bestekâr olduğunu” da vurgular. Bir nazariyeci, bir bestekâr ve de Yenikapı Mevlevihanesi’nin son neyzenbaşısı olarak esas amacının, kendi deyimiyle ‘terkedilmişlik halinde bırakılmış olan’ Türk musikisini layık olduğu olduğu yere yükseltmek olduğunu belirtir.

Onun vefatından sonra uzun süre araştırmacıların ilgisinden uzak kalan üstadımız üzerinde az sayıda da olsa değerli araştırmalar yapılmış, telifler yazılmıştır. Ancak; onun tüm çalışmalarına sahip olmak, bunlardan istifade edebilmek milletimizin olduğu gibi dünya müzik kültürü ve araştırmacılar için de zor ve üst seviyedir. *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu*, bu iki seviyeyi ortaya koyduğundan çok önemli bir adım ve gayrettir. 1997’de tamamladığım “Rauf Yekta Bey Hayatı ve Türk Musikisi Üzerindeki Çalışmaları” adlı doktora çalışmam ve uzantısı olan kitabımdan sonra bu sempozyumdaki bildirimde, biraz farklı bir Rauf Yekta görmek amacıyla; neyzen meslekdaşımı, üstadımızı ‘Neyzenbaşı Rauf Yekta’ başlığım ile çalışmak istedim. Mevlevilikte ve mevlevî musikisinde neyzen olarak mutrıpta olabilmek ne kadar zor ve önemliyse de neyzenbaşı olmak daha zordur. Döneminin üstad neyzenleri, neyzenbaşılarının arasında, bir müzikolog ve bestekâr olarak hem de Yenikapı Mevlevihanesi’nde neyzenbaşı olabilmek bir o kadar da önemlidir. Neyzenbaşı Hilmi Dede’nin 1922’de vefatından sonra, Yenikapı Mevlevihanesi neyzenbaşılığına Rauf Yekta getirilir. Yaklaşık bir yıl içinde, *Yegâh Mevlevî Âyin-i şerifini* besteler; eser 16 Ağustos 1923, Perşembe günü dergâhta mukabele edilir. Tekkelerin kapatıldığı

<sup>1</sup> Neyzen, Prof. Dr., İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Öğretim Üyesi, TRT Müzik Dairesi (eski) Başkanı, TRT Türk Musikisi ve Klasik Tasavvuf Musikisi Koroları Şefi, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi (emekli, DSÜ), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Öğretim Üyesi (DSÜ). [suleymanerguner@gmail.com](mailto:suleymanerguner@gmail.com) DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0124

1925 yılına kadar neyzenbaşılık görevi devam eder.

Rauf Yekta, dînî musikimize de çok önem vermiş, bu konuda bugün elimizde olan ve olmayan birçok araştırma çalışmasını yazmış ve bazılarını da yayınlamıştır. Bu itibarla, dînî musiki ile ilgili olarak verdiği bazı bilgilere de yer verilmiştir. Rauf Yekta'nın 6 Nisan 1898'de *İkdam Gazetesi*'nde yayımladığı ilk gazete makalesinden sonra yaklaşık 300-400 arasında olduğu bilinen makalelerinde tarama yapıldığında musikinin çeşitli alanlarındaki yazılarında çok değerli bilgilerinden istifade ediyoruz. Ancak, bu yazıların gerek başlığında gerek içeriğinde 'terim karmaşası' da tesbit edilebilir. Söz gelimi; "Musikî-i Osmânî Nazariyatı", "Osmanlı Musikisi'nde Kemanın Âhengi", "Musiki-i Osmânî Tarihine Bir Nazar", "Osmanlı Musikisinde Tabii Sadâlar", "Türk Musikisi", "Eski Türk Musikisine Dair Tetebbular", "Milli Musiki", "Gramafon ve Osmanlı" "Türk musikisi nazariyatı", "Türk notası ile kıraat-ı musikiyeye dersleri" gibi.

Musikimizin terimsel olarak ifade edilmesinin yanı sıra; çalışmamızda Rauf Yekta'nın ney hakkında verdiği teknik ve tarihi bilgileri, onun neyzenliğini, dönemindeki neyzenleri ele aldık. Teklif ettiği 'esas dizi-Rast Dizisi'ni neydeki sistemle eşleştirdik ve *Revue Musicale*'de yazdığı "La Vraie Theorie de la Gamme Majeure (Majör Makamın Gerçek Teorisi)" ve diğer yazıları çerçevesinde 'neyde ve musikimizde esas dizi-Rast dizisi' konusunu pekiştirdik.

Musikimizin her sahasında bizlere ışık tutan, müzikolog, bestekâr ve neyzenbaşısı Rauf Yektâ Bey'i göçmesinin '88. Yılı'nda rahmet ve saygıyla anıyorum.

**Anahtar Kelimeler:** Ney – Neyzenbaşısı, Girift , Esas Dizi-Rast Dizisi, Revue Musicale, Dînî Musiki.

### Rauf Yekta "The "Neyzen in Chief" (1871-1935)

Rauf Yekta Bey can be considered as one of the foremost theorists and authors of the Turkish Music Scene regarding his published and unpublished works. Besides, he had always stated that he was a ney performer and a composer besides of his theoretical studies. And as the "Neyzen in Chief" (Neyzenbaşısı) of the Yenikapı Mevlevi Lodge his aim was to carry the Turkish Music to the prestigious place it had deserved.

The researches on Rauf Yekta has started years after his death and a number of studies were produced regarding this aspect. But, this process requires two difficulties: To reach all of his Works and to be able analyse them in details. International Rauf Yekta Symposium is a very successful attempt to help the

researchers to overcome these difficulties. Personally after making many theoretical studies on Rauf Yekta including my Ph. D. thesis, I would prefer to research on his ney performance, but unfortunately no recordings of his has survived to our time.

Being a chief neyzen in Yenikapı Mevlevi Lodge requires a great merit. Rauf Yekta was appointed as the Neyzen in Chief of Galata Mevlevi Lodge following the death of Hilmi Dede in 1922. Yekta has composed a *Âyin-i şerifi* in Yegah makam during the first year of his duty. This composition was performed in the same place on 16<sup>th</sup> August 1923. His duty as a Neyzen in Chief continued until 1925 when the lodges were closed.

Rauf Yekta gave a special importance to the area of religious music and authored a series of writings on this aspect which are partly included in this study.

We can acquire a substantial amount of knowledge through the written works of Rauf Yekta following his first paper published in newspaper *İkdam* in 6<sup>th</sup> April 1898. But, in most of his works some kinds of confusions in terminology can be observed including such examples in “Musikî-i Osmânî Nazariyatı”, “Osmanlı Musikisi’nde Kemanın Âhengi”, “Musiki-i Osmânî Tarihine Bir Nazar”, “Osmanlı Musikisinde Tabii Sadâlar”, “Türk Musikisi”, “Eski Türk Musikisine Dair Tetebbular”, “Milli Musiki”, “Gramafon ve Osmanlı” “Türk musikisi nazariyatı”, “Türk notası ile kıraat-ı musikiyye dersleri”.

Besides the aspect of terminology, in our paper, we had examined the historical and performance based knowledge he was giving regarding the “ney”, we had discussed Yekta as a ney player comparatively with his contemporaries. We had compared the “Rast scale” which Yekta proposed as the main scale of Turkish Music with the sound system of ney and we solidified the aspect referencing to his written works including “La Vraie Theorie de la Gamme Majeure (Majör Makamın Gerçek Teorisi)” published in *Revue Musicale*.

I commemorate Rauf Yekta with respect, who had enlightened the Turkish Music Scene as a performer, musicologist and composer in the 88<sup>th</sup> year of his passing away.

**Keywords:** Ney-Neyzenbaşı (Neyzen in Chief), Girift, Main Scale-Rast, *Revue Musicale*, Religious Music.

### “Evet ! Neyzenbaşım, var mı bir diyeceğiniz!”

Yukarıdaki alt başlıkta yer verdiğim bu cümle, Rauf Yekta’ya ait olup, yirmi dört sesli sistemi savunurken; pentatonik sistemi ön plana almak isteyen bazı teorisyenlerden birisinin kendisine ‘neyzenbaşı’ diyerek, onu icra sahasına dahil etmelerine çok kızdığına verdiği cevaptır (Erguner 2003: 28).

Osman Şevki Uludağ, bu olayı şöyle anlatıyor (Uludağ 1962: 197); “... Hindemith bile yirmi dört sesimizi yaymak için uğraşsa, bazılarımız ilim diye pentatonik sistemi başa çıkaracaklar. Yine bu zatlardan birisi rahmetli Rauf Yekta’ya sataşarak ve onun tam bam teline basarak, ona ‘neyzenbaşı’ adını takmış ve onu o kadar sarakaya [kızdırma] almıştı ki, rahmetli; -Eeh ! Öyleyim, neyzenbaşım! Diyeceğin var mı?, diyerek ortadan çekilmişti.” Neyzen Gavsî Baykara (1902-1967), bir perşembe günü Yenikapı Mevlevihanesi’nde ilk defa dinlediği ve çok etkilendiği Neyzen Rauf Yekta’nın ney icrasını anlatıyor. Üstad bir neyzen olan Gavsî Baykara’nın bu icrayı anlatışı (Baykara 1950: 3); elimizde ney icra kayıtları olmasa da bize Rauf Yekta’nın ney üslûbunu, onun ney sedâsını az da olsa ifade edebiliyor;

“Ben o zaman iki yıllık bir ney amatörü olarak bulunuyor ve zamanın neyzenleri arasında ismi saygı ile anılan Neyzen Dede’den (Erguner 2002: 281) meşk ediyordum. Fakat, o güne kadar ne hocamdan ne de başka bir neyzenen bu lahuti elhanı (manevi nağmeleri); ince, hisli enini [duygulu ses ve nağmeleri] inilti halde işitmemiştim. Bütün merasim boyunca gözyaşlarımı kalbime akıtarak, bu şimdiye duymadığım, dinlemediğim feryadı içime sindire sindire dinledim. ...Bu neyzenin kim olduğunu sordum: - Rauf Yekta Bey, dediler.”

Rauf Yekta (27 Mart 1871-8 Ocak 1935)’nın ney meşkindeki ilk hocaları Galata Mevlevihanesi neyzenleri olan Sabri Dede ve Ali Dede’dir. Yenikapı Mevlevihanesi neyzenbaşısı Cemal Dede (ö.1899)’den, Galata Mevlevihanesi neyzenbaşısı ve şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede (ö.1911), Üsküdar Mevlevihanesi neyzenbaşısı Aziz Dede (ö. 1905)’den meşk etmiştir (Erguner, 2007: 283). Böylelikle, bir neyzen için çok önemli olan bir ney meşk halkasından istifade ederek neyzen olarak yetişmiştir. Neyzen Rauf, Yenikapı Mevlevihanesi ve misafir gittiği diğer mevlevihanelerin mutrip heyetlerine katılıyordu. Aynı zamanda musiki nazariyesini Yenikapı ve Galata dergâhlarının üç büyük üstadı ile çalışıyordu; Zekâi Dede (1825-1897), Şeyh Ataullah Efendi (Galata Mevlevihanesi şeyhi, 1842-1910) ve Şeyh Celaleddin Efendi (1849-1908)’den gördüğü musiki ilmi ve repertuvarını kendine temel alan üstad, yoğun çalışmalarıyla karşımıza çok geçmeden büyük bir müzikolog olarak çıkmıştır. Zekâi

Dede'nin oğlu Zekâizâde Ahmet Efendi (1869-1943)'nin de bu süreçte katkısı olmuştur. Neyzen Mahmud Şevket 'Gavsî' Özdönmez (1873-1954) ve Neyzen Burhaneddin Ökte (1905-1973)'nin ney hocası ve Yenikapı Mevlevihanesi neyzenbaşı olan 'Manisalı' Hilmi Dede'nin 1922 yılında vefatından sonra aynı dergâhın neyzenbaşılığına Neyzen Rauf Yekta getirilir. Bu tarihten üç-dört yıl önce Neyzen Emin Efendi (1883-1945), Galata Mevlevihanesi neyzenbaşı Hakkı Dede'nin vefatı (1918, 1919?) üzerine Galata dergâhının neyzenbaşı olmuştur (Erguner 2007: 283-284). Böylelikle, İstanbul'un iki büyük, önde gelen mevlevihaneleri olan Galata ve Yenikapı dergâhlarında iki büyük neyzen, musikişinas, müzikolog, bestekâr üstad mutrip heyetinin (musiki heyeti) de başına geçmişlerdir. Rauf Yekta'nın elli bir yaşında neyzenbaşı olması, onun *neydeki başarısını* ortaya koyar. Bu görevde, 1925 yılında *Tekke ve Zaviyeler Kanunu* çıkıncaya kadar üç yıl kalır.

Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Haziran 1997'de tamamladığım doktora tezimde (Erguner 1997) tüm yönleriyle ele almaya çalıştığım üstad Rauf Yekta hakkında '25' yıl sonra bu makaleyi yazmamın ve *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu*'nun 'Bilim Kurulu Üyesi' olarak bu çalışmaya katılmam anlamlı ve değerli. Elbette ki musikimizin nazari, amelî her alanında elimizde olabilen yazılarıyla, yayınladığı kitaplarıyla; elimizde olmayıp ta 'Rauf Yekta Bey Kütüphanesi'nde bulunan yazma eserler ve kendisinin yayına hazırlayıp yayımlayamadıklarıyla bir deryadır Rauf Yekta. Bizler ve bizlerden öncekiler bu deryanın kıyısında mıyız, içinde miyiz bilmem ama onun hayatı, musiki çalışmalarının yanı sıra yazdıklarının (tabii ki çalışmaları ortaya çıkarsa nazari, tarihi tüm yazıları ve kütüphanesindeki diğer musiki eserleri istifadeye açık olursa) tam olarak kavranılmadan, onun tüm yazılarını okumadan, kavrayamadan, tartışmadan ve ne dediği anlaşılmadan 'Rauf Yekta Deryası'nın sadece kıyısında olunabileceğini belirtmek isterim.

1935'te vefatından sonra uzun süre araştırmacıların ilgisinden uzak kalan bu musiki deryası üzerinde elbette araştırmalar yapılmış, telif eserler yazılmıştır. Ancak, onun tüm çalışmalarına sahip olarak, onlardan haberdar olmak milletimizin olduğu gibi dünya müzik kültürü için de bir üst seviyedir. *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu* da bu seviyeyi ortaya koyduğundan çok önemli bir adım ve çalışmadır. Bendeniz de ilk Rauf Yekta çalışmamın ve uzantısı olan kitabımdan sonra biraz farklı bir Rauf Yekta görmek isteyerek, neyzen meslekdaşımızın, üstadımızın çalışmalarını öncelikle 'Neyzenbaşı Rauf Yekta' başlığım altında ifade etmeye çalışacağım.

Süleyman Cevad, Yenikapı Mevlevihanesi'nde Rauf Yekta ile gerçekleştirdiği mülâkatta (röportaj) kendisine "San'atta gayeniz nedir? Türk musikişi nasıl olmalıdır, siz san'atta ne yapmak istiyorsunuz?" sorusunu yöneltir. Üstadın cevabı şöyledir (Erguner 2003:184);

“Ben herşeyden evvel bir nazariyeci ve müverrihim [tarihçiyim]. Bu sözümünden musikinin ameliyatıyla meşgul değilim mânâsını çıkarmayınız. Bilakis eski ve yeni tarzda bestelenmiş bir hayli eserlerim vardır ki bunların pek azı matbu’dur. Benim asıl gayem, pek çok şeyler yapmağa müstaid [elverişli] iken maalesef bu hal-i metrûkiyetde [terkedilmişlik halinde] bırakılmış olan Türk musikisini müstehak olduğu mevkiye yükselmiş görmektir.”

Onun neyzenbaşılığını daha da üst dereceye ‘kutb-i nâyî’liğe çıkararak yakın arkadaşı Abdülbâkî Gölpınarlı (1900-1982)’dir. Üstadın 8 Ocak 1935 günü vefatının ardından Gölpınarlı’nın düşürdüğü yedi tarihten dördünde üstad ‘kutb-i nâyî’ olarak anılmaktadır (Bardakçı 1986:11-13). Aslında, Nâyî Osman Dede için dahî bu unvan, kendisinden bahseden kaynaklarda, tezkirelerde görülmez iken, Osman Dede’ye ‘kutb-i nâyî’ sıfatı son dönemlerde söylene gelmiştir. Nâyî Osman Dede (ö.1729)’den sonra Gölpınarlı, mısralarında ve düşürdüğü tarihlerde bu ünvanı müzikolog Rauf Yekta’ya ithaf ediyor;

*Bu devre olmuş idi Pîr-i Fârab / Olurdu beste-i vahdetle gûyây*

*Kemâl-i ehliyetle Kutb-i Nâyî / Bulunmaz bu cihanda âna hemtây*

diğer

*Kutb-i nâyî ney gibi hâmûş oldu el-meded*

ve

*Kutb-i nâyî gitdi kaaf-ı kurb-ı Mevlânâsına*

Rauf Yekta, Türk kültür ve sanatının en önemli merkezinde, İstanbul’da 27 Mart 1871 günü doğmuştur. Onun doğduğu ve musikide yetiştiği çevresine, dönemine kısaca göz atacak olursak; Osmanlı Devleti’nin başında Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) ile sarayda ve saray çevresinde yapılan meşkler, Yenikapı, Galata, Bahariye Mevlevihaneleri, dönemin musiki üstadlarının evlerindeki meşklere ve İkinci Meşrutiyet’in ilanından (1908) sonra faaliyette bulunan musiki okullarını söyleyebiliriz.

1846 yılında Mekke’de vefat eden İsmail Dede’nin ardından öğrencisi Zekâî Dede (1825-1897)’nin dönemine yetişebilse de, dönemin musikideki ‘batılılaşma’ rüzgarlarının içinde bulan Rauf Yekta, Sultan II. Abdülhamid devrinin içinde siyasi ve kültürel çalkantıların içinde çocukluk ve gençlik yıllarını geçirmiştir. Sultan III. Selim gibi musikimizi ve onun yoğun olarak öğretildiği mevlevihaneleri baş tâcı eden ve bestesini dinlemek üzere Derviş İsmail’i saraya (Şeyh Ali Nutkî Dede’nin iznini aldıktan sonra) davet eden bir



padişahıtan sonra gelen II. Mahmud (1808-1839) ve Abdülmecid (1839-1861) ve II. Abdülhamid'in bu yönde ağırlıklı olan tercihlerine rağmen genç Rauf Yekta, Yenikapı Mevlevihanesi'ne devam ederek, bu akademide, bu sanat merkezinde 'amelî ve nazârî' musiki sahasında ve çok sevdiği ney ve neyzenlik yolunda meşklarına başladı, başarıyla devam ettirdi. Günümüzde, *Rauf Yekta Bey Arşivi* diye bilinen ve ulaşılamayan birçok yazma eserin içinde ve üstadların meşkinde yoğrularak kendini yetiştirdi.

### **Rauf Yekta'nın Neyzenliği, Neyzenbaşılığı ve Ney Tavrı**

Musikimizi ve özellikle dîni musikiyi, Zekâi Dede'den dönem arkadaşları Zekâizâde Ahmet Efendi, Suphi Ezgi, Ahmet Avni (Konuk), Kanuni Hacı Arif Bey, Burhaneddin Efendi, Avni Bey, Otakçılarlı Ahmet Efendi, kemençeви Dr. Ata Bey, Hafız Aziz Efendi, Üsküdarlı Hanende Hüsameddin ile Yenikapı ve Bahariye mevlevihanelerinin yanı sıra Eyüp'teki Şah Sultan Tekkesi mahfilinde meşk etmiştir. On üç yaşında yani yaklaşık 1885 yılında iken iki yıl sürmüş olan (Rauf Yekta 1318: 35) bu meşklar sayesinde musikimizin ilmî ve icra konularını öğrenmiştir. Zekâi Dede'nin yanında, Bolâhenk Nuri Bey (1834-1910) ve Müezzinbaşı Osman Dede'den de musiki derslerini almıştır. Müezzinbaşı Osman Dede'den dîni musiki dersleri özellikle na'tleri dinlemiş ve notaya almıştır (Rauf Yekta 1931). Şeyh Ataullah Dede, Şark musikisi; Türk, İran ve Arap musiki nazariyelerini iyi bilen; Fransızca ve İtalyancayı çok iyi konuşan bir üstad olup; Fârâbî, İbn-i Sinâ gibi nazariyecilerin izinden giden bir hoca özelliğiyle, Rauf Yekta'nın bu özelliğinin farkına varmış ve kendisinin bu yönde başarılı olabileceğinin farkında olarak, 1887 yılında genç Rauf'un ricasını kırmayarak bu konularda Rauf'u yetiştirmeye başlamıştır (Akyurt 1935:4).

Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Celaleddin Dede (1849-1907), ney ve özellikle tanburda üstattır. Nâyi Osman Dede'nin *Hicaz Âyin-i Şerîfi*'nin güftesi üzerine *Dügâh Âyin-i Şerîfi*'ni bestelemiş ve bu eser 16 Mayıs 1905'te Yenikapı Mevlevihanesi'ndeki mukabelede (mevlevî töreni) okunmuş-icra edilmiştir. Rauf Yekta, hocası ve şeyhi Celaleddin Dede'nin Nâyi Osman Dede'nin *Hicaz Âyin-i Şerîfi*'ndeki nağme şekillerini hiç değiştirmeden Hicaz'dan Dügâh'a geçmesiyle, hiç kimseye nasib olmayan bir nağme ve makam transpozisyonunu başardığını not düşmüştür (Rauf Yekta 1329: 24). Celaleddin Dede, aynı zamanda musiki ilmi üzerinde çalışmalar yapmıştır. Bu itibarla, öğrencisi Rauf Yekta'nın musiki bilgisi ve ney icrasında tesiri ve katkısı olmuştur. Rauf Yekta, hocasını şu sözleriyle methediyor: "Celaleddin Efendi hazretlerine gelince, bu zat, tasavvufta çok ileri varan sezîşlerinden başka, musiki bilimindeki ilmî ve tatbikî kudreti itibarıyla kendisinden evvelkilerden ileridir. Tanburda yaşadığı çağda tek idi. Musiki nazariyatında benim ikinci hocamdı. Musikimizde şimdiye kadar bilinmeyen ve açıklanmamış birçok nazari meseleler onun gayreti

ile keşfedilmiştir (Mehmed Ziya: 210)”

Rauf Yekta, Şeyh Celaleddin Dede'nin torunu olan Neyzen Gavsî Baykara'ya “musiki ilmini büyük pederiniz Celaleddin Dede Efendi merhumdan emanet aldık” demiştir (Baykara: 22). Celaleddin Dede'nin yanı sıra Ataulah Dede'nin de nazari konulardaki bilgisini şöyle methediyor: “İstanbul'da Türk musikisinin nazariyesini bilen yalnız iki kişi vardır; biri Beyoğlu (Galata) Mevlevihanesi şeyhi Ataullah Efendi, diğeri Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Celaleddin Efendi'dir. Bunların haricinde hiç kimsenin bu nazariyeyi bildiğini görmedim (Baykara: 22)”

Neyzenbaşı Rauf Yekta'nın söyledikleri ve yazdıklarını da tam olarak ulaşamasa da durum neyzenliğine göre daha şanslıdır, çünkü onun ney taksimleri ve dolayısıyla ney tavrıyla ilgili birşeyler söylemek zordur. Bırakınız ney tavrını, ney üflerken bir fotoğrafını dahi henüz bir kaynakta göremedim. 1935 yılında vefat etmesine rağmen, hiçbir yerde ses kaydı bulunmamaktadır. Halbuki, 1880-1903 yıllarında Amerika ve Avrupa'da hızla yayılan ses kayıt aleti fonograf İstanbul'a da ulaşmış, dönemin üstadları Hafız Aşir, Hafız Sami, Tanburi Cemil Bey'in, Neyzen Tevfik'in icra kayıtları alınmaktadır. Keza, takiben gelen gramafon ile sanatçıların kayıtları dışında Anadolu'da halk şarkılarını-türkülerin derleme kayıtları da alınmaktadır. 31 Temmuz 1926'da Adana'ya Kozanoğlu türküsünü ilk kaydını ve diğer derlemeleri yapmak için giden heyette Rauf Yekta Bey de bulunmaktaydı (Ünlü 2004:214). Her türlü bilimsel gelişmeye, eserleri tasnif ve tespit etmeye çok önem veren üstad, acaba neden kendi ney icrasını elinin altındaki fonografa-gramafona yapmadı veya yapamadı ya da yapmak istemedi mi? Derleme gezisinden bir yıl sonra, 6 Mayıs 1927'de İstanbul Radyosu açılmış ve Sirkeci'de Büyük Postane'den yayın yapan radyoevinde dönemin üstadları icracı olarak katılmışlardır. Bu radyoda müzisyen ve yayıncı olarak herşeyi üstlenen üstad Tanburi Cemil Bey (1873-1916)'in oğlu üstad Mesut Cemil (1902-1963)'dir. Bazen musiki sohbetleri de yapmış olmasına rağmen, dönemin yurt içi ve dışında tanınan müzikolog, müzik tarihçisi, bestekâr ve neyzen olarak tanınan büyük üstad Rauf Yekta adına *Telsiz Mecmuası*<sup>2</sup>'ndeki radyo program detaylarında rastlanmadığından; ya Radyoevi'ne davet edilmemiş ya da edilmiş ise de kendisi bu davete icabet etmemiştir, şeklinde kanaatimiz oluşuyor. Konunun bu yönü de şaşırtıcıdır. Gerçi, Radyo'da kayıt imkânı yoktur, ilk yıllarda yayınlar canlı

<sup>2</sup> Sedat Nuri İleri'nin yazı işleri müdürlüğünü yaptığı *Telsiz Mecmuası*, ilk sayısı 30 Haziran 1927'den itibaren 14 Kasım 1927 tarihine kadar yaklaşık 18 haftalık süreçte '18' sayı olarak yayınlanır ve kapanır. *Telsiz Mecmuası*'nın çıkan sayılarında, 6 Mayıs 1927'de yayına başlayan İstanbul Radyosu'nun tüm programları ve özellikle ilk musiki yayınlarıyla ilgili bilgiler verilmektedir. Radyo yayıncılığında musiki ve özellikle Türk musikisinin yayınlarının programları hakkında üzerinde durulması açısından çalışılması gereken önemli bir mecmuadır (Süleyman Erguner, *Radyo Televizyon Programcılığı*, “Basılmamış” Ders Notları)



yapılıyor ve bu programları Rauf Bey, yakından takip ediyordu. Hatta, bir akşam radyoda *Dârü't-Talim-i Musikî Heyeti*'nin icra ettiği *Sipîhr Faslı*'nda Zeki Ârif (Ataergin; 1896-1964)'in eserlerini dinler, çok beğenir. Fakat, şaşır- mıştır. Çünkü, besteci Zeki Ârif daha çok yenidir. Ertesi gün, Beylerbeyi'nden Üsküdar'a giden vapurda genç Zeki Ârif'i görünce, böyle zor bir makamdan besteler yaptığı için kendisini tebrik eder ve bestelerini okumasını rica eder. Büyük ustadı kırmayan Zeki Ârif, güftesi İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın Sipîhr Ağır Aksak, "Cuy-i bâre döndü eşkim hasretinle çağlıyor" ve Curcu- na usûlünde "Gönül âvâre kaldı yar elinden" eserlerini okuyunca Rauf Yekta, Zeki Ârif'i takdir ve tebrik eder (Yavaşca 1981: 9).

Ancak, İstanbul Radyosu'nu zevkle dinleyen Rauf Yekta'nın neyzen veya müzikolog olarak radyo programlarına davet edilmediği veya davet edilse bile gitmediği düşünülebilir. Bu dönemde taş plaklara hızla kayıt yapıldığı malum iken, neden Yenikapı Mevlevihanesi'nin neyzenbaşı Rauf Yekta'nın ney icra-taksimlerinin de kaydı yoktur ya da Rauf Yekta Bey Kütüphanesi'nde (Erguner 2003:57-84) bulunan diğer birbirinden önemli musikimizle ilgili yazılı mirasın milletimize kazandırılmadığı gibi bu ney icraları var da bir yerlerde mi duruyor? Ney taksimi ile ilgili net bilgiyi konu hakkındaki görüş- memizde Murad Bardakçı söylemiştir. Buna göre, Rauf Yekta, 1932 yılında Kahire Kongresi'nde Mesud Cemil ile beraber iken bir ses kaydı yapıyor ve burada Mesud Cemil ile sazsemai ve sirto çalarlar, ayrıca, 2-3 dakikalık ney taksimi de yapar. Bardakçı, görüşmemizde bu taksimin mevlevî âyini başın- daki taksim gibi olduğunu- 'mevlevî tavırlı ney üslûbu' olduğunu söylemiş ve bilgi vermiştir; "Mısır Kralı Fuad, Kahire Kongresi'ndeysen Mesud Cemil ile yaptığı ayin kaydını ve tüm kayıtları toplamış Fransız Milli Kütüphanesi olan *Bibliothèque Nationale*'e hediye etmiş. Bu kurum, daha sonra 8-9 CD Albüm şeklinde sadece Arapların yaptığı kayıtları yayınlamış". Söz konusu kayıt, '25' yıl kadar önce edinmiş olduğu bu arşiv kayıdır.

Dönemin bilinen neyzenlerini hatırlayalım; ney hocaları Neyzen Cemal Dede (ö. 1899), Neyzen Sabri Dede, Neyzenbaşı Aziz Dede (1905); Neyzen Ziya Santur (Santurî Ziya Bey, 1868-1952), beraber meşk ettiği Bahariye ve Galata Mevlevihanesi Neyzenbaşı Hakkı Dede (ö.1918-1919?), Neyzen Hilmi Dede (ö.1922), Neyzen Celal 'Melek' Dede (1872-1938; Neyzen Burhaneddin Ökte'nin ney hocasıdır), Neyzen Halid Dede (ö.1920?), Neyzen Nurullah Kılıç (ö.1924), Neyzen Vasıf Bey (?; Neyzen Hakkı Dede'nin öğrencisi), Galata Mevlevihanesi Neyzenbaşı Emin Efendi (1883-1945), Neyzen Mahmud Şevki Gavsî (1873-1954), Neyzen Süleyman Erguner<sup>3</sup> (1902-1953), Rauf Yekta'nın ney öğrencisi Neyzen Gavsî Baykara (1901-1967), Neyzen Hayri Tümer (1902-1973), Neyzen Tefvik (1879-1953), Neyzen Burhaneddin Ökte

<sup>3</sup> Üstad, 'dede' neyzen, hafız, bestekâr Süleyman Erguner, 1927-1943 yılları arasında Anadolu'da memur olarak görev yapmış; İstanbul'a döndüğünde Rauf Yekta vefat edeli sekiz yıl olmuştur.

(1905-1973). Onun, 8 Ocak 1935 Çarşamba günü vefat ettiğini göz önüne alırsak; en verimli yaşında '64'ünde vefat etmiştir. Acaba, Türk musikisine yapılan haksızlıklar onu çok mu üzmüştü. Bilindiği üzere, 2 Kasım 1934'te musiki yayınlarının radyodan yasaklanması başlamış ve yaklaşık 22 ay sürmüştür. Yasağın 14. ayında vefat eden üstad; hayatı boyunca, musikimizin mücadelesini yapan, Darülelhan'dan yasaklanmasını, eğitimden kaldırılmasını kabul edemeyen üstad, ne yazık ki bu üzücü yasağa da şahit olmuştur. Cemal Reşit Rey, onun bu mücadeleler uğrunda cenazesinde Mesut Cemil'e, "Rauf Bey, musikinin şehidi oldu" sözünü tam yerinde söylemiştir (Kam 1967: 327). Rauf Yekta, 1886 yılında, '15' yaşındayken Kasımpaşa Mevlevihanesi postnişini Ali Efendi'den sikke giydikten sonra mevlevîliğe intisab etmiş (mevlevî oldu) ve mevlevî dergâhlarında icra edilen mevlevî âyin-i şerîflerin ve *ney*lerin etkisinde kalarak *neye* âşık olarak ve *neyzen* olmaya karar vermiştir. İlk *ney* meşklerini Yenikapı Mevlevihanesi'nin kudümzenbaşısı Hüsameddin Dede'nin oğlu Neyzen Cemal Dede<sup>4</sup> (1860-1899)'den almış olup, Galata Neyzenbaşısı Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede'den de meşk ettiğini söylemiştik. Onun meşk silsilesi için; Hüseyin Fahreddin Dede ve Şeyh Cemal Dede ekseninde tutarsak geriye doğru Neyzenbaşı Şeyh Fahreddin Dede ve Şeyh Abdülhalim Dede'ye ve ondan da Neyzen İsmail Şeydâ Dede'ye kadar ulaşan zincirden bahsedebiliriz. Bu silsilenin *ney* tavrındaki özellikleri her ne kadar ses kayıtları olmasa da haklarında söyleyenlerden, sözlü intikallerden anlaşılabilir ki *neyden* fosurtusuz veya çok az fosurtulu, pürüzsüz, net duyulan sesler çıkardığı, makamı tam manasıyla bildiğinden hem makam hem de geçki konusunda usta olduğunu söyleyebiliriz. Yekta, 1886 yılından itibaren *ney* meşklarına başlamış, 1894 yılında artık, dönemin esas akordu ve icra geleneği olan, *neyin* şahı diye bilinen *şah neyi* üfleyebiliyordu. Bu tarihte gerçekleştirdiği Halep gezisinde de *şah neyi*ni yanından ayırmamıştır (Sürelsan 1971: 4-6).

Hocası Neyzen Aziz Dede (1835-1905), Üsküdar Mevlevihanesi'nin neyzenbaşısıdır. Ayrıca, Yenikapı ve Galata ve Bahariye mevlevihanlerinde *ney* meşkeder. Şeyh Ataullah Dede'nin ricasıyla Galata mevlevihanesinde, Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede'nin arzusuyla Bahariye Mevlevihanesi'ndeki Neyzen Aziz Dede'nin de *ney* meşklarına devam eder. Bu meşklere, Neyzen ve Santuri Ziya Bey ve birçok *ney* öğrencisi olan ve başta Neyzen 'dede' Süleyman Erguner gibi bazı diğer neyzenlerin devam ettiği Neyzen Emin Efendi de bulunmaktaydı. Onun *ney* icrasını tarif eden Suphi Ezgi, Neyzen Rauf'un hocası Neyzen Aziz Dede gibi "fosurtulu ve methodsuz" çaldığını söylemiştir (Ezgi 1933: 471). Bu bilgide dikkat çeken "methodsuz çalma" anlaşılama-makla birlikte akla 'kara düzen' meşk gelebilir. Sözel, hafızaya dayalı, işitsel-görsel tarz ve sıfatlarıyla gelen meşkin son dönemini yaşayan üstadlar için

<sup>4</sup> Neyzen Cemal Dede, Rauf Yekta'nın yanı sıra Galata Mevlevihanesi neyzenbaşısı Hakkı Dede (ö. 1918 ?)'nin de *ney* hocasıdır. Rakım Ertür, kendisinden "Yenikapı Mevlevihanesi neyzenbaşısı Neyzen Topal Cemal Dede olarak bahsediyor (Rakım Ertür, "Geçen Asırda Edirne'de Türk Musikisi", *Türk Musikisi Dergisi*, sy. 34, s. 2; Süleyman Erguner, *Ney 'Metod'*, İstanbul 2007, s. 278. )

‘methodsuz çalıyor’ ifadesi örtüşmemektedir. Bu ifadenin karşısında akla şu soru gelebilir; Neyzen Aziz Dede’nin ‘methodsuz’ çaldığını ifade eden Suphi Ezgi, ‘metodlu ney’ çalındığını görmüş ve duymuş olmalı ki bir kıyaslama yaparak methodsuz ney çalındığını da vurgulamış... (Ezgi 1933: 471). 1986 yılında ilk ney metodu yayımlamış ve ardından 2002 ve 2007 yılında genişletilmiş ve 2 Uygulama CD’li *Ney Metodu* yayımlamış biri olarak hiçbir zaman ‘neyin metodlu-metodsuz’ çalınması kavramlarına yer vermedim. Meşk, esas olarak sözel-yazılı-işitsel ve görsel öğretim ve öğrenme sistemi, bir bakıma aslen bir eğitim metodudur.

Neyzen Gavsî Baykara ve bestekâr Hayri Yenigün, bizzat dinledikleri Rauf Yekta’nın neyine hayrandırlar. Neyzen Gavsî Baykara, bir perşembe günü Yenikapı Mevlevihanesi’nde ilk defa dinlediği Neyzen Rauf Yekta’yı şöyle anlatıyor (Baykara 1950:3);

“Ben o zaman iki yıllık bir ney amatörü olarak bulunuyor ve zamanın neyzenleri arasında ismi saygı ile anılan Neyzen Halid Dede’den<sup>5</sup> meşk ediyordum. Fakat, o güne kadar ne hocamdan ne de başka bir neyzen-den bu lâhutî elhânı (manevi nağmeleri), ince, hisli enîni [duygulu ses ve nağmeleri] inilti halde işitmemiştim. Bütün merasim boyunca gözyaşlarımı kalbime akıtarak, bu şimdiye duymadığım, dinlemediğim feryadı içime sindire sindire dinledim. ...Bu neyzenin kim olduğunu sordum: - Rauf Yekta Bey – dediler...”

Bestekâr Hayri Yenigün, Neyzenbaşı Rauf Bey’in ney tavrı hakkında şu bilgiyi verir (Yenigün 1972: 10);

“ Bir kere de Adanalı Hilmi -Fânî- Bey’in Gedikpaşa’da pansiyoner bulunduğu evde Rauf Yekta, Selanikli Mustafa Bey kanunla birlikte *Şedaraban Faslı* yapmıştır. Bu vesile ile, Rauf Yekta Bey’in ney ile yaptığı mütevazı olduğu nispette mazbut [derli toplu-sağlam] ve zarif bir taksimini de dinlemiştim.”

### **Ney ve Musiki Nazariyesi hk. konulardaki Görüş ve Yazıları**

Musiki tarihimize baktığımızda bulabildiğimiz kadarıyla neyzenlerin bazılarının musiki nazariyesi ile ilgilendikleri, bazılarının da neyzen ve nazariyeci olarak yer aldıkları görülmektedir. Nayî Osman Dede, Nayî Mustafa Kevserî, Neyzen Cemal Dede, Neyzen Hüseyin Fahreddin Dede, Neyzen Emin Efendi gibi üstadlar örnek olarak verilebilir. Rauf Yekta ise hem neyzen ve müzikolog olarak bu konuda başı çekmektedir; ancak her dönemin kendi nazariyat ve nazariyatçı özelliğini de unutmamalıyız. İşte, Rauf Yekta, çeşitli

<sup>5</sup> Neyzen Halid Dede, Kahire Mevlevihanesi’nden İstanbul’a gelmiş ve Yenikapı Mevlevihanesi’nde neyzen olarak mutriptaki yerini almıştır bkz. Erguner 2007: 281.

nazari ve tarihi konularda yazarken *neyin*, *neydeki* ses sisteminin nazariyatımızla olan ilgisini ve açıklamalarını ihmal etmemiştir.

Süleyman Cevad, 5 Kasım 1922’de Yenikapı Mevlevihanesi’nde kendisiyle bir röportaj gerçekleştirirken kendisine sorular sormadan önce gözlemlerini anlatır (Cevad 1922: 19):

“Rauf Yekta Bey, bir erkân minderinin köşesinde diz üstü oturuyor. Âyinden sonra yüzü solmuş gibi...Güzel ve bol konuşuyor. Konuşmamız hep musikiye dairdi. Ağzında şeker, kurabiyeye benzeyen bir şey çiğniyor ve hem söylüyor. Konuşması, rûhun heyecanını ifade etmekten ziyade, fikrin buluşlarını, dimağın eserlerini anlatıyor. Karşıdan görünce Rauf Yekta Bey, kâtip kıyafetli, ten-dürüst [güvenilir, sakın] ve çok mahcub bir zattır. Bilmiyoruz, fakat kendisini tanıyanlar alınganlığında da bahsediyorlar.”

Osman Şevki Uludağ, yakın arkadaşı Rauf Yekta’nın yirmi dört sesli sistemi savunurken; pentatonik sistemi ön plana almak isteyen bazı musiki teorisyenlerinin kendisine ‘neyzen-neyzenbaşı’ diyerek, onu icra sahasına dahil etmelerine çok kızdığını bize naklediyor. Her ne kadar soğuk bir şaka olsa da, Rauf Yekta gibi büyük bir müzikoloğa bunun yapılmasını yakıştıramıyoruz. Zaten, üstad, bu söylemlere gereken şu cevabı vermiştir; “Evet, öyleyim neyzenbaşayım, diyeceğin var mı?” (Uludağ 1962: 197).

Rauf Yekta, büyük bir müzikolog ve neyzenbaşı olarak ney hakkında da önemli tespitler yapmıştır. Üstad, Albert Lavignac’ın kurucusu olduğu *Enclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* adlı musiki ansiklopedisine 1922 yılında birinci baskısı için gönderdiği ve bu amaçla ayrıca 1913 yılında kaleme aldığı *Türk Musikisi Monografisi*’nde ney için özel bir bölüm ayırmıştır. Ancak; keman, tanbur gibi çalgılarımıza makalelerinde yer vermesine rağmen diğer teliflerinde ve bugün elimizde bulunan ilgili kaynaklarında, makalelerinde ney ile ilgili olanını ya da bir kısa da olsa ney bilgisine rastlayamadık.

Rauf Yekta, *Türk Musikisi Monografisi*’nde ney hakkında bilgi verirken şu konulara dikkat çekmiştir. Biz de, onun yazdıklarına kendi görüşlerimizi de ilave ve açıklamalı ifade ederek konuyu ortaya koyacağız;

1. Ney bir kamıştır, fakat nağme veren bir kamış ve çok basit olan bu şekliyle nefesli sazların en gelişmişidir. Armoniklerinin zenginliğine ulaşacak başka bir çalgı yoktur. Gerçekten fevkalade ses rengini armoniklerinin zenginliğine borçlu olup, hafif puslu olan bu renk az çok, fakat bâriz (açık) bir şekilde insan sesini hatırlatır.

2. İnsan sesine eşlik etmek için başlıca yedi farklı tonalitede ney vardır. Bunlar; mansur, şah, davut, bolâhenk, kız, müstahsen ve süpürdedir. Mansur ney için ‘normal ney’ adını da vermiştir.

[Bu konuda haklıdır; dünya müziğinde A veya La sesinin frekansı (440 Hertz -frekans/saniye) ile mansur neyin A-la-dügâh perdesi ses aynıdır. Ancak, Rauf Yekta’nın verdiği bu yedi ney âhengi sayısı, diğer neyzen üstadların ney çeşitleri tablosuna göre eksiktir. Örneğin, kız ney ile müstahsen neyçe (nısfıye yerine kullandığım tabir) arasında yarım sese denk gelen ‘yıldız veya mehtabiye’ denilen âhenk yoktur. Ara seslere denk gelen mabeyn neyler yoktur. Rauf Yekta’nın tablosunda sadece *yıldız ney*çenin bile olması, uygulamada geçerli olanı yazabilirdi.]

3. Türk tabii (esas) dizisinin nispetleri, ney için de tabii nispetlerdir. Yedi çeşit ney icra edildiğinde farklı parmak hareketlerine gerek olmayıp, her ney üzerinde elde edilen sesler, aynı parmak hareketi ile normal *neyde* (mansur) çıkarılan seslerin aynısı olurlar. Şimdi, nota üzerinde bu sesleri görelim;

### Mansur Ney'de Esas Sesler Dizisi



Mansur Ney'in dügâh sesi -La- A= 440 fr/sn

### Avrupa Müziği - A: 440 fr/sn



G 4

Türk Müziği - yerinden-B olâhenk düzen

576648	720	768	864	960	1024	1152
Re .....	Mi.....	Fa diyez....	Sol.....	La	Si	DoRe
9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	16/15	9/8

4. Rauf Yekta, Avrupalı müzikolog Jean Parrisot'un kitabındaki (*Nouvelle Archives des Missions Scientifiques*, I, X, s. 172) "neyin arka perdesindeki ses sol sesidir" şeklindeki önemli yanlışını düzeltir. Neydeki arka delik sesi sol olmayıp, ana dizinin yedilisi olan fa natürel (acemaşiran)dir.

[Ancak, bu ifade bizce eksik kalmıştır. Neyde bilindiği üzere, arka tarafta tek perde hanesi (delik) vardır. Bunun adı, 'aşiran bölgesi'dir (Erguner 2007:91). Rauf Yekta, bu bölgeye tek perde adı vermiş; fa natürel-acemaşiran sesi demiştir. Halbuki, burada 'aşiran' bölgesinde sırasıyla; acemaşiran (fa natürel), hüseyinî aşiran (mi) ana perdelerinin yanı sıra, şûrî üflemler ve parmak pozisyonlarıyla dik acemaşiran, kaba hisar-nim hisar ve nim hisar, ırak (fa diyez) ve dik üflemeyle 'geveşt' (ırak sesinden tiz) sesi çıkar.]

5. Neyde iki kromatik nota vardır: la diyez ve do diyez. Bu seslerin dışındaki sesler 'diyatonik' sesler olup, ana ses olan sesinin armonikleri kadardır. Her diyatonik ses arasında, ara sesler vardır ve bunlar, bakiye (B): 256/243 ve mücenneb-i sagîr (küçük mücennep, S-sagîrin baş harfi) 2187/2048 nispetleri (ölçüleri) ile ifade edilirler.
6. Normal ney (mansur) ve her çeşit neyde ana ses veya ilk ses sol-kaba rast sesidir. Gerek bu ses üzerinde, gerek sesler üzerinde parmak pozisyonlarını değiştirmeden nefes şiddeti ve dudak hareketleri ile her notanın beşlisi ve üst üste gelen iki 'si' elde edilebilir.<sup>6</sup> Buna karşılık, Avrupa flütleri, aynı tarz hareketle ana sesin iki sekizlisini veya bir ara ses çıkarabilirler.
7. Eskiden Doğu (Şark) Musikisi' de diyapazonun yerine geçen bir alet yoktu. Bu akort, kamıştan bir flüt olan *Mansur ney* ile yapılıyordu. Kamışın genişliği, uzunluğu, boğumlarının adedi ananevi bir şekilde tespit edilmiş olduğu için bu aletlerin akort bakımından aralarında aşağı yukarı hiçbir değişiklik yoktu. *Mansur neyden* çıkarılan en pes ses (kaba rast/sol), bu aletin bütün delikleri açık olduğu zaman Türk musiki sisteminin birinci sesi olarak ele alınıyordu.

Rauf Yekta'nın yukarıdaki 2. ve 7.md'lerde sözü geçen mansur ney ile ilgili sözlerinin biraz daha üstünde duralım. *Mansur ney* Avrupa (batı) notası alıp, *bolâhenk neyçe* (nısfıye)'yi de Türk saz akordu-yerinden akort- olarak nota üzerinde görelim. Bu durumda, iki müzik frekansı arasında beşli aralık

<sup>6</sup> Rauf Yekta'nın bu ifadesi eksiktir. Neyde, her sesin nefes şiddeti ve dudak hareketi değişimiyle her sesin beşlisinin yanında oktavı (sekizli) ve bazı seslerinde üçlüsü elde edilebilir.



fark olduğu görülecektir. Bir diğer deyişle, Türk musikisi, Avrupa müziğinden beş ses aşağıda tınlamaktadır.

Mansur ney: Kaba rast – sol - tüm perdeler kapalı G 3 – oktav rast/sol G 4

Mansur ney: Yegah – sadece arka kapalı .....D 4

Bolâhenk neyçe: Kaba rast -tüm perdeler kapalı: D 4

Mansur neva / re = Bolahenk neyçe rast ..... D 5

Rauf Yekta, bu konuyu şöyle açıklıyor (Yekta 1924: 60);

“Mansur Âhengi; düğâh nağmesinin saniyede 870 titreşimli La 3 nağmesine eşit- denk geldiğini düşünenlerin yani mansur âhengini kabul etmek isteyenlerin fikri de doğru değildir. Çünkü bu âhenk, icra -okuma içinde misal; muhayyer “vakt- subh oldu pür olsun kuşe-i meyhaneler -nazım murabbâ sol anahtarı ile yazmakta ve meyanındaki tiz hüseyinî (2610 fr/sn) göstermek kadar garabet [tuhaflık] tasavvur olunamaz [düşünülemez]. Bu yüzden mansur âhenginin yerine daha pes ahenklerin kabulüne olan temayül artmaktadır.”

İşte bu yüzden akort inerek, yani ‘bolâhenk ney’in neva sesi yegah perdesine veren sese kadar inmiş, düğah 440 ses bolahenk nısfiyede yegah sesine çekilmiştir. Bu ses de bolahenk neydeki neva perdesidir. Böylece, Türk musikisi bugün la 440 Hertzden tam bir beşli alt frekansta söylemektedir. Yoksa bu neva perdesi yani bir dörtlü üstteki re /neva frekansı değildir. Böylelikle, Rauf Yekta’nın da dediği gibi; “La 3: 870<sup>7</sup>...*çârgâha* eşit farzıyla Davud Âhenk; La 3: 870 ... *segâha* eşit farz edilerek Şah Âhenk; La 3: 870... *düğâha* eşit farzıyla Mansur Âhenk kabul edilerek gittikçe pestleşen bu âhenge doğru gidilmiştir” (Yekta 1924:61).

1920’lerde mevlevihanelerde mutrip heyetinde esas alınan âhenk, kanaâtımce muhakkak ki daha eskide olduğu gibi şah ney akordudur, yani A-La sesi musikimizdeki, ‘si /870 Hertz - *segâh*’ sesine ait olan akorttur. Arşivimde olup ta daha sonra ne çâre ki kaybolan bir kartpostalda, Galata Mevlevihanesi’nin önünde bir mukabele sonrası istirahat halinde bekleyen ve mevlevi kıyafetli neyzenlerin elinde *mansur neyler* vardır. Bu fotoğraftan yapılmış kartpostala, neyzen veya musikişinas olduğunu zannettiğim birisi el yazısıyla Osmanlıca olarak şu sitayışkâr görüşünü yazmış; “neyzenlere bakın, ellerinde *mansur neyler* var.

<sup>7</sup> Rauf Yekta’nın *Türk Musikisi Nazariyatı*’nı yayımladığı 1924’lerde A-la veya mansur düğah sesi 435 Hertz’dir. Daha sonra, günümüze dek frekans yükselmiş 440 Hertz olmuştur ki günümüzde bu frekansın daha da yükseldiği, 442, hatta 445’e doğru çıktığı da gözlemlenmektedir.

Heyhat, maalesef, ne günlere kaldık, şah neyleri terketmişler, mansur üflüyorlar” İşte, bu notu yazan musikişinasın feryadı, akordun gittikçe pestleşmesidir, sözün burasında belirtelim ki, günümüzdeki akort-âhenk durumunu bu üstad iyi ki göremedi.

“Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu” için çok önemli olduğunu düşündüğüm bir konuyu açıklamak istiyorum. Aslında, yukarıda Rauf Yekta’nın görüşlerini teyid eden bir açıklamaya yer vereceğim. Bundan önce, aşağıdaki açıklamayı yapmak gerekmiştir.

Türk musikisi akord veya âhenk sisteminde, sol anahtarındaki re veya diğer adı neva perdesini La-A = 440 Hertz olarak kabul eden anlayış ve uygulaması nedeniyle; aradaki dörtlü aralık olarak Avrupa müziğiyle aramızda dörtlü aralık negatif duyum farkı oluşuyor. Bu uygulamaya da ‘Bolâhenk akort’ denilmiş. Bu durumda, Türk müziğindeki düğah-la sesi ; Avrupa müziğinin sol anahtarı birinci çizgideki mi sesi olmaktadır. Yani bir tam dörtlü aşağıda ki ses/sesler olarak duyulur. Bu gerçekte, Yalçın Tura, Kantemiroğlu’nun yazdığı harf notalarını çevirirken aynı konuyu değinmiş ve şu açıklamayı yapmıştır (Tura 2001: LIII);

“ .. / Bugün elimizdeki notalarda yazılı olan, çıkması gereken sesle, o notayı çaldığını, o sesi çıkardığını ileri süren kişinin çalgısından (ya da gırtlığından) çıkan ses, bir tek çalgı Mansur Ney dışında aynı değildir. Türk müziği notaları Mansur Ney’in seslerine göre yazılmaktadır. Mansur Ney dışındaki çalgılarda ise aynı perdeler ve aynı notalar bir tam dörtlü aşağıdaki sesler olarak duyulur. Kanun, kemençe hatta bir Batı çalgısı olan kemanda bile, dördüncü çizgideki Re notasıyla gösterilen Nevâ perdesi çalındığında çıkan ses Re değil, onun bir tam dörtlü altındaki Lâ, yani Mansur Ney’deki Dügâh sesidir. Tanbur ve ud gibi çalgılarda ise, o -Lâ- değil onun bir sekizli altındaki Lâ işitilir. Buna karşılık, bizim müzikçimiz ısrarla o notayı Re olarak okur, Re sesini çıkardığını, Nevâ perdesinin -Re- olduğunu ileri sürer”

Yalçın Tura’nın da burada kastettiği ve karşılaştırma yaptığı gibi Türk müziğine dair bir eserin sol anahtarlı dördüncü çizgideki sesin ‘re’ değil -aksine dünya müzik genelinde geçerli olan A-La= 440 Hertz olan ses olduğudur. Nitekim, Tura; Leningrad (St. Petersburg) Bilimler Akademisi’nde korunan belgeye göre “Kantemiroğlu Notası”ndaki Yegâh perdesinin, tıpkı günümüzde olduğu gibi, Batı notasındaki Lâ sesini vermesi gerektiğini söylüyor (Tura 2000: XLVIII) ve devam ediyor;

“Kantemiroğlu’ndan yarım yüzyıl önce yaşamış olan Ali Ufkî’nin *Mecmua-i Sâz ü Söz* adlı nota ve güfte dergisinde, Yegâh perdesi bir tam ses

daha kalın olarak [Do] ‘Sol’ notasıyla gösterilmiştir. Buna göre, günümüzde ‘yerinden çalma’ diye nitelenen ses düzeninin XVIII. yüzyılın başlarında iyiden iyiye yerleşmiş olduğuna hükmedebiliriz.”

Yıllardır “Bolâhenk Akort”, “Bolâhenk Düzen” olarak bilinen düzenin tam karşılığı, anlamı da budur. ‘Batı’ notasıyla yazılan Türk müziği parçalarında, perdeler *mansur neyden* çıkan seslerle gösterilmektedir. Yani, elimizdeki herhangi bir makamdaki eserin notasındaki sesler, Avrupa müziğine göre *mansur neyin* sesleridir. *Mansur neyin* dışında kalan diğer çalgılar, göçürme yapıyorlar gibi aynı notaları bir tam dörtlü aşağıdan seslendirmektedir. İşte, bu bir ‘tam dörtlü’ aşağıya yapılan bu göçürmeye ‘yerinden çalma’ denilmektedir. Bu sesler de, *bolâhenk neyden* çıkan sesler olduğundan bu düzene “bolâhenk düzen” denilir. Elbette, notada görülen sesin çalınması ya da çalgıdan duyulan sesin notaya alınmasında bu durum karmaşık bir hal almakta, genel olarak kimse aslında “neyi ve nasıl yaptığını”da bilmemektedir.

1927’de açılıp canlı yayınlarla devam eden İstanbul Radyosu yayınlarında olduğu gibi, fonograf ve daha sonra yayılan taş plaklardaki ses ve saz icralarına bakıldığında genelde mansur ney düzeninin hakim olduğu görülmekle beraber, 1949 yılından itibaren Mesut Cemil Bey’in kendi oluşturduğu ve yönettiği radyo korolarında esas aldığı ‘kız ney’<sup>8</sup> akordu ‘Bolâhenk Ney’ düzeninden yani “Avrupa Müziği (AvM) Re” sesinin AvM Lâ -A ses olarak kabul edilen düzenden dört ses pest yani ‘AvM La’ sesinin, sol anahtarında gerdaniye sesi kabul edilerek icrasına gidilmiş; adeta kız ney veya dört ses aşağı akort bolâhenk akordun yerine geçmiştir. Günümüzde bu durum daha da yaygınlaşmış olup, genellikle bu akort kullanılmaktadır.

Musikişinas, neyzen ve diş hekimi Sadık Yiğitbaş (1915-?), Mesut Cemil Bey’e 15 Eylül 1952 yılında yazdığı mektubunda bu konuyu ve şikayetlerini dile getirirken, aslında yapılan bu pest tarafa yapılan transpozenin, pestleşmenin mucidi olarak belirttiği ‘Kemani Bülbül Salih’e de dikkat çekiyor (Yiğitbaş 1952: 253);

“.../ Radyolarımızda sazlar La= Mansur) yani diyapozon sesine göre akord edildikleri halde neden icrakârlar bu sesi (Do, Re, Mi, Sol) gerdaniye itibar ederek alıyorlar, daha doğrusu transpoze ederek çalıp okuyorlar? Eski hanendeler ve sazandeler eserleri yerinden çalıp okudukları halde bilahare Kemani Bülbül Salih’in ortaya attığı ‘transport-bolâhenk akordu’ neden bu kadar revaç bulmuştur ve neden radyolarımızda dahi saz eserleri aynı akortla icra edilmektedir? Diğer taraftan hanendelerimiz sıkılmasın, yorulmasın diye de eserler bu akorttan dört ses pest, yani ‘Lâ’ sesi gerdaniye itibar edilerek çalınıp okunmakta ve bu sebeble

<sup>8</sup> Aslında, kız ney için musiki tarihimizde sadece ‘ney’ denilmiştir. Bu tanım ise yenidir ve son dönemde çıkmıştır, kamaşın ‘70 cm’ civarındaki uzunluğu ile kadınların daha rahat üfleyebildikleri *neydir*.

saz sanatkârları birçok sesleri yerinde icra edememektedirler. Müstesna olarak bazı hanendelerin esas düzene nisbetle bir sekizli pestten okudukları nazarı itibare alınırsa diğer sazende ve hanendelerin tel ve ses hakkındaki iddiaları suya düşmüş olmaz mı? Kanaatime göre, her eser yerinden [kendi karar yeri] icra edilmedikçe sanat kıymetini kaybettiği gibi onu icra eden de tam bir sanatkâr sayılmaz.

Batı musikisinde şan dersi görenler pekala tiz perdelere çıktıkları halde neden bizim sanatkârlar çıkmasınlar. Sesleri müsait olmayanlar eserlerimizi bir sekizli pestten okuyamazlar mı?"

Sadık Yiğitbaş'ın bu mektubundaki görüşleriyle şahsım ve Yalçın Tura'nın görüşleri örtüşüyor. Sadık Yiğitbaş, 1923 yılında vefat eden kemani 'Bülbül' Salih'in ortaya attığı 'transport-bolâhenk akordun radyolarımızda rağbet gördüğünü, icraların bu şekilde yapıldığını söylemiştir (Yiğitbaş 1952:253). Bu durum günümüzde, resmi ve özel musiki kuruluşlarında; TRT, Devlet Koroları, konservatuvarlar, cemiyetler vd. Türk musikisinin icra edildiği her yerde bu şekilde devam etmektedir.

Şimdi, bu yazdıklarımızı porte üzerinde görelim ve uygulayalım:

### Kantemiroğlu - Y. Tura - S. Erguner

TM-Bolâhenk Ney  
Nevâ-Re  
440 fr/sn

BM

TMA 4 - Nevâ - BM Lâ

A 4: 440 Lâ

Bolâhenk Neyçe  
Yegâh

BME 4 Mi

TM Türk Müziği  
BM Batı Müziği

Aşağıdaki portelerde TM yerinden ve Mansur-Batı karşılığını göreceksiniz:

TM -Bolâhenk Ney'de - Rast'ta Buselik

D 4- sol-rast

D 4- sol- kaba rast

TM -Bolâhenk Neyçe' de - Rast'ta Buselik

BM-Re'de ve Mansur Ney'de - Yegâh'ta Buselik

Buselik Beşlisi, *mansur neyde* veya BM'de ve sonradan *bolâhenk neyçede* Yegâh-re sesi üzerinde görelim.

BM-Lâ 'da ve Mansur Ney'de - Dügâh'ta 'yerinde' Buselik

A 4 - 440 fr/sn - Lâ'da Buselik

A 4 - BM-Re 'de ve Bolâhenk Neyçe'de Buselik

Evet, tekrar kaybettiğim kartpostala dönerek ismini bilemediğimiz üstadımız ve diğer isimleri geçen üstadlarımız böyle üzülmüyorlarsa da günümüzdeki durum daha pest ses ve akortlara gelinmiştir. *Kız ney* denilen B-Si âhenginin de altında süpürde (*bolâhenk neyçenin* bir ses altı) neyçe ile icra edilen mevlevî âyin-i şerîflerini duymakta ve görmekteyiz. Çünkü, artık şah ney ve mansur ney âhenklerinden dahi icra edilmiyor. 1960'lardaki Konya Şeb-i Arûs törenlerinde; 1973-1980 yıllarında benim de katıldığım Konya ve diğer mevlevî törenlerinde hiç olmazsa makamın yerinden dört ses aşağıdan tabir edilen eski adıyla 'ney' ve günümüz tanımıyla 'kız ney' üfleniyordu. Bu gelinen durum karşısında bendeniz şöyle diyorum; "Heyhat!, şimdilerde *kız ney* bile yok! *süpürde* (süpürde, bolâhenk akorda göre makam yerinden bir ses aşağı) nısfiyeler veya yeni adlandırmamla *neyçeler* var."

Keza, Muallim İsmail Hakkı Bey, makam seyirlerini vererek makam açıklamalarını yaptığı *Musiki Tekâmül Dersleri* eserinde (İsmail Hakkı 1926: 42), ister tiz seslerde dolaşan makamlar, ister pes seslere inen makamlar olsun seyirlerinin baş kısmında 'Davud Akort' kaydını koymuştur. Bu kaydın bulunması da çok önemlidir. Yani, diyor ki, bu solfejleri davud akort ile yapınız, musikimizdeki do-çârgâh sesini A-la: 435 Hertz (günümüzde 440 Hz) olarak kabul ediniz ve okuyorsanız da böyle okuyunuz. Örnek olarak, Evcârâ Makamı seyirini (İsmail Hakkı 1926: 42) verebiliriz (Kaygusuz 2006:126); "80. Terkib, Evcârâ Makamının Seyri: Irak perdesinde karar iden bu makam evvelâ Evc makamının asma kararı olan evc perdesine geldikde irak perdesinde Şehnaz makamını icra edüb irak perdesinde karar ider."

٨٠  
 « ترکیب »  
 اوج آلامقا مینک بسیرتی  
 عراده پرده سنده قرار اید نه بو مقام اوردا اوج مقاسنه آصمه قرار اید اولور اوج پرده سنده  
 کلکده عراده پرده سنده سحرمان تقاضای اجرا اید وب عراده پرده سنده قرار اید .  
 [ دزن آید به ]



آخوڭ داوور . Akort Davud

Rauf Yekta, Paris'te yayınlanan *Revue Musicale* (RM)'nda yayınlanmak üzere "La Vraie Théorie de la Gamme Majeure"- *Majör Makamın Gerçek (Doğru) Nazariyesi*- adlı makalesini gönderir ve müzik teorisi açısından bu çok önemli makale, RM'nin 16 Nisan 1908 tarihli '8' numaralı sayısında bizzat kendisinin yazdığı mükemmel Fransızca ile yayınlanır. Bu makalede, üstad, Avrupalılara başlangıç notasının 'do'nun hiç uygun olmadığını; bunu terkedip, sol veya re seslerini esas-başlangıç sesi olarak almalarının doğru olacağını söylüyordu. Nitekim, yine bu makalede yer aldığı gibi, *Türk Musikisi Monografi*'sinde bulunan Rast makamının seyirli açıklamasında, donanımda sadece fa diyez -eviç sesinin olması; makamın üçüncü derecesindeki 'si' için hiçbir işaret koymamasını ve seyir altındaki notunda "Rast makamı, Avrupa musikisinin 'sol majör' tonundan başka bir şey değildir" ibaresinin yer almasında ortaya çıkan husus, günümüzde koma bemol ile gösterilen segâh sesinin esasen arızasız yazılması gerektiği ve böylece duyulan sesin sol majörün üçüncü derecesinde oluşan 6561/8192 nispetli melodik majör üçlünün tizindeki -si- olduğuna işaret etmektedir. 'si' yani arızasız segâh sesinin *ney*deki açkısında





Bunun için iki yol vardır. Birincisi, Sol majör gamını majör tonun esas dizisi olarak kabul etmek;

	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	
								
sol	la	si-segah	do	re	mi	fa diyez-eviç	sol	
	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{5}{9}$		


* segâh sesi
Rauf Yekta'nın Esas Dizisi

İkincisi ise; Gui d'Arezzo'nun nispetlerine dönersek (aslında bu dizinin re sesinde bir Rast Dizisi'dir)

	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	
								
Re	mi	fa diyez	sol	la	si	do diyez	Re	
	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{5}{9}$		


re sesinde Rast Dizisi - Gui d'Arezzo Ölçüleri

## سماعي شت عربان

جميل بيك الطنبوري

Allegretto 1

f

mp

f

mf

p

Fine

Bu söylemlerimizi günümüzde Arap ülkelerinde, özellikle Mısır ve Suriye'de kullanılan nota yazısı ve icrası üzerinden de uygulamada görelim. Yukardaki notada, üstad Tanburi Cemil Bey'in bu ülkelerde de çok sevilen *Şedaraban Sazsemai* görülmektedir. Ancak, eser, bizim yazdığımız üzere bolâhenk akort üzerinden, yani neva sesinin düğah 440 Hz kabul edilmesinden yapılan icra ve notadaki sözde göstergesi üzerinden yazılmayıp 'batı-Avrupa' notasındaki yerinden sol -G sesi üzerinden yazılmakta ve Arap sazandeleri bu sesi notada sol olarak görse de kendi akortları çerçevesinde re (yegah veya neva) sesi üzerinden icra edeceklerdir. Böylece, Avrupa müziği keman, çello, flüt vd. çalgılarını icra eden müzisyenler ve Arap sazandeleri aynı notaya bakarak aynı sestem, aynı tınlayan sestem çalacaklardır. Halbuki, bizim sazandelerimiz ise Avrupa notasında sol olarak icra edilen sesi, kendi çalgılarında do-çârgâh

perdesi üzerinde icra edeceklerdir. Bu durumda, Türk müziği ve Arap müziği icrasında bir ses (bir ton) farkı oluşmaktadır.

Şimdi, bu farklılıkları nota üzerinde görelim; ilk önce, Türk müziği notası ve batı müziği notasını karşılaştıralım:

### Şedaraban Saz Semai

Türk müziği yazısı



Batı müziği yazısı



Şimdi de batı müziği ve Arap müziği notasıyla, Türk müziğinde karşılık gelen notaya, seslere bakalım;

### Şedaraban Saz Semai

Batı (Avrupa) Müziği ve Arap Müziği bu nota üzerinden icra ediyor

Tanburi Cemil Bey



Ancak Arap müzisyenleri BM notasına bakarak, çalgılarında Re sesi üzerinden icra ediyor



Türk müzisyenleri BM notasına bakarak, Bolâhenk akortta Do-Çargâh sesi üzerinden icra ediyor



İşte, Batı müziği (BM) ile Türk müziği arasındaki beş ses farkı (sol -do kaba çargâh görülüyor; aslında kaba çargâh üzerinde yazılması gerekirken nota yazımı açısından bir oktav yukarıdan yazılır)

Ayrıca, Türk Müziği ile Arap Müziği arasındaki bir ses -bir ton farkı görülmektedir.

Müzik icrası üzerinde Batı (Avrupa)-Arap-Türk nota yazıları ve dumsal icra üzerindeki nota açıklamalarını, karşılaştırmalı olarak yazdıktan

sonra; Gui d'Arezzo'nun nispetleriyle bir Rast dizisinin aralıklarını taşıyan majör makamın esas dizisi olarak sol majörün kullanılmasını tavsiye edersek, bu dizide fa sesinin önünde diyez işaretinin olduğu söylenilebilir.

Rauf Yekta, bunun yanlış ve gereksiz olduğunu savunur, fa sesinin önünde hiçbir değiştirici işaret olmadan bu sesi fa diyez olarak icra edilmesini söylese de (Rauf Yekta 1908: 244-245) fa natürel için fa sesine bemol konulması gerekir ki bu da notasyonda zorluklar yaratacaktır. Üstad, fa sesinin önüne diyez konulması aynı aralığı ifade edeceğinden birinci dizinin tercih edilmesi kararına varır. Onun savunduğu dizi, 1908'lerde re perdesi üzerindeki Rast dizisi, 1922'lerde do perdesi üzerindeki Rast dizisidir. Avrupa musikisinin teori ve pratikte kullandığı dizi, do sesi üzerindeki majör dizi olduğundan zannediyoruz ki zamanının batı düşünce ve uygulamasına uyarak musikimizin aynı Avrupa musikisi gibi ilmi ve aynı do dizindeki nispetler, aralıklar ile ifade edilen bir musiki sistemine sahip olduğunu belirtmek için do sesi üzerinde Rast dizisini uygulamış, hatta bir adım daha öne giderek do majörün aslında sol majör olduğunu ikaz etmiştir. Böylelikle, Türk musikisinin de rast sesi üzerinde Rast esas dizisi aralıkları taşıdığı gerçeği ile, iki musikinin de 'do' perdesinde buluşmasını sağlamak istemiştir. Burada, Rauf Yekta'nın hedefi, do majör dizisinin esasen Rast dizisi olduğu, do sesinde Rast göçürümü olduğudur. *Neyin* açkısına tam olarak uyan dizi de bu dizidir. *Neyin* ilk sesi rast, üçüncü açkısı segâh ve onun beşlisi olarak aynı yerden çıkan ses, eviç-fa diyezdır ve Türk musikisinin esas dizisi de bu Rast Dizisi'dir. Günümüzde, Rauf Yekta'dan sonra do majör dizisinin bizim çârgâh dizisiyle aynı olduğu kanaatiyle ana dizi olarak tarihte hiç olmayan; Itrî'nin, Dede Efendi, Zekâi Dede, Sadeddin Kaynak, Münir Nureddin Selçuk, Alâeddin Yavaşca gibi bestekârların hiçbir eseri olmayan bir makamın halâ, ana dizi olarak tüm eğitim ve öğretimde geçerli olması, gerçekten devesu misalidir ve böylesi ilmi bir kabullenme olmamalıdır. Tüm müzik eğitim birimlerinin, müzikoloji bölümlerinin bu konu üzerinde sıfır işlem- hareket konumunda olması da düşündürücüdür. Nâyi Osman Dede'nin *Çârgâh Mevlevî Âyin-i Şerîfi*'ni, *Kudûmün rahmeti zevk u safâdır ya Resûlallah* tevşihî ve Çârgâh makamındaki diğer ilâhileri de göz önüne alırsak konunun nazariyattan ziyade pratikte dahî gerçeğine varılacağı kesindir. *Mevlîd-i şerîf*, *Na't-ı şerîf* gibi muhteşem eserlerimiz Rast makamıyla başlıyor. Hangi enstrümanımızın öğretiminde bu 'yeni' denilen "sözde Çârgâh Dizisi" kullanılıyor. Kanun, tanbur, kemençe, ud, bağlama vd. çalgılarımızda 'Rast Dizisi' ile başlanılmaz mı? Hangi, bestemizde, hangi şarkımızda, türkümüzde, nefesimizde bu 'yeni Çârgâh'ı yani ortaya konulmuş olan sözde Çârgâh'ı kullanılıyor ve icra ediliyor.

Türk musikisinin esas dizisi Rast Dizisi'dir; bunu anlayan ve icra sahasında uygulayan ve bir Rast eseri, do sesinde yazan icra eden Arap musikisi

kadar bile olamadık...Bizim ise buna ihtiyacımız yok, yapılacak olan sadece rast sesinde Rast Dizisi'ni esas dizi olarak ele almak, öğretmek ve icra etmektir.

8. Rauf Yekta, *neyin* seslerinin nefesle, beşli ve oktav şeklinde değiştiğini ve bu nefesin üç dereceli olduğunu tablolarla göstermiştir. Kaba rasttan (kaba sol) rast'a (sol) birinci derece (pes sekizli); rasttan (sol) mahura (fa diyezden daha dik) ikinci derece (orta sekizli); gerdaniyeden (tiz sol) tiz nevaya (tiz re) üçüncü derece (tiz sekizli) ile gösterdiği tablolarda, esas ve değişken seslerin nasıl üfleneceğini beş pozisyonda belirtmiştir. Ancak, açıklamalarından anlaşılacağı üzere üstadın *neyi* sol el yukarda (arka delikte) ve sağ dizine koyarak icra ettiğini anlıyoruz.<sup>9</sup>

8.1. Başı sola eğerek (*neyde şûrî üfleme*yi kastediyor)

8.2. Başı sağa eğerek (ters şûrî pozisyon)

8.3. Normal duruş (temel tutuş; normal üfleme açısı)

8.4. Normal duruşa avdet ederek (geri dönerek)

9. Rauf Yekta, döneminde kimsenin değinmediği *girift* çalgımızdan bahsediyor. Günümüzde tarafımdan tekrar gündeme getirilen ve Neyzen, Giriftzen Âsım Bey (1851-1929)'in *giriftinin* ölçüsünde yeniden yaptığım *giriftimle*, musiki tarihimizdeki ilk ses kaydını *Girift Audio CD'sini*<sup>10</sup> gerçekleştirmek nasib oldu. Rauf Yekta Bey de *girift* hakkında az da olsa bilgi vermiş, "girift denilen başka bir ney daha vardır" sözüyle, -iki çalgının her ne kadar yapı, yapım ve akort farklılıkları olsa da-, temelde aynı olduklarını vurgulamıştır (Rauf Yekta 1986: 92);

"Muhtelif ney çeşitleri ve bunların nisfîyeleri dışında *girift* denilen bir başka ney daha vardır ki sekiz deliklidir ve parmak pozisyonları tamamen *neyden* farklıdır. Bu çalgının icrası daha zordur ve doğu makamlarının gerçekleştirilmesi bakımından çeşitli nağme aralıklarını iyice icra edilmesi için icracının dudak hareketlerinin yardımını ister. *Girift*'i genç Türk musikîşinasları arasında icra eden az sayıda amatör vardır. Bu bakımdan bu çalgının seslerini tespit usulleri, açık ve tıkalı olan '9' deliğinin üzerindeki parmak hareketleri (pozisyonları) hakkında fazla bilgi veremiyoruz." demiştir.

<sup>9</sup> Rauf Yekta'nın ney üflerken bir fotoğrafını henüz bulamadık.

<sup>10</sup> Süleyman Erguner, *Girift 'Albüm'*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür A.Ş. Yayınları, 2010.



10. Ney, çeşitleri ile Türklerin son devirdeki klasik saz topluluklarına kabul edilmiş bulunan yegâne nefesli çalgıdır.

### **Rauf Yekta'nın *Yegâh Mevlevî Âyin-i Şerîfi*; Mevlevî Âyin-i Şerîfleri**

Rauf Yekta, İstanbul Konservatuvarı Tasnif ve Tespit Heyeti'nde Ali Rıfat Çağatay ve Zekâi Dede'nin oğlu Hafız Ahmed Irsoy ile '41' adet mevlvî âyini notasını 1934-1939 yılları arasında neşretmiştir. Daha sonra, Sadeddin Heper'in kitabında yer verdiği Bolâhenk Nuri Bey'in *Karcığar Âyin-i Şerîfi* (Heper 1974: 399-411) ve Ahmed Avni Konuk'un *Rûy-i Irak Âyin-i Şerîfi* (Heper 1974: 473-484) ile sayı '43' olmuştur. Mevlvî âyin-i şerîfi besteleri, Rauf Yekta için kendi deyimiyile de musikimizin en rûhanî eserleridir;

“Bunları herhangi bir eser olarak görmememiz gerekir. Bunların bestelenmelerinde muhakkak ki Allah'ın bahşettiği kabiliyetin yanında Hz. Mevlânâ'nın da himmetleri olacaktır (Rauf Yekta 1924: 143)”

Bir neyzen olarak bu sözlerinden sonra, eserleri bir bestekâr olarak da değerlendiren üstad, mevlvî âyinlerini seyirleri itibarıyla üç grupta ele almıştır (1924: 143).

- a. Aralarında çeşitli makamlara geçmekle beraber başlangıcının dışında bir makamda karar verenler (örnek: *Saba Buselik Âyin-i Şerîfi*, *Nevâ Âyin-i Şerîfi* ile biter)
- b. Çeşitli makamâtı dolaştıktan sonra, başladığı makamda karar kılanlar
- c. Baştan sona kadar aynı makamda, geçki yapmadan kalanlar (Kühnî Abdürrahim Dede, *Hicaz Âyin-i Şerîfi*)

Bu sınıflamaya şahsımın da bir katkısı olmak üzere (d) maddesi şeklinde bir ilave yaparsak; “Bir makamdan başlayıp, yine aynı makamdan başka bir ayin ile sona eren âyin-i şerîfleri söyleyebiliriz. Nâyi Osman Dede (ö. 1729)'nin *Hicaz Âyin-i Şerîfi*, oğlu Abdülbâkî Sırrı Dede'nin kızı Saide Hanım<sup>11</sup> ile Yenikapı Mevlevihanesi postnişini Seyyid Ebubekir Çelebi'nin evliliğinden olan torunlarından en küçüğü Abdürrahim Kühnî Dede (1769-1831)<sup>12</sup>'nin *Hicaz Âyin-i şerîfi*'nin Üçüncü Selâmı'nda olan ‘Ey ki hezar âferin’ bölümüyle tamamlanır. Bir dedenin eserinin, oğlunun torununun yaptığı besteyle tamamlanması (Heper 1974:103) da az rastlanan bir hayrülhaleflik ve bestekârlık başarısıdır.

<sup>11</sup> Bazı çalışmalarda, Saide Hanım'ın Nâyi Osman Dede'nin kızı olduğu yazılmışsa da; Saide Hanım, Abdülbâkî Sırrı Dede'nin kızı, Nâyi Osman Dede'nin torunudur.

<sup>12</sup> Ağabeyleri, Ali Nutkî Dede (1762-1804) ve Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821)

## Rauf Yekta'nın Yegâh Âyin-i Şerîfi

*Şeyh Galip Âyin Mecmuası*, vr. 68a'da *Yegâh Âyin-i Şerîfi*'nin bestekârı şu cümleyle ifade ediliyor;

“Yegâh, Beste Kerde-i Dervîş Rauf Yektâ-yı Mevlevî ser-nâyî-i Mevlevîhâne-i Bâb-ı Cedîd Sellemehu'llâh”

Rauf Yekta, neyzenbaşı, bestekâr ve mevlevî muhibbi olarak *Yegâh Mevlevî Âyin-i şerîfi*'ni bestelemiş ve eser ilk olarak Yenikapı Mevlevihanesi'nde 3 Muharrem 1342-Perşembe (Şeyh Galip Âyin Mecmuası, vr. 69a.), 16 Ağustos 1923 günü mukabele edilmiştir. Böylece, 1925 yılında Tekke ve Zaviyelerin Kapatılmasına Dair, 677 sayılı Kanun çıkmadan, üstadın *Yegâh Âyini* mevlevî dergâhında mukabelede (semâ töreninde) okunmuş olduğundan ‘meydan görmüş’ âyinler listesine eklenebilmiştir.

Daha önce, Hacı Faik Bey'in, Kâmil Efendi (ö. 1912; *Yegâh Âyin-i Şerîf* in Yenikapı Mevlevihanesi'nde ilk mukabelesi: 1 Ocak 1885) ve Dervîş Abdülkerîm'in var olan *Yegâh âyin-i şerîflerinin* kaybolmasından duyduğu üzüntüyle bu makamda bir âyin bestelemek istemiştir. *Ey nây-i hoş nevây ki dildâr ü dilhoşî* mısraı ile başlayan *Yegâh Âyini*'nin sözleri Mevlânâ'nın *Dîvân-ı kebîr* (Üçüncü Selam'da Ahmet Eflâkî'nin *Ey ki hezar âferin hariç* )'den oluşmaktadır.

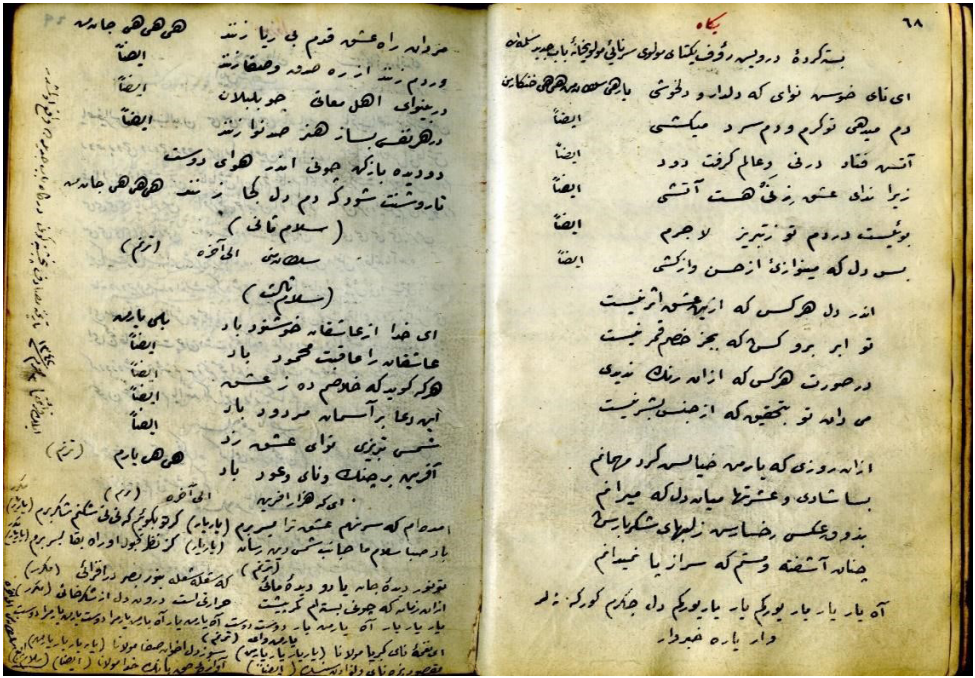
### *Yegâh Âyin-i Şerîfi*'nin Makam Analizi;

Birinci Selam: Yegâh, Buselik ve Karcıgar ; İkinci Selam : Karcıgar Üçüncü Selam: Hüzzam-Segâh ve Hüzzam ile Terennüm' bağlanır. Ey ki hezar, Zirgüleli Suzinak girer ve Rast ile devam eder ve Neva ile gelerek Yegâh makamıyla karar verir. Dördüncü Selam, Yegâh makamıyla âyin tamamlanır. Son peşrev, *Bülbül Uşşakı*'dır.

*Yegâh Âyin-i Şerîfi*, 16 Ağustos 1923, Perşembe günü Yenikapı Mevlevihanesi'nde mukabele edilmiştir. 677 sayılı Kanun'un uygulanmasından önce son mukabele edilen âyin-i şerîf olmalıdır. Bu eserin notasının yanı sıra, güfte ve usûlleri hakkında çeşitli açıklamaların yapıldığı çalışmalar vardır (Çalışır 2010:269; Şafak 2010: 269-271; Çevikoğlu 2011: 739-742).

*Şeyh Galip Âyin Mecmuası*<sup>13</sup>, vr. 68b'de yer alan *Yegâh Âyin-i Şerîfi*'nin sözleri. Bu mecmuaya ilk önce Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Ali Nutkî Dede tarafından başlanmış; ardından Dervîş İsmail (İsmail Dede Efendi)'in el yazısıyla aynı deftere devam edilmiştir. Ancak, Sultan III. Selim sonrası; 1808'den günümüze kadar olan süreçte *Yegâh Âyin-i Şerîfi* gibi eserlerin sözleri diğer dervîş musikişinaslarca kaleme alınmıştır.

<sup>13</sup> Bu eserden faydalanmamızı sağlayan Prof. Dr. Abdülbâki Baykara'ya çok teşekkür ediyorum.



### Na't-ı Mevlâna ve Rauf Yekta

Rauf Yekta, bu eserin çok açık bir şekilde intikaller sonunda Buhû-rizâde Mustafa İtrî Efendi (ö. 1712)'nin olduğunu koymuştur. Buna göre eser, İsmail Dede'ye ulaşabilmiş; o da eseri öğrencisi Zekâî'ye (Zekâî Dede Efendi), ondan da oğlu Zekâizâde Ahmet Efendi'ye geçmiştir. Rauf Bey de bu eseri arkadaşı Zekâizâde Ahmet Efendi'den geçerek notaya almış; eserinmakta beyitinde bulunan "Şems-i Tebrîzî"ye bakılarak, sözlerinin Şems'e ait olduğunu düşünmemek gerektiğini ifade eder. Rauf Yekta Bey; her zaman âyinlerin başında İtrî'nin Rast makamında bestelediği bu *Nâ't-ı Mevlâna*'nın yerine bazen Mevlâna'nın *Dîvân-ı kebîr*'inden alınan nâ't ve gazellerin da aynı besteyle okunduğunu yazmıştır (Rauf Yekta 1934: 261).

Türk musikisinin değil dünya üzerindeki dîni temalı eserler arasında belki de en uzun süreni olan *Mîrâciye* hakkında yayınlamış olduğu *Mevlût Tevşihleri*'ndeki notu şöyledir; "Nâyî Osman Dede'nin cidden musanna' ve ruhanî bir eseri olan *Mî'râciye*'si de hususi tevşihleriyle bir cildimizi tezyin edecektir (Rauf Yekta 1931: VIII)."

Bilindiği üzere bu muazzam eserin 'Neva Bahri'nin notası elimizde değildir. Üstad, Dede Efendi'nin hayatını anlattığı eserinde, *Mîrâciye*'nin İsmail Dede Efendi tavrının kendi zamanına ulaşmadığını söylüyor (1924: 166). 1845 yılında Sultan Abdülmecid'in yanından destur diyerek ayrılan Dede Efendi, Dellalzâde İsmail Efendi ve Mutafzâde Ahmet Efendi ile hac vazifesi için

yola çıkar. Yolda, bu eserin tamamını öğrencilerine meşk eder ve Mekke’de salgında vefat eder. Geri dönen öğrencileri eseri Hüseyin Fahreddin Dede’ye meşk ederlerse de, onun da vefatıyla eserin “İsmail Dede Efendi Tavrı” da unutulmuş olur. Günümüzde çeşitli *mîrâciye* nota kaynakları varsa da tüm bu kaynakların ortak noktası ‘Neva Bahri’nin olmamasıdır.<sup>14</sup> Nedense, sadece kayıp olan kısmı ‘Neva Bahri’dir. Bu da konunun esrarını bir kat daha artırıyor ve bu bölüm ortaya çıkana dek bu esrarlı-gizemli durum devam edeceğe benziyor. Lâkin, bu eserin bütün halinin Rauf Yekta Kütüphanesi’nde bulunduğunu düşünüyorum, sözünü ettiğimiz sır dolu kütüphanenin de gün yüzüne, istifadeye sunulabilmesini diliyoruz.

Rauf Yekta, aynı zamanda bir bestecidir. Bestelediği *Yegâh Mevlevî Âyin-i Şerîfi* ve sözleri Mehmet Emin Yurdakul’a ait *Ahretlik* bestesinin yanında *İstiklal Marşı* bestesi ile 5 marş; 6 peşrev, 6 sazsemaisi, *Nay Nağme* (Öztuna, C. I: 164) bestesi olarak toplam ‘20’ eseri ve ‘30’ makam seyrini de beste olarak düşünürsek bilinebilen toplam ‘50’ eseri olduğunu söyleyebiliriz (Erguner 2003: 40-46).

Rauf Yekta Bey, Mehmet Emin Yurdakul’un Ekim 1908’de dile getirdiği *Ahretlik -Evlatlık Kız-* adlı şiirindeki duygu yüklü sözlerini aynı duyguyla musikimizde çok görülmemiş olan diyalog tarzında ve Segâh makamında bestelemiştir (Erguner 2003: 207-209). Eserde, *rustico*, *teneramente*, *stretto*, *mezzo forte (mf)*, *forte (f)*, *piano (p)*, *piano pianissimo (pp)*, *ritardo*, *mobile*, *lagrimoso*, *tristamente*, *rallentando (rall)*, *mesto* gibi nüans terimlerini kullanması da dikkat çekmektedir ki eserin bu nüanslara göre icra edilmesini işaret ediyor. Bu eseri, aşağıda notasıyla veriyorum.

<sup>14</sup> *Mîrâciye* hakkında geniş bilgi için: Süleyman Erguner, “Musikimizin Mîrâcı: Mîrâciye ve Kutb-ı Nâyî Osman Dede”, *Osmanlı Kültür Ortamında Miraç ve Yolculuk Durakları*, Dergâh Yayınları, Aralık İstanbul, 2021, s. 243-273.

AHRETLİK  
" EVLATLIK KIZ "

beste: Rauf Yektâ Bey  
güfte: Mehmed Emin Bey  
(Mehmed Emin Yurdakul)

*Rustico (No: 44 = o)*

*teneramente*

*stretto*

bu yu run— kah ve ni zi bak tım bir kız köy— kı zı ya na ğın—

çı kık lı ğı mi ni mi ni ağ— zı her bir ha li A na do lu

*ritardo* *mf* *1. tempo* *f*

gon ca sı yım de mek— te İç çe ki şı tit rek se si o kı zar mış—

*pp* *p* *f*

göz le ri— me lül me lül ba kış— la rı bü kük— boy nu her— ye ri

bir çok şey ler o ku nu yor bu se vım li— çi çek— te kı zım se nin

*mf*

a nan ba ban ki min kim sen var— mı var ne re de ler

*mesto* *mf*

on lar— bacım hep sı— köy de kal dı lar ne re li sin Bo lu lu yum

*p* *lagrimoso* *ritard*

ni çin gel din bu nal dık tar la mı zı sü re me dik yi yecek siz—

*1. tempo* *mobile* *mf*

aç kal— dık pe ki se nin İs tan bu la gel men i le— no la— cak



*mf*

be nim bir kaç— yol luğum— la ba bam ö küz— a la cak— ne a cık lı

*rall*

bir hal dir bu ba ba ev lat— sa tı yor— bir ma su mun— göz le ri ne

her gün yaş lar— do lu yor— bir el o nun bal öm rü ne her gün a ğu—

ka tı yor— bir çift ö küz uğ— run da bir kız kur ban— o lu yor—

*tristamente*

ba ri siz ler do kun ma yın şu yu va sız— kuş— çu ğa dokunmayın—

*ritard* *1. tempo*

mem le ke tin— şu be re li— gü— lü ne do kun ma yın

an ne siz dir— do kun ma yın— ço cu ğa— do kun ma yın—

*rall*

şim di ağ lar— do kun ma yın— gön— lü ne

S. Erguner

Not: Notadaki nüanslar aynen gösterilmiştir.

Ayrıca, si perdesi segâh olarak kabul edilmiştir.

Kaynak: *Resimli Kitap*, Teşrin-i evvel, 1324, No: 2, sh. 175



Bir neyzenbaşı olarak Rauf Yekta Bey, zamanının çoğunu Yenikapı Mevlevihanesi'nde geçirmekte ve dergâhın engin kütüphanesinden istifade etmektedir. Dolayısıyla, dergâh musikisi ve ait olduğu büyük aile olan dîni musikimiz ve formları hakkında önemli bilgiler vermiş ve yazıp, yayımlamışsa da bazılarını yayımlayamamıştır. Mevlevî âyin-i şerîfi, *na't-ı Mevlânâ*, câmi na'ti, tevşih, ilâhi, durak gibi formlarda ve bunlara ait eserler hk. geniş veya kısa da olsa önemli bilgiler vermiştir.

Üstad, dîni musiki deyiminin yanında 'dergâh musikisi ve rûhanî musikimiz' kelimelerini kullanıyor. Özellikle 'dergâh musikisi' terimi, günümüze kadar sıklıkla 'tekke ve tasavvuf' musikisi olarak kullanılmıştır. Rauf Yekta; Türk milletinin gayet ruh-nevaz (ruha iyi gelen-ruhanî), zengin bir dergâh musikisine sahip olup bu musikileriyle cihan-ı medeniyete-dünyaya karşı övünebileceği belirtirken şöyle bir karşılaştırma da yapar:

“Garb kiliselerinde okunan Şan Gregoryan teganniyatının [makamla okunan eserler] yeknesak, vezinsiz parçalarıyla kabil-i mukayese [karşılaştırılması bile mümkün olmayan] değildir (Süleyman Cevad 1922: 20).”

Ancak, Rauf Yekta, bizim dışımızdaki milletlerin; Almanların, Fransızların, Rusların veya Türkiye'deki azınlıkların kullandıkları tarihi ve dîni musikilerine ait eserleri içinde bulunduran mecmuaları yayınladıklarını söyler, fakat bizim bu konuda geç kaldığımızı ve halâ ilgisiz olduğumuzu belirtir (bu durum hakkında acaba bugün hangi noktadayız?). Ayrıca, musikimizin güfte itibarıyla daha ruhanî, ulvî duygu taşıdığını, sanat itibarıyla daha güzel olduğunu söyler. Katolik kilisesinde okunması için uğrunda milyonlar harcanan çoğu tek düze ve ikasız (ritimsiz) eserlerin yanında bizim eserlerimizin daha üstün olduğunu kesin olarak iddia ettiğini ve bunu da ispatlayacağını yazmıştır. Ancak, bu kadar zengin bir repertuvara sahip olan musikimizin eserlerini, *Tasnif ve Tespit Heyeti* olarak tam manasıyla toparlayamadıklarını da belirtir. 1925 yılında çıkan kanunla kapatılan mevlevihane ve dergâhlarda ilâhi okuyan, âyin okuyan zakirlerin geçim sıkıntısından dolayı başka işlerde çalışmaya başlamış olmalarının bu derleme çalışmalarına büyük zarar verdiği, istedikleri hızda ve verimde çalışmadıklarını da itiraf eder (Rauf Yekta 1931: VII).

İstanbul Konservatuarı'nın 1926'da kuruluşunu takip eden ve Türk musikisinin ne yazık ki eğitim ve öğretiminden kaldırıldığı o günlerde, bu nedenle çok üzülen üstadın bu üzüntüsünü bir kat daha artıran kaldırılan bu Türk musikisinin yerine kültürümüze ait olmayan bir musiki sistemi ve geleneğinin öğrencilere verilmesiydi. Hatta, bir gün koridordan geçerken, öğrencilere Mozart'ın *Requiem* (ölenlere okunan dua)'in öğretildiğini duyunca daha çok üzülmüştür (Rauf Yekta 1928: 2). Aynı üzüntüyü ben de halâ yaşıyorum, kısmen

bazı cenazelerde ve özellikle resmi törenlerde bando, *Tekbîr*'i icra ediyorsa da yeterli değildir. Bir de törenlerde önceden trompetin verdiği 'ti' sesi ve solo olarak çaldığı melodi yok mu? Bu melodi, ABD'de 1953'de *From Here To Eternity* (İnsanlar Yaşadıkça) adlı filmde kullanılan "Military Taps" adlı bir melodi olup bestecisi Daniel Butterfield (1831-1901)'dir. Bu müziğin bizde ne zaman kullanıldığı sorulacak olursa, 1955'de başlayan Kore Savaşı'nda görev alan Türk Tugayı'nın oradan getirdiği söylenebilir.<sup>15</sup> Günümüzde, *İstiklal Marşı*'mız okunurken öncesinde çalınan bu -ti- sesi ve 'taps'ın varlığı da beni rahatsız ediyor. Peki, çare nedir? Böyle bir şeye gerek varsa; bu anlamda yeni bir serbest (ritmsiz) melodiyi tulumla veya bize ait bir nefesli çalgıyla (ney, zurna, kaval vs) *Tekbir*'in solo olarak icrası düşünülebilir. *Tekbir*, milletimizin tümüyle bildiği bir eser olup dîni-manevi duygularımıza tercüman olan bir eserdir.

Rauf Yekta'nın gazeteler, mecmualar ve dergilerde yazdığı birçok makale vardır. 1898 yılından itibaren gazetelere ve sonra mecmualara musiki makaleleri yazmaya başlamıştır. Gazeteler: *İkdam*, *Tasvî-i Efkâr*, *Tevhid-i Efkâr*, *Yeni Ses*, *Âtî*, *Ümmet*, *Çiçek Vakit*; mecmualar: *Şehbal*, *Âhenk*, *Âlem-i Musiki*, *Darülelhan*, *Malumat*, *Anadolu Milî Tettebular*, *Peyam*, *Hale*, *Resimli Gazete*, *Resimli Kitap*, *Tiyatro ve Musiki*, *Yeni Mecmua*, *Revue Musicale* (9 yazı), *Servet-i Fünûn* gibi mecmua ve gazetelerde olmak tespit edebildiğim makalelerinin yanı sıra üçü yayınlanmış toplam '15' esatiz-i elhan (Erguner 2003: 64-84) bulunmaktadır. Makalelerinin sayısı net ve kesin değildir, her an değişebilirse de tespit edebildiğimiz '245' kadardır. Bunun yanında, diğer nota neşriyatları ile yayınlarını da katarsak bu sayının artacağı düşünülebilir ve hatta '400' civarında makalesi bulunduğu da yazılmaktadır (Özcan 2007: 468-470) Makalelerin konu tasnifi yapıldığında; biyografik, nazari ve sosyal konuları içerdiği görülmektedir.

Bu yazıların içinde konu tasnifi yapılacak olur ise, öncelikle musiki nazariyatına dair konular çeker. Diğer konular; musiki tarihi, musiki âletleri, musikişinas biyografileri, karşılıklı yazışma-görüşmeler-tartışmalar, röportajlar ve diğer konular ("İran Musikisi 1-2", *İkdam*, nu. 3447; "Japon musikisi", *İkdam*, 4167; "Union Français'de Konser", *İkdam*, nu. 2719; "Arab Musikisi", *İkdam*, nu. 2721; "Şark ve Garb musikileri", *İkdam*, 4510; "Kafkasya'da Musiki", *Şehbal*, sy. 59; "Kantemiroğlu", *Şehbal*, sy. 48, 52; "Zekâi Dede", *Hale*, sy.1 gibi.)

Rauf Yekta'nın yazılarının tam olarak tespit edilebilmesinin güç olduğunu söylerken, onun çeşitli konulardaki dergilerde yazıları olduğunu göz önüne alarak temkinli davranıyoruz. Nitekim 1927'de yayınlanan *Telsiz Mecmuası*'nda ders niteliğinde olan bir yazısına da rastladık. Rauf Yekta, yazısını

<sup>15</sup> Mustafa Kaymakçı, "Ti Sesi Nereden Geliyor", [www.musikidergisi.net/18.11.2022](http://www.musikidergisi.net/18.11.2022).

üç maddede ele alarak sonunda ana fikrini ve hedefini söylemiştir. Makalede geçen konuları şöyle özetleyelim (Rauf Yekta 1927: 18 Ağustos);

1. Musikimize âhenk (armoni) gereğinden herkes bahsediyor da, bunun nasıl olması gerektiğini söyleyen kimseye rastlamıyoruz. Batı musikisinin tam-pere sistem [‘12’ eşit olmayan aralık] esasına dayalı olan armoni kuralları ve uygulaması, Türk musikisi sistemindeki mütenevvî lahnî [değişen] seslere uygulanabilir mi? Şüphesiz bu imkansızdır ve kabul edilemez.
2. Sayıları çok az olan musiki âlimlerimiz bilirler ki ‘Pelenşan’ denilen Katolik kiliselerine mahsus musiki eşit tadil sistemine tâbi olduğu halde, bu musikide majör ile minörden başka makamlar kullanılmadığından ‘Pelenşan’ musikisinin armonize edilmesi meselesi yarım asırdan beri Avrupa âhenkçilerini, armonicilerini uğraştırmaktadır. O halde, Türk muskisi gibi sistem tonal/makam sistemine dayalı olan bir musikiyi âhenklemek-armonize etmek konusu aramızda ilmen halledilmiş midir ki halk şarkılarımızı batı armonisine göre armonize etmek gibi tıflâne [lüzumsuz] teşebbüslere kalkışıyoruz. Bu teşebbüslerin batı [musikisi] çevrelerinde ne kadar fena bir tesir meydana getirdiğini görüp anladıktan sonra yine aynı lüzumsuz yola devam etmek mi? Yoksa bütün aralıklarımızı, seslerimizi içeren bir piyano yaptırarak bunun üzerinde makamlarımızın armonize edilmesi yollarını denemeye başlamak mı daha doğrudur? Bu önemli konu üzerinde etraflıca tartışma yapılmalıdır.
3. Musiki öğrenimi yapmak isteyen gençlerimize, yani geleceğin Türk bes-tekârlarına sadece batı musikisinin kurallarını öğretmekle mi yetinmeliyiz.? Yoksa, Türk musikisi nazariyatını ve uygulamasını, batı musikisiyle birlikte karşılaştırmalı bir şekilde mi öğreteceğiz?

Yazımda ele alacağım son konu Rauf Yekta’da musiki terminolojimizdir. Üstadın yazılarında nazari ve tarihî konuların yanı sıra dikkat çeken “Türk musikisi -Osmanlı musikisi” gibi terimsel farklılıklar gelmektedir. Bu konuyu kısaca ele almak isterim. Yazılarında “nazari ve tarihi konulardaki makalelerinde” genel olarak inceleme yapıldığında ‘terim karmaşası’ tesbit edilebilir. Söz gelimi, “Musikî-i Osmânî Nazariyatı”, “Osmanlı Musikisi’nde Kemanın Âhengi”, “Musiki-i Osmânî Tarihine Bir Nazar”, “Osmanlı Musikisinde Tabii

Sadâlar”, “Gramafon ve Osmanlı” gibi başlıklarla, musikimizin aidiyetini Osmanlılara bağladığı yazılarından tespit edebildiğim ‘24’ makedir.

Yekta’nın kullandığı “Osmanlı musikisi” terimini *İkdam*’da 6 Nisan 1898’deki ilk makalesinden itibaren görebiliriz. Buna karşılık; yazı başlıklarında ve içeriklerinde “Türk musikisi”, “millî musiki” başlığı ve bu başlıklı konu açılımlarını da görmekteyiz; “Eski Türk musikisine dair tettebbu’lar-kökler ve

sazlar ”, *Millî Tettebbu'lar Mecmuası*, 1915, C.1-2, s. 457-463-C. 3-4, s. 135-141; “Yeni Türk Beste Mektebi”, *Tiyatro ve Musiki*, 1928, sy. 5, s.2-3; “Türk musikisi üstadlarının ihtifali münasebetiyle ile hitabet”, *Vakit Gazetesi*, nu. 3437). Aynı başlıkları neşretmiş olduğu kitaplara da koymuştur. Örneğin; *Türk Musikisi Nazariyatı*, İstanbul, 1924; *Türk notası ile kiraat-ı musikiyye dersleri*, İstanbul, 1335/1919; *Türk Musikisi* (Monografisi), Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986. Bu tarzdaki yazılarında tespitimiz sonucu kesin olmayan sayıya göre “Osmanlı musikisine” göre ‘Türk Musikisi’ başlığı daha azdır ve sekiz makale, üç neşredilmiş kitaptır. Bunun yanında, “Şark Musikisi” başlığı ile yazdığı *Şark Musikisi Tarihi* (1925) ve makaleler; “Memalik-i Şarkıyye’de Seyahat-i Musikiye”, *Resimli Kitap*, 1911, nu. 7-9; *Revue Musicale*’de yayımlanan dokuz makalede “Musique Orientale” başlıklı makale; “Şark Musikisi: Hacı Ârif Bey”, *Şehbal*, 1913, sy. 53; “Şark musikisine ait bir mühim teşebbüs”, *Şehbal*, 1912, sy. 48; “Şark ve Garb musikilerinde teganni farkı”, 1928, nu. 6, gibi makalelerinden örneklerle kesin olmayan sayı ‘15’ tir.

Bu cümleden olarak, Rauf Yekta Bey, kitap ve yazılarında; Şark musikisi, Osmanlı musikisi, Eski Türk musikisi, Türk musikisi başlıklarını vermiştir. Osmanlı döneminde iken, 1915 yılındaki makalesinde ‘Eski Türk Musikisi’ni kullanmış ; buna karşılık 1923 Cumhuriyet ilanına kadar yazılarında ise “Osmanlı Musikisi ve “Şark Musikisi” başlıkları daha fazla sayıda olmuştur. 1924 yılından sonrada “Türk musikisi” başlığı, terimini görebilmekteyiz. Ancak, döneminin musikişinaslarına isim vermeden bakıldığında böyle bir kavram karışıklığının olmadığı veya çok az rastlandığı da görülmektedir. Üstadın bu karışıklık veya çeşitliliği neden yaptığı şeklinde bir düşünce hasıl olursa, bu soruyu yaşadığı dönemde kimsenin sormadığını ve dolayısıyla kendisine ait böyle bir yazının olmadığını düşünüyorum Ancak, en kısa ve çabuk cevaplamak gerekirse, musikide bilinçlendiği 1895 yılından itibaren vefatı olan 1935’lere kadar olan değişim; yani saltanattan demokrasi ve cumhuriyete geçişin etkisi-katkısıyla, ülkedeki kültürel-sanatsal değişim ve kendisinde olan düşünce değişimi olabilir, diye söyleyebiliriz. Fakat, üstadın tüm bu terimsel karışıklığın içinde musikimizden kastının ‘Türk musikisi’ olduğuna inanıyorum.

Günümüzde ise bu konudaki karışıklık gittikçe artmış ve musiki literatüründe ciddi bir sayıda farklılıklar yaşanmaktadır. Birçok kitabın başlığın ve içinde bu terim karmaşasını çok daha ileri boyutta görmekteyiz; şöyle ki; Osmanlı Musikisi, Osmanlı-Türk Musikisi, Geleneksel Osmanlı-Türk Musikisi, Osmanlı Sanat Müziği, Osmanlı Saray Müziği, Osmanlı Havas Müziği, Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, Osmanlı Tasavvuf Musikisi, Osmanlı-Türk Mevlevî Musikisi, Divan Musikisi, Klasik Türk Musikisi, Millî Türk Musikisi, Geleneksel Türk Musikisi, Geleneksel Türk Sanat Musikisi, Türk Halk Musikisi, Geleneksel Türk Halk Musikisi, Anadolu Halk Musikisi, gibi yazı, kitap

ve konu başlıkları (yaklaşık 17 başlık) ; radyo ve televizyonlarda anonslarla devam eden bir karmaşa... Sonuçta, hangi ismi verirsek verelim, kastımız, sevdâmız bizim musikimizdir.

Konunun akademik alanda da aynı karışıklıkta devam ettiğini herkes biliyor. Üniversitelerimiz gerek lisans gerek lisansüstü derslerin başlıkları, YÖK'ün lisansüstü doçent-profesör başvurularında da bu çeşitliliği görmekteyiz. Bence, terim konusu musikimizin, 'Türk musikisi'nin en önemli konularından biri ve sorunudur. Çünkü, musiki topluma, genele dönük, hedef kitlesi millet olan bir konudur. Rauf Yekta'nın elinde o tarihlerde Selçuklu Dönemi'ne ait bilgi ve belgeler olsaydı, acaba 'Selçuklu Musikisi' başlıklı-konulu makaleler mi yazacaktı. İtrî'nin, Nâyî Osman Dede'nin, İsmail Dede Efendi'nin, Zekâî Dede'nin, Tanburi Cemil Bey'in, Sadeddin Kaynak'ın eserleri başka bir musiki sistemiyle mi meydana gelmişti, onlar başka bir milletin bestecisi veya icracısı mıydılar. Keza, türkülerimiz, Âşık Veysel'in, Neşet Ertaş'ın eserleri, deyişler ve halk musikisi diye bilinen musiki onlardan farklı mıydı? Hangi musikidir, hangi musiki sistemidir? Rauf Yekta'nın şahsında olan bu değişikliğin yani son dönemlerinde 'Türk musikisi' terimini kullanmasının günümüze örnek olmasını diliyorum. Aklıma, müzikolog, Prof. Dr. Gültekin Oransay'ın "Saçlarıma ak düştü, sana bir ad bulamadım" başlıklı makalesi geldi. Oransay Hoca da aynı düşünceyle makalesini yazmış ve fakat 'Dîvân Musikisi' tanımını tercih-teklif etmiştir (Oransay 1971: 2).

Rauf Yekta, şöhreti, bilgisi, âlimliğiyle yurt dışında tanınan, saygı duyulan büyük bir müzikologtur. Fransız *Revue Musicale*'ye yazdığı "La Vraie Theorie de la Gamme Majeure" makalesinde (Rauf Yekta 1908: 244-255) Avrupa'lılara 'do majör' aslı dizilerinin hatalı olduğunu ifade etmektedir. Bunun yanında, İran Musikisi, Arap Musikisi, Japon musikisi makalelerini de göz önüne aldığımızda karşımızda Arapça, Farsça, Fransızca, Almanca'yı kendi dili gibi bilen, konuşan, ilmî konularda yazan bir şahsiyet çıkmaktadır.

Rauf Yekta Bey'in bizlere emanet ettiği yazılı musiki kültürümüz (Rauf Yekta Kütüphanesi'ndeki tüm yazma eserler, kendi yazdıkları, vd.) hakkında çalışmalar yapıldı. Kitaplar, tez çalışmaları, makaleler; akademik toplantılar yapıldı. Böyle bir hazinenin en güzel şekilde değerlendirilmesi, kültürümüze, musikimize kazandırılması, başta bendeniz ve üstadın torunu merhum neyzen Yavuz Yektay (1930-2014)'ın ve alanda çalışan hemen herkesin ideali, hülyası olmuştur. Yapılan son çalışma, *Rauf Yekta Koleksiyonu* üzerindeki araştırma ve görselleştirmedir. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'ndan Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz başkanlığı ve editörlüğünde Dr. Dilhan Yavuz, Celal Volkan Kaya, Salih Demirtaş, Dr. Duygu Taşdelen'den oluşan heyet, Yavuz Yektay'ın oğlu Cem Yektay (1954-2018) ile görüşmüş, iznini alarak yerinde tespit yapmıştır. Çok değerli açıklamalı bilgiler eşliğinde özenle yapılan fotoğraf

çekimleriyle Nâyî Osman Dede'nin *Nota-i Türki*, Kevserî'nin *Mecmuası*, nota defterleri, nadir basma kitaplar, belgeler, fotoğraflar gibi çok değerli eserlerin, materyallerin görüntüleri ve içeriklerinin Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı'nca yayınlanması<sup>16</sup> bizleri mutlu etmiştir. Nilgün Doğrusöz Hoca'nın şahsında emeği geçenleri ve çalışmanın yapılmasını sağlayan merhum Cem Yekta'yı rahmetle anarak diğer destekleyenleri, yetkilileri tebrik ediyorum.

Genç bir neyzen olarak TRT İstanbul Radyosu'nda musiki çalışmalarına başladığım 1975 yılından beri Rauf Yekta Bey'in çalışmalarına ilgi duyan, sonunda üstad hakkında bir doktora çalışması yapan biri olarak üçüncü torun Yavuz Yekta (Yekta) Bey (1930-2014) ile zaman zaman görüşürdüm. Hatta, 2003'te yayınladığım *Neyzen-Müzikolog-Bestekâr Rauf Yekta Bey* kitabımı (Erguner, 2003) kendisine takdim ettiğimde çok memnun olmuştu. TRT Müzik Dairesi Başkanı olduğum tarihlerde (2004-2006) kendisinde bulunan emanetlerin değerlendirilmesi ve Rauf Yekta hakkında her yönden çalışmalar yapılması konusundaki düşüncelerini bana yazılı olarak da vermişti. Rauf Yekta'nın vefatının (ö. 8 Ocak 1935) 70'inci Yıldönümü olan 8 Ocak 2005 tarihi dolayısıyla etkinlikler yapılması için vermiş olduğu dilekçesini "yazıda tarih ve imza olmamasına" rağmen, 2005 Ocak ayından sonraki günlerde yazdığını söyleyebilirim. Bu kapsamda, icracı ve yöneticisi olduğum "Rauf Yekta Bey Belgeseli", TRT tarafından yapıldı ve televizyondan yayımlandı; programda konuşmaların yanında üstadın eserlerini ve özellikle "Âhretlik" adlı bestesini de ilk defa icra etmiş olduk.

*Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu* dolayısıyla, merhum Yavuz Yekta'nın arzu ettiklerini içeren yazısını yıllar sonra ilk defa aynen naklediyorum (yazılıştta eğik yapı vardır) ve yazımı bu hatıra ile sonlandırıyorum. Rauf Yekta'nın üçüncü torunu Yavuz Yekta'nın "10 istek maddesi", benim de arzum olup tamamen gerçekleşmesini dilerken, üstadımız Rauf Yekta Bey'i ve ailesinden ahirete intikal edenleri ve Türk musikisine icra ve nazari alanlarda hizmet edenleri rahmet ve saygıyla anıyorum.

<sup>16</sup> Bkz. *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*, editör: Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, İstanbul, 2018.



TRT MÜZİK DAİRESİ BŞK.  
ANKARA

Müzikolog Rauf Yekta Bey'in ölümünün 75nci yıl dönümü 8.Ocak. 2005 tarihinde idi. Rauf Yekta'yı anabilmek için onun bestelediği Yegâh Âyin-i Şerifini icra etmek ve böylece onu anmak ve diğer bazı etkinlikleri de yapmak yerinde olur kanaatindeyim. Bu çalışmalar belki de bir "Rauf Yekta Bey Yılı" yaşatmak olanağını sağlar ümidindeyim!

(Bu organizasyonda TRT'nin, T.C.Kültür Bakanlığı, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı ve özel/tüzel kuruluşların destekleri ile birlik içinde çalışması...)

- 1- TRT-1 bünyesinde 70nci yıl çalışmalarının koordinasyonu ile uğraşacak komitenin kurulması. Anma programının aylar ve günler itibariyle planlanması.
- 2- "Rauf YEKTA Bey'e Armağan Kitabı" hazırlanması ve yayını veya daha evvelce Sayın Süleyman Erguner tarafından yayınlanan kitabın eklerle zenginleştirilerek yeniden bastırılması.
- 3- "Rauf Yekta Bey Eserleri" Nota albümü ve CD'sinin yayınlanması.
- 4- "Rauf Yekta Bey'e adanmış bir Türk Musikisi Kongresinin düzenlenmesi. Ve bu kongrede halen kullandığımız "Düzen-i Muhalif" ses dizinin kaldırılması ve yerine mülayim bir gerçek Türk Musikisi dizisinin konulması.
- 5- "Rauf Yekta Bey'e adanmış Uluslar arası Türk Musikisi Kongresi" düzenlenmesi.
- 6- "Rauf Yekta Bey'in müzikolojiye ilişkin makalelerinin derlenerek yayınlanması"
- 7- "Rauf Yekta Bey Hâtıra Pulu" için PTT ile mutabakata varılması.
- 8- Yıl içinde, konferans, belgesel film, sergi, panel, konser, radyo, TV programları, vb. düzenlenmesi.
- 9- Yegâh Mevlevî Âyin-i Şerifi tam icrası ve CD ve Videosunun yapılması.
- 10- Kitaplarının Türkçe'ye çevrilmesi ve bastırılması. vb...

Tetkiklerinize arz eder bu mutlulukların tüm Türk Ulusu için yapılmasını çok kıymetli TRT Müzik Dairesi Başkanlığına saygı ve sevgiyle istida ederiz.

Saygılarımızla,  
M. Yavuz Yekta (Yavuz YEKTA)  
Rauf Yekta Bey'in üçüncü Torunu.

**KAYNAKÇA**

- Akyurt, Yusuf (1935). “Bay Rauf Yekta’nın Tercüme-i Hali”, Konya, 19 Ocak, el yazısı, s. 4.
- Bardakçı, Murat (1986). “Rauf Yekta Bey’in Hayatı ve Eserleri”, *Türk Musikisi*, çv. Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, s. 11-13.
- Baykara, Gavsî (1950). “Ruhu Şâd Olsun”, *Musiki Mecmuası*, 1 Mayıs, nu. 27, s. 22.
- Çalışır, Ahmet (2010). *Beste-i kadimden Beste-i Cedide* (Meydan Görmüş) *Mevlevî Âyinleri*, güfte inceleme: Dr. Yakup Şafak, Selçuklu Belediyesi Kültür Yayınları, Konya, C. 2, 269-271.
- Çevikoğlu, Timuçin (2011). *Mevlevî Âyinleri-Usûlller ve Arûz*, Konya Valiliği, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, C. II, s.739-742.
- Erguner, Süleyman (1997). *Rauf Yekta Bey ve Türk Musikisi Üzerindeki Çalışmaları*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları A.B.D.
- Erguner, Süleyman (2002, 2007). *Ney ‘Metod’*, Erguner Müzik, İstanbul, s. 278, 281.
- Erguner, Süleyman (2003). *Rauf Yekta Bey*, Kitabevi, İstanbul, s. 57-84.
- Erguner, Süleyman (2010). *Girift ‘Albüm’*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür A.Ş. Yayınları.
- Erguner, Süleyman (2021). “Musikimizin Mîrâcı: Mîrâciye ve Kutb-ı Nâyî Osman Dede”, *Osmanlı Kültür Ortamında Miraç ve Yolculuk Durakları*, Dergâh Yayınları, Aralık İstanbul, s. 243-273.
- Ertür, Rakım “Geçen Asırda Edirne’de Türk Musikisi”, *Türk Musikisi Dergisi*, sy. 34, s. 2.
- Ezgi, Suphi (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, İstanbul, C. 1, s. 471.

- Heper, Sadeddin (1974). *Mevlevî Âyinleri*, Konya, Aralık, s.103.
- Kam, Ruşen (1962). “Rauf Yekta Bey”, *Musiki Mecmuası*, Ocak, nu. 203, s. 327.
- Kaygusuz, Nermin (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Musiki Tekâmül Dersleri*, İTÜ Vakfı Yayınları, s.126.
- Kaymakçı, Mustafa (2022). “Ti Sesi Nereden Geliyor”, [www.musikidergisi.net/18.11.2022](http://www.musikidergisi.net/18.11.2022).
- Muallim İsmail Hakkı Bey (1926). *Mahzen-i Esrâr-ı Musiki*, s. 24.
- Oransay, Gültekin (1971). “Saçlarıma ak düştü sana bir ad bulamadım”, *Sanat Dergisi*, 15 Ekim, sy. 1, s. 2.
- Rauf Yekta (1899). “Pisagores gam, âtufetli Ahmet Midhat Efendi Hazretlerine”, *İkdam Gazetesi*, 28 Şubat, nu. 1668.
- Rauf Yekta (1900). *Esatiz-i Elhan- Zekâi Dede-*, İstanbul, 1318, s. 35.
- Rauf Yekta (1908.) “La Vraie Theorie de la Gamme Majeure”, *Revue Musicale*, Bibliotheque Nationale, nu. 12616, s. 244-255.
- Rauf Yekta (1329/1911). “Bazı meşâyih-i kirâm-ı mevlevîyenin hayat-ı musikilerine dair”, *Yenikapı Mevlevihanesi*, Mehmet Ziya, s. 240.
- “Bazı Büyük Mevlevilerin Musiki Hayatına Dair”, *Yenikapı Mevlevihanesi*, Mehmet Ziya, Tercüman 1001 Temel Eser, s. 210.
- Rauf Yekta (1924). *Türk Musikisi Nazariyatı*, s. 61.
- Rauf Yekta (1924). *Esatiz-i Elhan-Dede Efendi*, İstanbul, s. 143, 166.
- Rauf Yekta (1927). “Türk Musikisi Nasıl Islah Edilmelidir?”, *Telsiz Mecmuası*, 18 Ağustos, nu. 8.
- Rauf Yekta (1928). “Musiki tarihinde Türklerin Mevkii”, *Tiyatro ve Musiki*, 12 Mart, nu. 8, s. 2.

- Rauf Yekta (1931). “Mukaddime”, *Mevlût Tevşihleri*, C. I, s. VII, VIII.
- Rauf Yekta (1934). “Önsöz”, Büyük Türk Bestekârı İtrî'nin ölmez eseri olan Mevlevî Na't'ı hakkında birkaç söz”, *Mevlevî Âyinleri*, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul, C. VI, s. 261.
- Rauf Yekta Bey (1986). *Türk Musikisi*, çeviren: Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* (2018). Editör: Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, İstanbul.
- Süleyman Cevad (1922). “Rauf Yekta Bey ile Mülâkat”, *Dergâh Mecmuası*, 5 Teşrinisani 1338 (5 Kasım 1922), nu. 38, s. 19.
- Süreksan, İsmail Baha (1971). “Ölümünün 36. Yılı Münasebetiyle Rauf Yekta Bey”, *Musiki ve Nota*, Ocak, sy. 15, s. 4-6.
- Tura, Yalçın (2001). *Kantemiroğlu, Kitabı 'İlmi'l-Musiki 'alâ vec-hi'l-Hurûfât, Musikiyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, C. 1, LIII.
- Uludağ, Osman Şevki (1962). “Konservatuar Harekette”, *Yeni İstanbul*, 29 Haziran;
- [aynı yazı] “Konservatuar Harekette”, *Musiki Mecmuası*, Eylül, nu. 175, s. 197.
- Ünlü, Cemal (2004). *Git Zaman Gel Zaman “fonograg-gramofon-taş plak”*, Pan Yayıncılık, s. 214.
- Yavaşca, Alâeddin (1981). “Zeki Arif Ataergin”, *Kök Mecmuası*, sy. 7, s. 9.
- Yenigün, Hayri (1972). “Kemana Dair”, *Musiki ve Nota*, Temmuz, sy. 33, s.10.
- Şeyh Galip Âyin Mecmuası*, vr. 68a, 68b, 69a.
- Yiğitbaş, M. Sadık (1952). “Radyo Yayınları Hakkında B. Mesut Cemil'e Açık Mektup” *Musiki Mecmuası*, 1 Ekim, nu. 56, s. 253.

Yurdakul, Mehmed Emin (1324). *Resimli Kitap*, Teşrinievvel, nu. 2,  
s. 175.

