

Şark Mûsikîsi Kongresi'nde Mûsikî Kimlik İnşâ Polemikleri ve Rauf Yektâ

Öğr. Gör. Günay GÜNAYDIN¹

Prof. Dr. Ayten KAPLAN²

Özet

1932 yılında Kahire'de Şark Mûsikîsi Kongresi düzenlenmiştir. Kongrenin amaçları arasında yer alan Arap mûsikîsini çağdaş bir uygarlık seviyesine çıkarmak düşüncesi, kongreye Avrupalı uzmanların da davet edilmesi ihtiyacını doğurmuştur. Ancak beklenin dışında Avrupalı karşılaştırmalı müzikologlar, çağdaş bir Arap mûsikîsi yaratırken toplumsal yapının göz ardı edilmemesi ve geleneksel yapıdan yararlanılması gerektiği doğrultusunda tavır sergilemişlerdir. Bu yaklaşım, kendi mûsikîlerini Batı'nın uygarlık düzeyine ulaştırma düşüncesine sahip düzenleyici komitenin hedeflerine ters düşmektedir. Bunun yanı sıra Mısırlı katılımcılar arasında da muhafazakârlar ve reformistler olmak üzere iki ayrı grubun olduğu görülmektedir. Komitenin tutumu baskın gibi görünse de Avrupalı karşılaştırmalı müzikologların yanı sıra; Suriye, Lübnan ve Türk katılımcılar geleneksel yapının korunması yönünde tavır almışlardır.

Polemiklerin odak noktasını, çeyrek seslere dayanan sistem önerisi ve Rauf Yektanın bu öneriye karşı duruşu oluşturmaktadır. Rauf Yekta, toplumun kendini ifade ettiği seslerin yer almadığı bir mûsikînin, o toplumun sesi olamayacağı düşüncesinden yola çıkarak, önerilen 24 eşit aralıklı sistemin makam mûsikîsindeki aralıkları ifade etmekte yetersiz kaldığını savunmuştur. Kongre polemiklerinde, çağdaşlaşma sürecinde Şark mûsikîsinin geleneğini koruması gerektiği düşüncesinden yana bir tutum sergilemesi, Rauf Yektanın her ulusun mûsikî kimliğine duyduğu saygıyı gösterir niteliktedir. Nitekim Mesut Cemil, Hornbostel ve Paul Hindemith'in de aralarında bulunduğu bir grup katılımcı da 24 eşit aralıklı sistemin Şark mûsikîsinin karakterine uygun olmadığını ifade eden bildiri sunarak Rauf Yekta'nın yanında yer almışlardır.

Bu çalışmada, çağdaşlaşma düşüncesi ile düzenlenen Kahire Müzik Kongresinde ortaya çıkan mûsikî kimliği inşâsı çabalarında yaşanan polemiklerin

¹ H. Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı. gunaydin@hacettepe.edu.tr

² H. Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı. Bşk. aykap@hacettepe.edu.tr DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0150

çıkış noktaları ile karşıt düşünceler ele alınmış, Rauf Yekta'nın bu polemiklerdeki yeri ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Ulaşılan sonuçlar, kongreye katılan başka ulus katılımcılarının da çağdaş bir mûsikî üretimi sürecinde Şark mûsikî kimliğinin korunmasından yana tavır sergilediklerini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta, Mûsikî, Kimlik, Arap Müziği, 24 Eşit Aralıklı Sistem, Şark Mûsikîsi Kongresi.

Musical Identity Construction Polemics and Rauf Yektâ at the Congress of Oriental Music

Abstract

In 1932, the Congress of Oriental Music was held in Cairo. The idea of attending Arabic music to the level of a contemporary civilization, which is the aim of the congress, necessitated the invitation of European experts to the congress.

However, contrary to expectations, European comparative musicologists took an attitude in the direction that the social structure should not be ignored and the traditional structure should be utilized while creating a contemporary Arabic music. This approach contradicts the objectives of the organizing committee, which has the idea of attending their music to the level of Western civilization. In addition to this, it is seen that there are two separate groups among the Egyptian participants as conservatives and reformists. Although the attitude of the committee seems to be dominant, besides European comparative musicologists; Syrian, Lebanese and Turkish participants took a stand in favor of preserving the traditional structure.

The focus of the polemics is the system proposal based on quarter sounds and Rauf Yekta's stance against this proposal. Rauf Yekta argued that the proposed system of 24 equal intervals is insufficient to express the intervals in maqam music, based on the thought that a music without the voices of the society cannot be the voice of that society.

In the polemics of the congress, his stance in favor of the idea that Oriental music should preserve its tradition during the modernization process shows the respect Rauf Yekta has for the musical identity of every nation.

As a matter of fact, a group of participants, including Mesut Cemil, Hornbostel and Paul Hindemith, took sided with Rauf Yekta by presenting a statement stating that the 24 even-spaced system is not suitable for the character of Oriental music.

In this study, the starting points of the polemics and counter-ideas experienced in the efforts to construct the musical identity that emerged at the Cairo Music Congress, which was held with the idea of modernization, were discussed and the place of Rauf Yekta in these polemics was tried to be revealed. There sults showed that the participants of other nations participating in the congress also took a stand in favor of preserving the Oriental musical identity in a contemporary music production process.

Keywords: Rauf Yekta, Music, Identity, Arabic Music, 24 Evenly Spaced Systems, Congress of Oriental Music.

Giriş

“Kimlik” kavramı, aydınlanma çağından itibaren, psikoloji ve sosyal psikoloji alanında yer almış, günümüzde toplumsal ve siyasal boyut kazanmıştır. “Ben”(I), “benlik”(ego),“kendilik”(self), “personality” (kişilik), “kimlik” (identity) adlandırmalarıyla karşımıza çıkan bu olgu temelde, kişiyi başkalarından ayıran duygu, tutum, düşünce ve davranışların bütünlüğünü ifade etmektedir. Kimliğin bileşenleri tanımlama, tanınma ve aidiyet'tir. Kimlik, hem tümüyle toplumsal hem de kişiseldir; değişen derecelerde kişinin kendisinin benimsediği/sahip çıktığı veya başkaları tarafından atfedilen göndermelerden kaynaklanır. (Aydın,1999, s. 13)

“İnsan genetik donanımı dışında bir var olma stratejisi geliştirmektedir. Biyolojik evrim sürecinde gelişen beyni, insana, araç-gereç yapma ve gelişkin bir semboller sistemi oluşturma yetisini kazandırmıştır. Bu yetilerle “kültür”ü oluşturur. İnsanı canlılar evreninde farklı kılan en belirleyici özellik onun kültür yaratıcısı olmasıdır... Toplumsallaşan insanın diğer insanlarla bağı kuran, onlarla paylaştığı kültürdür. Bu birliktelik algısı, aynı kültürü paylaşan insanlar arasındaki bu uyum, “kimlik” dediğimiz bir tutunum unsuru ile sağlanmaktadır” (Kaplan,2013, s.36). Kimlik oluşumu süreğendir, süreç içinde ötekilerle uzlaşmalar da gerçekleşebilir. Ötekilerle nelerin ortak olduğu, farklılıkların neler olduğuna ilişkin bir aidiyet olgusudur. Toplumlar kimliklerini tarih ve kültür söylemleri içinde oluşan değişken özdeşleşme ya da birleşme noktaları ile oluştururlar. Kolektif oluşum kültürel kimlik olarak adlandırılan bir konumlamadır. Kültürel hale gelen ve getirilen ortak, görece sürekliliği olan, etkinlikte bulunabilen, davranış birliğinin dışavurumudur. Bu dışavurum birbirleriyle dinamik bir etkileşimde oluşan, değişmesi mümkün olan kültürel bileşimleri kapsamaktadır.

Müzik

Toplumun kültürel bileşimleri içinde yer alan müzik özünde insanın imgeleri barındırır. Kimliğimizi oluşturan kültürün, simgeler ve davranış biçimleriyle dışa vurumudur. Toplumsal bir varlık olan insan, sosyal çevresi ile iletişim için geliştirilen sözcüklere, sesler aracılığıyla duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini anlatan değişik anlamlar yükleyerek müziğin temel yapısını oluşturmuştur. Bu anlamlar diğerleriyle müzik aracılığıyla paylaşılmaya başladığı anda müzik toplumsallaşmaktadır Müzik, kitlelerde ortak bilinç oluşturmada çok etkilidir. Müziğin harekete geçirdiği ilişkiler bütün bir topluluğu kapsayabilir (Kaplan, 2013, s. 42). Bu çerçeveden bakıldığında milletin karakteri ve şeylere yüklediği anlamı müzikle ifade ediş yollarını kavramak, farklı sesleri seçerek milli müzik inşasında dilin ve sesin ruhunu kavrayabilmek için toplumu da anlamak gerektiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır (Işıқтаş,2017, s.48).

Müzikte kimlik inşası

Müziğin kimlik inşasındaki merkezi rolü, kimliği güçlendiren aidiyet duygusunu yaratmasıdır (Erol, 2002, s. 228). Müzik, öz temsil ve kimlik oluşumu açısından sadece temsil edici bir araç olmayıp, coğrafyadaki politik ve kültürel ortamdaki gerçekleşen süreçleri izlemede verimli bir ortamı barındırır (Öğüt, 2012, s.37) ve kimlik inşasında aidiyet duygusunu güçlendiren bir rol üstlenir. Bunu iki biçimde gerçekleştirebilir: geleneksel/tarihsel boyutu olan bir müzik geleneği yoluyla kendini tanıtmaya ve o çerçevede bir aidiyet geliştirme; Diğer boyutu ise müziksel pratikler yoluyla yeni bir kimlik inşa etmedir (Ata, 2021, s. 34).

19.yüzyıl başlarındaki modernleşme hareketleri, kültürel yapılanma içinde müzikte de kendisine yer bulmuştur. Mısır da bu etkiden uzak kalamamıştır. Batılılaşma eğilimi uygulamalar, kurumlar toplumsal yapının içinde yer almaya başlamıştır. Mehmet Ali Paşa İtalyan müzisyen öğretmenler ve Mısırlı öğrencilerden oluşan batılı askeri müzik icra eden ve öğreten aynı zamanda Batı Müziği teorisi ve notasyonu üzerine eğitim veren beş ayrı okul kurar. Bu okul mezunları Mehmet Ali Paşa'nın ordusunda Askeri bando da müzik icra ederler, daha da ötesi batılı müziğin Mısırdaki yerleşmeye başlamasında rol oynamışlardır (El Shawan, 1985,s.143).

Araplar, XIX. yüzyıl başlarından itibaren müzikte yeni bir gelişim sürecine girmişlerdir. II. Dünya savaşıdan sonra Mısır'da milliyetçilik akımı belirginleşmiş ve besteciler Batı müziği ve Arap müziği sentezleriyle yeni bir müzik türü oluşturmaya başlamışlardır. Bu dönem Modern müzik dönemi olarak adlandırılmıştır. Bu yeni dönemde müzikteki eksiklikler müzikolog ve teorisyenler arasındaki tartışılmak üzere Kahire'de Arap müziği konulu 1932 yılında

bir kongre organize edilmiştir. Uluslararası bir nitelik taşıyan kongreye, Bella Bartok, Paul Hindemith, Alois Hába ve Henri Rabavd gibi besteciler; Emile Voillermoz ve Erich Moritz von Hornbostel, Robert Lachmann, Curt Sachs ve Egon Welesz gibi müzik eleştirmenleri ve Henry George Farmer, Elexis Chottin ve Baron Rodolphe d'Erlenger gibi müzikologlar katılmıştır. Türkiye'den de Mehmet Rauf Yekta Bey ve Mesut Cemil Bey'in de içinde bulunduğu icracılar davet edilmişlerdir. Kongrede Arap sanatı ve müziği tartışılmış; Arap müziği, Batı müziği ile karşılaştırılmış ve modernleşme yolunda Rus Okulu ve Rus Beşleri örnek olarak seçilmiştir. Bu kongre sonrasında daha sonraki yıllarda çeşitli müzik okulları, akademi ve üniversiteler kurularak Arap geleneksel formları Batı tekniğiyle birleştirilmesi, Arap müziğinde bir dönüm noktası ve modern dönemin başlangıcı olduğunu düşündürmektedir. Arap dünyasının du-ayeni Muhammed Abdu'l-Vahap (1917-1991)'ın öncülüğünü yaptığı bu yeni sistemde Farid el-Attar ve ses sanatından dolayı tüm Arap ülkelerinde tanınan ve yeni icranın öncüsü olan Ümmü Gülsüm (1904-1975)'de önemli rol oynamıştır (Demir,2016, s. 130).

Şark Mûsikîsi Kongresi

1932 yılı mart ayında Mısır'ın başkenti Kahire'de Kral I. Fuad'ın³ (1868-1936) isteği üzerine "Şark Mûsikîsi Kongresi" düzenlenmiştir. Kongrenin amaçları arasında yer alan Arap mûsikîsini çağdaş bir uygarlık seviyesine çıkarmak düşüncesinin, kongreye birçok Avrupalı uzmanların da davet edilmesi ihtiyacını doğurduğu anlaşılmaktadır.

Thomas, 1932 Konferansı'nın hamisi Majesteleri Kral Fu'ad I, konferansın [Arap müziğinin] doğasını ve ayırt edici özelliklerini koruyarak geçmişinin yeniden canlandırılması, bugününün korunması ve geleceğine doğru ilerlemesi için bir temel üzerinde olmasını dilediğini ifade ettiğini belirtmektedir.⁴ (Thomas, 2007, s.2)

³ Asıl adı Ahmed Fuad Paşa olup, Mısır hıdivi İsmail Paşa'nın oğludur. Ahmed Fuad Paşa, Sultan II. Abdülhamid'in (1842-1918) fahri yaverliğini de yapmıştır.

⁴ Anne Elise Thomas bu bilgiyi, 1933 yılında Kahire'de Arapça olarak basılan "1932 Arap Müzik Kongresi Kitabı"ndan almıştır.



Mısır Kralı I. Fuad

Kahire’de, Kraliyet Doğu Müziği Enstitüsü’nde gerçekleştirilen kongrenin önde gelen katılımcıları şunlardır: Avrupalı katılımcılar arasında, Fransız oryantalist ve Arap müziği uzmanı Baron Carra de Vaux, Paul Hindemith, karşılaştırmalı müzikolog ve Berlin Fonogram Arsivi yöneticisi Erich M. von Hornbostel, Robert Lachman, Bela Bartok, Ortaçağ ve Arap müziği uzmanı Henry George Farmer ve Çek besteci Alois Haba yer almaktadır. Türkiye’den ise Rauf Yekta Bey ve Mesut Cemil Bey katılmışlardır. (Öğüt, 2012, s. 38).

Thomas, kongrede her biri farklı bir görev üstlenmiş yedi ayrı çalışma grubunun olduğunu belirtmektedir. Bu çalışma grupları göre şöyle sıralanabilir:

- 1- En büyük komite: Mısır’da müzik eğitimi için kapsamlı bir müfredat geliştirmek.
- 2- Arap topraklarında kullanılan makamları ve ritimleri belgelemek.
- 3- Eşit derecede tempere edilmiş 24 tonlu bir müzik ölçeğinin kullanımını hakkında deney yapmak ve önerilerde bulunmak.
- 4- Arap müziğinin örneklerini kaydetmek.
- 5- Müzik aletleri komitesi: Arap müziğinde hangi Avrupa çalgılarının uygun şekilde kullanılabileceğini belirlemek.
- 6- Arap müziği tarihi ile ilgili mevcut tarihi el yazmalarını incelemek ve ek bilimsel çalışmaların yayınlanmasını araştırmak.
- 7- Genel Sorunlar komitesi, Arap müziğinin çağdaş durumunu özetleyecek ve gelecekteki gelişimi için tavsiyelerde bulunmak.

“Makamlar, Ritmik Yapılar ve Besteleme Komitesi'ne Rauf Yekta Bey başkanlık etmiştir. Komite, makam ve ritmik yapılarda bir sadeleşmenin gerekliliğine dikkat çekmiş ve Mısır makamlarının sayısının elli ikiye indirilmesine karar vermiştir” (Thomas, 2007, s. 4).

Bu bilgilerden Şark MüsİKİ Kongresi'ndeki çalışma gruplarının, her biri alanında uzman olan kişilerden titizlikle seçilerek oluşturulduğu anlaşılmaktadır.

Kongrenin organizasyon komitesi, iki Avrupalı müzikolog, Curt Sachs ve Baron Rodolphe d'Erlanger ile eğitim almak üzere Berlin Üniversitesi'ne gönderildikten sonra Mısır'a dönen ve kongrenin genel sekreterliği ile görevlendirilen ilk Mısırlı müzikolog Dr. Mahmud al-Hifni'den oluşmaktadır. 1929 yılında Doğu Müziği Akademisi tarafından Mısır müziği üzerine araştırma yapmak üzere Kahire'ye davet edilen Alman karşılaştırmalı müzikolog ve organolog Curt Sachs aynı zamanda kongrenin çalgı komitesine başkanlık etmiştir. Uzun yıllar Tunus'ta Arap müziği üzerine çalışan, Baron Rodolphe d'Erlanger ise sağlık sorunları nedeniyle kongreye katılamamış, ancak altı ciltlik *Arap Müziği (La Musique Arabe)* kitabının son iki cildi kongrede rapor olarak sunulmuştur (Öğüt, 2012, s. 38).

Karaduman, Rauf Yektâ Bey'in katılmış olduğu bu kongrenin katılımcılarına ve amacına bakıldığı zaman, doğu müzikleri ile ilgili ne denli büyük bir çalışma olduğunun kolayca anlaşılabilirliğini, böylesine önemli bir toplantıya Rauf Yektâ Bey'in ve Mes'ud Cemil'in davet edilmelerinin de kendileri için oldukça önemli olduğunu belirtmektedir (Karaduman, 2013, s. 476).

Kongre sırasında Avrupalı karşılaştırmalı müzikologlar, çağdaş bir Arap müzikisi yaratırken toplumsal yapının göz ardı edilmemesi ve geleneksel yapıdan yararlanılması gerektiği doğrultusunda tavır sergilemişlerdir. Bu yaklaşım, kendi müziklerini Batı'nın uygarlık düzeyine ulaştırma düşüncesine sahip düzenleyici komitenin hedeflerine ters düşmektedir. Bunun yanı sıra Mısırlı katılımcılar arasında da muhafazakârlar ve reformistler olmak üzere iki ayrı grubun oluştuğu görülmektedir. Komitenin tutumu baskın gibi görünse de Avrupalı karşılaştırmalı müzikologların yanı sıra; Suriye, Lübnan ve Türk katılımcıların geleneksel yapının korunması yönünde tavır almış olmaları dikkat çekicidir (Öğüt, 2012, s. 38).

Polemiklerin odak noktasını, çeyrek seslere dayanan sistem önerisi ve Rauf Yekta'nın bu öneriye karşı duruşu oluşturmaktadır. 24 eşit aralıklı (çeyrek sesli) sistem hakkında deney yapmak ve önerilerde bulunmak üzere Kahire Kongresi'ne katılan grup ile Rauf Yekta arasında yaşanan polemikler ve söz konusu polemiklerin sonuçları çalışmamızın özünü teşkil etmektedir.

Kahire Kongresi'nde 24 Eşit Aralıklı Sistem Önerisi

Kongrede 24 eşit aralıklı piyano ve ses sistemi önerisi Çek besteci Alois Hába'dan gelmiştir.

Rūta Stanevičiūtė'e göre, Çek besteci ve kuramcı Alois Hába, asistanı olan besteci ve piyanist Karel Reiner ile birlikte Kahire Kongresi'ne katılmış, Hába, kendisinin tasarladığı ve 1931 yılında August Förster şirketi tarafından üretilen çeyrek sesli piyanosunu kongrede tanıtmıştır (Stanevičiūtė, 2016)⁵.



Alois Hába (1893-1973)

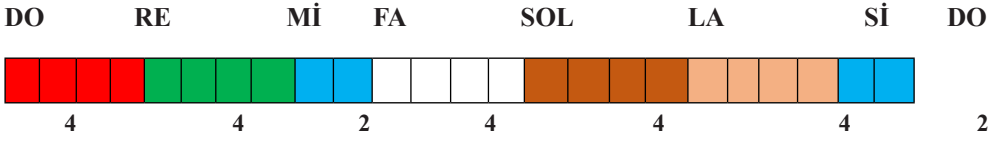
20. yüzyılın ilk yarısında tonaliteden uzaklaşmış ve yeni arayışlara girilmiştir. Minik aralıklar anlamına gelen mikrotonal çalışmalar da bu arayışlardan biridir.

Ferruccio Busoni, tam perdeyi dörde ya da altıya bölerek, elde ettiği minik aralıkların kullanılmasını önermişti. Bu konu daha önceki yıllarda da ele alınmıştı. 1892 yılında dörtte bir aralıkları verebilen bir piyano yapıldı. Yüzyılımızın başlarında Leningrad'da, minik aralıklı müziği savunan bir dernek kuruldu. İsviçre asıllı Amerikalı besteci Ernest Bloch (1880-1959) Piyanolu Beşilinde ve Bela Bartok (1881-1945) Keman Konçertosunda minik aralıkları kullandı. Minik aralıkların en önemli savunucusu da Çek besteci Alois Hába (1893-)⁶ oldu. Besteci, Birinci Dünya Savaşı sonlarından başlayarak yazdığı bütün yapıtlarında, dörtte bir ya da altıda bir aralıkları kullandı (Kütahyalı, 1981, s. 38).

Alois Hába'nın Kahire Kongresi'nde önerdiği sistem, bir tam aralığın (büyük ikili aralık) dört eşit parçaya yani dörtte bire bölünmesiyle ortaya çıkan çeyrek ses sistemiydi. Böylece bir oktavda 24 eşit aralıklı bir dizi elde edilmekteydi.

⁵ <https://www.madamasr.com/en/2016/04/13/feature/culture/the-first-congress-of-arab-music-and-alois-habas-microtonal-school/> Erişim: 22.03.2023

⁶ Alois Hába 1973 yılında ölmüştür. Önder Kütahyalı'nın bu kitabını yazmış olduğu 1981 yılında Alois Hába ölmüştü. Burada Hába'nın ölüm yılı unutulmuş olmalıdır.



Şark MüsİKİSİ İÇİN ÖNERİLEN ÇEYREK SESLİ (24 EŞİT ARALIKLI) DİZİ

Ra'uf Yektâ Bey... kongrede Türk müziği ses sistemi hakkında bildiri hazırlamış fakat sunmamıştır. Kongrede, ticârî kaygılarla, kişisel çıkarlarına göre açıklamalar yapan Emil Urban ve Necip Nahas isimli iki katılımcının yarattıkları tartışmalardan dolayı Rauf Yektâ Bey, bildirisini sadece yazılı olarak sunmuştur. Rauf Yektâ Bey'in hazırladığı ve kongrede okunan makâm, usûl ve te'lif konulu tebliğ, katılımcılar tarafından ilgi ile karşılanmıştır. Tebliğ, Arapça ve Fransızca olmak üzere iki dilde okunmuştur. Tampere sistem için ısrarcı olan Urban ve Nahas, konuyu gereksiz boyutlara çektikleri için Fransızca bilmesine rağmen, Ra'uf Yektâ Bey'i dil yönünden sıkıntıya düşürme ihtimâli doğacaktır. Bu sebeple, Ra'uf Yektâ Bey, tebliğin sadece okunmasını istemiştir (Karaduman, 2013, s. 475).

Müzik Dizileri Komitesi, temel olarak 24 eşit aralıklı ses sisteminin kullanımına odaklanmıştır. Mısırlı uzmanlar genel olarak, Arap teorisyenlerce daha önce de önerilmiş olan 24 eşit aralıklı diziyi savunurken, Suriyeli, Lübnanlı uzmanlar ve Rauf Yekta Bey bu öneriye karşı çıkarlar. Rauf Yekta Bey günlüğünde, 24 eşit aralıklı ses sistemini ticari amaçlarla savunan iki piyano yapımcısı ile yaşadığı çekişmeye de yer vermiştir. Ancak Jonathan Holt Shannon'ın da belirttiği gibi, Mısırlı uzmanların tampere bir ses sistemini önermelerinin daha önemli nedeni, bu sistemin Batı müziği ile entegrasyonu kolaylaştıracak ve armonizasyonun önünü açacak olmasıdır. Sistem teorik olarak uygulamaya geçmişse de eşit aralıklı sistem, bugün hala Arap müziği uzmanlarınca, uygulama ile örtüşmediği gerekçesiyle eleştirilmektedir (Öğüt, 2012, s. 41).

Çeyrek Ses Önerisi Polemikleri

Burada çok önemli bulduğumuz bir noktaya açıklık getirmek yerinde olacaktır. Bu konuda yazılmış kaynaklarda görülen çeyrek ses kavramı, her zaman dörtte bir anlamına gelmemektedir. Şark MüsİKİSİ'nde kullanılan ve genellikle dokuzda bir aralığı ifade eden *koma* denilen aralığa/aralıklar bütününe de çeyrek sesler denilebilmektedir. Nitekim Alois Hába'nın, yalnızca bir tam sesi dörde bölerek elde ettiği seslere değil, altıya bölerek elde ettiği seslere de çeyrek sesler (*Quarter Tones*) hatta mikrotonlar (minik aralıklar) denilmiştir.

Rauf Yektâ, Şark Mûsikî Kongresi'ne ilişkin notlarında bu konu ile ilişkili olarak şu satırlara yer vermektedir:

“16 Mart 932 Salı⁷

Öğle vakti, yemek için dağıldık. Saat dörtte yine toplandık. «Musiki perdeleri» Komisyonunda, Nahas ve Emil Urban isminde iki herifle hemen mücâdeleye başladık. Epiyce sinirlendim amma kendimi zabt ettim.”⁸

16 Mart 932 Çarşamba

«Bermûtađ (her zaman olduğu gibi) «Nadi» ye gittik. Mutlaka bir «Gamma temperee» (muaddel, tadil edilmiş. eski hali değiş-tirilmiş dizi) kabul ettirmek isteyen salif-üz-zikr (adı anılan) iki herifin şarlatanlıklarına yine marûz kaldım. Herifler beni o kadar sinirlendiriyorlardı ki, tarif edemem. Sonradan anladım ki, bunlar da birer çeyrek sesli piano sâhibi oldukları İçin, ticari maksadla bu işi yürütmeğe gayret etmeleri bundan ileri geliyormuş. Çeneleri çok kuvvetli olan bu heriflerle, ale-l-husûs (özellikle) Fransızca münakaşa ceryan ettiği için başa çıkamayacağımı görerek tahriren (yazılı olarak) bir teklif yapıp ictimada (toplantıda) okudum, Lakin herifler yine Komisyonu sevk ve idare ediyorlardı.⁹

24 Mart 932 - Perşembe

Bu gün «Nadi» de öğleye kadar, reisler komisyonunda çalıştım. Akşam ictimanda musiki perdeleri komisyonunun, yapılan tecrübeler neticesinde hasıl olan kanaate göre, Rahib Collengettes tarafından yazılmış olan raporunun kiraetinde (okunmasında) bulundum. Raporda, verilen karardan dolayı sevincime payan (son) yoktu.

Bugüne kader uğraştığım Nahas ve Emil Urban namındaki herifler üzerine öyle parlak bir galebe (üstünlük) kazanmıştım ki, tarif edemem. Çektiğim bütün zahmetleri unuttum. Bu heriflerin birisi, zâten ictimada bulunmaya cesaret edememişti. Nahas da, netice belli olmağa başlayınca ziyadesine tehammülü kalmayarak yarıda sıvıştı, gitti.¹⁰

Rauf Yektâ Bey notlarında bu konuya ilişkin daha detaylı bilgi vermiyor ancak çekişmelerden yüzünün akıyla çıkmış olduğunu açıkça ifade ediyor. Nitekim Rauf Yektâ'nın karşı duruşunun etkilerini Şark Mûsikî Kongresi'nden tam bir yıl sonra, 14 Mart 1933 yılında Alois Hába'nın Rauf Yektâ'ya yazdığı bir mektupta görülmektedir. Alois Hába'nın Türk gamının altıda bir ses sisteminin

⁷ Doğrusu “15 Mart 932 Salı” olmalıdır.

⁸ <http://www.musikidergisi.net/?p=2507> Erişim: 16.11.2022, 23:35

⁹ <http://www.musikidergisi.net/?p=2507> Erişim: 16.11.2022, 23:35

¹⁰ <http://www.musikidergisi.net/?p=2521> Erişim: 16.11.2022, 23:55

fasıllarına daha yakın olduğunu belirtmesi, yirmi dört eşit aralıklı ses sistemi-ne eleştirel bir gözle baktığını göstermektedir. Bu bulgular Şark Mûsikî Kongresi'nde Rauf Yektâ'nın çeyrek ses konusunda ısrarcı olanları büyük oranda ikna ettiğini doğrulamaktadır.

Albert Lavignac'ın (1845-1916) yönetiminde hazırlanmış olan “*Encyclopedie de la Musique*”’in Türk Mûsikîsi maddesini 1913 yılında kaleme almış olan Rauf Yektâ Bey'in, söz konusu maddede vurguladığı bazı satırlar, Yektâ'nın Şark Mûsikî Kongresi'nde önerilen çeyrek ses konusuna neden ısrarla karşı çıkmış olabileceği konusunda ipuçları vermektedir:

Kabul etmek lazımdır ki, Arap musikisiyle Türk-İran musikileri arasında esaslı farklar mevcuttur. Bugün bu çeşit musikileri birbirinden hiçbir “nazariye farkı”nın ayırmamasının doğruluğu karşısında eskiden her millete has olan ikinci derecedeki icra ve tavır farklarının mevcut olmayışları da daha az doğru değildir; çünkü musiki sanatının ilerlemesi zayıf bir mertebeydi; fakat halen bir Arap nağmesiyle bir Türk nağmesini birbirinden kolaylıkla ayırmak mümkündür.

Bununla beraber bu farklılaşma imkânını, Fétis'in ve birçoklarının düşündükleri gibi, Arapların bir sekizliyi *on yedi* aralığa, Türklerin ve İranlıların ise *yirmi dört* aralığa bölmelerinden ileri gelmeyip bunun yegane sebebinin üslûp ve edâ farkı olduğuna ve bu aynı milletlerin nağmelerinin teşekkülüne dahil olan seslerin aynı kaldıklarına dikkat etmek lazımdır (Yekta, 1986, s. 19).

Bu satırlarda Yektâ'nın ısrarla vurguladığı nokta, Şark dünyası mûsikîlerindeki esas farklılığın nazarî açıdan değil, üslup ve edâ farklılığından kaynaklandığıdır. Yektâ'nın bu satırları 1933 yılında yazmış olduğunu düşünürsek aradan geçen 19 yıl sonra Şark Mûsikî Kongresi'nde de aynı düşünceleri savunduğunu açıkça anlamak mümkündür.

Nitekim Bülent Aksoy'un aşağıdaki sözleri de Yektâ'nın saptamalarını doğrulamaktadır:

2005 yılının Ocak ayında İran'ın Tahran şehrinde düzenlenen Safiyüddin Urmevî konulu uluslararası bir kongreye katılmışım. Kongrede bildirilerin yanı sıra konserler de verilmişti. Kimi ülkelerin musikicileri Safiyüddin'ün kitaplarında verdiği perde ve aralıkları göstermek amacıyla örnek eserler besteleyip bunları dinletmişlerdi. Bu örnek besteler şunu açıkça gösterdi: her ülke Safiyüddin'ün kuramında açıkladığı musikiyi kendi ülkesinin / bölgesinin makam geleneği ve zevki içinde yorumluyor, birbirinden farklı “Safiyüddin besteleri” ortaya koyuyordu (Aksoy, 2008, s. 61).

Aksoy'un bu satırlarda önemle vurguladığı nokta, Yektâ'nın da vurguladığı üslup ve edâ farklılığından başka bir şey değildir.

Bu bilgiler ışığında yukarıda sıklıkla ifade edilen icrâ ve üslûb kavramlarının mûsikîmizin ruhuna ne gibi katkılarda bulunduğu hususuna değinmek gerekecektir. Bu hususların başında Türk Mûsikîsi'ndeki heterofonik yapı gelmektedir.

Heterofoni, bir melodinin/nağmenin birkaç çalgı ile eşzamanlı olarak minik farklılıklarla icra edilmesi esasına dayanan bir yapıdır. Şark mûsikîsinde, özellikle mûsikîmizde heterofoni büyük önem taşımaktadır. Mûsikîmizde İcrâ sırasında, usûlün dışına taşmadan yapılan ritm ve tempo farklılıkları, çarpma seslerin ve ses kaymalarının (*glissando*) kullanımları eserin ruhuna inanılmaz bir renk katar. Bu icrâda çalgının fizikî yapısı ve icra tekniği kadar, icrâcının şahsî üslûbu da son derece önemlidir. Denilebilir ki heterofonide bireyselliğin ve süslemelerin payı oldukça büyüktür. Ayrıca unutmamak gerekir ki çarpma seslerin ve ses kaymalarının kullanımı her çalgının fizikî yapısına göre farklılıklar gösterdiği gibi bu özelliklerin kullanımı kimi zaman meşk alınan hocadan hocaya göre bile farklılıklar arz etmektedir.

Şark Mûsikîsi bir salon ve koro mûsikîsi değildir. Bir küçük çalgı topluluğu ile icrâ edilen oda mûsikîsidir. “Oda Müziği” ifadesi müziğin icra edildiği mekânı tanımlamakla kalmaz. Fiziksel mekânların çok ötesinde, doğrudan icra tarz ve üsluplarına, müzikal iletişim türüne, estetik beklentilere ve algı biçimlerine dair önemli özellikleri de kapsayan bir kavramdır bu” (Behar, 2015, s. 8).

Behar aynı zamanda bu kavramın; bireysellik, samimiyet, dinleyici ile dolaysız iletişimi de içerdiğini ifade eder (Behar, 2015, s. 43).

Geleneğimizdeki ince saz topluluklarında genellikle; sine keman (sonra keman), ney, tanbûr, klasik kemençe, ut ve kanun yer alır ve her çalgıdan yalnızca bir tane olmasına özen gösterilirdi. Burada önemli olan, her çalgının sesini, icrâcının icrâ biçimini ve kişisel maharetini ayrı ayrı duyabilmek, dolayısı ile kulağa gelen heterofonik yapının lezzetine varabilmektir. Bunun bir kakafoni değil, tam aksine ruhu okşayan bir renk cümbüşü, hatta monofoni içerisinde bir küçük çoksesselik olduğunu akıldan uzak tutmamak gerekmektedir.

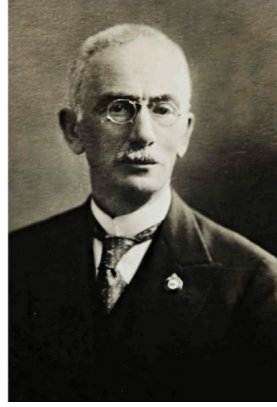
“İşin ironik tarafı da şudur ki geleneğin doğal heterofonisini bir anarşi veya düzensizlik olarak algılayıp ortadan kaldıran ve Türk musıkisini gerçekten de düz ve ‘teksesli’ hale getiren bu koral icraları olmuştur” (Behar, 2015, s.58).

Bütün bunlara ek olarak, makâmlarımızda inen ve çıkan nağmeler etkisi ile daha dik ya da daha pest basılan perdelerin mevcudiyetini de hatırlatmak yerinde olacaktır. Özellikle *Segâh* ve *Evc* perdelerinin sabit perdeler olmadığını, bu perdelerin inen ve çıkan nağmeler etkisi ile farklı basıldığını hatta bu perdelerin makâmdan makâma bile farklılıklar gösterdiğini unutmamak gerekmektedir.

Bu konuda Rauf Yektâ'nın şu satırları çok dikkat çekicidir:

Mamafih, yüksek bir musiki hissine ve hassas bir kulağa sahip bulunan Avrupalı kemancılar, piyano gibi sabit tuşlu bir alete refakat etmedikleri zaman, natürel sesler arasında tek bir yarım sesi kullanmamakta, fakat mesela bir Do diyez ile Re bemol arasında hissedilen bir ses ifadesi farkını muhafaza ederek Do diyezleri Re bemolden bir koma daha tiz yapmaktadırlar (Yekta, 1986, s. 21-22).

Bu bilgiler, Yektâ'nın, çeyrek ses önerisine ve çeyrek sesli piyanoya karşı oluşunun gerekçeleri olabilir. Buradaki sorun, yalnızca çeyrek sesli piyanonun fizîki yapısından kaynaklanmamaktadır. Asıl sorun yukarıda verilmiş olan bilgiler bağlamında sabit seslere sahip olan çeyrek sesli piyanonun, icrâ üslûbunun müsikîmizi ifadede kifayetsiz kalmasıdır. Özetle Şark Müsikîsi'nin modern bir yapıya kavuşmasının temel koşulunu yalnızca ses aralıklarına (çeyrek ses) bağlamanın doğru olmadığı açıktır.



Rauf Yekta

Kongrede Rauf Yekta'nın yeri

Şark Musikisi Kongresinde *Musiki Perdeleri Komisyonu*'nda yer alan Rauf Yektâ, kongreye makam, usul ve tel'if konulu bir tebliğ ile katılmıştır (Karaman, 2013, s. 475). Yektâ'nın tebliği, kongrede ileri sürülen çeyrek seslere dayanan sistem önerisi ile doğrudan ilişkili olmasa da polemiklerde çeyrek seslere dayanan sistem önerisine karşı duruş sergilemiştir.

Yektâ'nın 16 Mart 1932 tarihli günlüğünde yaptığı vurgular, arka planında ticari maksat da hissedilen «Gamma tempere» (muaddel, tadil edilmiş, eski hali değiştirilmiş dizi) kabul ettirmek istenmesinin doğru olmadığı fikrini benimsediğini gösteriyor. Batı müziğine entegrasyonu kolaylaştıracağı düşüncesiyle önerilen bu eşit aralıklı sistemin, uygulamayla örtüşemeyeceğini düşünmektedir. Aynı zamanda *Türk Musikisi* kitabında yer verdiği, her ulusun

musikisinde icra ve tavır farklılıklarına ve müziğin kültürel anlamlara göre kalıplaşan ses öbeklerinden oluşan bir bütün olduğuna; ezgisel yapıdaki seyir ve diziliş yapılarının duygunun anlamı, kültürel birikime ve değerlere göre değişim gösterdiğine dikkat çekmektedir. Aynı kültürel değerlere sahip toplumun üyeleri arasında bile bir müzik eserini kabul ve red düzeyi değişebilmektedir. Nitekim Şark musikisinde Türk-Arap-İran nağmeleri birbirinden ayrılabilir.

Bu düşünceler çerçevesinde Yektâ'nın sergilediği karşı duruş olumlu sonuçlar vermiştir. Bunu 24 Mart 1932 Perşembe tarihli günlüğünde yazdığı, *Akşam ictimainda musiki perdeleri komisyonunun, yapılan tecrübeler neticesinde hasıl olan kanaate göre, Rahib Collengettes tarafından yazılmış olan raporunun kiraetinde (okunmasında) bulundum. Raporda, verilen karardan dolayı sevincime payan (son) yoktu* ifadelerinde görüyoruz.

Ayrıca, Şark Mûsikî Kongresi'nden tam bir yıl sonra, 14 Mart 1933 yılında Alois Hába'nın Rauf Yektâ'ya yazdığı mektupta, yirmi dört eşit aralıklı ses sisteminin uygun olmadığına iknâ olduğunu ifade eden cümleler, Rauf Yektâ'nın bu konudaki açık etkisini ortaya koymaktadır. Ayrıca unutmamak gerekir ki Rauf Yektâ'nın, burada başka bir ulusun -hatta o ulusun kendisine rağmen- değerlerini koruma adına bir tutum sergilediğini de vurgulamak gerekmektedir. Şark Mûsikî Kongresi'nde Mısırlı katılımcılar arasındaki reformistleri düşündüğümüzde Rauf Yektâ'nın o ulusun bireylerine de ulus değerlerini hatırlatma işlevini üstlendiği anlaşılmaktadır.

Sonuç

1932 yılında Kahire'de yapılan Şark Musikisi kongresinde:

- Müzik kimliği inşasında Şark kültürünün iç dinamiklerinden yararlanılması gerektiği bazı Avrupalı müzikolog ve uzmanlar tarafından da önerilmiş ve savunulmuştur.
- 24 eşit aralıklı sistemin ve piyanonun Şark Mûsikîsi'ni ifadede yetersiz kaldığı anlaşılmıştır.
- Rauf Yektâ başka bir ulusun kendi değerlerini koruması gerektiği adına bir tutum sergilemiştir.
- Mısırlı katılımcılar arasında değişimi öneren reformistleri düşündüğümüzde, Rauf Yektâ o ulusun bireylerine de ulus değerlerini hatırlatma işlevini üstlenmiştir.
- Albert Lavignac'ın yönetiminde hazırlanmış olan "Encyclopedie de la Musique"'in Türk Mûsikîsi maddesini 1913 yılında kaleme almış olan Rauf Yektâ Bey'in düşüncelerinin, 19 yıl sonra 1932 yılında katıldığı

Şark Mûsikî Kongresi'nde de değişmediğini açıkça anlamaktayız. Bu bağlamda Yektâ sadece bu kongrede değil, ömrü boyunca fikirlerinin arkasında durmayı düstur edinmiş bir kişiliğe sahiptir.

KAYNAKÇA

AKSOY, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

ATA, Y.(2021) Etnik Kimlik İnşasında Müziğin Rolü: Kısa Bir İnceleme, Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5 (1), 27-44

BEHAR, C. (2015). *Osmanlı / Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

EL SHAWAN, S. (1985). Western Music and Its Practitioners in Egypt (ca. 1825 – 1985): The Integration of d New Musical Tradition in a Changing Environment. *Asian Music*. 17, 143 – 153

EROL, A. (2002). Popüler müziği anlamak; Kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

İŞIKTAŞ, B. (2017) Sentez Arayışlarıyla Geçen Tarihsel Bir Müzikolojik Tartışma: Cumhuriyet Döneminde Milli Müzik İnşası, *JIIA Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*

KAPLAN, A. (2013) *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul, Bağlam Yayınları.

KARADUMAN, İ. (2013). *Ra'uf Yektâ Bey'e Dâir Bilinmeyen Birkaç Belge*. Tarih Okulu Dergisi, sayı 16, sf. 475,476

KÜTAHYALI, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*. Ankara: Varol Matbaası.

ÖĞÜT, E., H. (2012). Bir Modernleşme Projesi Olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi. *Müzik Bilim Dergisi*, Ocak 2012, sf. 38-43

Rauf Yekta Bey'in "1932 Kahire Şark Musikisi Kongresi"ne dair notlar

<http://www.musikidergisi.net/?p=2521> Erişim: 16.11.2022, 23:55

STANEVİÇİÜTÈ, R. (2016). The First Congress Of Arab Music And Alois Hába's Microtonal School. Erişim: 22.03.2023,

<https://www.madamasr.com/en/2016/04/13/feature/culture/the-first-congress-of-arab-music-and-alois-habas-microtonal-school/>

THOMAS, Anne Elise (8-13 Agustos 2007), Intervention and Reform of Arab Music in 1932 and Beyond, Conference on Music in the World of Islam. Erişim: 22.03. 2023, https://www.researchgate.net/publication/338018112_Intervention_and_reform_of_Arab_music_in_1932_and_beyond.

YEKTA, R. (1986). *Türk Musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.