İTÜ

ULUSLARARASI
INTERNATIONAL
RAUF YEKTA
SEMPOZYUMU
SYMPOSIUM

BİLDİRİ KİTABI / PROCEEDINGS BOOK

06-08 Ocak / January 2023
Çevrimiçi / Online



Editör / Editor
Nilgün DOĞRUSÖZ

TMDK
İTÜ TÜRK MUSİKİSİ DEVLET KONSERVATUARI 1975

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ BAŞKANLIĞI

Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Bildiri Kitabı

06-08 Ocak / January 2023

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

T.C.
Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını: 688
Bilimsel Toplantılar: 220
ISBN: 978-975-17-5603-9

Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Bildiri Kitabı
06-08 Ocak / January 2023

Editör:
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz

Editör Yardımcısı:
Hulusi Özbay

Kapak Tasarım / Cover Design
Orçun Güneşer

Kapak Fotoğrafı / Cover Photo
Nilgün Doğrusöz (Ed.) (2018). Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları, s.201-202.

Grafik Tasarım / Graphic Design
Hatice Özlem Türkeş Yıldırım

©Atatürk Kültür Merkezi - 2024

E-Yayın

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı

Yönetim Yeri/Managing Office
Adres: Üniversiteler mah. Toplum cad. No.: 5 06800 Çankaya/Ankara TÜRKİYE
Tel: 0312 284 34 18
Belgegeçer: 0312 284 34 65
Internet: www.akmb.gov.tr

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ AYDIN SAYILI KÜTÜPHANESİ KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI

Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu (2023 : İstanbul, Türkiye)

Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu bildiri kitabı / editör: Nilgün Doğrusöz .—

Ankara : Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2024.

587 sayfa : fotoğraf, nota ; 24 cm (AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını ; 688 .

Bilimsel Toplantılar ; 220)

Bibliyografik bilgi içerir.

ISBN: 9789751756039

1. RAUF YEKTÂ BEY, 1871-1935
2. RAUF YEKTÂ BEY, 1871-1935 -- KONGRELER
3. RAUF YEKTÂ BEY, 1871-1935 -- BİYOGRAFİ
4. RAUF YEKTÂ BEY, 1871-1935 -- TARİH VE ELEŞTİRİ -- KONGRELER
5. RAUF YEKTÂ BEY, 1871-1935 -- ELEŞTİRİ VE YORUM -- KONGRELER
6. TÜRK MÜZİĞİ -- TARİH VE ELEŞTİRİ -- KONGRELER
7. TÜRK MÜZİĞİ -- ELEŞTİRİ VE YORUM -- KONGRELER

I. Doğrusöz, Nilgün II. e.a III. dizi

781.690

Uluslararası Yayınevi Beyannamesi Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı 1983 yılında kurulmuş olup 41 yıldır uluslararası düzeyde faaliyet göstermektedir. "Tanınmış Uluslararası Yayınevi" kategorisinde yer alan AKM; yayımladığı özgün bilimsel kitaplar, çeviri eserler (Almanca, Çince, Fransızca, İngilizce, Rusça vd.) ve bilimsel süreli yayınlar ile çalışmalarını ulusal ve uluslararası alanlarda yürütmeye devam etmektedir.AKM tarafından yayımlanan eserler, Yükseköğretim Kurulunca tanınan yükseköğretim kurumlarının katoloğlarında yer almakta; dünyanın en geniş çevrim içi kamu erişim kataloğu olan Worldcat.org'da dizinlenmektedir.

Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Bildiri Kitabı

06-08 Ocak / January 2023

Editör
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

Onur Kurulu

Abdi Coşkun
Ali Jihad Racy
Eckhard Neubauer
Erol Deran
Erol Sayan
Karl Signell
Mutlu Torun
Nevzat Atlığ
Niyazi Sayın
Nuri Özcan
Owen Wright
Robert Labaree
Ruhi Ayangil
Sabahattin Ergin
Sadun Aksüt
Suraya Agayeva
Yalçın Tura
Yücel Paşmakçı

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi - Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Çakır - Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Ergur - Galatasaray Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Tan - Medeniyet Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Tüfekçi - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Can Karadoğan - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Cenk Güray - Hacettepe Üniversitesi
Prof. Eren Özek - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Erhan Özden - Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. John Morgan O' Connell – Cardiff University
Prof. Dr. M. Hakan Cevher - Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Kubilay Kolukırık - Ahi Evran Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet Ali Sanlıkol - New England Conservatory of Music
Prof. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal - Başkent Üniversitesi
Prof. Dr. Murat Salim Tokaç - Haliç Üniversitesi
Prof. Dr. Münir Nurettin Beken - University of California
Prof. Dr. Namık Sinan Turan - İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Nazife Oya Levendoğlu - Erciyes Üniversitesi
Prof. Nermin Kaygusuz - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Okan Murat Öztürk - Ankara Müzik Ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Ralf Martin Jäger - University of Münster
Prof. Ruhi Ayangil - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Songül Karahasanoğlu - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Suraya Agayeva - Azerbaijani Music of the Institute
Prof. Dr. Walter Feldman - New York University
Prof. Yalçın Çetinkaya - İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Süleyman Erguner - İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Judith Haug - University of Münster; Orient-Institut Istanbul

Düzenleme Kurulu

Nilgün Doğrusöz
Gözde Çolakoğlu Sarı
Yalçın Çetinkaya
Şeyma Ersoy Çak
Salih Demirtaş
Dilhan Yavuz
Ozan Baysal
Recep Gül
Eray Cömert
Eylül Doğan
Merve Örenç
Duygu Taşdelen
Celal Volkan Kaya

Sekretarya

Salih Demirtaş
Merve Örenç
Eylül Doğan

İÇİNDEKİLER

TAKDİM
Doç. Dr. Zeki ERASLAN 9

ÖN SÖZ
Prof. Dr. Ali TÜFEKÇİ 11

AÇIŞ KONUŞMASI
Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ 13

Panel: Rauf Yekta Bey'in "Musiki Antikaları"
Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ - Dr. Öğr. Üyesi Dilhan YAVUZ -
Salih DEMİRTAŞ - Celal Volkan KAYA 25

Neyzenbaşı Rauf Yekta (1871-1935)
Süleyman ERGUNER 51

"Musiki Şehidi" Rauf Yekta Bey
Fatma Adile BAŞER 95

Essay: Rauf Yekta, Hellmut Ritter and the Mevlevî
Ralf Martin JÄGER 101

Mehmed Ataullah Dede Oturumu Soru-Cevap 117

Rauf Yektâ Bey'in İlk Dönem İslam Dünyası Müziği ve Nazariyesi Konusundaki Görüşleri
Ahmet Hakkı TURABİ 123

Rauf Yekta Bey'in Nazariyatında Yunan-Bizans Müziğinin Etkileri
Miltiadis PAPPAS 137

"Müstensih" Rauf Yekta Bey
Zeynep Yıldız ABBASOĞLU 157

Rauf Yekta Bey'in Organoloji Konulu Yazıları
Fikret KARAKAYA 171

Rauf Yekta Bey - Mevlevi Neyzen and Modern Musicologist
Walter FELDMAN 181

Rauf Yekta Bey'in Albert Lavignac ile Yazışmalarının Toplumsal Arka Planı
Ali ERGUR 187

Koleksiyonundan Belgelerle Rauf Yekta Bey'in Halk Müziği Çalışmaları
Celal Volkan KAYA 199

Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği Nazariyat Yaklaşımları Arasında Rauf Yekta Eliyle Bir Mutabakat Arayışı: Dârü'l-Elhan Derlemeleri 1. ve 2. Defterler
Cenk GÜRAY - Oya LEVENDOĞLU 227

Rauf Yekta Bey Özelinde Türkiye'de Kişisel Müzik Koleksiyonları Üzerine Değerlendirme
Güler ŞENOL 237

La Musique Turque Oturumu Soru-Cevap 249

Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikalarından"Türk Tarihinin Ana Hatları" Üzerine Bir İnceleme
Dilhan YAVUZ 251

Rauf Yekta Nazarında Müzik Tarihi ve Müzikal Biyografi
Şeyma ERSOY ÇAK - Gözde ÇOLAKOĞLU SARI 265

Rauf Yektâ Bey'in Musiki Antikalarından"Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî" ve Rauf Yektâ Bey ile Nuri Şeydâ Bey'in Musiki Tarihi Tartışmaları
Hulusi ÖZBAY 279

İkdam'dan Nea Efimeris'e: Rauf Yekta, Müzik Teorisi Üzerine Tartışmalar ve Diyaloglar
Eylül DOĞAN 297

Esatiz-i Elhan Oturumu Soru-Cevap 317

Rauf Yektâ, Şiir ve Mûsikî
Erdoğan ERBAY 323

Rauf Yekta Bey'in Nazariyesinde Geleneğin İzleri ve Modernite
Serkan GÜNALÇİN 337

Rauf Yekta'nın Bilimsel Müzik Teorisi Anlayışı: Etkiler ve Yönelimler
Okan Murat ÖZTÜRK 355

Ahretlik Oturumu Soru-Cevap 377

Rauf Yekta Bey'in Türkçe Tercümeleri
Recep USLU 381

Rauf Yekta Kromatik Dizisinin Türk ve Batı Müziği Ortak Sembolik Derlemlerinde Kullanılma Potansiyeli
M. Kemal KARAOSMANOĞLU 391

Rauf Yekta Bey'in Kitabu İlmi'l-Musiki Serüveni
Gökhan YALÇIN 409

Türk Musikisi Ses Sisteminin Tarihsel Gelişimi
Ulyana DERMENCİ 425

Nâyî Osman Dede ve Kevserî Oturumu Soru-Cevap 445

Türkiye'de Ulusçu Çoksesli Müzik Yaratımına Dair Rauf Yekta Bey'in Görüşleri
Seyit YÖRE 449

Rauf Yekta'nın Türk Müziğinin Çokseslendirilmesi Üzerine Fikirleri
Duygu TAŞDELEN 461

Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in Bestecilik Anlayışında Mevlevi Ayini Formu
Orkun Zafer ÖZGELEN 473

Şark Mûsikîsi Kongresi'nde Mûsikî Kimlik İnşâ Polemikleri ve Rauf Yektâ
Günay GÜNAYDIN - Ayten KAPLAN 511

Rauf Yekta'nın Kahire Arap Müziği Kongresi Notları: Müzikolojik Bir Değerlendirme
Evrim Hikmet ÖĞÜT 527

Türk Müziği Aleyhtarlığı Sürecinde Refet Süreyya Hanım ve Kemal Emin Bey İrtibatı: Rauf Yekta'nın Teşhisi ve Bara'nın İtirafı
Okan Murat ÖZTÜRK - Ayça DEMİRCİ 549

Şehbal Oturumu Soru-Cevap 567

Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Kapanış Oturumu 569

TAKDİM

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığımız, bir bilim ve kültür kurumu olarak; kültürümüzün oldukça geniş bir yelpazesinde görev, yetki ve sorumluluk üstlenmekte ve bu bağlamda pek çok özgün ilmî projeyle birlikte ulusal ve uluslararası akademik çalışmaların içerisinde yer almaktadır. Bu çerçevede Kurumumuz ile İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı arasındaki kıymetli iş birliğiyle Cumhuriyetimizin 100. Yılı kutlamaları kapsamında 06-08 Ocak 2023 tarihleri arasında *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu* gerçekleştirilmiştir.

Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu'nda 9 oturumda sunulan birbirinden kıymetli 38 bildiriyle; Türk müzikolojisinin duayeni Rauf Yekta'nın hayatı, sanatı ve ardında bıraktığı gün yüzüne çıkarılmayı bekleyen zengin kültürel mirası üzerinde bilgiler verilip değerlendirilmeler yapılmıştır. Türk müziği tarihi, teorisi, besteciliği ve icracılığı gibi birçok farklı alanda yapmış olduğu çalışmaları, gelenek ile modern arasındaki köprü niteliğini haiz şahsiyeti ve çok yönlü kimliği kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı olarak, müziğin kültürel değerlerimizin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasındaki hayati öneminin farkındalığını ortaya koyan bir yaklaşımla 2018 yılında yayımladığımız *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabından sonra Rauf Yekta hakkındaki ikinci yayınımız olan bu eserle, Türk müzik tarihi ve kültürünün öncü isimlerinden birisi olan Rauf Yekta'yı bu vesile ile anmak ve tanıtmak, yayımladığımız bu eserleri kültür-sanat hayatına kazandırmak bizim için iftihardır.

Sempozyumun somut çıktısı olan bu eser, e-kitap olarak yayımlanarak daha geniş kitlelere ulaşılması hedeflenmiştir. *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Bildirileri Kitabı*'nın bu alanda yapılacak sonraki çalışmalara ilham kaynağı olmasını diliyorum.

Kitabın editörlüğünü üstlenen Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK başta olmak üzere tüm bilim-sanat insanlarına ve emeği geçen Kurum çalışanlarına teşekkür eder, iyi okumalar dilerim.

Doç. Dr. Zeki ERASLAN
Atatürk Kültür Merkezi Başkanı

ÖN SÖZ

Müzik tarihi ve tarihsel müzikoloji çalışmalarına öncülük eden bilim-sanat insanları malum olduğu üzere hem yaşadıkları dönemi hem de sonraki yüzyılları etkileyen şahsiyetlerdir. Bu mümtaz isimlerin ilmi yolculuklarını çalışmak, geçmişe ışık tutmakla kalmayıp aynı zamanda ilgili dönemlerin kültür/sanat iklimine, sosyal/müzikal yaşamına veya hayatın içindeki pek çok ilintili alana dair farklı bakış açılarını da beraberinde gözler önüne serer.

Türk müzikolojisinin öncüsü Rauf Yekta Bey de böyle bir müzik insanı olarak Avrupa'ya Türk Müziği'ni anlatan bir ansiklopedi maddesi yazarken 'batı'ya seslenmiş, 'doğu' dillerine vakıflığıyla 1000 yıllık müzik tarihine ışık tutmuştur. Ayrıca Yenikapı Mevlevîhânesi'ne intisab etmiş, tedrisattan geçerek Mevlevîhâne'nin son *neyzenbaşı'sı* olarak anılma şerefine nail olmuştur.

Müzik teorisyeni, eğitimci, besteci, ilk Türk Müziği tarihi yazarı ve Yenikapı Mevlevîhânesi'nde bir neyzen/neyzenbaşı olarak 20. yüzyıl Türk müzik ve müzikolojisine adını yazdıran Rauf Yekta Bey'in çok yönlü kimliği, dönem aydınlarının pek çok alanda aynı anda uzmanlaşabildiğini de göstermektedir.

Müzik teorisyeni kimliğiyle 13. yüzyıldan itibaren farlı ekol, şekil ve perde düzeniyle varlığını devam ettiren 17'li ses sistemini dönüştürerek, mücenneb aralığını iki farklı şekilde düzenlemiş ve 24'lü ses sistemini önermiştir. Geleneğin sürekliliğini sağlayabilmek için ana dizi olarak Rast'ı kabul eden ve Albert Lavignac'ın Paris'te yayınladığı *Encylopedie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire* başlıklı esere Türk Müziği maddesi kaleme alan Rauf Yekta, müziğimizi Avrupa insanına da tanıtabilmeyi ve zenginliğini anlatabilmeyi amaç edinmiştir.

Müzik tarihçisi kimliğiyle, sözü geçen ansiklopedideki madde içinde 1000 yıllık Türk müziği tarihini coğrafi öğeleri de göz önünde bulundurarak okuyucuya aktarmıştır. *Türk Müziği* maddesi ya da *Şark Musikisi Tarihi* gibi eserleriyle birlikte biyografi alanına katkıları da *Esâtîz-i Elhân* serisiyle hayat bulmuş, Zekâi Dede, Meragalı Abdülkâdir ve Dede Efendi'nin biyografilerini seriler halinde kaleme almıştır.

Kendisini bir nazariyeci ve müverrih olarak ifade eden Yekta'nın aynı zamanda üzerinde ehemmiyetle durulması gereken *bestecilik* kimliğinin de oldukça önemi haiz olduğunu ifade etmek gerekir. Yenikapı Mevlevîhânesi son neyzenbaşısının; peşrev ve saz semaisinden, kâr, beste, ağır semai, yürük semai ve şarkıya, Mevlevî âyininden opera, marş ve ilahiye kadar geniş bir yelpazede eserler vermiş olduğunu görürüz.

Tüm bu özellikleriyle birlikte tanbur ve keman çalan Rauf Yekta, aynı zamanda Yenikapı Mevlevîhânesi'ne intisab etmiş bir *neyzen* ve *neyzenbaşı*dır. İlk ney hocalarının Sabri Dede, Hacı Ali Dede olduğunu öğrendiğimiz Yekta, sonraları Neyzen Cemal Dede'den ney meşk etmiş, Yenikapı Mevlevîhânesi neyzenbaşı Hilmi Dede'nin intikaliyle 1922-1925 tarihleri arasında *son* neyzenbaşlık görevini üstlenmiştir.

Böylesine münevver bir ismin şahsiyetinde; gerek doğu, gerekse batı dillerine vakıf çok yönlü bir dönem aydını, bir Mevlevî ve bir neyzenbaşı olan "Rauf Yekta Bey" adına düzenlenen sempozyuma ev sahipliği yapmak, ülkemizin ilk Türk Musikisi Konservatuarı olma onurunu taşıyan Kurumumuz için kıymeti büyük bir onur vesilesidir. 6-8 Ocak 2023 tarihlerinde Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı iş birliğinde düzenlediğimiz Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu'nun tüm oturumları, konser oturumuyla birlikte Üniversitemizin kurumsal *İTÜ1773 Youtube* kanalında yer almaktadır. Ayrıca bu kitap ile Rauf Yekta Bey özelinde Türk müziği tarihi, teorisi, eğitimi, icrası ve besteciliğiyle ilgili pek çok bildiri 21. yüzyılın penceresinden 20. yüzyıla ışık tutmaktadır.

Üniversitemizin 250. Yılında, uluslararası mahiyetiyle vücud bulan bu değerli sempozyumun bütün süreçlerinde özveriyle katkı sunan Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ nezdinde tüm düzenleme ve bilim kurulu üyelerine, kıymetli destekleri için İTÜ Rektörümüz Prof. Dr. İsmail KOYUNCU'ya, AKM Başkanı Doç. Dr. Zeki ERASLAN nezdinde işbirliğinde olmaktan dolayı mutluluk duyduğumuz Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığına ve kalemleriyle fikir dünyalarını bu eserle buluşturan kıymetli akademisyenlere, kıymetli sanatkâr mensuplarımıza ve emeği geçen tüm müzik insanlarına şükranlarımı sunuyorum. İsmi ile müsemma bu kıymetli eserin Konservatuarımız çatısı altında daha nice kültür hazinelerimizin seslerinin yankılanmasına vesile olacağı inancıyla, sanat camiasına, musiki literatürümüze hayırlı olmasını diliyorum.

Saygılarımla

Prof. Dr. Ali TÜFEKÇİ

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müdürü

AÇIŞ KONUŞMASI

06-08 Ocak 2023 tarihlerinde İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın ev sahipliği ve Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı işbirliğiyle, İstanbul Teknik Üniversitesi'nin 250. Yılı Kuruluş Etkinlikleri ve Cumhuriyetimizin 100. Yılı Etkinlikleri çerçevesinde çevrimiçi "Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu" düzenlenmiştir. Bu sempozyumda Türk müzikolojisinin öncü ismi Rauf Yekta Bey, arşivi, musikişinaslığı, bestekârlığı, yayıncılığı, gelenek ile modern arasındaki, köprü niteliğini haiz, çok yönlü kimliğiyle değerlendirilmeye gayret edilmiştir. İTÜ TMDK Youtube kanalından canlı yayınlanmış olan etkinliğimiz, "Yavuz Yektay-Cem Yektay", "Mehmet Atâullah Dede", "Abdülkadir Merâgi", "La Musique Turque", "Esatiz-i Elhan", "Ahiretlik", "Nâyî Osman Dede ve Kevserî", "Milli Tekbir", "Şehbâl" başlıklarıyla, dokuz ayrı oturumda gerçekleştirilmiştir. Sempozyumda toplamda 38 bildiri sunulmuştur. Tarafımıza ulaşan 30 bildiri metni programdaki sıraya göre elinizdeki kitapta yer almıştır. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından e-kitap olarak ilgili kitleyle buluşturulmuştur.

Bu vesileyle, Rauf Yekta Bey'e, birbirinden değerli çalışmalarını musiki tarihimize kazandırdığı için vefa borcumuzu bir nebze olsun ödemiş olmayı umuyor ve kendisini, vefatının 88. yıldönümünde saygı ve rahmetle anıyoruz.

Rauf Yekta Bey'in yaşadığı döneme, aile, eğitim ve iş hayatına kısaca göz atalım. Bunun yanı sıra Rauf Yekta Bey'in çok yönlü kimliğini ele alalım.

Rauf Yekta Bey (27 Mart 1871-8 Ocak 1935)

Tarihsel Bağlam

"Osmanlı modernleşmesi Tanzimat devriyle sınırlanamaz, daha eskiye uzanan bir olgudur" diye kitabına giriş yapan İlber Ortaylı, Rauf Yekta'nın içinde yaşadığı dönemi "İmparatorluğun en uzun yüzyılı" olarak ifade etmektedir (Ortaylı 1999). Rauf Yekta çocukluk ve gençlik yıllarını, otuz üç yıl tahtta kalmış olan II. Abdülhamit'in (1876-1909) "idaresi" ile İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurulduğu yıllarda yaşamıştır. Sonrasında Padişah V. Mehmet Reşâd (1909-1918), VI. Mehmed Vahidettin (1918-1922), ve II. Abdülmecid (1922-1924) gelir. Rauf Yekta Bey, II. Meşrutiyetten Cumhuriyet'e Mustafa Kemal Atatürk'e uzanan bir dönemi teneffüs etmiştir. (1919-1938). Diğer bir deyişle, genç Türkiye'nin hareketli siyasal hayatının da tanığıdır.

Rauf Yekta, Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli karşıtlıkları aynı anda yaşadığı bir çağda iş hayatına atılmıştır. Avrupa'daki siyasi ve düşünsel tartışmaların yakından izlendiği, siyasi çöküşe karşı çeşitli fikirlerin ortaya atıldığı hareketli bir dönemdir. Yine bu dönemde II. Abdülhamid'in, bürokrat yetiştirme gayreti için tesis ettiği mülkiye gibi modern eğitim kurumlarını güçlendirmesi bakımından önemli atılımlar yaptığına tanık oluruz. Rauf Yekta ve çevresi, büyük ölçüde bu modern eğitim kurumlarında yetişmiştir. Dönemin münevver tipine uygun olan Rauf Yekta Bey; Fransızca, Ermenice, Farsça, Arapça ve büyük ihtimal Yunanca dillerini iyi derecede bilmektedir. Bu sebeple gelenekçi-muhafazakâr ama aynı zamanda modern bir duruş sergileyen çoğulcu bir zihniyete sahiptir (Doğrusöz ve Ergur 2017). Geleneğin devamı konusundaki gayretleri; Türklük, milli kültür söylemleri musiki paradigmalarını belirlemiştir.

Aile Hayatı

Şimdi kısaca Rauf Yekta Bey'in sosyal ve kültürel sermayesinin temellerine bakalım: Rauf Yekta Bey'in soy kütüğü çok eskilere gider Reisülküttabzadeler olarak anılan bir aileden gelmektedir. Rauf Yekta Bey çocukluk anılarını anlattığı bir belgede (A-214) Ermenice ve Fransızca dil öğrenme sürecinden söz ederek bizlere yeni bilgiler sunar. Daha çocuk yaşta Ermeniceden aferin aldığı için babasından ödül olarak kitaplarının ciltlenmesini talep eden Mehmet Rauf'un, kitap sevgisi, öğrenmeye duyduğu merakı, dil öğrenmeye olan tutkusu apaçık görülür. (Bkz. Fig 1).

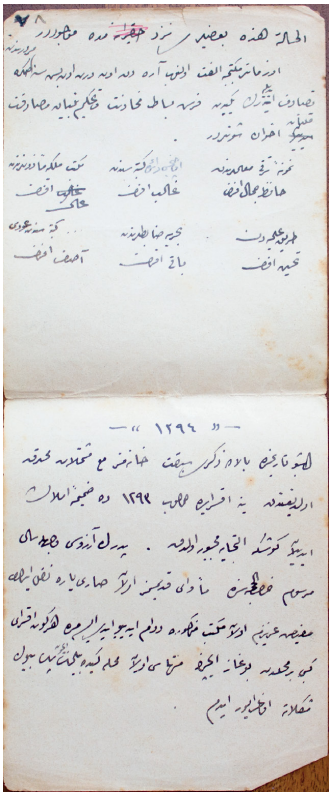


Fig 1: Yekta Arşivi (Doğrusöz 2018: 159)

"...bu sayede Ermeniceyi öğrenmek üzere Büyükdere'de vaki Ermeni mektebine beni kaydettirdi. Doksan beş senesi cemazeyilevvelinde Büyükdere Ermeni Mektebi müdir ve muallimi Sahak Hancıyan Efendi'nin dest-i terbiyetine (!) tevdi olundum." (Doğrusöz 2018: XIV-XV, Taşdelen ve Doğrusöz 2021:2808, Kaya 2021:47).

Mehmet Rauf 3, 4 yaşlarında iken Alemdağ'a ailece yapılan bir gezide yaylı arabanın okunun annesi İkbal Hanım'ın göğsüne girmesi sonucu annesini kaybeder. Babası Ahmed Arif Bey, Rauf'a içten bir annelik yapacak olan Yıldız Hanım'la evlenir ardından henüz 7 yaşlarında iken babasını çiçek hastalığından kaybeder (Bardakçı 1986, Erguner 2013). Osmanlı 19. Yüzyılda içinde bulunduğu siyasi, askeri ve ekonomik sıkıntıların yanı sıra sağlık sorunlarıyla uğraşmıştır. Bunların başında çiçek hastalığı gelir. 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nın yaşandığı 93 Harbi olarak da adlandırdığımız yıllardır. Yaşı küçük olduğundan vasiliğini İstanbul'un sayılı zenginlerinden Altunizâde ailesi üstlenir.

Eğitim ve İş Hayatı

Mehmet Rauf, Bardakçı'dan alıntıyla "Simkeşhane İptidaisini ve 28 Temmuz 1884 yılında Mahmudiye Rüşdiyesi'ni aliyyülala derecesiyle bitirdikten sonra aynı yılın 6 Ağustos'unda 13 yaşındayken kendisini iş hayatının içerisinde bulur. İlk görevi kâtip yardımcılığıdır. Bu arada Lisan Mekteb-i Alisi'ne kaydolarak iyi derecede Fransızca öğrenir ve 4 yıl sonra diplomasını alır (Bardakçı 1986). Bu okulda Fransızcanın yanı sıra II. Abdülhamit'in talebiyle Arapça, Rumca ve Ermenice de okutulmaktadır. Divan-ı Hümayun'da hattatlık öğrenir ve icazet alır bu icazetle beraber kendisine; tek, eşsiz ve benzersiz anlamına gelen "Yekta" mahlası verilir. Bundan sonra artık "Rauf Yekta" dır. (Bkz. Fig 2).



Fig 2: Rauf Yekta Bey, 30 Haziran 1891 (Rauf Yekta Arşivinden)

1922 yılında emekliye ayrılır. Görevi esnasında 1913 yılında Istılâhât-ı İlmiyye Encümeni üyeliğinde bulunduğunu ve mehterhane ve askeri bandolardaki incesaz takımları ile ilgili olarak Harbiye Nezareti tarafından salı günleri görevlendirildiği bilinmektedir (Doğrusöz 2018:161).

Müzikolog, Nazariyeci ve Müverrih/Tarihçi

Türk Ocakları Merkez Heyeti Başkanı tarafından yazılmış 22 Teşrinisani 1927 tarihli, 2 sayfalık mektup ve Rauf Yekta'nın cevabının müsveddesinde, Rauf Yekta'nın, Türk Ocakları tarafından *Şark Musikisi Tarihi* kitabının, basılması teklifini, reddettiğini görürüz. Sebebi çok açıktır (Doğrusöz 2008: 162). "Yazar, şark ve garp musikilerinden birini tercih etmeli ve birbiriyle karşılaştırma yapmamalıdır" maddesi Yekta Bey'i rahatsız etmiştir. Bu durumu şöyle açıklar Yekta Bey, "Türk Musikisi" namı altında Paris'te neşr olan Musiki Ansiklopedisi'nin beşinci cildine yazdığım yüz otuz büyük sahifeden mürekkep monografide "Türk musikisi garbınkinden daha zengin, daha tabii ve alelhusus daha metin esaslara müstenittir" tezini, bütün hürriyet-i fikriyemle, ilmen müdafaa ettiğim halde ansiklopedi heyeti, teşekkür ve takdirle karşılamıştır. Maddi imkân bulursa İstanbul'da bulamaz ise Fransızcaya tercüme eder daha uygun koşullarda Paris'te bastıracağını yazar. Bir müzikbilimcinin altı çizilecek kıymetli sözleri ve duruşu olarak değerlendirebilir.

Rauf Yekta Bey'in Darülelhan'da Türk Musiki Nazariyatı ve tarihi muallimi olarak 1924 yılında okuttuğu *Türk Musiki Nazariyatı* başlıklı ders notlarının varlığı bilinmektedir. Türk musikisinin nağmeleri, makamları, usulleri hakkında ilmi ve asri usullere uygun bir kitabın mevcut olmayışı onu böyle bir kitap yazmaya iter. Ancak Osmanlı Türkçesi ile yazılmış matbu ders notları 1926 sonlarında Türk Musikisi öğretiminin yasaklanması süreciyle kesintiye uğrar. Bulunduğu kurumun hedefleri doğrultusunda Yekta Bey'in mücadele alanı içinde, inancı, idealleri ve görüşlerini yazabilmek için ortaya koyduğu gayret, siyasi ve ekonomik sebepler yüzünden tamamlanamamıştır. Rauf Yekta Bey *Esatiz-i Elhan* adlı çalışmasında Zekai Dede, Hoca Abdülkâdir-i Meragî ve Dede Efendi'nin biyografilerini yazmıştır. Bunun yanı sıra Rauf Yekta Bey'in arşivinde dosyalanmak üzere delgeçlenmiş, Dârülelhân besteci biyografilerinin de bulunduğu eskizleri dikkati çekmektedir. Çeşitli dergilerde yazılar, polemikler kaleme almıştır.

Bestekârlığı

Bunların yanı sıra besteci ve icracı kimliğiyle de tanınır. Çeşitli kaynaklarda Rauf Yekta Bey'in nazarî çalışmalarından dolayı besteciliğe fırsat bulamadığı belirtilmektedir. Yekta ise 1919 yılında Süleyman Cevad ile yaptığı mülâkatta 'Sanatta gayeniz nedir?' sorusu karşısında bestecilik çalışmaları ile ilgili olarak "Ben her şeyden önce nazariyyeci ve müverrihim [tarihçi]. Bu sözümden mûsikînin ameliyâtıyla meşgûl değilim mânâsını çıkarmayınız. Bilakis eski ve yeni tarzda bestelenmiş bir hayli eserlerim vardır ki bunların pek azı matbû'dur" demektedir (Cevad 1919). Bestelediği türler arasında peşrev, sazsemai, kâr, beste, Ağırsemai, Mevlevi Âyini, Şarkı, Musiki-i Osmani ile

bir opera denemesi, Marşları ve İlahi mevcuttur (Taşdelen, Doğrusöz ve Ergur 2021). Günümüzde en bilinen eserinin Mahur Peşrevi olduğunu söylemek yanlış olmaz. (Bkz. Fig 3).



Fig 3: Rauf Yekta Bey'in Mahur peşrevi

Sazendeliği

İlk mûsiki meşklerine 1885'te, Zekâi Dede'den dinî eserler geçerek başlar. Özellikle mûsiki nazariyatı konusunda 1889'da Galata Mevlevîhânesi şeyhi Mehmed Atâullah Dede ile başladığı çalışmalarından hayli etkilenir. 1886'da Kasımpaşa Mevlevîhânesi şeyhi Seyyid Ali Rızâ Dede ile Mevleviyye tarikatına intisap eden Rauf Yektâ Bey daha sonra Şeyh Mehmed Atâullah Dede'den (ö.1910) ikinci kez sikke giymiştir. Uzun süre mevlevîhânelerde neyzenlik yapmış, Yenikapı Mevlevîhânesi neyzenbaşısı Hilmi Dede'nin ölümü (1922) üzerine aynı Mevlevihane'nin neyzenbaşılığına tayin edilmiş ve tekkeler kapatılıncaya kadar üç yıl bu görevini sürdürmüştür. Rauf Yekta Bey'in ney, tanbur ve keman çaldığı bilinmektedir.



Fig 4: Rauf Yekta Arşivi (Doğrusöz 2018:206)



Fig 5: https://www.biyografya.com/biyografi/11425

Rauf Yekta Bey hocası Şeyh Ataullah Efendi ile ilgili şu bilgileri vermektedir: "Kendisi, ilimde çok yüksek mertebesi olan bir zat idi; Fransızca ve İtalyanca bilirdi, fevkalâde kanun ve ud çalardı. Eski Türk, Arap ve İran nazariyecilerinin eserlerini hülâsa olarak tetkik etmişti"; fakat memleketin fikrî durumu sebebiyle ve kendisinin de söylediği gibi bu nevi çalışmalara halkın rağbet etmemesi dolayısıyla, nazarî incelemelerini derinleştirememişti"

(Yekta 1986:54). "Ataullah Efendi'nin yapmak istediklerini Rauf Yekta Bey şahsi teşebbüsleriyle gerçekleştirmeye çalışmıştır" demek yanlış olmaz sanırım.

İyi bir mûsiki hocası olan Rauf Yektâ Bey pek çok talebe yetiştirmiştir. Bunlar arasında uzun süre ders verdiği Kemal Batanay, Sadettin Heper, Burhâneddin Ökte, Gavsi Baykara sayılabilir…

Alaturka Musiki Tasnif ve Tesbit Heyeti Reisliği

Türk müziği alanında faaliyet gösteren Darülelhan'da; dönem şartları itibariyle kesintilerle eğitim verilse de özellikle yazılı kültüre geçiş için önemli çalışmalar yapılmıştır. Literatür oluşturma, eser kayıt altına alma, notayla eğitime geçiş, Türk müziği ile ilgili yayın yapma hususlarında Rauf Yekta Bey başat rol oynar. 1926 yılından vefatına kadar 1935 İstanbul Konservatuvarı Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti başkanlığında bulunur. Mevlevi Ayinleri, Beştaşi Nefesleri, İlahiler, Mevlid Teşvihleri gibi yayınlarda imzası vardır. (Bkz. Fig 6).

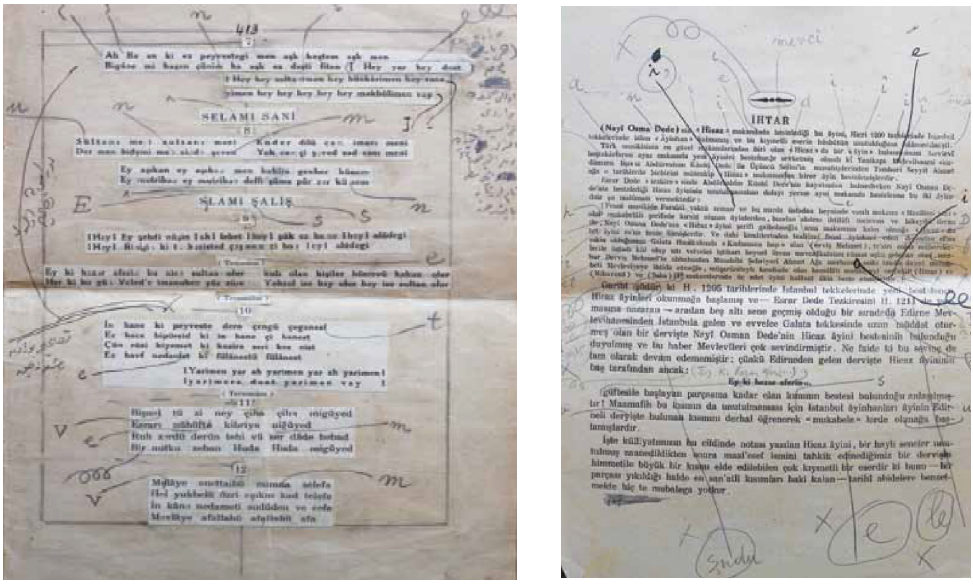


Fig 6: Rauf Yekta Bey Arşivi (Doğrusöz 2018:189)

Derlemeciliği

Dârülelhan, müdür muavini Yusuf Ziya Demircioğlu'nun girişimleriyle 1924 yılında başlattığı halk müziği anketi ile, Türkiye'de halk müziği derlemelerine başlayan ilk kurum olur. Anketin yetersiz kalması üzerine, 1926 yılından itibaren dört yıl boyunca yaz aylarında Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde derleme gezileri yapılır. Hem ankette hem de ilk gezide Rauf Yekta

Bey'in payı büyüktür. (bkz. Fig 7). Bu derlemelerin bir kısmı, Darülelhan'ın (ve takip eden yıllarda İstanbul Konservatuarı'nın) *Anadolu Halk Şarkıları ve Halk Türküleri* başlığı altında 14 fasikül yayımlanmıştır. 200-250 civarı halk müziği eseri derlenmiştir.



Fig 7: Darülelhan Heyeti'nin 1926 Türk halk müziği derleme gezisi: 8-21 Ağustos 1926, Urfa (Doğrusöz 2018:220).

Uluslararası Temsiliyeti

Albert Lavignac'ın kurucusu olduğu Ansiklopedinin Türkiye bölümünü 1913'te Fransızca olarak kaleme aldığı ve 1922'de Ansiklopedide yayınlandığı bilinmektedir. Fransızca yazdığı monografisini[1], İstanbul'daki kızamık salgını sebebiyle 1910 tarihinde tamamlamayı planladığı halde bunun mümkün olamadığını öğreniyoruz. Bu monografi Türk müzikolojisinin uluslararası temsiliyet açısından özel bir yere sahiptir. Türk musikisini derinlemesine ele almış ve değişmenin tarihini çok yönüyle ayrıntılı bir incelemeye tabii tutmuştur. Büyük ihtimalle yazdığı yazı karşılığında telif alan ilk Türk müzikoloğumuzdur. Lavignac'ın Yekta Bey'e yazdığı mektuplardan, Rauf Yekta Bey'e Fars Müziği konusunda da bir makale ısmarladığını öğreniyoruz (Doğrusöz 2018:XIII-XIV ve 171).

Rauf Yekta'nın bir diğer uluslararası temsiliyeti 1932 yılında Kahire'deki Arap Müziği Kongresi'ne Mesut Cemil ile birlikte katılımıyla gerçekleşir.

[1] Monografi tekniğini ilk uygulayan Fransız Sosyolog Le Play olarak bilinir



Fig 8: "Kahire'de hayvanat bahçesinde, havuz başında. 20 Mart 932" (Doğrusöz 2018:207)

Musiki Antikacısı

Müzikolog, nazariyatçı, tarihçi, bestekâr gibi çok kimlikli özelliklerinin yanı sıra Rauf Yekta, arşivciliği ve kütüphanesi ile de önem arz eder.

Çocukluğundan itibaren yabancı dillere ilgi duyan, aileden ve devam ettiği okullardan edindiği bir kültür sermayesine sahiptir. 1975 yılında varisleri tarafından Süleymaniye Kütüphanesi'ne devredilen matbu kitaplarından 43'nün Osmanlı Türkçesi, geri kalan 411'inin ise büyük çoğunluğunun Fransızca olduğunu görüyoruz. Dünya milletleri tarihi, teori kitapları, matematik, müzik bilimi, etütler, felsefe, mimari vb. çok çeşitli bir külliyata sahiptir. Yekta'nın kendisini nasıl geliştirdiği, birikimini ne tür kaynaklarla şekillendirdiğini görebilmemiz açısından da önemlidir.

Rauf Yekta Bey de hocası Ataullah Efendi gibi kendi ifadesiyle "musiki antikacılığı" ile uğraşmaktadır (Doğrusöz 2018:165). Rauf Yekta Bey'in 80 küsur yıl sonra İTÜ Araştırma grubumuza açılan kıymetli arşivinden bir seçkiyi, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı'nca 2018 yılında yayınlanan *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabımızda, okuyucu kitlesiyle buluşturmuştuk. Kitabımızın hikayesini Yavuz ve Cem Yektay oturumundan okuyabilirsiniz. Sempozyum bildirilerinde kitabımızın sıklıkla referans olarak kullanılmış olmasından mutluluk duymaktayız. Rauf Yekta Bey arşivinin, Konservatuarımız çatısı altında, Prof. Ercüment Berker ve Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu Kütüphane, Arşiv ve Dokümantasyon Merkezinde yer almasını arzu ettiğimizi ifade etmek isterim.

Bu vesilesiyle, başta yoğun programından dolayı aramızda bulunamasa da desteğini her zaman hissettiğimiz Rektörümüz Prof. Dr. İsmail Koyuncu'ya, Rauf Yekta sempozyumu fikrini ilk duyduğu andan itibaren yürekten

ev sahipliğini üstlenen müdürümüz Sayın Prof. Dr. Ali Tüfekçi'ye ve değerli müdür yardımcılarımız Prof. Dr. Can Karadoğan ve Doktor Öğr. Üyesi Serkan Halili'ye, Türk Müziğini yayınlarıyla ve etkinlikleriyle himaye eden Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanı Dr. Zeki Eraslan'a en içten teşekkürlerimi arz ederim. Türk Müziğine yıllarca hizmet etmiş, onur kurulumuzu minnetle anıyoruz. Onur kurulunda yer alan ancak çok yakın zamanda ebediyete uğurladığımız, İTÜ'de lisansüstü programın açılmasına öncü olup verdiği derslerle ufkumuzu açan Koramiral Sabahattin Ergin hocamızı ve nice öğrenciler yetiştirmiş bestekâr, şair tanburi Sadün Aksüt hocamızı, Sempozyum sonrasında vefat eden Klasik Türk Müziği Korosunun kıymetli şefi, Konservatuarımızın kıymetli öğretim üyesi, Devlet Sanatçısı Prof. Dr. Nevzat Atlığ hocamızı rahmet ve saygıyla anılması gerektiği kanaatindeyim.

Birbirinden seçkin bilim kurulu üyelerimize, birlikte çalışmaktan büyük mutluluk duyduğum Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı'ya, Prof. Dr. Yalçın Çetinkaya'ya, Doç. Dr. Şeyma Ersoy Çak, Dr. Dilhan Yavuz'a, Prof. Dr. Ozan Baysal'a, Doktor Öğr. Üyesi Recep Gül başta olmak üzere düzenleme kurulumuza, özet kitabımızı hazırlayan Doç. Dr. Eray Cömert'e, sekreteryada görev alan Eylül Doğan, Merve Örenç ve Salih Demirtaş'a, sizlerle bugün bağlantımızı sağlayan, özveriyle çalışan Eşref Berk Türkoğlu'na, Faruk Çalışkan ve Yusuf Can Şeftali'ye, Rauf Yekta'nın eserlerinden oluşan konserimizin sanat yönetmenliğini üstlenen değerli dostum Prof. Nermin Kaygusuz'a, icra heyetinde yer alan Konservatuarımız öğretici ve öğrencilerine; Prof. Ayşegül Kostak Toksoy, Doç. Göknil Bişak, Suat Güney, Selin Yüceışık ve İrem Şamlı'dan oluşan topluluğumuza, bu konserin notalarının temininde destek olan Dr. Duygu Taşdelen'e, konserin sizlere ulaşmasında emeği geçen çok değerli meslektaşım Prof. Dr. Can Karadoğan, Doç. Dr. Taylan Özdemir'e ve Can Murtezaoğlu'na, arşivinden birkaç plağı güzel sohbetiyle bizlerle buluşturan Cemal Ünlü'ye, en yoğun zamanımızda hızır gibi yetişerek bu güzel sohbeti video olarak hazırlayan Dr. Serkan Şener'e, Rauf Yekta'dan artakalan çalgılarla ilgili mini sunumu hazırlayan Celal Volkan Kaya'ya, konser afişimizi ve programımızın tasarımını gerçekleştiren doktora öğrencimiz Orçun Güneşer'e, Bildiri kitabımızın yayına hazırlanma sürecinde desteğini gördüğüm doktora öğrencim Hulusi Özbay'a, bugün konuşmamda ve sempozyumda veri olarak kullandığımız Rauf Yekta Arşivinden bazılarını görmemize vesile olan Yekta'nın torunları neyzen Yavuz Yektay ve Cem Yektay'ı rahmetle anarken, tüm Yektay ailesine; Sanem Yektay, Yıldız Bağcan ve Selen Yektay'a ve Cem Yektay'ın eşi Serap Yalçınkaya'ya teşekkürü bir borç biliriz. Son olarak sizlerle Rauf Yekta Bey'in mektuplarındaki bir sözüyle, şimdilik, noktalamak isterim: "Bilvesile arz-ı hürmet ederim efendim".

Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ
İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi

KAYNAKÇA

Bardakçı, Murad (1986). «Rauf Yekta Bey'in Hayatı ve Eserleri», *Türk Musikisi Rauf Yekta Bey,* Çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık

Cevad Süleyman (1919).''Rauf Yekta ile Mülakat'', *Dergâh* 38(1919):19-22.

Doğrusöz, Nilgün ve Ergur, Ali (2017). «Çatışmalar ve Dönüşümler Çağında Bir Bileşimci: Ali Rifat Çağatay», *Musikinin Asrî Prensi Ali Rifat Çağatay,* Yay. Haz. Nilgün Doğrusöz ve Ali Ergur, Ankara: Gece Kitaplığı, s.19-90.

Doğrusöz, Nilgün (Ed.), Dilhan Konan, Celal Volkan Kaya, Salih Demirtaş (Ed. Yrd.) (2018). *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları

Erguner, Süleyman (2013). *Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*, İstanbul: Kitabevi Yayınları

Kaya, Celal Volkan (2021). "Rauf Yekta Bey'in Çocukluk Hatıraları"*, Porte Akademik Müzik ve Dans Dergisi,* Sayı: 20, s. 35 – 48.

Ortaylı, İlber (1999). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı,* İstanbul: İletişim Yayınları

Özcan, Nuri (2007). «Rauf Yektâ», *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 34, s. 468-470.

Taşdelen, Duygu, Doğrusöz Nilgün, Ergur, Ali (2021). "Gelenek, değişme, arayış: Rauf Yekta Bey'in besteciliğinde geleneği sahipleniş ve deneysel yönelim" *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra,* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 52-73.

Taşdelen, Duygu ve Doğrusöz Nilgün (2021). "Yeni kaynaklar ışığında yeni bir Rauf Yekta Bey biyografisi", *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt: 9 Sayı: 2, s. 2805 – 2822.

https://www.biyografya.com/biyografi/11425

Panel: Rauf Yekta Bey'in "Musiki Antikaları"

Panelistler

Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ - Dr. Öğr. Üyesi Dilhan YAVUZ

Salih DEMİRTAŞ - Celal Volkan KAYA[1]

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz: Değerli katılımcılar, bu oturumda az önce de açılış konuşmamda söylediğim üzere *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabının yayın hikayesini editör yardımcısı arkadaşlarımla beraber anlatmaya çalışacağız.



Konuya geçmeden evvel, az önce dinlediğiniz konserle ilgili iki küçük anekdot eklemek istiyorum. "Ahiretlik" eserinin hikâyesine Rauf Yekta Bey, 1910 yılında *Resimli Kitap*'ta kaleme aldığı "Ahiretlik Unvanlı Neşîde-i Musikiyye Münasebetiyle" başlıklı yazısında değinmektedir. Yazının girişinde şiir ve müziğin uyumundan bahseden ve konuyu örnekleyen Yekta, bu girizgâhın ardından Batı müziği ile ilgilenen piyanist bir arkadaşıyla arasında geçen "Alaturka musiki ile opera mı yapılacak? Buna şimdiden 'Mümkün değildir' cevabını vermekte tereddüt etmem" sözleriyle başlayan iddiayı aktarmaktadır. Bu iddialaşmanın üzerine arkadaşı, Yekta'dan, sabırsız olması nedeniyle besteleme

[1] DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0123

aşaması aylarca sürecek büyük bir opera yerine Mehmet Emin Bey'in karşılıklı konuşmalar içeren "Ahiretlik" başlıklı şiirini musiki-yi Osmaniyye ile bestelemesini istemiştir. Şiiri besteleyen Yekta o zamana kadar bu gibi eserlerin bestelenmesinde nasıl bir üslup kullanılması gerektiğini çok düşündüğünü fakat "Ahiretlik" eseriyle zihnindeki meseleyi tamamıyla çözdüğünü aktarmaktadır. Diğer anekdot ise "Neşîde-i Tebrikiyye"yle alakalı. *Resimli Kitap* dergisinde yayımlanan eserin başlığında "Sultan Mehmed Han'ın cülusu münasebetiyle Rauf Yekta Bey tarafından bestelenen Neşîde-i Tebrikiyye" açıklaması yer almaktadır. Efendim, bunları da bildirmiş olayım.

Şimdi, oturum başkanı ve kitabın editörü olarak, yolculuğu sürdürdüğüm öğrencilerim-meslektaşlarım Dr. Öğr. Üyesi Dilhan Yavuz, Salih Demirtaş ve Celal Volkan Kaya ile birlikte size dilimiz döndüğünce *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabının arka planını da açıklamaya çalışacağız. Biz burada editör ve editör yardımcıları olarak bulunuyoruz. Bu kitapta Yavuz Yektay, Cem Yektay, Prof. Dr. Ali Ergur, Dr. Mustafa Erkan, Dr. Öğr. Üyesi Duygu Taşdelen, Demet Uruş Kır, Ani Arsu'nun da çok önemli katkıları olduğunun altını çizmek isterim.

Az önce de sözünü etmiştim; kitabımız Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı'ndan 2018 yılında yayınlandı. Kitabımız OTMAG'ın "Rauf Yekta Serisi"nin bir numaralı yayını olarak çıkmıştı; böyle rakamlar koymaya dikkat etmiştik.

Panelimizin içeriğinden kısaca söz edeyim: Girizgâh olarak Rauf Yekta koleksiyonu hakkında literatürde neler biliniyor, ona bakacağız. Rauf Yekta projemizin kapsamından, kronolojik seyrinden söz edeceğiz. Aileyle ilk temaslar, arşivin seyahati, proje, çalışma ilkeleri, kataloglama, yayın süreci, kitabın içindekiler, projenin müzikolojik çıktıları üzerine de sonuç olarak ortaya çıkan yeni belgeler, bilgiler ve literatüre katkıları aktaracağız. Sizin sorularınızla da bu konuları detaylandırmamız mümkün.

Evet, önce Rauf Yekta Bey'in arşivi hakkında çeşitli yazarlardan seçtiğim birkaç alıntıyı aktarmak istiyorum. Rauf Yekta kütüphanesine dair İbnülemin Mahmut Kemal İnal şunları söylemektedir: "Türk musikisinin kaynaklarını bir araya toplayan vesikalar hazinesi hiç çekinmeden söyleyebiliriz ki, büyük bilgin, merhum Rauf Yekta'nın Beylerbeyi sırtlarında bulunan köşkündeki kütüphanesindedir. Merhumun bütün ömrü boyunca büyük bir merak ve taharri neticesinde meydana getirdiği bu değerli kütüphaneyi muhterem ailesinin lütufkâr müsaadeleriyle ziyaret saadetine nail oldum." (1958:242).

Etem Ruhi Üngör, Rauf Yekta Bey'in ölümünün 30. yılında kütüphanesi hakkında şunları söylemektedir: "Henüz değeri hakkında kesin bir malûmatımız

olmayan bu kütüphane kanunen mirasçılarının olmakla beraber milletin malıdır da. Eğer bir satış mevzubahis ise bu ilgili Bakanlıkla, yani Milli Eğitim Bakanlığı ile varisler arasında şu geçen 30 yıl içinde çoktan olmalıydı. Eski Milli Eğitim Bakanlarından merhum Hasan Âli Yücel zamanında bazı teşebbüsler olmuşsa da bir netice hasıl olmamış ve böylece kadere terk edilmiştir. Bu arada dış müzeler boş durmamış, bir kısım değerlere talip olmuşlar ve bazılarının da fotokopilerini almışlar. Allah saklasın (şimdilik bizdeki) orijinallerine bir hal olursa mes'ul kim olacak, mes'ulü bilsek de bir faydası olacak mı? Hemen yapılacak iş, vârisler ile Milli Eğitim Bakanlığı veya müzelerimizin teşebbüse geçerek dağılan ve muattal duran kütüphaneyi bir araya toplayarak milli musiki sanatı ile ilgililerin istifadesine arz etmeli." (1965:203 ve 330).

Bir sonraki alıntımız Yılmaz Öztuna'dan. Şöyle söylüyor: "Çok değerli kütübhanesini 40 yıldır devlet, çeşitli teşebbüslere rağmen satın alamadı. Kütübhane şimdi torunu Yavuz Yektay'dadır ve bir kısmı, yıllardan beri, İsmail Baha Sürelsan'da emaneten bulunmaktadır…" (1990:219).

Rauf Yekta'yla ilgili çok kıymetli ve derinlikli bir kitap hazırlayan Süleyman Erguner hocamızdan uzunca bir alıntı yapacağım. Aslında daha da uzun yapılabilirdi ama kitabına bakmak mümkündür. Bu alıntıyı müsaadenizle okumak istiyorum: "Müellifin-i Kadime-i Musikiyye Kütüphanesi ya da Rauf Yekta Bey Kütüphanesi ve Koleksiyonu olarak bilinen bu kütüphanenin sahibi, merhum Rauf Yekta Bey'dir. Üstad, yıllar süren araştırmaları esnasında; Yenikapı Mevlevihanesi ve diğer tekkelerden kendisine kalan ya da devrin üstadlarından aldığı yazma eserleri ve matbu' eserleri, yurt dışından elde ettiği yabancı dil ile yazılmış kitapları toplamıştır. Bunlara ilaveten, araştırmaları neticesinde yazdığı makale ve eserlerle bu arşivi zenginleştirmiştir. Halen, bütün kayıplarına-dağınıklığına rağmen bu kütüphane ve koleksiyonun büyük bir kısmı, torunu Sayın Yavuz Yektay'ın evinde bulunuyor. Bunun dışında, diğer yakınlarında ve Sayın Murat Bardakçı'da Rauf Yekta Bey Kütüphanesi'ne ait bazı eserlerin olduğu bilinmektedir. Kütüphanenin bu şekildeki akıbetini gördükten sonra, yapmış olduğum bu çalışma esnasında elimden geldiğince kütüphanedeki eserleri tespit etmeğe, daha doğrusu; göremediğim, ulaşamadığım bu hazineye, ilk sahibinin verdiği bilgiler ile ulaşmağa gayret ettim. Kütüphanenin ilk kataloğunu yapmak isteyenlerden birisi de Dr. Osman Şevki Uludağ'dır. Fakat, Yavuz Yektay'dan gerekli yardımı göremeyen Uludağ, akıbetinden endişe ettiği bu koleksiyonun vebalini torun Yavuz Yektay'ın boynuna yüklemiştir." (2003:57-58).

Süleyman Erguner hocam ilk oturumda da konuşmacı olarak yer alacak; arzu ederse bu konu üzerine belki birkaç söz söylemek ister. Süleyman Erguner hocamızdan alıntı yaparken Murat Bardakçı'nın ismi de geçmişti. Murat Bardakçı da Rauf Yekta Bey'in "La Musique Turque" yazısının çevirisi için

kaleme aldığı biyografide şunları söylemektedir: "Ülkemizde, sahip çıkılmayarak yok edilen ulusal değerlerden biri de, hiç kuşkusuz Rauf Yekta Bey'in dünya çapında ünü olan özel kitaplığıdır. İlk gençlik yıllarından başlayarak büyük bir heyecanla topladığı nota, kitap ve musiki belgelerinden oluşan kitaplığına ölümünden sonra sahip çıkılmamış, çoğu tek nüsha olan elyazması musiki kitapları kaybolmuş veya satılmış, aralarında nadir Avrupa baskılarının da bulunduğu matbu kitaplarının kalanları ise, 1980'li yılların başında bir devlet kuruluşuna, Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır." (1986:13).

Rauf Yekta Bey arşiv ve kütüphanesinin akibetini ailenin bakış açısından kitabımızda Cem Yektay açıklıyor. Ben de arşivin hikayesini müsaadenizle ondan aktararak anlatmak istiyorum: "1950'li yılların başlarında olsa gerek, Rauf Yekta Bey'in Beylerbeyi'ndeki köşkünde büyük babaannem Mün'ime hanım ve ailesi ile birlikte ikamet eden büyük halam Talia Tanın Hanım, köşkte düzenleme ve tadilat yaptıracağı için, babasına ait olan kütüphane, arşiv ve tüm evrakı artık köşkte istemediğini, aile efradından arzu eden olursa kütüphane ve arşivde olanların tümünü ona vereceğini, eğer alan olmaz ise milli kütüphanelerden birine bağışlayacağını; biraderleri büyükbabam Emced ve büyük amcam Ahmed Beylere haber eder. Ailede babam Yavuz Yektay'dan başkası bu konu ile ilgilenmez. Çünkü o sıralarda 20-21 yaşlarında olan babam iyi bir neyzendir (ney üflemeye 7 yaşında başladığını söylerdi), bestekârdır, Türk Musikisi'nin teorisine ve pratiğine tamamen hâkimdir ve müptelasıdır. Bu nedenle eldeki kütüphanenin değerlendirmesini aile içinde en doğru onun yapabileceği bilinir, babası Emced Yektay da oğlunun bu isteğini seve seve kabul eder. Bunun üzerine babam babasının onay ve iznini alarak, Eskişehir'den bir hafta içinde 3 sefer, İstanbul'daki doğduğu bu köşke gidip gelerek Rauf Yekta Bey'in kütüphanesinin büyük bir bölümünü Eskişehir'deki çiftliğe çuvallar ile taşımıştır. Taşıyamadıkları, köşkte kalan birçok basılı kitabı halam Talia Hanım Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışlamıştır. Rauf Yekta Bey'in kütüphanesi ve arşivi rahmetli babam Yavuz Yektay'a geçtikten sonra, babam eldekilerin tasnifini zaman buldukça yapmaya başlar. Bu arada, babamın memuriyeti nedeniyle, Rauf Yekta Bey'in arşiv ve kütüphanesi, önce hurçlar içinde ve daha sonra babamın bir İngiltere firmasından aldığı, dışı tahta içi alüminyum olan sandıklarla (belgelerin korunmasında en büyük sorun farelerdi); Muş, Mardin, Elazığ, Konya, Ankara, Bursa, Eskişehir ve İstanbul üzerinden epeyce Anadolu'yu gezer. Ancak bugün bizlerin 26 adet irili ufaklı plastik su ve nem geçirmez sandıklara tasnifleyebildiğimiz eldeki malzemenin miktarına bakarak bu işin altından tek başına kalkamayacağını fark ederek, eski aile dostumuz ve hocası da olan merhum üstat İsmail Baha Sürelsan Bey ile beraberce bu işi yapmaya başlar ve hatta eldeki kıymetli el yazmalarının büyük bir kısmını muhafazası için emaneten İsmail Baha Bey'e teslim eder ve bu 1980'lere kadar sürer. Bizler bu son 3 sene zarfında kütüphanenin üzerinde çalışırken, İsmail Baha

tarafından kendi el yazısı ile tasniflenmiş kıymetli olanlarını banka kasalarında muhafaza etmeye karar verdik." (Doğrusöz 2018:v ve vıı)



Rauf Yekta'nın oğlu ve Yavuz Yektay'ın babası ziraat mühendisi Emced Yektay, öğrencilik yıllarında (1921)

Arşivin Cem Yektay'dan sonra Yıldız Bağcan ile Sanem Yektay'a geçtiğini sözlerime ekleyebilirim. Bu konudan sonra, benim arşivle ilk temaslarım ne şekilde oldu, anlatayım. Rauf Yekta Bey koleksiyonu ile tanışmam, Türk müziği tarihinde başka nüshası olmayan kıymetli iki yazmayı bizzat görmek istememle başlar: Nâyî Osman Dede'nin defteri ve Kevserî Mecmuası. Türk müziği meşk sistemiyle ustadan çırağa aktarıldığı için müziğin yani uygulamanın var olduğu bu gibi yazmalar müzik tarihimiz için hayli elzemdir. Derslerimde de ifade ettiğim üzere bu yazmalardan Kevserî Mecmuası çevrildi ancak Nâyî Osman Dede'nin defterinden elimizde sadece birkaç nota var. Nâyî Osman Dede'nin defteri çevrilmeden müzik tarihimizin yazılması ve tamamlanması mümkün olmayacaktır.

Meslektaşım ve kadim dostum Prof. Nermin Kaygusuz'un daha önceden tanıştıklarını bildiğim Rauf Bey'in torunu Yavuz Yektay ile beni görüştürmesini rica ettim. Nermin Kaygusuz ile o dönemlerde Yeniköy'deki evlerinde ikamet eden Yavuz Yektay ve eşi Nurhan Yektay'ın evine misafir olduk. Yektay çifti güler yüzle bizi karşıladı. Hoş sohbet ettikten sonra merak ettiğim iki yazmayı, Kevserî Mecmuası ve Nâyî Osman Dede nota mecmuasını ilk defa görebilme şansına sahip oldum. Sanatta yeterlik programımı tamamlamam üzerine

musiki tarihi alanında doktora yapmaya karar verdim ve bir cüretle, hissettiğim yakınlık üzerine Kevserî Mecmuası'nın bir kopyasını doktorada çalışabilmek için Yavuz Yektay'dan talep ettim.

Elbette benden önce de Popescu - Judetz'i ve Bülent Aksoy'u anmak lazım gelir. Kevserî Mecmuası'na dair yayımladıkları kitabın önsözünde onlar da bu durumdan şikayetçi olduklarını yazıyorlar. Ancak başta istekli görünen Yektay çifti bir süre düşündükten sonra eğer biri çalışırsa yazmanın maddi değerinin düşeceği gerekçesiyle kibar bir üslupla teklifimi geri çevirdi. Bu tip konularda ısrarcı biri değildim, her şeyin gönül rızasıyla olmasından yanaydım ve tez konumu değiştirerek 15. yy'a ait bir yazma olan Kırşehrî Edvârı'nı çalışmaya karar verdim. Sonrasında kendisine Yavuz Amca olarak hitap ettiğim Yavuz Yektay ile görüşmelerimiz sürmüştür. Müzik ilmi ile uğraşanlar bilirler, edvar kitaplarının bir nüshaları için adres, muhakkak Rauf Yekta Bey'in kütüphanesidir. Sözgelimi; yazılı kaynaklarda, Kırşehrî'nin bir nüshasının Rauf Yekta Bey'in kütüphanesinde olduğu yazılmıştır. Merak edip Yavuz Yektay'a sorduğumda koleksiyonda bu eserin olmadığı cevabını aldım. Bu olaylar 1998-2000 yılları arasında cereyan etmiştir, o dönemlerde henüz Rauf Yekta Koleksiyonunun ön tasnifi tamamlanmamıştı. Bunun yapılması kolay bir iş de değildi. Arşivi üzerine yaptığımız çalışmada Kırşehrî'nin bir istinsahı olduğunu gördüm. Yavuz Yektay'ın özellikle koleksiyona ait pek çok sandığın varlığından söz ettiğini hatırlıyorum. Birazdan o sandıktan kalan tek örneği Dilhan Yavuz sizinle paylaşacak.

2000 yılında Amerika'ya iki yıllık seyahatimin arkasından bu sefer bu iki yazmanın satışı meselesiyle ilgili Yavuz Bey'le tekrar bir araya geldik. Şu anda hatırlayamadığım yüksek bir miktarı iki varlıklı aileye bir tanıdığım vasıtasıyla teklif ettik. Yavuz Yektay bana bu yazmaların ülke sınırları içerisinde kalmasını arzu ettiğini tekrarlamıştır. Benim en büyük amacım ise bu yazmaları bir an önce ulaşılır ve görünür kılmak, araştırmacıların istifadesine sunmaktı. Sözü edilen ailelerden olumsuz cevap alındı, istenilen miktar yüksek gelmişti. Bu arada bana belgeleri tanıtabilmem için verilen birkaç yaprağı içeren CD özel arşivimde yerini almış oldu. Kendilerine söz verdiğim için rızasını almadan bir yayın bile yapmadım, ta ki 2006 yılında Bursa Nilüfer Belediyesi'nin düzenlediği sempozyuma kadar. Yavuz Yektay'ın izniyle ilk kez Nâyî Osman Dede'nin bir sayfasını araştırmacılara gösterebilmiş oldum. Bu sunumdan sonra bir makale olarak yayınladım. Benim Yektay ailesiyle ve Rauf Yekta arşiviyle tanışma hikayem böyledir.

Aradaki zaman zarfında Rauf Yekta Bey koleksiyonu üzerinde yapılan tasnif çalışmalarını ve koleksiyonun seyahatine dair bilgileri Cem Bey'in sunuşu üzerinden öğreniyoruz. OTMAG'ın müdahil olduğu kısımdan sonra devam edelim. Değerli büyüğümüz Yavuz Yektay 19.07.2014 tarihinde vefat etti.

Arşivin sorumluluğu rahmetli babası gibi musikinin ilmi ve ameli ile uğraşan İTÜ mezunu elektrik ve haberleşme mühendisi Cem Yektay'a devredildi.

Değerli arkadaşım Nermin Kaygusuz'un, Cem Bey'e, Rauf Yekta koleksiyonu için çalışma grubumuzu önerdiğini öğrendim. Israrla benimle görüşmek isteyince kendisiyle görüştüm. İTÜ mezunu olduğunu ve çalışmayı İTÜ ile yapmak istediğinin altını çizmiştir. 27 Nisan 2014 tarihinde tarafıma e-mail yoluyla ön tasnifi iletmiştir.

Bu arada İTÜ'de Osmanlı/Türk Müziği Araştırmaları Grubu'nu kurmuştum. Bu grubun amacı; Osmanlı Türkçesi müzik eserlerinin transkripsiyonu, sadeleştirilmesi, özel koleksiyonların tespit ve tasnifi, tıpkıbasım ve edisyon kritik yapmaktı. Grubumuz o esnada, Rauf Yekta ile aynı iklimi teneffüs etmiş, tarih sayfalarında beraber adları anılan Ali Rifat Çağatay koleksiyonunu çalışıyordu. İTÜ Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Koordinasyon Birimi'nden teçhizat temin etmiştik. Çalışma grubumla beraber, bu koleksiyonu dijital ortama aktararak; bir envanter, bir makale kitabı, yazı hayatı ve besteleri olmak üzere dört çalışmayı tamamlamıştık. Yayın aşaması ve tanıtım aşaması vardı. 3 Mart hedefimiz vardı. Bu tarih Ali Rifat Bey'in ölüm yıldönümüydü. Biz de 2015 yılında projemizi tamamlamayı planlıyorduk. Ali Rifat Bey'in bestelerinden oluşan bir kitap hazırlıyorduk. Bu halde yeni bir projeyi tezgâha alamayacağımızı söyledim, çünkü söz verilmiş bir başka kıymetli torun vardı: Alp Altıner. OTMAG grubu olarak 3 Mart 2015 günü etkinliğimizi gerçekleştirdik, Çağatay ailesini ağırladık. Aradan geçen zaman içinde, Cem Bey bu çalışmayı grubumuzla yapma kararını kesinleştirdi. Biz de 14 Mayıs 2015 tarihinde prensipte beraber çalışma kararı aldık. Tarih sayfalarında beraber adları anılan Ali Rifat Bey'in ardından Rauf Yekta Bey koleksiyonunu böylece hayatıma ve dolayısıyla çalışma ekibimin hayatına girmiş oldu. Yıllarca ulaşılamayan bu koleksiyon tüm musiki çevresi için olduğu gibi çalışma grubumuz için de heyecan vericiydi.

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'na yürüme mesafesi uzaklığında olan koleksiyon Cem Bey tarafından Bodrum'a götürülmüştü. Tek nüshası olan yazmalar ise İstanbul'da bir bankanın kasasında duruyordu. İlk olarak Yavuz Yektay ve oğlu Cem Yektay'ın hayli emek harcayarak oluşturdukları bir Excel dosyası benimle paylaşıldı. İlk hareket noktamız bu kıymetli ve zaman isteyen ön tasnif çalışması oldu.

Bu noktadan itibaren OTMAG'ın Rauf Yekta Bey arşivi üzerinde yürüttüğü projenin detaylarını ve *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*'nın yayın sürecini anlatmak için sözü Dr. Öğr. Üyesi Dilhan Yavuz'a bırakıyorum.

Dr. Öğr. Üyesi Dilhan Yavuz: Çok teşekkür ederim hocam. Evet gerçekten "Ali Rifat Çağatay gibi içselleştirdiğimiz bir projeyle beraber bu projeye kendimizi verebilir miyiz?" sorusu gündemimizdeydi. Proje resmi olarak ilk Bodrum seyahatimiz olan 27 Ağustos 2015 öncesinde hızlı proje olarak başlamış olsa da, ilk adım 27 Nisan 2014'te Cem Bey'den gelen mail'le atıldı diyebiliriz.

Bu süreç, her iki tarafın da -Yektay ailesinin de, OTMAG olarak bizim de- güven inşası süreciydi. Aynı yıl Mayıs başında Prof. Nermin Kaygusuz aracılığı ile bir telefon görüşmesinin ardından yaklaşık bir yıllık düşünme ve yapılandırma süreci başladı. Cem Bey'in beklentileri ile bizim akademik yaklaşımımızın nasıl birleşeceğine dair bazı fikir alışverişlerinin neticesinde 13 Mayıs 2015 tarihinde OTMAG çalışmalarının tanıtıldığı bir toplantı yapıldı. Ertesi gün, 14 Mayıs 2015 saat 10.30'da yapılan toplantı neticesinde prensipte birlikte çalışma kararı alındı.

Bu karar alınırken Cem Bey'in önceliği Rauf Yekta Bey arşivinin görsel olarak gizliliğinin korunurken, içerik olarak ilgilisiyle buluşmasıydı. Çünkü Kevserî mecmuasının mikrofilminin ortaya çıkmasının ardından zaten bir tedirginlik hakimdi. Ancak Yavuz Yektay ile birlikte hazırladıkları ön tasnifin de zayi olmasını istemiyor, bütünüyle yayınlanmasını istiyordu. Dolayısıyla bu hassas dengeler içinde bir yol haritası çizmeli ve buna göre hareket etmeliydik. Bizim akademik alandaki ilgililerine ulaşması için önceliğimiz Cem Bey'in çizdiği sınırlar dahilinde kalarak mümkün olduğunca çok detaya ulaşabilmekti.

Açıkçası projeye dahil olma sürecimizde hepimizin motivasyonunu yükselten, bu arşivi "dünya gözüyle görebilmek" noktasıydı. Ancak bir sonraki adım da herkesin yaygın faydasına olacak şekilde bir yayın hazırlayabilmekti.

Bizim yayın sürecine giderken hedefimiz bir müzayede kataloğunun ötesinde, arşivde alan için önem arz eden her belgeden, her yazmadan birer kesit sunmaktı. Bu anlamda Celal Volkan Kaya'nın da bahsedeceği içerik belirleme sürecinin ardından arşivle ilk buluşmamız gerçekleşecekti. 27 Ağustos 2015 günü, sabahın erken saatlerinde Volkan ve ben Bodrum'a vardığımızda Cem Bey'in sürekli anlattığı "sandıklar dolusu" arşivle karşılaştık ve büyük bir heyecanla daha önce tasniflenmemiş belgeleri incelemeye koyulduk. Böylece ekibin tamamı Cem Bey'in Turgutreis'teki evine gelene kadar bizim belgelerle ilk temasımız gerçekleşti ve tasnifte DV olarak yer alacak kendi kodumuzu belirlemiş olduk.



Sağdan sola: Cem Yektay, Nilgün Doğrusöz, Dilhan Yavuz, Celal Volkan Kaya, Duygu Taşdelen. Ağustos 2015/Turgutreis-Bodrum

Belgeleri inceledikçe her birinin en az ilk sayfalarından ve son sayfalarından fotoğraflamak üzere anlaştık ve Kasım 2016'da tekrar Turgutreis'e gittik. Bu doğrultuda mektupların içerik tespiti yapıldıktan sonra birer sayfası ve zarfları, yazma eserlerin varsa -ferağ kaydı, istinsah tarihi vb- önemli sayfaları, Hamparsum defterlerinin varsa aidiyetini gösteren sayfaları fotoğraflandı. Salih Demirtaş'ın anlatacağı gibi bu fotoğraflanma aşamasında birtakım zorluklarla karşılaşılmasına rağmen anlık çözümler üretildi.



Soldan sağa: Nilgün Doğrusöz, Dilhan Yavuz, Celal Volkan Kaya, Cem Yektay, Salih Demirtaş, Duygu Taşdelen. Kasım 2016/Turgutreis-Bodrum.

Özellikle *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*'nın en kıymetlilerinden olan yazma eserlerin içerik tespiti bizim için sancılı bir süreçti. Cem Bey'in aynı yıl Aralık ayında yaptığı İstanbul seyahatinde bankanın mesai saatleri dahilinde çalışıldı çünkü yazmalar banka kasasındaydı. Mesai saati bitmeden güvenli bir şekilde İTÜ Maçka Kampusü'nden bulunduğu kasaya geri dönmek durumundalardı. Dolayısıyla 7-8 kıymetli yazmanın çalışılması için toplamda 6 saatlik bir zamanımız vardı. Bir Osmanlıca/Ermenice dil tespiti yapabilecek grup üyesi, bir tasnifleyecek ve bilgisayara aktaracak grup üyesi olacak şekilde en az iki kişilik gruplara ayrılarak çalıştık ve Bodrum'da olduğu gibi zor şartlar altında fotoğraflayan yine Salih'ti.



Cem Yektay ve Salih Demirtaş, Kevserî Mecmuası'nın başında. Aralık 2016/İTÜ TMDK

Bu fotoğraflama aşamasında Cem Bey bilfiil yazmaların başındaydı ve kendi hassasiyetine zarar verecek ekstra bir çekim yapılmadı. Bu 6 saatlik çalışmada tereddütte kalınan, hızlı okumalar sırasında hata payını azaltmak istediğimiz kısımlar olduğunda Cem Bey kendi elindeki dijital kopyalardan ihtiyacımız olduğu kadarını bize kesip yolladı. Dolayısıyla önceki çalışmalarımızın aksine -Ali Rifat Çağatay projesi gibi- hiçbir yazma bir bütün halinde dijitalize edilmedi. Yayın sürecinde de Cem Bey'in onayından geçmeyen hiçbir görsel kullanılmadı. Etik sınırları karşılıklı olarak çiğnemediğimiz bir çalışma süreciydi diyebiliriz.

Yayın aşamasına gelindiğinde, zaten kısa süreli olan bu çalışmalardan elde ettiğimiz verileri bir bütün haline getirdik. Kitap içinde görülen beş bölümlük tasnif içinde değerlendirdik. Kitabımız bu arşive yakışır şekilde, görsellerin anlaşılacağı bir kalitede olmalıydı ancak her dönemde olduğu gibi ekonomik bazı problemlere takıldık. Herhangi bir sponsorumuz yoktu.

Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları, İTÜ çatısı altında gönüllülük esasıyla çalışan bir araştırma grubunun, İTÜ BAP birimine bağlı bir projesiydi ve idealler dahilinde yayınımız da yine bu çatı altında yapılmalıydı ancak mümkün olmadı. Ne yazık ki bütün dizgilerinin yapıldığı, kitap onayı için ilgili birimlerce onay beklendiği bir noktada, 20 Şubat 2017 günü elimizde prova kapak baskısı bile yapılmış kitabımızla ortada kaldık.



Nilgün Doğrusöz Cenkler Matbaasında. 20 Şubat 2017. Foto: Dilhan Yavuz

Tam da bu noktada, bugün de paydaşımız olan Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı ile yollarımız kesişti. Yayın desteği için başvurduk. İnceleme ve hakem sürecinin sonunda kitabımız yayınlandığında Cem Bey'in sağlık durumu hayli kötüleşmişti. Çalışmaya başlarken "dünya gözüyle arşivi görme" isteğimiz "Cem Bey'in sağlıkla kitabı görmesi"ne evrildi. Sanırım hepimizin kitabı elimize aldığımızda en büyük sevinci buydu. O kadar sevinmiştik ki, kitabımızla verdiğimiz ilk pozumuzda kitabın ters olduğunun farkında bile değildik.



Soldan sağa: Salih Demirtaş, Celal Volkan Kaya, Nilgün Doğrusöz ve Dilhan Yavuz kitabın yayınını kutlarken. 2018/Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi

Bu arşivi çalışırken bizim aklımızda hep şu vardı; dönemin aydınları, bilhassa Rauf Yekta Türk müziğinin geleceğini "şahsi teşebbüslerle" yapılacak olan çalışmalara bağlıyor, bunun yapılabilirliğine, yapılmasının gerekliliğine inanıyordu. Aynı ideale gönül vererek yürüttüğümüz bu çalışmanın, bugün Rauf Yekta'nın çalışma prensiplerine uygun bir şekilde tamamlandığını söylersek sanırım yanlış olmaz.

Şimdilik burada noktalayarak *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* için yapılan içerik seçimini anlatmak üzere sözü Celal Volkan Kaya'ya bırakıyorum...

Celal Volkan Kaya: Teşekkür ediyorum, gerçekten de bu fotoğrafları gördükçe insanın gözünde o günkü heyecanları, o günkü düşünceleri canlanıyor. Ben şimdi Dilhan Hocamın anlattığından biraz geriye döneceğim ve Ağustos 2015'teki ilk çalışmamızdan önce biz Rauf Yekta Bey arşivi ile ilgili neler yapmıştık, onları anlatmaya çalışacağım.

Şu anda OTMAG'ın internet sayfasında yayında olan ve Yavuz Yektay ile Cem Yektay tarafından hazırlanmış olan ön tasnif listesi bu arşive girişte hakikaten bizim anahtarımız oldu. Çünkü on yıllar boyunca içeriğinin zenginliğinden, kalitelerinden, niteliklerinden söz edilen bu arşivin içinde gerçekte ne olduğunu bilmemizi sağlayacak çok az veri vardı. Sadece belli başlı yazmaların bu arşivde yer aldığını biliyorduk. Fakat Yavuz Yektay ve Cem Yektay

tarafından hazırlanan ve arşivin hemen hemen yüzde doksan beşini içerdiğini söyleyebileceğimiz bu ön tasnif sayesinde biz çok daha derin detaylara nüfuz etme imkânı bulduk.

Ön tasnifin detaylarını Cem Yektay *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabına yazdığı önsözde anlatıyor. Bu yüzden bunlara kısaca değineceğim. Ön tasnifin en önemli özelliği, konulara göre yapılmış bir tasnif olması. Bu tasnif yapılırken yedi harf kodu belirlenmiş ve notalar, belgeler, mektuplar gibi materyal türlerine göre harf kodları belirlenmiş.

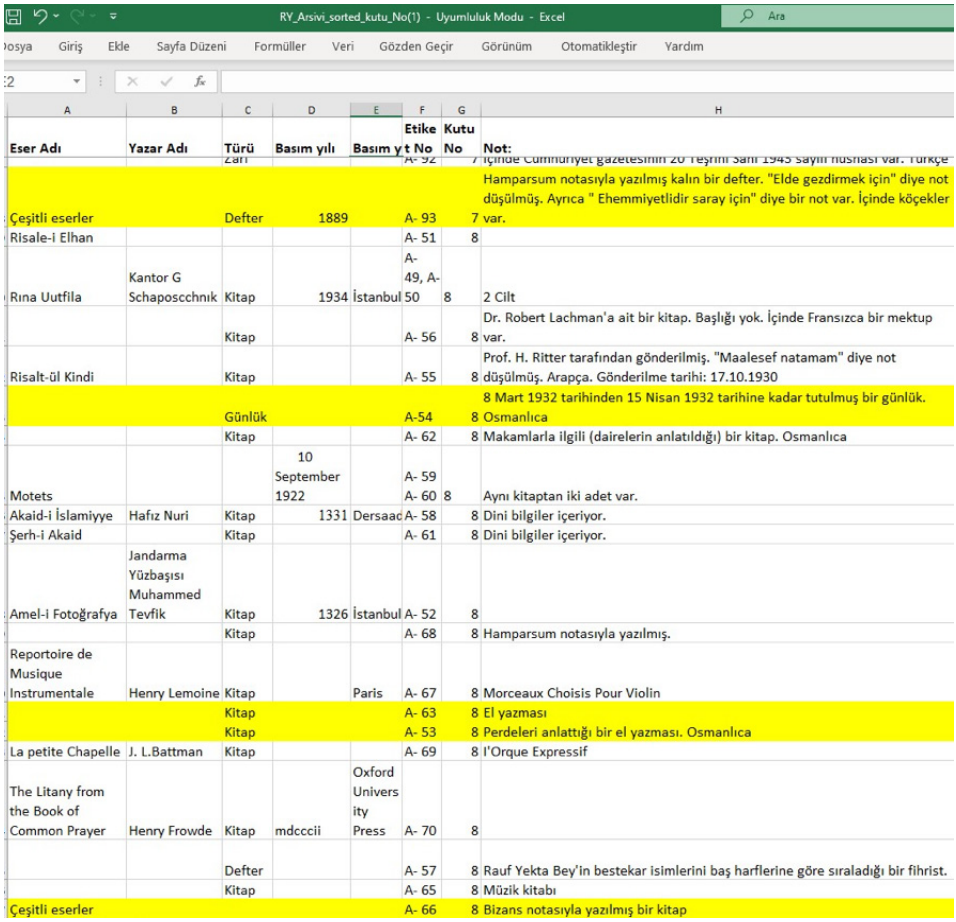
Tabii her tasnifte olabileceği gibi bazı geçişli kısımlar, takdire bağlı olarak mevcut. Bir tasnifçinin belge dediğini diğeri başka bir kısma koyabilir. Bu, arşivciliğin doğal bir sonucu.

Bu yedi harf kodu içerisinde zarflanan ve ağız alışkanlığıyla sandık dediğimiz fakat biz gittiğimizde 26 plastik kutu içerisinde muhafaza edilen arşivin, proje açısından o dönemdeki belki en önemli özelliklerden birisi OTMAG ekibine uzak bir mekânda, Bodrum'un Turgutreis mahallesinde bulunmasıydı. Dolayısıyla, hem Cem Bey'in hem bizim iyi bir organizasyonla ve açıkçası dar bir bütçeyle, olabildiğince verimli çalışmamız gerekiyordu. Mesafe ve bütçe sebebiyle bizim çalışma için ayırabildiğimiz iş günü aslında çok kısıtlı oldu. Tabii ki bu iş günlerinde edindiğimiz bilgileri daha sonra da işledik ve bu kataloğu meydana getirdik. Ama birebir belgelerle çalıştığımız süre sekiz gündür. 2015 yılının Ağustos ayında üç gün boyunca biraz önce Dilhan Hocamın da anlattığı gibi çok yoğun bir tempoyla çalıştık. Bu çalışmada dört kişi bulunuyordu. Biz iki grup halinde yazmalar, belgeler bir yerden sonra artık önümüze ne çıkarsa diyeceğim şekilde zarfların üzerinde çalışıyorduk. Fakat tabii ki önden bir seçim yapmıştık.



Cem Yektay ve Celal Volkan Kaya, "sandık"tan çıkan belgeleri incelerken.
Ağustos 2015/Turgutreis-Bodrum

Yavuz Yektay ve Cem Yektay'ın hazırladığı ön tasnif listesi üzerinde çalışarak İstanbul'dan hareket etmeden önce seçmeler yapmıştık. Bu ön tasnif listesinde daha ziyade Yavuz Bey'in bilgisinin kataloğa aktarıldığını anlıyoruz. Yavuz Bey kendi aile büyüklerinden aldığı sözlü bilgileri ön tasnif listesine kaydetmiş olduğu için bu liste aslında çok değerli. Fakat tabii ki müzik yazmaları kataloğu, müzik belgeleri kataloğu dediğimiz zaman aradığımız her niteliğe de sahip değil. Bu yüzden biz müzikolojik ihtiyaçlara cevap verebilecek, diğer taraftan kodikolojik olarak da ihtiyaçlara cevap verebilecek bir katalog meydana getirmeye çalıştık. Bu ön tasniften yola çıkarak, bazen ismine bakınca içeriğinden çok ümitli olmadığımız zarflarda çok enteresan belgeler bulduk. Bazen ismiyle çok şey vadettiğini düşündüğümüz zarflardan o kadar da ilgimizi çekecek belgeler çıkmadı. Ama her şeye rağmen -ki bu aynı zamanda arşivi çok yakından incelemiş olan Cem Bey'in de kanısıdır- arşivdeki hemen hemen bütün önemli denebilecek belgeleri ve yazmaları gördüğümüzü söylemek mümkün. Elbette ki her zaman bu kadar büyük bir arşivde görülmeye değer, önemli şeyler gözden kaçmış olabilir ama yapılan kataloga yani sonuca baktığımız zaman büyük oranda bilinmedik belgelerin, bazen de literatürde bahsedilen fakat kendisi ortada olmayan belgelerin ortaya çıktığını rahatlıkla söyleyebilirim.



RY_Arsivi_sorted_kutu_No(1) - Uyumluluk Modu - Excel

Eser Adı	Yazar Adı	Türü	Basım yılı	Basım yeri	Etiket No	Kutu No	Not:
		Zarf			A- 52	7	İçinde Cumhuriyet gazetesinin 20 Teşrini Sani 1945 sayılı nüshası var. Türkçe
Çeşitli eserler		Defter	1889		A- 93	7	Hamparsum notasıyla yazılmış kalın bir defter. "Elde gezdirmek için" diye not düşülmüş. Ayrıca " Ehemmiyetlidir saray için" diye bir not var. İçinde köçekler var.
Risale-i Elhan					A- 51	8	
Rına Uutfila	Kantor G Schaposcchnık	Kitap	1934	İstanbul	A-49, A-50	8	2 Cilt
		Kitap			A- 56	8	Dr. Robert Lachman'a ait bir kitap. Başlığı yok. İçinde Fransızca bir mektup var.
Risalt-ül Kindi		Kitap			A- 55	8	Prof. H. Ritter tarafından gönderilmiş. "Maalesef natamam" diye not düşülmüş. Arapça. Gönderilme tarihi: 17.10.1930
		Günlük			A-54	8	8 Mart 1932 tarihinden 15 Nisan 1932 tarihine kadar tutulmuş bir günlük. Osmanlıca
		Kitap			A- 62	8	Makamlarla ilgili (dairelerin anlatıldığı) bir kitap. Osmanlıca
Motets			10 September 1922		A- 59 A- 60	8	Aynı kitaptan iki adet var.
Akaid-i İslamiyye	Hafız Nuri	Kitap	1331	Dersaad	A- 58	8	Dini bilgiler içeriyor.
Şerh-i Akaid		Kitap			A- 61	8	Dini bilgiler içeriyor.
Amel-i Fotoğrafya	Jandarma Yüzbaşısı Muhammed Tevfik	Kitap	1326	İstanbul	A- 52	8	
		Kitap			A- 68	8	Hamparsum notasıyla yazılmış.
Reportoire de Musique Instrumentale	Henry Lemoine	Kitap		Paris	A- 67	8	Morceaux Choisis Pour Violin
		Kitap			A- 63	8	El yazması
		Kitap			A- 53	8	Perdeleri anlattığı bir el yazması. Osmanlıca
La petite Chapelle	J. L.Battman	Kitap			A- 69	8	l'Orque Expressif
The Litany from the Book of Common Prayer	Henry Frowde	Kitap	mdcccii	Oxford University Press	A- 70	8	
		Defter			A- 57	8	Rauf Yekta Bey'in bestekar isimlerini baş harflerine göre sıraladığı bir fihrist.
		Kitap			A- 65	8	Müzik kitabı
Çeşitli eserler					A- 66	8	Bizans notasıyla yazılmış bir kitap

Yavuz Yektay ve Cem Yektay tarafından hazırlanarak OTMAG'a iletilen ön tasnif listesi üzerinde, çalışmadan önce yapılan seçimlerden bir kesit.

Şunu da bir parantez açarak bu noktada ilave etmek istiyorum: Uzun müzakerelerden sonra -ki birazına demin hocalarım da değindiler- bu ön tasnifi OTMAG'ın internet sitesinden çevrimiçi olarak yayımlamaya karar verdik. Çünkü bunun basılı olarak yayımlanması çok hacimli bir baskıyı gerektiriyordu. Diğer taraftan biz gözümüzle görmediğimiz belgeler için kendimizin oluşturmadığı bilgileri aktarmaktan yana değildik. O yüzden böyle bir orta yol bularak ön tasnif listesini çevrimiçi olarak yayımladık.

2016 yılının Kasım ayında yaptığımız ikinci gezimizde ise dört iş günü çalışma imkânı bulduk. Bu kez beş kişiydik. Bu gezide, hem bir önceki çalışmada aldığımız notlara ilişkin bazı tespit ettiğimiz eksiklikleri gidermek istedik, hem yeni zarflar ve daha önce görmediğimiz içerikler görmeyi temenni ettik,

hem de yayınımız için seçtiğimiz eserlerin görsellerini oluşturmayı yani fotoğraf çekimi yapmayı hedefledik. Bu fotoğraf çekiminin detaylarından Salih Demirtaş bahsedeceği için ben o konuya fazla girmeyeceğim.



Soldan sağa: Nilgün Doğrusöz, Duygu Taşdelen, Dilhan Yavuz, Celal Volkan Kaya, Cem Yektay. Kasım 2016/Turgutreis-Bodrum.

Bu yolculuğumuzdan bir ay sonra, 9 Aralık günü, Rauf Yekta Bey koleksiyonunun en çok duyulmuş olan yazmalarını biz de görme imkânı bulduk. Bu yazmalar, koleksiyonun İstanbul'da banka kasalarında muhafaza edilen, Kevserî ve Nâyî Osman Dede'nin mecmuaları başta olmak üzere birçok kıymetli yazmayı içeren kısmıydı. Burada yine bir grup çalışması halinde bir gün içerisinde koleksiyonun bu kısmını, en değerli ve nadir kısmını tasnif ederek kataloğumuza alma imkânına sahip olduk.

Ben araştırmamızın fiilî işleyişine dair olan bu kısmı sonlandırarak sözü bu çalışmanın önemli bir kısmı olan dijitalleştirme konusunu anlatacak olan Salih arkadaşıma devrediyorum.

Salih Demirtaş: Teşekkür ederim Volkan. Arşivin dijitalleştirilmesine yönelik sürecin profesyonel bir şekilde uygulanabilmesi için merhum Cem Bey'in planları olduğunu Nilgün Hocamızla yaptığı yazışmalardan da biliyoruz. Biz de ekip olarak kendi kurumumuzun imkanlarının el verdiği nispette bu süreci yönettik. Dijitalleştirme sürecine Kasım 2016'da Bodrum'da başladık. Bodrum'da yaptığımız çalışmalarda, envanter listesinden yapılan seçimler temelinde arşivde yer alan Batı notalı, Hamparsum notalı defterler, el yazmaları, belgeler ve fotoğrafların kataloglanması, içeriklerinin belirlenmesi yönünde çalışmalar yapıldı. Cem Bey'in gözetiminde temsilî görsellerin alındığı bu süreçte, hem kendisinin hem de ailesinin samimiyeti ve misafirperverliği her zaman bize moral verdi. Aynı zamanda, kısıtlı imkanlarla çalıştığımız için, bazı yazmaların sabit tutulabilmesi için camlar kestiriliyordu. Çalışmalarımız muhteşem manzaralı bir çalışma ortamında gün batımına kadar devam ediyordu.



Salih Demirtaş, bir belgeyi dijitalleştirirken. Kasım 2016/Turgutreis-Bodrum

Daha sonra, Aralık ayında Konservatuar'da ayrı bir çalışma gerçekleştirdik. Cem Bey'le kişisel olarak yakınlaşma imkanı da bulduğumuz bu çalışma döneminde, kendisiyle bireysel olarak buluşup ailenin kasalarında muhafaza edilen, başta Osman Dede'nin Nota-yı Türkî'si, Kevserî Mecmuası, "kavl-i Itrî" tabirinin geçtiği güfte mecmuası gibi çok önemli nota yazmalarını sınırlı bir süre içerisinde, mesai saatleri boyunca kendisinin gözetiminde inceledik ve seçilen kısımlarını dijitalleştirdik. Kaynakların incelenmesi ve dijitalleştirilmesi sırasında, kaynakların hasar görmesini engellemeye yönelik gerekli tedbirleri aldık. Merhum Cem Bey'in eşliğinde kaynakların Konservatuar'a taşınması ve korundukları mekâna götürülmesi sırasında tarihî bir çalışma yaptığımızı

hiç unutmadık. Bu kaynaklara dokunmak, yüzyıllar öncesindeki Osman Dede'nin, Kevserî'nin el yazılarını görmek ve bunların içeriğine ve kodikolojik özelliklerine yönelik tespitlerde bulunmak unutulmaz tecrübeler arasındaydı.

Cem Bey'le işbirliğimizin devam ettiği Aralık 2016'da Dr. Mustafa Erkan Hocamızla içeriklerin kataloglanmasına yönelik titiz ve ayrıntılı çalışmalar yürütüldü. Örneğin, Kevserî Mecmuası'nın içeriğine yönelik başta bu alana çok değerli katkılar sağlayan Popescu-Judetz olmak üzere Mehmet Uğur Ekinci'nin çalışmaları göz önüne alındı ve Kevserî Mecmuası'nın aslını temel alarak içeriğini eksiksiz şekilde belirlediğimiz bir katalog çalışması yaptık. Ayrıca Ocak 2017'de arşivde bulunan bazı şahsi belgeler ve fotoğraflar dijitalleştirildi. Son olarak, kitabın yayına hazırlandığı süreçte kısıtlı imkanlarımızla, Rauf Yekta'nın enstrümanlarının görsellerinin alınması ve Konservatuar'daki değerli hocalarımız tarafından organolojik açıdan incelenmesine yönelik bir çalışma yapıldı. Burada yayın süreci ile ilgili olarak Nilgün Hocama sözü devretmek istiyorum.



Soldan sağa: Salih Demirtaş, Dilhan Yavuz ve Celal Volkan Kaya, enstrüman çekimleri yapıldığı sırada. İTÜ TMDK/19 Nisan 2018

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz: Çok teşekkürler... Sizler, ilklerden ve çalışmalarınızdan söz ettiniz. Bodrum'a ilk seyahatimizi, konservatuar müdürümüz Prof. Adnan Koç'un inanç ve desteğiyle gerçekleştirdik. Projemiz o dönemin rektörü Prof. Dr. Mehmet Karaca tarafından hızlı proje olarak desteklendi. Yani, bu hızlı proje, adı gibi hızlı ve belirli gün içerisinde gerçekleştirilmesi için çalışıldı. Şunu fark ettik ki, bir bohça gibi düşünün, açtığınızda mesela mektuplar çıkıyor, mektupların içinden de başka şeyler... Biz sadece bir seçki yapabildik ve gözümüzle gördüğümüz malzemenin tanıtımını yaptık. Bu konuda hassas davrandık. Seçimimiz aslında bir miktar rastgele idi, onu da söylememiz lazım. Mesela ön tasnif listesinde Sait Halim Paşa'nın notaları diye yazıyor. Onun olup olmadığından emin olamamakla birlikte, hadi bundan bir tane örnek koyalım... Hadi şu eserden elimizden geldiğince fazla görsel çekip ilgilisiyle buluşturalım...

Bu kitap bizim elimizde böylece kaldı... Biraz bu konudan devam etmek istiyorum. Kitap, maket baskıyla kaldı. Kapağı henüz üzerine konulmamıştı. Çok da güzel bir kitaptı. O hali elimde hâlâ mevcut. Biz sadece ulaşım ve konaklama için bir bütçe talep etmiştik. Başka bir bütçemiz yoktu. Çünkü zaten teçhizatımız, her tür donanımımız, Ali Rifat Çağatay projesinden elimizde vardı. Çareler aramaya başladık. Bir taraftan da, kitabın maliyeti azalsın diye görsellerimizi çıkaralım, boyut ve kağıt kalitesini değiştirelim diye düşünüyorduk.

Bu arada, bana destek olan Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi Hocamızı da anmam lâzım. Çünkü Marmara Üniversitesi'nde bir şekilde çözüm üretmeye çalıştı. Burada bir kez daha teşekkürü borç biliyorum. Tabii, o kadar güzel bir tesadüf oldu ki, Darülelhan'ın 100. yıldönümü sebebiyle 31 Ocak 2017 tarihinde Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığından, 23-27 Mart 2017 tarihlerinde Ankara'da gerçekleştirilecek olan "Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan ve Türkiye'de Müzik Eğitimi" konulu bir çalıştay ve devamında da Türk müziği konseri için davet aldım. Konuşma başlığım hazırdı. Buna vesile olan da Cem Yektay'dı; çünkü Ali Rifat Çağatay hakkında çalıştığımızı bildiği için bana bir mektup vermişti. Bu mektup da, Ali Rifat Bey'in Rauf Yekta Bey'in vefatından birkaç gün önce yazdığı 1935 tarihli bir geçmiş olsun mektubuydu. Zaten Ali Rifat Bey'de iki ay sonra vefat etmiştir. Çok da hüzünlü bir mektuptu. Çalıştaydaki konuşmamın başlığını "Himayeden Yoksun Alaturka Musiki ve İlm-i Musikide Şahsi Teşebbüsler: Rauf Yekta ve Ali Rifat Beyler" olarak belirledim. Rauf Yekta Bey'in emek harcayarak yıllarca, Cem Bey'in söylediğine göre, evdeki bazı malzemeleri satarak kitapları evinde kurduğu matbaada basmaya çalıştığını düşününce çok enteresan ilişkiler oluştu. Bu vesileyle Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar Hocamıza da bu toplantıya katılmam için nazik davetlerinden dolayı çok teşekkür ederim.

Evet, mevcut durumumuza uyan bir pozisyonla konuşmamı yaptım. Dr. Zeki Eraslan'ın yaptığı açılış konuşmasında Türk müziğine destek vereceklerini ifade etmesi beni çok etkiledi. Bu toplantıya giderken, elimde kapağı olmayan kitabımızı alıp götürmüştüm. Prof. Dr. Hakan Cevher, Prof. Ruhi Ayangil ve Prof. Dr. Cenk Güray'a destekleri için teşekkür ederim. Eğer konservatuvarımızdan çıksaydı kapağında İTÜ TMDK yazacaktı. Her işte bir hayır vardır.

Yüksek Kurum başkanı Prof. Dr. Derya Örs Bey'le konuşup durumu naklettiğimde, yeni bir yayın sürecine girmiş olduk. Bu dönemde Altan Erik Beyefendi'yle aramızda bir diyalog başladı ve kendisi beni her seferinde çok nazik karşıladı. Çünkü şöyle bir durum söz konusuydu, Cem Yektay'ın hastalığı hızla ilerliyordu. 29 Haziran 2018'de kitap elime ulaştı. Düşündüğümüz baskı özelliklerinden çok daha iyi bir şekilde, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı'na ve Rauf Yekta'nın koleksiyonuna yakışır bir şekilde kitap elimize geçmiş oldu. Hemen bir uçak bileti alarak 3 Temmuz 2018 tarihinde Cem Bey'e ulaştırdım. Çok mutlu olduğunu gözlerinden okudum. Ancak maalesef konuşamadı.

Cem Yektay'ın kitaptaki önsözünde de değindiği gibi, Rauf Yekta'nın bazı çalışmalarına yönelik, yayının ardından başka projelerimiz olacaktı. Cem Bey'in düşüncesi, Rauf Yekta'nın istinsahlarını, notlarını müzikoloji öğrencilerimizin çalışmasıydı. Notaları ise Nermin Kaygusuz çalışacaktı. Nadir eserleri satmayı planlıyordu. Pek çok fikrimiz vardı ancak vefatıyla bunlar son buldu. Cem Yektay'ı 11 Aralık 2018 tarihinde kaybettik. Tüm arşiv yine gözlerden ırak... İsmi olup cismi olmayan bir arşivden yapılmış bir seçki de olsa, OTMAG üyelerimizle müzikolojik bir yayın ortaya çıkarmayı başardık.

Bu noktada tabii ki, işbirliği içinde kitabın tasarımını yapan Tarkan Togo'ya ve bize ev sahipliği yapan, destek veren Canan Tavukçular'a teşekkür ederim. Kitap için uzun saatler boyunca çalışıldı. Kitabın Konservatuar'dan AKM Başkanlığı'na geçmesiyle birlikte bir kere daha düzenlenmesi icap etti. Ve İTÜ OTMAG'ın Rauf Yekta Serisi'ndeki ilk yayını böylece Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından gerçekleştirilmiş oldu.

Evet, şimdi yayının içeriğine geçelim. Dilhan Hocam, buyurunuz.

Dr. Öğr. Üyesi Dilhan Yavuz: Teşekkür ederim. İçeriği belirlerken, biraz önce Volkan'ın da belirttiği gibi, her şeyden bir parça barındıracak şekilde hassasiyetle ilerlemeye çalıştık. Bu içeriği belirlerken belirli amaçlar doğrultusunda ilerledik.

Kitabımızın beş ana bölümü vardı: El yazmaları, nota defterleri, nadir basma kitaplar, belgeler ve fotoğraflar. El yazmaları özellikle önemliydi ve içlerinde 51 adet çok değerli el yazması bulunuyordu. Bu bölüm Nâyî Osman Dede ve

Kevserî mecmuaları gibi önemli yazmaların olduğu bir bölüm oldu. Bu yazmaların çoğunluğu müzik teorisi hakkındaydı. Bu yazmaların varlığı, Rauf Yekta Bey'in Türk müziği nazariyatını bilimsel bir zemine oturtmayı amaçlayan bir gayretin ürünüydü. Ve bu sebeple çok çaba sarf ettiğini, mümkün olduğunca çok kaynağa ulaşmaya çalıştığını gördük. Bir nevi musiki antikacılığı yaptığını gördük. Aslına bakarsanız kendisi de böyle tabir ettiği için kitabın adını bu bölümle birlikte doğmuş oldu. Müzikolojik alanda araştırma yapacak insanlar için çok kıymetli olan yazmalarla bezeli bir alandı.

Bir sonraki tasnif kısmımız, nota defterleri... Burada, Hamparsum'la yazılmış, kendi oluşturduğu müzik yazısıyla yazılmış, Avrupa müzik yazısıyla yazılmış olan örnekler vardı. Biraz önce Nilgün Hocamın bahsettiği Sait Halim Paşa koleksiyonuna ait kağıtlara yazılmış notalar vardı. Defterler vardı. Bunlardan ilerleyen oturumlarda Salih Demirtaş detaylı olarak bahsedecek.

Bir diğer kısım nadir basmalardı. Burada dokuz adet nadir matbu eser kapağına yer verildi. Aslında koleksiyonda pek çok basma eser mevcuttu. Ancak biz Cem Bey'in en kıymetli gördüklerinden çeşitliliği göstermek için birkaç seçki yapabildik. Ayrıca nadir basma eserlerinin bir kısmının da Süleymaniye Kütüphanesi'nde olduğunu belirtelim.

Belgeler kısmı aslında bizi en çok şaşırtan kısımdı. Beklemediğimiz belgelere kavuştuk. Koleksiyonun da en geniş kısmıydı. Rauf Yekta Bey'in yayın hayatı hakkında bize bilgi verecek önemli belgeler vardı. Mesela, Lavingac ansiklopedisindeki monografisine dair mektuplaşmalar, çocukluk anıları, dil eğitimi belgeleri, diplomaları, Darülelhan Tasnif ve Tespit Heyeti'nde çalıştığı dönemde yaptığı nota tashihleri... Bunlar aslında bizi çok heyecanlandıran ve her biri farklı alanlara ışık tutacak olan belgeler.

Ve fotoğraflar... Bu bölümde yoğunlukla Kahire Kongresi'nden fotoğraflara rastladık. Rauf Yekta Bey, Mesut Cemil Bey gibi isimlerin olduğu, şahsi fotoğrafların da olduğu bir seçkiydi. Bu bölümde Dârülelhân derleme heyetinin fotoğrafları, gezide kayıt aldıkları müzisyenlerin fotoğrafları, gezilerde çekilmiş farklı yörelerin fotoğrafları mevcuttu. Bu kısımda bunlara da yer verdik.

Yine fotoğraflar bölümünde Rauf Yekta Bey'e ait diyapozonun, kol düğmesinin resmi de bulunuyordu.

Kitabın bölümlemesini böyle beş ana başlıkta topladık diyebilirim. Benim kitap içeriğiyle ilgili söyleyeceklerim bu kadar, genel sonuçlara giderken...

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz: Evet, bizim yapmaya çalıştığımız projelerimiz sadece bu arşiv ile sınırlı değil. Ali Rifat Çağatay arşivi ve Dürrü Turan arşivi üzerinde de çalışmalar yapıyoruz. Bu çalışmalarda özel arşivleri dijitalize ederek korumaya alıyoruz ve bu materyalleri İTÜ TMDK Kütüphanesi'yle paylaşıyoruz çünkü açık erişime önem veriyoruz. Yayınlarımızın önemli bir kısmını kendi internet sitemizde ücretsiz olarak sunuyoruz.

Bu koleksiyonların birbirleriyle iletişim kurabileceğini düşünüyoruz. Az önceki mektup örneğinde olduğu gibi, bir mektup Rauf Yekta'nın kütüphanesinden çıkabilir ve birbirlerini tamamlayabilir. Müzik tarihi yazımı için özel arşivlerin ne kadar önemli olduğunu anlıyoruz ve eksik parçaların yerlerine oturmasının mümkün olduğunu düşünüyoruz. Bu şekilde, terekelerden yola çıkarak bir tarih yazım ekolü oluşturmaya çalışıyoruz.

Rauf Yekta çalışmasından sonra tekrar dönüp Ali Rifat Çağatay'la ilgili çalışmalarımıza devam etmemiz gerekti. Pandemi süreci grup çalışmalarını bölse de, bu sempozyum bize bir kez daha itici güç oldu. Bu panelde anlattıklarımız bir miktar hikâye gibi kalabilir ama bunların aslında bir sözlü tarih çalışması olduğunu düşünüyoruz.

Sempozyumda bildiri sunacakların içinde ekibimizden olan, OTMAG'da birlikte çalıştığımız ve yardım aldığımız isimler var: Prof. Dr. Ali Ergur, Dilhan Yavuz, Celal Volkan Kaya, Hulusi Özbay, Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı ve Doç. Dr. Şeyma Ersoy Çak... Bu çalışmaların aslında Rauf Yekta arşivinden ve *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabından türemiş olduğunu hatırlatmak isterim.

Tabii ki, bu çalışmalarımızın bir son olmadığını belirtmeliyiz. *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabı çalışmamız için bir başlangıçtır. Yakın zamanda Nermin Kaygusuz hocamızla görüşmemizde acaba aileyle görüşüp Rauf Yekta'nın bestelediği eserlerine dair bir çalışma yapmak mümkün olur mu diye düşünmüştük. Rauf Yekta'nın, bir yazısında, "Benim eserim çoktur ancak bunların pek çoğu matbu değildir. El yazımla bu kütüphanededir" dediğini hatırlıyorum. Biz notaları göremedik. Bakma fırsatımız olamadı bile çünkü sekiz-dokuz iş günü gibi bir süre içinde çalışmamızı toparlamaya çalıştık.

Bu panel, biraz duygusal, biraz da çalışmanın arka planı ve hikâyesi oldu. Daha önce belirttiğim üzere, bir tür sözlü tarih çalışmasıdır. Bilmiyorum bu duyguyu dinleyicilere aktarabildik mi? Çalışmanın bir noktasında, başka bir odada öğle yemeğine gittiğimiz vakit Nâyî Osman Dede ve Kevserî'nin mecmuaları benim Müzik Teorisi bölümündeki odamdaydı. Özetle yoğun duygularla dolu bir çalışma oldu...

Rauf Yekta arşiviyle ve diğer arşivlerle ilgili çalışmalarımızı gönüllü olarak,

aşkla yapıyoruz ama bir enstitü çatısı altında, bir merkez olarak çalışmalarımızı sürdürmek istiyoruz. Bu sayede daha derinlemesine çalışmalar yapabileceğimizi biliyoruz.

Benim atladığım bir şey var mıdır acaba, ya da eklemek istediğiniz hususlar var mıdır Salih Demirtaş ve Celal Volkan Kaya bir şeyler söylemek ister misiniz? Dilhan Hocam, sizden başlayarak belki...

Dr. Öğr. Üyesi Dilhan Yavuz: Hocam gayet güzel toparladınız aslında gönlümüzden geçenleri... Biz bu sempozyum için hazırlanırken, çalıştığımız kişisel arşivlerin kesişme noktalarının çok fazla olduğunu gördük. Mesela, kendi oturumumda sunacağım "Türk Tarihinin Ana Hatları"yla ilgili Rauf Yekta'nın belgelerini incelerken Ali Rifat Çağatay'a dönüp baktım. Dolayısıyla elimizde ulaşabileceğimiz kişisel arşivlerin varlığı bizim için çok kıymetli. Rahat erişilebilir olması, kullanılabilir olması, buna iznimiz olması çok önemli, yeni çalışmalara da alan sağlayabilmek için... Biz bir ucundan tutabildiğimiz kadarıyla tutmak istiyoruz ama daha fazlası mümkünken sandıklarda, kasalarda kaldığı sürece bu durum insanın içini acıtıyor açıkçası. Bunu da bir not olarak eklemek isterim.

Salih Demirtaş: Ben de birkaç nokta ekleyebilirim. Öncelikle başta Nilgün hocam olmak üzere tüm ekip arkadaşlarıma bu beraber yaşadığımız değerli tecrübe için tekrar teşekkür ederim. Bir değerlendirme yapmadan önce vurgulamak istediğim bir nokta var. Merhum Cem Bey'le Aralık 2016'da bir süre vakit geçirdiğim ve kendisinden de bizzat duyduğum için kendisinin *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*'na yazdığı önsözde yer alan birkaç noktayı da hatırlatmak istiyorum. Arşivden yapılmış bir seçkiyi içeren bu katalogla işin bitmediğini ve arşivle ilgili akademik yayınlara devam edilmesi için kendisinin gerekli desteği vereceğini önsözünde belirtmişti. Bunlar arasında el yazmalarının tıpkıbasımlarıyla birlikte çeviriyazımlarının yapılması, Hamparsum defterleri olsun, Osman Dede'nin yazması olsun, transkripsiyonlarının yapılması, Kahire Kongresi ile ilgili bir kitabın yayınlanması gibi birçok noktada bu arşivin hak ettiği kültürel değere kavuşabilmesi için bu tür yayınları destekleyeceklerine yönelik bir iradesinin olduğunu da hatırlatmak istiyorum. İkinci olarak da yaptığımız yayının sadece bir kataloglama çalışması olmasından da öte, bu yayında yer alan kaynakların içeriklerine yönelik bilgilerin de aslında önemli müzikolojik çalışmalara vesile olacağını da vurgulamak istiyorum. Örneğin; Hamparsum notasıyla yazılmış defterler toplam 20-21 adet diye ben not almışım, bu nota defterlerinin içeriği, içlerinde hangi türde eserlerin olduğu, hangi atıfların yapıldığına yönelik de farklı müzikolojik çalışmalar çıkabilir. Hamparsum bölümünde yaklaşık 2 bine yakın eser bulunuyor. Bu çalışmada paylaştığımız kaynaklar için bunları söyleyebilirim. Tüm katkı sağlayan arkadaşlarımıza ve Nilgün hocama teşekkür ediyorum.

Celal Volkan Kaya: Aslında, bu arşivlerin kamunun erişimine açılması meselesini ne kadar vurgulasak yeri var. Bizim şimdiye kadar OTMAG ekibi olarak çalışabildiğimiz Ali Rifat Çağatay, Rauf Yekta ve Dürrü Turan özel arşivlerini bir düşününce müzik tarihimizin -aslına bakılırsa Türk tarihinin de- belli bir dönemini ele alma imkânı bulduğumuzu görüyoruz. Fakat bu arşivlerin kamuya açık olması demek, bilimsel bakımdan en temel işin yapılması demek. Çünkü ortaya konulan verilerin sağlamasının yapılabilmesi için, başka gözlerle değerlendirilebilmesi için ve bilimsel bilginin geliştirilebilmesi için bu arşiv belgelerinin, bu yazmaların, bu dokümanların sürekli olarak araştırmacılarca, müzikologlarca incelenmesi ve yeni yorumlar getirilmesi, yeni değerlendirmeler yapılması gerekiyor. Dolayısıyla biz bu aşamada sadece bir adım atarak bir temel kurmaya çalışmak durumundayız. Öyle umuyorum ki bu arşivleri şu anda muhafaza eden aile üyeleri bu konuda beklenen adımları atacaktır.

Diğer yandan bu çalışma aslında ekip çalışmasının da ne kadar verimli olabileceğini gösteren bir örnek oluyor bence. Bir taraftan şahıslarda bulunan önemli arşivlerin kamuya kazandırılmasını istiyoruz ama kamuda da önemli müzik arşivleri bulunuyor ve kurumsal imkânlara rağmen bunların birçoğu tasnifsiz ve kullanım dışı vaziyette. Bir kısmı da bireylerin kişisel çabalarıyla, kurumsal gibi görünen kişisel çalışmalarıyla daha doğrusu, ortaya çıkarılmaya çalışılıyor. Bu konu çok uzun bir konu olduğu için tek tek örneklere girmeyeceğim ama kurumların elinde bulunan arşivlerin de tıpkı kişilerde bulunan arşivler gibi temennilere muhtaç halde olduğunu da hatırlatmak gerekiyor sanırım. Çok teşekkür ediyorum.

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz: Evet, yine hatırladığım, merhum Cem Yektay'ın da üzerinde hassasiyetle durduğu bir konu vardı: Telif hakları. Cem Bey bizden Rauf Yekta'nın Lavignac ansiklopedisinden aldığı telif ücretinin özellikle görünür olmasını istemişti. Ayrıca Rauf Yekta arşivine ait eserlerin de, hatta bir şekilde arşiv dışına çıkmış olanların da, telif hakkı dahilinde olması gerektiğini düşünüyordu. Kitabın içerisindeki malzemenin izinsiz kullanılmaması gerektiğine dikkat çekiyordu. Çünkü bu alanda sıkça karşılaşılan bir durumdur, fotoğraf çok önemli gibi görünmüyor. Bir makalenin içinde aniden karşımıza çıkabiliyor. Oysa bu da bir telif hakkı doğuruyor. Bu noktayı da vurgulamak isterim. Cem Bey telif hakkı konusunda çok hassas davranıyordu ve bu tür materyalleri kullanırken en azından referans vermek ya da müsaade almak gerektiğini düşünüyordu.

Bu noktada sorulara ve katkılara geçmek istiyorum. Prof. Songül Karahasanoğlu hocamızın mesajını sizlerle paylaşmak isterim: "Öncelikle elinize sağlık diyorum. Sizin yaptığınız çalışma saygıya değer. Ben Yavuz Yektay'ın İTÜ'de yapmış olduğu konferansa katılmıştım." Evet, Müzik Teorisi bölümünde bir konferans yapmıştık, çünkü kendisi de bestekârdı. "Ve elindeki bu arşivi akademiye ve

camiaya karşı bir iktidar alanı olarak kullanıyordu ve sizlerin anlatımından anlıyorum ki benzer bir durumu rahmetli Cem Bey ile de yaşamışsınız. Bu arşivin nasıl edinildiği konusundaki tartışmalar da mevcut iken sizce bu arşiv kullanım hakkı aileye ait mi olmalıdır, düşüncenizi merak ediyorum."

Aslında arşivlerin kullanımına dair olan konuya Volkan bir nebze cevap verdi gibi düşünüyorum. Songül hocam, ben de uzun süredir bu konuyu düşünüyorum. Bu arşive sahip olmanın çok büyük bir sorumluluk olduğu ve omuzlarda çok ciddi bir yük olduğu kanısındayım. Ben Cem Yektay'da bu telaşı hissettim, çünkü sadece kendisini değil aileyi de düşünüyordu. Önsözünde yıllarca kendisinin İsviçre'deki banka kasalarına, kız kardeşlerinin de İstanbul'daki banka kasalarına para ödediğini anlatıyordu. Sonuç olarak, bu bir miras. Tabii ki bir bilim insanı olarak baktığım zaman, bu bir kültürel miras. Biz niye Nâyî Osman Dede'nin mecmuasını görmeyelim? Bu, Galata Mevlevihanesi'nin şeyhinin yazdığı bir kitap. Kültürel mirasımızın en önemli eserlerinden biri olarak gösterilebilir. Bunu bir örnek olarak söylüyorum, diğer eserler için de aynı şeyler söylenebilir. Ama bu konuda bu tarafa da hak verebiliyorsunuz, diğer tarafa da hak verebiliyorsunuz.

Son dönemde üzerinde düşündüğüm ve aileyle iletişim kurarak aracı olmaya çalıştığım mesele, bu büyük arşivin emin ellere teslim edilmesi ve araştırmacılara açılması. Bu bizim konservatuvarımızda olabilir, Cumhurbaşkanlığı Arşivinde olabilir, Süleymaniye Kütüphanesi olabilir veya Vakıflar olabilir. Bu arşiv üzerine çok emek verilmiş, ön tasnifi yapılmış. Malzemenin dağılmaksızın birlikte bir yerde toplanıp araştırmacıların kullanımına sunulması en kalbî dileğim. Umarım bunu görebilirim. Çünkü mesela Yavuz Yektay bunu göremedi, Cem Yektay göremedi. Akıbeti ne olacak, bilemiyorum. Bu bana Amin Maalouf'un *Semerkant* kitabını hatırlatıyor, her arşivin bir kaderi, bir tarihi olduğunu gösteriyor gibi geliyor ki, biz de bunun bir kıyısından baktık; baktık ve geçtik. Şimdi elimizdekilerle bir şeyler yapmaya çalışacağız. Sonrasını bilemiyorum. Belki Dilhan, Volkan ve Salih bir şeyler söyleyebilirler. Az bir vaktimiz kaldı. Söylemek isterseniz...

Dr. Öğr. Üyesi Dilhan Yavuz: "Ölüm hak miras helal" noktasında hemfikiriz ama kültürel mirasın çok daha geniş bir çapta hak olduğunu düşünüyorum, gelecek nesiller için. O yüzden ben açıkçası kendi evimde, kendi ailemden birinin bu kadar değerli belgeleriyle beraber yaşamayı istemezdim. O sorumluluğu istemezdim, büyük ihtimalle. Özellikle farklı bir alandan bir arşiv olduğunu düşünüyorum, benim çalışmayacağımı düşünüyorum mesela. Gerçekten çalışmayı bekleyen ilgililere açılmasının önemini siz de zaten vurguladınız. Umarım birilerimize nasip olur ilerleyen zamanlarda.

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz: Etnomüzikoloji Derneği "Başarılar, tüm düzenleme kurulunu ve sunum yapan akademisyenleri tebrik ediyoruz. Emeklerinize sağlık" demiş. Aykut Muslubaş, "Arşivin gün ışığına kavuşup bizlere ulaşabilmesi için emeği geçen tüm hocalarımıza çok teşekkür ederiz. Böylesine kıymetli ve önemli bir arşiv ve arşivler için ivedi olarak büyük bir arşiv kurulmalı. Bu bağlamda büyük bir arşiv kurulabilmesi için girişimler mevcut mu? Tüm şahıs ve kurum arşivlerini toplayacak daha büyük bir arşivin kurulabilmesi için öğrencileriniz olarak hazırız" demiş. Evet, Doç. Dr. Gökhan Yalçın da diyor ki "Tüm emeği geçenlere teşekkür ediyor, iyi yayınlar diliyorum. Rauf Yekta Bey La Musique Turque'de Nayi Osman Dede'nin Defteri'nin Yenikapı Mevlevihanesi Kütüphanesin'de 1247 numara ile kayıtlı olduğunu belirtiyor. Neden özel arşivde bulunuyor, Mevlevihane'ye devredilmesi gerekmez mi?" Gökhan hocam buna siz ne cevap verirdiniz? Çok teşekkür ederim.

Evet, bir şey söylemek ister misiniz? Oturumu kapatıyorum, çünkü tüm soruları okudum. Çok teşekkür ederiz değerli sorularınız için. Sizlere çok teşekkür ederim, Dilhan Yavuz, Celal Volkan Kaya, Salih Demirtaş... Çalışma süreçlerini bir kere daha canlandırdık. Tüm emeği geçenlere teşekkür ederim. Sağlıcakla kalınız.

Neyzenbaşı Rauf Yekta (1871-1935)

Süleyman ERGUNER[1]

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' başlığımla 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

[1] 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 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, dîni 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 musikiyye 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 *ney*-deki sistemle eşleştirdik ve *Reuve Musicale*'de yazdığı "La Vraie Theorie de la Gamme Majeure (Majör Makamın Gerçek Teorisi)" ve diğer yazıları çerçevesinde '*ney*de ve musikimizde esas dizi-Rast dizisi' konusunu pekiştirdik.

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

Anahtar Kelimeler: Ney – Neyzenbaşı, 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" (Neyzenbaşı) of the Yenikapı Mevlevi Lodge his aim was to carry the Turkish Music to the prestigous 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 16th August 1923. His duty as a Neyzen in Chief continiued 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 6th 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 *Reuve Musicale*.

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

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

“Evet ! Neyzenbaşıyım, 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 kızdığında 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; -Eeeh ! Öyleyim, neyzanbaşıyım! Diyeceğin var mı?, diyerek ortadan çekilmişti.” Neyzen Gavsi 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 Gavsi 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 neyzenden bu lahuti elhanı (manevi nağmeleri); ince, hisli enini [duygulu ses ve nağmeleri] iniltili 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 mutrıp 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 neyzenbaşısı 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 neyzenbaşısı Hakkı Dede'nin vefatı (1918, 1919?) üzerine Galata dergâhının neyzenbaşısı 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 mutrıp heyetinin (musiki heyeti) de başına geçmişlerdir. Rauf Yekta'nın elli bir yaşında neyzenbaşı olması, onun *ney*deki 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 nazarî, 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 musikisi 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 sözümden 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 çıkaran 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 söylenegelmiştir. 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 meşkleri, Yenikapı, Galata, Bahariye Mevlevihaneleri, dönemin musiki üstadlarının evlerindeki meşkleri ve İkinci Meşrutiyet'in ilanından (1908) sonra faaliyette bulunan musiki okullarını söyleyebiliriz.

1846 yılında Mekke'de vefat eden İsmail Dede'nin ardından öğrencisi Zekâi 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

padişahtan 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 nazarî' musiki sahasında ve çok sevdiği ney ve neyzenlik yolunda meşklerine 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 dînî 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, kemençevi 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 meşkler 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 dînî 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 sezişlerinden 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 Gavsi Baykara'ya "musiki ilmini büyük pederiniz Celaleddin Dede Efendi merhumdan emanet aldık" demiştir (Baykara: 22). Celaleddin Dede'nin yanı sıra Ataullah 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 ulaşamasak 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 fonoğraf 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 fonoğrafa-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*[2]'ndaki 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

[2] Sedat Nuri İleri'nin yazı işleri müdürlüğünü yaptığı *Telsiz Mecmuası*, ilk sayısı 30 Haziran1927'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 *Sipihr Faslı*'nda Zeki Ârif (Ataergin; 1896-1964)'in eserlerini dinler, çok beğenir. Fakat, şaşırmıştır. 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 üstadı kırmayan Zeki Ârif, güftesi İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın Sipihr Ağır Aksak, "Cuy-i bâre döndü eşkim hasretinle çağlıyor" ve Curcuna 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 neyzenbaşısı 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 kazandırılamadığı gibi bu ney icraları var da bir yerlerde mi duruyor? Ney taksimi ile ilgili net bilgiyi konu hakkındaki görüşmemizde 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 başındaki taksim gibi olduğunu-'mevlevî tavırlı ney üslûbu' olduğunu söylemiş ve bilgi vermiştir; "Mısır Kralı Fuad, Kahire Kongresi'ndeyken Mesud Cemil ile yaptığı ayin kaydını ve tüm kayıtları toplamış Fransız Milli Kütüphanesi olan *Bibliotheque 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 kaydıdır.

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 Neyzenbaşısı Emin Efendi (1883-1945), Neyzen Mahmud Şevki Gavsî (1873-1954), Neyzen Süleyman Erguner[3] (1902-1953), Rauf Yekta'nın ney öğrencisi Neyzen Gavsi Baykara (1901-1967), Neyzen Hayri Tümer (1902-1973), Neyzen Tevfik (1879-1953), Neyzen Burhaneddin Ökte

[3] 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 (mevlevi oldu) ve mevlevî dergâhlarında icra edilen mevlevî âyin-i şerîflerin ve *ney*lerin etkisinde kalarak *ney*e âşık olarak ve neyzen olmaya karar vermiştir. İlk ney meşklerini Yenikapı Mevlevihanesi'nin kudümzenbaşısı Hüsameddin Dede'nin oğlu Neyzen Cemal Dede[4] (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 anlaşılabilmektedir ki *ney*den fosurtusuz veya çok az fosurtulu, pürüzsüz, net duyulan sesler çıkardığı, makamatı tam manasıyla bildiğinden hem makam hem de geçki konusunda usta olduğunu söyleyebiliriz. Yekta, 1886 yılından itibaren ney meşklerine başlamış, 1894 yılında artık, dönemin esas akordu ve icra geleneği olan, *ney*in şahı diye bilinen *şah ney*i üfleyebiliyordu. Bu tarihte gerçekleştirdiği Halep gezisinde de *şah ney*ini 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 meşklerine devam eder. Bu meşklerde, 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 metodsuz" çaldığını söylemiştir (Ezgi 1933: 471). Bu bilgide dikkat çeken "metodsuz çalma" anlaşılamamakla birlikte akla 'kara düzen' meşk gelebilir. Sözel, hafızaya dayalı, işitsel-görsel tarz ve sıfatlarıyla gelen meşkin son dönemini yaşayan üstadlar için

[4] 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 NeyzenTopal 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.)

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

Neyzen Gavsi Baykara ve bestekâr Hayri Yenigün, bizzat dinledikleri Rauf Yekta'nın *ney*ine hayrandırlar. Neyzen Gavsi 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[5] meşk ediyordum. Fakat, o güne kadar ne hocamdan ne de başka bir neyzenden bu lâhutî elhânı (manevi nağmeleri), ince, hisli enîni [duygulu ses ve nağmeleri] iniltili 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

[5] Neyzen Halid Dede, Kahire Mevlevihanesi'nden İstanbul'a gelmiş ve Yenikapı Mevlevihanesi'nde neyzen olarak mutrıptaki yerini almıştır bkz. Erguner 2007: 281.

nazari ve tarihi konularda yazarken *ney*in, *ney*deki 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 şekere, 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, sakin] ve çok mahcub bir zattır. Bilmiyoruz, fakat kendisini tanıyanlar alınganlığından 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 neyzenbaşıyım, 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 igili 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-dügah 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 (nısfiye 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 neyçe*nin 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 *ney*de (mansur) çıkarılan seslerin aynısı olurlar. Şimdi, nota üzerinde bu sesleri görelim;



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



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) "*ney*in arka perdesindeki ses sol sesidir" şeklindeki önemli yanlışını düzeltir. *Ney*deki arka delik sesi sol olmayıp, ana dizinin yedilisi olan fa natürel (acemaşiran)dir.

[Ancak, bu ifade bizce eksik kalmıştır. *Ney*de bilindiği üzere, arka tarafta tek perde hanesi (delik) vardır. Bunun adı, 'aşîran 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), hüseynî aşiran (mi) ana perdelerinin yanı sıra, şûrî üflemeler 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. *Ney*de 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 *ney*de 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.[6] 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 ney*den 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*i Avrupa (batı) notası alıp, *bolâhenk neyçe* (nısfiye)'yi de Türk saz akordu-yerinden akort- olarak nota üzerinde görelim. Bu durumda, iki müzik frekansı arasında beşli aralık

[6] Rauf Yekta'nın bu ifadesi eksiktir. *Ney*de, 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; dügâh 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 murabbaı sol anahtarı ile yazmakta ve meyanındaki tiz hüseynî (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, dügah 440 ses bolahenk nısfiyede yegah sesine çekilmiştir. Bu ses de bolahenk *ney*deki 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[7]…*çârgâh*a eşit farzıyla Davud Âhenk; La 3: 870 … *segâh*a eşit farz edilerek Şah Âhenk; La 3: 870… *dügâh*a eşit farzıyla Mansur Âhenk kabul edilerek gittikçe pestleşen bu âhenge doğru gidilmiştir" (Yekta 1924:61).

1920'lerde mevlevihanelerde mutrıp heyetinde esas alınan âhenk, kanaâtimce 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 bekleşen ve mevlevi kıyafetli neyzenlerin elinde *mansur ney*ler vardır. Bu fotoğraftan yapılmış kartpostala, neyzen veya musikişinas olduğunu zannettiğim birisi el yazısıyla Osmanlıca olarak şu sitayişkâr görüşünü yazmış; "neyzenlere bakın, ellerinde *mansur ney*ler var.

[7] Rauf Yekta'nın *Türk Musikisi Nazariyatı*'nı yayımladığı 1924'lerde A-la veya mansur dügah 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 Avruğa müziğiyle aramızda dörtlü aralık negatif duyum farkı oluşuyor. Bu uygulamaya da 'Bolâhenk akort' denilmiş. Bu durumda, Türk müziğindeki dügah-la sesi ; Avrupa müziğinin sol anahtarı birinci çizgideki mi sesi olmaktadır. Yani bir tam dörtlü aşağıda ki ses/sesler olarak duyulur. Bu gerçekle, 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 gırtlağından) 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. Petersbourg) 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 ney*den çıkan seslerle gösterilmektedir. Yani, elimizdeki herhangi bir makamdaki eserin notasındaki sesler, Avrupa müziğine göre *mansur ney*in sesleridir. *Mansur ney*in 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 ney*den 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, fonoğraf 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'[8] 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 sazendeler 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

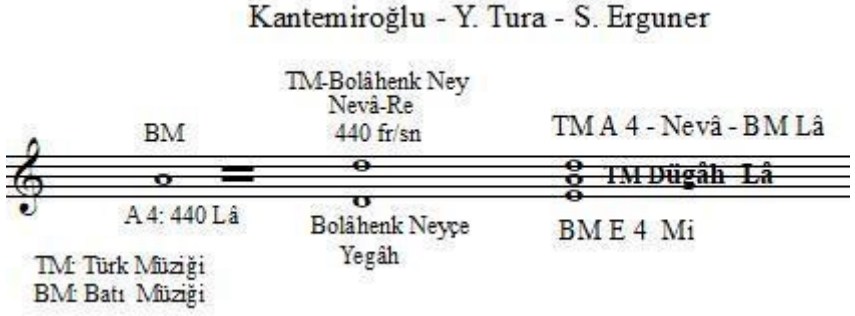
[8] Aslında, kız ney için musiki tarihimizde sadece 'ney' denilmiştir. Bu tanım ise yenidir ve son dönemde çıkmıştır, kamışın '70 cm' civarındaki uzunluğu ile kadınların daha rahat üfleyebildikleri *ney*dir.

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.

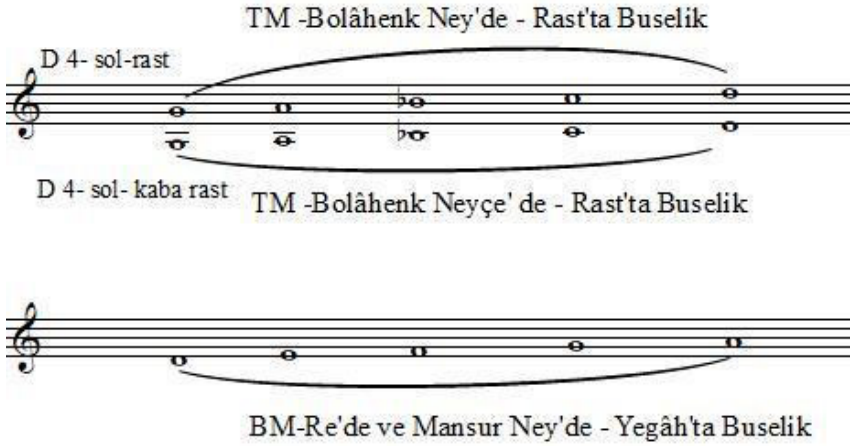
Batı musikisinde şan dersi görenler pekala tiz perdelere çıktıkları halde neden bizim sanatkârlar çıkmasınlar. Sesleri müsait olmayanlar eserlerimizi bir sekizli pestten okuyamazlar mı?"

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.

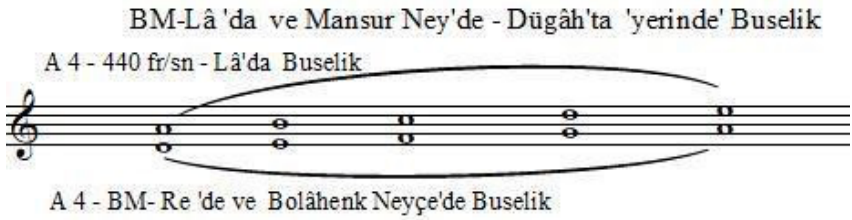
Şimdi, bu yazdıklarımızı porte üzerinde görelim ve uygulayalım:



Aşağıdaki portelerde TM yerinden ve Mansur-Batı karşılığını göreceksiniz:

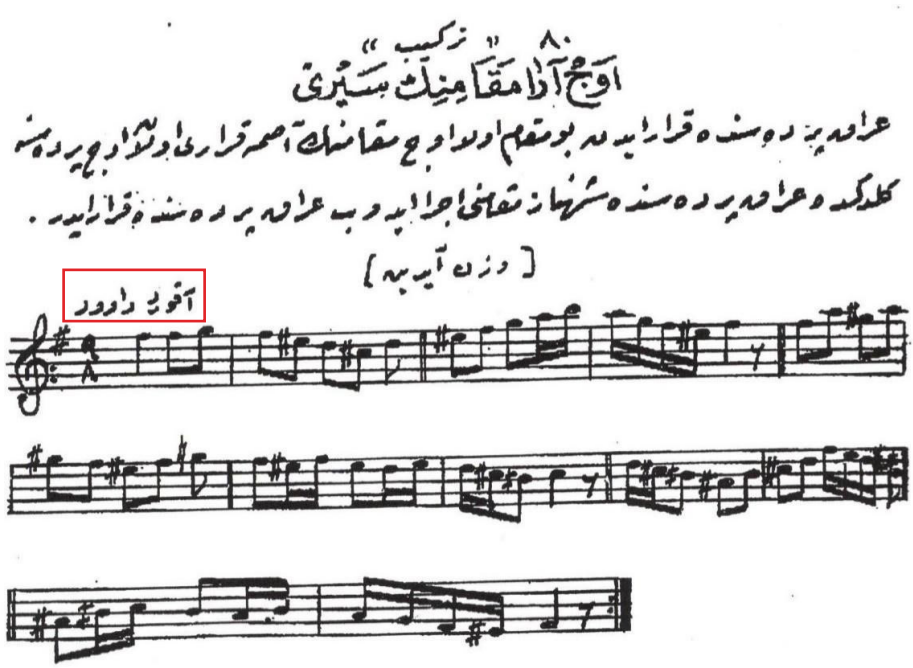


Buselik Beşlisi, *mansur ney*de veya BM'de ve sonradan *bolâhenk neyçe*de Yegâh-re sesi üzerinde görelim.



Evet, tekrar kaybettiğim kartpostala dönerek ismini bilemediğimiz üstadımız ve diğer isimleri geçen üstadlarımız böyle üzülüyorlarsa da günümüzdeki durum daha pest ses ve akortlara gelinmiştir. *Kız ney* denilen B-Si âhenginin de altında süpürde (*bolâhenk neyçe*nin 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 mevlevi 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* (sipürde, bolâhenk akorda göre makam yerinden bir ses aşağı) nısfiyeler veya yeni adlandırmamla *neyçe*ler 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 seyrini(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 ırak perdesinde Şehnaz makamını icra edüb ırak perdesinde karar ider."



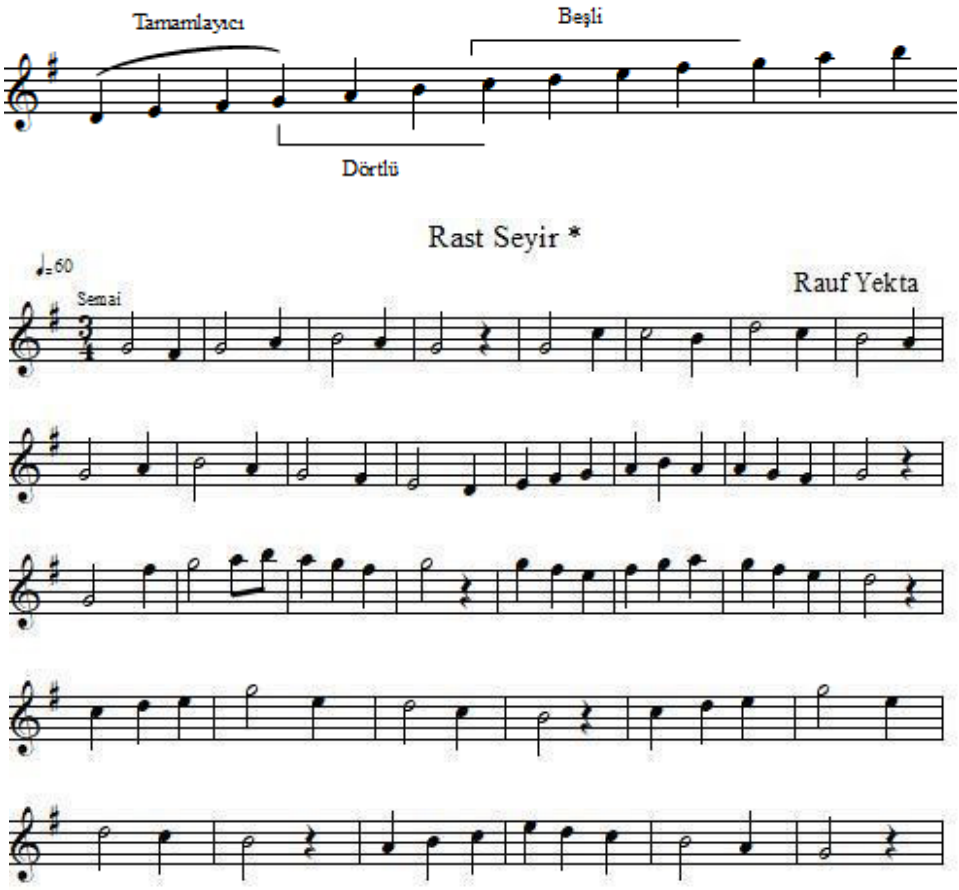
. Akort Davud

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 ortay 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

*ney*in esas ve tam delik ve seslerinden olduğunu da vurgulamamız gerekir. Bu sesten sonra gelen çârgâh ile segâh sesi Rauf Yekta'nın tanımında *küçük mücenneb* (S) değil, 2187/2018 nispetinde *apotom* aralıktır.

Nota: Rast örneği (Rauf Yekta 1986: 69)

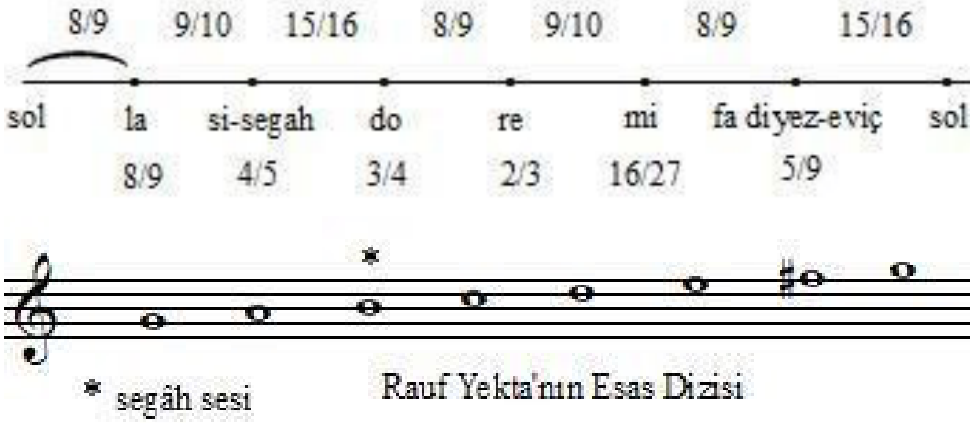
Rauf Yekta'nın Rast Makamı Dizisi



* Rauf Yekta'nın yazdığı *Rast Seyir* notasında, donanımda sadece eviç-fa diyez arızası vardır. Si sesi zaten doğal olarak 'segah' sesi olduğundan, Rauf Yekta, hiçbir değiştirici işaret koymamıştır. .

Yekta, yukarıda yer alan Rast Dizisi'ni Eski Şark Musikisi'nin esas makam dizisi olarak savunur. Bu görüşüne açıklama yaparsak; Avrupalılar ve özellikle fizikçiler, Gui d'Arezzo'nun bu sol majör dizisini do üzerine alarak, keman gibi ince bir çalgı ve musikinin icraatı ile ters düşen hatalara düştüler. Majör tonun esas dizisi olarak kabul edilen do majör, icraatta kullanılamaz. Onun için sağlam bir musiki nazariyesini temeli kurabilmeleri için do dizisinden başka bir dizi seçmeleri gerekir Böylece, bu hatadan kurtulunabilecekti.

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



Rauf Yekta'nın Esas Dizisi

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



re sesinde Rast Dizisi - Gui d'Arezzo Ölçüleri



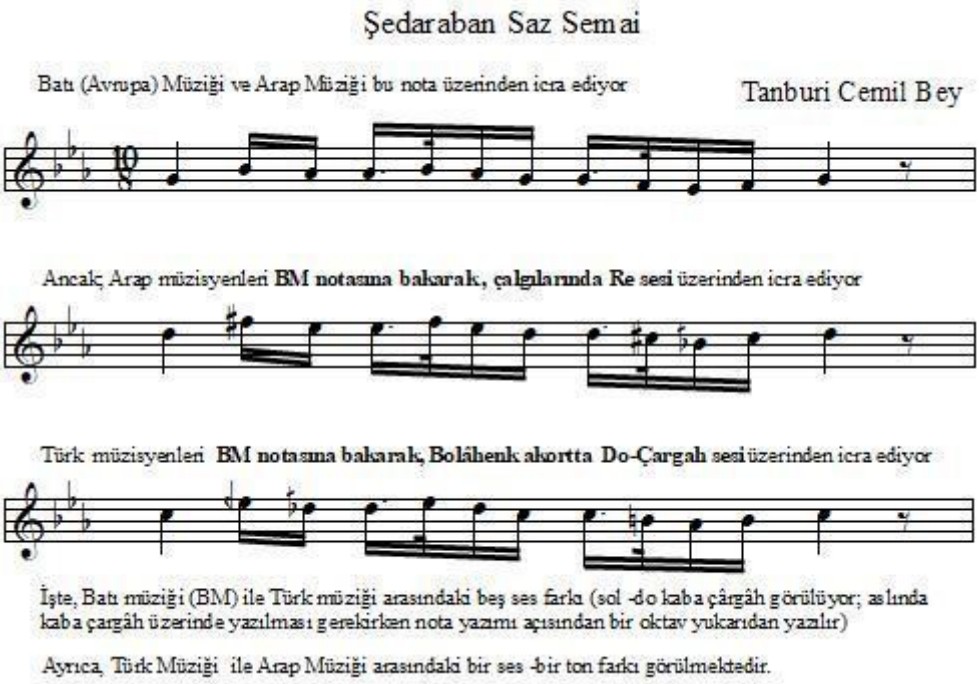
Bu söylemlerimizi günümüzde Arap ülkelerinde, özellikle Mısır ve Suriye'de kullanılan nota yazısı ve icrası üzerinden de uygulamada görelim. Yukardaki notada, üstad Tanburi Cemil Bey'in bu ülkelerde de çok sevilen *Şedaraban Sazsemai* görülmektedir. Ancak, eser, bizim yazdığımız üzere bolâhenk akort üzerinden, yani neva sesinin dügah 440 Hz kabul edilmesinden yapılan icra ve notadaki sözde göstergesi üzerinden yazılmayıp 'batı-Avrupa' notasındaki yerinden sol -G sesi üzerinden yazılmakta ve Arap sazendeleri 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 sazendeleri aynı notaya bakarak aynı sesten, aynı tınlayan sesten çalacaklardır. Halbuki, bizim sazendelerimiz 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:



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



Müzik icrası üzerinde Batı (Avrupa)-Arap-Türk nota yazıları ve duyumsal 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. *Ney*in açkısına tam olarak uyan dizi de bu dizidir. *Ney*in ilk sesi rast, üçüncü açkısı segâh ve onun beşlisi olarak aynı yerden çıkan ses, eviç-fa diyezdir 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 devekuşu misalidir ve böylesi ilmî 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* tevşihi 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, *ney*in 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 *ney*i sol el yukarda (arka delikte) ve sağ dizine koyarak icra ettiğini anlıyoruz.[9]

   8.1. Başı sola eğerek (*ney*de şûrî üflemeyi kastediyor)

   8.2. Başı sağa eğerek (ters şûrî posizyon)

   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 *girift*inin ölçüsünde yeniden yaptığım *girift*imle, musiki tarihimizdeki ilk ses kaydını *Girift Audio CD*'sini[10] 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 nısfiyeleri dışında *girift* denilen bir başka ney daha vardır ki sekiz deliklidir ve parmak pozisyonları tamamen *ney*den 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 musikişinasları 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.

---

[9] Rauf Yekta'nın ney üflerken bir fotoğrafını henüz bulamadık.

[10] 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 mevlevî 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 Şerifi* (Heper 1974: 473-484) ile sayı '43 'olmuştur. Mevlevî âyin-i şerifi besteleri, Rauf Yekta için kendi deyimiyle 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 değerle)ndiren üstad, mevlevî 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 makamatı dolaştıktan sonra, başladığı makamda karar kılanlar

c. Baştan sona kadar aynı makamda, geçki yapmadan kalanlar (Künhî 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 âyîn-i şerîfleri söyleyebiliriz. Nâyi Osman Dede (ö. 1729)'nin *Hicaz Âyin-i Şerîfi*, oğlu Abdülbâkî Sırrı Dede'nin kızı Saide Hanım[11] ile Yenikapı Mevlevihanesi postnişini Seyyid Ebubekir Çelebi'nin evliliğinden olan torunlarından en küçüğü Abdürrahim Künhî Dede (1769-1831)[12]'nin *Hicaz Âyin-i şerîfi*'nin Üçüncü Selamı'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.

[11] Bazı çalışmalarda, Saide Hanım'ın Nâyi Osman Dede'nin kızı olduğu yazılmışsa da; Saide Hanım, Abdülbâki Sırrı Dede'nin kızı, Nâyi Osman Dede'nin torunudur.

[12] 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 şerifi'*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 Derviş Abdülkerîm'in var olan *Yegâh âyin-i şerîfleri*nin 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;**

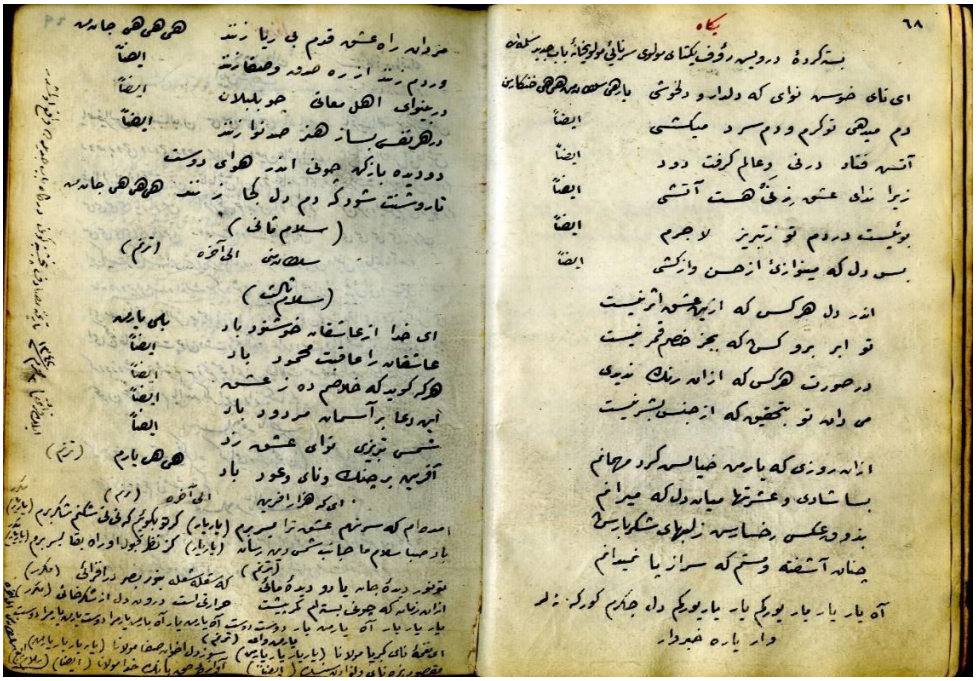
Birinci Selam: Yegah, Buselik ve Karcığar ; İkinci Selam : Karcığar Üçüncü Selam: Hüzzam-Segâh ve Hüzzam ile Terennüm' bağlanır. Ey ki hezar, Zirgüleli Suzinak girer ve Rast ile davam eder ve Neva ile gelerek Yegâh makamıyla karar verir. Dördüncü Selam, Yegâh makamıyla âyin tamamlanır. Son peşrev, *Bülbül 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[13], vr. 68b'de yer alan *Yegâh Âyin-i Şerîfi*'nin sözleri. Bu mecmuaya ilk önce Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Ali Nutkî Dede tarafından başlanmış; ardından Derviş 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 Şerifi* gibi eserlerin sözleri diğer derviş musikişinaslarca kaleme alınmıştır.

---

[13] 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 Buhûrizâde Mustafa Itrî Efendi (ö. 1712)'nin olduğunu koymuştur. Buna göre eser, İsmail Dede'ye ulaşabilmiş; o da eseri öğrencisi Zekâi'ye (Zekâi Dede Efendi), ondan da oğlu Zekâizâde Ahmet Efendi'ye geçmiştir. Rauf Bey de bu eseri arkadaşı Zekâizâde Ahmet Efendi'den geçerek notaya almış; eserin makta beyitinde bulunan "Şems-i Tebrîzî'"ye bakılarak, sözlerinin Şems'e ait olduğunu düşünmemek gerektiğini ifade eder. Rauf Yekta Bey; her zaman âyinlerin başında Itrî'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 *Mi'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. [14] 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, rallentendo (rall), mesto* gibi nüans terimlerini kullanması da dikkat çekmektedir ki eserinin bu nüanslara göre icra edilmesini işaret ediyor. Bu eseri, aşağıda notasıyla veriyorum.

[14] *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)





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 medeniyyete-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 çalışamadıklarını da itiraf eder (Rauf Yekta 1931: VII).

İstanbul Konservatuvarı'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.[15] 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, Tasvîr-i Efkâr, Tevhid-i Efkâr, Yeni Ses, Âtî, Ümmet, Çiçek Vakit; mecmualar: Şehbal, Âhenk, Âlem-i Musiki, Darülelhan, Malumat, Anadolu Milî Tetebbular, 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 görmekteyiz.

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

[15] Mustafa Kaymakçı, "Ti Sesi Nereden Geliyor", 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 tampere 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 musikisi 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 geleceğinTürk bestekârlarına 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 nazarî 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’ makaledir.

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 tetebbu’lar-kökler ve

sazlar ", *Millî Tetebbu'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 kıraat-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 yayınlanan 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, Dîvan 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. Itrî'nin, Nâyi Osman Dede'nin, İsmail Dede Efendi'nin, Zekâi 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) Avrupalılara 'do majör' asli 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 Türkî*, Kevserî'nin *Mecmuası*, nota defterleri, nadir basma kitaplar, belgeler, fotoğraflar gibi çok değerli eserlerin, materyallerin görüntüleri ve içeriklerinin Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı'nca yayınlanması[16] bizleri mutlu etmiştir. Nilgün Doğrusöz Hoca'nın şahsında emeği geçenleri ve çalışmanın yapılmasını sağlayan merhum Cem Yektay'ı rahmetle anarak diğer destekleyenleri, yetkilileri tebrik ediyorum.

Genç bir neyzen olarak TRT İstanbul Radyosu'nda musiki çalışmalarıma başladığım 1975 yılından beri Rauf Yekta Bey'in çalışmalarına ilgi duyan, sonunda üstad hakkında bir doktora çalışması yapan biri olarak üçüncü torun Yavuz Yekta (Yektay) 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 yayınlandı; programda konuşmaların yanında üstadın eserlerini ve özellikle "Âhretlik" adlı bestesini de ilk defa icra etmiş olduk.

Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu dolayıyla, merhum Yavuz Yekta'nın arzu ettiklerini içeren yazısını yıllar sonra ilk defa aynen naklediyorum (yazılışta 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.

[16] 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- Yegah Mevlevî Ayin-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, Gavsi (1950). "Ruhu Şâd Olsun", *Musiki Mecmuası*, 1 Mayıs, nu. 27, s. 22.

Çalışır, Ahmet (2010). *Beste-i kadimden Beste-i Cedide* (Meydan Görmüş) *Mevlevi 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). *Mevlevi 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.

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 Itrî'nin ölmez eseri olan Mevlevî Na't'i hakkında birkaç söz", *Mevlevi Âyinleri*, İstanbul Konservatuvarı 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.

Sürelsan, İsmail Baha (1971). "Ölümünün 36. Yılı Münasebetiyle Rauf Yekta Bey", *Musiki ve Nota*, Ocak, sy. 15, s. 4-6.

Tura, Yalçın (2001). *Kantemiroğlu, Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'alâ vechi'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.

“Musiki Şehidi” Rauf Yekta Bey[1]

Fatma Adile BAŞER[2]

Özet

Ömrünü Türk Musikisine vakfederek hizmetle geçiren Rauf Yektâ Bey, özellikle son 10 yılı süresince ve vefatının hemen öncesinde, bu vakfedişin aksine istikamette gelişen sarsıcı olay ve durumlara şahit olmuştur.

Milletin ortak duygu dili ve ses hafızası demek olan musikisinin aşağılanma, itilip kakılmalarla eğitimden kaldırılması; kültürel varlığına kastedilmesi; bu yolda acımasızca ve suret-i haktan görünerek resmî, gayr-ı resmi ağız birliği muhiti yaratılması karşısındaki derin hüznü ve nihayet ölümünden hemen bir ay önce, Türk müziğinin resmen devrin en muteber yayın organı olan Radyolardan da kaldırılarak icrasına ve dinlenmesine konan ipotekle karşılaşması, onun hayat sebebini de elinden almış, içine düştüğü hastalıkla birlikte çaresizlik ve yeis psikolojisi onu ölüme sürüklemiştir.

Nitekim Cemal Reşit Rey, merhumun cenazesinde Mesut Cemil ve Ruşen Ferit Kam’a dönerek onu “musiki şehidi” olarak nitelemiştir. Bildirimiz, gelişen olaylar etrafında Rauf Yekta Bey’in son yıllarındaki psikolojisini tahlil sadedinde olacaktır.

Saygılarımla...

Anahtar Kelimeler: Tarihî Türk Musikisini Tasnif ve Tespit Heyeti, Dârülelhan, Türk Musikisinin Susturulması, Bir Tükenişe Şahit Oluş.

---

[1] Bildirimiz vefatına yakın Rauf Yekta Bey’in psikolojisini anlamaya çalışan bir değerlendirme olarak kaleme alınmıştır. Bu sebeple metin, sempozyumda sunulduğu şekliyle korunmuştur.

[2] SaÜ Devlet Konservatuarı emekli öğretim üyesi (Yrd.Doç. Dr.), baser.fatma.adile@gmail.com DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0125

Rauf Yektâ Bey a Martyr of Turkish Music

Abstract

Rauf Yektâ Bey had to live through his final decade on this earth, witnessing a long series of devastating blows to Turkish music on which he devoted his entire life. Turkish music—the nation's emotional language and vocal memory—was removed from educational curricula with contempt. A concerted effort, both official and civil, generated a coalition in society in opposition to Turkish music, which ruthlessly threatened its very existence. In Rauf Yektâ Bey's final weeks, the government officially banned radio broadcasting of Turkish music, taking hostage both the performance of and listening to Turkish music within society. Rauf Yektâ Bey passed away helpless and in despair, having his life's purpose extinguished before his eyes, a psychology which, along with his illness, led to his death. Indeed, during Rauf Yektâ Bey's funeral, Cemal Resit Rey referred to him as a martyr of Turkish music. This paper analyzes Rauf Yektâ Bey's psychology in the years leading up to his death within the context of such developments.

Keywords: Tarihî Türk Musikisini Tasnif Ve Tespit Heyeti, Dârülelhan, Silencing of Turkish Music, Witnessing an Extinction.

Değerli hocalarımızı, öğrencilerimizi ve tüm dinleyicilerimizi saygı ve sevgiyle selamlıyor, bu vefalı organizasyon için tüm emeği geçenlere teşekkür etmek istiyorum.

Büyük bir felsefe, iman ve aşkın eseri olarak tarih sahnesinde boy göstermiş Türk medeniyetinin, erbabınca bilinir ki, ortaya koyduğu muazzam eserin bütün unsurlarında, o felsefe ve iman, kendi lisanınca dile gelmiştir. Bu meyanda musikimiz, o kültürün sese bürünmüş halinden başka bir şey değildir. Medeniyetimiz yekpare bir ruh taşımaktadır. Bu ruhun hikâyesi, kadîm bir geçmişe dayanıyor. Arkasında Bilge Tonyukukların, Farâbilerin, İmam Maturidîlerin, İbni Sinaların, Yusuf Has Haciplerin, Hoca Ahmet Yesevîlerin, Yunus Emrelerin, Meragalıların, Fuzûlîlerin varlığı, o medeniyet vücudunun kalbi gibi, sarsılmaz bir ritimle yer almıştır. Bu medeniyet son derece yaratıcı, daima taze bir nitelikle, Tanrı kavramındaki durmadan doğuş esprisine paralel olarak, kendini yenileyen bir coşkun nehir gibi, ulaştığı yeni kuşakları da kendi bütünlük ve coşkusuna kata kata aka gelmiş. Galip ve efendi niteliğini asla yitirmeme titizliği göstermiş. Ancak tarihin bir cilvesi olarak, kendisini yaratan ontolojisiyle bağını, zaman içinde tedricen kaybetmiş.

Türk kültür tarihi, geçirdiği ontolojik değişim ve dönüşümleri, gerçekçi bir akl-ı selimle analiz etmekte zaafa düşmüş. Medeniyetimiz, kendisini yaratan özgün varlık anlayışını yitirmenin maliyetini, çok ağır bir biçimde yaşamış. Birçok kültürel alanda bu özgünlüğün sahneden çekilişi, musikimize göre daha erken tarihlere bağlı iken, musikimiz istisnâî bir yaşama gücüyle, niteliğini büsbütün kaybetmeden Rauf Yektâlara kadar ulaşabilmiş.

Medeniyetimizin ontolojik zeminini kaybetmesi, mesela eğitim hayatında medreselerde, veya bir üst kavramla söylersek; epistemolojik alanda, daha erken dönemlerde gerçekleşmiş. Bunun askerî, idârî ve toplumsal alanlardaki örnekleri ise, 20. Yüzyılın başında, toplumun kendine ve değerlerine olan güvenini yerle yeksân edecek ağır sonuçlara yol açmış. Tanzimat, Meşrutiyetler, Trablusgarb savaşı, Balkan savaşları, I. Dünya savaşı ve nihayet İstiklal harbi şartlarında, toplumumuzun elitleri, can havliyle yeni bir hayat yaratma mücadelesine girdiklerinde, ne yazık ki, konunun ciddiyetiyle uyumlu derinlikte, kültürel analizlere fırsat bulamamışlar. Medeniyetimizin mahiyetini ve bütünlüğünü göz önünde tutan ve o bütünlüğe yaraşan tarzda, bir kararlar manzumesi oluşturamamışlar. Çünkü hem çok aceleleri vardı, hem de düşmanı teskin etme mecburiyetiyle davranıyorlardı.

Musikimiz, mimari gibi, edebiyat gibi, hukuk gibi, idârî örgütlenme gibi yabancı sistemlere teslim olduğumuz alanlara göre, içindeki ateşi korumayı başarmıştı. Ama onun da bünyenin bütünlüğüne yeniden can verecek ölçüde takat göstermesi mümkün olamadı. O musiki ki, ta Hunlardan beri, gök gürlemeleriyle yarışan kös ritimleri eşliğinde 1826'ya kadar gelmişti. Ama diğer kurumlardaki çöküşün faturasından, o da payına düşeni aldı.

Itrîlerin, Kutbunnayîlerin, Dedelerin gönlünden dökülen terkipleriyle Mi'rac yolculuklarına eşlik eden, Mevlevî âyinlerinin yükseltici nefesleri, ham beşeri tutup, Neşâtî Dedelere, Şeyh Galiplere dönüştüren metafizik gücü, Rauf Yekta ve benzerlerine kadar gelebilmişti. Ama genel çöküşün, kültürümüze karşı yarattığı güvensizlik, musikimizin içinde taşıdığı ateşe rağmen, Timur'un diri diri gömdüğü Sivas halkı gibi adeta diri diri gömüldü.

Rauf Yekta Bey, ömrünü Türk musikisine vakfetmiş, tarihi, literatürü, nazariyatı, icra problemleri, bestecilerin gün ışığına çıkarılması, repertuarın unutulmamasını sağlamak amacıyla eserlerin notayla tespiti, musikinin eğitimi, musikimize karşı cephe oluşturarak alınan karar ve tutumlar karşısında polemiklere girmek de dahil olmak üzere, musikimizi ilgilendiren ne varsa canhıraş, bütün gayretiyle onu kuşatmaya, eksiklerini tamamlamaya çalışmış bir musiki kahramanıdır.

Kahramanıdır diyorum, çünkü bu kelime, kelimenin özü ve oluşumu itibariyle, kahrı üzerine alan, kahrı bertaraf etmek için uğraşan kimsenin sıfatıdır aslında. İşin maddî mânevî her türlü cefasını, zorluklarını yani kahrını üstlenmek ve üstesinden gelmek üzere çare üretmeye çalışmak, bu yolda varlık göstermek, elbette nadir şahsiyetlerin harcıdır. Rauf Yekta Bey, milletin ortak duygu dili ve ses hafızası, kültürel kimliğinin yapı taşı demek olan musikisinin aşağılanma ve itilip kakılmalarına yenik düşmeyen bir üslupla, Türk musikisini asırlardır taşıdığı, hemen bütün meseleleriyle kucaklamıştı.

Ancak vefatına kadar geçen son on yıl içinde, onun kahrına kahır ekleyen can yakıcı, "keşke olmasaydı" dedirten, toplumun maruz bırakıldığı, sonuçları maalesef devam eden travmatik olaylara şahit olmuştur.

1926'da, İnkılapların işletildiği bir süreç söz konusudur. Bu meyanda, medya aracılığıyla, "musiki inkılabı" tartışmaları patlak verir. Hemen ardından konu resmiyet kazanır. "Talim ve Terbiye Heyeti"nin de kabul etmesiyle "Maarif Vekâleti Sanayi-i Nefise Encümeni" yani "Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Komisyonu", devrin resmî belgelerinde "alaturka" adıyla geçen Türk Müziğinin eğitimine son verir. Resmî açıklamayla biri Ankara'da, diğeri de İstanbul'da olmak üzere iki yeni konservatuvar kurulacağı ve bu okullarda sadece Batı müziği öğretileceği açıklanır. Devrin gazetelerinde peş peşe "Resmî müesseselerde alaturka musiki ilga edildi", "Türk Çocuklarına yalnız Garb musikisi öğretilecek" "artık bu musikiden tarih derslerinde bahs olunacak", "Alaturka musikiye elveda" başlıkları atılır ki, bu yasak 50 yıl sonra, o da ite kaka, zar zor,1976 da eğitime başlayan Türk Musikisi Devlet Konservatuarının açılmasına kadar sürmüştür.

Rauf Yekta Bey'in "Şark musikisi nazariyatı ve Tarihi" dersinin hocası olarak görev yaptığı Darülelhan'ın Alaturka Bölümü, söz konusu kararla birlikte tamamen lağvedilmiş ve Türk mûsikisi öğretimi de kaldırılmıştır. Rauf Bey, Darülelhan'nın Musiki muallimleri adına, yazdığı bir arz mektubunda; bu kararın aleyhimizde izi kalacak bir tarihî hata olacağını, bu sebeple icraya konulmamasını, Türkiye Reis-i Cumhûru Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri'ne iltica ile arz etmişse de sonuç alamadığı ortada.

Darülelhan'da Türk mûsikisi çalışmaları, yeni kurulan Türk Mûsikisi İcra Heyeti ve "Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti" adlı iki kurulun faaliyetiyle sınırlandırılır. Rauf Yektâ Bey'in başkanlık ettiği heyete, Sanayi-i Nefise Encümeni tarafından gönderilen talimatnamede; "katiyen tedris ve tâlim mahiyetinde olmamak şartıyla ve ancak tedrisat olmadığı günlerde konservatuvarda çalışabileceğinin bildirilmesi" konusuna, hep birlikte eğilip, bunun anlamı üzerine düşünelim.

Elindeki hazinenin değerini ve yaratıcı gücünü müdrik ve batmakta olan medeniyetinin acısıyla kıvranan bir adam için bu görev, düz biyografilerde bir unvan gibi görünse de aslında vakıa bunun tam tersinedir. Çünkü ona deniyordu ki, "evet, bu repertuarı topla. Ama zinhar yeni kuşaklara öğretmeye kalkışma! Bir müze malzemesi olarak topla, ama toplumla temasına izin verme, al bu musikiyi göm" demekti bu. Rauf Yekta, bu heyette devrin üstad musikişinaslarıyla birlikte, mücâhidâne bir gayretle, bu nisyan dalgasından tutabildiklerini kurtarmak uğruna, adeta savaş alanından yaralı toplayan bir sıhhiye askeri gibi çabaladı.

Vefatından hemen önce, Türk müziğinin devrin en muteber yayın organı olan Radyolardan resmî bir kararla değil, bir bakanın sözlü talimatıyla icrasına ve dinlenmesine konan ipotekle karşılaşması, onun hayat sebebini de elinden almış, içine düştüğü hastalıkla birlikte çaresizlik ve yeis psikolojisi onu ölüme sürüklemiştir.

Nitekim Tasnif heyetinde birlikte çalıştığı Ali Rıfat Çağatay'ın, ölümünden 4 gün kadar önce gönderdiği geçmiş olsun mektubunda; "Gazetelerde gördüğünüz musiki havadisi ve ortaya atılan türlü türlü rivayetler yüzünden ne derece üzüldüğünüzü biliyorum" diyerek (Doğrusöz Dişiaçık 2018: 94), Yektâ'nın derin kederini teyit ediyor ve haberlerin asılsızlığı konusunda bu kabil bir ilganın mümkün olamayacağı yolunda onu iknaya çalışıyor. Bir milleti, kendi müziğinden mahrum etmek, yeryüzü tarihinde emsali görülmemiş, akla vicdana sığar bir karar değildir, çünkü.

Nitekim, Ruşen Ferit Kam da merhum için yazdığı bir anma yazısında; eski İstanbul ve Ankara radyolarından Türk Musikisi yayınlarının lüzumsuz ve faydasız bir gayretle kaldırılmasının Rauf Yekta Bey'i, nasıl yaraladığını, uğrunda 40 sene büyük gayretler, emekler harcadığı bir sanatın, böyle uluorta bir hiçliğe doğru sürüklenmek istenmesinin, merhumu ne kadar üzdüğünü açıkça anlatıyor.

Rauf Yekta gibi, olağan üstü muhtevalı, gayretli ve o derecede hassas bir müzikologun, millî idarece eğildiği saha ve ilmine itibar gösterilmemesine mukabil, öykündüğümüz Batı dünyasının Farmer, Lavinyak, Baron Derlanjer gibi önde gelen müzikologları büyük değer veriyorlardı. İşte o Rauf beyin, radyolardan Türk müziğinin kaldırılma kararını duyduğunda, nasıl bir çaresiz ıstıraba düştüğünü tahayyül edebilirsiniz.

Kasımda Türk müziği yayını kaldırılıyor, Ocak ayında Yekta rahmet-i rahmana yönelmekten başka çare bulamıyor.

Ardından Lüküs hayat bestekârı Cemal Reşit Rey'in ona yakıştırdığı sıfat ne kadar manidar: "Mûsıkî şehidi" diyor.

Harp meydanındaki yaralılara bakmakla mükellef, sıhhiye askerlerine kurşun sıkmak, savaş hukukunda bile yasaktır. Cemal Reşit Rey, nispeten yeni jenerasyonun insaflısı imiş ki, girdiği yeni müzik güzergâhına rağmen Rauf Yekta'ya bir şeref madalyası takmış ve büyük acı gerçeği o iki kelimenin içine sığdırmış.

Neredeyse 100 yıl sonra biz bugün Rauf Yekta Bey'i ve onun büyük hizmetini takdir sadedinde, isminin arkasında toplanmış bulunuyoruz. Bizler bugün o mağlubiyet anaforundan kurtulduk çok şükür. Ama işgalci güçlerin vatan toprağından sürülüp atılması gibi, medeniyetimizin uğradığı kötü muameleden kurtarılması, musikimizin güncellenip nesillerimizle tekrar buluşmasını sağlamamız, Rauf Yekta ve hem demi olanların fikirlerini ve hedeflerini tekrar içtenlikle sahiplenmemiz; sanat dünyamızın içine yuvarlandığı trajik anafordan kurtularak, düşmüş olan medeniyet bayrağımızı tekrar göndere çekmemiz gerekiyor.

Bu duygu ve düşüncelerle beni dinlediğiniz, ıstırabımı paylaştığınız için teşekkür ediyorum.

KAYNAKÇA

Doğrusöz Dişiaçık, N. (2018). Himayeden Yoksun Alaturka Musiki ve İlm-i Musikide Şahsi Teşebbüsler: Rauf Yekta ve Ali Rifat Beyler, Gülçin Yahya Kaçar (ed.) Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Darülelhan'a Armağan, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı

Essay: Rauf Yekta, Hellmut Ritter and the *Mevlevî*

Ralf Martin JÄGER[1]

Sometimes it is chance encounters that lead to one of those scholarly exchanges whose significance only becomes apparent decades later - from a historical perspective. Such an encounter occurred shortly before 1933, when the young German Orientalist Hellmut Ritter and Rauf Yekta Bey, who was almost at the closing stages of his life, met in Istanbul. Hellmut Ritter had gone to Istanbul in 1926 on behalf of the Deutsche Morgenländische Gesellschaft, where he became head of the Istanbul department of the Orient-Institut Beirut. As an opponent of National Socialism, he remained in Istanbul until 1949 and taught as a professor of Oriental philology at the University of Istanbul from 1935.

At the center of Ritter's and Rauf Yekta's discourse was the *Âyîn* ritual of the *Mevlevî*, the performance of which had been banned in 1925 and which Ritter wanted to help preserve before the "last representatives had passed away." He clarifies that the description of the ritual and its background that he published in 1933 was based on the explanations of Rauf Yekta, whom he must have held in high esteem: "[...] it is no coincidence that the man on whose information the following explanations are based, RAUF YEKTA Bey, himself a former member of the order [of the *Mevlevî*], is at the same time the best living connoisseur of Turkish music and a composer himself. - I would not fail on this occasion to express here publicly my heartfelt and warmest thanks to the immensely kind man with whom it has always been a special pleasure for me to talk about these matters."

In addition to the remarks on the *Mevlevî* from Rauf Yekta's point of view, however, Ritter's little-known contribution includes another special feature: facsimiles of Rauf Yekta's complete notations of Buhûrîzâde Mustafa Itrî's *Na't-ı şerîf* and Zekâî Dede's *Sûznâk Âyîn*. Both are significant sources for the performance practice of the Mevlevî and for knowledge of the work of Zekâî Dede, the teacher of Rauf Yekta.

---

[1] Prof. Dr. Münster Üniversitesi Öğretim Üyesi. ralph.jaeger@uni-muenster.de
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0126

The paper does not only want to present an almost unknown chapter of Turkish-German cooperation in music research, which continued to occupy Hellmut Ritter even after the death of Rauf Yekta. It also wants to point out mostly overlooked source material on Rauf Yekta and his identity as *Mevlevî*.

Keywords: Hellmut Ritter, Mevlevî, Âyîn Ritual, Performance Practice, Sources.

Sometimes it is chance encounters that lead to one of those fruitful academic exchanges the significance of which only becomes apparent decades later - from a historical perspective.[2] One such encounter took place shortly before 1933, when the young German orientalist Hellmut Ritter (1892 - 1971) and Rauf Yekta Bey (1871 - 1935), the grand master of Turkish music research, met in Istanbul. The reason for the meeting was Hellmut Ritter's interest in the literature and mysticism of the *Mevlevî* brotherhood and the performance of the Âyîn ritual . And the encounter had a prehistory:

Ritter had previously had the opportunity to attend the Âyîn ceremony at an unspecified time during the First World War.[3] The venue for the performance was the *Mevlevîhâne* in Istanbul-Galata. Ritter mentions the event retrospectively in his 1962 article on the "Mewlâna celebration in Konya":[4]

> „In der woche vom 11.-17. Dezember 1960 feierte man in Konya die 687ste wiederkehr des todestages von Mevlâna Celâleddîn Rûmî, des berühmten dichters und pīrs des ordens der Tanzenden Derwische. Das festkommittee hatte den schreiber dieser zeilen eingeladen, einen der geplanten kurzen, einleitenden vorträge zu halten. Es sollte auch, mit erlaubnis des Innenministeriums, der Mevlevitanz aufgeführt werden. Ich hatte den berühmten tanz einmal im leben gesehen, während des ersten weltkrieges, in dem leider heute recht baufälligen und vernachlässigten kloster in Pera gegenüber der Deutschen Schule […]."

[2] During this time, Ritter himself also gave "concerts with Jewish musicians in the 'German String Quartet' in Istanbul", which he led, as a cellist in the *Teutonia* Building (Thomas Lier, "Hellmut Ritter und die Zweigstelle der DMG in Istanbul 1928-1949", in: Thomas Lier and Holger Preißler (eds.), *Hellmut Ritter und die DMG in Istanbul: Herausgegeben anläßlich anläßlich des 10-jährigen Bestehens der Abteilung Istanbul des Orient-Instituts der DMG* (=*Pera-Blätter* 15), Istanbul 1997, pp. 17-54, here: S. 40).

[3] Documents relating to the period between 1915 and 1918 can be found in Hellmut Ritter's estate, which can be found in the Federal Archives under the shelfmark BArch N 131/ (see https://invenio.bundesarchiv.de/invenio/main.xhtml, last accessed on 10.03.2024).

[4] Hellmut Ritter, "Die Mewlâna-Feier in Konya vom 11.-17. Dezember 1960", in: *Oriens* 15 (1962), 249-270, here: P. 249. Hereafter cited as "Ritter (1962)"

> [Translation: "In the week of December 11-17, 1960, the 687th anniversary of the death of Mevlâna Celâleddîn Rûmî, the famous poet and pīr of the Order of Dancing Dervishes, was celebrated in Konya. The festival committee had invited the writer of these lines to give one of the planned short introductory speeches. The Mevlevi dance was also to be performed with the permission of the Ministry of the Interior. I had seen the famous dance once in my life, during the First World War, in the unfortunately now quite dilapidated and neglected monastery in Pera opposite the German School [...]."]

Ritter had studied Oriental Studies in Halle and Strasbourg from 1910 and from 1913 was an assistant to Carl Heinrich Becker (1876 - 1933) at the Seminar for the History and Culture of the Orient in Hamburg, with whom he moved to Bonn in 1913/1914, where he gained his doctorate.[5] During the First World War, Ritter served as a staff interpreter in Palestine, Iraq and Turkey. During this time, he attended his first Âyîn ceremony, which had a lasting effect on him and was to have a significant impact for a long time to come. More on this later; first of all, a few more biographical details that are relevant to our context should be mentioned:

After the end of the war and the proclamation of the German Republic, Ritter became a full professor of Oriental Studies in Hamburg in 1919. Due to his homosexuality, he was sentenced to one year in prison in 1925; he had resigned his professorship before the trial began. After his release from prison, Ritter left Germany and from 1927 set up an office in Istanbul as an employee of the Deutsche Morgenländische Gesellschaft ("German Oriental Society", DMG). Thanks to the support of the DMG management, he was able to run the office until 1945. Ritter only considered returning to Germany after the National Socialist era, to which he was opposed.

At the same time, he was commissioned to set up an Orientalist institute at the University of Istanbul from 1935; he taught at the new institute as a professor of Arabic and Persian from 1938. In 1953, Ritter took up a professorship at the Oriental Seminar at the University of Frankfurt, where he became professor emeritus in 1956.

Back to the topic: While Ritter had not found the opportunity to research, document and discuss the performance of an Âyîn ceremony alongside his official duties during the First World War, he endeavored to do so during his time in

---

[5] Detailed information on Hellmut Ritter's biography can be found in Josef van Ess, *Im Halbschatten. The Orientalist Hellmut Ritter (1892 - 1971)*, Wiesbaden 2015.

Istanbul. All in all, he sees this as a field of research that has so far received little attention and thus an urgent desideratum for research: [6]

> „Der bei den islamischen Mystikern seit den ältesten Zeiten geübte, unter dem Namen samā‘ „(Musik-)Hören“ bekannte Gebrauch, sich durch Anhören von Musik in gesteigerte Gefühlszustände bis zur Ekstase versetzen zu lassen, und der so entstandenen inneren Erregung durch tanzende Bewegungen Ausdruck zu verleihen (tawāğud), hat in späterer Zeit seine bedeutsamste Ausgestaltung und Normierung zum festen Ritus bei dem auf den im Jahre 673/1273 in Konia in Kleinasien, der Stätte seines Wirken, gestorbenen Mystiker und persischen Dichter ĞELĀLEDDĪN RŪMĪ zurückgehenden Orden der Mevlevis, der sogenannten „Tanzenden Derwische“ gefunden. Eine exakte und zuverlässige Schilderung dieses Ritus existiert bisher nicht, obwohl die Feiern keineswegs geheim gehalten wurden, vielmehr von interessierten Reisenden insbesondere im Kloster von Pera oft beobachtet worden sind - stehen sie doch sogar im Baedeker (Konstantinopel und Kleinasien 1914 S. 147) als Sehenswürdigkeit verzeichnet.“
>
> [Translation: “The practice practiced by Islamic mystics since the earliest times, known as samā’ (listening to music), of allowing oneself to be transported into heightened states of emotion, even ecstasy, by listening to music, and expressing the resulting inner excitement through dancing movements (tawāğud), later found its most significant form and standardization as a fixed rite in the order of the Mevlevis, the so-called “Dancing Dervishes”, which can be traced back to the mystic and Persian poet ĞELĀLEDDĪN RŪMĪ, who died in 673/1273 in Konia in Asia Minor, the site of his work. An exact and reliable description of this rite does not yet exist, although the celebrations were by no means kept secret, but were often observed by interested travelers, especially in the monastery of Pera - they are even listed in the Baedeker (Constantinople and Asia Minor 1914 p. 147) as a place of interest.”]

However, due to the strictly secular policies of the young Republic of Turkey, Ritter was no longer able to attend a live performance in 1927. Due to the ban on Islamic brotherhoods, their rituals quickly developed from a public performance into a museum-like cultural asset:[7]

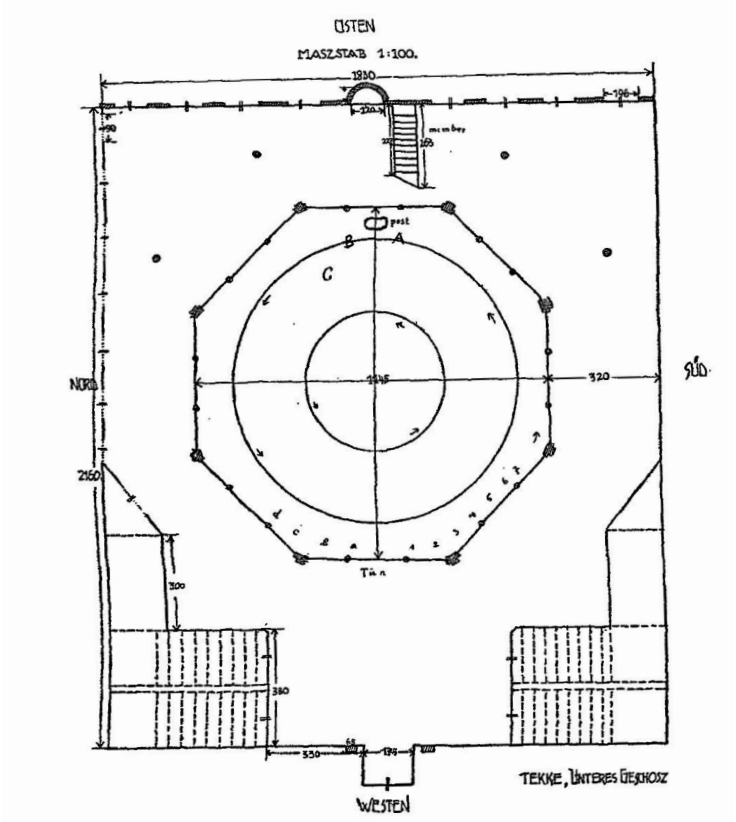
---

[6] Hellmut Ritter, “Der Reigen der “Tanzenden Derwische”, in: *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft* 1 (1933), 28-40; Notenanhang 5-23, here: P. 28. Hereafter cited as “Ritter (1933)” .

[7] Ibid., p. 29.

> „Nachdem durch Kabinettsbeschluß vom 2. September 1925 die Derwischklöster in der Türkei geschlossen worden sind, wird es Zeit, die lebende Tradition zu fixieren, ehe ihre letzten Vertreter dahingegangen sind. Für die Geschichte der religiösen Musik des Orients sind die Feiern des Mevlevi-Ordens auch deshalb von besonderer Bedeutung, weil, dank dem besonderen musikalischen Interesse seines Stifters, die Musik von jeher in ihm eine besonders eifrige Pflege gefunden hat."
>
> [Translation: "Now that the dervish monasteries in Turkey have been closed by cabinet decision on September 2, 1925, it is time to fix the living tradition before its last representatives have passed away. The celebrations of the Mevlevi Order are also of particular importance for the history of religious music in the Orient because, thanks to the special musical interest of its founder, music has always been particularly eagerly cultivated within it."]

Ritter decided to research the phenomenon on several levels, as he was not only interested in the performance of the Âyîn ritual and its textual and musical form, but also in accompanying factors such as clothing and the performance space. The performance attended in Pera more than a decade ago offers at best a starting point for the planned research.



Understanding the performance space as part of the ritual, Ritter had the dance space of the *Tekke* in Pera measured and drawn in detail by his "quartet comrade EDUARD LICHTNER, teacher at the German School in Pera".[8]

It was far more difficult to obtain academically usable information about the ritual itself and the music. This is where Rauf Yekta Bey comes into play, who was actively involved in securing the musical and spiritual heritage of the *Mevlevî* during this period. Hellmut Ritter was apparently already in contact with Rauf Yekta Bey at this time, to whom he turned in order to obtain information about the ritual and the associated contexts: [9]

> „Die besten türkischen Komponisten gehören diesem Orden an, und es ist kein Zufall, daß der Mann, auf dessen Angaben die folgenden Ausführungen beruhen, RAUF YEKTA Bey, selbst ehemaliges Mitglied des Ordens, zugleich der beste lebende Kenner der türkischen Musik und selber Komponist ist."
>
> [Translation: "The best Turkish composers belong to this order, and it is no coincidence that the man on whose information the following remarks are based, RAUF YEKTA Bey, himself a former member of the order, is also the best living connoisseur of Turkish music and a composer himself."]

It is Rauf Yekta's perspective and knowledge on which Hellmut Ritter's contribution is essentially based. It first deals with (1) the days of the week and the places where the ceremony was performed in the various *Tekkes* of Istanbul, (2) the room in which the ceremony took place, (3) the clothing and (4) the course of the ceremony, each with detailed descriptions and expert comments on individual topics.

Ritter confirms that several meetings have taken place between Rauf Yekta and himself, in which a personally sympathetic atmosphere has also developed:[10]

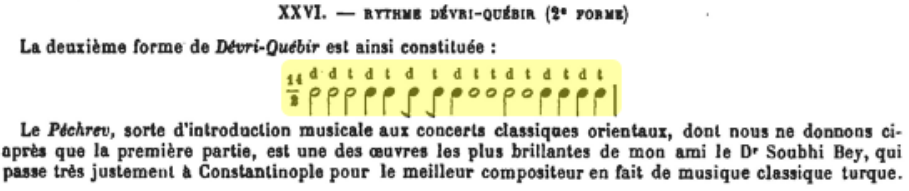
> „Ich möchte bei dieser Gelegenheit nicht verfehlen, dem ungemein liebenswürdigen Manne, mit dem über diese Dinge zu sprechen mir stets ein besonderes Vergnügen war, hier öffentlich meinen herzlichsten und wärmsten Dank auszusprechen."
>
> [Translation: "I would like to take this opportunity to publicly express my warmest and most heartfelt thanks to the extremely amiable man with whom it has always been a particular pleasure to talk about these matters."]

8 Ibid.

9 Ritter (1933), p. 29.

10 Ritter (1933), pp. 29-30.

It is evident everywhere in Ritter's text that he took the opportunity to ask Rauf Yekta and discuss ambiguities. One such ambiguity concerns the function, meaning and appropriate representation of a *Usûl* with the help of staff notation, which Rauf Yekta had been developing since the 1920s. The Turkish composer and music scholar took particular care to present the *Usûl* as an important parameter of a work and to notate it together with the melodic line in the form of a score:



XXVI. — RYTHME DÉVRI-QUÉBIR (2e FORME)

La deuxième forme de *Dévri-Québir* est ainsi constituée :

d d t d t d t d t t d t d t d t

Le *Péchrev*, sorte d'introduction musicale aux concerts classiques orientaux, dont nous ne donnons ci-après que la première partie, est une des œuvres les plus brillantes de mon ami le Dr Soubhi Bey, qui passe très justement à Constantinople pour le meilleur compositeur en fait de musique classique turque.

Rauf Yekta Bey: Notation and explanation of the *Usûl Devr-i kebîr*
(in: Albert Lavignac (ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, première partie : Histoire de la musique en cinq volumes*: tome 5, Paris 1922, p. 3049)



Rauf Yekta Bey: Manuscript notation of the *Usûl Devr-i kebîr*
(Ritter (1933), p. 29)

The answer to Ritter's question about the notational recording of the *Usûl* has been included in a footnote:[11]

> „RAUF YEKTA Bey schreibt in seinem Artikel in der Lavignacschen Encyclopédie Musicale über die Noten, mit denen er den Takt aufzeichnet, D bzw. T, um düm- und tek-Noten zu unterscheiden. Neuerdings, so auch in den Notenbeispielen unten, schreibt er den Takt auf zwei Linien, auf deren oberer die guten, und auf deren unterer die schlechten Taktteile stehen. Da die gleiche Paukenfigur bis zu Ende des Stückes unverändert Takt für Takt wiederholt wird, braucht man nur den ersten Takt zu notieren. Der Takt wird jedoch nicht vom Komponisten geschaffen, sondern dieser hat lediglich die Wahl zwischen einer größeren Anzahl fester Typen, die je ihren Namen haben wie die Maqāme."

[11] Ritter (1933), p. 30, footnote 2.

[Translation: "RAUF YEKTA Bey writes in his article in Lavignac's Encyclopédie Musicale about the notes he uses to record the meter, D and T respectively, to distinguish düm and tek notes. More recently, as in the music examples below, he writes the bar on two lines, with the good parts on the upper line and the bad parts on the lower line. As the same timpani figure is repeated bar for bar until the end of the piece, only the first bar needs to be notated. However, the bar is not created by the composer, who merely has the choice between a large number of fixed types, each of which has its own name, just as the Maqāms do."]

As a trained Orientalist, who during this time was engaged in "studies on Islamic piety"[12] and *Sufism* in Arabic and Persian[13] as well as research into the Persian visual language[14] , Ritter was familiar with the subject matter and was able to contribute to the discussions with Rauf Yekta himself.

Ritter is able to make an independent contribution as a literary scholar. The texts of the complete *Sūznāk Āyīn Şerīf-ī* by Zekâî Dede (ca. 1825 - 1897), Rauf Yekta's teacher, which he wrote down in his preferred version and made available to Ritter, were edited by the orientalist for the first time in a scholarly-critical manner and a German translation was also produced to make the poetry set to music accessible to readers. He also produced a critical text edition with translation of the [*Rast*] *Na't-ı Şerīf,* which goes back to Buhûrîzâde Mustafa Itrî (ca. 1638 - 1712) and was notated by Rauf Yekta:[15]

(Jā hazreti mevlānā, ḥaq dūst)[a])
Jā ḥabīb allāh, resūl-ī ḫāliq-ī yektā tu-ī
Berguzīn-i zul-ǵelāl-ī pāk u bihemtā tu-ī
(Dūst sultānım!)
Nāzenīn-ī ḥaẕret-ī ḥaq ṣadr u bedr-ī kā'ināt
Nūr-i ćeśm-ī enbijā ćeśm-ī ćerāgh-ī mā tu-ī
(Jā mevlānā, ḥaq dūst, sulṭānim)
Der śeb-ī mi'rāǵ būde Ǵibri'īl ender rikāb
(Dūst dūst)
Pānihāde ber ser-i nuh gumbed-i ḫaẕrā tu-ī
(Jā mevlānā, ḥaq dūst, sulṭānim, maḥbūb-i men, dūst, dūst, dūst)
Jā resūl allāh tu dāni ummetānet 'āgizend
Rehnumā-ī 'āǵizān-ī bīser ū bīpā tu-ī
(Ḥaq dūst, dūst, dūst, sulṭānim)
Serv-ī bustān-ī risālet neubahār-i mā'rifet
Gulbun-ī bāgh-i śerī'at sunbul-ī[a]) bālā tu-ī
(Jā velīj allāh, dūst, hei hei)
Śems-i Tebrīzī ki dāred na't-i peighamber ziber
Muṣṭafā ū muǵtebā ān seijid-ī a'lā tu-ī
(Jā ṭabīb al-qulūb, jā velīj allāh, dūst, dūst)

[12] Hellmut Ritter, "Studien zur Geschichte der islamischen Frömmigkeit I. Ḥasan al-Baṣrī", in: *Der Islam* 21 (1933), pp. 1-83.

[13] See, for example, *Al-Ghasâli: Das Elixier der Glückseligkeit. Translated from Persian and Arabic sources in selection*, Jena 1923.

[14] E.g. his, *Über die Bildersprache Niẓāmīs*, Berlin 1927.

[15] Critical text edition and translation according to the manuscript notation by Rauf Yekta Bey, in: Ritter (1933), pp. 32-33.

(O ehrwürdiger Mevlana [d. i. der Ordensstifter]! Gott ist Freund)
O du Freund Gottes, der Bote des einigen Schöpfers bist Du,
Der Auserwählte des Herrn der Majestät, des Reinen, der seinesgleichen nicht hat, bist Du.
(Freund! Mein Fürst!)
Liebling der Gottheit, Vorsitzender und Vollmond der Schöpfung,
Augenlicht der Propheten, unsere Sonne bist Du.
(O Mevlana! Gott ist Freund. Mein Fürst!)
In der Nacht des Himmelsrittes hielt Gabriel Dir den Bügel.
(Freund! Freund!)
Der den Fuß aufs Haupt setzte den neun blauen Kuppeln, bist Du.
(O Mevlana! Gott ist Freund. Mein Fürst! Mein Geliebter! Freund! Freund! Freund!)
O Gottgesandter, Du weißt, daß Deine Gemeinden hilflos sind.
Wegführer der Hilflosen, die weder Haupt noch Fuß haben, bist Du.
(Gott ist Freund. Freund! Freund! Mein Fürst!)
Die Zypresse des Gartens der Gottesgesandtschaft, junger Frühling der Erkenntnis,
Der Rosenstamm des Gartens der Scheria, die hohe Lilie, bist Du.
(O Vertrauter Gottes! O! O!)
"Sems-i Tebriz", der die Beschreibung des Propheten im Herzen trägt[1]),
Der Auserwählte und Auserkorene, jener höchste Herr bist Du.

Ritter corrects obvious transmission errors on the basis of the sources available to him, such as "bulbul" in Rauf Yekta to "sunbul".[16]

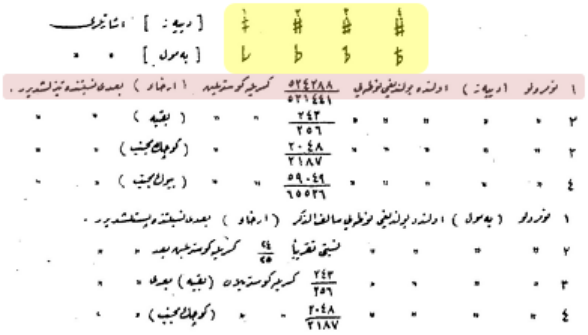
It is remarkable that Hellmut Ritter also has excellent musicological knowledge, which he makes use of here. For example, he simplifies the analytical approach to Rauf Yekta Bey's notation by using the cent system to represent the semantics of the accidentals:[17]

> „Zum Verständnis der folgenden Notenbeispiele muß folgendes gesagt werden. Rauf Yekta Bey hat zur Bezeichnung der von der europäischen Musik abweichenden Intervalle der türkischen Musik ein System von 4 Erhöhungs- und 4 Vertiefungszeichen erfunden. Dieses System hat er in seinem Werk „La musique turque" (Encyclopédie de la Musique; P. 1: Histoire de la musique, Vol. 5, Paris 1922) eingehend auseinandergesetzt. Es genügt daher, hier die durch seine Zeichen ausgedrückten Intervallwerte kurz zu wiederholen. Wir ersetzen dabei die umständlichen Intervallangaben in Brüchen durch die durch A. J. Ellis eingeführten Centswerte, deren Berechnung man aus einem Aufsatz E. M. v.. Hornbostels in der Zeitschrift für Physik (Bd.6, 1921, S. 29 ff) ersehen kann. Hiernach ist die Oktave gleich 1200, der temperierte Halbton gleich 100 Cents; alle Abweichungen von der temperierten Zwölftonskala sind demnach auf den enten Blick erkennbar."
>
> [Translation: "To understand the following music examples, the following must be said. Rauf Yekta Bey invented a system of 4 augmentation and 4 diminution signs to designate the intervals of Turkish music that differ from European music. This system is described in detail in his work "La musique turque" (Encyclopédie de la Musique; P. 1: Histoire

[16] Ritter (1933), p. 32: "So better the destūr; R. YEKTA Bey: bulbul."
[17] Ibid, Appendix.

de la musique, Vol. 5, Paris 1922). It is therefore sufficient to briefly repeat here the interval values expressed by his signs. We will replace the cumbersome interval indications in fractions with the cent values introduced by A. J. Ellis, the calculation of which can be learned from an essay by E. M. v.. Hornbostel in the Zeitschrift für Physik (vol. 6, 1921, p. 29 ff). According to this, the octave is equal to 1200, the tempered semitone is equal to 100 cents; all deviations from the tempered twelve-tone scale are therefore recognizable at a glance."]

Accidentals expressed as fractions in the work of Rauf Yekta Bey



Rauf Yekta Bey's accidentals, converted to cent values by Hellmut Ritter

A. 4 Arten der Erhöhung.
1. ♯ um ein pythagoräisches Komma (24 Cents).
2. ♯ um ein Limma (90 Cents).
3. ♯ um eine Apotomē (114 Cents).
4. ♯ um einen „orientalischen kleinen Ganzton" (180 Cents).

B. 4 Arten der Vertiefung.
1. ♭ um ein pythagoräisches Komma (24 Cents).
2. ♭ um einen kleinen Halbton (71 Cents).
3. ♭ um ein Limma (90 Cents).
4. ♭ um eine Apotomē (114 Cents).

Ritter also provides expert and detailed information on the pitch sets of the *Makâm Sûznâk* and the *Makâms*, into which the Âyîn modulates in its course. The specifications here were also provided by Rauf Yekta. Ritter again converts the intervals into cent values:[18]

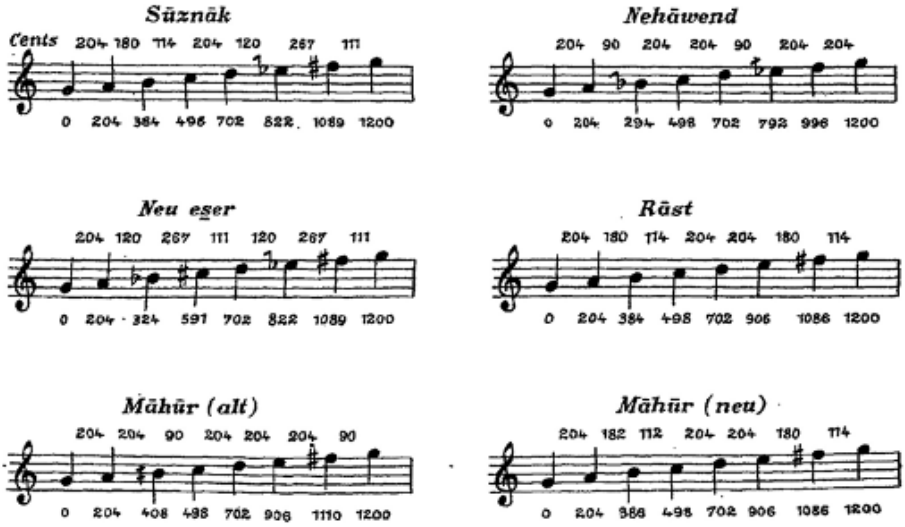
„Die Musikstücke des hier mitgeteilten ājīn stehen durchweg in der Tonart des Maqām Sūznāk, modulieren aber zuweilen nach Nehāwend, Neu eṣer und Rāst. Die Tonart Māhūr, in der der Schluß-pesrev komponiert ist, ist die neuere, modifizierte Form dieses Maqām."

[Translation: "The musical pieces of the ājīn reported here are all in the key of the Maqām Sūznāk, but occasionally modulate to Nehāwend,

[18] Ibid.

Neu eṣer and Rāst. The key of Māhūr, in which the final pesrev is composed, is the newer, modified form of this Maqām."]

According to Rauf Yekta Bey, the scales of these keys are as follows:



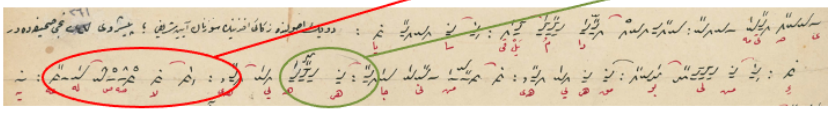
Let us come back to Rauf Yekta. It is remarkable that the variant of the Âyîn recorded by him and entrusted to Hellmut Ritter differs in many ways from the authoritative print published in 1938 in the *Türk Musikisi Klasiklerinden / Mevlevî Âyinleri* series. Even a superficial examination reveals that all the notations deviate from the canonized version, in some cases significantly:

***Sūznāk Āyīn Şerīf-ī* von Zekâî Dede (ca. 1825 – 1895):**
Variants of the beginning of the 1. *Selâm*

Manuscript notation by Rauf Yekta Bey (in: Ritter 1933, Appendix)



Türk Musikisi Klasiklerinden / Mevlevî Âyinleri XXVIII, p. 770, Istanbul 1938



Manuscript notation by Yazıcı Hacı Emin Dede (1883 – 1945)
(Ms Süleymaniye Kütphanesi, Galata Mevlevihanesi 122, p. 173)

The example shown here, which comprises only a very small excerpt from the beginning of the 1st *Selâm* of the Âyîn, emphatically points to the individuality of Rauf Yekta Bey's interpretation, which goes beyond a mere variant in design. The variants found in the *Türk Musikisi Klasiklerinden* and in the manuscript notation by Hacı Emin Dede, on the other hand, are largely identical. Furthermore, only Rauf Yekta's manuscript contains important additional information such as the performance speed.

There are also formal peculiarities that Hellmut Ritter has already pointed out:[19]

> „Auf dieses Lied [i.e. der Schluss des 4. Selâm] folgt ein Instrumentalpräludium (12), in diesem Falle eine Komposition von RAUF YEKTA Bey selbst, in der Tonart Māhūr und der Taktart Dü jek. Daran schließt sich ein Instrumentalzwischenspiel (terennüm) in der Taktart Jürük Semā'i (13) und endlich ein kurzes taqsīm Solo des Flötenmeisters."
>
> [Translation: "This song [i.e. the end of the 4th Selâm] is followed by an instrumental prelude (12), in this case a composition by RAUF YEKTA Bey himself, in the key of Māhūr and the time signature Dü jek. This is followed by an instrumental interlude (terennüm) in the time signature Jürük Semā'i (13) and finally a short taqsīm solo by the flute master."]

In the authoritative printed version, an anonymous *Zâvil Son Peşrevi* is used instead of the *Mâhûr Son Peşrevi* by Rauf Yekta. It should be mentioned in passing that Rauf Yekta's autograph notation transmits his *Peşrev* more completely than the printed version known to me, in which the final phrase is missing. If the *Peşrev* in the printed edition is accompanied by the *Usûl Muhammes* instead of *Düyek,* this is due to the fact that this variant does not functionally conclude an Âyîn and is therefore not bound to the *Usûl Düyek*.[20]

The detailed analytical examination of the exciting notation that Rauf Yekta entrusted to Hellmut Ritter requires detailed consideration, which cannot be achieved within the framework of an essay. However, the importance of the variant should not be underestimated, as the first viewing shows.

Hellmut Ritter's entire contribution, which appeared in 1933 in the first volume of *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft,* edited by Robert Lachman in collaboration with Erich Moritz von Hornbostel and Johannes Wolf, is of great value not only for historical ethnomusicology. The text thus dates earlier than the publication of the 1st volume of the *Mevlevî Âyinleri*, which was first published in 1934 as Series VI of the *Türk Musikisi Klasiklerinden* under

[19] Ritter (1933), p. 38.

[20] The sheet music was published in: *İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı. Türk Musikisi Klasiklerinden*, *Mahur Faslı*, vol. 6, Hüsnütabiat Matbaası: Istanbul 1954, p. 82.

the auspices of the 'Classification and Determination Committee' ('Tasnif ve Tesbit Heyeti') of the Istanbul Conservatory by Rauf Yekta, Alî Rif'at Çağatay (1867 - 1935), Zekâîzâde Ahmed Irsoy (1869 - 1943) and Dr. Suphî Ezgi (1869 - 1962).[21] The printed edition was supplemented by Rauf Yekta, the head of the committee, with a scholarly introduction to the published works, so that the transmission of the ritual context was also ensured.

Thus Ritter's research contribution comes at a time when the aforementioned committee around Rauf Yekta was working intensively on the preservation of the *Mevlevî* repertoire. Hellmut Ritter was at the cutting edge of research and it cannot be ruled out that the discourse between him and Rauf Yekta Bey had an impact on the latter's academic publications on the *Mevlevî.* The result of their joint work has been published in the *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft* and should definitely be taken into account by interdisciplinary research - as should Rauf Yekta Bey's notation published by Ritter.

* * *

Hellmut Ritter thinks back to Rauf Yekta Bey when he was given the opportunity to attend an Âyîn ceremony for the second time as a pensioner in 1960. He writes about it:[22]

> „In der woche vom 11.-17. Dezember 1960 feierte man in Konya die 687ste wiederkehr des todestages von Mevlana Celaleddin Rumi […]. […] Ich hatte den berühmten tanz einmal im leben gesehen, während des ersten weltkrieges, in dem leider heute recht baufälligen und vernachlässigten kloster in Pera gegenüber der Deutschen Schule, hatte mir auch von dem Mevlevimusiker Rauf Yekta die zeremonie erklären lassen und in meinem aufsatze *Der Reigen der „Tanzenden Derwische"* im ersten bande der Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft darüber berichtet. […] Der chef des orchesters ist der paukenmeister (kudümzenbasi). Dies war diesmal meistens Sadeddin Heper, der sich in meinem tagebuch als „ein halbes jahrhundert lang diener des Herrn Mevlana (yarim asirlik Cenabi Mevlana hizmetkari)" bezeichnete. Er ist heute mitglied der kommission zur aufzeichnung der klassischen türkischen musik (tasnif heiyeti) am lstanbuler Konservatorium […].

[21] *Türk Musikisi Klasiklerinden. Mevlevî Âyinleri VI.i*, *Istanbul Konservatuvarı Neşriyatı*, Istanbul 1934. For further bibliographical information on the editions, see the CMO source catalog: https://corpus-musicae-ottomanicae.de/content/index.xml;jsessionid=8AF019FDD743B26F13AEA59F25C1D819?lang=en#q=(category.top%3A%22cmo_kindOfData%3Asource%22%20OR%20cmoType%3Aperson)%20AND%20allMeta%3Amevlevi%20AND%20allMeta%3Aayinleri&&start=0&action=search&sort=score%20desc&rows=10, last accessed on 13.03.2024.

[22] Ritter 1962, pp. 249-250.

> Der erste vorsitzende dieser kommission, als sie gebildet wurde, war Rauf Yekta, der mir seinerzeit die tanzzeremonie erklärt und auch die noten für einen āyīn aufgezeichnet hatte.“
>
> [Translation: “In the week of December 11-17, 1960, the 687th anniversary of the death of Mevlana Celaleddin Rumi was celebrated in Konya [...]. [...] I had seen the famous dance once in my life, during the First World War, in the unfortunately now quite dilapidated and neglected monastery in Pera opposite the German School, had also had the ceremony explained to me by the Mevlevi musician Rauf Yekta and reported on it in my essay *Der Reigen der Tanzenden Derwische in the* first volume of the Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft. [...] The head of the orchestra is the timpani master (kudümzenbasi). This time it was mostly Sadeddin Heper, who described himself in my diary as “a servant of Mr. Mevlana (yarim asirlik Cenabi Mevlana hizmetkari) for half a century”. He is now a member of the commission for the recording of Turkish classical music (tasnif heiyeti) at the Istanbul Conservatory [...].
>
> The first chairman of this commission when it was formed was Rauf Yekta, who explained the dance ceremony to me at the time and also recorded the notes for an *āyin.*”

Soon after the article was published, Ritter fell ill and had to retire to Germany. With the research article on the *Mevlevî ceremony* in Konya, he had returned to a topic that was important to him and that he had been unable to research further in Istanbul in the 1930s for various reasons, as he had noted at the time:[23]

„Der Berichterstatter würde besonders gern der aussterbenden religiösen Musik des Orients nachgehen, allein der Mangel an den hierzu nun einmal erforderlichen Geldmitteln zwingt ihn zu seinem besonderen Bedauern, diesen Zweig der Forschung wieder aufzugeben.“

[Translation:” The rapporteur would particularly like to pursue the dying religious music of the Orient, but the lack of the necessary funds forces him to abandon this branch of research, much to his regret.”]

One can only assume that, in addition to the lack of financial resources, the death of Rauf Yekta Bey two years after the publication of the “Reigen

[23] The same author, “Bericht über die Tätigkeit der Zweigstelle der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft in Konstantinopel im Finanzjahr 1932/33”, DAI, quoted from Lier (1997), p. 43.

der Tanzenden Derwische" hindered the continuation of research into the *Mevlevî.* Academic research is also dependent on the researchers and their relationship to one another.

Mehmed Ataullah Dede Oturumu Soru-Cevap

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz:

Fatma Adile Hocam Rauf Yekta Bey sizce bir Türk musikisi neferi olarak davasında yalnız mıdır? Kimler yanındadır? Kimler değildir?

Dr. Fatma Adile Başer:

Efendim soru için çok teşekkür ediyorum. Yani bunun çok kolay bir formülü yok esasen. Yani medeniyetimizin ontolojik zeminini kaybetmesi sonucu müziğimizin aslında asırlardan taşıdığı meseleleri vardı. Yani meseleleri son devirde ortaya çıkan, tanzimat sonrasında ortaya çıkan meseleler değildi. Sunumda bir mikdar arz etmeye gayret etmiştim. Tanzimat yeni bir yani resmi biliyorsunuz tercihi getirdi. Batı tarzı, Batı ontolojisine resmen yönelmiş olduk ve devamındaki olaylar böyle seyretti. Yani burada bir koşacağımız, bulacağımız bir reçete yok. Aslında bu reçete hiç kimse de yok, Rauf Yekta da dahil olmak üzere. Ama klasik kültürümüz, medeniyetimiz ve özgün ontolojimiz üzerinde belki de bir sempozum yapmak lazım, kısaca söyleyeyim. Ama Rauf Yekta'nın yetiştiği mevlevihane ortamındaki arka plan, ontolojik, tarihi, medeni, kültürel birikim dost kabul edilebilecek parantezin içine giriyor. İsimler saymak istemiyorum ama şunu söylememiz lazım. Değerli hocamın da nevmid olmayınız sözünüzden hareketle. Onun devamı şu anda burada bulunanlar sizlersiniz, öğrencilerimiz bizleriz diye devam ettirmek istiyorum. Böyle tek tek isim saymak yerine. Ve çok teşekkür ediyorum efendim.

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz:

Süleyman Erguner Hocam Kutbu'n-nâyi unvanını Hamza Dede ve Nayi Osman Dede özelinde nasıl tevcih edilir? Biraz daha açar mısınız?

Prof. Dr. Süleyman Erguner:

Evet şöyle Kutbu'n-nâyi'yi konuşmamda ifade ettim. Biraz soyut bir kavram. Aslında mesela Nâyi Osman Dede özelinde de baktığımızda tezkireler çerçevesinde, kaynaklar çerçevesinde, Esad Dede vesaire, Davut Fatin filan bunlar

da kutbu'n-nâyi olduğunu yazmıyor zaten. Onun neyde yed sahibi olduğu ifade ediliyor. Bu unvan öyle bir şekilde verilmiş. Hamza Dede için de bir soyut kavram. Yani şu kaynakta bu kutbu'n-nâyidir diye bir ifade yoktur. Birileri vermiş bunu. Sorunun şeyi yani nasıl tevcih edilir derken, şöyle bir şey, işte Gölpınarlı'nın üstadımıza dediği gibi, belki de bütün vasıflarının da birlikte, kendisine yani üstad-ı azam anlamında kutbu'n-nâyi denilmiştir. Bence bireysel bir yakıştırmadır bu. Herkesin de kendine göre bir kutbu'n-nâyisi vardır. Bakın bunu da söyleyeyim. Herkesin neye meftun olan bütün dostlarımızın kendine göre bir kutbu'n-nâyisi vardır. Benim de vardır, başkalarının da vardır. Öyle düşünüyorum bunu. Kaynaklarda böyle bir şey, kutbu'n-nâyi kavramı geçmiyor. Öyle söyleyeyim. Ben bu vesileyle, mesela Rauf Yekta Bey'in, demin hızlı geçtiğim için bunu şey yapmadım, söyleyemedim. Bir neyle dahi resim yok, ben bulamadım. Siz bulabildiniz mi? Ben de Nilgün Hocam'a bir soru sorayım. Ney üflerken dahi resim yok. Neyzenbaşı. Sonra, bakınız, İstanbul Radyosu açılır, Sirkeci'de. Oraya da davet edilmemiştir. Evet, Türk müziği yasaklandı. O tarihe kadar, işte 1934'ten sonra da çok üzüldüğünü tahmin ediyoruz. Muski şehididir, eyvallah. Fakat ney konusunda gerçekten elimizde bilgi yok. Nasıl kütüphanesine erişemiyorsak, onun neyle ilgili şeylerine de erişemiyoruz. Bir kayıt var. Mısır'daki Kaire Kongresi'nde Mesut Cemil merhumla yaptığı saz eseri icrasında 3-5 dakikalık bir taksimi var benim dinlediğim. Fakat o arşiv Kral Fuat tarafından Bibliotheque Nationale'e hediye edilmiştir. Ve gidip oraya baktığınızda da bulamazsınız. Bardakçı da bunu söyledi. Gidip bulamazsınız. Çünkü o bir sürü arşivin içindedir. Ve Bibliotheque Nationale'de bugün oryant kısmı gerçekten bir muamma şeklindedir. Maalesef böyle bir şey var. Yalnız Bardakçı'nın bana sözü var. Onu, arşivi bulduğunda bana onu verecek. Onu da inşallah edinirsek paylaşırız.

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz:

Hocam sizce Rauf Yekta Bey monografi tekniğini ilk uygulayan Fransız sosyolog Le Pley'den etkilenmiş midir?

Prof. Dr. Yalçın Çetinkaya:

Çok teşekkür ederim hocam. Ben orada Le Pley'i aslında Osmanlı tarafına akan düşünce güzergahlarının bir temsilcisi olarak zikretmiştim. Evet, Le Pley aile monografisi yazmış. Önemli bir sosyologtur. Fakat Rauf Yekta Bey'in üzerinde direkt bir etkisi olduğunu sanmıyorum. Sanmıyorum bilimsel bir cevap değil. Bilimsel cevap ya vardır ya yoktur olması gerekir. Buna dair ben bir bilgi ve belgeye de rastlamadım. Lakin şöyle bir akıl yürütme, bilimde akıl yürütme en önemlidir hocam. Ama aklı nasıl yürüttüğünüz önemlidir,

biliyorsunuz. Eğer Rauf Yekta Bey ki pek çok sayıda Fransızca dergi kitabı getirip burada takip etmiş, okumuştur. Evet, bir Fransız sosyolog olarak Le Pley’den haberdardır. Ama Le Pley’i bu manada taklit ettiği ya da onun yöntemini uyguladığını ben bilmiyorum. Benim bilmiyorum demem de bilimsel bir cevap değildir. Araştırmaya muhtaçtır ama Rauf Yekta Bey’in gerek yazı tekniğinde, yazılarında bu manada bir dış etkiye ben şahsen yaptığım okumalarda rastlamadım. Süleyman Hocamız Rauf Yekta’nın üzerine çalıştı. O bu konuda belki daha fazla bilgi sahibidir ama ben Le Pley’i bir etki unsuru olarak hatırlatmak istedim. Bu cevabı veririm hocama. Bir de özür dileyerek bir şey söylemek istiyorum. Bana çok garip geldi. Siz Cemal Reşit Rey’in talebesisiniz hocam ama bu müzik devriminde taraf olan biri olarak Cemal Reşit Rey’in Rauf Yekta Bey’i şehit olarak tanımlaması bana çok ilginç geldi.

Oturum Başkanı Prof. Ruhi Ayangil:

Bu doğrudur. Cemal Bey’in böyle şeyleri vardır. Hatta bizimle paylaştığı ve birçok şeylere de yansıyan, yayınlarda da, hatıratında da yansıyan bazı şeyler vardır. Bu Türk musikisi yani o dönemki tabirle alaturkanın yasaklanması döneminde hoca şunu söylemiştir, Lüküs Hayat’taki bir zurna havası ve bir şey var. Plağa da yansımış. Rahmetli Hazım’ın okuduğu bir alaturka tarzında bir parça vardı. Biliyor musun ki o şeyde yasakta, benim müziğimi de yasakladılar diyor ve sonra şunu ilave ediyor. Alaturka musiki yasağından benim dahi rencidedar olacağım hayal-i hatırımdan geçmezdi diyor.

Prof. Dr. Yalçın Çetinkaya:

Hocam yine siz anlatmıştınız galiba Cemal Reşit Bey. Beş dakikada bir Mustafa Kemal’in müzik devrimi nasıl gidiyor diye.

Oturum Başkanı Prof. Ruhi Ayangil:

Onu öyle. O da çok şey. Yani biz dedi Ankara’da yani şimdi bu da tabii bir bilgi sözlü tarihten bir bilgi olsun. Ankara’da işte bu musiki komisyonunu topluyorlar. Musiki Encümeni’ni, Adnan var, işte ben varım, Nurullah var, Taşkıran falan o dönemin şeyleri Avrupa’da eğitim görüp gelmişleri. Bir de Maarif Vekili var sanıyorum Abidin Özmen dönemin maarif vekili. Biz toplantı halindeyiz diyor. İkide bir kapıyı açıp başını eğiyor komisyona soruyor. Paşa telefonda soruyor devrimi yaptınız mı diye diyor. Bir, iki, üç ateşli planlarla böyle beş dakikada devrim mi olur falan diyoruz biz diyor. Bu sefer işte Adnan Saygun diyor ki efendim tek sesli müziği yasaklayalım demiş Adnan Saygun. Cemal Bey şiddetle itiraz ediyor. Böyle saçma şey olur mu

kuzum? Şimdi köyde çoban kavalını alıp kuzuyu sürüyü götürecek. Ah tam kavalını üfleyeceğiz sırada eyvah bir tek sesli musiki yasağı var deyip köye koşup ikinci sesini çalacak bir kaval çobanı nereden bulacak? Böyle saçma şey olmaz diye itiraz ettim diyor. Ve sonunda tartışmalardan Musiki Muallim Mektebi’nin kurulmasına karar veriliyor. Yani o Musiki Muallim Mektebi’nin kurulmasının hemen öncesindeki o devrim tartışmalarında böyle trajikomik anekdotlar da anlar da yaşanmıyor değil. O dönem enikonu incelenmeye muhtaç bir şey. Yani nevmidi değiliz hiçbir zaman. Ümitvarız geleceğe doğru.

Prof. Dr. Yalçın Çetinkaya:

Bir şeyi daha hatırlatmak istedim. Benim çok sık karşılaştığım bir soru. Muhakkak siz de karşılaşmışsınızdır. Yahu 100 yıl önce II. Mahmud da müzik devrimi yaptı bir anlamda. Mızıka-yı Hümayun’u kurdu. Efendim İtalya’dan müzisyenler getirdi. Ondan sonra ilk kıyafet devrimi de o yaptı. İşte bir etrafındakilere bir pantolon giydirip Mısır Çarşısı’na gönderir. Bakın bakalım ahalinin tepkisi ne olacak diye bir test yaparmış. Ama Cumhuriyet devrimleriyle II. Mahmud yeniliği arasında bir fark var hocam. Çok önemli bir fark var. Yasak farkı. Biri yasaklamadı. Diğeri tamamen yasakladı.

Oturum Başkanı Prof. Ruhi Ayangil:

Tabii.

Prof. Dr. Yalçın Çetinkaya:

Böyle bir farkı da ben vurgulamak isterim açıkçası.

Oturum Başkanı Prof. Ruhi Ayangil:

Doğru. Bu çok ezherümineşşems. Güneş kadar apaydınlıktır.

Prof. Dr. Yalçın Çetinkaya:

Evet.

Oturum Başkanı Prof. Ruhi Ayangil:

Oraya hiçbir yasak erişemez.

Deniz Atalay:

Hocam, son yıllarda Türk müziğiyle ilgili birçok konservatuvar açılmasına rağmen ortaya konan beste sayısı ve bunların niteliği bir soru işareti oluşturuyor. Ne dersiniz?

Dr. Fatma Adile Başer:

Efendim kendimiz olmadıkça yeni sanatı üretemeyiz diye söyleyeceğim. Yani bugünün teknolojisiyle Sultanahmet Camii’ni Uzunkavak Köyü’ne yapabilirsiniz. Ama bu sanat olmaz. Bu tenkit buradan kaynaklanıyor. New York’u İstanbul’a taşıyarak, Şanzelize’yi İstanbul’da imar ederek de sanat yapmış olmayız. Kendimiz olmak zorundayız. Teşekkür ederim.

Audrey Wozniak:

Thank you all for the presentation! For Prof. Jäger, what changes did Hellmut Ritter observe in the 1960s presentation of ayin versus pre-1925?

Ralf Martin Jäger:

He did not observe so many changes in the verses, but he saw that the whole setup of the performance was different because it took place in a sports arena hall in Konya. And so he at first had the fear that this would destroy the feeling, the harmony of the ceremony. But later on he found out that this was not the case. And he had some discussions with Mevlevi, for example, Sadettin Heper, who was kudumzenbaşı at that time. And he said that only for the when the ceremony started. For the Mevlevi, there was a feeling that was a little bit strange, but when they got into rhythm and motion and so on, everything would change and it would be just like in the. So this, I think that he was interested and many more details. He did not care so much for the music. It is only his meeting with Rauf Yekta Bey that forced him to think about music. So this is a great achievement of this meeting of the two important scholars.

Rauf Yektâ Bey'in İlk Dönem İslam Dünyası Müziği Ve Nazariyesi Konusundaki Görüşleri

Ahmet Hakkı TURABİ[1]

Özet

Rauf Yektâ Bey' in müziğe dair çalışmalarından, İslam'ın ilk dönem müziği ve bu dönemin kaynakları olan Grek müziğine hakimiyetini gözlemlemekteyiz. Özellikle Pitagoras gamıyla başlatılan ve bu gamın doğru veya yanlış İslam Dünyası'ndaki yansımalarını oldukça doğru bir şekilde tahlil etmiş ve değerlendirmiştir. Diğer yandan 20. Yüzyılın son çeyreğinde yapılan çalışmalarla ortaya konulan ilk dönem İslam Dünyası'nın etkilendiği müzik türlerini oldukça isabetli bir şekilde daha bu asrın başında tespit etmiştir. Bu çerçevede nazari açıdan bu dönemin aslında Grek müziğinden ziyade İran müziğinden etkilendiğini ve bu müziğin nazariyesini kullandığını tespit etmektedir. Biz de tebliğimizde Rauf Yektâ Bey' in bu tespitlerini yeni kaynaklarla birlikte değerlendirmeye tâbi tutacağız.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yektâ, İlk Dönem Müzik, Grek Müziği, Pitagoras, Farabi, Müzik.

Rauf Yektâ Bey's Opinions on the First Period Islamic World Music and Theory

Abstract

In Rauf Yektâ Bey's studies on music, we observe the dominance of the music of the first period of Islam and the experiences of the Greeks, who were the sources of this period. In particular, he analyzed and evaluated the Pythagoras scale and its reflections in the Islamic World, right or wrong, quite accurately. On the other hand, at the beginning of this century, he very accurately identified the musical genres that influenced the first period of the Islamic World,

[1] Prof. Dr., Marmara Ün. İlahiyat Fak. Türk Mûsikîsi Anabilim Dalı Öğrt. Üyesi.
(Amasya Üniversitesi Rektörü) ahmethakki@marmara.edu.tr DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0127

which was revealed by the discovery made in the last quarter of the 20th century. This general theoretical trend is actually influenced by Iranian countries since Greek times, and he finds that he used this later theory. In our paper, we will evaluate these determinations of Rauf Yektâ Bey together with in sources.

Keywords: Rauf Yektâ, Islamic Music, Pythagoras Music Scale, Farabi's Music.

Giriş

İlk dönem İslam Dünyası'nda müziğe dair yazılı çalışmalar, miladi 9. Yüzyılda başlar. el-Kindî'den önce Yûnus el-Kâtib (ö. 765?), Halîl b. Ahmed el-Ferâhidî (ö. 791), İshâk el-Mevsılî (ö. 850), Fuleyh b. Ebi'l-Avrâ (ö. 820?), Yahya el-Mekkî (ö. 820?), Yahyâ b. Ebi Mansûr el-Mevsılî (ö. IX. yy.), İbrahim b. el-Mehdî (ö. 839), Sindî b. Ali el-Verrâk (ö. 850?), Muhammed es-Sûlî (ö. 857) ve İbn Mûsâ en-Nasîbî (ö. 860?) gibi müellifler müziğe dair haberler içeren eserler vermişlerdir. Bize ulaşan ilk eserleri yazan müellifler İbrahim el-Mevsıli (ö. 804), İbn Cami (ö. 808), el-Kindi (ö. 874), İbnülmüneccim (ö. 912), İhvân-ı Safâ (9.-10. Yy), el-Fârâbî (ö. 950) ve İbn Sînâ (ö. 1037)'dır.

İbrahim el-Mevsıli ve İbn Cami'nin ortaklaşa yazdıkları *el-Mietü's-Savtü'l-Muhtâra* isimli eserin bir güfte mecmuası olduğunu düşünürsek gerçekte müzik nazariyatına dair bize ulaşan ilk eserler el-Kindi'nin müzik risaleleridir. Yazdığı on risaleden günümüze şu dört eseri ulaşmıştır: *Risâle fî Hubr Sınâ'ati't-Te'lîf* "*Müzikal Kompozisyon Üzerine Bir Deneme", Kitâbü'l-Musavvitâti'l-Veteriyye min Zâti'l-Veteri'l-Vâhid ilâ Zâti'l-Aşreti'l-Evtâr* "*Bir Telliden 10 Telliye Kadar Olan Enstrümanlar Üzerine", Risâle fi'l-Luhûn ve'n-Nağam Ellefehâ li-Ahmed İbn Mu'tasım* "*Makamlar ve Notalar Üzerine Bir Risâle- Ahmed b. Mutasım İçin Yazıldı", Risâle fî Eczâ Hubriyye fi'l-Mûsîka "Mûsikî İle Alâkalı Cüzler Üzerine".* el-Kindî'nin yaşadığı asır müzik açısından çok önemli ve büyük gelişmelerin olduğu bir dönemdir ve bu nazariyelerde o, önemli bir paya sahiptir.

Özellikle Greklere ait müzik eserlerinin Arapça'ya tercümesinden sonra yeni bir merhaleye giren müzik, bu döneme kadar soyut ve yüzeysel bir sanat olarak kalmış; bu asırda mükteseb bir kültür haline gelmiştir. Artık müzisyenin; sanatının icrasında şiir, kompozisyon, tetrakort (dörtlü aralık), makam, ritim unsurlarını bildiği bir dönem başlamıştır. Bundan dolayı el-Kindî "Grek Eserlerini Şerhedenler" ekolünün ilk temsilcisi sayılmaktadır. Zira bu dönemle birlikte müzik ilmi, artık riyâzî ilimler çerçevesinde değerlendirilmiştir. el-Kindî ses teorisi, tetrakortlar, skalalar, intikâl (geçiş) ve kompozisyon konularıyla Grekler tarzında meşgul olmaya başlamış; ilk dönem müziğinin seyrinin düzgün

bir seviyeye oturtulması ve Grek müelliflerinin eserlerinin şerhedilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

İbnü'l-Müneccim'in günümüze ulaşan tek mûsikî eseri, *Risâle Yahyâ b. Ali b. Yahyâ'l-Müneccim Mevlâ Emîri'l-Mü'minîn el-Mu'tazıd Billâh fi'l-Mûsîkâ*. Risâle, eski Arap mûsikîsi nazariyatına dâir yazılmış olup; meşhur mûsikîşinâs ve nazariyatçı İshâk el-Mevsılî'nin mûsikî öğretilerini konu almaktadır. Eserin konusu, bilhassa İshâk el-Mevsılî ve Grek müzisyenlerinin karşılaştırılması etrafında şekillenmektedir. İbnü'l-Müneccim bu eseri, nedimliğini yaptığı Abbasî Halifelerinden Mu'tazıd-Billâh'a sunmak üzere yazmıştır.

Tam adı İhvân-ı es-Safâ ve Hullân el-Vefâ ve Ehl el- Hamd ve Ebnâ el- Mecd olan bu topluluk bir ekol olarak görülmektedir. Pisagor ve Hermes düşünce sistemi temeline dayanan bu ekolün, Pisagor'un İslam dünyasındaki yansıması olarak X. yüzyıllarda Basra'da kurulduğu bilgisi çeşitli kaynaklarda mevcuttur. Özellikle sayıları çok önemli bir yere koymaları ve her şeyi sayılar ile anlamaya ve anlatmaya çalışıyor olmaları bahsedilen yansımanın en önemli kanıtı olarak düşünülebilir. Yazdıkları 52 risaleden müzik konusundaki 5. risalede, sesin özellikleri, müziğin rûha tesiri, müzik aralıklarının sayısal ifadeleri, müzik ile kozmoz arasındaki güçlü ilişki, duyu organlarının sesi alma keyfiyeti, seslerin uyumu, mizâclarla sesler arasındaki ilişki, kompozisyona dair kurallar, enstrümanlar, ritm ve ud konularını değerlendirmişlerdir. İhvân-ı Safâ, "*Müzik konusundaki risâlelerimizin amacı, bütün dünyanın aritmetik, geometrik ve müziksel ilişkilerle uyum içinde olduğunu göstermektir. Orada evrensel âhengin gerçekliğini detaylı bir şekilde açıkladık*." diyerek İslâm dünyasında Pitagorasçı anlayışın temsilcisi olmuşlardır. İhvân-ı Safâ'da müzik, hukemâya ait bir sanattır ve evrensel ahlak anlayışlarının paralelinde ele alınmıştır.

Felsefede Aristo'dan sonra "Muallim-i Sânî", müzik ilminde "Muallim-i Evvel" olarak kabul edilen Ebû Nasr Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ el- Fârâbî, müzik nazariyâtını Aristo, Themistius ve Öklid gibi ünlü Grek âlimlerin Arapça'ya tercüme edilen eserlerinden tetkik etmiştir. İslâm dünyasında kendinden önce yazılmış olan eserlere de vâkıf olan el-Fârâbî'nin müziğe dair *Kitâbü'l-mûsîka'l-kebîr, Kitâbü ihsâi'l-îkâât, Kitâb fi'l-îkâât* adlı üç eseri vardır. Günümüze de ulaşan bu eserlerinde el-Fârâbî sadece Grekler'i şerh etmekle kalmamış, Greklerden eksik bir şekilde intikâl eden nazarî bilgileri tamamlamış ve hatta hatâlarını düzeltmiştir. Çalgılarla ilgili ayrıntılı bilgiler vermiş olması ve ses fiziği alanında Grekleri aşması ona müzik tarihinde müstesna bir yer kazandırmıştır. el-Fârâbî, müzik konusunda Pitagoras'ın değil, sayıları bir kenara bırakarak duyuma (işitme) daha çok önem veren Aristoxenus'un etkisinde kalmıştır. el-Fârâbî'ye göre mûsikî, riyâzî ilimlerin "ta'lîmî" kısmındandır; makam ve melodi türlerini, bunların nelerden ve nasıl teşekkül ettiğini, daha tesirli ve güzel olmaları için ne gibi işlemler yapılacağını araştıran bir ilim dalıdır. Ona

göre mûsikî lminin teorik ve pratik olmak üzere iki yönü vardır. Pratik yönü, ister hançere ister çalgı olsun nota ve melodilerin daha güzel sunulması için gerekli şartların temini ile uğraşır; yani mûsikînin icrâ-i sanat yönüdür. Özellikle notaların çalgılardaki çıkış yerleri ve daha güzel, net sesler elde etmek için çalgıyı geliştirmekle ilgilenir. Ona göre doğal mûsikî çalgıları; başta hançere, küçük dil olmak üzere geniz, burun ve dudaklardır. Yapay enstrumanlar ise ney, ud, tanbur, rebab vb. gibi sazlardır. Bu ses ve melodilerin enstrumanlardan nasıl elde edileceği sazendelerin; hançerelerden nasıl çıkarılacağı ise hanendelerin işidir.

Batı dünyasında "Avicenna" ve "Filozofların Prensi" olarak bilinen Ebû Ali b. Hüseyin Abdullah b. Sînâ'ya göre müzik, "hep daha güzel olan üzerine kurulu bir iştir; zîrâ o kişisel hazzın ifadesidir". Onun kastettiği güzellik, mükemmelliktir. Yani müzik içerisindeki âhengin, sayısal prensipler ve oranlar içermesi ve bunların sağlam (uyumlu) olması gerekir. İbn Sînâ, müziğin teoriye dayanan bir şekilde uygun bir incelemeye tâbî tutulması konusunda Müslüman Pitagorasçılara karşı el-Fârâbî tarafını tutmaktadır. Kendisinden önce yaşayan Aristoxenus gibi o da müzik ilmini işitsel bir fenomen olarak yeniden incelemiştir. Ona göre bizim mûsikîde ilk olarak hoşumuza giden şey, "ses ve sesin nitelikleridir". Müzikteki anlamlı nitelikler büyük ölçüde, sesin veya müziğin dinleyici üzerinde bıraktığı tesirin şartlarına dayandırılmıştır. Mûsikîye dair özel bölümler ve bazı başlıklar verdiği *Kitâbü'ş-şifâ'*da *"Cevâmiu ilmi'l-mûsîkâ"* ve *Kitâbü'n-necât'*ta *"Muhtasar fî ilmi'lmûsîkâ"* bölümünde mûsikî kavramını yukarıda özetlediğimiz düşüncesi çerçevesinde ele alan İbn Sînâ, bu konularda el-Fârâbî'yi kendisine hoca ve rehber edinmiştir.

Rauf Yektâ Bey ve İlk Dönem İslam Dünyası'nda Müziğe Dair Görüşleri

İslam Dünyası'nda kısaca Şark Mûsikîsi denilen fakat 8. Yüzyıldan itibaren ortaya konulan teorik çalışmalar, 15. Yüzyıla kadar zirveye çıkmış; ne yazık ki 19. Yüzyıla kadar sürecek derin bir sessizliğe bürünmüştür. Bu dönemde hemen astrolojinin çıkmazında ele alınmaya çalışılan müzik nazariyatı, 19. Yüzyıla gelindiğinde daha karmaşık bir hal almış; günümüzde ise -farklı tonal sistemlerin ortaya çıkmasıyla birlikte- hemen hemen tam bir anlam kargaşasına dönüşmüştür.

Anahatlarıyla 8. Ve 9. Yüzyılda ortaya çıkan müzik nazariyesi kavramını asırlar sonra ilk defa gündeme getiren kişi Rauf Yektâ Bey olmuştur. Şark Mûsikîsinin temellerini teşkil eden ilk dönem İslam Dünyası'nda yapılan ilk çalışmaları ve bunların dayandığı kuralları bilimsel çerçevede sunmak Rauf Yektâ Bey'in en önemli hedefi olmuştur. Zira sistemci ekol olarak da isimlendirilen klasik

çizginin belki de son halkası olan Rauf Yektâ Bey, klasik öğretim sistemini net bir şekilde anlayabilmiş ve aynı zamanda moderni de okumuş ve incelemiş bir müzikologtur.

Rauf Yektâ Bey'in konumuzla ilgili en büyük avantajı, hocası Ataullah Efendi (ö. 1910)'dir. Zira Ataullah Efendi, bu dönemde artık unutulmuş Türk müzik nazariyatını klasik kaynaklardan talim etmiş ve talebesine de bu şekilde aktarmıştır. Rauf Yektâ da bu hazinenin yanısıra Doğu-Batı müzik literatürünü taramıştır. Arapçasıyla birlikte Lisan Mekteb-i Alisi'nde öğrendiği Fransızca bu araştırmalarında en önemli yardımcı unsur olmuştur.

Rauf Yektâ Bey şu üç açıdan oldukça önemli bir müzik adamıdır:

1. Yeni Türk Müzikolojisi'nin kurucusu,

2. Bestekar,

3. Neyzen.

Rauf Yektâ Bey'e göre modern mûsikînin tüm gücüyle istilasına rağmen şark mûsikîsi, varlığını ve özgünlüğünü kendi döneminde bile hala koruyan bir müziktir. Bunda en önemli olan unsur, bu mûsikînin nazariyesinin oldukça köklü olması ve diğeri ise Avrupa çokseslilığini tatbike teşebbüs eylememeleri olmuştur. Tabiidir ki bu durum o zamanlar için geçerlidir. Zaman içerisinde çokseslilığin tatbikini teşebbüs çalışmalarının akameti ve tatsızlığı ayrıca Rauf Yektâ Bey'in bu görüşünü teyit etmektedir. Rauf Yektâ Ney'in mukayese ettiği müzik Batı (Avrupa) ve Doğu müziğidir.

Rauf Yektâ Bey'in Türk Müziği için önerdiği sistem 24 birbirine eşit olmayan aralıktan oluşan bir sistemdir. Aslında Arel-Ezgi Sistemi diye bilinen sistemin asıl mimarı Rauf Yektâ Bey'dir.

İslam Dünyası'nın ilk dönemlerinde müziği ve müzikal çalışmaları konu edinen ilk müellif Rauf Yektâ Bey olmuştur.

Rauf Yektâ Bey ilk etapta İslam Dünyasındaki müzikleri Arap ve İran-Türk olarak iki grupta değerlendirmektedir. Ona göre bu müzikler arasındaki en önemli fark "nazariye farkı"dır ve bu, her milletin tonal sistemi ve icra ettikleri makamların doğal sesleriyle ara seslerinin sayıları ve kıymetleridir. Nazariye farkından ayrı olarak ikinci en önemli fark icra ve tavır farkıdır. Buna ayrıca üslup ve eda farkı da eklendiğinde ciddi bir fark ortaya çıkmaktadır.

Rauf Yektâ Bey İranlılar'ın çok eski tarihlerden itibaren bir sekizliyi 24 sese böldüklerini ve bu sistemin İran'ın doğusuna ve İran göçmenleri olan Pelasgoslar'ın soyundan gelen Lidya ve Frigyalılar vasıtasıyla Yunanistan'a ulaştığını iddia etmektedir.

Rauf Yektâ Bey, Türk Mûsikîsi isimli eserinde şu cümleyi kullanmaktadır: "Arap mûsikî tarihine göz attığımızda Araplar'ın ilk mûsikî derslerini İranlılar'dan aldıklarını görmekteyiz" diyerek bazı müzisyen isimleri vermektedir. Bu isimler konusunda bir bahis açmak istiyorum:

Rauf Yektâ Bey'in verdiği bilgiye göre "Nadir b Harise b Kelede; İslamdan evvel İran'a seyahat eden bu şahıs 1. Hüsrev ile irtibat kurmuş, udun icrasını ve İran şarkılarını öğrenmiş ve ahalisine öğretmek üzere Hicaz'a dönmüştür. I. Hüsrev zamanında onun maiyyetinde olan meşhur şarkıcı Barbud 30 makam icat etmiştir." Bu rivayet sadece bir kaynakta geçmektedir ve fakat bu ayetin nüzül sebebi hikayesi pekçok tefsire konu olmuştur:

Lokman suresi 6. Ayette Cenab-ı Allah "İnsanlardan öyleleri vardır ki halkı fark ettirmeden ve hiçbir delile da*yanmadan Allah yolundan saptırmak ve dini alaya almak için* ***boş sözleri (lehve'l-hadîs)*** *satın alırlar. İşte onlar için hor ve hakir edici bir azap vardır."* (Lokman 25/6)

Mûsikînin haram olduğuna dair en fazla üzerinde durulan bu âyette geçen "lehve'l-hadîs" ibâresinden maksadın mûsikî olduğunu ifade edilmiştir. Âyetin nüzûlü şu şekilde gerçekleşmiştir. Bilindiği gibi Hz. Peygamber, Mekke döneminde insanları İslâm dinine davet etmiş ve bu daveti kendisine vahyolunan kelâm-ı ilâhî ile gerçekleştirmiştir. O dönemde şiir ve edebiyatın oldukça güçlü olduğu Mekke'de, Kur'ân'ın nazım ve belâgat olarak insanlara seslenişi, müşrikler tarafından şaşkınlıkla karşılanıyordu. Bu hayretlerini ise ifade etmekte âciz kalarak Hz. Peygamberi eskilere ait masalları nazımlı bir biçimde anlatmakla itham ediyorlardı. Bunun üzerine Cenâb-ı Hakk defalarca onlara meydan okudu ve Kur'ân'ın bir benzerini getirmeleri hususunda onlara hitâbda bulundu. İşte müşriklerden **Nadr bin Hâris bin Kilde** isminde biri, Kur'ân'a benzeterek bir metin kaleme aldı ve bunu Mekkelilere okuyarak onları İslâm'dan uzaklaştırmaya çalıştı. Üstelik âyette işaret edildiği gibi Nadr bin Hâris aslında bu hikâyeleri ticaret maksadı ile gittiği İran'da satın almış kendisi de süsleyerek okumuştu.

Dolayısıyla ya Rauf Yektâ Bey ya da Türk Mûsikîsi isimli eseri aktaran, Nadr b. Haris b. Kilde'nin isminde hata etmiştir. Diğer yandan hemen tüm tefsirlerde İran hikayelerinden (aşk, güreş ve saray) bir metin oluşturup okuduğu noktasında fikir birliği olan konuda, Nadr'in ud çalıp İran şarkıları okuduğuna dair zayıf bir rivayeti tercih etmiştir.

Rauf Yektâ Bey'in konuyla ilgili örnek verdiği bir diğer Arap müzisyen ise Said ibn Mesacid'dir. Ona göre Hicri 1. Asrın ortalarında bu sanatta tekamül etmek üzere İran'a gitmiş ve mûsikî aletlerinin icrasını tetkikten sonra dönüşte Suriye müziğini de incelemiş ve Hicaz'a döndüğünde bazı eksiltmeler ve

ziyadelerle reform yapmıştır. İran melodilerinden Arap zevkine uyanları alıp, uymayanları atmıştır. "İran kaidelerine göre Araplar arasında ilk defa nağme icra eden odur."

Halbuki tam adı el-Kâmil Ebû Osman Saîd İbn Miscâh (ö. 715 ?) olan Said, Mekke'de doğmuş bir İranlı mevlâdır (azad edilmiş köle). Emevî döneminin en büyük mûsikîşinasıdır. Arapça şiirleri İranî makamlara ve melodilere uygulayarak icrâ ederdi. Hayatını hükümdarların saraylarında geçirmiş, İbn Muhriz, İbn Süreyc, Yunus el-Kâtib gibi öğrenciler yetiştirmiştir.

Yani Rauf Yektâ Bey'in Türk Mûsikîsi eserinde adı hataen Said b. Mesacid olarak yazılan İbn Miscah diğer yandan eserde iddia edildiği gibi Arap değil aksine İranlıdır.

Rauf Yektâ Bey'e göre bir başka Arap müzik reformisti İbn Muhriz'dir. Said'in Arabistan'da kökleştirdiği müziği yayan kişidir. İbn Muhriz zaten adından da anlaşılacağı üzere İranlıdır, Arap değildir. Aslen İranlı olan İbn Muhriz cüzzamlı olması dolayısıyla yerleşik bir hayat sürememiştir. Hocası İbn Miscah'a İran makam ve melodilerini öğretenlerden biridir. el-Isfahânî İbn Muhriz'in İslâm mûsikîsine remel ritmi ve bir düğün şarkısı hediye ettiğini ayrıca insanların en güzel seslisi olduğunu bildirmektedir.

Konuyu biraz daha detaylandırırsak Mısır Kralı Mukavkıs'ın iyi niyet göstergesi olarak gönderdiği İran asıllı Sîrîn'i Rasûlullah (s.a.v.), şâiri Hassan b. Sâbit'e hediye etti. Sesi güzel olan ve İran şarkıları okuyan Sîrîn'in ilk yaptığı eşi Hassan'ın Arapça şiirlerini İran şarkılarına giydirerek okumak oldu. Zîrâ kaynaklarda bundan sonraki dönemlerde isimleri geçecek olan bazı şarkıcıların bu şarkıları Sîrîn'den öğrendiklerine dair rivâyetler vardır. En önemli talebesi İslâm'da muğannîlikle ilk şöhret olan kimse Tuveys'tir (632-710). Tuveys'in hocası Şirin'den öğrendiği ve profesyonel olarak icra ettiği ğınâ, "el-ğınâü'l-mütkan" (mükemmel müzik) olarak isimlendirildi. Bu türün farklılığı; içinde tek bir nağme ile yetinilmeyip, İran melodilerinin kullanılması ve aynı zamanda şiirin arûz ölçüsünün şarkının melodisi üzerine müstakil bir îkâ' (ritmik model, usûl) şeklinde tatbik edilmesinden ibarettir. Tuveys, mûsikîsini kare bir def eşliğinde icrâ ederdi. Tuveys'in öğrencileri İbn Süreyc, Dellâl, Nâfiz, Nevmetü'd-Duhâ, Fend ve Sâib Hasîr (ö. 683)'dir.

Bu müzik okulu/ekolü Hulefâ-i Râşidîn devrinin son zamanlarında Hicaz'da şu müzisyenleri yetiştirdi: İzzetü'l-Meylâ (ö. 710), Nemîd, Huneyn el- Hıyerî (ö. 718), Ahmed en-Nasîbî (ö. 702), Kand el-Medenî veya Fend (ö. 670), Dellâl, Budeyhu'l-Melîh (ö. 699), Berdan, Ebû Saîd Cemîle, Said b. Miscâh (ö. 715), İbn Muhriz. Emeviler Dönenmi'nde de devam eden bu ekolün temsilcileri Türk asıllı olan **İbn Süreyc** (634-726), Afrika kökenli bir Berberi olan **el-Garîd Ebî**

Yezid, Ma'bed (ö.743), İbn 'Âişe (ö. 743 ?), Yunus el-Kâtib (ö.765 ?), Mâlik et-Tâî (ö. 754 ?), Atarred (ö. 786 ?), Cemîle (ö. 720 ?), Sellâmetü'l-Kass, Habbâbe, Sellâmetü'z- Zerkâ, Muhammed b. İbâdü'l-Kâtib, Amr b. Osman, İbn Tanbûra, Burdân, Yahya Kayl, Umeru'l-Vadî, Dahman, Ebû Abdurrah Beyzâk el-Ensârî, Neşîtu'l-Fârisî, Ebû Kâmil el-Guzeyyil Dımaşkî, İbn Tanbûra el-Yemenî ve Huneyn el-Hıyerî olmuştur. Abbasiler Dönemi'nde sayılamayacak kadar çoğalan müzisyenlerin liderleri de İran asıllı olan İbrahim ve oğlu İshak Mevsıli, yine İran asıllı olan İbnülmüneccim'dir.

Görüldüğü üzere Rauf Yektâ bey'in Arap dediği müzisyenlerin hiçbiri Arap değil aksine İranlıdır. Hatta Araplar ilk müzisyenini Abbasiler Dönemi'nde yetişen İbn Cami'nin şahsında vermiştir. İbn Haldun'u kaynak göstererek zaten İslamdan önce köklü ve profesyonel bir Arap mûsikîsi olmadığını aksine Arapların İran müziğinden etkilendiğini yazan Rauf Yakta Bey'i teyit etmektedir. İbn Haldun eserinin 31. Bölümü olan Şarkı Sanatı kısmında İslamdan önce Araplar'ın ibtidai bir mûsikîye sahip olduklarını daha sonraları İran müziğinden pekçok makam ve melodiler aldıklarını ifade etmektedir.

Rauf Yektâ Bey'e göre Arapların İranlılardan aldıkları şeyler müziğin tatbikatına mahsustur; Arap tarihlerinde şu bilgilere rastlanmaktadır: "Bazı İran şarkıcıları Mekke'ye gelmişler ve Araplar onların nağmelerini taklide başlamışlardır." Veya tam tersi "bazı Araplar İran'a gitmiş ve burada öğrendikleri müzikleri memleketlerine dönünce öğretmeye başlamışlardır." Bu bilgideki eksiklik İran2a gidip de müzik öğrenen bir Arap yoktur, aksine ticari ilişkiler çerçevesinde İran'ın sadece müzik değil giyim-kuşam vb kültürlerine alışan Araplar olduğudur. Şirval de denilen pantolon giyme adeti de İran'dan alınmadır ve rivayetlere göre Hz. Peygamber'in de mahremiyet açısından olurunu almış bir giyimdir. Zaten ya köle ya da ticaret (sanat, zanaat) maksadıyla Hicaz bölgesine gelen başta İran olmak üzere farklı etnik unsurların bu bölgenin müziğini şekillendirdiğini, yön verdiğini, dolayısıyla temellendirdiğini ifade edebiliriz. Ve bu oldukça tabii bir durumdur.

Artık farklı milletlerin de İslama girmesiyle sadece Arap değil İslam Alemi diyebileceğimiz Abbasiler Dönemi'nde müslümanlar, bütün ilimleri ve sanatları ciddi bir tetkike tabi tutmuşlar ve aydınlanmak isteyen bir milletin daha aydın bir millete müracaatı nasıl bir gerçekse Müslümanlar da Yunan müelliflerine müracaat etmişler ve bu eserleri ciddi tetkike tabi tutmuşlardır. Rauf Yektâ Bey'in bu cümlelerde geçen "müslüman" yerine "Arap" kelimesi kullanmıştır. Bu kullanımı hata değil, müziğin milliyetini tebarüz ettirmek isteyen bir üstadın tercihi olarak idrak etmek gerektir.

Zira Rauf Yektâ Bey, nazari cihetten İslamdan evvel ve islamın ilk asrında İran'da 1. Hüsrev (531-579) ve onun zamanında yaşayan Barbud'tan başka

bir müzik nazariyecisine rastlamadığını ifade etmektedir. Hz. Peygamber Efendimizin de doğduğu yıllara tekabül eden bu dönemde Barbud'un 30 makam icat ettiğine dair bilgiler olsa da konuyla ilgili İranlılar'ın herhangi bir nazari eseri tespit edilememiştir. Bu meyanda Rauf Yektâ Bey, "Aslında müzik çok eski zamanlarda İran'da doğmuştur; takibeden asırlarda buradan yayılmıştır. Daha sonra Pitagoras gibi Yunan filozofları ve takipçileri tarafından nazari inceleme konusu olmuş ve bur zamandan itibaren de bir ilim şeklini almıştır. Lisan gibi müzik de insanla beraber doğmuş olup iptidai bir durumda bulunuyordu ve onun kaidelerini ilk defa Yunan filozofları tetkik eylemişlerdir." İfadelerine yer vermiştir.

Konunun sonunda Rauf Yektâ Bey, "Türkler ise gerek Asya gerek Anadolu hayatlarında kullandıkları mûsikî bir sekizlinin 24 aralığa bölünmesi esasına dayanıyordu. Dolayısıyla Türk Mûsikîsi İran mûsikîsine benzerlik arz etmekteydi" ifadelerine yer vererek kanaatini "Netice olarak Araplar, Türkler ve İranlılar arasında bir nazariye farkı asla yoktur; Avrupalı müelliflerin bunun aksini iddia etmelerinin yegane sebebi bu üç dilde yazılmış eserlerden ya haberleri yoktur ya da muhtevalarını anlayamamışlardır" yorumuyla sone erdirmektedir.

Bu yorum aslında bize şunu ifade etmektedir ki Rauf Yektâ Bey, "Şark Mûsikîsi" başlığı altında bir arada zikrettiği Türk, İran ve Arap müziklerinin birbirleriyle benzerlik arz etmektedir. Ona göre "Arapların mûsikî nazariyesini Yunanlılardan alması gerçeği şunu da göstermektedir ki İran ve Türkler de bu nazariyeyi aynı kaynaktan almışlardır."

Rauf Yektâ Bey'in burada ki tenkit edilmesi gereken cümlesi "Riemann Arap mûsikî nazariyesinin ilki Halil olduğuna göre Halil'in eserinde mûsikî Yunanlılarca izah edildiği gibi izah edilmiştir" cümlesidir. Bu konuda Riemann'ın verdiği bilgiye güvenerek hata etmiştir. Zira Halil b. Ahmed el-Ferahidî (ö. 791), *Kitabü'n-Nağam* ve *Kitabü'l-Îkâ'* adlı eserlerinde dörtlü ve beşli türlerini yazdığına ve bunlara bir sınırlama getirdiğine dair bilgiler olsa da bu eserlerin hiçbiri günümüze ulaşmaması sebebiyle teyit etme imkanı yoktur. Diğer yandan Halil'in yaşadığı dönem müzik nazariyesini Grekler'den aldığına dair bilgi, sadece Riemann'ın iddiası olan oldukça zayıf bir bilgidir. Zira Grekçe eserlerden istifade ederek İslam Dünyasında bize ulaşan ilk müzik nazari eserlerini kaleme alan el-Kindi (ö. 874), Halil'den bir asır sonra vefat etmiştir. Kuvvetle muhtemeldir ki Rauf Yektâ Bey, Kindi'nin eserlerinden ve içeriğinden haberi olmadığı için bu kanaate varmıştır. Rauf Yektâ Bey, ilgili görüşlerini kendisine ulaşan en eski eserin Farabi'nin eseri olduğundan hareketle yazmıştır.

Rauf Yektâ Bey'in 20. Yüzyılın başında "Doğuluların Grek müellifleri çok iyi anlayıp doğru bir şekilde aktarım yaparken, batılı müelliflerin aynı eserleri pek çok hatayla aktardıklarına" dair görüşü oldukça isabetlidir. Konuyla ilgili

olarak şu örneğe yer vermektedir: “Mesela iki sekizlinin sahasını içine alan büyük sistem veya tam sistemi tefsirini yanlış yapmışlardır. Ayrıca beşli aralık konusunda ileri sürdükleri fikirler ayrı bir hatadır. Fakat Farabi, Safiyyüddin İbn Sina sadece beşli ve dörtlünün değil aynı zamanda üçlü majör ve minörün de uyumlu olduklarını ifade ettikleri muhakkaktır. Dolayısıyla Farabi bunu ispatlarken ondan bir asır sonra Avrupalı bir müellif sadece sekizli, beşli, onikili, dörtlü, onbirli aralığı uyumlu kabul eden Yunanlıları anlatıyordu; o halde üçlü majör ve minör tonların uyumlu olduklarının keşfi doğululara ait olmaktadır.” Hakikat şudur ki Doğulular Yunan eserlerinin muhtevasını tekrar meydana getirmişlerdir; bilhassa Farabi’nin Kitabü’l-Musika’l-Kebir isimli eserinin bir cildi Grekler’in müzik nazariyatı konusunda düştükleri hataları anlatmaktadır.

Henry George Farmer başta olmak üzere Pitagoras gamının değiştiği konusunda ki görüşü de Rauf Yektâ Bey’in bir başka isabetli görüşüdür. Ona göre “Pitagoras gamı, asırlardır hiç değişmemiştir; 2/3 olan beşli aralığın kıymeti hala aynı şekilde ifade edilmektedir. Diğer tüm kaideler de durumunu muhafaza etmektedir.” Bu görüşün temelinde yatan ana sebep ise tüm sesleri, uyumlu ses birliklerinden oluşan makam esaslarını yaratan Allah’tır, insanoğlu sadece ilim ve medeniyeti çerçevesinde bunu tespit edip izah etme gayreti göstermiştir.

Sonuç olarak Türk Müzikolojisi’nin başlangıcı sayabileceğimiz Rauf Yektâ Bey’in bilhassa Türk Mûsikîsi isimli eseri başta olmak üzere tüm çalışmaları iyice tedkik edildiğinde görülecektir ki müellifimiz yaklaşık 1400 yıllık müzik geleneğine ve bilhassa bu müziğin nazariyesine hakimdir. Özellikle ses aralıklarının matematiksel hesapları konusunda bu dönemi çalışanların ana kaynağı olmalıdır. Rauf Yektâ Bey’in ilk dönem İslam Dünyası müziğine dair görüşleri diğer tüm çalışmaları ekseninde araştırmaya muhtaçtır. Bu araştırma, kuvvetle muhtemeldir ki Türk Müziği Ses Sistemi noktasında araştırmacı ve sanatçılara rehber olacaktır.

KAYNAKÇA

Batris, Fikri. el-Mûsika ve'l-Ğınâ münzü Bid'i'l-Halîkati li'l-Ân. İskenderiye ty.

Bek, Halil Mirdem. Cemheretu'l-Muğannîn. Dımaşk 1964.

Bûzeyne, Muhammed. el-Mevsûâtu'l-Mûsikiyye. Tunus 1991.

Corci, Simon. el-Musika'l-Arabiyye. Cemal Hayyat (çev.). Bağdat 1989.

Çetin, Nihad M.. "Arûz", Diyânet İslâm Ansiklopedisi. C. 4, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı, 1991.

Çetinkaya, Yalçın. İhvân-ı Safâ'da Mûsikî Düşüncesi. İstanbul 1995.

D'erlanger, Baron Radolph. La Musique Arabe. Paris 1938.

Daniel, F. Salvador. "Ses Rapports avec la Musique Grecque et le Chant Gregorien", La Musique Arabe. Algiers 1879.

el-Askalânî, İbn Hacer. Fethu'l-Bârî. Beyrut 1993.

el-Cündî, Ahmed. Min Târîhi'l-Ğınâ İnde'l-Arab. Dımaşk 1988.

el-Fârâbî, Ebû Nasr. İhsâü'l-ulûm. Ahmet Ateş (çev.). İstanbul 1990.

el-Fârâbî, Kitâbu Mûsika'l-Kebir. G. A. Haşebe, M. A. Hıfnî (thk.). Kahire 1967.

el-Farukî, İsmail Râcî ve Louis Lamia. İslâm Kültür Atlası. M.O. Kibaroğlu-Z. Kibaroğlu (çev.). İstanbul 1991.

el-Farukî, Louis. İslâm'a Göre Müzik ve Müzisyenler. Ü. Taha Yardım (çev.). İstanbul 1985.

el-Halebî. İnsanu'l-Uyûn fi Sireti'l-Emîn el-Me'mûn. Kahire ty.

el-Hamevî, Yâkût. Mu'cemu'l-Udebâ. London 1907.

el-Hulv, Selim. el-Mûsika'ş-Şarkiyye. Beyrut 1974.

el-İhtiyâr, Nesib. el-Fennü'l-Ğınâi inde'l-Arab. Dımaşk 1955.

Elkholy, Samha Amîn. *The Function of Music in Islamic Culture.* Kahire 1984.

el-Mehdî, Salih. el-Musika'l-Arabiyye. Tunus 1979.

el-Merâgî, Abdülkâdir-i. Câmiu'l-elhân. Nuruosmâniye Ktp, No: 3644 vr. 29b.

el-Mesûdî, Hüseyin b. Ali. Murûcu'z-Zeheb. Kahire 1948.

el-Ukaylî, Mecdî. es-Sima' inde'l-Arab. Dımaşk 1966.

en-Nüveyrî, Şihâbeddin Ahmed. Nihâyetü'l-ereb fı fünûni'l-edeb. I-XVIII, Kahire ty.

Erguner, Süleyman, Rauf Yektâ Bey, İstanbul 2003.

eş-Şeyhanî, Semir. Eşhuru'l-Muğannî inde'l-Arab. Beyrut 1962.

et-Taberî, Muhammed b.. Tarih. Beyrut 1987.

ez-Zebîdî, Ali. "Halilu'l-Musikâr", el-Mevrid. Bağdat 1975.

ez-Zubeydî, Muhammed b. Hasan. Tabakatu'n-Nahviyyîn. Kahire 1954.

Farmer, Henry George. Masâdıru'l-Musika'l-Arabiyye. Hüseyin Nassâr (çev.). Kahire 1957.

Farmer, Henry George. "İshâk Mawsılî", İA, V/II, İstanbul 1988.

Farmer, Henry George, "Mûsikî ", İA, VIII, İstanbul 1993.

Farmer, Henry George. History of Arabian Music. London 1973.

Fayda, Mustafa, Hz. Ömer Zamanında Gayri Müslimler. (Önsöz). İstanbul 1989.

Hamidullah, Muhammed. İslâm Peygamberi. Salih Tuğ (çev). İstanbul 1990.

İbn Abdi Rabbih. el-Ikdü'l-Ferîd. Beyrut 1983.

İbn Hallikân, Vefeyâtu'l-A'yân. İhsan Abbas (thk.). Beyrut 1978.

İbn Mace. Sünen. Mısır 1952.

İbn Sa'd. Tabakatu'l-Kübrâ. Beyrut 1960.

İbnü'n-Nedîm. el-Fihrist. Beyrut 1978.

İhvân-ı Safâ. Resâil. Beyrut ty.

Jebrini, Alâeddin. "Fârâbî", DİA. C. 12, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı, 1995.

Kâtib Çelebi. Keşfu'z-Zünûn. Beyrut ty.

Kaya, Mahmut. "Beytu'l-Hikme", DİA. C. 6, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı 1992.

Mahfuz, Hüseyin Ali. Kâmûsu'l-Musika'l-Arabiyye. Bağdat 1977.

Ögel, Bahaeddin. Türk Kültür Tarihine Giriş. VIII, Ankara 1991.

Özcan, Nuri. "Osmanlılarda Musikî", Osmanlı Ansiklopedisi. C.3, İstanbul 1996.

Rauf Yektâ Bey, Türk Mûsikîsi, İstanbul 1986.

Rowson, Everett. "Ebrahim Mawsili", Encyclopaedia Iranica. C. 8, California 1998.

Sâmî Hâfız, Târihu'l-Mûsika'l-Ğınâi'l -Arabî. yy., ty.

Sancaktar, Mona. Tarihu Musika'l-Arab ve Alâtuha. Beyrut 1987.

Sellum, Davud. "Hel yu'zefu'n-neğamu'd-def'in fi Kitabi'l-Eğanî", Mevrid. I, Bağdat, 48, 71-72.

Sezgin, Fuat. "Geschichte des Arabischen Schrifttums"*, Leiden.* Suppl. I, 1967- 1984, 370.

Sezikli, Ubeydullah. "Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri", Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyall Bilimler Enstitüsü, 2000.

Streck, "Arracân", İA. C. 1, Eskişehir 1997.

Suad b. Abdilaziz. "el-Musikûru'l-İslâmî Ziryâb", Mecelletü'l-Müerrihi'l-Arabî, 22, Bağdat 1982.

Şîrâzî, Kutbuddîn Mahmut. Dürretü't-Tâc li-Gurreti'd-Dîbâc. Nuru Osmaniye Ktp, Nr. 947, Vr: 219.

Turabi, Ahmet Hakkı. "İbn Câmi' (ö. 808) Kureyşli Meşhur Muğannî ve Bestekâr", Cumhuriyet Ün. İlahiyat Fak. Dergisi. Cilt. 9, Sayı. 1, 2005, ss. 161-173.

Turabi, Ahmet Hakkı. "İbnü'l-Müneccim (241-300/ 855-912) ve Risâle fi'l-Mûsîkâ Adlı Eseri", Sakarya Ün. İlahiyat Fak. Dergisi. Sayı. 11, 2005, ss. 201-222.

Turabi, Ahmet Hakkı. "İbrahim el-Mevsılî", DİA. C. 21, İstanbul: TDV, 2000.

Turabi, Ahmet Hakkı. "İlk Koro Kurucusu ve Şefi İbrâhim el-Mevsılî (ö. 804)", Çukurova Ün. İlahiyat Fak. Dergisi. Cilt. 5, Sayı. 1, 2005, ss. 177-193.

Turabi, Ahmet Hakkı. "İshâk el-Mevsılî", DİA. C. 22, İstanbul: TDV, 2000.

Turabi, Ahmet Hakkı. "Medîneli Efemine Şarkıcı Tuveys (11-92/632-711)", Çukurova Ün. İlahiyat Fak. Dergisi. Cilt. 10, Sayı. 1, 2010, ss. 41-66.

Turabi, Ahmet Hakkı. "Türk Din Mûsikîsinde Hz. Peygamber Konulu Eserler Listesi", Muradiye Dergisi Hz. Muhammed (sav) Özel Sayısı "Sevmek Bir Sanattır"yıl 7, Sayı. 27-28, yaz-güz 2011, İstanbul, s. 1-8.

Wensinck, A. J., "Mevlâ", İA. C. 8, 1993.

Wright, Oven, "Mûsikî ", EI. C. 7, Leiden 1993.

Yusuf, Zekeriya. Müellefâtü'l-Kindiyyi'l-Mûsikiyye. Bağdat 1962.

Zeydân, Corci. *Medeniyet-i İslâmiyye Tarihi.* Z. Megamiz (çev.). İstanbul 1928.

Rauf Yekta Bey'in Nazariyatında Yunan-Bizans Müziğinin Etkileri

Dr. Miltiadis PAPPAS[1]

Özet

Türk müziğinin, müzikolojisi ve etnomüzikolojisinin temellerini atarak, 20. yüzyıla damgasını vuran şahsiyet şüphesiz Rauf Yekta'dır. Onun bilgi zenginliği, müziğin tüm milletler için ulusötesi bir bağlantı olduğunun farkındalığı ve sahip olduğu göreceli ılımlılık, gelecek nesillere miras olarak bırakacağı mükemmel metinlerin üretilmesini sağlayan başlıca özelliklerindendi. Yaşadığı dönem, milliyetçilik akımının yükselişi açısından yoğun olmasına rağmen, müzik perspektifi açısından milletlerin öncelikle din ve dil üzerinden tanımlanmasını, çağdaşı Saadettin Arel'in aksine olumlu bakış açısıyla analiz etmiş ve bu durum olumlu sonuçlar doğurmuştur. Rauf Yekta dönemi hem birleşik bir müzik teorisi hem de Türk müziği yazımının teorik arka planlarının yapıldığı yoğun bir arayış dönemiydi. Rauf Bey'in doğumundan kısa bir süre önce Türk müziği için porte kullanılmaya başlamıştı. Ancak kullanılan porte, Türk müziğinin ince aralıklarını vurgulayabilecek özellikte değildi. Bununla birlikte, teori konusunda görüşlerini sunmaktan çekinmeyen Yekta, her nazari sistemin zamanla gücünü göstereceğini iyi bildiği ve porte için eşdeğer bir teori olmadığından, bunların kullanımında çok fazla ısrar etmemiştir. Deneyimli bir müzisyen olarak nazariyatını geliştirirken, kendini iyi bildiği Avrupa müziğinden ayırması ve Türk müziğinin özelliklerini teorik olarak ifade etme yolunda çalışmalar yapması gerektiğini biliyordu. Bu tebliğde Rauf Yekta'nın, Kilise ve Yunan müziği üzerine yazdığı makalelere, Yunan müziği müzisyenleriyle olan kişisel deneyimlerine, teorik arayışlarına ve nazariyatındaki antik Yunan ve Bizans müziğinin etkilerine yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta, Yunan, Bizans, Kilise Musikisi, 24 Aralık.

[1] Dr. Miltiadis Pappas, İÜ, OMAR, ppapmilt@gmail.com DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0128

Interactions of Greek-Byzantıne Music in Rauf Yekta Bey's Theory

Abstract

Rauf Yekta was undoubtedly that personality, who stamped the 20th century by laying the foundations of musicology and ethnomusicology for Turkish music. The wealth of his knowledge, the awareness of Music as an over-national ligament for all nations and the relative moderation which possessed him, were the main characteristics, so that the excellent works that he left as a legacy for the next generations were produced. Despite the fact that the era in which he lived was intense in terms of the rise of nationalism, the identification of nations based primarily on religion and secondarily on language, unlike his contemporary Saadettin Arel, he analyzed the same events and produced positive results, mainly in terms of music perspectives. The era of Yekta was a period of intense search for theoretical backgrounds for a unified musical theory and notating Turkish music. Shortly before the birth of Yekta, Turkish music began to use the pentagram, but it was not this pentagram that would highlight the fine intervals of Turkish music. Much more, however, there was no equivalent theory for the pentagram, subjects on which Yekta did not hesitate to present his opinions but also not to insist so much on their use, since he knew well that time would show the strength of each theoretical system. At the same time as writing the theory, as an experienced musician, he knew that he had to separate himself from European music, which he seems to know well and settle down in the theoretical way of expressing the peculiarities of Turkish music. In this lecture, based on his articles on ecclesiastical or Greek music, as well as his personal experiences with the musicians of Greek music, it is certain that in the preparation of his theoretical system, he took into account both the theory of ancient Greek and of Byzantine music. In this paper, will be discussed also Rauf Yekta's articles on the Church and Greek music, his personal experiences with Greek music musicians, his theoretical searches and the effects of ancient Greek and Byzantine music on his theory.

Keywords: Rauf Yekta, Byzantine, Church Music, 24 Tones, Scale.

Türk müziğinin, müzikolojisi ve etnomüzikolojisinin temellerini atarak, 20. yüzyıla damgasını vuran şahsiyet şüphesiz Rauf Yekta'dır. Onun bilgi zenginliği, müziğin tüm milletler için ulus ötesi bir bağlantı olduğunun farkındalığı ve sahip olduğu göreceli ılımlılık, gelecek nesillere miras olarak bırakacağı mükemmel metinlerin üretilmesini sağlayan başlıca özelliklerindendi. Yaşadığı dönem, milliyetçilik akımının yükselişi açısından yoğun olmasına rağmen, müzik perspektifi açısından da milletlerin öncelikle din ve dil üzerinden tanımlanmasını, çağdaşı olan Sadettin Arel'in aksine daha tarafsız bakış açısıyla analiz etmiş ve bu durum olumlu sonuçlar doğurmuştur. Rauf Yekta dönemi hem birleşik bir müzik teorisi hem de Türk müziği yazımının teorik arka planlarının yapıldığı yoğun bir arayış dönemiydi. Rauf Bey'in doğumundan bir süre önce Türk müziği için porte kullanılmaya başlamıştı. Ancak kullanılan porte, Türk müziğinin ince aralıklarını vurgulayabilecek özellikte değildi. Bununla birlikte, teori konusunda görüşlerini sunmaktan çekinmeyen Yekta, her nazari sistemin zamanla gücünü göstereceğini iyi bildiği için ve porte için eşdeğer bir teori olmadığının farkında olduğundan, bunların kullanımında çok fazla ısrar etmemiştir. Deneyimli bir müzisyen olarak nazariyatını geliştirirken, kendisini iyi bildiği Avrupa müziğinden ayırması ve Türk müziğinin özelliklerini teorik olarak ifade etme yolunda çalışmalar yapması gerektiğini biliyordu.

Yunan-Bizans-Türk müzikleri: Doğal bir gelişme mi, paralel yollar mı yoksa zaman içerisinde benzeyen taraflardan oluşan tabi bir musiki gidişatı mı? Bu sorulara kolay verilebilecek cevaplar değil, bu ve buna benzeyen konularda sübjektiflik çok savunmasız kalmasına rağmen, Rauf Yekta Bey bu konulara değinmiştir. Bu konular hakkındaki kaynak azlığı araştırmayı zorlaştıran hususlardandır. Ancak az olsa bile bu kaynakların yeniden ele alınması ve değerlendirilmesi daima faydalı olmuştur. Günümüzde, 19. yüzyılın milliyetçilik anlayışı olmayabilir ancak dünyaca milli bir revizyonizm içerisinde bulunmamıza rağmen, bunun gibi konuları, Rauf Yekta Bey gibi araştırmayı esirgemeyen, çalışmaya üşenmeyen ve dogmatizmin araştırma üslubunun altında halkları en sıkı şekilde birleştirebilen müzik ilminin kıymetini fark etmek gerekmektedir.

Müzik, taşıdığı diğer özelliklerinden başka devamlı şekil değişen, gelişen canlı bir organizmaya benzetilebilir. Bu yüzdendir ki özellikle Bizans ve Türk müziklerini ilgilendiren konulara değinmek gerektiğinde, Rauf Yekta Bey'e gelmeden önce İstanbul'un fethine kadar inmek gerekmektedir. Bu iki musiki türü asırlarca beraberlik içerisinde oluşum göstermişlerdir. Rauf Yekta Bey bunun farkında olup, eski Yunan ve Bizans musikilerini –kanaatimize göre- ilmi bir şekilde öğrenmeye ve değerlendirmeye çalıştırmıştır. Benzerliği ve farklılığı ile de bu iki musikinin aslında bir olduğunun neticesine varmıştır.

Şimdiye kadar konuyla ilgili o döneme ait Osmanlı kaynaklarına rastlanmamıştır. Diğer taraftan Bizans sonrası dönemine ait ve Yunan dilinde[2] ilginç ve araştırmaya değer kaynaklar mevcuttur. Bunlardan birkaçı başlık şeklinde aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. Osmanlı padişahlarının bazıları güzel sanatlara duyduğu kişisel ilgiden başka, bu sanatları kurumsallaştırmaya da çalışmışlardır.

2. İstanbul'un fethini yeni bir başlangıç olarak sayacak olursak, Sultan II. Mehmet'ten başlamak gerekir. Sultanın sanata ve sanatçılara özen gösterdiği bilinmektedir (meşhur ressam Gentile Bellini saygı duyduğu bilinmektedir[3]).

2.1. Sultan II.Mehmet'in, İstanbul'da 1915'te Yunancada yayımlanan bir dergide "Fatih Mehmet ve bizim muganniler" başlıklı makale mevcuttur. Bu dergide[4] başka dillerde yazılan önemli kaynaklardan söz edilir, örneğin Fransızca, Osmanlıca, Latince vs.[5]

2.2. Dergiden alınan bilgilere göre, Sultan bilgin kişilere hayran kalıp ırkları ne olursa olsun eserlerini Arap (Türkçe) diline çevirtmiştir. Bununla birlikte onun çağdaş kişilere saygı duyduğu ve ödüllendirdiği bilinmektedir.

---

[2] Türk müziği hakkında başka dillerde de eski kaynaklar mevcuttur, örn. Giovanni Battista Toderini, *De la littérature des Turcs, tr. par l'abbé de Cournand, tome troisieme,* Paris 1789.

[3] Bellini, Venedik devleti tarafından İstanbul'da 15 ay (1479-1480) kalmasını ve Sultan sarayında çalışmasını talimatı verilmiştir. Oradaki çalışmalarından Sultanın portresi meydana gelmiştir ve "Gentile Bellini et le Sultan Mohammed II" adını taşıyıp, aynı şekilde bir madalya da mevcuttur. Temmuz 2020'de ise İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB), Londra'da müzayede ile satışa sunulan Venedikli Ressam Gentile Bellini'nin atölyesinden çıkan Sultan II. Mehmet'in portresini 770 bin sterline (yaklaşık 6,5 milyon lira) satın almıştı. Aynı ressam da zamanın Patrik hazretleri Georgiyos Genadiyos'u Fatih Sultanla konuşurken çizmiştir. Hatta o resminin hikayesi şudur: Patrik Genadiyos o zamanki Patrikhane kilisesine "Panagia Pammakaristos" (daha sonra Fethiye camiye dönüştürülen kilise) Sultanın ziyaretinden haberdar olduğunda o zamanki Frenk denilen zırhlı takımını giyinip yere temenni edip kendisine tapmıştır.

[4] *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια Σύγγραμμα Περιοδικὸν* Ἐκδιδόμενον Κατὰ Σάββατον. Τόμος Τριακοστὸς Ἕκτος, 5 Ἰανουαρίου 1916-31 Δεκεμβρίου 1916, σ.6-7 (άρθρο γραμμένο από τον Β.Α. Μυστακίδη στις 23 Δεκεμβρίου 1915: Μωάμεθ ὁ Πορθητὴς καὶ οἱ καθ' ἡμᾶς ψάλται).

[5] Fransınca kaynak gösterdiği kitaptan Pera'daki Mevlevihane'sinde dervişler tarafından sevilen bir melodi ve o dervişlerin 1707-1708'de canlı performanstan yapılan resmiyle beraber önemi kılan kaynaklar arasındadır. M.De Ferriol, *Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant, tirées d'après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol, ambassadeur du Roy à la Porte*, Paris 1714, s. 26. Bundan başka, aynı kitapta önemli müzik konulu resimler yer almaktadır.

2.3. Özellikle Hristiyan bilgin kişilere karşı duyduğu saygıdan söz edilmektedir. Örnek olarak son Bizans İmparatorunun akrabası olan Filelfos Frangisko isimli bir adamın kayınvalidesi ve iki oğlu Milano'da esir alındığında, Sultan'a Yunanca olarak 11 Mart 1454'te bir mektupla beraber 72 güfteli bir ezgi yollamış ve esir olan kişiler serbest bırakılmıştır. Bu mektup ve ezgi beraberce yayımlanmış olduğundan artık bilinmektedir[6].

2.4. Müziğe gelince, Fatih Sultan Mehmet diğer sultanlara göre[7] daha fazla ilgi duyduğu bilinmektedir. Bu konuda, adı geçen Yunancadaki makalesinde bulunan bilgi, referans olarak Âşık-paşa-zade'nin 1332 senesindeki kitabı gösterilmektedir (s.148)[8].

2.5. Fatih Sultan Mehmet'le ilgili ilginç bir olay bilinmektedir[9]:

3. Dimitri Kantemir tarafından 1635'te gerçekleşen bir hikâye de bir anekdot olarak bilinmektedir[10].

4. En eski Osmanlı musikisine ait eser örneği 15. yüzyılın ortasına rastlar ve "Farsça" olarak adlandırılır.

Bu eser Yunan Milli Kütüphanesinde (EBE) 2401 (s.122v) nolu koduyla bulun-

[6] Bu mektup "Lettres de Philephe" adlı eserde Legrand yayımlamıştır.

[7] Önceki Sultanların müziğe fazla ilgi gösterilmediğini hakkında bkz: (*Lo Stato Militare dell' Impero Ottomanno, Incremento e Decremento del Medesimo* [Fr. trc. ile birlikte: *L'état militaire de l'Empire ottoman, ses progrès, et sa décadence*], I-II, Amsterdam 1732.

[8] Âşık Paşazade, *Âşıkpaşazâde Tarihi (Tevârih-i Âl-i Osman), nşr. Âlî Bey*, İstanbul 1332, Matbaa-i Âmire.

[9] Olay 1474 yılında yer alıp şu şekilde aktarılmıştır: "Sultan Mehmet, İstanbul'daki en ufak ve basit olayına kadar geceleri şehirde dolaşırken haberdar olurdu. Rum okuyucu ve şarkıcıların ezgileri yazabilme yetenekleri olduğunu öğrendiğinde sonra, Georgios ve Yerasimos adında iki Rum müzisyenleri Saraya davet etmiştir. Yanında meşhur bir Pers şarkıcı vardı. Sultanın isteği üzerinde, Pers, bir şarkı okuduktan sonra, Rumlar şarkının melodiyi notaya almışlar. Sultan, Rumların okumaları istedikten sonra, Pers'ten daha iyi ifade etmişler. Sultan çok memnun kalıp, Rumların okumalarındaki inceliğe hayran olmuş ve kendilerine büyük bahşiş verip, tüm isteklerinin karşılanmasını emretti. Pers ise, büyük sanatkârlar olduğunu kabul edip, boyunu eğdi." Dorotheos Monemvasiya başpiskopos, "Tarih yazan, zira tarih kitabı..." Venedik, 1637, burada 1806' nın baskısı, s. 428 ve Yunan Milli Kütüphanesi, 16. 1232 L ve Georges Guillet's, *History of the Reign of Mehmed II*, Paris 1689 ve Ανωνύμου (Κ. Σάθα), *Σύνοψις Χρονική*, ἐν Παρισίοις 1894, τόμος Ζ, σ. 589.

[10] D. Kantemir'e göre 1635 yılında IV. Murat zamanında meşhur müzisyen ve İranlı veliaht Emirgünoğlu adında esir olarak getirdiğinde, tesadüfen bir Rum'un kendi kayığın içinde Farsça bir eser okuduğunu dinlemiştir. Aralarında geçen kısa bir konuşmadan sonra Emirgünoğlu Rum müzisyenin elini üç kez öptü ve büyük bir meblağla ödüllendirerek, hem müziğinin hem de Farsçanın mükemmel icrasına olan hayranlığını dile getirerek, padişaha şu sözleri söyledi:"… Bugün anladım ki, sizin hegemonyanız altında bulunan bu Rumlar ülkenin hak sahibiydiler. Üstelik hayatımda başka ırktan bir insanı hiç övmedim… Eğer bütün Rumlar onun gibiyse, bu toprakların sahipleri kadar değerliyse, sizin hegemonyanıza da en az onlar kadar layıktır. Bütün imparatorlukta benden daha iyi bir müzisyen olmadığına inansam da, sadece bu Rum'un öğrencisi olarak doğmak isterdim". Dimitri Kantemir: *Osmanlı İmparatorluğunun yükseliş ve çöküş tarihi, birinci cilt*, Cumhuriyet Kitap Kulübü, İstanbul 1998, s.544-545. Benzer başka bir olay için bkz.: Spyridon P. Lambros, *Ecthesis Chronica and Chronicon Athenarum, edited with critical notes and indices (by Spiridon Lambros)*, London, 1902, p. 38.

maktadır. Eserin makam, usul v.s. ile ilgili hiçbir detay bilinmemesine rağmen, muhtemelen Farsça bir terennümden ibaret olduğu tahmin edilebilir (önemsiz kelimeler içeren eser: örn. ar, yi, yi, a, to, go vb.)[11].

5. Halk müziği olarak nitelendirilen Bizans notasıyla yazılmış en eski eser, 1562 yılına ait olup, İviron Manastırı'nda (1189. nolu el yazması, p.120r) bulunmaktadır. Bu eserin Yunanca güftesinin dördüncü mısrasının dönüşü Farsçadır ve aynı zamanda Pers-Osmanlı melismatik bir terennümü içermektedir[12].

6. Buna benzeyen döneme ait başka bir örnek de Midilli'de Limon Manastırı'nın 1572[13] tarihli 259 (f.184-185) nolu el yazmasıdır. Bu yazmada Abdülkadir Meragi'nin bir bestesi bulunmaktadır[14].

7. 18. yüzyıldan itibaren elyazmaların sayısı gittikçe artmaktadır. Bundan önceki tarihlerde de önemli sayıda kaynaklar mevcuttur. Örneğin, 15. yüzyıla ait toplam 4 adet eserin 3 adedinin Abdülkadir Meragi'ye ait olduğu bilinmektedir, 16. yüzyıldan Behram Ağa, Hasan Can ve Mehmet Ağa, Hacı Kasım, Gazi Giray Han'nın da eserleri zengin bir kaynak zemini oluşturmaktadır.

8. Son olarak 19. yüzyılda 15 adet matbu kitapta Türk müziğine ait 650 eser

---

[11] El yazması ve porte hakkındaki yorumu için bakınız: Velimirovic, Milos (ed), *Studies in Eastern Chant*, Cilt. III, Oxford University Press, 1973, s.179-181.

[12] Bu, İviron Manastırı'nın kodudur. 1189, 1562, (s. 120r – 127v) sekreter olarak Leontios hieromonk Koukuzelis ile. Şiiri şu ifadeyle başlar: Χαιρεσθε, κάμποι, χαίρεσθε… ve dost le le li'yi Çargâh makam tutmanın önemsiz ifadelerini takip eder. του δ΄ κατά τριφωνία (νανά). Daha fazlası için bkz. Γρ. Στάθης, *Το αρχαιότερο ελληνικό δημοτικό τραγούδι, μελισμένο με τη βυζαντινή σημειογραφία σε μουσικό κώδικα, χρονολογημένο το έτος 1562*. Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών, σ. 184-223, τόμος 51ος, σ. 184-223 (Gr. Stahthis "En eski, 1562 tarihli, türkü, Bizans notası ile balayı", Atina Akademisi Bildiriler Kitabı, cilt 51, s. 184-223, Atina 1976).

[13] Her halükârda sadece dini müzikle uğraşan Ulema hariç, müzik İslam'da günah olarak kabul edildiğinden, İstanbul'un fethinden sonraki dönem bile ideal değildi. Aile toplantılarında bile müzik dışarıdan duyulmasın diye sokağa en uzak olan odayı seçiyorlardı. Daha fazlası için bkz. D'ohsson Ignatius Mouradje, *Tableau Générale de l'Empire Othoman*, Paris 1788, cilt viii, s. 232. Her padişahın kişiliği müziğin yerini belirlediğinden sarayda elbette müziğin şansı farklı olurdu.

[14] Abdülkadir ya da bilinen adıyla Abdülkadir Meragi (9. yüzyıl ortası-1435), İranlı (bazılarına göre Azerbaycanlı) müzisyen, şair ve ressamdı. Yetenekleri ona çeşitli padişah hanedanlarında yüksek mevkiler verdi. En çok müzik teorisi üzerine Farsça yazdığı (aslı yok sayılan ve sadece Türkçe olan biri hariç) dört eseri ile tanınır ve bu eserler İstanbul'da Nurosmaniye Camii kütüphanesindedir (no. 3644 ve 3656) ve başka yerlerde de nushaları vardır. Besteleri burada incelenmekte olan yayınlarda ağırlanmıştır. Şöhreti, yaşadığı yerel coğrafi sınırları aşmış ve o zamanki İslam dünyasına yayılmıştır. Persler ve Türkler bunu ulusal müziklerinin temel kaynağı olarak kabul ederler. Aynısı daha sonra Dimitri Kantemir ve Charles Fonton tarafından da iddia edildi. Kompozisyonlarının yaklaşık 30'u, ona ait olduğu kesin olmamakla birlikte hayatta kaldı. Konuyla ilgili daha fazla bilgi için bakınız: Behar Cem: *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, İstanbul 2015, s. 14, 15 ve özellikle 123.

ve bunların versiyonları mevcuttur.

9. Türk müziğinin nazariyatına gelince, eser ve nazariyat içeren elyazmalarından başka 17. yüzyıldan itibaren sadece nazariyat içeren elyazmaları da mevcuttur.

Adı geçen kaynakların sayısından, Yunan dilinde Türk müziğiyle ilgili yazışmış oldukça fazla sayıda kaynak olduğu anlaşılmaktadır (sadece Osmanlı müziği içeren el yazma sayfaların 3000'den fazla olduğunu bilinmektedir). Gelinen noktada müzikoloji araştırmacılarının bu kaynaklara erişim konusunda geç kaldığının kanaatindeyiz. Aynı şekilde Rum ve Türk müzisyenlerin ilişkilerinden önemli sonuçlar ortaya çıkmaktadır. 19. yüzyıldan örnek verilecek olursa, Rum Patrikhanesi'nin baş mugannisi Grigoriyos Türk müziğinden İsmail Dede Efendi'nin talebesi olmuştur ve karşılıklı olarak Dede Efendi de kilise musikisinde Grigoriyos'un talebesi olmuştur. Bu iki musiki türü iç-içe bir ortamdayken, müzik alışverişi kaçınılmazdı. Öyle ki bazen dönem basınında yoğun musiki tartışmalarının kaydedildiği görülmektedir[15].

Rauf Yekta'ya gelince, o da Dede Efendi gibi dönemin Patrikhane baş mugannisi Yakovos Nafpliyotis'ten bir seneden fazla hem ders almış hem de Patrikhane kilisesinde her pazar günü ayinlere katılıp oradaki icra edilen ezgileri dinlemiştir. Bu konuyu resmiyete taşımak adına, dönemin Patrik Hazretleri III. Yuvakim'den resmi izin alınmıştır[16]. Devam etmeden önce Rauf Bey'in kişiliği hakkında yazılarından yola çıkarak, sert bir dil kullandığı söylenebilir. Bu bir gerçek ki müzisyenler kolay insan değildirler. Müzikologlar hiç değil. Koleksiyoncular ise hiç değildir. Bütün bu özellikleri bir kişiliğe ekleyecek olursak gerçekten çıkan sonuç dikkat çekicidir. Ancak, Rauf Yekta'nın yazılarının her ne kadar sert ve sivri dili var ise de, savunduğu fikirlerini her zaman edebi ve

---

[15] Muhammet Ali Gerçel, *Rauf Yekta İkdam Gazetesinde neşredilen Türk Musikisi konulu makaleleri*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Ana Bilim Dalı, İslam Tarihi ve Bilimleri Bilim Dalı, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s.488.

[16] "1905'te İstanbul Ortodoks Patriği Yovakim'e kilisenin musikisini tetkik için müracaat eyledim. Bu sevimli kilise amiri Patrikhane kilisesinin İlahicibaşısını bana bu musikinin mümkün olan bütün inceliklerini göstermek üzere vazifelendirdi. Bir seneden fazla haftada muntazaman iki defa Fener Patrikhanesi'ne gider ve orada beni bekleyen musiki hocam İlahicibaşı Yakovos ile buluşurdum. Bu devamlı ziyaretler bana şu kanaati verdi ki, bu musiki Doğu musiki denilenden başka bir şey değildir. Ve ona izafe edilen bunca yabancı nazariyeler, kendilerini sözde nazariyeci sayan bazı kimselerin icatlarından başka bir şey değildir." Rauf Yekta Bey, *Türk Musikisi*, İstanbul 1986, s.40, 82. nolu dipnot. Gerçeği, Rauf Yekta kilise musikiyi çok önceden tanımış, çünkü belli bir süre için Atina'da bulunup (1874), daha önce Paris'te tanıştığı Stefan Morelö'nün tavsiyesi üzerine Atina'daki bir kiliseye gidip kilise musikisi hakkında bilgi edilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Bkz: Mehmet Öncel, *Rauf Yekta Bey'in Âti, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı Mecmualarda Mûsikî ile İlgili Makalelerin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul 2010, s.53.

ilmi bir tavırla ifade etmiştir. Ne Ahmet Midhat Efendi[17] ne de Ziya Gökalp[18], Zâti Bey (Arca), Nûri Şeydâ[19], Mahmut Ragıp (Gazimihal) gibi yazarlar, Rauf Yekta Bey ile girdikleri musiki tartışmaları, savunduğu görüşlerini kabul etmedikleri halde, kendisine hatalı olduğunu ifade edememişlerdir. Rauf Yekta Bey'in yaşadığı dönem milliyetçiliğin zirvede bulunduğu, siyasi ve sosyal açıdan kritik bir dönem olmasına rağmen o bu durumdan etkilenmeyerek bilimsel araştırmalarına devam etmiştir. Yekta Bey, "Bizans", "Rum" ve "kilise musikisi"'ne önem vermiş ve kendisinin ifadesiyle bu müzikleri "derinden öğrenmemek mümkün değildi" demiştir.

Rauf Yekta Bey İstanbul'daki Rumlarla iç-içe yaşadığı ve musiki münasebetlerinde bulunduğu da bilinmektedir. Konuya dair aşağıdaki kronolojik olarak ifade edilen faaliyetleri de eski Yunan ve Bizans müziğine ilgi gösterdiğini ortaya çıkarmaktadır[20]:

10. 17 Ocak 1899'da "İkdam" gazetesinde "Rum kiliselerinde musikisi" adlı makalesi[21].

11. 1899'dan 1905'e kadar İstanbul'da yayımlanan bir derginin ek bölümünde (6. kitapta) Rauf Yekta Bey'i misafir üyesi olarak görmekteyiz. Bu dergi kilise musiki derneğinin müzikolojik çalışmalarını içermekte olup ağırlıklı olarak kilise musikisi ve de diğer milletlerin musikileriyle ilgilenmektedir[22].

---

[17] Fazlı Arslan, *Ahmet Midhat Efendi ve Musiki*, İstanbul 2020.

[18] Ziya Gökalp, Cumhuriyet'in ilk yıllarında müzik modernleşmede öncülük yapmaya çalışmıştır. Musiki inkılâbı denilen hareketi, müzik politikalarının şekillenmesinde ve milliyetçiliği üzerinden yolla çıkmıştır. Müzik bilgili olmamasına rağmen (Mahmut Ragıp Gazimihal, *Milli Mecmua*, No:24, 5 Teşrin-i Sani, s.383-385) yeni bir müzik politikayı çizmeye çalışmıştır. Gökalp'in müzikteki fikirleri Osmanlı müziği Türk'e ait olmayan Arap, Acem, Bizans karışımı melez bir müzik olduğundan ibarettir. Esas Türklere ait milli müzik halk müziğidir. Milli bir müziğe sahip olmak için bu halk ezgilerini tespit edilerek Batı müziği tekniği ile polifoniye geçmesiyle olacaktı. Bütün çalışmaları bu yöndeydi. Rauf Yekta Bey, Ziya Gökalp'in Türk musikisi hakkındaki fikirlerini aşağıdaki dergide yayımlamıştır: *Servet-i Fünûn*, no:1480, (1925), no 1482.

[19] Muhammet Ali Gerçel, a.g.e, çeşitli yerlerde.

[20] Rauf Yekta Bey musikiyle ilgili kaleme aldığı 400 civarında makalesiyle kendini musiki camiasına kabul ettirmiştir. İlk makalesi, "Osmanlı Mûsikisi Hakkında Birkaç Söz" başlıklı olup ses fiziğini ve ilmi üslubundan bahsetmiştir. Makale 6 Nisan 1898'de (25 Mart 1314 r.) *İkdâm* gazetesinde yayımlanmıştır.

[21] Rauf Yekta İkdam gazetesinde neşredilen Türk musikisi konulu makaleler, Murat Bardakçı, *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*, İstanbul 1993, s.62-70.

[22] ΠΕΑ, *Ἐργασίαι τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις Ἐδρεύοντος καὶ δυνάμει ὑψηλῆς κυβερνητικῆς ἀδείας λειτουργοῦντος ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ συλλόγου*, τεῦχος ἕκτο, Ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου 1907, σ. 11 (1 Kasım 1902-31 Ekim 1903'e kadar üye isimlerini içermektedir) : «Ἐκτακτα (μέλη): Ραούφ Γιεκτά βέης, οθωμανός λόγιος και μουσικολόγος Εν Κωνσταντινουπόλει».

Bu dergide Rauf Yekta Bey'i "Osmanlı bilgin ve müzikolog. İstanbul'da" olarak görmekteyiz.

12. Aynı derginin 2. kitabında (16 Mart 1900) yer alan musiki derneğinin 59. toplantısında Rauf Yekta Bey'in "İkdam" gazetesinde: *geçen Şubat ve 2044 nolu sayısında "Osmanlı müziğinin nazariyatı hakkında" 3 sütunlu bir yazısı olduğu* bildirilmektedir[23]. Yine aynı dernek yani, İstanbul Kilise Musikisi Derneği, 19 Haziran 1903'te, Rauf Yekta Bey'e misafir üyesi onurlu diplomasını takdir etmiştir (Doğrusöz, 2018: 158).



"İstanbul Kilise Musikisi Derneği, 10 Haziran 1903'te 4.ncü gerçekleştirilen toplantıda Müzikolog yüce Rauf Yekta Bey'i misafir üyesi olarak kabul edip, 19 Haziran 1903'te, Rauf Yekta Bey'e bu onur diploma belgesini takdir etmiştir". İmzalar: Başkan: Niksar Metropoliti Aleksandros, Genel Sekreter: Georgiyos Papadopulos

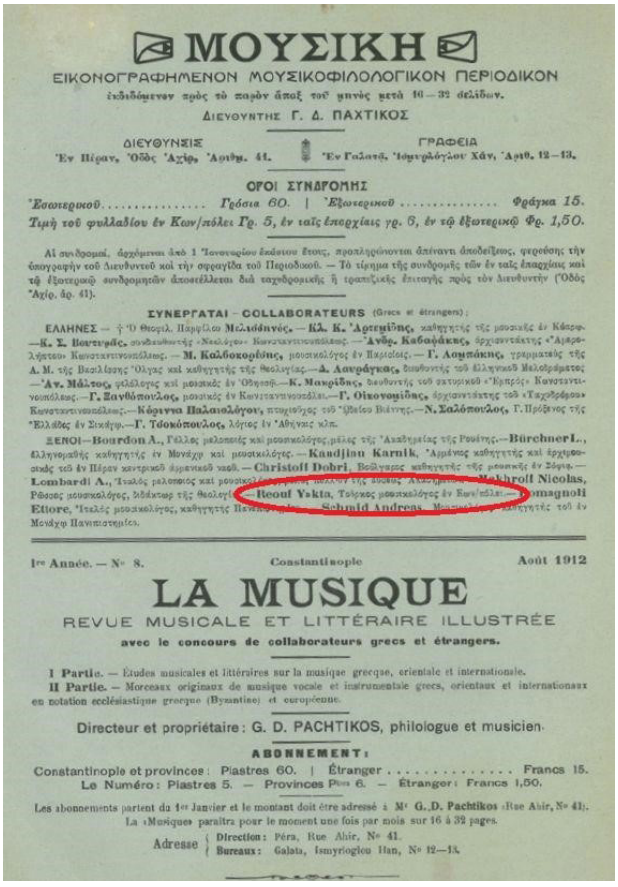
13. 20. yüzyılın başlarında, kilise müziğine ağırlık veren ve bütün Osmanlı İmparatorluğu'ndan her çeşit müzik haberini de aktaran, Yunanca olarak bir dergi yayımlanmış olup bu derginin adı da *Musiki*'dir. *Musiki* dergisi[24] Ocak 1912'den itibaren aylık olarak Temmuz 1915'e kadar İstanbul'da yayımlanmış olan Yunan dilindeki son musiki dergisidir.

Dergi ile ilgili en önemli hususlardan biri de Osmanlının ve dünyanın farklı bölgelerindeki müzik çevreleriyle olan bağlantıları olmasıdır. Bazı sayıların arka kapaklarında yer alan bölge ve kişi isimleri bile başlı

[23] ΠΕΑ, *Ἐργασίαι τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις Ἐδρεύοντος καὶ δυνάμει ὑψηλῆς κυβερνητικῆς ἀδείας λειτουργοῦντος ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ συλλόγου*, τεῦχος δεύτερον, Ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου 1900, σ. 170

[24] Miltiadis Pappas, Musiki dergisi, *Dârül-Elhân Mecmuası*, sayı 12, s.5-15.

başına bir araştırma konusu olarak karşımızda durmaktadır. Derginin çok çeşitli ülkelerden haberleri aktaran muhabirleri vardı. Osmanlı İmparatorluğu'ndan dönemin ünlü müzik bilimcisi Rauf Yekta Bey'i muhabir olarak bu dergide görmekteyiz ve Osmanlı müziği ile ilgili tüm haberler muhtemelen kendisinden iletilmiştir.



ΜΟΥΣΙΚΗ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ἐκδιδόμενον πρὸς τὸ παρὸν ἅπαξ τοῦ μηνὸς μετὰ 16—32 σελίδων.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Γ. Δ. ΠΑΧΤΙΚΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ
Ἐν Πέρᾳ, Ὁδὸς Ἀχίφ, Ἀριθμ. 41.

ΓΡΑΦΕΙΑ
Ἐν Γαλατᾷ, Ἰσμυρλόγλου Χάν, Ἀριθ. 12—13.

ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

Ἐσωτερικοῦ ..... Γρόσια 60. | Ἐξωτερικοῦ ..... Φράγκα 15.

Τιμὴ τοῦ φυλλαδίου ἐν Κων/πόλει Γρ. 5, ἐν ταῖς ἐπαρχίαις γρ. 6, ἐν τῷ ἐξωτερικῷ Φρ. 1,50.

Αἱ συνδρομαὶ, ἀρχόμεναι ἀπὸ 1 Ἰανουαρίου ἑκάστου ἔτους, προπληρώνονται ἀπέναντι ἀποδείξεως, φερούσης τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Διευθυντοῦ καὶ τὴν σφραγῖδα τοῦ Περιοδικοῦ. — Τὸ τέρμα τῆς συνδρομῆς τῶν ἐν ταῖς ἐπαρχίαις καὶ τῷ ἐξωτερικῷ συνδρομητῶν ἀποσταλλέται διὰ ταχυδρομικῆς ἢ τραπεζικῆς ἐπιταγῆς πρὸς τὸν Διευθυντὴν (Ὁδὸς Ἀχίφ, ἀρ. 41).

ΣΥΝΕΡΓΑΤΑΙ — COLLABORATEURS (Grecs et étrangers):

ΕΛΛΗΝΕΣ — Ὁ Θεοφιλ. Παφίλας **Μελισσηνός.** — **Κλ. Κ. Ἀρτεμίδης,** καθηγητὴς τῆς μουσικῆς ἐν Κάιρῳ. —**Κ. Σ. Βουτυρᾶς,** συνδιευθυντὴς «Νεολόγου» Κωνσταντινουπόλεως. —**Ἀνδρ. Καβαφάκης,** ἀρχισυντάκτης «Ἀμφιλλήτου» Κωνσταντινουπόλεως. — **Μ. Καλδοκορίδης,** μουσικολόγος ἐν Παρισίοις. — **Γ. Δομπάκης,** γραμματεὺς τῆς Δ. Μ. τῆς Βασιλίσσης Ὄλγας καὶ καθηγητὴς τῆς Θεολογίας. —**Δ. Λουράγκας,** διευθυντὴς τοῦ Ἑλληνικοῦ Μελοδράματος —**Ἀν. Μάλτος,** φιλόλογος καὶ μουσικὸς ἐν Ὀδησσῷ. —**Κ. Μακρίδης,** διευθυντὴς τοῦ σατυρικοῦ «Ἑρμοῦ» Κωνσταντινουπόλεως. —**Γ. Σαγιόπουλος,** μουσικὸς ἐν Κωνσταντινουπόλει. —**Γ. Οἰκονομίδης,** ἀρχισυντάκτης τοῦ «Ταχυδρόμου» Κωνσταντινουπόλεως. —**Κόρινν Παλαιολόγου,** πτωχεύσης τοῦ Ὑβαίου Βάνης. —**Ν. Σαλόπουλος,** Γ. Πρόξενος τῆς Ἑλλάδος ἐν Σικάγῳ. —**Γ. Τσοκόπουλος,** λόγιος ἐν Ἀθήναις κλπ.

ΞΕΝΟΙ—**Bourdon A.,** Γάλλος μελοποιὸς καὶ μουσικολόγος,μέλος τῆς Ἀκαδημείας τῆς Ρουέης.—**Bürchner L.,** ἑλληνομαθὴς καθηγητὴς ἐν Μονάχῳ καὶ μουσικολόγος. —**Kandjian Karnik,** Ἀρμένιος καθηγητὴς καὶ ἀρχιμουσικὸς τοῦ ἐν Πέρᾳ κεντρικοῦ ἀρμενικοῦ ναοῦ. —**Christoff Dobri,** Βούλγαρος καθηγητὴς τῆς ρωσικῆς ἐν Σόφιᾳ.— **Lombardi A.,** Ἰταλὸς μελοποιὸς καὶ μουσικὸς [illegible] **Malhroll Nicolas,** Ρῶσσος μουσικολόγος, διδάκτωρ τῆς Θεολογίας [illegible] —**Recouf Yekta,** Τοῦρκος μουσικολόγος ἐν Κων/πόλει. —[illegible]**magnoli Ettore,** Ἰταλὸς μουσικολόγος, καθηγητὴς Πανεπιστημίου [illegible] **Schmid Andreas,** [illegible] καθηγητὴς τοῦ ἐν Μονάχῳ Πανεπιστημίου.

1re Année. — N° 8. Constantinople Août 1912

LA MUSIQUE

REVUE MUSICALE ET LITTÉRAIRE ILLUSTRÉE

avec le concours de collaborateurs grecs et étrangers.

I Partie. — Études musicales et littéraires sur la musique grecque, orientale et internationale.

II Partie. — Morceaux originaux de musique vocale et instrumentale grecs, orientaux et internationaux en notation ecclésiastique grecque (Byzantine) et européenne.

Directeur et propriétaire : G. D. PACHTIKOS, philologue et musicien.

ABONNEMENT :

Constantinople et provinces : Piastres 60. | Étranger ..... Francs 15.
Le Numéro : Piastres 5. — Provinces Pres 6. — Étranger : Francs 1,50.

Les abonnements partent du 1er Janvier et le montant doit être adressé à Mr G. D. Pachtikos (Rue Ahir, N° 41).
La «Musique» paraîtra pour le moment une fois par mois sur 16 à 32 pages.

Adresse | Direction : Péra, Rue Ahir, N° 41.
Bureaux : Galata, Ismyrioglou Han, N° 12—13.

Osmanlı İmparatorluğu'ndan ünlü müzik bilimcisi Rauf Yekta Bey muhabiri. «Musiki» dergisinin arka kapağı

14. Rauf Yekta Bey'in kitaplığında bulunan 724 kitap veya elyazmalarından 12'si Bizans ve Yunan müziğine aittir. Ayrıca İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Bölümünde kendisine ait Bizans müziğinin temel nazariyat kitabı bulunmaktadır[25].

[25] Kitabın adı aşağıdaki gibidir: *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν*. Ἐν Τεργέστη. Ἐκ τῆς τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις (Michele Weis) 1832 (*Musikinin Kebir Edvarı, Dıraç başpiskopos Hrisantos tarafından yazılmış ve saygılı soydaş abonelerin yardımıyla Panayotis G. Pelopidis tarafından yayımlanmıştır*. Mihail Vayis (Michele Weis) basımevinden, Tereste 1832.

Rauf Yekta Bey aynı zamanda müziğin birçok yönüyle meşgul olmuştur. Ona göre üzerinde durulması gereken iki büyük mesele vardı. Türk müziğinin nota yazı sistemi ve yine Türk müziğinin nazariyatı. Nota yazımı hakkında zamanında her ne kadar Hamparsum sistemi yaygın olsa da, porteli müziğin müzik camiasına erkenden yerleştirildiğini anlamış olmalı ki[26], bunun değiştirilmesi kolay bir girişim olamayacağından porte üzerinde çalışmalarını sürdürmüştür. 1840'lardan sonra yoğunlaşan müzik yayımcılığı[27] kurumsal bir faaliyet olmadığı için, konuya bir düzenin gerektiğini fark etmiş olmalı ki çalışmalarını Dârül-Elhândaki meşhur heyetin bir üyesi olarak göstermiştir[28]. Bilindiği gibi bu yayınlarda tek bemol, tek diyez kullanılıyordu, ta ki Rauf Yekta Bey bir yeniliği getirinceye kadar. Ancak tek bemol ve diyezden çıkıldığında zaten yeni nazari bir sistemin var oluşundan bahsedilmelidir. Böylece 1898'den itibaren özellikle *İkdam* gazetesinden başlayarak çeşitli gazete ve dergilerde yazılarıyla fikirlerini ifade etmeye başlamıştır. 1907'de *Şehbal* dergisinde notasyon hakkındaki fikirlerini açıklarken yine eski Yunanlılar ve onların kullandıkları alfabeye dayanan nota yazı sisteminden bahseder[29] ve 1919'da[30] dini eserlerin korunma adına "milli" adlandırdığı, ebcedi fakat rağbet görmemiş bir notayı sunduktan sonra 1924'e varıyoruz ki bu yılda meşhur nazariyat kitabı yayımlamıştır[31].

[26] Aynı olay bugünkü kullanılan ve eksik tarafları olan *Arel-Uzdilek* denilen nota yazım sitemi için de geçerlidir.

[27] İstanbul'da müzik neşriyatının en önemli yayıncılarından *Şamlı Selim* yayımları arasında en uzun süre yayıncılık yapan isimlerden biridir. Merkez mağazası *İstanbul'da* Önce Şehzadebaşı Vezneciler No:73, sonra da Bayezid Maliye karşısında No: 76 adreslerinde bastığı notaları satmıştır. Bundan başka, İstanbul'un 18 çeşitli yerlerinde de satıldığını görmekteyiz: Gönül Paçacı Tuncay, *Neşriyati Mûsiki*, Cilt 1, İstanbul 2019, s.38.

[28] Bilindiği gibi Dârül-Elhân 1926'da "Sanayi-i Nefise Encümeni"nin kararıyla Türk Musikisinin eğitimi "Musiki İnkilabı"nın çerçevesinde yasaklanmıştır. Rauf Yekta Bey tabiki bu karara karşı olmasına rağmen, oluşturulan polemiğin içerinde kendi fikirlerinden vazgeçmesine çağrılar da olmuştur. Örneğin, ünlü viyolonist Zeki Bey gibi Teşrin-i evvel 1926'da yayımlanan *Yeni Ses* gazetesinde şunları söylemiştir: "*...Son söz olarak şunu söyleyeyim ki, Rauf Yekta Bey gibi bütün hayatını mûsıkiye hasreden çalışkan ve nazik bir ilim adamımızın nasılsa ve sevk-i hâdisâtla girmiş olduğu bu aykırı yoldan dönüp bize iltihak etmesini şahsen çok temenni ediyorum"*. Gönül Paçacı Tuncay, *Neşriyati Mûsiki*, Cilt 1, İstanbul 2019, s.419.

[29] Şehbal [dergisi], *"On beş günde bir neşrolunur ve her şeyden bahseder risâle-i musavvere", aded: 7, 4* Cemazeyilevvel 1325 (15 Haziran 1907), sayı 11, s.211. Makalenin başlığı: *Kitâbet-i Mûsıkiyye Tarihine Bir Nazar*. Başka yerde de Türk mûsıkisinin nota yazım sistemlerden bahseden "Millî Notamızın Tarihine Dair Birkaç Söz" 1335 (1917) başlıklı önemli makale de yer almaktadır.

[30] Rauf Yekta, *Türk Notası ile Kırâat-ı Musîkiyye Dersleri*. İstanbul: evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1919.

[31] Kitabın başlığı aşağıdaki gibidir: *Türk musikisi nazariyatı: Âlemin en son usullerine göre Türk musikisinin müstend olduğu nazarı kaideleri tespit ve kaidelerin milli musikimizin ameliyatına ne suretle tatbik edileceğini izah eder nazari ve ameli bir eserdir* / Rauf Yekta: İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1343 (1924). Kitap aslında 1919' yazdığı, daha sonra ise "La Musique Turque" Fransızca olarak ve Lavignac Musiki Ansiklopedisi için monografi

Ancak 1924'ten tam 10 sene önce Dârül-Elhân'da, Türk Musikisinin ses sisteminin nazarî olarak Batı notasına adapte edilmesi ilk kez[32] Rauf Yekta Bey tarafından gerçekleştirilmiş ve ilk adaptasyon notaları Dârül-Elhân tarafından yayımlanmıştır[33].

Eski Yunan ve Bizans Musikisi

Daha yukarda belirtildiği gibi, Rauf Yekta Bey'in zamanı milliyetçiliğin zirveye ulaştığı bir dönem olup, musiki de Osmanlı siyasetinin bir aracı olarak kullanılmıştır. Bu anlayış içerisinde ve Dârül-Elhân'ın oluşumuyla daha önce yaptığı çalışmalar ve araştırmalarıyla bu defa eğitim için de uygun bir zemin oluşturmuştur. Dârül-Elhân'ın daha sonra Maarif Nezaretinden ayrıldığında, yeni adıyla İstanbul Belediye Konservatuarı olarak Türk Musikisi kısmında üç kişilik Tasnif Heye'tinde Rauf Yekta Bey'in de yer aldığı bilinmektedir. Ancak Rauf Yekta Bey'in nazariyat ve nota yazısıyla çalışmaları daha önce 20. yüzyılın başlarından başlamıştır[34]. Safîü'd-d'in'den o zamana kadar dayanan 17 ses sisteminin terk edilmesine Rauf Yekta Bey esas temellerini atmıştır[35]. Milli ve Türk musikisinin esaslarına daha yakın olma arayışları içerisinde, eski Yunan ve zamanında kullanılan Bizans musikilerinin hem nazariyat hem de icralarının temellerini inceleyip, bazı sonuçlara varmıştır. Bu sonuçlarında

şeklinde 1922'de basılıp 2 sene sonra Osmanlıcaya basılmıştır. Orijinal adı: "Rauf Yekta, "La Musique Turque". Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire de Conservatoire (Lavignac) vol. 5, Paris (1922), Delgrave: 2945-3064". Bu kitap, bölümler şeklinde Gönül Paçacı tarafından Musikişinas dergisinde (ilk sayı 1997 yayımlanmış, son bölüm 10. sayı 2008'de) Osmanlıcadan Türkçeye çevrilmiştir. "*... Millî kütüphanemizin işte bu mühim boşluğunu alâ-kâdir'il-imkân doldurmaktan ve bu vesile ile, sevgili milletimin sanayî-i nefîse sahasındaki müstesna kabiliyetini ve bedîî dehâsını yâr-ı ağyar nazarında hakîkî vechile anlaşılmasına âcizane hizmet edebilmekten ibarettir...*" (s. 4).

[32] Rauf Yekta'dan başka çeşitli kişi tarafından notasyon girişimleri olmuş ancak hiçbiri kalıcı olmayıp tam tersi Rauf Yekta Bey'inki ölümünden sonra Arel, Ezgi ve Uzdilek çalışmalarını devam ettirip onun sistemi üzerine çok değişik bir sistem değil, günümüze kadar kullanılagelmiştir. Girişimlerde bulunan birkaç isim verilecek olursa: Necip Paşa, Mustafa Nezih Albayrak (Dede Efendi'nin torunu), Mildan Niyazi Ayomak, Ali Rıfat Çağatay, Kemal İlerici, Abdülkadir Töre, Ekrem Karadeniz, Gültekin Oransay gibi isimler, değişik yaklaşımlar ve işaret dilleri içeren eserler oluşturmuşlardır. Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için: Ruhi Ayangil, 418-441 «Western Notation in Turkish Music.» *Journal of the royal Asiatic Society*, 2008: 401-447 (özellikle s.422).

[33] Cem Behar, *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler*, İstanbul 1987, s.43-44.

[34] *İkdam* gazetesi: "Mûsikî-i Osmânî Târihine Bir Nazar 2" başlıklı makale. 25 Ramazan 1317/14 K. Sânî 1315/26 K. Sânî 1900, sayı 2000.

[35] Y. Tura, s. 48, 57, 146, 157.

matematiksel bir bağ oluşturmaya çalışsa da, ne kadar kabul etmek istemese de aslında bir gamın 24 eşit parçaya bölünmesine vardığını ortaya çıkmıştır. Türk musikisine göre bir tampere'nin uygulanması kaçınılmaz idi.

Rauf Yekta Bey eski Yunanlıların müzikteki katkılarını aşağıdaki cümlelerle ifade etmiştir:

1. "Arapların musiki nazariyesini eski Yunanlılardan aldıklarını göstermiş bulunduğumuzdan, İranlıların ve Türklerin de bu nazariyeyi aynı kaynaktan aldıklarını söylemek zamanı gelmiştir". (RY, s.27)

2. "Müslümanlar eski Yunandan diğer ilimleri aldıkları gibi, Matematiği de almışlardır". (RY. s.27)

3. "Bununla beraber, şu fark vardır ki, Doğulular Yunan müelliflerini iyi anlamışlar ve asla bir cümlenin ruhunu esaslı olarak değiştiren hatalı tercümeler yapmamışlardır. Buna karşı XVII. ve XVIII. asrın Batılı müellifleri Yunanlıların eserlerini Latinceye ve Avrupa'nın diğer lisanlarına çevirirken, yapmış oldukları müteaddit hatalar dolayısıyla birçok yanlış anlaşılmalara sebebiyet vermişlerdir". (RY. s.27)

4. "Musiki teorisinin ilk temellerini atmış olan Yunan filozofları bu sanatı *Doğulu* ve Batılı diye birbirinden farklı iki bölüme ayırmamışlardı. Ve dolayısıyla her bir bölüme has kaidelerden de bahsetmemişlerdi. Çünkü bir gün gelip de musikinin kaidelerinin Doğu'da ve Batı'da tamamen birbirlerinden farklı addedileceğini hiçbir zaman düşünmemişlerdi". (RY. s.28)

5. "Yunan filozoflarına musikinin ilk nazariyecileri olarak bakmamız bugün elimizdeki en eski nazari eserlerin bu filozoflara ait olması dolayısıyladır. Bununla beraber muhtemeldir ki Yunanlılar medeniyet te kendilerinden daha eski olan Mısırlılardan çok istifade etmişlerdir. Fakat musiki nazariyesi üzerine Mısırlılardan bize hiçbir şey kalmamış olduğu için Yunanlıları bu ilmin ilk nazariyecileri addetmekte haklıyız". (RY. s.28, 43. nolu dipnot)

6. "Gerçekten Farabi, Yunanlıların temel dizisine dâhil olan eserlerin tamamına *mükemmel* değişmez *sistem* adını verdiklerini söyledikten sonra, bu seslerin iki sekizlilik bir genişliği olduklarını ilave ediyor". (RY. s.30)

7. "Gerçekten Avrupalıların eski Yunan musikisi üzerine yazdıkları, o kadar yanlışlarla ve temelsiz farziyelerle doludur ki bunların hepsini ve tenkit etmek icap etseydi bu Ansiklopedinin beş cildinin tamamı yetişmeyecekti". (RY. s.31)

8. “Gerçek olan şu ki Yunanlıların mükemmel sistemi çeşitli tefsirlere rağmen, asırlar boyunca tarihi bünyesini koruyabilmiştir” (RY. s.31)

9. “İlk yazılmış nota sistemi Yunanlılar tarafından ortaya konulmuş olup kendilerine ait alfabelerindeki harflerle gösterilmiştir. Türkçe elifbâ harfleriyle rakamlardan mürekkeb olarak kadîm Yûnânîlerin notaları gibi yazıldığını anladım” (Cennet Mekân Sultân Bâyezid Hân-ı Sâni ve Fenn-i Mûsikî, *Şehbâl*, sy. 19, 1910, s. 376).

Bunlardan başka birçok yerde Antik Yunan ve Bizans musikisinden bahseder. Yukarda yer alan ve bazıları aralarında zıt olan ifadeler, Rauf Yekta’nın çabalarını ve emin olamadığı düşüncelerini ne şekilde ortaya koyduğunu açıkça göstermektedir.

Ana Dizi Anlayışı Rauf Yektâ Bey’in Türk mûsikîsine yeni bir ana dizi önerisinde bulunarak, sol (rast) perdesinin do perdesine nakli ile oluşturduğu ana dizi teşkilinde, segâh ve evic perdelerini doğal perde itibar etmiş olduğu, donanımda da hiçbir arıza işareti kullanmadığı görülmektedir. Kısaca, ana adlandırdığı dizi içiresindeki arızaları, göstermek ihtiyacını duymamıştır. Bu da tam bir Batı musiki anlayışına tekabül etmektedir. Belirlemiş olduğu ana diziyi oluşturan rast-çargâh ve neva-gerdaniye doğal tetrakordların düzenlenme şeklinde Batıda kullanılan do majör (ana) dizisi ile benzer aralıklara sahip olduğunu belirtikten sonra, Do majör dizisinin Türk musikisine uygulanabilmesi için, her iki musikinin de ana dizisini teşkil eden iki dörtlü aralıkların aynı olması gerekiyordu; Böylece, kaba çargâh perdesinden çargâh perdesine kadar ana dizinin bu düzenlemeye uymadığını belirterek çargâh makamı ana dizisini de desteklemediğini ortaya koymuştur.

Rauf Yekta Bey anlamış ki -bu konuda da kendi zamanına ve Türk müziğine göre bir öncülüğü tanıtmak lazım- bir tanininin tam ikiye bölünmeyeceğini, çünkü 9/8 ikiye bölünmüyor veya herhangi bir rakamın kökü herhangi bir rakama yükseldiğinde 9/8 neticesini verilemeyecektir. Kaldı ki bu tanini aralığının eşit olmayan ikiye bölünmesi kaç komadan oluşmalıdır. Ancak bu konuda da, her ne kadar çeyrek seslere karşı geliyor olsaydı da, her tanini aralığının 4’e bölündüğü bir gerçektir[36].

Buna göre de 256/243 eski Yunanlıların adlandırdıkları *lima* veya yarım ton denilen aralığın kullanıldığı makama göre artılıp küçülecektir. İnsan kulağı kesir rakamları duyuyor olabilir ancak iki perde arasındaki mesafeyi geometrik bir şekilde algılamaktadır. Günümüzde ses kayıtlarındaki aralıkların direk ve detaylı bir şekilde tespit edilebilmesinden başka, matematiğin yardımıyla

[36] Yalçın Tura, Türk Mûsikîsinin Mes’eleleri, *Kök* dergisi, c.1, sayı 10, Kasım 1981, s.26-29, c.18-19 Ağustos-Eylül 1982, s.48-49 ve c.20-21-22, Ekim-Kasım-Aralık 1982, s.59-62.

herhangi bir sistemde bütün aralıkların koma değerlerinin tespit edilebilmesi mümkündür.

Aynı unsuru Hacı Emin Efendi de tek bemol ve diyezli ilk notaları yayımlarken ilan etti, ancak bunu hafızasının bir eksikliği olarak ileri sunup neden porte kullanılması gerektiği fikrini savunmuştur. Zaten eski Yunan müzisyenlerden Pythagoras (Pisagor) ve Aristoksenos'un en büyük farkı bu olmuştur zira Aristoksenos'a göre her gamda matematiksel olarak eksik kalan *lima* veya *apotomi* denilen aralıklar, estetiğin en kesin değerlendirme ölçütü olan kulak cevabını verir ve tamamlar. Söz konusu tampere yani gamın düzeltilmesi matematiksel olarak kaçınılmaz bir olaydır. Mesele bir tanini aralığın kaç komaya bölündüğünden ibarettir ki bu olay Rauf Yekta'nın da sonuç olarak itiraf ettiği gibi bu iki müzik aynıdır, söylemediği ancak anlaşılıyor ki nazari sistemlerin ayrı olduğunu işin aslısını değiştiremez. Bizans müziğinin son Nazari Komisyonu da (1881), Rauf Yekta Bey de aynı meşrulaştırılmış hatayı yapmışlar, ancak o döneme göre bu yeniliklerin ortaya çıkmasından dolayı bugün bile bu nazari konular yeniden ele alınmaktadır. O yüzden Rauf Yekta: "Musikinin alaturkası alafrangası olmaz; Avrupa musikisinin nazariyatı şark musikisine kabil-i tatbikdir!" demiştir. Aynı makalede: "Malum olduğu üzere Rum kiliselerinde ayin-i ruhani icrası esnasında hoş-elhan muganniler tarafından mezhebe ait manzumeler okunur; bu manzumeler kadimen şark musikisinin havi olduğu makamat-ı latifeye tatbikan bestelenmiş olduğundan alafranga musikiye kat'a benzemezler". Devamında: "Hatta zirde vereceğimiz tafsilattan anlaşılacağı vechile bunların besteleri tedkik edilince elyevm Osmanlı musikisinde müstamel olan makamata pek ziyade müşabih bulundukları tahakkuk eder". Başka bir yerde de: "Bir zaman hasıl olan merak ile bu makamları ve bunlardan bestelenen manzumeleri -Musiki-i Osmanî ile bilmukayese- nazar-ı tedkikden geçirmiş idik; bu tedkikatımız neticesinde musiki-i Osmanî ile Rumların kilise musikisinin kat'iyyen bir esasdan mütevellid, bir nazariyeye müstenid olduğunu ve zahiren görünen mübayenetin de tavr-u reftar ihtilâfatından ibaret bulunduğunu anlamış idik"[37].

Bizans müziği 1814'te büyük bir reformdan geçmiştir. Hem notasyon hem de nazariyatı basitleştirip somutlandırmıştır. Buna göre bir tanini üzerindeki kıyaslama yapılacak olursa aşağıdaki matematiksel yapıdan oluşmalıdır: (dizideki koma sayısı) x log (kesirli rakam) 2'ye zeminli. Yani: dünyaca kabul edilen tanini aralığın 9/8 53 komalık diziye uygulayacak olursak:

[37] *İkdam* Gazetesi, Kitâbet-i Mûsikiyyemizin Nevâkısı adlı makale: sy.4217 7 Muharrem 1324/18 Şubat 1321/3 Mart 1906.

1. 53 x log (9/8)2=9,01(Rauf Yekta ve çağdaş Türk müziğinin nazariyatı)

2. 68 x log (9/8)2=11,55 (1814'teki Bizans müziğinin nazariyatı)

3. 72 x log(9/8)2=12,23 (1881'teki ve çağdaş Bizans müziğinin nazariyatı. Bugüne kadar geçerlidir)

Üç ayrı sistemden ortaya çıkan sonuçlar tabiki üç ayrı sonuç vermektedir,

1. 72xlog (9/8)2=12,23

2. 68xlog (9/8)2=11,55

3. 53xlog (9/8)2=9,01

Tampereyi uygulanacak olursa ise tanini (9/8) aralığı:

1. 72 komalık dizide 12 komadan oluşmaktadır (1881'teki ve çağdaş Bizans müziğinin nazariyatı. Bugüne kadar geçerlidir)

2. 68 komalık dizide 12 komadan oluşmaktadır (1814'teki Bizans müziğinin nazariyatı)

3. 53 komalık dizide 9 komadan oluşmaktadır (Rauf Yekta ve çağdaş Türk müziğinin nazariyatı).

4. Sonunda 1200 komalık dizide ise 204 komadan oluşmaktadır.

Sonuç olarak merhum Rauf Yekta Bey'in söylediği bütün matematiksel hesapları içeren bir cümlesi vardır: "Musikinin alaturkası alafrangası olmaz". Musiki birdir ve her millet kendi sosyo-kültürel çerçeve içerisinde nazariyatı yaratır ve uygular. Eğer ki uygulama nazariyatla uymuyorsa o zaman nazariyat sorunludur; çünkü nazariyat uygulamadan doğar, tersi değil!

KAYNAKÇA

Arslan Fazlı (2020). *Ahmet Midhat Efendi ve Musiki*, İstanbul

Âşık Paşazade, (1332). *Âşıkpaşazâde Tarihi (Tevârih-i Âl-i Osman), nşr. Âlî Bey*, İstanbul, Matbaa-i Âmire

Ayangil Ruhi (2008). «Western Notation in Turkish Music» *Journal of the royal Asiatic Society*

Bardakçı Murat (1993). *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*, İstanbul

Battista Toderini Giovanni (1789). *De la littérature des Turcs, tr. par l'abbé de Cournand, tome troisieme*, Paris

Behar Cem (1987). *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler*, İstanbul

Behar Cem (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, İstanbul 2015

D'ohsson Ignatius Mouradje, *Tableau Générale de l'Empire Othoman*, Paris 1788, cilt viii, s. 232

Doğrusöz, Nilgün (ed.) (2018). Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Dorotheos Monemvasiya başpiskopos (1806). "Tarih yazan, zira tarih kitabı..." Venedik, 1637, burada 1806' nın baskısı

Ferriol (De) M (1714). *Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant, tirées d'après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol, ambassadeur du Roy à la Porte*, Paris

Gazimihal Mahmut Ragıp (1340). *Milli Mecmua*, No:24, 5 Teşrin-i Sani

Gerçel Muhammet Ali (2007). *Rauf Yekta İkdam Gazetesinde neşredilen Türk Musikisi konulu makaleleri*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Ana Bilim Dalı, İslam Tarihi ve Bilimleri Bilim Dalı, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Guillet Georges (1689). *History of the Reign of Mehmed II*, Paris

İkdam Gazetesi (1321). Kitâbet-i Mûsikiyyemizin Nevâkısı adlı makale: sy.4217 7 Muharrem 1324/18 Şubat 1321/3 Mart 1906.

İkdam gazetesi (1317). "Mûsikî-i Osmânî Târihine Bir Nazar 2" başlıklı makale. 25 Ramazan /14

Kantemir Dimitri (1998). *Osmanlı İmparatorluğunun yükseliş ve çöküş tarihi, birinci cilt*, Cumhuriyet Kitap Kulübü, İstanbul, s.544-545.

Lo Stato Militare dell' Impero Ottomanno, Incremento e Decremento del Medesimo [*Fr. trc. ile birlikte: L'état militaire de l'Empire ottoman, ses progrès, et sa décadence*], I-II, Amsterdam 1732.

Paçacı Tuncay Gönül (2019). *Neşriyati Mûsiki*, Cilt 1, İstanbul

Pappas Miltiadis (2020) "Musiki dergisi", *Dârül-Elhân Mecmuası*, sayı 12

Spyridon P. Lambros (1902). *Ecthesis Chronica and Chronicon Athenarum, edited with critical notes and indices (by Lambros Spiridon)*, London, s. 38.

Şehbal [dergisi] (1325). *"On beş günde bir neşrolunur ve her şeyden bahseder risâle-i musavvere", aded: 7, 4* Cemazeyilevvel (15 Haziran 1907), sayı 11. K. Sânî 1315/26 K. Sânî, sayı 2000.

Tura Yalçın, Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri, *Kök* dergisi, c.1, sayı 10, Kasım 1981

Tura Yalçın (2007) *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, 1. baskı, İstanbul 1988 ve 3. baskı, İstanbul.

Velimirovic, Milos (ed) (1973). *Studies in Eastern Chant*, Cilt. III, Oxford University Press

Yekta Rauf Bey (1925). *Servet-i Fünûn*, no:1480, no 1482.

---------- (1343). *Türk Notası ile Kırâat-ı Musîkiyye Dersleri. İstanbul: evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1919. Türk musikisi nazariyatı: Âlemin en son usullerine göre Türk musikisinin müstend olduğu nazarı kaideleri tespit ve kaidelerin milli musikimizin ameliyatına ne suretle tatbik edileceğini izah eder nazari ve ameli bir eserdir*/Rauf Yekta: İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1343 (1924).

---------- (1922). "La Musique Turque". Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire de Conservatoire (Lavignac) vol. 5, Paris (1922), Delgrave: 2945-3064"

---------- (1986). *Türk Musikisi*, İstanbul 1986, s.40, 82. nolu dipnot.

Ανωνύμου (Κ. Σάθα) *Σύνοψις Χρονική*, ἐν Παρισίοις 1894, τόμος Ζ, σ. 589.

Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια Σύγγραμμα Περιοδικὸν (1916). Ἐκδιδόμενον Κατὰ Σάββατον. Τόμος Τριακοστὸς Ἔκτος, 5 Ἰανουαρίου 1916-31 Δεκεμβρίου

Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων ἐκδοθέν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν. Ἐν Τεργέστη. Ἐκ τῆς τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις (Michele Weis) 1832 *(Musikinin Kebir Edvarı,*

Dıraç başpiskopos Hrisantos tarafından yazılmış ve saygılı soydaş abonelerin yardımıyla Panayotis G. Pelopidis tarafından yayımlanmıştır. Mihail Vayis (Michele Weis) basımevinden, Tereste 1832.

ΠΕΑ, *Ἐργασίαι τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις Ἑδρεύοντος καὶ δυνάμει ὑψηλῆς κυβερνητικῆς ἀδείας λειτουργοῦντος ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ συλλόγου,* τεῦχος ἕκτο, Ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου (1907). (1 Kasım 1902-31 Ekim 1903'e kadar üye isimlerini içermektedir): «Ἔκτακτα (μέλη): Ραούφ Γιεκτά βέης, οθωμανός λόγιος και μουσικολόγος Εν Κωνσταντινουπόλει».

ΠΕΑ, *Ἐργασίαι τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις Ἑδρεύοντος καὶ δυνάμει ὑψηλῆς κυβερνητικῆς ἀδείας λειτουργοῦντος ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ συλλόγου*, τεῦχος δεύτερον, Ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου (1900).

Στάθης Γρ (1976). *Το αρχαιότερο ελληνικό δημοτικό τραγούδι, μελισμένο με τη βυζαντινή σημειογραφία σε μουσικό κώδικα, χρονολογημένο το έτος 1562*. Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών, σ. 184-223, τόμος 51ος, (Gr. Stahthis "En eski, 1562 tarihli, türkü, Bizans notası ile balayı", Atina Akademisi Bildiriler Kitabı, cilt 51, Atina).

“Müstensih” Rauf Yekta Bey

Zeynep Yıldız ABBASOĞLU[1]

Özet

Türk müzikolojisinin kurucusu kabul edilen, nazariyatçı, musikişinas ve muallim Rauf Yektâ Bey’in, bugüne kadar pek de dikkat çekmemiş iki sıfatı daha vardır. Bunlardan ilki “mütercimliği”, diğeri ise bu bildirinin konusu olan “müstensihliği”dir. Rauf Yektâ Bey, pek çok kütüphanede veya özel koleksiyonda bulunan Arapça, Farsça ve Türkçe musiki yazmalarını, kendi defterlerine, el yazısıyla ve büyük bir özenle kopyalamıştır. Söz konusu bu kopyalar araştırmacılar tarafından birer “nüsha” olarak ele alınmakta ve çalışmalara dâhil edilmektedir.

İstinsâh, kelime anlamı olarak bir kitabı yahut yazılı bir metni harfi harfine kopya etme anlamına gelse de yüzyıllar içinde bu basit tarifinden uzaklaşmış, kendine has kuralları gelişmiş ve oldukça kompleks bir metin üretme biçimine dönüşmüştür. Bu kavram çerçevesinde üretilen metinlerin çoğu, kopyalanan metnin tamamen aynısı olmadığı gibi, müstensihe dair pek çok iz taşırlar. Bu bağlamda, Farâbî’nin (ö.950) *Kitâbu’l-îkâ*’sı, Kırşehrî’nin *Edvâr*’ı, *Kenzü’t-Tuhaf* ve Abdulbâkî Nâsır Dede’nin (ö.1821) *Tetkik-ü Tahkîk*’i gibi müzik tarihi literatürü açısından oldukça önemli eserleri istinsâh eden Rauf Yektâ Bey’in motivasyonu, hiç kuşkusuz, gerek özel koleksiyonlarda gerekse Avrupa’daki kütüphanelerde bulundukları için araştırmacıların kolaylıkla ulaşması ve incelemesi mümkün olmayan bu eserleri kendi araştırmaları başta olmak üzere, araştırmacıların hizmetine sunmaktı.

Öte yandan, Rauf Yektâ Bey’in, bu kopyaları hazırlarken, geleneksel anlamıyla bir “nüsha” oluşturup oluşturmadığını sorgularken, nüshaların niteliklerini, Rauf Yektâ Bey’in modern kimliği ile bir arada ele almak gerekir. Bu bildiride İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü’nde bulunan ve Hüseyin Sadettin Arel’e (ö.1955) ait olan *Mecmûatü’r- Re’sâil* başlıklı defter içinde, Rauf Yektâ Bey tarafından istinsah edilmiş olan *Kenzü’t- Tuhaf* nüshası üzerinden Rauf Yektâ Bey’in kopyalama biçiminin geleneksel “istinsah” kavramıyla ne kadar

[1] Dr., Bağımsız Araştırmacı, zyabbasoglu@gmail.com
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0129

örtüştüğü sorgulanacak ve Rauf Yektâ Bey'in "müstensihliği" tartışılacaktır. Bunu yaparken aslında "müstensihlik" sıfatı üzerinden Rauf Yektâ Bey'in gelenek aidiyeti ile modern "araştırmacı" kimliği arasındaki nüanslara, dolayısıyla gelenek ve modernlik arasındaki köprü rolüne de dikkat çekmek mümkün olacaktır.

Anahtar Kelimeler: İstinsah, Kenzü't-Tuhaf, Modernizm, Gelenek, Musiki Yazmaları.

"Müstensih" Rauf Yektâ Bey

Abstract

Considered as the founder of Turkish musicology, theoretician, musician and teacher Rauf Yektâ Bey, had two other attributes that did not attract much attention until today. The first of these is "mütercim" which means translator, and the other is "müstensih", which is the subject of this paper and means the person who copies a manuscript with his own handwriting. Rauf Yektâ Bey meticulously copied Arabic, Persian and Turkish music manuscripts, which are in many libraries or private collections, in his own notebooks. These copies are considered as "istinsâh" by the researchers and included in the studies.

Although "istinsâh" literally means copying a book or a written text with handwriting, over the centuries it has moved away from this simple definition, has developed its own rules and has turned into a very complex form of text production. Most of the texts produced within the framework of this concept are not exactly the same as the copied text, and they carry many traces of the copyist. The motivation of Rauf Yektâ Bey, who copied very important works in terms of historical music literature, such as Farâbî's (d.950) *Kitâbu'l-îkâ*, Kırşehrî's *Edvar*, *Kenzü't-Tuhaf* and Abdulbâkî Nâsır Dede's (d.1821) *Tetkik-ü Tahkîk* was undoubtedly to enable researchers to use these works, especially for their own research, which cannot be easily accessed and examined by researchers because they are in private collections and libraries in Europe.

On the other hand, when questioning whether Rauf Yekta Bey created a "nüshâ" in the traditional sense while preparing these copies, it is necessary to consider the qualities of the copies together with Rauf Yektâ Bey's modern identity. In this paper, it will be questioned how much Rauf Yektâ Bey's copying style overlaps with the traditional concept of "istinsâh", based on the copy of *Kenzü't-Tuhaf*, which was copied by Rauf Yektâ Bey in the notebook titled *Mecmûatü'r-Re'sâil*, which belongs to Hüseyin Sadettin Arel (d. 1955) col-

lection in Istanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi. While doing this, it will be possible to draw attention to the nuances between Rauf Yekta Bey's bond with tradition and his modern "researcher" identity, and thus to his role as a bridge between tradition and modernity, through the adjective of "müstensih".

Keywords: İstinsâh, Kenzü't-Tuhaf, Modernity, Tradition, Music Writings.

1. Giriş

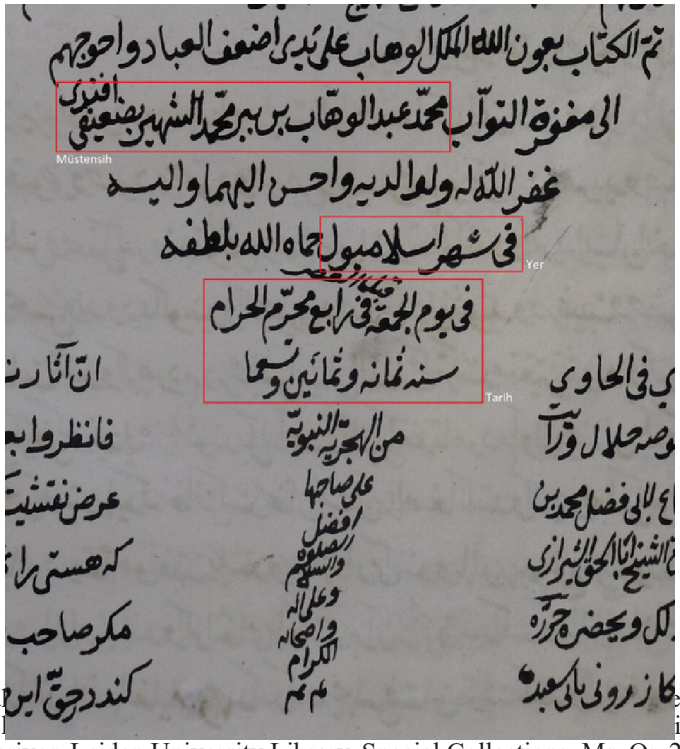
Türk müzikolojisinin kurucusu kabul edilen, nazariyeci, musikişinas ve muallim Rauf Yekta Bey'in (ö.1935), bugüne kadar araştırmacıların pek dikkatini çekmemiş iki sıfatı daha vardır. Biri "mütercimliği", diğeri ise bu bildirinin konusu olan "müstensihliği". Rauf Yekta Bey, pek çok kütüphanede veya özel koleksiyonda bulunan Arapça, Farsça ve Türkçe musiki yazmalarını kendi el yazısıyla ve büyük bir özenle kopyalamıştır. Araştırmacılar bu musiki yazmaları üzerinde çalışırken, Rauf Yekta Bey'in kopyalarını da birer "nüsha" olarak zikretmekte ve çalışmalarına dâhil etmektedirler. Farâbî'nin (ö.950) *Kitâbu'l-îkâ*'sı, Kırşehrî'nin *Edvâr*'ı (15.yy), *Kenzü't-Tuhaf* (14.yy) ve Abdulbâkî Nâsır Dede'nin (ö.1821) *Tetkik ü Tahkîk*'i gibi müzik tarihi literatürü açısından oldukça önemli eserleri istinsah eden Rauf Yekta Bey'in amacı, hiç kuşkusuz, gerek özel koleksiyonlarda gerekse Avrupa'daki kütüphanelerde bulundukları için araştırmacıların kolaylıkla ulaşması ve incelemesi mümkün olmayan bu eserleri kendi araştırmalarında kullanmaktı. Bu bildiride İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü'nde bulunan ve Hüseyin Sadettin Arel (ö.1955) koleksiyonuna ait olan *Mecmûatü'r-Re'sâil* başlıklı defter içinde, Rauf Yekta Bey tarafından istinsah edilmiş olan *Kenzü't-Tuhaf* nüshası, eserin India Office Library'deki aslı ile karşılaştırılacak ve "istinsah" kavramıyla ilişkili olarak değerlendirilecektir.[2]

2. İstinsah Kavramı Üzerine

[2] Rauf Yekta Bey'in *Kenzü't-Tuhaf*'ı iki kere istinsah ettiğini tespit ettiğim bu çalışmada, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesinde, Arel'in *Mecmuatu'r-Resâil* isimli defterinde yer alan ve 1934 yılında tertip edilmiş ikinci istinsahı kullandım. Rauf Yekta Bey'in kendi koleksiyonunda bulunan ve 1930 yılında tertip edilmiş ilk istinsahı hali hazırda torunlarına intikal etmiş olup bu yazmayı görmek mümkün değildir. Bu koleksiyonla ilgili, İTÜ Osmanlı Türk Müziği Araştırmaları Grubu (OTMAG) tarafından, Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz editörlüğünde 2018 yılında hazırlanan ve sadece eserlerin birkaç sayfasının fotoğrafını, içerik ve fiziksel özellikleriyle ilgili açıklamaları içeren *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* başlıklı bir çalışma mevcuttur. (Doğrusöz 2018) Bu bildiride bu ilk istinsah için sadece OTMAG'ın çalışmasında yer alan bilgilere başvurulmuş, fakat Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesindeki ikinci istinsah esas alınmıştır.

Arapça "خسن" kökünden türemiş olan istinsah, kelime anlamı olarak bir kitabın yahut yazılı bir metnin nüshasını çıkarma, onu harfi harfine kopya etme anlamına gelse de (Bozkurt ve Kaya, 2001:369) yüzyıllar içinde bu basit tarifinden uzaklaşmış, kendine has kuralları gelişmiş ve oldukça girift bir metin üretme biçimine dönüşmüştür. Bu kavram çerçevesinde üretilen metinlerin çoğu, kopyalanan metnin tamamen aynısı olmadığı gibi, onu kopyalayan kişiye yani müstensihe dair pek çok iz taşırlar.[3] "Müstensih" kelimesi aslında modern çalışmalarda karşılaşılan bir terim olup, Osmanlı kitap kültüründe kitap kopyalayanlara çoğunlukla "kâtip" denmiştir. Profesyonel olarak kitapları kopyalamakla meşgul olan müstensihler yanında, şairler ve âlimler de istinsah işiyle meşgul olmuşlardır.

İstinsahın en önemli kısmı ferağ kaydı veya istinsah kaydı denilen, eserlerin genellikle sonuna konulan, çoğunlukla istinsah işinin kimin tarafından yapıldığına ve hangi yıl, ay, gün veya gecede, saat kaçta, nerede bitirildiğine dair kısa bilgiler içeren bölümdür. İstinsah kayıtları metinden ayrılmak için geometrik biçimlerde yazılır ve genellikle dua fiilleri de içerirler.



Görsel 1: Ma[illegible]eserin müstensihini, ikinci [illegible]insah edildiği tarihi içeriyor. Leiden University Library, Special Collections, Ms. Or. 271, 62a.

Rauf Yekta Bey'in yaşadığı dönemde yazma eserlerin kopyalanması, içerik ve

[3] Osmanlı geleneğinde istinsah kavramı ve müstensihler hakkında yapılmış çok detaylı bir çalışma için bkz. (Arslan 2019)

biçim açısından tam olarak geleneksel Osmanlı dönemindeki istinsah metinler çerçevesinde değerlendirilemese de, metni çoğaltmanın gayesi hemen hemen aynıdır. Rauf Yekta Bey'in bu nüshaları kendi kütüphanesi için çoğalttığı gibi, Osmanlı geleneğinde de yazma metinleri istinsah eden kâtiplerin bazen bunu kendi kütüphaneleri için yaptıkları bilinmektedir ("*ketebehû li-nefsihî*", Arslan 2019:93). Elbette bu dönemde artık basılı yayınlar yaygınlaşmakta ve kullanılmaktadır ancak özellikle yazılı kültürle ilgili araştırmalar ve yazma koleksiyonculuğu da rağbet gördüğünden, farklı coğrafyalarda ya da özel mülkiyette bulunan yazmalardan satın alınamayanlar, istinsah edilerek veya ettirilerek çoğaltılmaya devam etmiştir. Örneğin kitap koleksiyoncusu olarak bilinen ve Rauf Yekta Bey'in çağdaşı olan Ali Emiri Efendi'nin (ö.1924), satın alamadığı kitapları istinsah ederek kütüphanesine aldığı, Millet kütüphanesinde bulunan ve kendisi veya bir başkası tarafından istinsah edilmiş pek çok yazma eser nüshasından anlaşılmaktadır.[4]

Rauf Yekta Bey'in istinsah ettiği eserlerin, torununun özel koleksiyonunda bulunan ve 2018 yılında OTMAG tarafından hazırlanan kitapta bulunanların isimleri ve kaynak kütüphanesi, eğer belirtilmişse kaynak kütüphanedeki numarası ve istinsah tarihleri aşağıdaki çizelgede yer almaktadır.[5] Sadece listedeki son eser *Kenzü't-Tuhaf*'ı, ikincisini Arel'in defterine olmak üzere iki kere istinsah etmiştir. Bu ikinci istinsah, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesinde bulunmaktadır.

[4] Ali Emiri Efendi'nin istinsah ettiği tezkireler ile ilgili bir çalışma için bkz. (Gençboyacı, 2011).

[5] OTMAG tarafından hazırlanan kitapta yer alan yazma eserler arasında sadece "Rauf Yekta Bey hattı" olarak belirtilen eserleri onun istinsahı olarak kabul ettim. Diğer yazma eserler arasında onun istinsahı olma ihtimali olanlar varsa da, bunu tayin etmek benim uzmanlığım olmadığı için bu listeye onları dahil etmedim.

Envanter Numarası ve Adı	**Müellifi**	**Kaynak Kütüphane ve Yazmanın Numarası**	İstinsah Yeri ve Tarihi
A-177/1 - Tercüme-i Edvâr-ı Kırşehrî	Derviş Harîrî b. Muhammed	Mehmed Bahaeddin Veled Çelebi Koleksiyonu	1919
A-2 - Zeynü'l-Elhân fî İlmi't-Te'lif ve'l-Evzân	Lâdikli Mehmet Çelebi	Yıldız Kütüphanesi	
A-63/1 - Tetkîk ü Tahkîk, Tetkîk ü Tahkîk Zeyli ve Tahrîriye	Abdülbaki Nasır Dede	Yenikapı Mevlevihanesi Kütüphanesi nr.1242	
A-175/4 - Gâyetu'l-Uded fî ilmi'l-'Aded	Ahmed b. Lütfullah el-Mevlevî	Veliyüddin Kütüphanesi nr.2329	
A-175/6 - Kitâbu'ş-Şifâ	İbn Sina	Ragıp Paşa Kütüphanesi nr.910	
N-171 - Câmi'ü'l-Ulûm	Fahrüddin Râzî	Beyazıt Umumi Kütüphanesi nr.395	
G-6/2 - Kitâb fî Edvâri'l-Îk			Beyoğlu Alman Enstitüsü, 1931
A-177/2 - Kenzü't-Tuhaf		India Office Library or.2763	Beyoğlu Alman Enstitüsü, 1930
Y-66/1 – Kenzü't-Tuhaf		Kendi istinsahı	1934

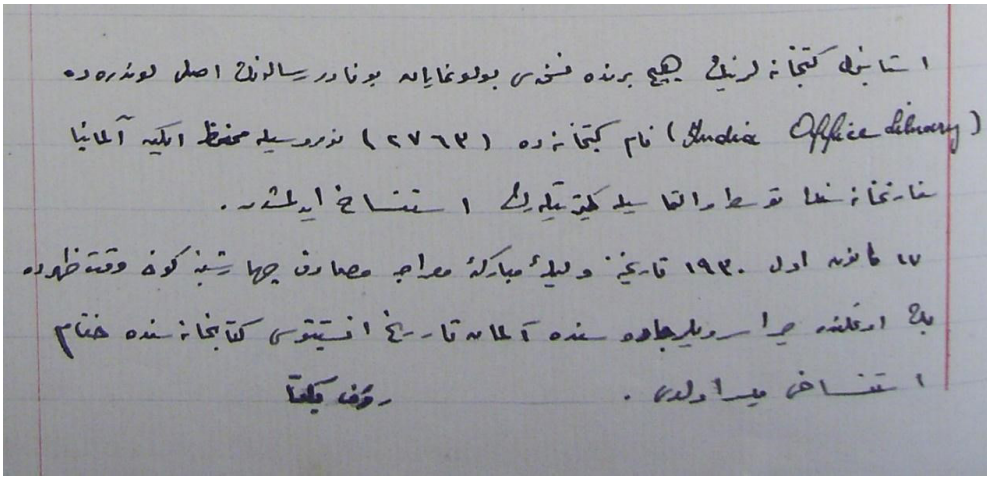
Tablo 1: Rauf Yekta Bey'in istinsah ettiği eserler.

3. Rauf Yekta Bey'in *Kenzü't-Tuhaf* İstinsahları

Risâle-i Kenzü't-Tuhaf der 'İlm-i Mûsikî ya da müzik tarihi literatüründe bilinen adıyla *Kenzü't-Tuhaf* on dördüncü yüzyılda sadece müzik hakkında yazılmış günümüze ulaşabilen tek Farsça müzik risalesi ve dönemin müziğine dair en önemli kaynaklardan biridir.[6] Rauf Yekta Bey bu eseri, h.784/m.1383 yılında istinsah edilmiş ve müstensihi meçhul, India Office Library Islamic 2067 numaralı nüshasından, ilk olarak 1930 yılında ve tekrar 1934 yılında istinsah etmiştir. Rauf Yekta Bey'in diğer istinsahlarının yanında bu istinsahın farklı bir önemi vardır. Diğer istinsahlar Türkiye'deki kütüphanelerde ve özel koleksiyonlarda yer almakta iken, *Kenzü't-Tuhaf*, muhtemelen *Kitâb fî Edvâri'l-îkâ* ile birlikte, daha uzak kütüphanelerden Beyoğlu'ndaki Alman Tarih Enstitüsüne getirilmiş ve Rauf Yekta Bey tarafından burada istinsah edilmiştir. Bu eserlerin İstanbul'a ne vesileyle getirildiği kesin olmamakla birlikte

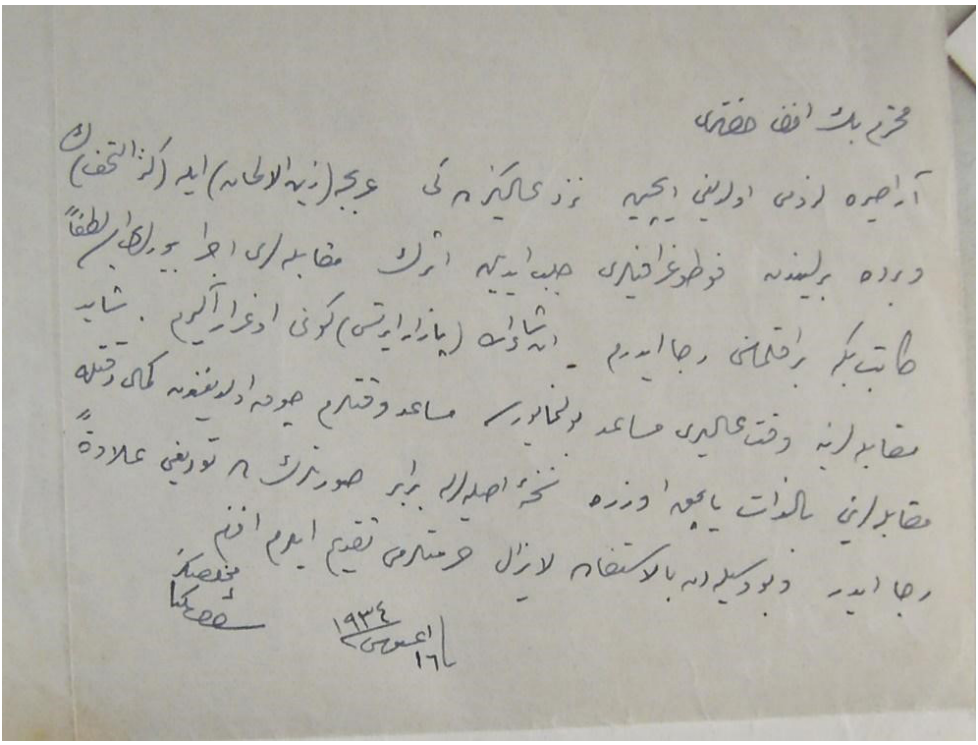
[6] Eser hakkında detaylı bir çalışma için bkz. (Yıldız Abbasoğlu 2023)

Rauf Yekta Bey'in İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesinde bulunan *Kenzü't-Tuhaf* istinsahının girişine yazdığı "istinsah kaydı", Alman büyükelçiliği sayesinde ve belki de Rauf Yekta Bey'in istinsah etmesi için getirildiğini düşündürmektedir:



Görsel 2: "*İstanbul kütüphanelerinin hiçbirinde nüshası bulunmayan bu nadir risâlenin aslı Londra'da India Office Library nam kütüphanede 2763 numarasıyla mahfuz iken Almanya Sefârethânesi'nin tavassut ve iltimasıyla getirtilerek istinsah edilmiştir. 17 Kânunuevvel 1930 tarihine ve leyle-i mübareke-i mi'râca müsadif çarşamba günü vakt-i zuhurda Beyoğlu'nda Sıraserviler Caddesi'nde Alman Tarih Enstitüsü Kütüphanesi'nde hıtâm-ı istinsâhı müyesser oldu. Rauf Yekta*" *Mecmuâtu'r-Resâil*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, Sadettin Arel Koleksiyonu, Y-66/1, m.1934.

Bu istinsah kaydı, Rauf Yekta Bey'in Arel'in defteri için kopyaladığı ve şu anda Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesinde bulunan ikinci istinsahta yer alıyor olmasına rağmen, ilk istinsahın kaydı olup buraya aynı şekilde kopyalandığı anlaşılmaktadır. Bu çıkarımın sebebi, bu ikinci istinsahın içinde bulunan ve Rauf Yekta Bey tarafından Arel'e yazılmış mektuptur:



Görsel 3: "*Muhterem Beyefendi Hazretleri; Ara sıra lüzumu olduğu için nezd-i alinizdeki Arapça Zeynü'l-Elhân ile Kenzü't-Tuhaf'ın ve bir de Berlin'den fotoğrafileri celb edilen eserin mukabeleleri icra buyuruldu ise lütfen Kâtip Bey'e bırakılmasını rica ederim. İnşallah pazartesi günü uğrar alırım. Şayet mukabelelerine vakt-i âlîleri müsait bulunmuyorsa müsait vakitlerim çok olduğundan kemal-i rikkatle mukabelelerini bizzat yapmak üzere nüsha-yı asliyyelerle beraber suretlerin de tevrîhi? ilaveten rica eder ve bu vesileden bi'l-istifade lâyezal hürmetlerimi takdim ederim efendim. Muhlisiniz, Rauf Yekta, fi 16 Ağustos sene 1934*" *Mecmuâtu'r-Resâil* içindeki mektup, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, Sadettin Arel Koleksiyonu, Y-66/1, m.1934.

Eserin iki istinsahından ilkinin Rauf Yekta Bey'in kendi koleksiyonunda, ikincisinin ise Rauf Yekta Bey'in kendi el yazısıyla Arel'in defterinde bulunmasını, bu mektup ve yukarıdaki istinsah kaydındaki ifadelerden yola çıkarak şu şekilde açıklayabiliriz. Rauf Yekta Bey bu eserin istinsahını esas nüsha olan India Office Library nüshasından, Beyoğlu'nda Alman Tarih Enstitüsünde 1930 yılında tertip etmiştir. Daha sonra bu istinsahı içeren defterini, eseri kopya etmesi için Arel'e vermiş, ancak Arel'in buna vakti olmayınca ve defter Rauf Yekta Bey'e "ara sıra lazım" olunca, 1934 yılında kendisi *Kenzü't-Tuhaf*'ı Arel'in defterine, kendi defterindeki ferağ kaydı ile birlikte tekrar istinsah etmiş ve defterini ondan geri alabilmiştir. Böylece günümüze, ilki Rauf Yekta Bey'in şu anda torunlarına intikal eden kendi koleksiyonunda, ikincisi şu anda Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesinde bulunan Arel'in defterinde olmak

üzere, 1930 ve 1934 yıllarında Rauf Yekta Bey hattıyla yazılmış iki tane *Kenzü't-Tuhaf* istinsahı ulaşmıştır.

OTMAG'ın 2018 yılındaki çalışmasında yer alan fotoğraflar ve açıklamalardan ulaşılabildiği kadarıyla, Rauf Yekta Bey'in bu iki nüshası arasında da bazı farklar bulunmaktadır.[7] Bunlardan biri, ilk istinsah nüshasında varak numaraları belirtilmesine rağmen Arel'in defterindeki istinsah nüshasında, kopyanın kendi sayfaları numaralandırılmış ancak asıl nüshanın varak numaraları belirtilmemiştir. Öte yandan ilk nüshada varak numaralarında bazı eksiklikler olduğu, metnin atlandığı belirtilmesine rağmen (Doğrusöz, 2018:30) ikinci nüshada böyle bir durum söz konusu değildir. Fakat Rauf Yekta Bey'in ikinci nüshayı ilk nüshadan kopyaladığı bilindiğine göre, ilk nüshada olmayan sayfaların ikinci nüshada olması çelişkili görünmektedir. Bu konuda daha ileri bir yorum geliştirmek ancak ilk nüshanın kendisini ve atlanan sayfaların içeriğini görmekle mümkün olacaktır.

Kenzü't-Tuhaf'ın en dikkat çekici taraflarından biri, sazlar bölümünde yer alan çalgı çizimleridir. Rauf Yekta Bey'in iki nüshası arasında varak numarasından daha önemli bir fark, kendi defterine kopyaladığı ilk nüshada, esas nüshada yer alan sazların tamamını aynen çizmiş olmasıdır. Arel için kopyaladığı ikinci nüshada ise, sazların çizilmesi gereken yerleri belki de daha sonra tamamlamak üzere boş bırakmış olmakla birlikte, kanun ve nüzhe dışındaki sazları çizmemiştir.

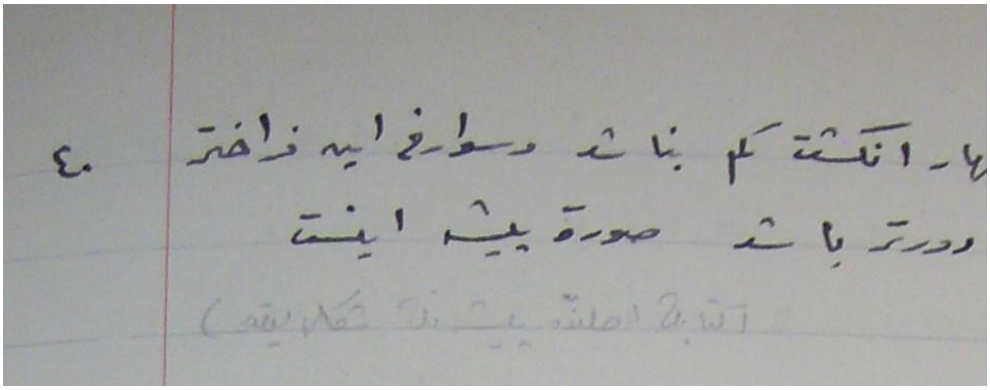
4. Rauf Yekta Bey İstinsahının Esas Nüsha ile Karşılaştırılması

Burada, Rauf Yekta Bey'in, Arel'in defterine yazdığı ve şu anda Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesinde bulunan ikinci *Kenzü't-Tuhaf* istinsâhı ile India Office Library I.O. Islamic 2067 numaralı asıl nüshayı karşılaştırarak, istinsahın niteliğini tartışacağım. Her şeyden önce Rauf Yekta Bey'in istinsahının bazı içerik ve biçim özellikleri açısından klasik yazma eser olmadığını, besmele, hamdele gibi bir başlangıcı, dua fiillerini ya da sayfa kenarlarındaki cetveli içermediğini belirtmek gerekir. Öte yandan, Rauf Yekta Bey'in asıl nüshaya sadık kalmak için oldukça çaba sarf ettiği, istinsahının üzerine kurşun kalemle aldığı notlardan anlaşılmaktadır.

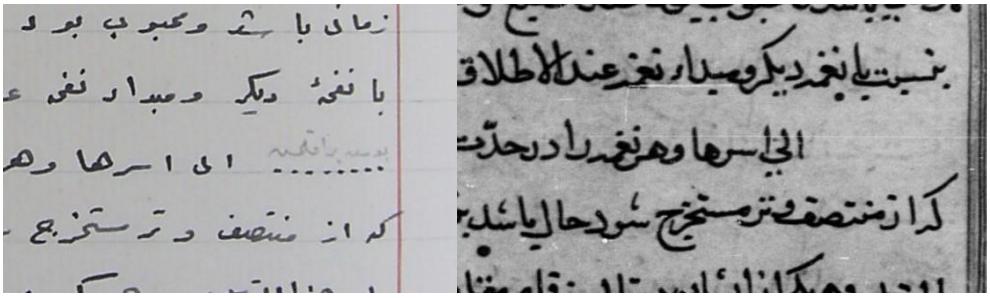
---

[7] OTMAG'ın hazırladığı kitabın *Kenzü't-Tuhaf* ile ilgili bölümü, yanlış okuma kaynaklı bazı hatalar içeriyor. Eserin sadece ilk sayfasının, "*Makale-i Çeharom*" başlıklı dördüncü makalenin ilk sayfasının ve son sayfasının fotoğrafına yer verilmiş. Ancak "*Makale-i Çeharom*" alt başlığıyla verilen sayfanın fotoğrafı, dördüncü makalenin değil, üçüncü makalenin, ikinci kısmının dördüncü faslının bulunduğu sayfanın fotoğrafı. (Doğrusöz, 2018:31) Yine eserin son sayfası alt başlığıyla verilen sayfa, eserin son sayfası değil, ikinci makalenin ilk kısmının altıncı faslının bulunduğu sayfanın fotoğrafı (Doğrusöz 2018:32). Eğer gerçekten eserin son sayfasının fotoğrafı verilmiş olsaydı, ikinci istinsahta bulunan ferağ kaydını, ilk istinsahtakiyle karşılaştırma şansım da olurdu.

Aşağıdaki örneklerde, asıl nüshada boş bırakılan yerleri ve hatta kelimelerin yerini dahi kendisinin de boş bıraktığı ve bunun sebebini kurşun kalemle belirttiği görülecektir. Ayrıca yine kurşun kalemle yazılmış, boş bırakmaması gereken bir bölümü neden boş bıraktığını belirten açıklamalar da vardır.

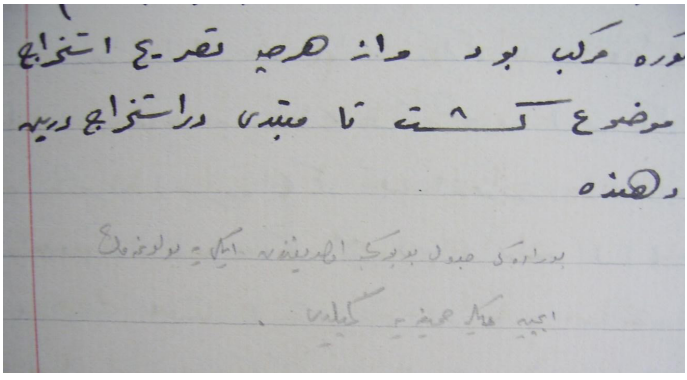


Görsel 4: "Kitabın aslında bîşenin şekli yoktur". Y-66/1 (İÜ Türkiyat Enstitüsü, Arel Koleksiyonu), s.40



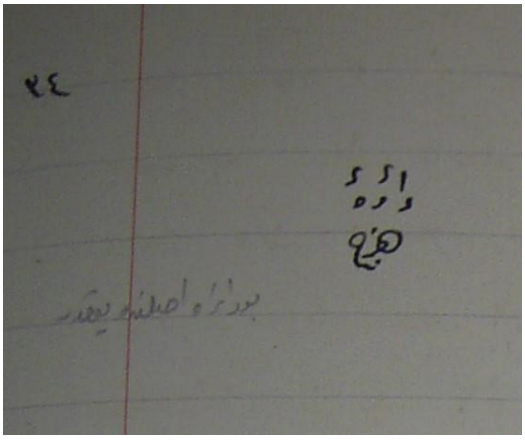
Görsel 5: "Boş bırakılmış". Mecmu'âtu'r-Resâil, Y-66/1 (İÜ Türkiyat Enstitüsü, Arel Koleksiyonu), s.13

Görsel 6.:'I. O. Islamic 2067 (India Office Library, London), h.784/m.1383, f.9a

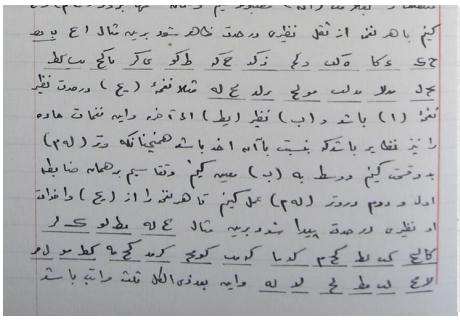


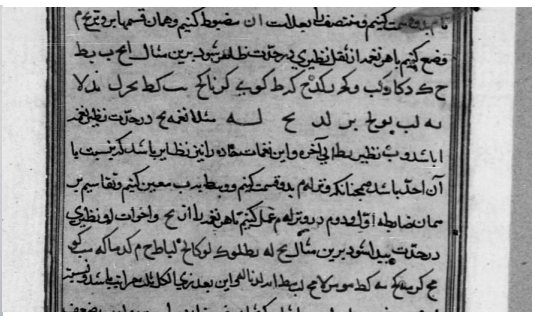
Görsel 7: "Buradaki cetvel büyükçe olduğundan ikiye bölüneceği için diğer sahifeye geçildi". Y-66/1 (İÜ Türkiyat Enstitüsü, Arel Koleksiyonu), s.23

Aşağıdaki örneklerde ise nüshanın aslına sadık kalınmadığı durumlarda yine kurşun kalemle notlar aldığı, esas nüshada böyle bir şey olmamasına rağmen, -belki harflerin birbiriyle ilişkisini göstermek için- ebced harfleriyle yazılmış perde isimlerinin altını çizerek vurguladığı, bazı kelimelerin ise anlamını açıkladığı görülecektir.

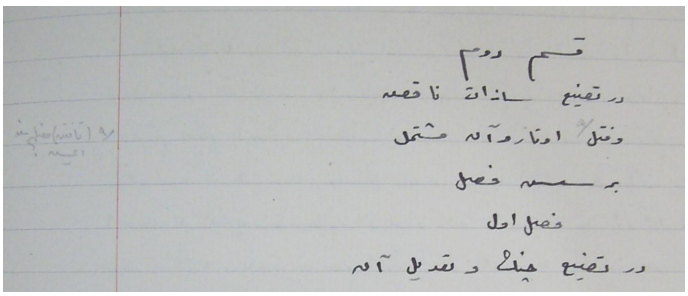


Görsel 8: "Bu daire aslında yoktur". Y-66/1 (İÜ Türkiyat Enstitüsü, Arel Koleksiyonu), s.40



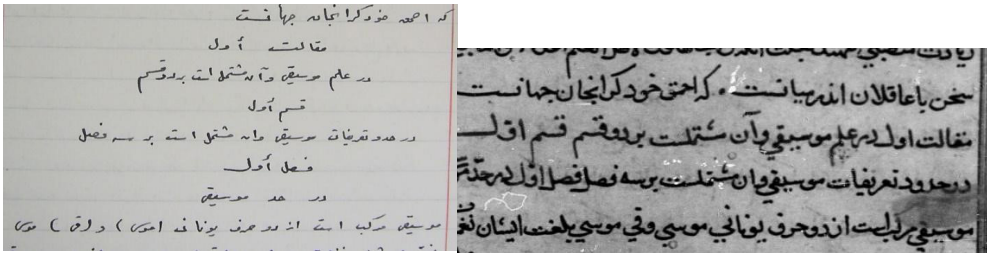


Görsel 9: Y-66/1 (İÜ Türkiyat Enstitüsü, Arel Koleksiyonu), s.17
Görsel 10: 'I. O. Islamic 2067 (India Office Library, London), f.10b

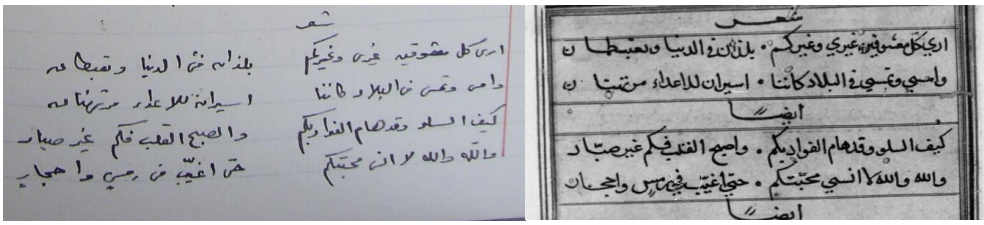


Görsel 11: "(tâften) manasında imiş?" Y-66/1 (İÜ Türkiyat Enstitüsü, Arel Koleksiyonu), s.34

Öte yandan Rauf Yekta Bey, esas nüshada klasik yazma düzeniyle yan yana yazılmış ara başlıkları kendi istinsahında alt alta yazarak yeniden düzene sokmuş, bazı şiirler arasında yer alan ve önceki başlığı tekrar etmemek için kullanılan "eyzân" başlıklarını ise çıkarmıştır:



Görsel 12: Y-66/1 (İÜ Türkiyat Enstitüsü, Arel Koleksiyonu), s.12.
Görsel 13: 'I. O. Islamic 2067 (India Office Library, London), f.8a.



Görsel 14: Y-66/1 (İÜ Türkiyat Enstitüsü, Arel Koleksiyonu), s.56
Görsel 15: 'I. O. Islamic 2067 (India Office Library, London), f.26.

4. Değerlendirme

Bu karşılaştırma her ne kadar Rauf Yekta Bey'in kopyalamadaki dikkatini ortaya koysa da ve her ne kadar metnin çoğaltılmasındaki gayeler örtüşse de, kopyalama biçimi bir bütün olarak değerlendirildiğinde Rauf Yekta Bey'in istinsahının, Osmanlı kâtiplerinin geleneksel istinsah anlayışıyla değil modern bir bakış açısıyla üretildiğini ve asıl nüshaya, "incelenecek bir materyal" nazarıyla yaklaştığını söylemek mümkündür. Öte yandan Rauf Yekta Bey'in bu eserleri kendi araştırmalarında kullanmak için çoğalttığı malum iken, bunlara araştırmalarında ne kadar yer verdiği sorusu da gündeme gelmelidir. Bu çalışmada ele alınan *Kenzü't-Tuhaf* hakkında hiçbir çalışmasında bir bilgi bulunmaması oldukça dikkat çekicidir. Ancak bunun sebebi, bu eserden ancak ömrünün son yıllarında haberdar olmuş olması olabilir. Nitekim kendi kütüphanesinde bulunan, Ahmedoğlu Şükrullah tarafından on beşinci yüzyılda kaleme alınmış ve önemli bir kısmı *Kenzü't-Tuhaf*'ın Türkçe tercümesi olduğu bilinen *Risâle min İlmü'l-Edvâr* hakkında detaylı araştırmaları vardır. Öncelikle *Milli Tetebbular Mecmuası*'nda yayınlanan "Eski Türk Musikisine Dair Tarihi Tetebbular – Türk

Sazları" başlıklı makalesinde eser hakkında bilgi verdikten ve eserin –muhtemelen *Kenzü't-Tuhaf*'dan tercüme olduğunu bilmediği için– Türk çalgılarının tarih yazımı açısından önemine vurgu yaptıktan sonra eserde yer alan sazlar bölümünün tamamını iki makale hâlinde yayınlamıştır (Yekta 1915). Daha sonra, Lavignac'ın *Müzik Ansiklopedisi* için Türk müziği ile ilgili oldukça kapsamlı bir makale kaleme alan Rauf Yekta Bey, bu makalesinin "Türklerin Musiki Aletleri" kısmında da sazlar bölümündeki bütün sazları risalede yer aldığı şekliyle tanıtmış ve çizimlerine yer vermiştir (Yekta 1922). Dolayısıyla bu çalışmaları yaparken haberdar olmadığı *Kenzü't-Tuhaf*'ı ancak 1930 yılında görüp istinsah etmesine rağmen, yine de daha sonraki çalışmalarında bu iki risale arasındaki ilişkiyi kurabildiğine dair bir ipucu yoktur.[8]

Öte yandan Rauf Yekta Bey'in bu eserleri istinsah ederken ve bunlar üzerinde çalışırken sahip olduğu gaye ve bilinç, onun Türk müziğinin geçmişi ve bu geçmişin yorumu ile ilgili bakış açısından bağımsız düşünülemez. Rauf Yekta Bey, Türk müziğini "klasik" bir müzik türü olarak yorumlamış ve onun bu "soylu" geçmişini ortaya koymak için Türk müziği tarihinde ilk müzikolojik çalışmaları üretmişti.[9] Dolayısıyla Türk müziği tarihine dair veya onunla ilişkili olabilecek her türlü yazılı eser, cumhuriyetin ilk yıllarındaki modernleşme ve Türk müziği sistemi ve tarihini "düzenleme" tartışmalarında, Rauf Yekta'nın ve onun bakış açısına sahip diğer araştırmacıların elini güçlendirecek önemli bir kaynak olarak görülmüş, bu minvalde incelenmişti. Ancak bu eserlerin bu amaca ne kadar hizmet ettikleri ve Türk müziği tarihini kurgularken nasıl bir pozisyonda yer aldıkları, bu konu üzerine gerçekleştirilecek yeni çalışmalarla aydınlatılmayı beklemektedir.

[8] *Kenzü't-Tuhaf* ve Ahmedoğlu Şükrullah'ın Risalesi arasındaki ilişki ilk olarak Wilhelm Friedrich tarafından 1944 yılında yazılmış Almanca bir doktora tezinde tespit edilmiştir. (Friedrich, 1944: 37)

[9] Rauf Yekta Bey'in Türk müziğinin "klasikleşmesi" yolundaki öncülüğü hakkında, Cem Behar'ın matbu güftte mecmuaları üzerine hazırladığı son kitabı oldukça önemli tespitler içermektedir. (Behar 2024)

KAYNAKÇA

Kenzü'-Tuhaf, Y-66/1 (İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, Sadettin Arel Koleksiyonu), m.1934.

Kenzü'-Tuhaf, Ethé 2763, 'I. O. Islamic 2067'; ff.1b–27b (India Office Library, London), h.784/m.1383.

ARSLAN Sami (2019) *Osmanlı'da Bilginin Dolaşımı: Bilgiyi İstinsahla Çoğaltmak*, İstanbul: Ketebe Yayınevi.

BEHAR Cem, (2024) *Bestesiz Güfteler, Şarkılardan "Klasik"liğe: XIX. Yüzyıl Matbu Güfte Mecmuaları (1852 – 1905)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BOZKURT Nebi, KAYA Nevzat, (2001) "İstinsah", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.23, İstanbul: TDV Yayınları, ss.369-371.

DOĞRUSÖZ Nilgün (Ed.) (2018) *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

FRIEDRICH Wilhelm, (1944) "Die älteste Türkische Beschreibung von Musikinstrumenten aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts Ahmedoglu Şükrüllah", Breslau.

GENÇBOYACI Melek (2011) "Millet Yazma Eser Kütüphanesinde Bulunan Ali Emiri'nin Telif ve İstinsah Ettiği Tezkirelerden Örnekler", *Prof. Dr. Mustafa İsen Adına Uluslararası Klasik Türk Edebiyatında Biyografi Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, ss. 303-314.

Rauf Yekta, (1915) "Eski Türk Musikîsine Dâir Tarihî Tetebbûlar", *Millî Tetebbûlar Mecmuası*, II, S. 4-5, ss. 134-141, 233-239.

Raouf Yekta, (1922) "La Musique turque", Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Histoire de la musique vol.5, (Albert Lavignac ed.), Paris: Librairie Delagrave, ss. 3012–13.

YILDIZ ABBASOĞLU Zeynep (2023) *Kenzü't-Tuhaf: 14.yy'dan Bir Müzik Risalesi*, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Rauf Yekta Bey'in Organoloji Konulu Yazıları

Fikret KARAKAYA[1]

Özet

Rauf Yekta Bey'in, döneminin hemen hemen bütün gazete ve dergilerinde yazıları yayımlanmıştır. Bunların bir kısmı organoloji kapsamındadır. Organoloji yazılarının çoğu, uzun bir süre düzenli olarak yazdığı *İkdam* gazetesindedir. Bazı yazılarının konusu, piyano ve keman gibi Avrupa sazlarıdır. Makalelerinde geleneksel sazlarımızdan sadece tanbur ve udu ele almıştır. Ayrıca incesaz üzerine değerli bir makalesi vardır. Lavignac'ın ansiklopedisi için yazdığı kapsamlı La Musique Turque (Türk Musikisi) başlıklı monografisinde sazları iki kategoriye ayırarak tek tek anlatmıştır. Birinci kategoride Eski Sazlar saydığı ud, ıklığı, rebab, mizmar, pîşe, çenk, nüzhe, kanun, mugnî vardır. Modern Sazlar kategorisini ise sinekemanı, keman, kemençe, rebab, Anadolu kemanı, tanbur, ud, lavta, meydan sazı, ney, zurna, kanun, santur, alafranga santur, Türk santuru, def, mazhar, kudüm, halile veya zil oluşturmaktadır.

Makalemizde Rauf Yekta Bey'in bütün organoloji yazıları, Curt Sachs ve Erich Moritz von Hornbostel'in kurucusu olduğu modern organoloji yöntemi ve kavramları açısından değerlendirilecektir. Ayrıca Henry George Farmer'ın, Evliya Çelebi'nin zikrettiği ve haklarında bilgi verdiği sazlarla ilgili kitabını hazırlarken Rauf Yekta Bey'e gönderdiği sorular ve aldığı cevaplar da makalemizin kapsamına girecektir.

Anahtar Kelimeler: Saz, Çalgı, Organoloji, Curt Sachs, Erich Moritz Von Hornbostel, Henry George Farmer, Evliya Çelebi, Ud, Keman, Kanun, Tanbur, Kemençe, Ney, Santur, Def, Mazhar, Halile.

[1] İstanbul Radyosu emekli kemençe sanatçısı. fikretkarakaya@yahoo.com
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0130

Evaluations of Rauf Yekta Bey's Writings on Organology

Abstract

Rauf Yekta Bey's articles were published in almost every newspaper and magazine of his time. Some of them relate to organology. Most of his organology papers are in İkdam journal, which he wrote regularly for a long time. The subject of some of his writings is European instruments such as the piano and the violin. In his articles, he only dealt with the tanbur and the ud, our traditional instruments. He also has a valuable article on incesaz. In his comprehensive monography entitled Turkish Music (Türk Musikisi), which he wrote for Lavignac's encyclopedia, he divided the instruments into two categories and explained them one by one. In the first category, there is the ud, the ıklığı, the rebab, the mizmar, the pîşe, the çenk, the nüzhe, the kanun, the mugni, which are counted as Ancient Instruments. The category of modern instruments includes sinekemanı, keman, kemençe, rebab, Anatolian keman, tanbur, ud, lavta, meydan sazı, ney, zurna, kanun, alafranga santur, Turkish santur, the def, the mazhar, the kudüm, the halile or zil. In our article, all of Rauf Yekta Bey's organology writings will be evaluated in terms of the method and concepts of modern organology founded by Curt Sachs and Erich Moritz von Hornbostel. In addition, the questions that Henry George Farmer sent to Rauf Yekta Bey and the answers that he received while preparing his book on the instruments that Evliya Çelebi mentioned and gave information will also be included in our article.

Keywords: Musical Instrument, Organology, Curt Sachs, Erich Moritz Von Hornbostel, Henry George Farmer, Evliya Çelebi, Ud, Keman, Kanun, Tanbur, Kemençe, Ney, Santur, Def, Mazhar, Halile.

Âdet olduğu üzere bu sempozyumu düzenleyenlere, emeği geçenlere teşekkürle başlamak istiyorum. Bu önemli bir sempozyum çünkü. Rauf Yekta Bey Türk müzikolojisinin gerçek kurucusudur. Gecikmiş bir sempozyum olduğu da söylenebilir. Ama ölüm yıldönümüne denk getirilerek çok değerli katılımcılarla üç günlük böyle bir sempozyumun düzenlenmesi gerçekten Türk müzikolojisi, Türk akademiyası için önemli bir adımdır.

Konuşmamın başında bir teşekkür borcumu daha ödemek istiyorum. Bu çalışmam, çok büyük ölçüde, değerli üç araştırmacının, Muhammet Ali Çergel, Mehmet Öncel ve Hüseyin Özdemir'in, Rauf Yekta Bey'in makaleleri üzerine hazırladıkları akademik tezlere dayanıyor. Onlara huzurunuzda teşekkür ediyorum. Bu çok değerli tezlerin künyesini bibliyografyamda bulabilirsiniz.

Bana, Rauf Bey'in bütün makalelerini bir araya getiren ciltlerin yayımlanmak üzere olduğu müjdesini de verdiler.[2]

Rauf Yekta Bey çok yazmış bir insan. Hemen hemen her konuşmacı bunu söylemiştir/söyleyecektir. Dönemin nerdeyse bütün gazetelerinde ve dergilerinde yazıları yayımlanmıştır. Bazı gazetelerde uzunca bir süre düzenli olarak yazmış. Bazılarında zaman zaman yazıları görünmüş. Denebilir ki bütün yazıları musikiyle ilgili. Bunlar içinde organoloji yazıları çok fazla yekûn tutmuyor. Yine de organoloji konusunda önemli metinler bıraktığını belirtmem lazım.

Rauf Yekta Bey, 1898'de, yani 27 yaşındayken döneminin gazetelerinde ve dergilerinde, makaleler yayımlamaya başlamış. Makalelerinin fikrî olgunluğu göz önüne alındığında, erken bir yaşta yazmaya başladığı söylenebilir. Çok verimli, çok yazan bir müellif olduğunu da vurgulamak gerekiyor. Yazılarının yer aldığı yayın organları çok geniş bir yelpaze oluşturuyor. Denebilir ki o zaman yayımlanan bütün gazetelerde ve dergilerde yazıları çıkmış.

Üçü hariç, organoloji konusundaki bütün makaleleri İkdam gazetesinde 1898-1907 arasında yayımlanmış.

Rauf Yekta Bey'in organoloji yazıları için ikinci önemli kaynak, Lavignac'ın ansiklopedisi için yazdığı çok kapsamlı monografidir. Bu iki kaynağa ilave edilmesi gereken bir kaynak daha var: Henry George Farmer'ın ***Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century*** (17. Yüzyılda Türk Çalgıları) başlıklı kitabı. 1937'de yayımlanmıştır bu kitap, yani Rauf Yekta Bey'in vefatından sonra. Ama aslında Farmer, –kesin tarihi bilmiyorum– epeyce önce müracaat etmiş Rauf Yekta Bey'e. Farmer, Evliya Çelebi'nin ***Seyahatname***'sinde zikrettiği her çalgı hakkında Rauf Yekta Bey'in görüşlerini sormuş –tek tek. Farmer'ın kitabında Evliya'nın zikrettiği 78 çalgı için başlık var. Bu 78 çalgıdan 28'i için Rauf Yekta Bey, "Benim meçhulümdür" cevabını vermiş. Bu, elbette Rauf Yekta Bey gibi bir allâme-i cihandan beklenmeyen bir cevap. En azından, araştırıp Farmer'ın bu sorularına daha tatminkâr cevaplar vermesi gerekirdi. Hatırladığım kadarıyla bu cevaplar geç gönderilmiş Farmer'a. Çünkü ömrünün son yıllarında bazı sağlık problemleri yaşamış Rauf Bey. Zannediyorum bu sebeple yeterince araştırma, inceleme yapamamış.

Yazılarından, Rauf Yekta Bey'in Doğu ve Batı kaynaklarını çok iyi değerlendirdiğini, dikkatle okuduğunu tespit etmek mümkün. Gerçekten de şaşırtıcı bir vukufla çıkıyor karşımıza. Mesela İkdam'da 1898'de yayımlanmış bir polemik yazısı var. "Kemana Bir Kiriş Zammı" yani "Kemana Yeni Bir Tel Eklenmesi" başlıklı yazı. Aslında bu polemik, büyük yazar Ahmed Midhat Efendi'nin bir yazısıyla başlamış. Ahmed Midhat Efendi, kemana pest tarafta bir beşinci tel eklemek suretiyle keman ve viyolanın birleştirilmesi teklifini sunuyor.

[2] Elinizdeki kitap yayımlandığında sözü edilen üç cilt basılmış ve dağıtılmıştı.

Bunu aslında Altermann adlı bir Fransız yazardan almış –kendi fikri değil. Ahmed Midhat Efendi, Altermann'ın bu fikrini savunuyor yazısında.[3] Rauf Yekta Bey aynı başlıkla bir hafta sonra İkdam'da yayımladığı polemik yazısında Ahmed Midhat Efendi'ye cevap veriyor.[4] Bu cevaptan, –söylediğim gibi– yalnız bizim sazlarımız hakkında değil, Avrupa sazları hakkında da Rauf Bey'in çok etraflı, çok mufassal bilgi sahibi olduğunu anlıyoruz. Burada takdir edilmesi gereken başka bir husus daha var: Çalgıların boyutları ile onların akustiği arasındaki ilişkiyi çok iyi anlamış Rauf Bey. Yani kemana bir tel ilave etmek suretiyle ondan, yaklaşık altı santim daha uzun tel boyu olan viyolanın sonoritesini, sadâsını elde etmenin mümkün olamayacağını söylüyor. Bu aslında, çalgı yapımıyla, çalgıların fiziğiyle, akustiğiyle ilgilenen herkesin bilmesi gereken bir şey. Rauf Bey sert bir dille cevap yazıyor. Aslında bütün polemiklerinde sert bir dil kullanıyor. Tabii ki hiçbir zaman saygısızlık ve hakaret çizgisine yaklaşmıyor. Gayet ölçülü bir dille, hiçbir hususu ihmal etmeden, muhâtabına, muârızına sert bir dille cevap veriyor.

1907 yılında yine İkdam gazetesinde "Âlât-ı Musikiyyemiz" (Musiki Âletlerimiz) başlıklı bir dizi başlatıyor. Bizim sazlarımızı tanıtmaya hasredilmiş bir yazı dizisi. Bu dizinin ilk makalesi kemana tahsis edilmiş –gerçekte bir Avrupa sazı olan kemana. İkinci makale tanbur, üçüncüsü ud hakkında. Bu üç yazıda da Rauf Bey'in, –az önce söylediğim gibi– Doğu ve Batı kaynaklarını çok iyi değerlendirdiğini görmek mümkün. Bu yazılarda Rauf Bey çok geniş bir bakış sahibi olarak çıkıyor karşımıza. Kemana çok değer verdiğini görüyoruz. Türk musikisinde keman kullanımını çok önemsediğini, kemanı Türk musikisi icrasına hiç aykırı görmediğini anlıyoruz. Ama Türk musikisine uygun gördüğü asıl yaylı sazın sinekemanı olduğunu da belirtiyor. Kemanın tarihini, yapısını, morfolojisini, akustiğini, meşhur üstatlarını vs gayet yakından tanıdığı anlaşılıyor.[5]

Tanbur makalesinin çok geniş bir monografi olduğu söylenebilir.[6] Çok etraflıca ele almış bu sazı. Burada üzerinde durmam gereken bir husus var: Rauf Yekta Bey, tanbur sazının –en azından– birkaç yüzyıldır, biçim bakımından kendi zamanındaki gibi olduğunu düşünüyor. Bu biraz şaşırttı beni açıkçası. Çünkü Rauf Yekta Bey gibi dikkatli bir müzikoloğun, başta tanbur olmak üzere birçok başka sazımızın zaman içinde geçirdiği değişimlerden haberdar olması gerekirdi. Minyatürleri, Osmanlı minyatürlerini, İran minyatürlerini, organoloji için bir kaynak gibi değerlendirmediğini düşünüyorum. Çünkü en

---

[3] Ahmed Midhat Efendi, "*Kemana Bir Kiriş Zammı"*, *Tercümân-ı Hakikat*, 27 Teşrîn-i Evvel 1898.

[4] Rauf Yekta Bey, *"Kemana Bir Kiriş Zammı"*, İkdam, 5 Teşrîn-i sânî 1898

[5] Rauf Yekta Bey, *"*Ālāt-*ı Musıkiyyemiz 1: Keman"*, İkdam, 26 Nisan 1907.

[6] Rauf Yekta Bey, *"*Ālāt-*ı Musıkiyyemiz 2: Tanbur"*, İkdam, 17 Mayıs 1907.

azından Hızır Ağa'nın ***Tefhimü'l-Makamat***'ındaki tanbur resmini görmüş olsaydı –ki görmemiş olmasına ihtimal vermiyorum– tanburun birkaç yüzyıldır kendi zamanındaki gibi olmadığını anlardı. Rauf Bey, Hızır Ağa'nın kitabındaki tanburun özel bir tanbur olduğunu, bütün tanburların o dönemde öyle olmadığını düşünmüş olabilir. Fakat o tanburun çok yakın bir benzeri Londra'daki Victoria & Albert Müzesi'nde mevcut. Hatta –sağolsun– Murat Aydemir, yine Londra'da, Victoria & Albert'taki tanbura benzeyen ikinci bir tanburun daha olduğunu söyledi bana ve fotoğraflarını gösterdi. Çünkü ben daha önce, Victoria & Albert'taki tanburdan ona bahsetmiştim ve çektiğim fotoğraflarını göstermiştim. Bu tanbur teşhirde değil maalesef. Bir de olağanüstü süslü bir kemençe var o müzede. Ben aslında kemençeyle ilgilenmiştim, tanburdan haberim yoktu. Teşhir edilmeyen objeler müzenin deposunda muhafaza ediliyor. Ama çok iyi muhafaza edildiğini söylemem gerekir. İsteyen kişilere, meraklılara depoda bu sazları gösterebiliyorlar –randevu almak kaydıyla. Ben kemençeyi görmek için randevu almıştım. Gittiğimde tanburu da gösterdiler bana. İkisinin de fotoğraflarını çekmiştim. Bu sazlar, Sultan Abdülaziz zamanında İstanbul'dan Paris Evrensel Sergisi'ndeki Osmanlı Paviyon'unda sergilenmek üzere gönderilmiş. Bir İngiliz koleksiyoner bunları satın almış. Vefat edince de koleksiyon South Kensington Müzesi'ne intikal etmiş. South Kensington Müzesi sonradan Victoria & Albert Müzesi adını almış. Evet, tanbur konusunda –dediğim gibi– böyle şaşırtıcı bir düşüncesi var Rauf Bey'in.

Üçüncü, aslında bizim sazlardan ikincisi, yani ud hakkında olan makale de, çok etraflı, tarih ve morfoloji bakımından fevkalade mufassal bir yazı. Fârâbî'den başlayarak Doğu ve Batı kaynaklarında yazılan her şey derlenmiş. Bir kısmına itiraz ediyor, bir kısmını kabul ediyor.[7]

Şimdi Lavignac'ın *Ansiklopedi'*sine yazdığı monografideki organoloji yazılarına değinmek istiyorum.[8] Burada bir çalgı sınıflaması var. Bu sınıflama şöyle: Yaylılar, mızraplı ve saplı sazlar, mızraplı ve sapsız çalgılar, nefesliler, vurmalılar. Bu Türkçe karşılıkları Orhan Nasuhioğlu'nun çevirisinden aldığımı belirtmem gerekiyor. Fransızcasını vermenin bir anlamı yok. (Maalesef Rauf Yekta Bey'in kendi Türkçe metnine ulaşabilmiş değilim. Umarım bir gün bu metin ulaşabileceğim bir mevkie gelir.) Mızraplı ve saplı çalgılar derken, udu ve özellikle tanburu kastediyor. Mızraplı ve sapsız çalgılar ise santur ve kanun. Vurmalılar neyi kapsıyor? (Orhan Nasuhioğlu bir yerde "vurmalılar" diyor, daha sonra "vurgulu çalgılar".) Vurmalı çalgılar arasında Rauf Bey, darbuka ve zilli maşayı bir arada zikrediyor, yani aynı grupta olduğunu düşünüyor. Anlaşılıyor ki idyofon türünden çalgılar hakkında bilgisi yok. Modern çalgı sınıflamasını bilmediği sonucunu çıkarıyorum. Rauf Yekta Bey'in bu sınıflamayı bilmesi

[7] Rauf Yekta Bey, *"Ālāt-ı Musikiyyemiz 3: Ud"*, İkdam, 14 Haziran 1907.

[8] Rauf Yekta Bey, **Türk Musikisi**, *"VI. Bölüm Türklerin Musiki Aletleri"*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986, s. 84-95.

mümkündü aslında. Demek ki bir tarihten sonra Avrupa'daki yayınları takip etmeyi biraz ihmal etmiş. Kısmen ihmal etmiş olduğunu düşünüyorum. Curt Sachs'ın ve Hornbostel'in çok kapsamlı ortak makaleleri 1914 tarihinde yayımlanmıştır. Almancadır bu makalenin dili. Ama çok geçmeden başka Avrupa dillerine de çevriliyor. Fransızcaya hangi yıl çevrildiğini bilmiyorum ama, Sachs'ın ve Hornbostel'in bu çok uzun makalesinin 1920'den önce Fransızcaya çevrildiğini tahmin ediyorum. Daha geç çevrilmiş olsa bile, Victor Charles Mahillon'un beş ciltlik Fransızca kataloğu var. Bu katalog, Brüksel Kraliyet Konservatuarı'ndaki çalgı koleksiyonunun kataloğu. Belçika kralının görevlendirdiği Mahillon uzun ve titiz çalışmalardan sonra 1882-1890 arasında beş koca ciltlik bu kataloğu yayımlamıştır. Bu katalog, maalesef herkesin ulaşabileceği bir yayın değil. Fakat bunun yansımaları var tabii ki müzikoloji camiasında. Öyle olmasaydı, Sachs'ın ve Hornbostel'in sınıflaması Mahillon'un bu katalogdaki sınıflamasına aynen benzemezdi. Mahillon, bu katalogda Avrupa için çok orijinal bir çalgı sınıflaması vaz etmiştir. Ama bunu aslında eski Hint kültüründen almıştır. Çünkü daha 4. yüzyılda Hindistan'da böyle bir sınıflama yapılmış. Bu sınıflama dörtlü bir sınıflamadır. Kısaca bundan bahsetmem gerekiyor: 1. Telliler (kordofonlar), 2. Derililer (mambranofonlar), 3. Havalılar (aerofonlar), 4. İdyofonlar. Bütün cismiyle titreşen kastanyet, zilli maşa, çârpâre, çalpara gibi çalgılar idyofon sınıfını oluşturur. Mahillon bu idyofonlar için *autophon* terimini kullanmış. Onu *idyofon*'a çevirenler Sachs ve Hornbostel'dir. Bu dörtlü sınıflama, 1950'lerde beşinci bir sınıfın eklenmesiyle geliştiriliyor. Bu beşinci sınıfı elektrofonlar, yani akustik olmayan çalgılar oluşturuyor. Sözünü ettiğim modern çalgı sınıflaması kısaca böyledir. Aslında Rauf Bey'in az önce verdiğim beşli sınıflaması, eski Yunanlıların üçlü sınıflamasının bir tekrarıdır. Rauf Bey'in yaptığı tek ilave, tellileri üçe bölmektir: 1. Yaylılar, 2. Mızraplı ve saplılar, 3. Mızraplı ve sapsızlar. Bu üç kategori tellileri, yani kordofonları oluşturuyor gerçekte. Dolayısıyla Rauf Bey'in, telliler, nefesliler ve vurmalılar şeklindeki üçlü antik Yunan sınıflamasını aynen benimsediği görülüyor. Ben Rauf Bey'in Meragî'deki sınıflamadan hiç söz etmemesine de şaşırdığını belirtmeliyim. Meragî'de bir ***mutlakāt*** ve ***mukayyedāt*** ayrımı vardır. Bu nefeslilerde de olabilir, tellilerde de. Rauf Bey buna hiçbir yerde değinmiyor. Bu gerçekten şaşırtıcı bir husus. Lavignac için yazdığı monografide sadece eksikliklerden veya şaşırtıcı yokluklardan bahsetmek haksızlık olur. Sinekemanı hakkında da çok etraflı bilgi veriyor monografide. Gerçekten derin bir vukufu ortaya koyuyor ve ünlü Belçikalı müzik tarihçisi François-Joseph Fétis'in bazı iddialarını çürütüyor burada. Fétis, sinekemanının, daha doğrusu *viola d'amore*'nin, Hindistan kökenli olduğunu düşünüyor ve Avrupa'ya Türkiye üzerinden geçtiğini ileri sürüyor. Rauf Yekta Bey buna karşı çıkıyor, bu çalgının her bakımdan tam bir Avrupa çalgısı olduğunu yazıyor. Sinekemanının, 18. yüzyılda Türkiye'de kullanılmaya başlamadan önce

Avrupa'da kullanıldığına dair kaynaklardan bahsediyor.[9] Monografide, yine beni şaşırtan bir husus var: Bu bir dalgınlık eseri olarak da görülebilir tabii. Kemanın akordundan bahsederken, bizim muhayyer perdemize denk gelen mi telinin, re olarak akort edildiğini yazıyor. Burada Avrupa'da geçerli nota adlarını kullandığını belirteyim. Fransızca bir monografide bu terminolojiyi normal karşılamak lazım elbette. Ama biz gerdaniye için değil, neva için re adını kullanıyoruz, Rauf Yekta Bey'den itibaren. Rauf Bey, bizim kemanın en ince telini, mi yerine re'ye akortlanmamızı şöyle gerekçelendiriyor: "Bizim bütün sazlarımızda bir neva teli vardır. O yüzden biz bu mi telini re'ye çevirdik. Bizim için bu daha kullanışlıdır." İşte maalesef burada –belki bir dalgınlık eseri olarak– neva ile gerdaniyeyi karıştırmış oluyor.

Lavta konusunda da yine şaşırtıcı bir ifadesi var. Şöyle diyor: "Kahvelerde saz icra eden topluluklarda görüldüğü üzere lavtanın incesaza dahil edilmiş olması gerçek Türk musikisi bakımından bu toplulukların çöküntüsüne işarettir."[10] Lavtanın, bu monografiden belki 30-40 yıl önce böyle görülmesi, böyle değerlendirilmesi anlaşılır bir şeydi. Ama lavta incesaza girince tabii ki birtakım değişimler, dönüşümler geçirmiştir. Perde sayısı artmıştır, belki akordu daha kullanışlı hale getirilmiştir. Yani incesazdaki lavta, lavta ve liranın (kemençenin eski adı *lira* idi) Pera tavernalarında eğlence musikisi icra ettiği dönemdeki lavta değildir artık. Başlangıçta belki öyle kullanıldı, ama hiç şüphe yok ki bir istihale geçirdi. Bu istihale, diyelim ki sadece Cemil Bey'in çalışında gerçekleşti. Yani Cemil Bey dışındaki diğer lavtacılar sazı yine eskisi gibi çaldı. Yine de affedilmez bu ifade. Çünkü Cemil Bey 1910'lu yıllarda lavta plakları yaptı. Bunların sayısı çok değil ne yazık ki. Ama çok önemli iki taksimi var lavtayla –plaklarda. O taksimleri dinlemiş olan bir insan böyle bir ifade kullanamaz. Açıkçası lavta için ve –aynı zamanda– Cemil Bey için büyük bir haksızlık yapmış oluyor böylece.

Buna benzer bir haksızlık da kemençe için yapılmış. Bu monografideki kemençe yazısından anladığımız kadarıyla kemençeyi de incesaza yakıştırmıyor Rauf Yekta Bey –sesinin sert olduğunu söylüyor.[11] Bu monografi 20'li yıllarda yazılmış. O tarihte Cemil Bey dünyamızdan ayrılmış. Ama plaklarını bırakmış, hatıraları kalmış. Bunlardan Rauf Bey'in habersiz olması beni çok yadırgatıyor. Evet Cemil Bey'le polemikleri var. Tanbur çalışına yönelttiği eleştirileri var. Ama bir kadirşinaslığı da var. Mesela Cemil Bey'in cenazesine katılan çok az sayıdaki insandan biri de Rauf Yekta Bey'dir. Sözgelimi Ali Rifat Çağatay, o kadar sevdiğini söylediği kişinin cenaze namazına gitmemiş, gidememiş. Fakat Rauf Bey ihmal etmemiş. Rauf Bey'in, böyle durumlarda her zaman kadirşinas bir şahsiyet olduğunu görüyoruz. Ne var ki, Vasilaki'nin ve Cemil

[9] Aynı eser, s. 86, 87.
[10] Aynı eser, s. 90.
[11] Aynı eser, s. 87.

Bey'in kemençeye getirdiği üslubu, kemençeden çıkardığı artık hiç de sert sayılmaması, kaba bulunmaması gereken sonoriteyi, sadâyı duymamış, fark etmemiş olması anlaşılır gibi değil. Az önce de söyledim, Rauf Bey incesaza en çok sinekemanını yakıştırıyor. O, sinekemanı artık çok az insan tarafından çalındığı ve keman da pek çok üstad tarafından mükemmelen icra edildiği için kemençeye kemanı tercih ediyor. Ben, gerek lavta, gerek kemençe ile ilgili bu görüşlerinin gençliğinden kaldığını düşünüyorum. Çünkü orta yaş dönemlerinde veya ömrünün sonlarında lavtanın ve kemençenin öyle kullanılmadığını Rauf Bey'in biliyor olması gerekirdi.

Rauf Bey'in İstanbul'daki birçok musiki meclisine iştirak ettiğini, Cemil Bey'in de mesela Yenikapı Mevlevihanesi'ne sık sık gittiğini biliyoruz. Rauf Bey Cemil Bey'le belki karşılaşmamıştır bu meclislerde. Mesela Şehzade Ziyaeddin Efendi'nin meclislerine davet edilenler arasında Rauf Bey'in ismi geçmiyor. Halbuki Ziyaeddin Bey'in haftada üç gün tertip ettiği bu saz meclisleri o zamanki İstanbul'un en mümtaz, en muteber sazendelerinin ve hanedelerinin iştirak ettiği meclislerdir. Denebilir ki o dönemde İstanbul'un en önemli saz meclisleri Ziyaeddin Efendi'ninkilerdir. Cemil Bey daha çok meclislerde çalıyordu. Aralarında bir polemik geçtiği için Rauf Bey, onun müdavimi olduğu meclislere bilhassa gitmemiş, gitmek istememiş olabilir –Cemil Bey'le karşılaşmamak için. Ama plaklarını dinlememiş olması kabul edilebilir bir şey değil. Çünkü ben yazdıklarından, Rauf Bey'i her şeyi inceden inceye değerlendiren, bir haksızlık yapmamaya elinden geldiği kadar gayret eden, tarafgirliği kendisine hiç yakıştırmayan bir insan olarak tanıyorum.

Rauf Yekta Bey'in, gerek Doğu veya Batı kaynaklarını (bazen de her ikisini bir arada) kullanarak, gerek gözlemlerine ve şahsî tecrübelerine dayanarak veya bütünüyle imal-i fikr ederek yazdıkları, müzikoloji alanındaki ilk ciddî Türkçe metinlerdir. Onun modern organoloji araştırmalarına da öncülük ettiği kesindir. Son olarak belirteyim ki, Rauf Yekta Bey'in kendisi de çok bereketli bir araştırma alanıdır.

KAYNAKÇA

Erich Moritz von Hornbostel ve Curt Sachs, *"Klassifikationssystem* für *Musikinstrumente"*, *Zeitschrift* für *Ethnologie* içinde, sayı 46,ʹs. 553-590, Berlin, 1914.

Fazlı Arslan, **Başmuharrir'in Mûsikîşinaslığı, Ahmet Mithat ve Müzik**, Yayınevi, Ankara, 2009.

Henry George Farmer, **Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century**, The Civic Press, Glasgow, 1937.

Hüseyin Özdemir, **Rauf Yektâ Bey'in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Mûsikî ile** İlgili **Makalelerinin** İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul, 2020.

Mehmet Öncel, **Rauf Yektâ Bey'in** Âti**, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve** Şehbâl **Adlı Mecmûalarda Mûsikî ile** İlgili **Makalelerinin** İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul, 2010.

Mehmet Öncel ve Muhammet Ali Çergel, **Türk Müzikolojisinin Kurucusu Rauf Yektâ Bey**, 3 cilt, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2024.

Muhammet Ali Çergel, **Raûf Yektâ Bey'in** İkdâm **Gazetesi'nde Neşredilen** Türk **Mûsikîsi Konulu Makâleleri**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul, 2007.

Rauf Yekta Bey, **Türk Musikisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.

Rauf Yekta Bey - Mevlevi Neyzen and Modern Musicologist

Walter FELDMAN[1]

Abstract

Rauf Yekta Bey (1871-1935) was the towering figure of Turkish musicology in the earlier twentieth century. Although he was the product of a Mevlevi musical education, in fact his mature musicological methodology developed as a synthesis of this Mevlevi tradition with current European musicological thought. For the latter, his major source was the Jesuit musicologist Jean Baptiste Thibaut (1872-1938), who spent much time over many year in Istanbul. It was only thanks to his deep friendship and collaboration with Thibaut that Rauf Yekta was able to become the seminal figure in modern Turkish musicology .

Keywords: Yekta Bey, Thibaut, Musicology, Mevlevi, Turkish Republic.

In *From Rumi to the Whirling Dervishes* (2022:239) I wrote: "In his own, more scholarly way, Rauf Yekta Bey (1871-1935) was one of those Mevlevi *neyzens* who acted as an ideal representative of Ottoman culture…"

As a *neyzen* and as a composer, Rauf Yekta had first learned ney and traditional Mevlevi and secular Ottoman music from many teachers, including Neyzen Aziz Dede (d. 1905). He learned Ottoman musical theory from Hüseyin Fahrettin Dede (1854-1911) of Beşiktaş, among others. He was instrumental in setting up the Darülelhan Conservatory, and later the research and publication group that succeeded the now closed Turkish section of the Conservatory, where he continued working until his death in 1935. This much and a great many other details of his education, musical compositions, professional ranks, and wider familial connections are presented at some length in Turkish sources such as the *Türk Musikisi Ansiklopedisi* (TMA) or the *Islam Ansiklopedisi* (IA). But one crucial detail of Rauf Yekta's career is omitted from these sources. It is mainly thanks to Bülent Aksoy's 1992 re-publication of Sermüezzin Rif'at Bey's Ferahnak Ayini that we now know how deeply indebted Rauf Yekta Bey had been to the French Jesuit musicologist/Byzan-

[1] Prof. Dr. Newyork University. walterzevfeldman@gmail.com
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0131

tinologist P.J (Jean Baptiste) Thibaut (1872-1938). Somewhat later in Rauf Yekta's career he came to know George Henry Farmer (1882-1965) and they both attended the Cairo Musicological Congress of 1932. Thus Rauf Yekta's incorporation of both Eastern and current Western approaches to musicology was fundamental to his intellectual formation.

While publishing extensively on Byzantine music, Jean Baptiste Thibaut often worked in Istanbul. His publications on Byzantine music are extant, but documentation about his life seems to be rather scanty. Hopefully some of his correspondance with Rauf Yekta may perhaps survive. Thibaut was staying in Istanbul and also in Edirne by 1900. He also travelled for research to Jerusalem, Odessa and Petersburg. Thibaut and Yekta evidently developed a close friendship over years. Thibaut's publication of Sermüezzin Rifat Bey's Ferahnak Ayini in Paris in 1902 was the first full publication of a Mevlevi *ayin* composition. Thibaut became a chaplain with the French army, and returned to Istanbul in 1920, during the Allied Occupation. His continued friendship with Rauf Yekta transcended politics.

Thus there is no way to account for Rauf Yekta's scholarly orientation as a musicologist without acknowledging his collaboration with the Jesuit Thibaut. We must view Rauf Yekta as a product both of the sophisticated and centuries-old tradition of Mevlevi musicological thought—reaching its apex with Abdülbaki Nasir Dede (1765-1820) a century prior--plus his access to first-rate musicological methods expressed in a major European language. Unfortunately, the political and cultural conditions in Turkey during the mid-twentieth century did not allow such research to continue on an equally sophisticated level by his associates and immediate successors, such as Subhi Ezgi and Sadettin Arel.

Rauf Yekta's publications cover an immense scholarly territory, including major works on musical theory, genres and biographies of major composers. The bulk of his articles and books were published in Turkish. But, thanks to his contact with Thibaut he was able to publish also in French for the *Encyclopedie Levignac* (1922), designed for a European readership. Despite the traditional Ottoman and Mevlevi ambivalence toward musical notation (carried to an extreme by Aziz Dede), considering the problems of oral transmission, particularly after the closure of the Mevlevihanes in 1925, Rauf Yekta embraced musical notation with great vigor.

Given the unfavorable conditions for both Mevlevi and Ottoman secular music—especially after the First World War and during the Early Turkish Republic--it was only natural that Rauf Yekta focussed on the following issues:

1) documenting the surviving repertoires through notation,
2) attempting to adapt the use of Western notation so that it would better reflect the actual intonation of Ottoman music, while attempting to rationalize the whole system on a mathematical basis.
3) Creating semi-popular narratives and biographies so as to increase awareness of Ottoman music, primarily among the educated Turkish public, and also among Western Europeans.

Within the publications of the Mevlevi Ayinleri, a couple of major theoretical points emerge. I would define them briefly as 1) a recognition of the significance of variants between earlier notated and current oral versions of a single item, and 2) the possibility of uncovering aspects of historical change, particularly as reflected in the *usul* rhythmic basis of composition.

In the Darülelhan publication of Sultan Selim III's Suzidilara Ayini (vol. X), Rauf Yekta issued both his transcription of Abdülbaki Nasır Dede's notation, plus his own transcription of the current Mevlevi performance practice. While he did not conduct an analytical study, he did present the basic documents through which such an analysis could be conducted. In a sense he prefigured the kind of analytical research on Ottoman musical sources that would be conducted by some Turkish and Western scholars only in the later twentieth and early twenty-first centuries.

Another important detail emerged in his Darülelhan publication of the ancient Pençgah Ayini (vol. I). As I had noted back in 2001, in a footnote to the transcription of the Third Selam of this *ayin*, Rauf Yekta observed that the form of the usul devri-kebir was not identical to the one currently in use (in 28 beats). It resembled more the devr-i kebir found in the early eighteenth century Notated Collection of Prince Cantemir, in 14 beats. Since this was a musical edition and not a musicological study per se, Rauf Yekta did not pursue this observation further. Unfortunately he did not live long afterwards, so we do not know how he might have developed this major observation. As it turned out, no scholar or musician in Turkey pursued this point in writing. It only re-emerged more than 50 years later, with Owen Wright's article on "Historical Change in the Turkish Classical Repertoire", from 1988, and then in my own publications in 1996 (2024) and thereafter.

Conclusion:

We might conclude by noting that in the following generation in Turkey, most musicologists-- and most crucially Sadettin Arel--felt the need to present Turkish music as ancient, essentialist and unchanging, with a "history" of not only centuries but perhaps millenia. In some quarters in Turkey this discourse continues even today. Apparently only in this way could Turkish music withstand the challenge of the continual historical evolution of Western music, with its numerous notated documents. Rather than attempt to deal with the paucity of notated Turkish, historical documents Arel felt it more useful to construct a pseudo-history and thus to dispense with the need for documents. It was only when Gültekin Oransay returned from his studies in Münich that we see a somewhat more analytical approach in Turkey. But in general structural/historical methodologies in studying the total corpus of Ottoman notated and orally transmitted repertoires have been far more developed by scholars abroad or trained abroad (in the UK, the US and Germany) than in Turkey itself. Thus we must see Rauf Yekta as a synthesis of Mevlevi and European musicological thought, to both of whom historical change was viewed as natural, and indeed unavoidable. It was a great loss to Turkish musicology and to Turkish culture in general that Rauf Yekta Bey did not have the conditions within Turkey in which to fully develop his ideas.

REFERENCES

Aksoy, Bülent (1992). *Sermüezzin Rifat Bey'in Ferahnak Mevlevi Ayini*. Istanbul, Pan.

Feldman, Walter (2001). "Structure and Evolution of the Mevlevi Ayin: the Case of the Third Selam," in *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East,* edited by Anders Hammerlund, Tord Olsson, and Elizabeth Özdalga. Istanbul, Swedish Research Institute: pp. 49-66.

Feldman, Walter (2022). *From Rumi to the Whirling Dervishes: Music, Poetry and Mysticism in the Ottoman Empire.* Edinburgh University Press.

Feldman, Walter (2024). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Brill, HdO 177<Berlin, 1996. _.

Yekta Bey, Rauf (1922). "La Musique Turque", *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire de la Conservatoire,* ed. Albert Levignac, vol. 5. Paris, Librarie Delgrave: pp. 2945-3064.

Wright, Owen (1988). "Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire," *Musica Asiatica* 5, ed. Richard Widdess, Cambridge. Cambridge University Press: pp. 1-108.

Yekta Bey, Rauf and Ahmet Irsoy (eds) (1923-39), *Mevlevi Ayinleri.* Istanbul: Darülelhan.

Rauf Yekta Bey'in Albert Lavignac ile Yazışmalarının Toplumsal Arka Planı

Ali ERGUR[1]

Özet

Müzikoloji çevrelerinde Türk müziğinin Avrupa yayınlarında kapsamlı ve sistemli bir ansiklopedi maddesi olarak tanıtılması özelliğiyle tanınan, Rauf Yekta Bey'in "La Musique Turque" (Türk Müziği) başlıklı makalesi önemli bir referans eser olarak tanınır. Paris Konservatuarı öğretmenlerinden Albert Lavignac (1846-1916) çok geniş kapsamlı bir müzik ansiklopedisi planlamış ve yayınlamıştır. *Müzik Ansiklopedisi ve Konservatuar Sözlüğü* başlığını taşıyan bu eser, 1913-1922 yılları arasında yayınlanan birinci ve 1925- 1931 yılları arasında yayınlanan ikinci ciltten oluşur. Birinci cilt müzik kültür ve tarihine ağırlık vermektedir. Lavignac, yalnızca Avrupa müziğiyle yetinmeyip dünya müzik geleneklerini derleyen bir eser oluşturmak istemiştir. Bu kapsamda Türkiye'nin müzik kültürünü özetleyen bir makale siparişi vermek için zamanın en yetkin isimlerinin başında gelen Rauf Yekta Bey'e başvurur. Rauf Yekta Bey teklifi kabul eder; ancak yazım süreci, bir yandan siyasi istikrarsızlıklar diğer yandan Rauf Yekta Bey'in kişisel sorunları, planlanan yazım sürecinin tam zamanında bitirilmesini engeller. Ekonomik ve ailevî sorunlar, hastalıklar, yerine getirmek zorunda olduğu çeşitli başka işler, Rauf Yekta Bey'in, ansiklopedi maddesi için Lavignac'la üzerinde anlaştığı teslim tarihinin sürekli ileri atmasına neden olur. Rauf Yekta Bey terekesinde bulunan bir dizi mektup, bu gecikmeler ve engellerle dolu yazım sürecinin doğrudan belgeleri olarak, iki müzik insanın nezaketi hiçbir zaman bırakmadan, birbirlerine iltifatlar kadar eleştirel ifadeler de yazdıklarını kanıtlamaktadır. Elimizdeki belgeler, Albert Lavignac'tan Rauf Yekta Bey'e, çoğu daktiloda bazıları elde yazılmış mektuplardan oluşmaktadır. Rauf Yekta Bey'in Lavignac hitaben yazdığı mektuplar elimizde mevcut değildir. Onun talep ve ifadelerini dolaylı olarak elimizdeki Lavignac mektuplarından kısmen çıkarsayabilmekteyiz. Bununla birlikte, bu belgeler kaçınılmaz olarak tek yönlü bir iletişim anlamına gelmektedir. Bu kısıtlılığa karşın, Lavignac mektuplarından *La Musique Turque* maddesinin yazılma hikâyesini takip edebilmekteyiz.

[1] Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi. aergur@gsu.edu.tr
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0132

Bu bildiri, 1909- 1914 arasındaki madde yazımı ve 1934 yılına kadar devam eden telif ödeme sürecinin belgelerindeki ayrıntıları ortaya koyarken dönemin toplumsal bağlamı tartışmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta Bey, Lavignac, La Musique Turque, Müzik Ansiklopedisi, Türk Müziği Tarihi.

Abstract

Rauf Yekta Bey's article titled 'La Musique Turque' (Turkish Music), which is known in musicology circles for its feature of promoting Turkish music as a comprehensive and systematic encyclopedia in European publications, is recognized as an essential reference work. Albert Lavignac (1846-1916), one of the teachers of the Paris Conservatory, planned and published a very comprehensive encyclopedia of music. This work, titled 'Music Encyclopedia and Conservatory Dictionary,' consists of two volumes, the first published between 1913-1922 and the second published between 1925- 1931. The first volume focuses on music culture and history. Lavignac wanted to create a work that compiles not just European music but also world music traditions. At this point, he applied to Rauf Yekta Bey, one of the most competent names of the time, to order an article summarizing Turkey's music culture. Rauf Yekta Bey accepted the offer; however, the political instability of the time, on the one hand, and Rauf Yekta Bey's personal problems, on the other, prevented the planned writing process from being completed on time. Economic problems, family issues, illnesses, and various other works he has to fulfill caused Rauf Yekta Bey to constantly push forward the deadline he agreed with Lavignac for the encyclopedia article. A series of letters in the estate of Rauf Yekta Bey, as direct documents of this writing process full of delays and obstacles, prove that two musical people never ceased to be polite and wrote critical expressions as well as compliments to each other. The documents we have consist of letters from Albert Lavignac to Rauf Yekta Bey, mostly typewritten and some handwritten. We do not have the letters Rauf Yekta Bey wrote to Lavignac. Therefore, we can only partially deduce his demands and statements indirectly from the Lavignac letters. However, these documents inevitably mean a one-way communication. Despite this limitation, we can follow the story of writing La Musique Turque from Lavignac letters. This paper aims to discuss the social context of the period while revealing the details in the documents of the article written between 1909-1914 and the royalty payment process that continued until 1934.

Keywords: Rauf Yekta Bey, Lavignac, La Musique Turque, Music Encyclopedia, History of Turkish Music.

Giriş

Türk Makam Müziği'nin modernleşme sürecinin en önemli aktörlerinden biri olan Rauf Yekta Bey, bu niteliğine uygun olarak, bir yandan tarihsel birikime bütün derinliğiyle vâkıf bir özellik arz etme, diğer yandan müziği çağdaş koşullar içinde yeni ifade biçimlerine uyarlama çabasını gütmüştür. Nitekim, modern tutum yalnızca geleceğe dönük bir ilerlemecilikten ibaret değildir; aynı zamanda geçmişin sistemli bir tasnifini de içerir. Bu özellik, son dönem Osmanlı aydınlarının genel özelliği olarak saptanabilir. Özellikle müzik alanında, on dokuzuncu yüzyıl son çeyreği içinde doğup yetişenler, Türk Makam Müziği'nin tarihinin yazımı, kuramının modern bir anlayışla rasyonel temellere dayandırılması, müzikal mirasın bilimsel anlamda tasnifi ve çağın eğilimlerine uygun olarak denemelere girişilmesi gibi birbirini tamamlayan etkinlikler gerçekleştirmişlerdir. Kuramsal, müzikolojik tarihsel çalışmalara girişmeseler dahi, bu dönemin müzik insanları, değişen bir modern şehir hayatının duyarlılığına hitap eden yeni bir beste üslubunu da geliştirmişlerdir. Ayrıca, bu müzik insanları, makam müziğine çok kapsamlı bir şekilde hâkim olmanın yanı sıra, Avrupa müziğinin tarih, pratik ve kuramını da biliyorlardı. Rauf Yekta Bey, bu çok boyutlu sanatçı-aydın tipinin en temsil edici örneklerinin başında zikredilebilir. Onun hem yetişme koşulları hem sanat icra ettiği ortam, birçok kaynaktan beslenerek, müzik tasavvurunu bilimsel bir temele yerleştirmeye dayalı olmuştur. Rauf Yekta Bey, sanat üretiminin yanı sıra makam müziğinin tarih ve kuramı alanlarında çok önemli eserler vermiştir. Bunlar arasında, Türk müzikoloji yazınının uluslararası alana açılmasını sağlayan ünlü çalışması "La musique turque" makalesi özellikle vurgulanmalıdır. Bu eser, Türk Müziği'nin tarihi, çalgıları, icra biçimleri ve ses sistemi üzerine kapsamlı bir tanıtım metni olarak kurgulanmıştır. Makale, Paris Konservatuarı eğitmenlerinden, müzik insanı Albert Lavignac'ın hazırladığı, dünyanın bütün müzik geleneklerini kapsayan hacimli ansiklopedisinin içinde bir madde olarak kaleme alınmıştır. Döneminin önemli müzik otoritelerinden bir olan Lavignac'ın böyle bir teklifi götürmesi, Rauf Yekta Bey'in yurt dışına taşan belli bir tanınırlığı olduğunu kanıtlamaktadır. Yirminci yüzyıl başındaki iletişim olanakları göz önüne alındığında, mektup neredeyse yegâne haberleşme biçimi olarak kullanılmıştır. Nitekim, Albert Lavignac, Rauf Yekta Bey'e makale yazım teklifini ve ardından gelen uzun bir editoryal yazışmalar dizisini mektup aracılığıyla iletmiştir. Rauf Yekta Bey'in terekesinden müzik tarihçisi ve müzikolog Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz'e intikal eden bir dizi mektup, Lavignac ile Rauf Yekta Bey'in, ansiklopedinin hazırlanma sürecindeki haberleşmelerini kısmen açığa çıkarmıştır. Eldeki mektuplar toplam elli iki adet olarak tespit edilmiştir. Mektuplaşma 1909 yılında başlamakta, Lavignac'ın 1916'daki ölümüne kadar devam etmekte, daha sonra ise Delagrave yayınevinden Rauf Yekta Bey'e gönderilen notlar ve satış raporları 1934 yılına kadar devam etmektedir. Mektupların tamamı Albert Lavignac'ın

Rauf Yekta Bey'e yazdıklarından oluşmaktadır. Rauf Yekta Bey'in yazdıkları ise elimizde mevcut değildir. Yalnızca bir mektubun boş arka sayfasına Rauf Yekta Bey, Lavignac'a yazacağı karşılığın müsveddesini not almıştır. Bunun dışında mektupların tamamı tek yönlüdür. Her ne kadar Rauf Yekta Bey'in Lavignac'a verdiği yanıtlar elimizde değilse de mevcut mektuplar, ikilinin tartıştığını konularının yanı sıra, dönemin sosyo-ekonomik ortamını ve siyasi bağlamını okura hissettirmektedir. Mektupların bu bireysel olanı aşan yönü göz önüne alınarak, Lavignac'tan Rauf Yekta Bey'e yazılanları, hem ikilinin ansiklopedi maddesi yazımı konusundaki iletişimleri bağlamında, hem fonda hissedilen toplumsal olaylar sahnesi olarak inceleme hedefi güden bildirimiz, belgesel anlamda da mütevazı bir öncü olma amacını benimsemiştir. Mektupları dokuz ana tema etrafında toplamak mümkündür: (1) Teklif; (2) çalışma kültürü; (3) engeller (savaşlar, hastalıklar); (4) Fars Müziği konusu; (5) danışma (Çingene müziği konusu); (6) üslup; (7) plaklar ve gramofon; (8) Şeyh Atâullah Efendi'nin ölümü; (9) Vatan Şarkısı armonizasyonu. Bu temaların bazıları bir tek kez geçmekte, bazıları ise uzun sürede tekrar eden nitelik arz etmektedir. Her durumda bu temalar, yalnızca iki müzik insanının belli bir amaca yönelik iletişimini değil, aynı zamanda bir dönemin toplum manzarasını da ortaya çıkarmaktadır.

Teklif

Albert Lavignac (1846-1916) Paris Konservatuarı'nın öğretmenlerinden, armoni eğitiminde önde gelen isimlerden biridir. Müzik tarihi ve müzisyenler üzerine çeşitli araştırmalar yapmış, kitaplar yayınlamıştır. En önemli eseri, bütün dünya müziklerini kapsamayı hedefleyen ünlü *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Müzik Ansiklopedisi ve Konservatuarın Sözlüğü) olarak ayrıştırılabilir. Lavignac, bu iddialı projeyi yayınlamaya 1913 yılında başlamış, ancak 1916'daki ölümünden sonra edisyon sürecini yardımcıları ve Delagrave Yayınevi sürdürmüştür. Ansiklopedi iki ana bölümden oluşur: (1) Müzik Tarihi; (2) Teknik-Estetik-Pedagoji. Birinci bölüm 1913-1922 yılları arasında peyderpey yayınlanan beş ciltten oluşur. Toplam 3395 sayfadır. İkinci bölüm ise 1925-1931 arasında altı cilt olarak ve 3920 sayfa olarak yayınlanmıştır. Rauf Yekta Bey'in yazarı olduğu makale, birinci bölümün beşinci cildinde yer alır. Birinci cilt Antik Çağ-Orta Çağ, ikinci cilt İtalya-Almanya, üçüncü cilt Fransa-Belçika-İngiltere *(sic)*, dördüncü cilt İspanya-Portekiz konularını kapsamaktadır. Beşinci cilt ise bu konuların (ülkelerin) dışında kalan tüm dünya kültürlerini incelemeye ayrılmıştır. Beşinci cilt yalnızca "Şark" içeriğine sahip değildir; Batı-Avrupa-dışı (kapsanabilen) bütün müzik gelenekleri (örneğin A.B.D.) bu ciltte toplanmıştır. Bu yapılanma, ansiklopedinin iki karşıt özelliğini açığa çıkarmaktadır: (1) Ansiklopedi, sanayi kapitalizminin emperyalist aşamanın doruğunu yaşadığı bir dönemde dünya kültürlerinin bir envanterini

çıkarıp onları tanımayı hedeflemekte; (2) belirgin bir şekilde Avrupa-merkezli bir dünya tasavvurunun izdüşümü olarak, birinci cildi "Batı" adı verilen ideolojik kurgunun kökenleri, beşinci cildi ise onun dışında kalan "diğer" ya da "öteki" kültürlerin sıkıştırılmış keşfi olarak tasnif etmektedir. Kuşkusuz Lavignac gibi değerli müzik insanlarının, bizzat ve mutlaka Avrupa-merkezli bir ideolojiyi yeniden üretmek, sömürgeci bir zihniyeti meşrulaştırmak gibi bir niyetleri olduğu iddia edilemez. Hatta tam tersi, Avrupa-dışı kültürlere merak duyarak çoğulcu bir anlayışa sahip oldukları bile ifade edilebilir. Avrupa-merkezli ve sömürgeci ideoloji, kişilerin iyi niyetli iradelerinin ötesine geçen, Gramsci'nin "alttan akan ideoloji" adını verdiği, hissedilmeyecek ölçüde genelleşmiş ve doğallaşmış bir anlayış olarak işlev görür. Lavignac'ın bu girişimi de yine on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, örneklerini sanatın farklı dallarında sıkça gördüğümüz Avrupa-dışı kültürlere olan merak tutumunun bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Böylece Batı-Avrupa kültür bağlamı, dünya hâkimiyetini küresel bir envanter çıkararak ilân etmekte hem kendini merkeze yerleştirerek Aydınlanmacı-evrimci düşünürlerde gördüğümüz gibi, sanayileşmiş Avrupa'yı insan uygarlığının en gelişmiş hâli olarak tasavvur etmektedir. Lavignac'ın ansiklopedisini bu ikili işlev kapsamındaki kültür girişimlerinden bir olarak nitelemek yanlış olmaz. Ancak diğer yandan, küresel kültürün temellerinin atıldığı bir çağın ürünü olarak da değerlendirmek gerekir. Bu kapsamda, Albert Lavignac, ortak tanıdıkları Jules Rouanet (1858-1944) aracılığıyla, Türk Müziği makalesini yazabilecek en yetkin isimlerden biri olarak Rauf Yekta Bey'i tespit etmiştir. Bunun üzerine, Lavignac, Rouanet'den bahsederek kendisiyle iletişim kurduğunu belirterek Rauf Yekta Bey'e 22 Aralık 1909 tarihinde bir mektup yazmıştır. İkilinin arasındaki yazışma sürecinin başlangıcını oluşturan bu mektup, Lavignac'ın, projesini ve yazım koşullarını tanıtmayı hedeflemektedir. Rauf Yekta Bey'e Türk Müziği maddesini yazmasını teklif etmenin yanı sıra (daha sonra ısrarla tekrar edeceği) Fars Müziği ("La musique persane") konusunda da katkı yapmasını teklif etmektedir. Ansiklopedide resimli örneklere yer verileceğini, bunların çizim ya da fotoğraf olabileceğini belirtmekte, ancak bunları önceden görmek istediğini ifade etmektedir. Ansiklopediye 97 yazarın katkıda bulunacağını, telif koşullarını tanıtmaktadır. Mektup daktilo ile yazıldığı için tereddüde daha az yer olmakla birlikte, telif oranının binde on ("10 $^{00}/_{0}$" (Fransızca yazım)) olması yadırgatıcı görünmektedir. Lavignac, madde yazımı için bir örnek olmak üzere, ünlü besteci Camille Saint-Saëns'ın yazdığı "Traité"yi (kuram kitabı) mektuba ek olarak yolladığını belirtmektedir. Bunun kopyasının olmadığını, o yüzden geri almak üzere yolladığının özellikle altını çizmiştir. Ansiklopedi'nin ayrıntılı tanıtımından sonra, Rauf Yekta Bey'den yanıt olarak kısa bir telgraf beklediğini istemektedir.

Rauf Yekta Bey, bu telgrafta üç seçeneğe sahiptir: (1) "Turque" ("Türk": Türk Müziği'ni yazmayı kabul anlamında); (2) "Turcs Persans" ("Türkler, Farsîler": Türk Müziği'nin yanı sıra Fars Müziği'ni yazmayı kabul anlamında); (3) "Non" ("Hayır": Yazmayı kabul etmeme anlamında). Son olarak, Lavignac, mektubu daktiloyla yazmak zorunda kalmasından dolayı özür dilemekte, gözlerinin iyi durumda olmaması nedeniyle (muhtemelen ilerleyen diyabet hastalığının sonuçlarından) bu yola başvurmak zorunda kaldığını belirtme gereğini duymaktadır. Dönemin nezaket anlayışını ve üslubunu açığa çıkarması açısından bu küçük vurgu önemsenmelidir. Bu son nezaket ifadesinin el yazısıyla eklenmiş olduğunu da belirtmek gerekir. Rauf Yekta Bey'in nasıl yanıt verdiğini, istendiği gibi bir telgrafla mı karşılık verdiğini bilmemiz mümkün değildir. Ancak, bu makale yazıldığına ve yayınlandığına göre, Rauf Yekta Bey'in, Lavignac'ın teklifini, istenen şekilde kabul ettiğini varsaymak yanlış olmayacaktır. İlk yanıtta Fars Müziği maddesine bir yanıt vermediği de daha sonraki yazışmalardan anlaşılmaktadır. Lavignac, yazım süresi için beş ay olmasını makul bulmaktadır. Yazışmalar boyunca, bu koşulların yerine gelmesine birçok etkenin engel çıktığı görülmektedir.

Engeller

Rauf Yekta Bey'in Lavignac'ın müzik ansiklopedisi için hazırladığı Türk Müziği makalesinin yazım süreci planlanandan uzun ve engellerle dolu olmuştur. Dönem, Avrupa'nın siyasi istikrarsızlık, Osmanlı Devleti'nin çöküş ve dağılma sürecine denk gelmekte, ciddi ekonomik ve maddî yetersizliklerin hissedildiği bir ortam sunmaktadır. Rauf Yekta Bey, makalenin yazımı için gereksinim duyduğu kaynaklara erişmekte güçlükler yaşamıştır. Genel anlamda bir ekonomik darboğazı hem kişisel olarak hem toplumsal düzeyde hissetmiştir. İmparatorluk çözülürken yaşanan bir dizi savaş hem ekonomik sarsıntılara yol açmış hem iletişimi zorlaştırmıştır. Yanı sıra, yine savaş ve yoksulluğun getirdiği sorunlar arasında salgın hastalıklar önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim, Rauf Yekta ve ailesi de 1910 yılında İstanbul'da salgın hâline gelen kızamık hastalığına yakalanmışlar, bu da yazım sürecini aksatan etkenlerden biri olmuştur. Rauf Yekta'nın şeyhi Atâullah Efendi'nin ölümü de yine bir başka yavaşlatıcı etken olmuştur. Buna göre, "La musique turque" makalesinin yazımı sırasında süreci yavaşlatan etkenleri üç ana başlıkta toplamak mümkündür: (1) Savaşlar ve siyasî istikrarsızlıklar; (2) hastalıklar; (3) ölüm.

Savaşlar ve siyasî istikrarsızlıklar: İlk mektupta belirtilen yazım süresine Rauf Yekta Bey'in uyamadığı, birçok kez uzatma talep ettiği, hatta Lavignac'ın müsamahalarına rağmen süreyi çok uzun zamana yaydığı görülmektedir. Mayıs 1910'da bitmesi planlanan makale yazımının yıllar boyu sürdüğü görülmektedir. Bu gecikmenin önemli nedenlerinden biri, siyasî istikrarsızlıklar olarak belirtilebilir. Bu konudaki ifadeleri 4 Ekim 1911, 30 Ocak 1912, 23

Mayıs 1912, 26 Ekim 1912, 26 Kasım 1912, 20 Ocak 1913 ve 14 Şubat 1913 tarihli mektuplarda açıkça görülmektedir. Daha en başta 4 Ekim 1911 tarihli mektupta, Lavignac'ın, Rauf Yekta Bey'in savaş nedeniyle ruh halinin iyi olmamasına anlayışla yaklaştığını, ancak bu yavaşlıkla çalışmasının kabul edilemez olduğunu belirtmektedir. Bu mektupta Lavignac alenen "size yalvarıyorum" diye hitap ederek, makalenin bir an önce bitirilmesi gerektiğini hatırlamaktadır. Bir sonraki mektupta "ne zaman 'son' kelimesini koyacaksınız?" diyerek ironik ama örtük bir şekilde sinirli bir üslupla Rauf Yekta Bey'e baskı yapmaktadır. Bu arada, Rauf Yekta'nın Fars Müziği kısmını yazmayı kabul ettiği ancak buna vakit bulamadığı anlaşılmaktadır. Rauf Yekta Bey, art arda gelen savaşlar, özellikle Balkan Savaşları yüzünden yazıp bitirdiği kısımları Cezayir üzerinde Fransa'ya ulaştırmak zorunda kalmaktadır. Savaşlar, iletişim ve ulaştırma olanaklarını kısıtlamakta, maddî güçlükler yaratmaktadır. Zorluklara rağmen 26 Ekim 1912 tarihli mektupla, Lavignac, bir çalgının prova çizimini yolladığını belirtmekte, bunun için onay beklemektedir. 23 Mayıs 1912 tarihli mektupta, Türkiye maddesinin çok uzamış olduğu anlaşılmaktadır. 26 Ocak 1913 tarihli mektup birkaç hususta ilginçtir: Albert Lavignac'ın ciddi sağlık sorunları yaşadığı anlaşılmaktadır. Bacağının kesilmesi tehlikesi vardır. Mektupta, Lavignac, Rauf Yekta'ya iyi dilekleri için teşekkür etmekte, şimdilik ampütasyon gerekmediğini vurgulamaktadır. Aynı mektupta Rauf Yekta Bey'in (muhtemelen Balkan Savaşı yenilgilerinin ardından) "vatanperver üzüntülerini" anladığını ifade etmekte, kendisinin de "Almanya'nın bizi zâlimce parçaladığı" diye nitelediği 1870 savaşının bir muharip gazisi olduğunu eklemektedir. Yine aynı mektupta, Rauf Yekta Bey'in Fars Müziği maddesini yazmak için talep ettiği anlaşılan gramofon ve plakların temini konusuna açıklık getirilmektedir. Rauf Yekta, önceki mektupta, Lavignac'ın, plakların Tahran'dan gönderilmesinin Paris'ten gönderilmesinden daha zor olduğunu ifade ettiğini, bunu da bir şaka olarak belirttiğini sanmıştır. Lavignac, cevaben, acılar içinde kıvranırken dostlarına şaka yapacak hâli olmadığını, sahiden Tahran'dan plak temininin zor olması nedeniyle, bedelini kendi karşılayıp daha sonra paranın iadesini talep ederek plaklar ve gramofonun Paris'ten yollanacağını belirtmektedir. Rauf Yekta'nın yalnızca iletişim konusunda değil, kaynaklara ulaşma hususunda da ciddi zorluklar yaşadığı anlaşılmaktadır.

Hastalıklar: Yazım sürecine engel olan etkenlerin arasında hastalıklar önemli bir yer tutmaktadır. İstanbul'da ve Rauf Yekta Bey'in çevresinde salgın hastalıklar, Lavignac tarafında ise kronik diyabet hastalığı, o yıllarda insülin tedavisinin mevcut olmadığı göz önüne alınırsa, müzik insanının sağlık durumunun tedricen kötüleşmesine yol açmıştır. Mektuplarda sıklıkla Lavignac'ın sağlık sorunları dile gelmektedir. Rauf Yekta Bey'in Lavignac'a yazdığı mektuplar elimizde bulunmamakla birlikte, bir mektubun arka sayfasına mürekkepli kalemle el yazısıyla bir müsvedde hazırlanmıştır. Rauf Yekta Bey'in daha sonra

temize çekmiş olduğu tahmin edilen bu müsvedde, elimizde bulunan tek cevap mektubu örneğini oluşturmaktadır. 23 Mayıs 1910 tarihli mektubun arkasına yazılmış (en az bir hafta sonrasının tarihine ait olması gereken) müsveddede, Rauf Yekta Bey, o âna kadar ancak kırk sayfa yazabilmiş olduğunu; zira o sıralar özellikle Asya yakasında yaygın olan çok bulaşıcı kızamık hastalığına, eşi ve iki çocuğu gibi yakalandığını belirtmektedir. Bu nedenle 1 Temmuz tarihine kadar (Lavignac, aynı mektupta bu tarihin son teslim günü olduğunu hatırlatmaktadır) metnin tamamlanmasının mümkün olmadığını belirtmektedir. Rauf Yekta, ayrıca işyerindeki sorumluluklarının yazım sürecini aksattığını eklemektedir. Sözüne sâdık kalamadığı için büyük üzüntü duyduğunu, bu nedenle iki aylık ek süre talep ettiğini belirtmektedir. Nitekim bu zorunlu durum karşısında, Lavignac, 8 Haziran 1910 tarihli kısa mektupta, elbette ek süre vereceğini ancak daha fazla gecikme olmasının felaket olacağını ifade etmektedir. Teslimatın küçük parçalar hâlinde, M. Rouanet aracılığıyla yapılabileceğini eklemektedir. Görüldüğü gibi, Lavignac, insanî bir yaklaşım sergilemekte ancak yayın planı konusunda sürekli ve haklı bir endişe yaşamaktadır. Yukarıda zikredilen 20 Ocak 1913 tarihli mektubunda bacağının kesilmesinin şimdilik söz konusu olmadığını belirten Lavignac'ın, 6 Ocak tarihli mektubunda, zaten daha önce ayağının ampüte edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle acı ve öfke içinde olduğunu ifade etmekte, bu nedenle ancak kısa notlar şeklinde yazabildiğini söylemektedir. Tahran plakları konusunun hâlâ çözülmediği, hatta yanlış anlamalarla daha karışık bir hal aldığı aynı mektuptan çıkarsanmaktadır. Lavignac'ın son mektuplarında biri olan 5 Ocak 1914 tarihli olanında yine Rauf Yekta'ya iyi dilekleri için teşekkür etmekte, "beynine kan hücumu" yaşadığını aktarmaktadır. Bu rahatsızlık durumunun yüksek tansiyon atağı olma olasılığı yüksektir.

Ölüm: Makale yazım sürecini aksatan olaylardan biri de Rauf Yekta Bey'i derinden sarsan, Mevlevî dergâhında şeyhi olan Atâullah Efendi'nin ölümüdür. 19 Ocak 1911 tarihli mektupta, Rauf Yekta Bey'e başsağlığı dileyen Albert Lavignac, "büyük bir ıstırap"a kapıldığını belirtmektedir. Rauf Yekta'ya kendini bırakmaması, hatta işe dört elle sarılarak acısını hafifletmesini tavsiye etmektedir. Lavignac, kuşkusuz bu ifadesinde samimidir; ancak, bu vesileyle, yazarına motivasyon sağlayan, zekice bir psikolojik destek veren editör becerisini sergilediği de gözden kaçmamaktadır. Bu mektuptan bir öncekinde, Rauf Yekta'nın çok gecikmiş olduğunu, 1 Eylül'den beri yeni hiçbir metin göndermediğini, yayıncıya karşı zor durumda kaldığını, bir yayın planı ve numaralandırmasının olduğunu nazik bir asabiyetle vurgulamıştır. Yine de yazarın çok yakını (muhtemelen Rauf Yekta şeyhi için "mon maître" ("ustam") gibi bir ifade kullanmış olsa gerek) olan bir kişinin ölümüne kayıtsız kalmadığı gözlemlenmektedir.

Özetle, Türk Müziği maddesinin yazım süreci uzun ve engellerle dolu olmuştur. Genel, makro etkenlerin (savaş ve siyasî istikrarsızlıklar) yanı sıra, hem genel (salgın) hem özel nitelik arz eden sağlık sorunlarının Rauf Yekta Bey'in metni zamanında bitirmesine engel olduğu anlaşılmaktadır. Rauf Yekta Bey, uluslararası alanda Türk Müziği'ni tanıtma olanağı anlamına gelen bu saygın projede yer almak istemekte, ancak maddî ve konjonktürel koşullar buna büyük engeller çıkarmaktadır. Diğer yandan, Rauf Yekta Bey'in mükemmeliyetçi tutumunun da metnin tamamlanmasına ciddi bir engel oluşturduğu hissedilmektedir. Nihayet, geçim sorunları, dönemsel koşullar, bireysel gerekçeler, Rauf Yekta Bey'in sürekli olarak mazeret sunmasına neden olmuştur. Yazım sürecinin uzaması hem maddî hem kültürel etkenlerin bir bileşimi olarak nitelenebilir.

Fars Müziği Konusu

Albert Lavignac, ilk mektuptan itibaren sürekli olarak, Rauf Yekta Bey'in Fars Müziği maddesini de yazmasını talep etmektedir. Rauf Yekta'nın bu teklifi tam olarak ne zaman kabul ettiği anlaşılmamaktadır. İlk yazışmalardan sonra da bu teklifin devam ettiği dikkate alınırsa, Rauf Yekta'nın bu teklifi kabul etmek için bir süre beklediği, tereddüt ettiği tahmin edilebilir. Ancak mektuplardaki ifadelerden 4 Ekim 1911 ile 30 Ocak 1912 arasında bir tarihte bu teklife olumlu yanıt verdiği iddia edilebilir; zira 30 Ocak 1912 tarihli mektupta, o güne kadar yalnızca Türkiye maddesiyle ilgili metin yolladığını belirtip Fars maddesine ilişkin hiçbir şey yollamadığından şikâyet etmektedir. Aradaki yazışmada Rauf Yekta Bey'in, Fars Müziği maddesini yazma sorumluluğunu bırakmak istediğini belirttiği anlaşılmaktadır; zira bir sonraki mektupta (12 Şubat 1912), Lavignac sert tepki göstererek, "şu saatten sonra Fars müziğinden affınızı istemek için çok geçtir. Bu saatten sonra yeni bir yazarı nasıl bulmamı istiyorsunuz?" diye serzenişte bulunmaktadır. Fars kısmını daha kısa yazabileceğini belirterek bir esneklik payı tanımaktadır. Ardından "haydi biraz cesaret" diyerek destek vermeye çalışmaktadır. Bunu izleyen birçok mektupta Fars müziği konusu tekrar eden bir *leitmotiv* hâlini almaktadır. Bunun üzerine Rauf Yekta'nın Lavignac'tan bazı kitap ve plaklar talep ettiği anlaşılmaktadır. Özellikle A. de Lasalle'ın "Musique chez les Persans" başlıklı kitabını talep eden Rauf Yekta'ya bu eseri bulmak için çaba sarf eden Lavignac, (22 Şubat 1912 tarihi mektup) birçok kitapçıya sorulduğunu ancak bu kitabın bulunamadığını ifade etmektedir. Aslında Lasalle'ın pek de önemli bir yazar olmadığını, aynı yazarın başka eserlerindeki gayri-ciddi üsluptan anlaşıldığını belirterek başka kaynaklara yönelmesini tavsiye etmektedir. Yine de bu mektubun ekinde kısıtlı da olsa bazı kaynaklar yolladığı anlaşılmaktadır. 23 Mayıs 1912'de Türkiye maddesinin henüz bitmediği Fars maddesine ise hiç başlanmadığı anlaşılmaktadır. Lavignac, Rauf Yekta'ya bu gecikmenin onun kayıtsızlığından değil işlerinin çokluğundan kaynaklandığını bildiğini ifade etmektedir. Rauf Yekta'nın istediği

plak kataloğu için yayıncı Compagnie de Gramophone adlı şirketin İskenderiye şubesinden bilgi almaya çalıştıklarını ifade etmektedir. "Gördüğünüz gibi sizin için çalışıyoruz" cümlesi hem dostâne bir yaklaşım hem bir ironi barındırır gibi görünmektedir. Fars müziği konusunda Rauf Yekta'ya bilgi veren dostunun onu yanlış yönlendirdiği kanısını da eklemiştir. 8 Kasım 1912 tarihli mektupta, Rauf Yekta'nın kendisine bir kartpostal yolladığını belirtmekte, metindeki kişisel ifadelerin çıkarılıp felsefî boyutun öne çıkarılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu ifade düz okunuşuyla, sanki Rauf Yekta Bey kişisel yorumlarını (muhtemelen Türk Müziği dünyasındaki iktidar ilişkileri ya da husumetler, vb. hakkında görüş beyan etmiştir) Lavignac'a gönderdiği, onun da bütün komite üyeleriyle paylaştığı, kartpostalda yazmış gibi anlaşılmaktadır. Bir kartpostala uzun bir metin sığması mümkün olmayacağı, Rauf Yekta Bey'in de bu yolla metnini yollamasının hem yakışıksız hem anlamsız olacağı göz önünde tutulursa, burada iki ayrı konudan bahsedilmekte; ama sanki aynı konunun devamıymış gibi ifade edildiği görülmektedir. Aynı mektupta Lavignac yine "nerede Fars Müziği?" diye sormaktadır. 26 Kasım 1912 tarihli mektup daha sert bir hitap içermekte, Rauf Yekta altı ay (muhtemelen defalarca uzatılmış son teslim tarihi) gecikmesi olduğu, Fars Müziği maddesinin yazımı için talep etmiş olduğu katalogdan tercihlerini ve siparişini zamanında yapmış olsaydı plakların temin edilebileceğini, ama artık bunları düşünmeden acilen metni yollaması gerektiğini hatırlatmaktadır. Lavignac'ın asabî üslubu, "defalarca söyledim ama makaleyi acilen sanki gramofon icat edilmemiş gibi yollamanız gerekiyor" ifadesindeki alaycılıkta somutlaşmaktadır. Fars Müziği maddesi ikili arasındaki çeşitli talep ve endişelerle sürmüştür. 12 Aralık 1912'de Rauf Yekta hâlâ plak talebinde bulunmakta, Tahran'dan temin edebileceğini belirtmekte, Lavignac ise "o zaman öyle yapın" demektedir. Buradaki temel sorunun, plak temininin mâliyetinin kimin tarafından karşılanacağı sorusu olduğu sezilmektedir. Bütün iletişimlerin yalnızca mektup üzerinden yapıldığı bir çağda anlaşmanın birçok kez mümkün olmaması, tartışmanın çıkmaza girmesi söz konusu olmuştur. Bu mektupta Lavignac "yarım saat tartışamamamız ne yazık!" diye hayıflanmaktadır. Sonunda Rauf Yekta'ya yeniden süre vermekte 20 Mart 1913'e kadar makaleyi teslim etmesini istemektedir. 14 Şubat 1913 tarihli mektupta bu ansiklopedi projesinin yürütücülüğünü on yıldır yaptığını belirtmektedir. Bu mektup, Lavignac'ın Rauf Yekta'yla ilişkisinin ikircikli karakterini açığa vurmaktadır. Mektuplardaki tartışma konularında dostça tutum ile otoriter yaklaşım sürekli bir ikilik olarak kendini hissettirmektedir. Aynı şekilde asabî bir tepkisellik ile nazik bir insanî duyarlılık birlikte yaşamaktadır. Buna mukabil Rauf Yekta Bey'in titizliği ve aynı zamanda zaman yönetimini iyi beceremmemesi bu anlaşmazlık sarmalına katkıda bulunmuştur. 3 Mart, 7 Haziran, 18 Haziran, 7 Kasım 1912 tarihli mektuplarda Fars Müziği makalesinin teslimi konusu tekrar etmektedir. Fars Müziği makalesinin ne zaman teslim edildiği hakkında, eldeki mektuplardan

tam olarak bir tarih belirlemek mümkün değildir. Birinci Dünya Savaşı'nın patlamasıyla birlikte mektup akışı kesintiye uğramış görünmektedir. Bu sırada Lavignac'ın sağlığı kötüye gitmiştir. 5 Ocak 1914 tarihli mektup, bu dönemin son belgesi niteliğini taşımaktadır. İkinci grup mektup 1 Haziran 1922 ile 6 Ocak 1934 arasında yazılanlardır. Bunların tamamını, Delagrave Yayınevi'nden Rauf Yekta Bey'e gönderilen satış raporları oluşturmaktadır. Bilindiği gibi Albert Lavignac 1916 yılında vefat etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın hem kendi yıkıcılığı hem Osmanlı Devleti ve Fransa'nın düşman cephelerde yer alması, diğer yandan Lavignac'ın sağlık durumunun hızla kötüye gitmesi bu iletişimlerin sonunu getirmiştir.

Vatanperver Şarkı (Chant patriotique) Armonizasyonu

Mektuplarda makale yazımıyla ilgili tartışmaların dışında ikincil bazı konular da geçmektedir. Bu konulardan biri Rauf Yekta Bey'in, Lavignac'ın deyişiyle "chant patriotique" (vatanperver şarkı ya da Vatan Şarkısı) olarak adlandırdığı eserin çok seslendirilmesini ondan talep etmesidir. 20 Temmuz 1912 tarihli mektupta, Lavignac, Rauf Yekta Bey'in ondan talep etmiş olduğu şarkı armonizasyonunu göndermiştir. Lavignac bunun bir öneri olduğunu, sözleri anlamadığı için ancak bu kadar yapabildiğini belirtmektedir. Çok sesli şarkı besteleme, bunu muhtemelen okul korolarına söyletme amacı gütme gibi eğilimlerin bu dönemde belirginleştiği görülmektedir. Nitekim makam müziğini çok seslendirme denemelerinin yine bu dönemde, Ali Rifat Çağatay gibi başka bestekârlar tarafından yapıldığı görülür. Rauf Yekta'nın hem böyle bir arayışta olması hem Lavignac'tan böyle bir ricada bulunabilmesi not edilmesi gereken bir husus olarak değerlendirilmelidir. 14 Ekim 1912 tarihli, Charles Delagrave antetli mektupta, M. Rouanet, Lavignac'la görüştüğünü, Rauf Yekta'nın onun yaptığı armonizasyonu yayınlama kararına çok memnun olduğunu belirtmektedir.

Sonuç

Rauf Yekta Bey ile Albert Lavignac arasında 1909 sonu ilâ 1914 başı arasında yapılan, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* adlı geniş kapsamlı eserde Türkiye maddesini ("La musique turque") yazma konusundaki mektup iletişimi, yalnızca bu konuda değil, dönemin siyasî-toplumsal arka planı hakkında da önemli ipuçları sunmaktadır. Kuşkusuz her mektuplaşmada benzer bir dönemsel izler bütünü bulunabilir. Ancak Rauf Yekta ve Lavignac'ın mektuplaşmaları, içinde yaşadıkları dönemin büyük dönüşümler çağı olması, siyasî gerilimlerin ve savaşların belirleyici rol oynaması, kişilerin sanat ve düşün hayatının önemli figürleri niteliğini taşımaları, bu mektuplara özel bir tarihsel değer yüklemektedir. Mektupların içeriğinin layıkıyla ve bilimsel anlamda tartışılabilmesi için iki taraflı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Ancak elimizde Rauf Yekta Bey'in Albert Lavignac'a yazdığı mektuplar mevcut değildir. Yine de Lavignac'ın tek taraflı mektuplarının analitik okunması, Rauf Yekta Bey'in düşünce ve eylemleri hakkında fikir vermektedir. Mektupların tamamına bakıldığında, Lavignac'ın her durumda nazik, ancak örtülü bir şekilde otoriter, kimi zaman belirgin bir asabiyet sergilediği, bunu çoğu zaman ironik bir üslupla dile getirdiği görülmektedir. Mektupların ilk bölümünün (Lavignac-Rauf Yekta arasında 1909-1914 aralığında) önemli bir kısmında iki önemli temanın hâkim olduğu saptanmaktadır: (1) Rauf Yekta'nın Fars Müziği maddesini de yazması konusunda ısrar; (2) Rauf Yekta'nın belirlenen son teslim sürelerine sâdık kalamaması. Lavignac'ın Türkiye'ye ve Türkler'e belirgin bir sempatisi olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte, özellikle asabileştiği bazı durumlarda etnosantrik ifadeler kullanmış olması da Avrupa-merkezli ideolojinin en iyi niyetli zihinlerde dahi ne denli kökleşmiş olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, Rauf Yekta Bey gibi bir kültür figürünün, Avrupa'nın önemli bir yayın etkinliğinde yer alabilmiş olması, Türk kültür dünyasının uluslararası alana açılması ve tanıtılması açısından önemli bir tarihsel dönemeç olarak değerlendirilmelidir. Rauf Yekta Bey, bu ansiklopedi maddesi vesilesiyle, Türk Müziği hakkında yazılmış en kapsamlı ve bilimsel makaleyi kaleme almıştır. Bu makale, bilimsel niteliğinin yetkinliği sayesinde günümüzde de bir referans olma değerini korumaktadır.

Koleksiyonundan Belgelerle Rauf Yekta Bey'in Halk Müziği Çalışmaları

Celal Volkan KAYA[1]

Özet

Türk müzikolojisinin öncü isimlerinden Rauf Yekta Bey'in müziğin çeşitli alanlarına dair araştırma ve incelemelerinin bulunduğu bilinmektedir. Rauf Yekta Bey'in üzerinde durduğu alanlardan birisinin halk müziği olduğu bilinse de kendisinin konuyla ilgili çalışmaları yeterince araştırılmış değildir.

Halk müziği eserlerinin derlenmesi gerektiğini Türkiye'de öne süren ilk müzik insanı olan Rauf Yekta Bey'in bu konuda yazdığı bazı fikir yazılarının yanı sıra Darülelhan'ın derleme anketi ve birinci derleme gezisine katıldığı, bu çalışmalarla ilgili yayınlara katkıda bulunduğu da bilinmektedir. Bununla birlikte, özellikle anket ve alan çalışmasına dair belgelerin yakın zamana kadar incelemeye kapalı olmasından dolayı, Rauf Yekta Bey'in halk müziği üzerindeki fiilî çalışmalarının detaylarıyla incelenmesi mümkün olamamıştır.

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı bünyesinde kurulmuş olan Osmanlı/Türk Müziği Araştırmaları Grubu'nun (OTMAG) Rauf Yekta Bey'den intikal eden müzik koleksiyonu üzerinde yaptığı çalışmalar sonucunda gün yüzüne çıkarak bir kısmına *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* adlı yayında yer verilen anket ve alan çalışmasına dair belgeler, bu bildirinin ana konusunu oluşturmaktadır. Rauf Yekta Bey'in halk müziğine ilişkin ilk yazıları ele alınarak Darülelhan'daki halk müziği çalışmalarından önceki konumu belirtildikten sonra, söz konusu belgelerin içeriği ve kapsamı üzerinde durulacaktır. Mevcut halleriyle bir yığın şeklinde muhafaza edilen belgelerin tanımlanması ve ilişkilendirilmesine yönelik görüşler önerilecektir. Söz konusu belgelerin Rauf Yekta Bey'in müzik yaşamındaki yeri tartışılacak, ayrıca Darülelhan ile İstanbul Belediye Konservatuarı'nın halk müziği çalışmalarına getireceği yeni bilgilerin de üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Müziği, Derleme Gezisi, Rauf Yekta Bey, Darülelhan, İstanbul Belediye Konservatuarı.

---

[1] Yazma Eser Uzmanı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu, celalvolkankaya@gmail.com
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0133

Rauf Yekta Bey's Folk Musıc Studies With Documents From His Collection

Abstract

It is known that Rauf Yekta Bey, one of the pioneers of Turkish musicology, has researches and studies on various fields of music. Although it is known that one of the areas Rauf Yekta Bey focused on is folk music, his studies on the subject have not been thoroughly examined.

It is also known that Rauf Yekta Bey, who is the first musician in Turkey to suggest that folk songs should be compiled, had participated in Darülelhan's survey and first field trip, and contributed to publications related to these studies, as well as some of his opinion articles on this subject. However, it has not been possible to examine Rauf Yekta Bey's actual works on folk music in detail, especially since the documents on the survey and fieldwork were closed to research until recently.

The documents related to the survey and the fieldwork, which was revealed as a result of the studies carried out by the Ottoman/Turkish Music Research Group (OTMAG), established within the Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, on the music collection inherited from Rauf Yekta Bey, and a part of which was included in the publication named *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*, constitute the main subject of this paper. After discussing Rauf Yekta Bey's first writings on folk music and stating his position before the folk music studies in Darülelhan, the content and scope of these documents will be emphasized. Opinions will be proposed for the identification and association of documents kept in their current form as a stack. The place of these documents in Rauf Yekta Bey's musical life will be discussed, and new information on Darülelhan's and Istanbul Municipal Conservatory's folk music studies will also be emphasized.

Keywords: Turkish Folk Music, Field Trip, Rauf Yekta Bey, Darülelhan, Istanbul Municipal Conservatory.

Giriş

Türk müzikolojisinin öncü ismi Rauf Yekta Bey (1871-1935), 1898 yılında kaleme aldığı bir makalesiyle Türkiye'de halk müziği derleme çalışmalarının başlatılması gerektiğine ilk kez dikkat çeken müzik insanıdır (Kaya 2014: 5). Rauf Yekta Bey'in henüz tamamı tespit edilememiş olan çok sayıdaki makalesinden bazılarının halk müziğine ilişkin olduğu bilinmektedir.[2] Fakat kendisinin halk müziğiyle ilgili esas çalışmaları, mensubu olduğu Darülelhan'ın (1923-1926; daha sonra İstanbul Konservatuarı) başlattığı halk müziği derleme ve yayın faaliyeti içerisinde görülmektedir. Türkiye'de halk müziği derleme çalışmalarını başlatan kurum olma sıfatını taşıyan Darülelhan'ın (Kaya 2019: 10) 1924 yılında yaptığı anket çalışmasıyla elde edilen notalar, Rauf Yekta Bey'in editörlüğüyle yayımlanmıştır (Yekta 1926a; 1926b). Söz konusu anket çalışmasının başarılı bulunmaması üzerine 1926 yılında başlatılan alan araştırmalarının ilkine katılan (Demirci[oğlu] 1947a: 2-3) ve büyük ihtimalle ilk kez Anadolu'daki müzik yaşantısını yerinde inceleme imkânı bulan Rauf Yekta Bey, bu incelemesinin sonuçlarını müstakil olarak yayımlamamıştır. Darülelhan ve İstanbul Konservatuarı tarafından yayımlanan halk müziği nota fasikülleri (*Anadolu Halk Şarkıları* 1927a; 1927b; 1927c; 1928a; 1928b. *Halk Türküleri* 1929a; 1929b; 1929c; 1929d; 1929e; 1930; 1931) içinde yer alan notalarda Rauf Yekta Bey'in katkısını belirleyebilmek ise, eldeki literatürle mümkün görünmemektedir. Darülelhan ve İstanbul Konservatuarı'nın halk müziği nota fasiküllerinde, esas olarak, müzik eserlerine ait notaların arka arkaya sıralanması ve bunların ait oldukları şehirlerin adlarının belirtilmesiyle yetinilmiştir. Çok az notada ise kaynak kişi adı bulunmaktadır. Bazı fasiküllerde, kurum mensubu bazı müzik insanlarının yazdığı önsözler bulunmakla birlikte, bu metinler de yayımlanan notaların kimden, hangi suretle, kim tarafından elde edildiğini, çalışma yapılan bölgelerdeki halk müziği geleneklerine dair detayları aktarmaktan uzaktır. Bu dönemde yapılan diğer bazı yayınlarda ([Gazimihal] 1928a; 1929) konuya dair bazı detaylar bulmak mümkün olmakla birlikte bunlar da tatmin edici değildir. Konuyu aydınlatabilecek belgelerin, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ne Darülelhan ve İstanbul Konservatuarı'ndan intikal eden kurumsal arşivde bulunması mümkündür. Ancak, her ne kadar söz konusu sesli ve yazılı arşiv üzerinde çalışmalar yapıldığı ifade edilse de (Bezirci 2020: 170-172), özellikle yazılı arşiv malzemeleri kütüphane katalogunda yer almamakta ve kullanıma kapalı tutulmaktadır. Dolayısıyla, Rauf Yekta Bey'in Darülelhan'da yaptığı halk müziği araştırmalarının arka planının incelenmesine olanak sağlayacak kurumsal arşive erişme imkânı bugün için bulunmamaktadır.

[2] Rauf Yekta Bey'in makalelerine ilişkin en kapsamlı liste için bkz. Erguner 2003: 69-81. Ayrıca bkz. İhsanoğlu 2003: 216-233.

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı (İTÜ TMDK) bünyesinde faaliyet gösteren Osmanlı/Türk Müziği Araştırmaları Grubu'nun (OTMAG) Rauf Yekta Bey'den kalan yazılı koleksiyon üzerinde gerçekleştirdiği kataloglama ve inceleme çalışması[3] sırasında, Rauf Yekta Bey'in Darülelhan'da gerçekleştirdiği halk müziği çalışmalarına dair dokümanlara rastlanmıştır. Bu çalışma sonucunda yayımlanan seçme katalogda bu dokümanlardan bazıları tanıtılmış ve içerikleri aktarılmıştır (Doğrusöz 2018: 135, 192-199, 216-223). Böylece, halk müziği eserlerini derleyip yayımlamaya yönelik olarak Darülelhan'ın anket (1924) ve birinci derleme gezisine (1926) dair bazı orijinal belgeler ilk defa gün yüzüne çıkmıştır. Bu bildiride, söz konusu katalogda yer verilen belgeler incelenerek Darülelhan'ın halk müziği çalışmalarında Rauf Yekta Bey'in katkıları ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Darülelhan'ın Halk Müziği Derleme Çalışmaları ve Rauf Yekta Bey

Halk müziği eserlerini derlemenin lüzumuna 1898 gibi oldukça erken bir tarihte değinen Rauf Yekta Bey'in ve ardından gelen diğer müzik insanlarının fikirleri, dönemin aydınları arasında her ne kadar kabul görmüş ve yerleşmiş olsa da; Cumhuriyet'in ilanına kadar, bu fikirlerin hayata geçirilmesi imkânı doğmamıştır (Kaya 2019: 10). Cumhuriyet'in ilanıyla hemen hemen aynı günlerde yeniden yapılandırılan Darülelhan (Erdem 2012: 27-28), bir anket düzenleyerek, halk müziğini derleme çalışmalarına başlamıştır. Fikrî temellerin hazır olması, siyasi otoritenin yönlendirmesi ve Darülelhan'ın yönetimine halk müziği derlemelerini önceleyen bir idarecinin gelmesi gibi etkenlerin bir arada toplanması, kurumun birkaç yıl içinde yoğun bir faaliyete girmesini sağlamıştır (Kaya 2024). Bu dönemde Darülelhan'da "Türk Musikisi Nazariyatı" ve "Şark Musikisi Tarihi" derslerinin hocalığını sürdüren Rauf Yekta Bey (Özcan 2007: 468), Türkiye'nin müzikbilim bakımından nadir yetiştirdiği değerlerden birisi olarak, yıllar önce yapılmasını önerdiği halk müziği araştırmalarının yayımlanması görevini üstlenmiş, Darülelhan'ın yaptığı ilk alan araştırmasına katılmayı da ihmal etmemiştir. 1926 yılının yaz aylarında yapılan ilk derleme gezisinden bir süre sonra Darülelhan, İstanbul Konservatuarı'na dönüştürülmüş; kurumda Türk müziği eğitimine son verilmiş ve Rauf Yekta Bey de yeni kurulan "Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti" reisliğine getirilmiştir (Erdem

[3] Söz konusu inceleme, Rauf Yekta Bey'in torununun oğlu merhum Cem Yektay'ın, nezdindeki koleksiyonu İTÜ OTMAG üyelerine cömertçe sunması sayesinde gerçekleşebilmiştir. İlk ayağı İTÜ TMDK Müdürlüğü, ikinci ayağı İTÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen "Rauf Yekta Bey'in Kütüphanesinde Bulunan Yazmalar Üzerine Kataloglama ve İnceleme Çalışması" başlıklı proje kapsamında, 2015-2016 yıllarında aralıklarla devam eden ve sekiz iş günü süren çalışmaya grup koordinatörü Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz ile Prof. Dr. Ali Ergur, Dr. Öğr. Üyesi Dilhan Yavuz, Dr. Öğr. Üyesi Duygu Taşdelen, Dr. Mustafa Erkan, Demet Uruş Kır, Ani Arsu, Salih Demirtaş ve Celal Volkan Kaya katılmıştır. İnceleme ve katalog hazırlamanın yanı sıra bazı belgelerin üzerinde çalışılmasına ve yayımlanmasına müsaade eden Cem Yektay'ı saygı ve rahmetle anıyorum. Çalışmaya dair detaylar için bkz. Doğrusöz, Yavuz, Demirtaş ve Kaya 2024.

2012: 33; Doğrusöz 2018: 186). Bu dönüşümün ardından İstanbul Konservatuarı 1927-1929 yıllarının yaz aylarında üç derleme gezisi daha yapmışsa da, bunlara Rauf Yekta Bey katılmamıştır (Demirci[oğlu] 1947c: 2; 1947d: 3).

Rauf Yekta Bey'den intikal eden koleksiyonda, anket çalışması ve birinci derleme gezisine ilişkin dokümanları içeren zarflara rastlanmıştır. Bunlardan birisi, koleksiyonu muhafaza görevini üstlenen Yavuz Yektay ve Cem Yektay'ın hazırladığı listede D-1 koduyla tanımlanmıştır. Bu zarfta, Rauf Yekta Bey'in 1926 yılında yapılan derleme gezisinde tuttuğu notları içeren bir defterin yanı sıra anket çalışması ve derleme gezisine dair çeşitli notalar, not kâğıtları, mektuplar, kupürler ve fotoğraflar yer almaktadır. Ayrıca, bazı basma nota fasikülleri de aynı zarfta muhafaza edilmektedir. Bu zarfta yer alan ve defter haricinde kalan her türlü dokümanın toplam adedi 57'dir. Adı geçen listede A-152 koduyla tanımlanan zarfta ise 26 adet fotoğraf bulunmaktadır. Bunların 22 adedinin 1926 yılındaki alan araştırmasıyla ilgili olduğu anlaşılmaktadır (Yektay ve Yektay [t.y.]: [102]-[105], [167]). İTÜ OTMAG'ın yaptığı kataloglama ve inceleme çalışması sonucunda meydana getirilen *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* adlı seçme katalogda halk müziği çalışmalarına ilişkin olarak yer verilen belgeler de bu iki zarftan seçilmiştir (Doğrusöz 2018: 135, 192-199, 216-223). Her iki zarfın içeriği incelendiğinde; bunların büyük çoğunluğunun 1924 yılında yapılan anket ve 1926 yılında yapılan alan araştırmasıyla ilgili olduğu, istisnai olarak bazı halk müziği notalarının ve ilgisiz fotoğrafların herhangi bir sebeple bu zarflara dahil edildiği anlaşılmaktadır.

Rauf Yekta Bey'in koleksiyonunda yer alan D-1 ve A-152 kodlu zarflarda yer alan dokümanların incelenmesiyle, Darülelhan'ın yayınlarında yer almayan birçok belgenin burada mevcut olduğu, yayınlarda yer alan belgelerden bir kısmının orijinallerinin de yine burada bulunduğu göze çarpmaktadır. Fakat önemle vurgulanması gereken bir husus, söz konusu iki zarfta yer alan belgelerin, Darülelhan'ın adı geçen iki çalışmasıyla ilgili tüm yönleri kapsamadığıdır. Diğer bir deyişle Rauf Yekta Bey'in belgeleri yalnızca, kendisi için meydana getirdiği veya edindiği notları, müsveddeleri ve aldığı kopyaları içermektedir.[4]

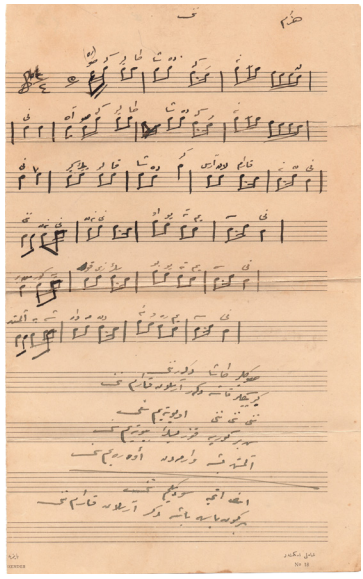
Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları'nda Yer Verilen Halk Müziği Dokümanları

Rauf Yekta Bey'den günümüze kalan koleksiyona ilişkin İTÜ OTMAG tarafından yapılacak yayın türünün "seçme katalog" olarak belirlenmesi, araştırma grubunu, halk müziğine ilişkin belgelerin içinden de bir seçki yapmak zorunluluğunda bırakmıştır. Yapılan seçkinin, anket çalışmasını ve ilk alan araştırmasında gidilen şehirleri temsil etmesine gayret edilmiştir.

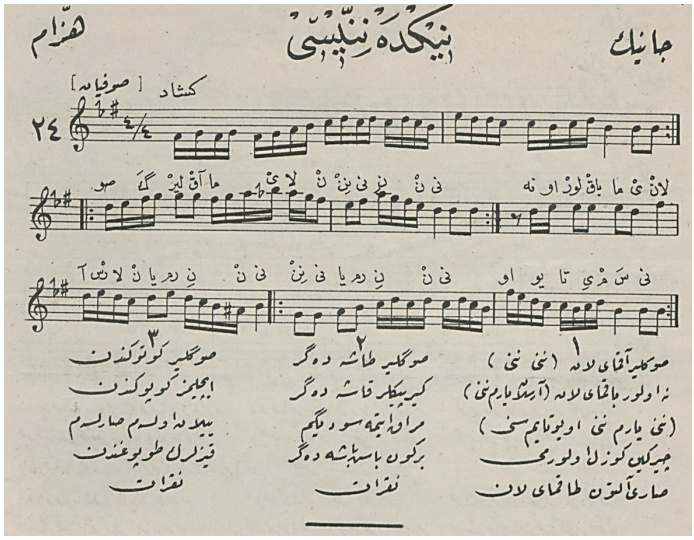
[4] Bu belge topluluğunun bir kitap halinde yayımlanarak Rauf Yekta Bey'in halk müziğine ilişkin faaliyetlerinin gün yüzüne çıkarılması, merhum Cem Yektay'ın önemle üzerinde durduğu konulardan birisiydi. Belgelerin tamamı, Yektay'ın da arzusuna uygun olarak, yakında tarafımca yayımlanacaktır.

Darülelhan'ın 1924 yılında gerçekleştirdiği anket çalışması için hazırlanan matbu anket formları Anadolu'daki çeşitli merkezlere gönderilmiş ve doldurularak tekrar Darülelhan'a ulaştırılması istenmiştir ("Halk Şarkıları" 1924: 40-41. Ayrıca bkz. Fındıkoğlu 1952: 50-51). Gelen cevaplarda yer alan notalar Rauf Yekta Bey tarafından Darülelhan adına yayına hazırlanmıştır (Yekta 1926a; 1926b). Bu notaların kimler tarafından yazılarak Anadolu'dan gönderildiği henüz ortaya çıkmadığı gibi, gönderilen anket formlarının doldurulmuş örnekleri de görülememiştir. Anketlerde yer alan birçok soruya karşılık Anadolu'dan gönderilmiş olması gereken cevaplara ilişkin Rauf Yekta Bey'in yayına hazırladığı nota fasiküllerinde bilgi bulunmamaktadır.

Darülelhan'ın 1924 yılında düzenlediği halk müziği anketine dair Rauf Yekta Bey'in koleksiyonunda bulunan belgeler, Anadolu'nun çeşitli yerlerinden gönderildiği anlaşılan bazı türkü notalarını içermektedir. Bu notalardan biri, *Nenni* başlığını taşıyan bir türküye aittir (Şekil-1; Doğrusöz 2018: 192). Notanın başlığında türkünün hüzzam makamında olduğu belirtilmiştir. Bu notanın kim tarafından ve nereden gönderildiğini tespit edecek herhangi bir veriye rastlanamamışsa da, Rauf Yekta Bey'in editörlüğünü üstlendiği halk müziği nota yayınlarında söz ve ezgi bakımından bu türküye benzeyen iki farklı nota yayımlanmıştır (Şekil-2, Şekil-3; Yekta 1926a: 13, 21). Katalogda yer verilen notanın üzerinde Rauf Yekta Bey'in kaleminden çıkmış bazı küçük düzeltmelerin de bulunduğu görülmektedir. Bu notanın, Rauf Yekta Bey'in farklı kişiler tarafından mükerreren gönderildiğini söylediği (Yekta 1926a: 6) türkülerden birisine ait olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil-1



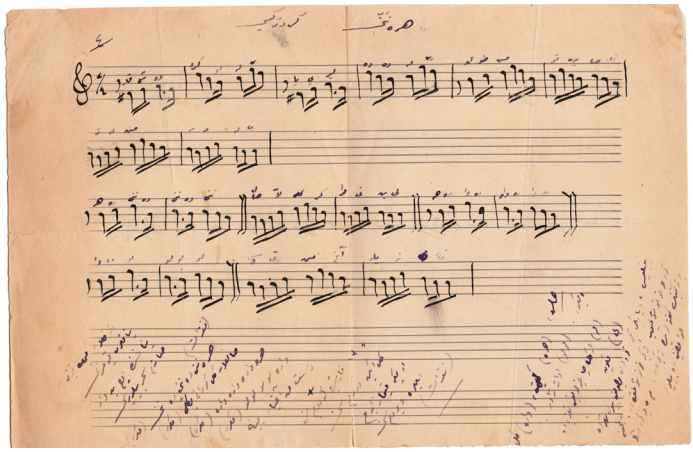
Şekil-2



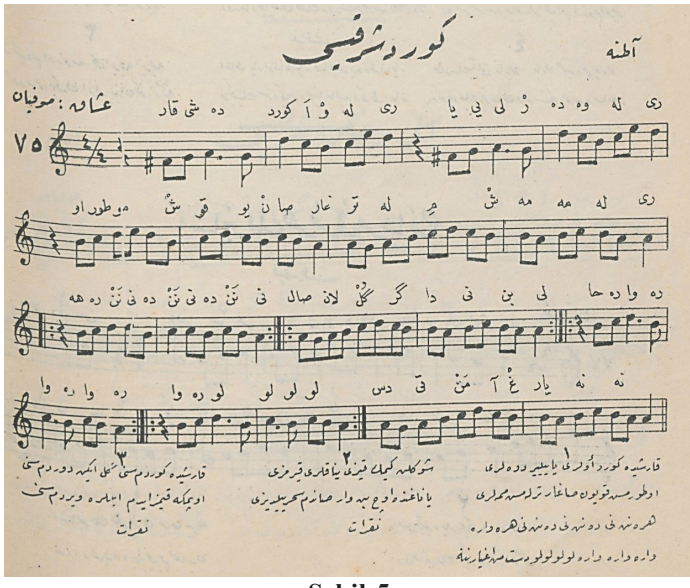
Şekil-3

Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları'nda yer verilen ve Darülelhan'ın anket yoluyla halk müziği eserlerini derleme çalışmasıyla ilişkili olan bir başka nota, *Here Nenni: Kürt Türküsü* başlığını taşımaktadır (Şekil-4; Doğrusöz 2018: 193). Üzerinde başka bir bilgi bulunmadığı gibi ilişiğinde de başka bir belge görülemeyen bu nota, Rauf Yekta Bey tarafından bir Adana türküsü olarak, *Kürt Şarkısı* başlığıyla, aynı melodi ve sözlerle yayınlanmıştır. Ankete cevap

olarak gönderilen notada makam veya usul belirtilmemekle birlikte Rauf Yekta Bey'in türküyü uşşak makamında ve sofyan usulünde yayınladığı görülmektedir (Şekil-5; Yekta 1926b: 41). Orijinal notada yer alan açıklama metnine, yayında yer verilmediği anlaşılmaktadır.



Şekil-4



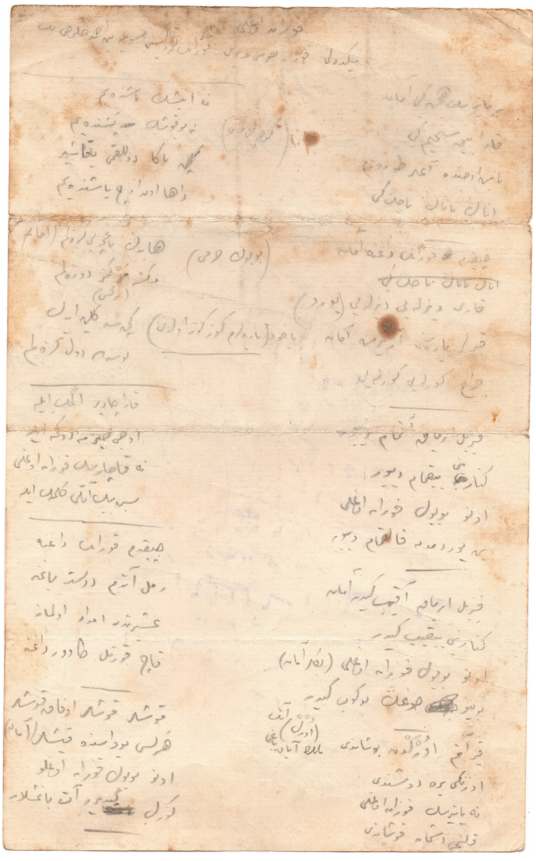
Şekil-5

Darülelhan'ın düzenlediği anket çalışmasının, Rauf Yekta Bey'in öngördüğü şekilde yetersiz kalması üzerine (Yekta 1923), 1926 yılının yaz aylarında bir halk müziği derleme gezisi düzenlendi. Bu geziye Yusuf Ziya Demircioğlu, Dürrü Turan ve Ekrem Tektaş'la birlikte katılan Rauf Yekta Bey (Demirci[oğlu] 1947a: 3), her ne kadar gezi dönüşünde yayın yapmamış, hatta bilindiği kadarıyla gazetecilere demeç dahi vermemiş olsa da, alan araştırmasında edindiği bilgi ve belgeleri koleksiyonunda muhafaza etmiştir.

1926 yılında yapılan derleme gezisine ilişkin olup Rauf Yekta Bey'den kalan koleksiyonun seçme kataloğunda yer alan belgelerden biri, Darülelhan'ın derleme gezilerinde ilk tespit ettiği türküye dairdir. Literatürde sıkça tekrarlanan bu olaya dair Yusuf Ziya Demircioğlu, şu bilgileri aktarmıştır ([Gazimihal] 1928a: 158):[5]

> İlk merhalemiz Adana oldu. Adana'da ilk tespit edilen eser, meşhur Kozanoğlu'dur. Kozan'da evvelce nüfus müdürlüğü eden Sazcı Hulusi Bey'den hem saza, hem de plağa aldık. Halk şarkıları mecmualarımızın birinci numarasında çıkan Kozanoğlu'ndan kısmen farklıdır. Abdülaziz devrinden evvelki Kozan derebeylerine aittir.

Derleme heyetinin alanda ilk karşılaştığı türkü olan *Kozanoğlu* türküsünün sözleri, Rauf Yekta Bey tarafından not edilmiştir. 10 dörtlükten oluşan sözlerin başlığı *Kozanoğlu* olarak verilmiştir (Şekil-6; Doğrusöz 2018: 194). Rauf Yekta Bey'in koleksiyonunda, *Kozanoğlu* başta olmak üzere derleme ekibine çeşitli türküler seslendiren Ahmet Hulusi Bey'in fotoğrafları da bulunmaktadır (Şekil-7, Şekil-8; Doğrusöz 2018: 216-217).



Şekil-6

[5] Ayrıca bkz. Şenel 1987.



Şekil-7



Şekil-8

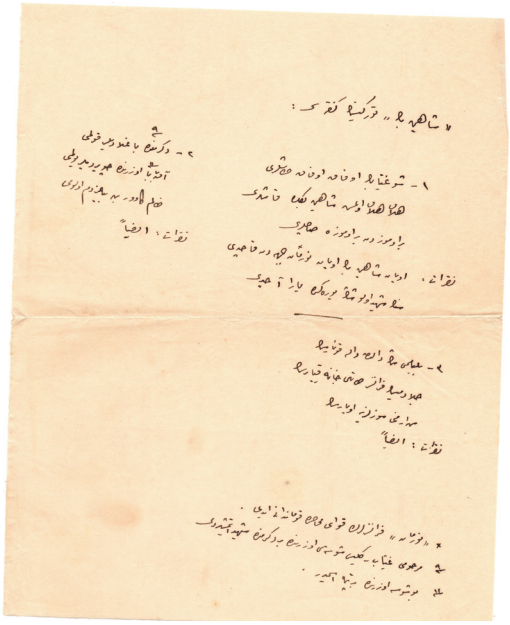
Adana'da çalışmalarını tamamlayan Darülelhan derleme heyeti, ikinci durak olarak Gaziantep'e gitmiştir. Literatürde Gaziantep'te yapılan çalışmalara dair verilen bilgiler birkaç kısa cümleden ibarettir ([Gazimihal] 1928a: 164-165; Demirci[oğlu] 1947b: 3). Bu ildeki çalışmaya dair Rauf Yekta Bey'in koleksiyonunda birçok belge bulunmakla birlikte, seçme katalogda yer verilen belgeler, gezi esnasında temas kurulan kişilerle daha sonra da mektuplaşmanın sürdüğünü göstermesi bakımından ilgi çekicidir. "Gaziantep İdare Heyeti Başkâtibi Ahmet Tevfik"[6] imzasıyla gönderilen bir mektuba ekli olan notalarda

[6] Ahmet Tevfik Bey hakkında, imzasında yer alan bu resmî unvanın dışında, bilgi bulunamamıştır.

yedi türkü yer almaktadır. Bunlardan birisi olan *Şahin Bey Türküsü*'nün notası ve sözleri, seçme kataloğa alınmıştır (Şekil-9, Şekil-10; Doğrusöz 2018: 196).

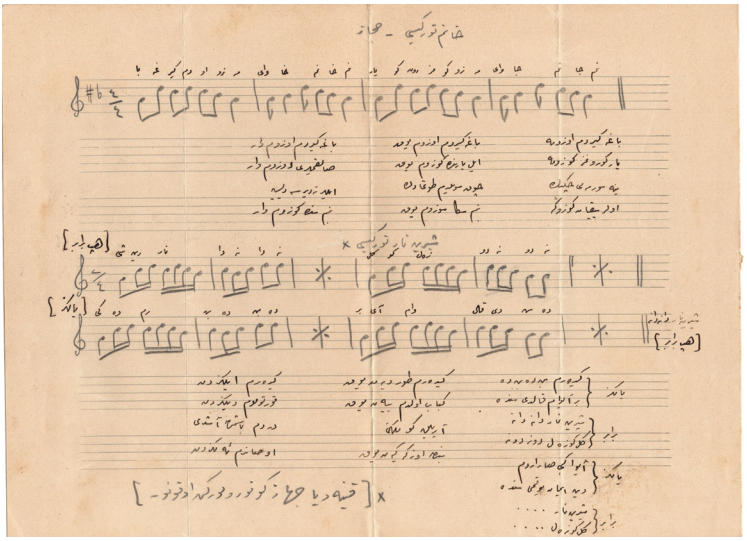


Şekil-9



Şekil-10

Üzerinde imza bulunmayan ve herhangi bir mektuba ekli olmayan, ancak Ahmet Tevfik Bey'in yukarıda yer verilen yazısıyla birebir örtüşen bir başka nota kâğıdı da Rauf Yekta Bey'in koleksiyonundan naklen seçme kataloga aktarılmıştır. Bu nota kâğıdında yer alan üç türküden *Hanım Türküsü* ve *Şirin Nar Türküsü*'ne yayında yer verilmiştir (Şekil-11; Doğrusöz 2018: 195).



Şekil-11

Gaziantep'ten sonra Şanlıurfa'ya doğru yola çıkan derleme heyeti, yol üstünde bulunan Birecik'te bir günlüğüne çalışmıştır ([Gazimihal] 1928a: 165). Burada yapılan çalışmaya dair Rauf Yekta Bey'in koleksiyonunda çok az belge görülebilmiştir.

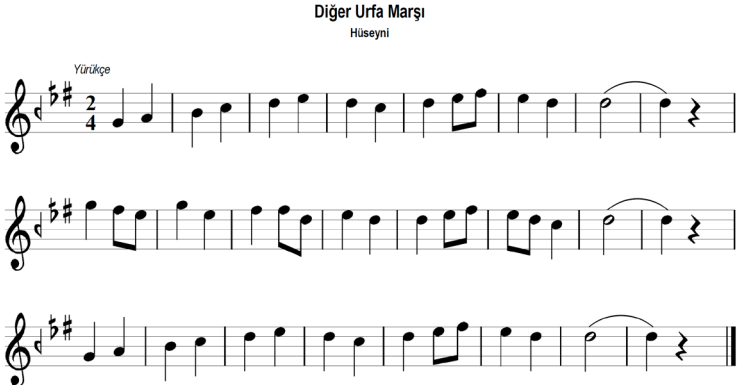
Birecik'ten sonra Şanlıurfa'ya varan heyet, şehirde 16 gün kalarak en uzun süreli çalışmayı burada gerçekleştirmiştir ([Gazimihal] 1928a: 165). Rauf Yekta Bey'in halk müziği dosyalarında görülen en çok belge, fotoğraf ve not da Şanlıurfa'ya aittir. Şehirdeki makam geleneğine yönelik son derece dikkat çekici kayıtlar tutan Rauf Yekta Bey'in müsvedde niteliğindeki bu notlarını içeren defter,[7] katalogun çerçevesini aşan ayrı ve kapsamlı bir değerlendirmeyi gerektirdiğinden dolayı oldukça sınırlı bir şekilde tanıtılabilmiştir (Doğrusöz 2018: 135). Seçme katalogda örnek olarak verilen dört sayfalık tıpkıbasım görsellerinin birincisinde *Urfa Marşı* adını taşıyan iki farklı eserin melodisi Hamparsum notasıyla yazılmıştır (Şekil-12, Şekil-13).[8]

[7] Söz konusu defterde, derleme gezisi boyunca diğer şehirlerde tutulan çeşitli notlar da bulunmaktadır.

[8] Bu yazıda yer alan belgelerdeki Hamparsum notasıyla yazılmış kısımları Avrupa notasına çeviren Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz'e burada tekrar teşekkürlerimi sunarım.



Şekil-12[9]



Şekil-13[10]

[9] Bu eserin, *Şanlıurfa Divan Ayağı* başlığını taşıyan, Orhan Subay'ın Aziz Çekirge'den derleyip Hamdi Özbay'ın notaya aldığı bir başka yazımı için bkz. TRT Müzik Dairesi Yayınları THM Repertuar Sıra No: 416.

[10] Bu eserin, *Saz Havası (Hüseynî Gezinti)* başlığını taşıyan, Aziz Çekirge'den derlenmiş bir başka yazımı için bkz. TRT Müzik Dairesi Yayınları THM Repertuar Sıra No: 89.

Urfa Marşı adlı eserlerin ardından, şehirdeki makam tanımlamalarına dair Rauf Yekta Bey'in notlarından birisi yer almaktadır:[11]

> Nevruz ile hüseyni arasındaki:
>
> Nevruz  gibi bir başlangıç ile karcığar çeşnisiyle dügâhta karar eder.
>
> Hüseyni ise, ancak  diye gerdaniyeden başlayarak  -  arasında hicaz makamı yaparak karcığar gibi dügâhta karar eder ki, gayet küçük bir farktır!

Defterden seçilen diğer tıpkıbasım görselinde ise, Rauf Yekta Bey'in "Urfa Musikisi" başlığı altında yaptığı makam ve seyir tariflerinden örnekler bulunmaktadır:

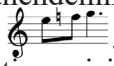
> Rast
>
> Evvela bizim rast makamı çeşnisiyle başlayıp rastta kalır. Sonra suzinak makamına geçer ve yine dönüp rastta, rast makamında karar kılar.
>
> Ve sonra meyanında mahur makamı icra edip rast makamı gibi karar kılar. Ve buna rast derler ki bizimkinden farkı yok gibidir.
>
> Divan
>
> Evvela hüseyni perdesinden hüseyni makamını icra eder ve dügâh perdesinde karar kılar (sesi müsait ise tiz hüseyniden başlar). Bir nevi Urfa ağzı taksimdir. Bir gazel üzerine okunur.
>
> Saniyen acem perdesinden bayati çeşnisiyle terennüme başlayınca buna tecnis derler. Ve nihayet hüseyni makamı çeşnisiyle dügâhta karar kılar. Ve tecnis de bitti.
>
> Nevruz
>
> Bizim suzinak makamının zemini nağmelerinden mürekkeptir, yani neva ile gerdaniye arasında şeddinden hicaz makamı icra eder. Ve sonra fa♮ ve mi♮ ile dügâh üzerinde karcığar çeşnisiyle dügâhta karar kılar.
>
> Ali Ezber: Nevruz İçinde
>
> Tiz neva yahut  gibi bir nağme ile nevruza ittisal peyda edip yine karcığar nağmeleriyle dügâhta karar kılar.

[11] Rauf Yekta Bey makam ve seyir tariflerinde Hamparsum notası kullanmıştır (Doğrusöz 2018: 135).

İbrahimî

İbtida tiz hüseyni, tiz acem nağmelerinden başlayarak şeddinden bayati makamı gibi muhayyer perdesinde karar kıldıktan sonra  gibi şeddinden bir acem perdesiyle bayati ve uşşak çeşnisiyle neva üzerinde karar kılar.

Hille

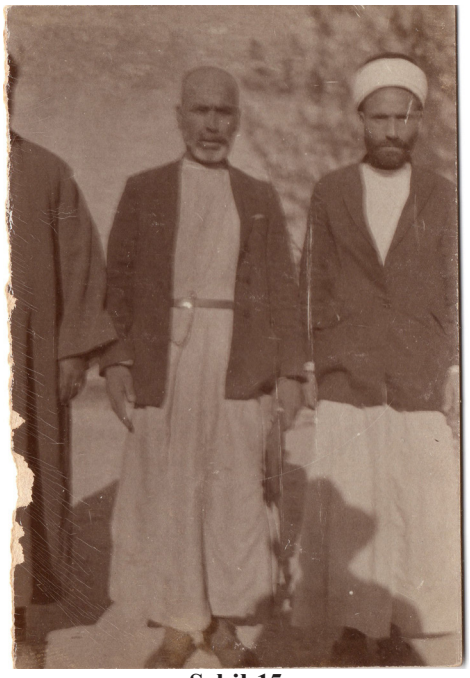
İki makam birbirine idgam olunarak bu suretle birbirinden hille olunur: Eğer hanendenin sesi fevkalade müsait ise tiz gerdaniye perdesine de basarak  gibi basar amma  çeşnisini vererek nevada uşşak ve bayati çeşnisiyle karar kılar. Ve sonra ibrahimîye ve daha sonra ali ezbere ve nihayet nevruza avdet edip dügâhta karar kılar.

Rauf Yekta Bey'in koleksiyonunda, Darülelhan'ın birinci derleme gezisi esnasında Şanlıurfa'da çekilmiş birçok fotoğraf bulunmaktadır. Bunlardan birisi, Ekrem Tektaş ile Hafız Nuri Efendi,[12] Halilürrahman Camii İmamı Zeki Efendi ve Derviş Efendi'nin ses kayıt cihazı başında bulunduğu fotoğrafın orijinalidir (Şekil-14; Doğrusöz 2018: 218). Bu fotoğraf ilk kez Gazimihal tarafından yayımlanmış ([Gazimihal] 1928a: 175) ve daha sonra birçok yayında alıntılanmıştır. Bir başka fotoğrafta ise İmam Zeki Efendi ile Hafız Nuri Efendi birlikte görülmektedir (Şekil-15; Doğrusöz 2018: 217). Üçüncü bir fotoğrafta da yine aynı kişilerle, kim olduğu tespit edilemeyen dördüncü bir kişi daha yer almaktadır (Şekil-16; Doğrusöz 2018: 218). Aynı kimselerle birbirinden farklı ortamlarda çekilmiş fotoğraflar, Darülelhan'ın derleme gezisinde Şanlıurfa'da tespit edilen türkülerin ve diğer müzikal bilgilerin kaynakları hakkında önemli fikirler vermektedir.



Şekil-14

[12] Hafız Nuri Efendi (Başaran) hakkında detaylı bilgi için bkz. Güler ve Uzungöl 2022: 70-73.



Şekil-15



Şekil-16

Darülelhan'ın Şanlıurfa'da 16 gün süren ikameti sırasında şehrin ileri gelenleriyle kurduğu temasları, yine fotoğraflar üzerinden anlama imkânı bulunmaktadır. Fotoğraflarda derleme heyeti ve bazı kaynak kişilerin yanı sıra,

şehrin mülkî ve askerî erkânı yer almaktadır (Şekil-17, Şekil-18, Şekil-19; Doğrusöz 2018: 219-220). Fotoğraflara ilişkin açıklayıcı notlar bulunmadığından dolayı, mevcut bütün kişilerin kimliğini belirlemek mümkün olamamaktadır.



Şekil-17



Şekil-18



Şekil-19

Darülelhan derleme heyeti Şanlıurfa'dan ayrılarak tren istasyonuna ulaşmak için Akçakale istikametinde ilerlerken, Rauf Yekta Bey, yol üzerinde bulunan Koruklu Köyü'nde muhtemelen hayatında ilk defa gördüğü kümbet evlerin bazı fotoğraflarını çekmiştir. Seçme katalogda da bu fotoğraflardan birisi yer almaktadır (Şekil-20; Doğrusöz 2018: 220).

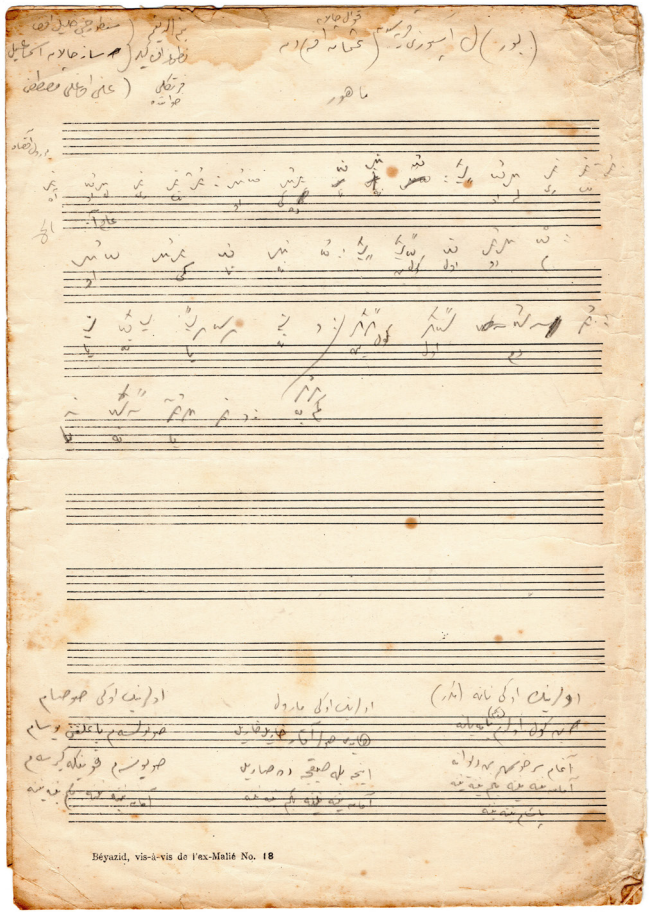


Şekil-20

Şanlıurfa'dan sonra Akçakale-Halep-Adana-Ulukışla-Niğde rotasını takip eden derleme heyeti, Niğde, Ürgüp, Bor ve yakın köylerde bir süre çalışmıştır ([Gazimihal] 1928a: 169; 1928b: 1677). Literatürde Ürgüp, Bor ve civardaki köylerde yapılan çalışmaya dair herhangi bir bilgi bulunmadığı gibi, hangi köylere gidildiği de bilinmemektedir. Buralarda derlenmiş halk müziği eserlerinin notaları da yayımlanmamıştır. Rauf Yekta Bey'in koleksiyonunda bulunan bazı belgeler, bu bölgedeki çalışma hakkında yeni veriler sunmaktadır. Seçme katalogda yer verilen nota, Bor'un Aspozi köyüne[13] gidildiğini göstermekte (Şekil-21), nota kâğıdının sol üst köşesinde verilen bilgiler ise, koleksiyonda yer alan bazı fotoğrafların tanımlanmasını sağlamaktadır (Doğrusöz 2018: 197). Bu fotoğraflardan birisinde (Şekil-22), kaval çalan Osman Efe, santur çalan Halil Efe ve saz çalan İsmail birlikte görünmektedir. Diğer fotoğrafta (Şekil-23) ise aynı kişilerin yanı sıra ses kayıt cihazının başında hanende olarak bulunan Fertekli Ali oğlu Mustafa da mevcuttur (Doğrusöz 2018: 221). Bu fotoğraflar, Anadolu'da nadiren görülen santurun icra ortamını göstermek bakımından ayrı bir öneme sahiptir.[14] Öte yandan, bu nota kâğıdında Hamparsum notasıyla yazılmış *Evlerinin Önü Nane* türküsü, Darülelhan yayınlarında yer almayan bir halk müziği eseri olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil-24).

[13] Köyün bugünkü ismi Karanlıkdere'dir.

[14] Fotoğraflarda görülen santurî Halil Efe ve çalgısı hakkında bilgi için bkz. Yalgın 1940: 30-32.



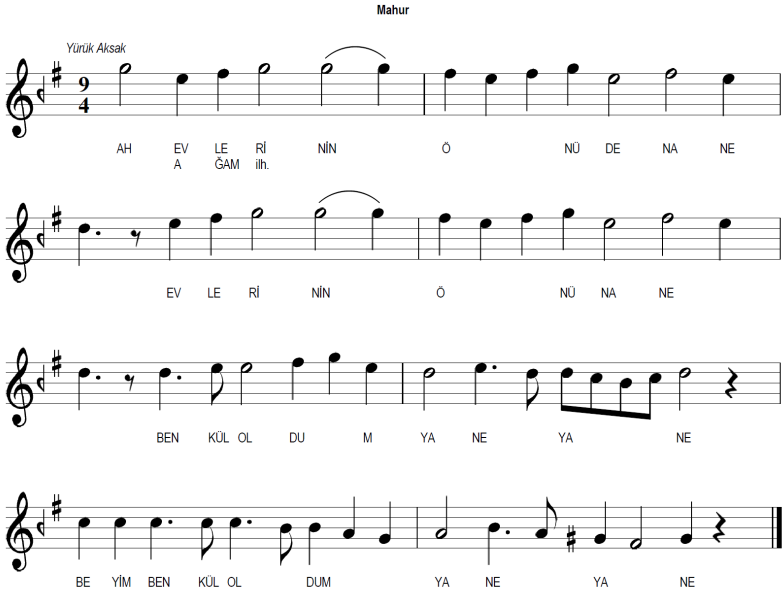
Şekil-21



Şekil-22

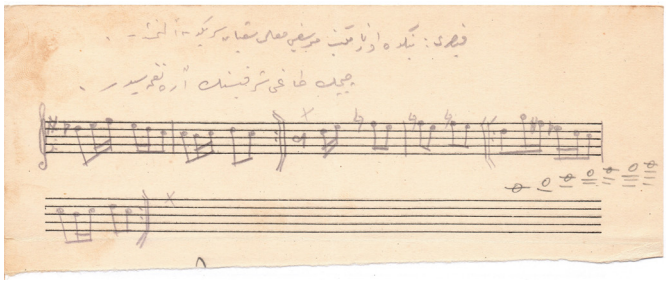


Şekil-23



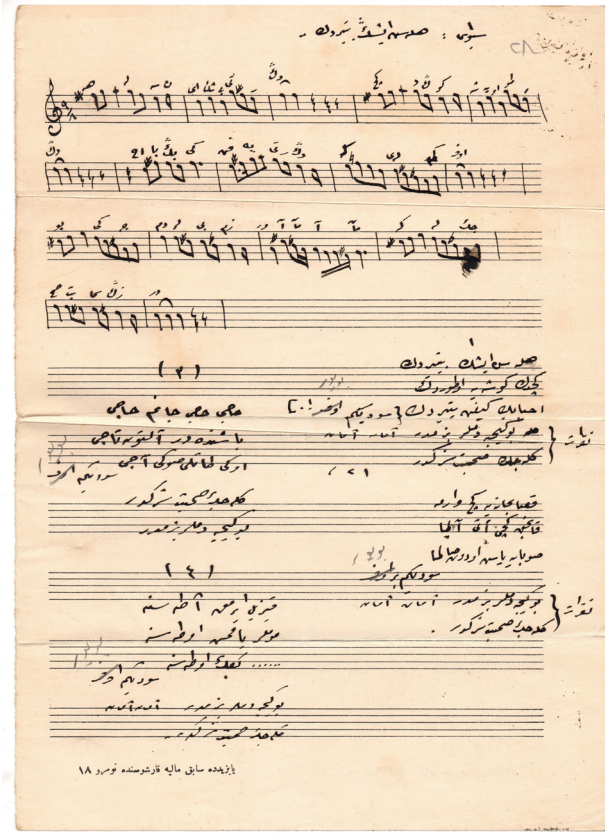
Şekil-24

Niğde ve çevresindeki çalışmalarını tamamladıktan sonra, derleme heyeti, Kayseri'ye giderek alan araştırmasına devam etmiştir. Mevcut yayınlar içinde Kayseri'de yapılan çalışmalarla ilişkilendirilebilecek bilgiler ve notalar son derece az olduğu için, Rauf Yekta Bey'in koleksiyonunda bulunan belgeler bir kat daha önem kazanmaktadır. Seçme katalogda, Kayseri'den yapılan çalışmalara örnek olarak, musiki muallimi Şaban Sırrı Bey'den derlenen *Çiçek Dağı Şarkısının Aranağmesi* başlıklı notaya yer verilmiştir (Şekil-25; Doğrusöz 2018: 198).



Şekil-25

Darülelhan derleme heyetinin 1926 yılında düzenlenen birinci gezideki son durağı Sivas olmuştur. Sivas'taki çalışmalara dair bazı yayınlar yapılmışsa da, Rauf Yekta Bey'in koleksiyonunda bu çalışmalara ilişkin henüz yayımlanmamış belgeler bulunduğu görülmektedir. Bunlardan birisi olan *Hele Sen İşin Bitirdin* başlıklı türkünün notasına, seçme katalogda örnek olarak yer verilmiştir (Şekil-26; Doğrusöz 2018: 199). Sözlerine nazaran bir "sohbet bitirme havası" olduğu anlaşılan bu türkü, söz konusu havaların kayıt altına alınmış nadir müzikli örneklerinden biridir.



Şekil-26

Rauf Yekta Bey'in koleksiyonunda yer alan halk müziğine ilişkin dokümanlar arasında, bazı tanımlanması güç belgelere de rastlanmaktadır. İleride tanımlanabilme ihtimali göz önünde tutularak, seçme katalogda bu gibi dokümanlardan iki adet fotoğrafa yer verilmiştir (Şekil-27, Şekil-28; Doğrusöz 2018: 222-223). Her iki fotoğraf, halk müziği derleme gezisinde çekilmiş diğer fotoğraflarla beraber aynı zarfın içinde bulunmuştur. Fotoğraflardan birinde elinde bağlama olan bir kişinin görülmesi, bu fotoğrafın derleme gezisiyle ilgili olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Diğer fotoğrafta ise, sandalyede oturan bir kişi bulunmaktadır. Fotoğrafta görülen kişinin derleme gezileriyle alakalı olup olmadığı anlaşılamadığı gibi, bu kişinin müzisyen olup olmadığını anlayabilecek bir işaret de yoktur. Ancak, bu fotoğrafın geziye ait diğer fotoğraflarla bir arada bulunmuş olması ve renk tonlamasının diğer bazı fotoğraflardakine benzer bulunması, bu fotoğrafın da derleme gezisi esnasında çekilmiş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir.



Şekil-27



Şekil-28

Sonuç

Halk müziği eserlerinin yerinde tespit edilmesi gerektiğini Türkiye'de ilk kez öne süren müzik insanı olan Rauf Yekta Bey, bu fikrini uygulama olanağını 28 yıl sonra bulmuştur. Ancak, resmî müzik politikalarının belirlenme ve Darülelhan'ın bu politikalara uyma sürecinin sonunda Rauf Yekta Bey, mensubu olduğu kurumun halk müziğiyle ilgili çalışmalarından alakasını kesmek zorunda kalmış, elindeki notları, fotoğrafları ve notaları ise yayımlamamıştır. İTÜ OTMAG'ın yaptığı çalışma sonucunda bir bölümü ortaya çıkan Rauf Yekta Bey koleksiyonundaki belgeler, hem Darülelhan'ın yaptığı halk müziği yayınlarının arka planını aydınlatma potansiyeli taşımakta, hem de Rauf Yekta Bey'in halk müziğine ilişkin gözlemlerini ve bilgilerini somut bir şekilde sunmaktadır. Her iki konunun da henüz derinlikli bir şekilde ele alınamadığı

göz önünde tutulursa, söz konusu belgelerle ilgili yapılması gereken birçok çalışmanın bulunduğu rahatlıkla söylenebilir. Koleksiyonda yer alan belgelerin tanımlanması, belgelerin birbirleriyle ve Darülelhan'ın yayınları başta olmak üzere mevcut literatürle ilişkilendirilmesi, kurumdan kalan arşivde veya başka arşivlerde bulunması muhtemel belgelerle karşılaştırılması gibi konular, Türkiye'deki halk müziği derleme çalışmalarının tarihçesi bakımından incelenmeye değer başlıklardır.

KAYNAKÇA

Arşiv Kaynakları

Rauf Yekta Bey Koleksiyonu, A-152.

Rauf Yekta Bey Koleksiyonu, D-1.

Basılı Kaynaklar

Anadolu Halk Şarkıları (1927a). Defter 3. İstanbul: Darülelhan.

Anadolu Halk Şarkıları (1927b). Defter 4. İstanbul: Darülelhan.

Anadolu Halk Şarkıları (1927c). Defter 5. İstanbul: Darülelhan.

Anadolu Halk Şarkıları (1928a). Defter 6. İstanbul: Darülelhan.

Anadolu Halk Şarkıları (1928b). Defter 7. İstanbul: Darülelhan.

Bezirci, Pervin (2020). *Geçmişten Geleceğe Açılan Kapı: İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi 2012-2020*. İstanbul: Hiperyayın.

Demirci[oğlu], Yusuf Ziya (1947a). "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri", *Musiki Ansiklopedisi* 4, s. 2-3.

Demirci[oğlu], Yusuf Ziya (1947b). "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri", *Musiki Ansiklopedisi* 5, s. 3.

Demirci[oğlu], Yusuf Ziya (1947c). "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri", *Musiki Ansiklopedisi* 6, s. 2.

Demirci[oğlu], Yusuf Ziya (1947d). "Memleketimizde Musiki Folklor Hareketleri", *Musiki Ansiklopedisi* 7, s. 3.

Doğrusöz, Nilgün, ed. (2018). *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Doğrusöz, Nilgün - Yavuz, Dilhan - Demirtaş, Salih ve Kaya, Celal Volkan (2024). "Panel: Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları", *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Erdem, Yasemin Tümer (2012). "Osmanlı Devleti'nin İlk Sivil Musikî Okulu: Dârülelhân", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 27, s. 1-42.

Erguner, Süleyman (2003). *Rauf Yektâ Bey: Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*. İstanbul: Kitabevi.

Fındıkoğlu, Z. Fahri (1952). "Türk Folklorculuğunda Anket Usulünün İlk Tatbikatı", *İş* 128, s. 50-52.

[Gazimihal], Mahmut Ragıp (1928a). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. [İstanbul]: [y.y.].

[Gazimihal], Mahmut Ragıp (1928b). "Musiki Halkiyatı", *Millî Mecmua* 104, s. 1677-1679.

[Gazimihal], K. Mahmut Ragıp (1929). *Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları*. Istanbul: Istanbul Konservatuvarı.

Güler, Selahattin Eyyubi ve Uzungöl, M. Emin (2022). *Urfa'da Hafızlık Eğitimi ve Urfalı Hafızlar*. Şanlıurfa: [y.y.].

"Halk Şarkıları" (1924). *Darülelhan Mecmuası* 1, s. 40-41.

Halk Türküleri (1929a). Defter 8. Istanbul: Istanbul Konservatuvarı.

Halk Türküleri (1929b). Defter 9. Istanbul: Istanbul Konservatuvarı.

Halk Türküleri (1929c). Defter 10. Istanbul: Istanbul Konservatuvarı.

Halk Türküleri (1929d). Defter 11. Istanbul: Istanbul Konservatuvarı.

Halk Türküleri (1929e). Defter 12. Istanbul: Istanbul Konservatuvarı.

Halk Türküleri (1930). Kitap 13. Istanbul: Istanbul Konservatuvarı.

Halk Türküleri (1931). Kitap 14. Istanbul: Istanbul Konservatuvarı.

İhsanoğlu, Ekmeleddin, ed. (2003). *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*. İstanbul: İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA).

Kaya, Celal Volkan (2014). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Halk Müziği Alan Araştırmaları Kataloğu* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji Programı.

Kaya, Celal Volkan (2019). "Türk Halk Müziği Derleme Çalışmaları Tarihçesi", *Bir Dünya Müzik* 45, s. 10-13.

Kaya, Celal Volkan (2024). "Türk Halk Müziği Derleme Çalışmalarının Öncüsü Yusuf Ziya Demircioğlu", *Cumhuriyetin Yüzüncü Yılında Müziğimizin Yüzleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. [Baskıda]

Özcan, Nuri (2007). "Rauf Yektâ Bey", *TDV İslâm Ansiklopedisi* 34, s. 468-470.

Şenel, Süleyman (1987). "Dârü'l-Elhân Heyeti Tarafından «Fonoğraf»la Derlenen İlk Türkü", *Türk Folkloru Belleten* 2/1-2, s. 121-140.

TRT Müzik Dairesi Yayınları THM Repertuar Sıra No: 89.

TRT Müzik Dairesi Yayınları THM Repertuar Sıra No: 416.

Yalgın, Rıza (1940). *Cenupta Türkmen Çalgıları*. Adana: [y.y.].

Yekta, Rauf (1923, 20 Aralık). "Anadolu Halk Şarkıları", *Vakit*.

Yekta, Rauf, ed. (1926a). *Anadolu Halk Şarkıları*. Defter 1. İstanbul: Darülelhan.

Yekta, Rauf, ed. (1926b). *Anadolu Halk Şarkıları*. Defter 2. İstanbul: Darülelhan.

Çevrimiçi Kaynaklar

Yektay, Yavuz ve Yektay, Cem [t.y.]. *Rauf Yekta Koleksiyonu Ön Tasnifi*. <http://otmag.itu.edu.tr/projeler/rauf-yekta/ontasnif> (20.05.2024).

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

Cenk GÜRAY[1]

Oya LEVENDOĞLU[2]

Özet

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

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

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

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

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

Abstract

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

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

1. Giriş

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

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

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

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

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

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

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

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

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

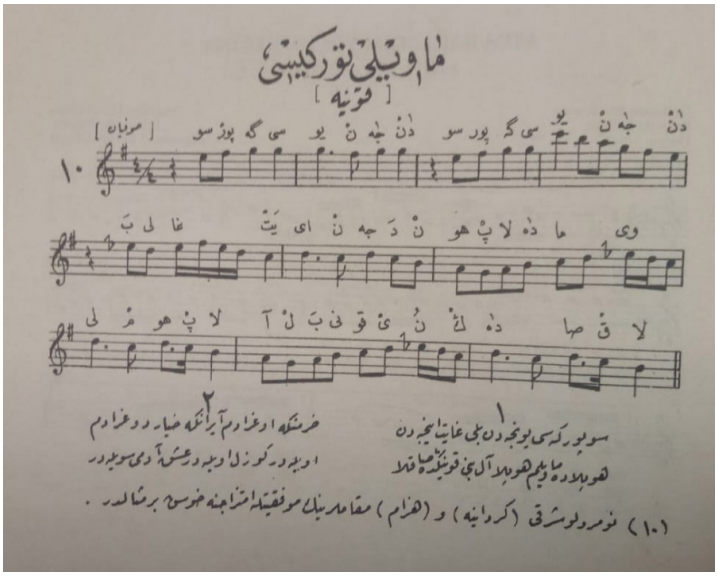
2. Geleneksel/Tarihsel Nazariyat Anlayışı İle Derlenmiş Bir Türkü: Süpürgesi Yoncadan-Mavili (Konya-1. Defter)(Yekta, 1926)

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

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

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

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



Şekil 1: "10 'numaralı' şarkı Gerdaniye ve Hüzzam makamlarının muvaffakiyetle imtizacına hoş bir misaldir" (Yekta, 1926).

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

"Süpürgesi yoncadan, beli gayet inceden,

Hopla da mavilim hopla, al beni koynunda sakla

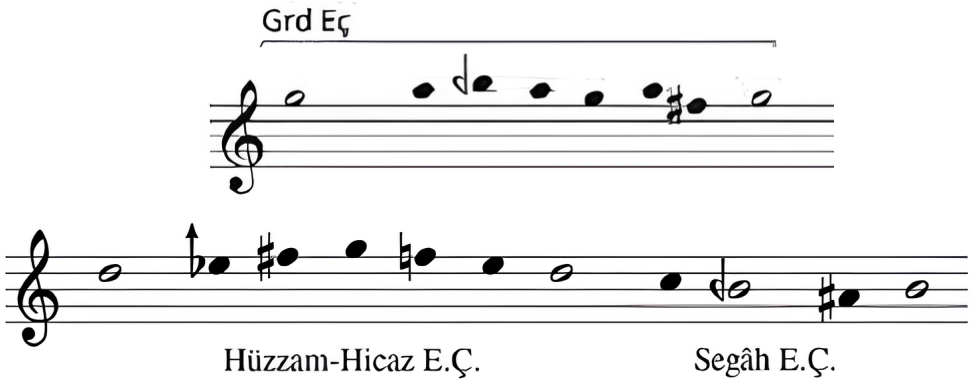
Harmanına uğradım, ayranına hıyar doğradım,

Öyledir güzel öyledir, aşk adamı söyletir"

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

"*Gerdâniye perdesinden eski hicaz ile başlayıp nevâ'ya gelir. Nevâ'dan segâh perdesine dek ırak karar verir…*" (Tura, 2006: 49)

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



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

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

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



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

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



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

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

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

Süpürgesi Yoncadan-Muzaffer Akgün

Sonuçlar

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

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

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

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

Rauf Yekta'nın fikirleri bu konuda "öncü" bir temel taşımaktadır.

KAYNAKÇA

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

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

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

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

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

TRT Türk Halk Müziği Arşivi, Repertükül 2024.

Tura, Yalçın (2006). İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Nâsır Abdülbâki Dede'nin *Tedkîk ü Tahkîk*'inin çevirisi*)*. İstanbul, Pan Yayıncılık.

Süleyman Erguner, Ahmet Taşğın ve Ferhat Çaylı'ya şükranla…

Rauf Yekta Bey Özelinde Türkiye'de Kişisel Müzik Koleksiyonları Üzerine Değerlendirme

Güler ŞENOL[1]

Özet

Altmış dört yıl süren hayat yolculuğunda kendisine atfedilen besteci, müzikolog, neyzen kimliklerinin yanı sıra, Rauf Yekta Bey'in bilinen önemli özelliklerinden biri de arşivci yanıdır. O, Darülelhan içerisindeki çalışmalarıyla hem kurumsal anlamda arşivcilik anlayışının yerleşmesi için çabalamış, hem de sahip olduğu kişisel arşiv koleksiyonu ile arşivcilik anlayışını gençlik yıllarından itibaren taşıdığı görülmüştür. Ancak bugün ne yazık ki birçok kişisel arşiv gibi, Rauf Yekta'nın arşivi de bilimin yararına sunulamamıştır. Müzik araştırmalarında dikkat çekecek boyutta onca faaliyette bulunmuşken, kendi kişisel arşiv materyallerini alana hizmet etmek adına kurumsal bir arşive bağışlamamış olması (ölümünden uzun bir süre sonra matbu eserlerinden bir kısmının Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışlandığı bilinmektedir), konunun Türkiye'de müzik arşivciliği boyutuyla bir arada ele alınması gerektiğini göstermektedir. Rauf Bey'in kişisel arşiv içeriği kısa süre için araştırmacıya açılmış olsa da uzun vadede alan araştırmacılarının erişim kısıtlaması bulunmaktadır. Bugün Türk müziği adına yapılacak tarihsel çalışmalarda, Yekta Bey'in arşivinin hem ona ait biyografik çözümlemelerde (müzik anlayışı, çalışma hayatı, faaliyetleri vs.) hem de döneme ait müzikal pratiklerin ve geleneklerin tespitinde katkı sağlayacağı kesindir.

Bu araştırmada, Rauf Yekta Bey'in arşivcilik anlayışı ve katkılarından yola çıkarak, Türkiye'de müzik arşivciliğinin neden geç ve yetersiz işlediği üzerinde durulup, tarihsel süreç içinde kurumsal arşivlerdeki koleksiyon yetersizliğine rağmen, basılı ve işitsel müzikal materyalleri ellerinde bulunduran zengin kişisel arşivler ve bu koleksiyonların geleceği üzerine tespit ve öneriler sunmayı amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta Bey'in Arşivciliği, Darülelhan, Müzik Arşivciliği, Kurumsal ve Kişisel Arşivler, Bibliyografik Denetim.

[1] İTÜ Yabancı Diller Yüksek Okulu Kütüphanesi Sorumlusu, İTÜ Müzikoloji Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, gsenol@itu.edu.tr DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0135

Focus on Rauf Yekta Bey, an Assessment of Music Archival in Turkey

Abstract

In addition to the composer, musicologist and ney players identities attributed to him during his life journey that lasted for sixty-four years, one of the important characteristics of Rauf Yekta Bey is his archivist side. With his works in Darülelhan, he tried to establish the understanding of archiving in the institutional sense, and it was seen that he carried the understanding of archiving since his youth with his personal archive collection. However, today, unfortunately, like many personal archives, Rauf Yekta's archive could not be presented to the benefit of science. The fact that he did not donate his personal archive materials to an institutional archive in order to serve the field while he was engaged in many activities in music research (it is known that some of his printed works were donated to the Süleymaniye Library long after his death), shows that the issue should be considered together with the dimension of music archiving in Turkey. Although Rauf Bey's personal archive content has been opened to the researcher for a short time, field researchers have access restrictions in the long run. It is certain that Yekta Bey's archive will contribute both to his biographical analysis (his musical understanding, working life, activities, etc.) and to the determination of the musical practices and traditions of the period, in the historical studies to be carried out on behalf of Turkish music today.

In this research, starting from Rauf Yekta Bey's understanding of archiving and his contributions, it is aimed to focus on why music archiving works late and insufficiently in Turkey, and to present findings and suggestions on the rich personal archives that hold printed and auditory musical materials in their hands, despite the lack of collections in institutional archives throughout the historical process.

Keywords: Archiving of Rauf Yekta Bey, Darulelhan, Music Archiving, Institutional and Personal Archives, Bibliographical Auditing.

Giriş

Sürekliliği sağlayan ve geleneği oluşturan anlayış, tarihin kaybolmaya yüz tutmuş nesnelerini toplayıp, onlara değer atfeden, onlara anlamlar yükleyen düşüncedir. Müziği tarih içinde sürdürülebilir kılan, kaydedilen müzik materyallerinin aktarılabilir olmasıdır. Kurumsal ve kişisel arşivler bir coğrafyanın hafızasıdır. Bu bağlamda toplumun çok kültürlü dokusunu koruyarak, içinde bulundukları sosyal yapının kültürel hafızasının aktarımını sağlayan, her döneme ait müzikal materyalinin tespiti (bibliyografik denetimi), diğer bir deyişle arşiv çalışması büyük önem taşır.

Rauf Yekta Bey'in, küçük yaşlardan itibaren hem onun geleneksel yönünü hem de modern duruşunu yansıtan pek çok kaynağı arşivlediğini, özel kitaplığının yalnız Türk mûsikîsi için değil, dünya mûsikî tarihi açısından önem taşıyan elyazmaları, notalar, nazariyat kitapları ve birçok önemli belgeyi içerdiğini bilinmektedir. Yaşadığı dönem müzik yayıncılığının ivme kazandığı, ancak Türk musikisi nazariyatının ve geleneğinin değişim ve dönüşüm içerisinde bulunduğu bir zaman dilimine işaret etmektedir. Onun zengin ve nitelikli arşivi, bilgiyi belgelendiren yönü ve yabancı dil bilgisinin ürünüdür. Rauf Yekta Bey, yaşadığı dönemin yayın hayatı ve arşivcilik anlayışının kaygan zeminini de düşünecek olursak[2], taşıdığı koleksiyoncu ruhuyla arşivini oluştururken, hem sahip olduğu kaynakları korumak hem de var olanların izlerinin silinmesini engellemek istemiş olabileceği düşünülebilir. Yekta Bey, Türk ve dünya musikisini iyi bilen önemli bir müzik bilimcisiydi, Türk mûsikîsinin hemen hemen her alanında inceleme ve araştırma yapmış ve kazanımlarını yazıya geçirmiştir. Onun arşivsel birikiminin özeti, yaşadığı dönemin müzikal anlayışının özetidir.

Ancak, bir ömür boyunca özenle oluşturulan ve müzik tarihinin bir devrini yansıtan böylesi bir arşiv 82 yıl gibi bir süre kimseye açılmamıştır. Ne yazık ki birçok kişisel arşiv gibi, Rauf Yekta Bey'in arşivi de bilimin yararına sunulamamıştır. Ancak OTMAG[3] tarafından yayımlanan *Musiki Antikaları* (Doğrusöz: 2018) kitabı ile Yekta Bey'in bu önemli arşivine uzaktan da olsa bir pencere aralanmıştır. Rauf Yekta Bey gibi, müziğin bir çok alanında dikkat çekici boyutta önemli çalışmalara imza atmış, uluslararası alanda Türk musikisini temsil etmiş, musikiye kendini adamış bir müzik adamının, bu alandaki kişisel arşiv materyallerini alana hizmet etmek adına kurumsal bir arşive bağışlamamış olması (ölümünden uzun bir süre sonra matbu eserlerinden bir kısmının Süleymaniye Kütüphanesine bağışlandığı bilinmektedir), dönemin Türkiye'deki müzik arşivciliği boyutuyla bir arada düşünülmesi gerektiğini göstermektedir.

[2] Rauf Yekta Bey'in doğduğu tarih, Hacı Emin Efendi'nin yayımladığı ilk porteli notaya denk gelmektedir. Bununla birlikte dönemin Türk musikisi milliyetçilik akımının etkisinde idi (Örneğin Ziya Gökalp'ın musiki üzerine sunduğu fikirleri gibi). Doğu-Batı musikisi tartışmalarının yoğun yaşandığı bir dönemdi.

[3] OTMAG: İTÜ, Osmanlı Türk Müziği Araştırmaları Grubu

Rauf Yekta Bey'in gerek musiki hocası olarak gerekse derleme çalışmalarıyla dönemin ilk resmi konservatuarı olan Darülelhan'da faaliyet gösterdiğini bilinmektedir. Böyle kıymetli bir arşivin neden bu kuruma aktarılmadığı düşünüldüğünde, Darülelhan'ın Türk müziğini kurumsallaştırma yolculuğunda talimatnamesi ile uyumlu çalışmaması, ekonomik sebeplerle kapatılması ve savaş yıllarının olumsuz etkisiyle işlevselliğini kaybetmiş olmasından kaynaklı, kuruma duyduğu inancın yeterli olmadığına bağlanabilir.

Darülelhan'a ait Talimatnamede kütüphane ve müze kurulumuna dair maddeler olduğu bilinmektedir. Bu maddelerde Encümen'in musiki konulu kitapları inceleyip derleyeceği, onaylanan eserlerin asıllarının kütüphaneye konulacağı, kopyalarının ise kullanıma açık olacağı kurala bağlanmıştı (Kara 2018: 31). Darülelhan'a ait bütçenin kira ve öğretmenlerin maaşlarını ancak ödeyebildiği düşünülecek olursa, kurumun içinde nota ve kitaplardan oluşan küçük bir kitaplık olsa bile, talimatnamede geçen nitelikte bir kütüphane ve müze kurulamadığını da ifade eder.

Bununla birlikte, Darülelhan'ın arşivinde kayıtlı olan resmi evrak sayısının bilinmediği, resmi arşiv dışında kişisel koleksiyonlarda da ciddi miktarda belge bulunduğu belirterek, bu belge ve kişisel koleksiyonlara erişilemediği ve zaman içinde el değiştirerek toplu halde muhafaza edilemediği bilinmektedir bahseder (Özden, 2018: 184).

Türkiye'deki müzik arşivciliğinin neden gelişmediğini anlamak adına Cumhuriyete kadar olan dönemin müzik eğitim kurumlarına göz attığımızda, bu kurumlara ait salt müzik kaynaklarından oluşmuş arşivlerin olmadığı, yalnızca müzik icra eden kurumlarda elle yazılmış güfte mecmuaları, müzik kaynak kitaplarından ve notalardan oluşan küçük birer kitaplıkları olduğu, hatta musiki eğitiminin bile müfredata alınmasının zaman aldığı görülmektedir.

Notalar

Madame de Slupno Notaları (archive.org) ile 19. yüzyılın başlarında başlayan ve 1870'li yıllara gelindiğinde Hacı Emin Efendi'nin taş baskı nota matbaasıyla Osmanlı musiki literatürünün yeni bir döneme geçtiğini ve notanın basılmasıyla yeni bir arşiv malzemesi kategorisinin oluştuğunu söyleyebiliriz. Hem basılı nota hem de nazariyat ve solfej metot örnekleri, biyografi örnekleri, dergiler gibi arşiv malzemelerinde artış olmasına rağmen kurumsal anlamda arşiv oluşumu gözlenememiştir. Müziğin dokunduğu her bir materyal -notalı kartpostallar, plak zarfları, kovan etiketleri, kurumsal talimatnameler, konser programları, el kitapçıkları, boş olsa bile nota defterleri- müzik tarihinin arşivsel oluşumlarıdır ve kanıt niteliği taşırlar. Bu konuda Neşriyat-ı Musiki,

Osmanlı Müziğini Okumak adlı kitabının içerisindeki örnekler oldukça ilgi çekicidir (Gönül Paçacı Tuncay: 2019).

Türkiye'de kurumsal arşivciliğin gecikme nedenleri ana hatlarıyla aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Dönemin musiki eğitiminin meşk sistemine bağlı hafızaya dayalı olması

- Nota yazımının geç kalması (19. yy. sonu)

- Müzik matbu eserlerin yani müzik yayıncılığının Osmanlı'da gecikmiş olması

-Savaş yıllarının getirdiği zorlu koşullar ve beraberinde ekonomik yetersizlikler

- Osmanlı'da müzik arşivciliği anlayışının henüz oluşmaması

- Türk musikisinin, diğer nota sistemlerinde (Bizans ve Hamparsum) var olan elyazması veya kaynaklarının değerlendirilmemesi[4] [Sadece Bizans nota sistemi ile yazılmış 3000 adet Türk musikisine ait el yazması olduğu bilinmektedir. Bugün bile bu kaynakların çevirileri yapılıp toplu halde yayınlanmış değildir (Pappas: 2006), Kalaycidis (2020)]

Sonuç olarak, arşiv malzemesi niteliğine sahip kaynağın yok denecek kadar az olması "nerde belge varsa orda arşiv vardır" anlayışını destekleyecek arşivsel oluşuma olanak tanımamıştır.

Türkiye'de müzik arşivciliğinin henüz kurumsal anlamda gelişmemiş olması, Rauf Yekta Bey gibi müzikle ilgilenen araştırmacıların ve koleksiyonculuğa ilgi duyan kişilerin bireysel müzik arşivlerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. O döneme ait kişisel arşivlerden biri de sine kemani Nuri Duyguer'in arşividir. Duyguer hafızasındaki eserleri kaleme alarak kaydetmiş ve bu yolla musiki geleneğini korumaya çalışmıştır. Bazı kayıtlarında eserlere ait önemli bilgiler bulunmaktadır. Örneğin; "Rauf Yekta Bey tavrıdır", "Şark Musiki Cemiyeti'nde okunduğu gibidir" şeklindeki ifadeleri gibi[5]. Bu tarz bir uygulama Duyguer'in arşivci ruhuna işaret eder. Nuri Bey'e ait arşiv içeriğinde nota, güfte mecmuaları, hususi basılan ve piyasaya sunulmayan taş plakları, nazariyat defterleri, kişisel notlar, sazlar ve fotoğraflar olduğu bilinmektedir. Bu arşiv şu an İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nde Suna ve İnan Kıraç Vakfı elyazması koleksiyonu içinde bulunup, araştırmacılara açılabilmesi için dijitalleştirme çalışmaları devam etmektedir. Bir diğer önemli kişisel arşiv olan

[4] Miltiadis Pappas, *Osmanlı Müziğine Rum Kaynakları*, Bilkent Üniversitesinin "Uluslararası Tarihsel Süreç İçinde Türkiye'de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi" başlıklı kongrede tebliğ İstanbul 2006, Kyriakos Kalaitzidis, *Secular Music in Psaltic Art Manuscript Tradition*, Atina 2020.

[5] http://www.anakronik.org/sinekemani-nuri-duyguer-ve-arsivine-dair/ (Son ziyaret: 22-07-2023)

Hüseyin Saadettin Arel'in arşivinin İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırma Enstitüsü'nde olduğunu biliyoruz. Yukarıda örnek verdiğimiz önemli müzik bilimcilerinin arşivleri sancılı bir süreçle ya kurumsala geçiş aşaması yaşamışlar ya da Rauf Yekta Bey'in arşivi gibi hala kurumsala kazandırılamamışlardır.

Kişisel arşiv belgeleri, içinde bulunduğu tarihsel sürecin kanıtlarıdır. Eğer erişim kısıtlaması olmadan Yekta Bey'in arşivi bugün araştırmacıya açılabilseydi, Türk müziği adına yapılacak tarihsel çalışmalara hem kendisine hem de aynı dönemi paylaştığı müzik adamlarına ait biyografik çözümlemelere, dönemin müzikal pratiklerinin ve geleneğinin tespitine katkı sağlayacağı kesindi. Ancak burada önemli olan bir detay vardır ki; Rauf Yekta Bey'in arşivi yarın kurumsal bir arşive devredilse bile prosedür işleyişinin hayli zaman alacağı kesindir. Bununla birlikte Yekta Bey'in yazın dilinin günümüz Türkçesine çevirisi de zaman isteyecektir.

Zaman yerine konulması imkânsız bir kaynaktır. Hayatın her alanını dengede tutmak için zamanı iyi yönetmek gerektiği gibi, akademide de zaman çok kıymetlidir. Her yeni bilginin keşfi, yeni teorilerin geliştirilmesine olanak sağlayacağı unutulmamalıdır.

Öte yandan 20. yüzyılın başından itibaren ses kayıt cihazı gibi önemli bir keşfin Osmanlı'ya giriş yapmış olması ve aynı zamanda taş plakların hızla üretilmesine rağmen, herhangi bir kurumsal ses arşivi oluşumu da gerçekleşmemiştir.

Çarpıcı bir örnekle konuyu izah edecek olursak, TRT2'de yayınlanan *Karar Perdesi* programında[6] Tanburi Cemil Bey'in kovanlarının Sirkeci'deki "Gülistan" mağazasında satışa çıkacağı duyulduğunda, gösterilen ilginin uzun kuyruklar oluşturduğu ifade edilmiştir. Bu dönemde kovan üretiminin olduğu net bir bilgi olmasına rağmen, Tanburi Cemil Bey gibi önemli bir müzisyenin ses kaydının olduğu kovanlarının bile, bugün hiçbir kurumsal ses arşivinin koleksiyonunda olmadığı bilinmektedir.

Radyo

1942 yılında "Radyo" dergisinde Ankara Radyosu "Plak ve Kütüphane Servisi" çalışma düzeninin anlatıldığı görülmüştür. Bu durum bize o dönemde müzik arşivciliğine dair oluşumlar olduğunu işaret eder. Ancak böyle bir arşivsel oluşum varsa bile, Radyo arşivlerinin iyi korunamadığını, temizlikler esnasında plakların sokaklara döküldüğünü, küçük kusurlarından dolayı, arşiv plaklarının onarmak yerine atıldığı da bilinmektedir (Ünlü 1996: 379).

[6] TRT2, "Karar perdesi" programı, bölüm 33. (trtizle.com, 2022)

Taş Plaklar

Diğer bir örnek 2016 yılında yayımlanan Milli Kütüphane Taş Plak Koleksiyonu Bibliyografyası'dır (Ankara Milli Kütüphane Başkanlığı 2016). Bu kaynakta o yıla ait verilere göre, kurumda sadece 4287 taş plak bulunduğuna dair bilgi bulunmaktadır. Bu koleksiyonunun oluşumunda da koleksiyoncuların katkısı olduğu ifade edilmiştir. Buradan da anlaşılacağı üzere, ülke genelinde kaydedilmiş müzik ses kayıtlarının çoğunluğu kişisel arşivlerdedir ve arşiv sahipleri kurumlara gerektiğinde kayıt aktarmaktadır.

Koleksiyoncular

Etnomüzikolojik teorinin gelişiminde ses arşivlerinin önemli bir rolü vardır. Dünyada, karşılaştırmalı müzikoloji ve etnomüzikoloji alanlarındaki gelişmeler, arşivsel malzemede ve müzik arşivlerinde ciddi artışa sebep olmakla beraber, Türkiye'de maalesef kurumsal anlamda önemli sayılabilecek gelişmeler olmamıştır. Eğer bugün Türkiye'nin müzikal ses kayıt hafızasının büyük bir bölümü koleksiyoncuların kişisel arşivlerini oluşturuyorsa, bunun nedenine ilişkin cevabın, kurumsal müzik arşivlerimizin tarihsel süreç içindeki duruşunda saklı olduğunu düşünülebilir.

Özetle ifade etmek gerekirse, ne geçmiş döneme ait müzik eğitim kurumlarının kaynaklarının, ne kurumsalda yapılan derleme çalışmalarının sonucunda elde edilen kaynakların ne de bireylerin kendi çabalarıyla oluşturduğu kişisel arşiv materyallerinin nerede ve ne kadar olduğuna dair soruların net olarak yanıtlanamadığı görülmektedir. Geçmişin koşullarını düşünmeden, bugünü anlamlandırmak eksik bir yaklaşım olacaktır. Bütüncül bir yaklaşımla konuyu ele almak daha doğru olacaktır.

Osmanlı'da birçok etnik topluluğun bir arada olduğu düşünülecek olursa, o döneme ait erken dönem müzikal kayıtlarının birlikte oluşturduğu karma repertuarın ortaya çıkardığı zenginliğin ne kadar dikkat çekici olduğunu hayal edebiliriz. Bu dönemin zengin karmasına sahip müzik koleksiyoncularının, dönemi somutlaştıran nesnelerine sahip olduğu söylenebilir.

Yaşayan herkesi kültürün mirasçısı gibi düşünülecek olursa, sürekliliği sağlayan ve geleneği oluşturan anlayış, tarihin kaybolmaya yüz tutmuş nesnelerini toplayıp, onlara değer atfeden, onları işlevselliğinden arındırıp farklı anlamlar yükleyen düşüncedir.

Koleksiyoncunun tutkusu da tam da böyle bir anlayış taşır. Koleksiyoncular, topladıkları nesneleri ait olduğu zaman ve mekândan çok, taşıdıkları iz, anlam ve tarihsel dokusuyla bugüne dâhil ederler. Kişisel duygularla yapılan bu eylem aslında özünde geçmişin izlerinin silinmesini önlemek isteği

taşır. Onların bu tutkusu, geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğin birleşmesinden doğan mükemmel bir armoni gibidir.

Cemal Ünlü günümüze kadar ulaşabilen Türk taş plaklarının ve gramofonların 1900'lü yıllardaki ilk kayıtlarından itibaren 100 küsur yıl ayakta kalmasını koleksiyoncuların başardığını, bu plaklara ve makinelere sahip çıkan meraklılarının özenle ve ilgiyle korumasının sonucu olduğunu ifade etmiştir (Ünlü, 2004: 124). Türkiye'deki erken dönem müzik ses kayıtlarının da neredeyse tamamı, sahip oldukları tutkuyla ses kayıtlarını ve bunlara erişimi sağlayan ekipmanları toplayan koleksiyoncuların elinde olduğu söylenebilir.

Bu dönem ses kayıtlarına ait birçok bilgiyi koleksiyonculardan öğrenmekteyiz. Konuyu bir örnek ile açıklayacak olursak: görüşme sağlanan bir müzik materyalleri koleksiyoncusu, arşivinde bulunan, metal plakların bir tür laternaya benzer nadir bir müzik aletinde (Symfonium) çalındığını, bu tarz symfonium plaklarının 1790'larda Osmanlı'ya girdiğini ve Osmanlı dönemine ait marş plakları olduklarını, sayılarının ise 25 adet kadar olduğunu ifade etmiştir. Gelinen noktada bu plakların tamamı bir kurumda değil, bir koleksiyoncunun elindedir. Bu kayıtlar Türkiye'nin en erken dönem ses kayıtlarıdır. Daha da önemlisi hiçbir müzik bibliyografyasında bu plakların varlıklarından bahsedilmemektedir.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. En çarpıcı olan tespitlerle devam edecek olursak; tez çalışmamız için, geçmiş dönem ses kayıtlarına sahip çıkmış, zaman, para ve emek harcayarak ve de mekân sağlayarak korumaya çalışmış İstanbul, Ankara ve İzmir'de yaşayan on koleksiyoncu ile görüşme sağladığımızda ilginç detaylara ulaşılmıştır.

Koleksiyoncuların ellerindeki müzikal materyaller geçmişteki müzik geleneğimize ait çeşitliliğin getirdiği zenginliği içermektedir. Bu materyallerin neredeyse tamamı hiçbir kurumsal arşivde yoktur.

Katılımcılara "sizden sonra ailenizden bu merakı devam ettirecek kişiler var mı" sorusunu yönelttiğimizde geneli kendisinden başka ilgi duyan kimsenin olmadığını, kendisinden sonra koleksiyonun akıbetinin ne olacağı konusunun belirsiz olduğunu ifade etmişlerdir.

Kanaatimizce, üzerinde en fazla durulması gereken konu bu özel arşivlerin geleceğidir. Bu kayıtlar, Türkiye coğrafyasının etnik çeşitliliği, zenginliği, tarihi, kültürüdür. Bu anlayışla koleksiyoncuların ellerindeki kayıtların geleceğine dair duyduğumuz merakla "elinizdeki kaynakları bağışlamayı düşünür müsünüz" sorusunu yönelttiğimizde, aldığımız cevap tüm katılımcılar için "*hayır"* olarak kaydedilmiştir. Ancak, neredeyse tamamı "keşke bu birikimimizi devlet satın alsa ve şahıslara satmak zorunda kalmasak, böylece tüm

arşiv tek elden toplansa" diye isteklerini dile getirmişlerdir.

Görünen o ki tıpkı Rauf Yekta Bey'in arşivi gibi varislere intikal etmiş arşivlerin kurumsala geçiş süreci zorlu bir süreç ve çoğu zaman sonuçsuzdur.

Sonuç ve Öneriler

Toplumsal bir olgu olarak, müziğin algılanış şekli müzikal deneyimlerimizi oluşturur. Müzik üretme ve dinleme etkinliği, bireyin ait olduğu toplumun yaşam biçiminin ve kültürel alışkanlıklarının dışavurumudur. O topluma ait kaydedilmiş ses kayıtları ve müzikal belgeler, o bölgenin müzik geleneğini ve müzikal pratiklerini anlama ve yorumlamaya yönelik çalışmalara kılavuzluk eder.

Müzik tarihi alanında arşiv materyalleri kullanılarak yapılan her bir çalışma, gelecekte yapılacak çalışmalara kanıt işlevi görür, yöntem belirler, konu tekrarını önleyerek zamanı yönetmeyi sağlar. Bu bağlamda düşündüğümüzde, müzikle ilgili, her döneme ait müzikal materyalin varlığının tespiti ve yararlandırılmaya sunulması başka bir deyişle arşiv çalışması zorunluluk içerir.

Türkiye'de müzik arşivciliği anlayışının gelişmiş düzeyde olmayışı ve buna dair eğitim programının akademik düzeyde yaygınlaşmamış olması, müzik tarihimize dair kaynakların nitelik ve nicelik açısından tespit edilip yararlandırmaya sunulmasını geciktirmektedir. Bu materyaller üzerine yapılacak tespit ve tasnif çalışmaları, ilgili alanların -müzik tarihi, ses kayıtları teknolojisi, etnomüzikoloji, antropoloji vs.- bilimsel çalışmalarına da zemin hazırlayacaktır. Müzik arşivciliği bir uzmanlık alanıdır ve yeterli düzeyde müzik bilgisine sahip bilgi ve belge uzmanlarının bu alanda hizmet vermesi gerekmektedir. Bugün üniversite düzeyinde müzik eğitimi veren kurumlarda *"müzik arşivciliği"* eğitimi müfredata dâhil değildir. Bu kaynakların tespit ve tasnif çalışmaları ancak müzik bilen arşivistlerin aktif katılımıyla gerçekleştirilebilir.

Müzik arşivleri, toplumun ürettiği sosyal bir kurumdur ve toplumun çok kültürlü dokusunu koruyarak içinde bulundukları sosyal yapının kültürel pratiklerinin sürdürülebilirliğini sağlarlar.

Bugün müzik ses kayıtlarının dijitale evrildiği, üretim ve tüketim pratiklerinin kültür endüstrisi etkisi altında piyasa için oluşturulduğu düşünülecek olursa; geçmişe ait o günün koşullarında üretilen ses kayıtlarımızın (örneğin taş plaklar) ne kadar anlamlı olduğunu, müzik tarihinden izlerinin silinmemesi için tespit edilip koruma altına alınması gerektiğini daha iyi anlayabiliriz.

Nerede bu kaynaklar?

Türkiye'deki erken dönem ses kayıtlarının neredeyse tamamı kurumsal arşivlerde bulunmamaktadır. Bu kaynakların yok olması demek, içinde bulunduğumuz toplumun müzik uygulamalarının izlerinin silinmesi, gelecekteki müzik çalışmalarının geçmişle bağının kopması anlamına gelmektedir. Bu kayıtların nerede ve ne kadar olduğu hakkında kesin bir bilgi yoktur.

İvedilikle yürürlüğe konulması gereken eylem, devlet eliyle yapılacak bibliyografik denetime yönelik kapsamlı bir çalışmadır. Bu derece geniş çaplı bir çalışmanın, uygun strateji ve politika desteği çerçevesinde belirlenecek yöntemlerle yürütülmesi gerekmektedir. Bu yönde bir girişimin finans başta olmak üzere personel, mekân, ekipman gibi unsurlara da ihtiyacı olduğu açıktır. Kanaatimizce konunun önemi ve aciliyetini düşündüğümüzde, Türkiye'deki geçmişten geleceğe her türlü müzik malzemesinin eksiksiz bir araya getirilmesini sağlayacak yasa desteği kaçınılmazdır.

Bu denli planlı ve programlı bir proje, koleksiyoncuların kişisel arşivlerini, ulusal bir arşiv çatısı altında kayıt altına alma olanağı tanıyacaktır. Bugün birçok müzikal kayıt ve belgeden alan araştırmacılarının, bibliyografik denetim eksikliğinden kaynaklı habersiz oldukları kesindir. Bu kaynaklar kayıt altına alındığında erişimin sağlayacağı bilgi akışı, gün ışığına çıkamamış birçok proje, yarım kalmış ve sonuca erişememiş birçok çalışmanın da tamamlanacağı anlamına gelir.

Böylesi bir projede elbet ki pürüzlerin ortaya çıkma ihtimali vardır. Bunlardan en çok olası görünen, kişisel arşivlerin varisleri tarafından kurumsal bir arşive devredilmek istenmemesidir. Bu arşivler bir bakıma özel mülkiyet kapsamındadır. Bu durumda yapılması gereken arşiv malzemelerinin envanterlerinin çıkarılması ve hassas olan malzemeler için dijitale aktarım işleminin gerçekleştirilmesidir. Sistemli ve düzenli yapılacak derleme çalışmaları, beraberinde alana ait kaynakların sayıca artışına işaret eder.

Üzerinde durulması gereken bir başka önemli sorun da *"arşiv kaynaklarına erişim"* problemidir. Araştırmacılara kurumsal arşivlerde uygulanan kısıtlamalar, bilgiye erişimin önüne duvar örmektedir. Müzik araştırmalarında da tüm alanlarda olması gerektiği gibi her türlü materyale süreli/süresiz erişim olanağı sağlanmalıdır. Arşivlerde bilginin bilimsel çalışmalara sunulması, akademik çalışmaların önemli dinamiklerindendir. Bugün dünyada birçok müzik arşivi, kaynaklarını web üzerinden tüm dünyayla paylaşmaktadır (Fransa Milli Kütüphanesi vs.). Bu konuda Türkiye'de de umut verici gelişmeler gözlemlenmektedir.

İSAM, OMAR gibi bazı kurumlar gerek bağış gerekse satın alma yolu ile özel

arşiv koleksiyonlarını kendi koleksiyonuna dahil ederek, bu arşivleri sayısallaştırmakta ve kurum internet adresinden erişime sunmaktadır. Dijital kopya isteyen araştırmacıların da kurumdan temin edebilmektedirler.

Bu tarz yayıncılık faaliyetlerinin müzik eğitimi veren kurumların arşivlerinin tamamında yaygınlaşması gerekmektedir.

Müzik arşivciliği adına, yapılmasının alana katkısının olacağını düşündüğümüz diğer bir detay ise müzikal biyografi çalışmalarının hızlandırılmasıdır. Bu biyografilerin ses kayıtlarının kaynağını yaşatmak ve yok olmasını önlemek üzere faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Yukarıda sözünü ettiğimiz, arşivcilik alanında yapılması gereken çalışmaların dışında, üzerinde çalışılması gereken diğer bir konu, yurt dışında bulunan Türk müziği kaynaklarının tespit ve kayıt altına alma işlemidir. Türkçe konuşan azınlıkların ses kayıtları yurt dışında çeşitli arşivlerde dağınık olarak bulunmaktadır. En önemlilerden birisi de Melpo Merlie'nin arşividir (bir kısmı Fransa Milli Kütüphanesinde ve kısmen halka açık, bir kısmı da Atina Küçük Asya Araştırma Merkezinde[7] ve halka açık değildir).

Sonuç olarak, bu topraklara ait tüm ses kayıtlarını aynı çatı altında toplayacak **Ulusal Ses Arşivi**miz bulunmamaktadır. Üniversitelerde son dönemlerde müzik arşivciliği adına umut verici gelişmeler olsa da gerekli finans, mekân, personel ile desteklenmedikçe projeler yarım ya da yetersiz kalacaktır. Kişisel koleksiyonların devlet tarafından satın alınıp koruma altına alınması, kişisel arşivlerin yurt dışına çıkarılmasının engellenmesi gerekmektedir. Dileğimiz tespit edilen bu sorunların kısa sürede çözüme ulaşmasıdır.

[7] http://tr.kms.org.gr/Koleksiyonlar/G%c3%b6rsel%c4%b0%c5%9fitselMalzemeKoleksiyonu.aspx

KAYNAKÇA

Akat, A. (2015). Müzik Arşivleri. E. D. Songül Karahasanoğlu içinde, *Müzikte Araştırma Yöntemleri* (s. 41-56). İstanbul: TMDK.

Erguner S. (1997). Rauf Yekta Bey ve Türk Musikîsi Üzerindeki Çalışmaları, Doktorra Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Kalaitzidis K. (2020). Secular Music in Psaltic Art Manuscript Tradition

Kara, A. (2018). *Kuruluşunun 100.yılında Darülelhan,* İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Özden, E. (2018). Arşiv Belgeleriyle Darülelhan. *Konservatoryum*, 97.

Pacacı Tuncay G. (2019). Neşriyat-ı Musiki, Osmanlı Müziğini Okumak, İstanbul

Pappas Miltiadis, Osmanlı Müziğine Rum Kaynakları, Bilkent Üniversitesinin "Uluslararası Tarihsel Süreç İçinde Türkiye'de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi" başlıklı kongrede tebliğ İstanbul 2006

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Kütüphane Başkanlığı, *Milli Kütüphane Taş Plak Koleksiyonu Bibliyografyası*, Ankara 2016, s. iii.

Ünlü C. (2004). Git Zaman Gel Zaman, Pan Yayıncılık, İstanbul.

La Musique Turque Oturumu Soru-Cevap

Oturum Başkanı Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı:

Şeyma Hoca ve Nilgün Hoca'nın benzer iki sorusu diyorlar ki kıymetli Güler Hanım dikkatinizi çeken bu bilgileri konservatuvarımız kütüphanesiyle iletişime geçtiniz mi, paylaştınız mı? Bu bilgileri çekinmeksizin İTÜ OTMAG'la paylaşabilirsiniz diyor Güler Hanım'a. Yine ekliyor, grubumuz bu kaygıyı duyan uzmanlara her zaman açıktır. Kısa bir cevabınız var mı bununla ilgili Güler Hanım?

Güler Şenol:

Tabii ki. Bunu aslında bu konularla ilgilenen bütün arşivci arkadaşlarımın, özellikle konservatuar kütüphanesi ve müzik arşivlerinin, zaten bildiğini tahmin ediyorum, kişisel arşivlerin varlığı kesin benim özel ilgi alanım olduğu için ve tezime yansıyacağı için bu konuyla ilgili çalışıyorum. Ancak bu aşamada bence bu bir bilinmezi paylaşmadım, bilineni paylaştım. Dolayısıyla ekstra olarak bir konservatuar kütüphanesine böyle bir bilgilendirme de yapmadım. Kişisel arşivlerin varlığı burada olan, bu platformda olan eminim herkesin haberdar olduğu bir konu. Zaman içinde, tezimden sonra ve çalışmalarımdan sonra belki gelecekte neler yapılabilire dair önemli gelişmeler ya da projelendirmeler olabilir. Belki bundan sonrası için bakalım diyorum hocam. Evet, kaygılarım var. Ben bu tarz çalışmaların yapıldığı bir grubun üyesi olup seve seve her konuda bir arşivci olarak çalışmak isterim. müziğe olan ilgim, hem arşivciliğe olan ilgim. İkisini birleştirerek yapabileceğim ne varsa, elimden ne geliyorsa seve seve yapmak isterim. Kaygısız bir şekilde dahil olmak isterim. Hiçbir kaygım yok. Kuruma da inancım sonsuz. Çalışan arkadaşlarıma da, oradaki arkadaşlarıma, ekibe, hocama, herkese inancım sonsuz.

Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikalarından "Türk Tarihinin Ana Hatları" Üzerine Bir İnceleme

Dilhan YAVUZ[1]

Rauf Yekta Bey'in, Türk müziği tarihinde eşi bulunmayan yazma eserleri, notaları, matbu eserleri ve fotoğrafları bünyesinde barındıran arşivinde en geniş yer tutan malzemeler belgelerdir. Bu belgeler kimi zaman tarihi önem taşıyan Kahire kongresine ait bir davetiye, kimi zaman bir Mevlevi ayininin tashihi, kimi zamansa bazı yayınlar üzerine yapılan yazışmalar, tenkitler ve mektuplar olarak karşımıza çıkar.

Lavignac'ın müzik ansiklopedisi başta olmak üzere pek çok yayına imza attığı görülen Rauf Yekta Bey'in, bu yayınlar hakkında telif sahipleri ile yaptıkları yazışmaları da kişisel arşivinin arasında görmek mümkündür. Söz konusu yayınlardan biri de *Türk Tarihinin Ana Hatları*'dır.

Türk Tarihinin Ana Hatları, Türk Tarih Tezi'nin bildirgesi olma özelliğini taşıyan bir referans eserdir. Atatürk'ün kapsamlı bir tarih yazını oluşturma isteği ile yola çıkılan bu eserin, farklı alanlarla Türk tarihi yazımını besleyen bir yapıda olması ve Osmanlı-İslam vurgusundan uzak bir anlatı olması amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda Ali Rifat Çağatay, Rauf Yekta, Mahmut Ragıp Gazimihal gibi isimlerden *Türk Tarihinin Ana Hatları*'na ilave edilmek üzere Türk müziğinin "köken"ini konu alacak, yazılması istenen tarihin bir parçası olacak yapıda maddeler yazılması istenmiştir. Böylece Türk Tarih Tezi'nin şekillenmesinde ideolojik bir araç olarak müziği kullanırken, köken tartışmalarını Osmanlı ve İslamiyet ekseninden uzağa taşımaya, hatta bazı maddelerde adını bile anmamaya yönelik bir anlayış benimsenmiştir.

Bu çalışmada, Osmanlı-Türk Müziği Araştırmaları Grubu olarak hem Ali Rifat Çağatay arşivinde hem de Rauf Yekta arşivinde farklı bölümlerine erişme şansını elde ettiğimiz *Türk Tarihinin Ana Hatları*'nın içerik ve yazılış sürecinin Rauf Yekta Bey'in arşivinde yer alan belgeler ışığında incelenmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta, Türk Tarihinin Ana Hatları, Yusuf Akçura, Türk Tarih Tezi.

[1] Dr. Öğretim Görevlisi, İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, dyavuz@itu.edu.tr DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0136

From Rauf Yekta Bey's Music Antiques: a Review on "Outlines of Turkish History"

Rauf Yekta Bey's archive, which includes many manuscripts, notes, printed works and photographs that are unique in the history of Turkish music. Inhis archive, the materials that occupy the largest place are documents. These documents sometimes appear as an invitation to the historically important Cairo congress, sometimes as a correction of a Mevlevi rite, and sometimes as correspondence, criticism and letters on some publications. It is possible to see the correspondence of Rauf Yekta Bey, who is seen to have signed many publications, especially Lavignac's music encyclopedia, in his personal archive. One of the publications in question is the *Türk Tarihinin Ana Hatları* (Outlines of Turkish History).

Türk Tarihinin Ana Hatları is a reference work that is the declaration of the Turkish History Thesis. This work, which started with Atatürk's desire to create a comprehensive historiography, is aimed to be a structure that feeds Turkish historiography with different fields and to be a narrative away from Ottoman and Islamic emphasis.

For this purpose, names such as Ali Rifat Çağatay, Rauf Yekta and Mahmut Ragıp Gazimihal were asked to write articles that would be a part of the history to be written about the "origin" of Turkish music to be added to the *Türk Tarihinin Ana Hatları*.

Thus, while using music as an ideological tool in shaping the Turkish History Thesis, an understanding has been adopted to move the "origin" discussions away from the Ottoman and Islamic axis, and even not to mention about Ottomans and Islam in these articles.

In this study, it is aimed to examine the content and writing process of the *Türk Tarihinin Ana Hatları*, which we, as the Ottoman-Turkish Music Research Group (OTMAG), had the chance to access different parts of both in the archive of Ali Rifat Çağatay and in the archive of Rauf Yekta, in the light of the documents in Rauf Yekta Bey's archive.

Keywords: Rauf Yekta, Outlines of Turkish History, Yusuf Akçura, Turkish History Thesis.

Giriş

Rauf Yekta Bey'in bir antikacı hassasiyetiyle biriktirdiği kişisel arşivi, bugün bizlere bir Türk aydınının ömürden arta kalan zengin ve kapsamlı kültür mirasıdır. Bu arşiv uzun yıllar erişilmesi zor, hatta imkânsız olarak kulaktan kulağa anlatılmış, adeta bir mit şeklinde içeriğinde ne olduğunu tam olarak bilinmeyen ancak müzikolojik çalışmalar yapan herkesin merakını kabartan bir arşiv olmuştur. Osmanlı Türkçesi müzik eserlerinin transkripsiyonu, sadeleştirilmesi, özel koleksiyonların tespit ve tasnifi, tıpkıbasım ve edisyon kritik yapmak amacıyla 2014 yılında kurulan Osmanlı-Türk Müziği Araştırmaları Grubu tarafından yayınlanan *Rauf Yekta'nın Mûsikî Antikaları* başlıklı kitap, Rauf Yekta Bey ve arşivi üzerine yapılan pek çok çalışmanın ortaya çıkmasına ve arşiv içeriğinin ilgilileri ile kavuşmasına vesile olmuştur. Rauf Yekta Bey'in kişisel arşivi üzerine bir seçki sunulan kitap içerisinde Rauf Yekta Bey arşivinden çok sayıda kıymetli belgenin ön izlemesine fırsat sunmaktadır.

Bahsi geçen belgeler arasında Rauf Yekta Bey'in yaşamında kilometre taşı olan bazı yayınların hazırlık aşamasındaki mektuplaşma ve eskizlerinden örnekler bulunmaktadır. Bu çalışmada da *Türk Tarihinin Ana Hatları*'nın içerik ve yazılış sürecinin Rauf Yekta Bey'in arşivinde yer alan belgeler ışığında incelenmesi hedeflenmiştir.

Türk Tarihinin Ana Hatları

Rauf Yekta Bey'in arşivinde stratejik öneme sahip kaynaklardan biri *Türk Tarihinin Ana Hatları*'dır. *Türk Tarih Tezi*'nin[2] bildirgesi olma özelliğini taşıyan, Atatürk'ün kapsamlı bir tarih yazını oluşturma isteği ile yola çıkılan bu eser, 1930 yılında yaklaşık 600 sayfa ve tek ciltten oluşmaktayken, 1931-41 yılları arasında yapılan eklemeler ile farklı edisyon ve bölümlerin eklenmesiyle 4 ciltlik bir tarih kaynağı haline gelmiştir. Atatürk'ün oluşturmak istediği ulus-devlet yaratımı sürecinde kitabın ilk edisyonu dönemin önemli bilim insanlarına ulaştırılmış, yapılan derleme ve düzeltmelerle güncellenerek milli bir tarih kaynağı olması amaçlanmış, liselerde referans kaynak olarak dahi okutulmaya başlanmıştır.[3]

[2] Ulus devlet kavramının ortaya çıkışıyla birlikte, manevi değerlerin de şekillendirilmesi zorunlu hale gelmiş, bu manevi değerler arasında özel bir öneme sahip olan ulusal duyarlılıkların oluşturulmasında, ortak bir geçmişe yapılan atıflar ve bu amaç doğrultusunda bir tarih anlayışının varlığına ihtiyaç duyulmuştur. Türk Tarih Tezi de, bu kapsamda devlet eliyle ve devlet denetimi/gözetimi altında yeni bir tarih yazıcılığı ve ulusal tarih ortaya koymak amacıyla atılan adımların genel başlığıdır. Onur Güneş Ayas, bu ideolojik inşa sürecinin aynı zamanda bir kültürel bir arkaplanı olduğundan şöyle bahseder; "Türk Tarih Tezi saf entelektüel merakın bir ürünü olmaktan çok Cumhuriyet kuşaklarına yeni bir milli kimlik sağlama çabasıyla ilişkilidir. Yeni rejimin amacı ulus-devlet çerçevesine uygun, seküler Türklük bilincini ve Batılılaşma amacını destekleyen ve Osmanlı-İslam mirasını mümkün olduğunca dışlayan yeni bir milli kimlik yaratmaktır. Türk Tarih Tezi bu ideolojik inşa faaliyetine destek olacak ve devletin siyasi-kültürel tercihlerini doğrulayacak bir araç olarak düşünülmüştür" (Ayas; 2014, 431)

[3] Detaylı bilgi için bkz; Eyice, S. (1968). Atatürk'ün Büyük Bir Tarih Yazdırma Teşebbüsü: Türk Tarihinin Ana Hatları. BELLETEN, 32(128), 509-526.

Osmanlı, İslamiyet, Avrupa referansları olmadan dünyayı ve dünyada Türklüğün konumunu anlatmayı amaçlayan eserde bu medeniyetin kültürel öğelerinin de incelenmesi istenmiş ve mûsikîye de yer verilmiştir.



Tarihimizin Ana Hatları

Türk tarihi tetkik heyeti

Bugün Dolmabahçe sarayında umumî bir içtima yapacaktır

A. Refik B. Hüsnü Hâmit B. Mahmut Ragıp B. Ahmet Cevat B

Halil B. Musa Süreyya B. Ağaoğlu Ahmet B. Fatin B.

Türk Tarihi Tetkik Heyeti Türk tarihinin ana hatlarını yeniden yazmak için çalışıyor. Son günlerde daha bir çok zatlara müracaatla bu hususta ihtisaslarından istifade edilmesine karar verilmiştir. Bu cümleden olarak Türklerin medeniyete hizmetleri babının fasılları tesbit olunmuş, bu fasılları yazacak zatlar da heyeti umumiyece seçilmiştir. Seçim neticesi şudur: Türklerin siyasi teralkilere hizmetleri için Ağaoğlu Ahmet ve Sadri Maksudi Beyler;

Türk harp san'atlarına hizmetleri için Naci Paşa, miralay Baki, Ali Haydar Emir, Bahriye lisesi tarih muallimi Fevzi, Ahmet Refik, Akçora oğlu Yusuf Beyler,

Fikir hayatı ve Türk içtimai müesseselere hizmetleri, dil ve dinde, hukuk, aile, örf, âdet ve saire için Ağaoğlu Ahmet, Sadri Maksudi, Hüseyin Namık Beyler;

Türklerin ilimlere hizmetleri, rıyaziye ve heyet için Fatin, Hüsnü Hâmit, Ali Yar, Yusuf Razi Beyler;

Tabiiyat ve tıp için Dr. Süheyl, Dr. Galip Ata, İbrahim Hakkı, Dr. Osman Şevki Beyler;

Tarih ve coğrafya için Akçora oğlu Yusuf, Şemsettin, Ahmet Refik, Ragıp Hulûsi, Hâmit Sadi, İbrahim Hakkı Beyler,

Felsefe için Şemsettin, Abdülmuttalip, Nevzat, İzmirli İsmail Hakkı, Ferit, Şekip, Orhan Sadettin Beyler;

Güzel san'atlar, resim ve minyatür, nakkaş ve saire için Hamdullah Suphi, İbnilemin Mahmut Kemal Beyler;

Mimari, tezyin san'atları, heykeltraşlık ve saire Halil Ethem Ahmet Refik, Mimar Sedat, Mimar Salâhattin Beyler;

Edebiyat, şiir ve hitabet ve saire için Dr. Saim, Köprülüzade Fuat, Ali Canip, İsmail Hikmet, Hasan Ali, Ahmet Cevat, Ragıp Hulûsi Beyler;

Musiki ve raks için Ali Rifat,

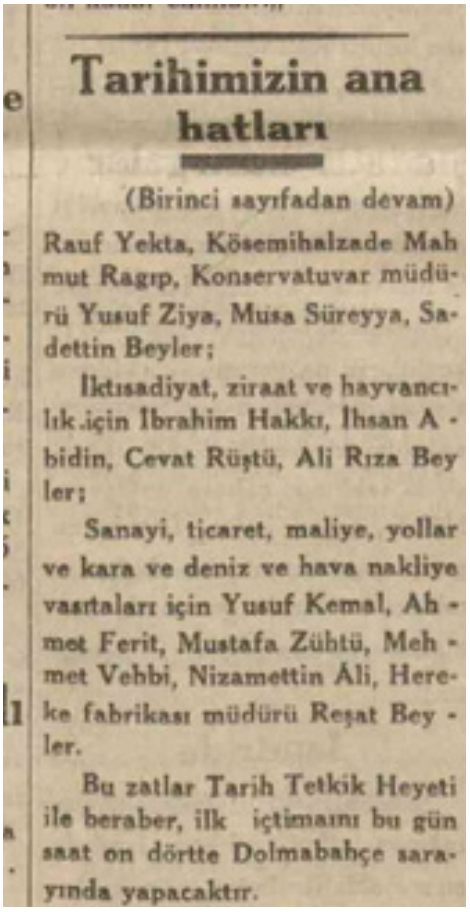
(Devamı 8 inci sayıfada)

le taşındığı bir devirde

gören bir köy varmış

görmiyen köyümüz

kadar çoktur



Tarihimizin ana hatları

(Birinci sayıfadan devam)

Rauf Yekta, Kösemihalzade Mahmut Ragıp, Konservatuvar müdürü Yusuf Ziya, Musa Süreyya, Sadettin Beyler;

İktısadiyat, ziraat ve hayvancılık için İbrahim Hakkı, İhsan Abidin, Cevat Rüştü, Ali Rıza Beyler;

Sanayi, ticaret, maliye, yollar ve kara ve deniz ve hava nakliye vasıtaları için Yusuf Kemal, Ahmet Ferit, Mustafa Zühtü, Mehmet Vehbi, Nizamettin Ali, Hereke fabrikası müdürü Reşat Beyler.

Bu zatlar Tarih Tetkik Heyeti ile beraber, ilk içtimaını bu gün saat on dörtte Dolmabahçe sarayında yapacaktır.

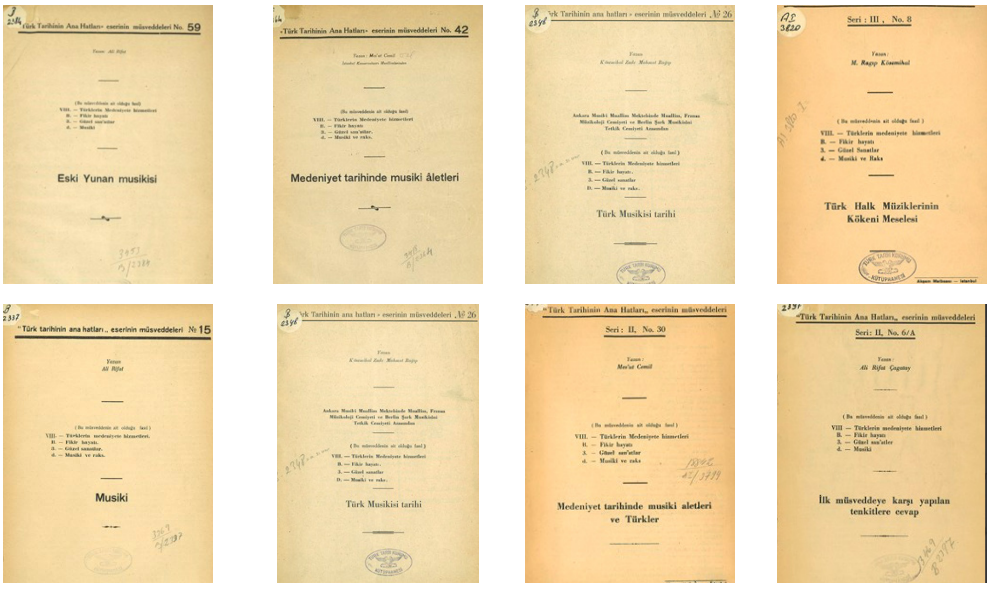
Şekil 1: *Türk Tarihinin Ana Hatları*'nın yazımı üzerine çalışan Türk Tarihi Tetkik Heyeti[4]

Türk tarihini yan damarlarla besleyen, farklı alanlardan makalelerin bir çatı altında toplandığı, 128 fasikül halinde yayınlanan ek metinlere *"Türk Tarihinin Ana Hatları" Eserinin Müsveddeleri* adı verilmiş olup, Ali Rifat Çağatay 1. seride 15 ve 59, ikinci seride 6 ve 6/a numaralı fasiküllerini kaleme almıştır.[5]

Mahmut Ragıp Gazimihal ise 1. Seride 26, 3. Seride 8 numaralı fasikülleri Mes'ud Cemil ise 30 ve 42. fasikülleri ile katkı sağlamıştır.

[4] Vakit Gazetesi, 10 Eylül 1932. s. 8

[5] Doğrusöz, Nilgün. Kaya, Celal Volkan. (2021). Ali Rifat Çağatay Mûsiki Yazıları, VakıfBank Kültür Yayınları, İstanbul



Şekil 2: *"Türk Tarihinin Ana Hatları" Eserinin Müsveddeleri* Fasiküllerinin Kapakları

Bu fasiküllere bakıldığında bir detay dikkat çekmektedir. Başlangıçta Ali Rifat ile aynı grupta yer alan Rauf Yekta Bey bu projede neredeydi? Yazar kısmında Rauf Yekta'nın adını görmeme sebebimiz nedir? Fasiküllerden herhangi birinin kapağında yer almasa da kalabalık bir heyetin içinde olduğunu dönemin gazete haberlerine baktığımızda görebiliyoruz. Ancak bunun haricinde okunması gereken bazı satır araları da mevcuttur.

Rauf Yekta Bey'in arşivinde yer alan, kendi yönelttiği sorulara cevaben gönderilmiş mektuplardan Rauf Yekta Bey'in bu ekibin içinde projeye dair soru işaretleri bulunan taraf olduğu anlaşılmaktadır.

Yaptıkları işin içeriği ve niteliği ile ilgili bilgileri Türk Tarihinin Ana Hatları'nın hazırlanmasında ön saflarda yer alan isimlerden biri olan, Türk Tarih Cemiyeti Reisliği'nden Yusuf Akçura'dan[6] talep ettiğini aralarında süregelen uzun yazışmalardan çıkartmak mümkündür.

Aynı zamanda dönemin İstanbul Mebusu olan Akçura tarafından gönderilmiş Rauf Yekta Bey arşivinde X-27/3[7] tasnif numaralı mektubu incelediğimizde Rauf Yekta Bey'in durumla ilgili çekincelerini konu edindiği görülmektedir.

---

[6] Türkçülük akımının önde gelen isimlerinden biri ve Türk Tarih Kurumu'nun kurucusu olan Akçura (1876-1935), TBMM'de üç dönem İstanbul (2.-3.-4. Dönemler) ve bir dönem Kars (5. Dönem) olmak üzere 4 dönem milletvekilliği görevini yürütmüştür. Detaylı bilgi için bkz; https://www.ttk.gov.tr/onceki-baskanlar/prof-yusuf-akcura-8-4-1932-11-3-1935/

[7] Rauf Yekta Arşivi, X-27/3, N. Doğrusöz (ed.), "Rauf Yekta Bey'in Mûsikî Antikaları" (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2018), s. 166.

16 Teşrinisani 1932 tarihli 8 sayfalık mektubun başında Akçura, yazar sıralamalarının neye göre yapıldığına ilişkin bir izahata yer vermektedir. Buradaki açıklamalardan anlaşıldığı kadarıyla Rauf Yekta bazı isimlere tepkilidir ve hatta ilerleyen mektuplarda göreceğimiz üzere tanıdık bazı isimlere karşı da bir karşı duruş sergilemektedir. Akçura mektupta içerik ve yayına hazırlığa ilişkin sorulara yanıt verdikten sonra mektubunu şöyle tamamlıyor.

> "….bu millî hizmetten çekinmekte israr buyurursanız, bu bapta Hâmi Reisimize arzetmeksizin, bir cevap vermek selâhiyetini haiz olduğuma kani bulunmadığımdan, istizan edilmek üzre, Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti Riyasetine resmen bildirmenizi rica ederim. Her halde kıymet, liyakat ve ihtisasınızın bizlerce tamamen malûm ve musaddak bulunduğu ve bu millî işte mesainizden istifadeye çok ehemmiyet verdiğinizi tekrar temih etmek isterim."
>
> Samimî hürmetlerimin kabulünü rica ile şerefyabım Üstat Hazretleri.
>
> Akçura Yusuf

Takip eden mektupların biraz daha üst tondan Rauf Yekta'yı iknaya çalışır nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Aşağıda verilen mektuplardan ilki 1932 tarihlidir[8] ve Türk Tarihinin Ana Hatları serisinin mûsikî kısmında, kimlerin hangi bölümleri yazacağına dair açıklamaları içermektedir. Mektupta bazı satırların altının çizilmiş olması dikkat çekicidir. [9]

[8] Rauf Yekta Arşivi, A-195, N. Doğrusöz (ed.), "Rauf Yekta Bey'in Mûsikî Antikaları" (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2018), s. 163.

[9] Altı çizili olan satırların net anlaşılması için burada da kalın fontla verilmiştir.

TÜRK TARİHİ TETKİK CEMİYETİ

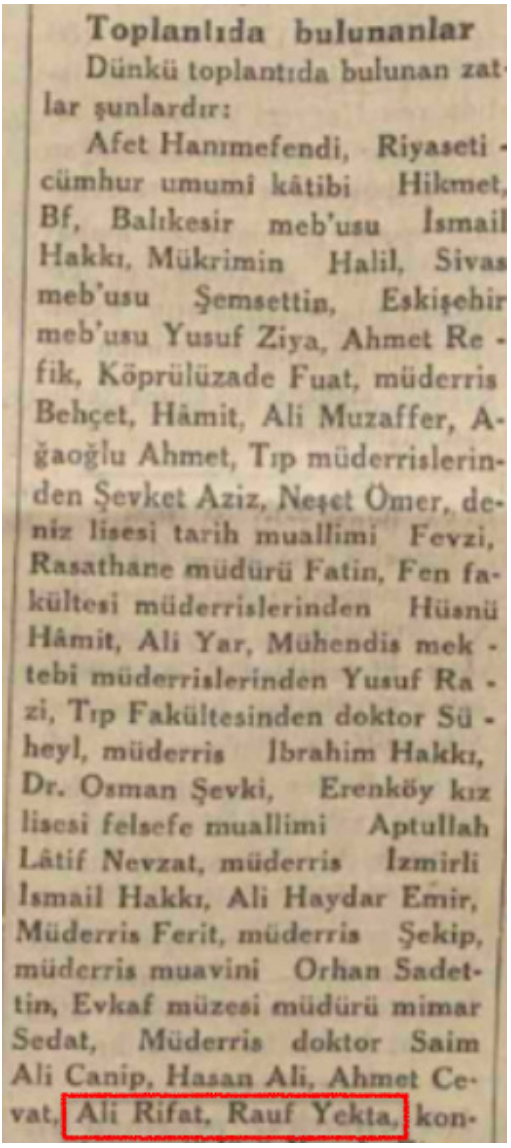
REİSLİĞİ İstanbul Dolmabahçe Sarayı

Konservatuvar Tasnif Heyeti Reisi Rauf Yekta Beyefendiye

18.10.932 Tarihli mektubunuzu almakla şerefyap oldum. 17.10.932 Tarihli içtimamızda vaki olan müzakerat neticesinde Zatıalilari ve Ali Rifat Beyefendi tarafından heyetimize verilen programın aynen kabul edilmiş olduğunu elbette hatırlarsınız, binaenaleyh **o program mucebince** mûsikî kısmı yazılacak demektir. Programın ikinci kısmının yani halk şarkıları ve millî Türk raksları bahsinin programda mezkûr **zavat ile Türk Tarihi Tetkik Cemiyetine tavsiye edilmiş ve Cemiyetçe kabul olunmuş Mahmut Bey tarafından yazılacağı mukarrerdir.** Zaten birbiri ile alakalı bahislerin arkadaşlar arasında teati edilerek fazla ve noksan kalmamasına çalışılması evvelce kabul ettiğimiz esaslar cümlesindendir. Binaenaleyh gruplar ve grupların kısımları tarafından yazılmış olan müsveddeler teati edilebilecektir. Bu maruzatımla mütaleanıza temamen cevap vermiş olduğumu zannediyorum. Eğer hallolunmamış noktalar kalmışsa bildirmenizi rica ederek samimî hürmetlerimi teyit ve tekrar ederim Efendim.

Reis Akçura Yusuf

Aynı tarihlerde yayınlanan günlük gazetelerde de konunun işlendiği, heyette Ali Rifat ve Rauf Yekta isimlerinin beraber anıldığı görülmektedir.



Toplantıda bulunanlar

Dünkü toplantıda bulunan zatlar şunlardır:

Afet Hanımefendi, Riyaseti cümhur umumi kâtibi Hikmet, Bf, Balıkesir meb'usu İsmail Hakkı, Mükrimin Halil, Sivas meb'usu Şemsettin, Eskişehir meb'usu Yusuf Ziya, Ahmet Refik, Köprülüzade Fuat, müderris Behçet, Hâmit, Ali Muzaffer, Ağaoğlu Ahmet, Tıp müderrislerinden Şevket Aziz, Neşet Ömer, deniz lisesi tarih muallimi Fevzi, Rasathane müdürü Fatin, Fen fakültesi müderrislerinden Hüsnü Hâmit, Ali Yar, Mühendis mektebi müderrislerinden Yusuf Razi, Tıp Fakültesinden doktor Süheyl, müderris İbrahim Hakkı, Dr. Osman Şevki, Erenköy kız lisesi felsefe muallimi Aptullah Lâtif Nevzat, müderris İzmirli İsmail Hakkı, Ali Haydar Emir, Müderris Ferit, müderris Şekip, müderris muavini Orhan Sadettin, Evkaf müzesi müdürü mimar Sedat, Müderris doktor Saim Ali Canip, Hasan Ali, Ahmet Cevat, Ali Rifat, Rauf Yekta, kon-

Şekil 3: Rauf Yekta'nın toplantılarda bulunduğunu gösterir gazete kupürü [10]

Rauf Yekta'ya gelen bir diğer mektup, Türkiye Cumhuriyeti Riyaseti Kâtib-i Umumiliği tarafından gönderilmiş 9 Şubat 1933 tarihlidir.[11] İçeriğine göre Rauf Yekta Türk Tarihinin Ana Hatları serisine dahil olduğu ve bunun üzerine Rauf Yekta'ya teşekkür edildiği görülmektedir. Ayrıca mektupta en geç teslim tarihine ilişkin bilgiler de yer almaktadır.

[10] Vakit Gazetesi, Tarihin Medenî Faslı İçin, 18 Ekim 1932, s.9

[11] Rauf Yekta Arşivi, X-27/2, N. Doğrusöz (ed.), "Rauf Yekta Bey'in Mûsikî Antikaları" (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2018), s. 167.

Türkiye Cumhuriyeti

Riyaseti

Kâtibi Umumiliği

4/95 Ankara: 9/2/1933

Rauf Yekta Beyefendi,

Konservatuvar Tasnif Heyeti Reisi,

Şehzadebaşı

İSTANBUL

Muhterem Rauf Yekta Beyefendi,

9/2/1933 tarihli mektubunuzu almakla çok memnun oldum. Vali Beyefendiden meseleyi birkaç gün evvel öğrenmiş ve arkadaşlarla tepşiretmiştim.

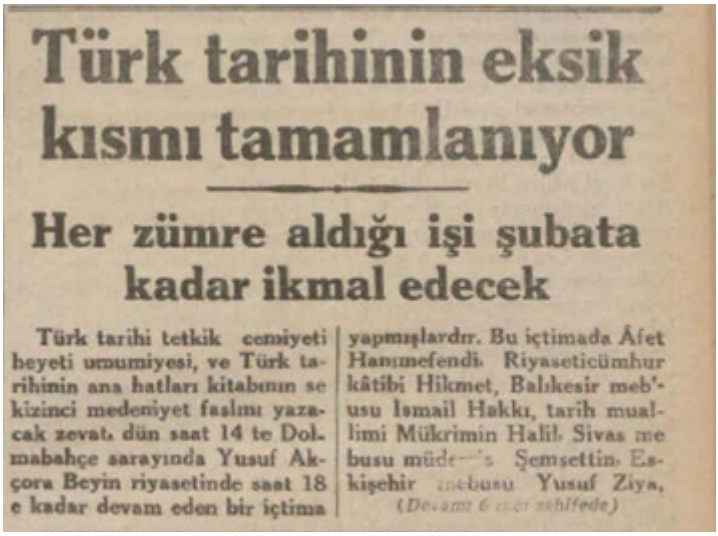
Ali Rifat Beyefendi hakkındaki tepşiratınız da aynı suretle hepimizi memnun etti. Esasen cümlemizin milli bir vazife gibi çalıştığımız bu millî tarih meselesinde her ikinizin ergeç bizimle beraber olacağınızdan emindik.

Zatı âlilerince yazılacak kısım için ayrıca bir zaman yoktur, ne kadar evvel olursa o kadar eyi olur, binaenaleyh, şayet 1 ve nihayet 5 marta kadar mesainizin bir kısmını ihzar ve irsal edebilirseniz hepimizi memnun edersiniz.

Baki hürmetlerimin kabulünü rica ederim efendim.

Kâtibi umumi

Daha önce gazetelerde Şubat ayında tamamlanması vaadedilen bölümlerin mektup tarihinde hala tamamlanmadığı ve Rauf Yekta'nın ilave süre talep ettiğini gelen cevaptan anlamak mümkündür.



Türk tarihinin eksik kısmı tamamlanıyor

Her zümre aldığı işi şubata kadar ikmal edecek

Türk tarihi tetkik cemiyeti heyeti umumiyesi, ve Türk tarihinin ana hatları kitabının sekizinci medeniyet faslını yazacak zevat, dün saat 14 te Dolmabahçe sarayında Yusuf Akçora Beyin riyasetinde saat 18 e kadar devam eden bir içtima yapmışlardır. Bu içtimada Afet Hanımefendi, Riyaseticümhur kâtibi Hikmet, Balıkesir meb'usu İsmail Hakkı, tarih muallimi Mükrimin Halil, Sivas mebusu müdd[illegible]'s Şemsettin, Eskişehir mebusu Yusuf Ziya,

(Devamı 6 ıncı sahifede)

Şekil 4: Kitabın Şubat ayında tamamlanacağından bahseden gazete haberi[12]

Türk Tarihinin Ana Hatları'na ilişkin erişebildiğimiz son mektup ise 9 Kanunuevvel 1933 tarihli olup mûsikî maddesinin **Rauf Yekta ve Ali Rifat Çağatay'a** verildiğinden bahsedilmektedir.[13] Önceki mektuplarda sezilen Mahmut Ragıp Gazimihal'in yazacağı maddeye ilişkin olan tedirginliklerin bu mektupta aleni bir şekilde itiraza ve tenkide döndüğü görülmektedir.

TÜRK TARİHİ TETKİK CEMİYETİ

REİSLİĞİ

632

Ankara: 9.XII.1933

Rauf Yekta Beyefendi Konservatuvar Tasnif Heyeti Reisi

İSTANBUL

Muhterem Efendim,

3 Teşrinisani 1933 tarihli mektubunuz alındı ve Riyaset Heyetince mütalea edildi

1.Türk Mûsikîsi tarihinin müstakillen Zatıaliniz ve Ali Rifat Bey tarafından yazılması hakkında Cemiyetimizin ilk kararının hiçbir suretle değişmemiş

[12] Milliyet Gazetesi, "Türk Tarihinin eksik kısmı tamamlanıyor", 18 Ekim 1932

[13] Rauf Yekta Arşivi, A-195, N. Doğrusöz (ed.), Rauf Yekta Bey'in Mûsikî Antikaları (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2018), s. 168.

olduğunu ve değişmesi ihtimali de bulunmadığını son mektubunuzdaki endişenin kâmilen izalesi için teyit ve tekit ederiz.

Mahmut Ragıp Beyin 3.XII.1933 tarih ile Cemiyete göndermiş olduğu mektupta bu kısmın kendi selâhiyeti haricinde olduğunu ve bunu en iyi sizlerin yapabileceğinize şüphesi bulunmadığını söylemesi de kendisine bu vazifenin verilmemiş ve kendisince de alınmamış olduğunu serahatle göstermektedir. Mahmut Ragıp Bey geçen devre için yazdığı kısmın kendi bahsine giriş için "kusur veya eksiklikleri diğer arkadaşlarca münakaşa olunmak üzre takdim olunmuş bir başlangıçtan ibaret" bulunduğunu ayni mektubunda bildirmektedir.

2.Mahmut Ragıp Beyin ilk müsveddesi hakkındaki tenkitlerinizin bastırılması kararımız icabındandır. Ancak bu yazıları bize peyderpey göndermiş olmanız ve ikinci devre yazılarının basılmasına henüz başlanmış olması dolayısile tabi gecikmiştir.

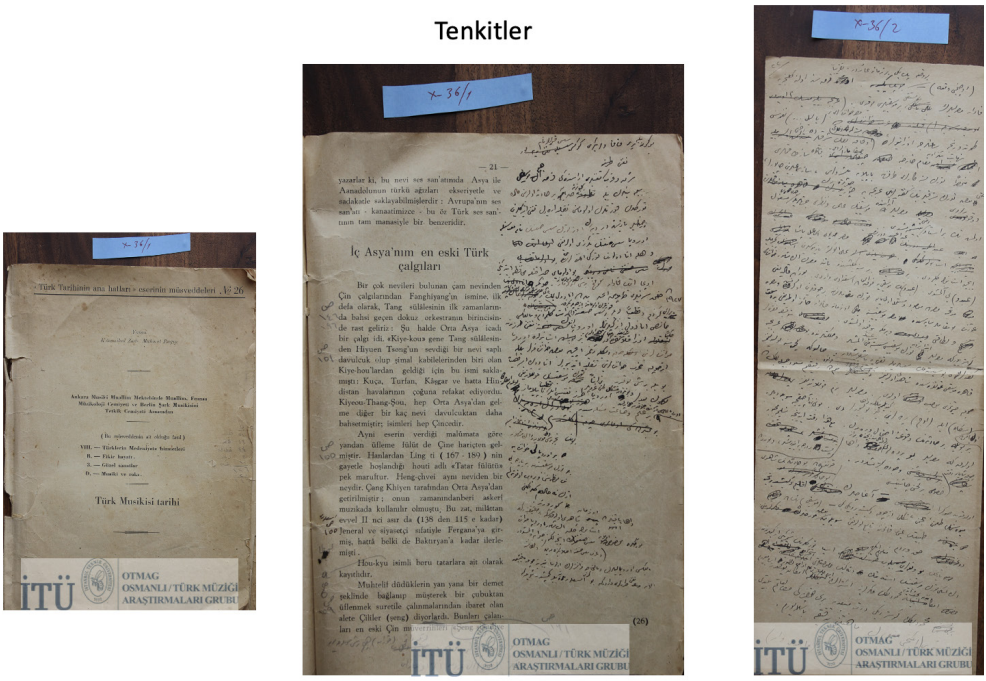
Bu vesile ile de saygılarımızı sunarız (ve cevapinizi bekleriz) Muhterem Efendim.

Reis

Akçura Yusuf

Nitekim bu mektubun sonundaki ifadeye baktığımızda Rauf Yekta'nın gönderdiği tenkit yazısının basımının geciktiğini ve bunun altında başka bir niyet aradığını anlayabiliyoruz. Muhtemelen Rauf Yekta Bey, Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin Gazimihal'i kollar bir tavır takındığını düşünüp bundan rahatsızlık duyuyor. Aşağıda yer alan belgede de ilgili tenkit yazısı üzerine çalışmaları görülmektedir.[14]

[14] Rauf Yekta Arşivi, X-36/1- X-36/2, N. Doğrusöz (ed.), "Rauf Yekta Bey'in Mûsikî Antikaları" (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2018), s. 169-170.



Şekil 5: Kösemihalzâde Mahmud Râgıb'ın Türk Tarihinin Ana Hatları serisinde basılan Türk Mûsikîsi Tarihi adlı eserine Rauf Yekta'nın yazdığı 9 sayfalık eleştiri

Sonuç:

Kronolojik olarak yukarıdaki yazışma örneklerinden biraz geri gidip 1924 yılında yayınladığı *Şark Mûsikîsi Tarihi*'ndeki[15] tarih anlatısına baktığımızda bunu Türk mûsikîsine dair tarih anlatısının bir girişi olarak gördüğünü belirtir.[16]

Rauf Yekta Bey gerek Garp mûsikîsini gerekse Arap ve Acem diyarından "Türk mûsikîsi tarihiyyesini" ayırmayarak aslında başta bahsettiğimiz Türk Tarih Tezine bağlı anlatıdan uzağa düşmektedir. Rauf Yekta'nın Türk mûsikîsi tarihini yazmak için hem Şark hem Garb mûsikîsi tarihine itibar edilmesi gerektiğinin altını çizer.[17]

---

[15] Çeviri ve inceleme için bkz: Rauf Yekta. (1924). Şark Mûsikîsi Tarihi, haz. Süleyman Güleryüz, Mai Yayınevi

[16] "…biz esasen Türk musikisinin tarihinden bahsedecek olan bu eserimize başlamadan evvel bir "medhal" tertibine mecbur olduk ki bundan iptida suret-i umumiyede menşe-i musikiye müteallik efkâr hülasaten beyan edilecek ve müteakiben bizi muhit olan Şark akvamının tarih-i musikideki mevkileri hakkında muhtasar ve müfit [faydalı] malumat verilecektir. Eserimize "Şark Musikisi Tarihi" namının verilmesini de bu itibarla münasip gördük."

[17] Bunun göstergesi olarak 1927 yılında Türk Ocakları Merkez Heyeti Başkanı tarafından Şark Mûsikîsi Tarihi kitabının Türk Ocakları tarafından basılması teklifi geldiğinde Rauf Yekta Bey reddetmiş ve heyet başkanına cevaben şu satırları kaleme almıştır;

…"Dermeyan buyurulan şeraitin ikinci fıkrası -ki şark ve garp mûsikîlerinin birini tercih ve bunların arasında velev ki ilmî bir tarzda olsun mukayese icra etmemekliğimi amirdir- "müzikoloji" sahasında garbın en büyük alimlerinin beyanatıyla müeyyed olan ilmî kanaatlerimi izhardan beni men eder mahiyette bulunmasından dolayı maalesef şayan-ı kabul görülememiştir. "Türk Mûsikîsi" namı altında

20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren yeni bir tarih yazımı, Türk'ün ve Türklüğün tarihin içinde konumlanması çabalarının içinde Rauf Yekta Bey'in aslında tarih yazımını önceledi̇ği, ancak dönemin milliyetçi akımı içinde farklı bir yerde konumlandığını söylemek mümkündür. Rauf Yekta Bey hem bir tarih öznesi olarak hem de tarih yazıcılığındaki teşebbüsleri ile kilit bir öneme sahiptir. Tüm bu yazışmalar ve yayınlarındaki söylemleri yıllar içinde tarih anlatısından bağımsız olarak ideolojik bir karşı duruşa zemin hazırlamıştır. Rauf Yekta'nın bu duruşu, ilerleyen yıllarda mûsikî inkılabının sert rüzgarlarında kendine özgü bir şekil almış, Türk mûsikîsinin kimlik kaybı yaşamaması adına resmi söyleme ve müzik politikalarına karşı bir savunma hattı oluşturmuştur.

Türk Tarih Tezi ve Türk Tarihinin Ana Hatları ile Osmanlı-İslamiyet ekseninden bağımsız bir tarih anlatısına ulaşmak amacıyla çıkılan bu tarih yolculuğunun, Rauf Yekta nezdinde Türk mûsikîsinin özgül ağırlığını korumaya ve "milli mûsikî" olarak konumlandırmaya yönelik oluşturulan bir kimliklendirme çabasına evrildiği görülmektedir.

Paris'te neşr edilmekte olan Mûsikî Ansiklopedisi'nin beşinci cildine yazdığım yüz otuz büyük sahifeden mürekkep monografide "Türk mûsikîsi garbınkinden daha zengin, daha tabii ve alelhusus daha metin esaslara müstenittir" tezini bütün hürriyet-i fikriyemle ilmen müdafaa ettiğim halde ansiklopedi heyet-i tahririyesi (comité de redaction) bunu -mahfuzum olan mektuplarıyla kabil-i ispat olduğu üzere- kemal-i teşekkür ve takdirle derc etmişler iken Türk Ocakları Hars Heyet-i muhteremesinin Türk harsının en canlı ve orijinal bir şubesi olan Türk mûsikîsi lehinde ciddi vesaike müstenit tarihî bir eseri tab etmek istememesine doğrusu çok hayret ettim. İnşallah ikmali kuvve-i karibeye gelmiş olan bu tarihimi de İstanbul'da tabına imkân-ı maddi bulamaz isem Fransızcaya tercüme eder ve kaviyyen ümit ediyorum ki monografimden daha müsait şeraitle Paris'te tab ettiririm."

KAYNAKÇA

Ayas, O. G., (2014). Türk Tarih Tezinin Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Tartışmalarına Yansıması . Türk Tarih Kurumu XVII. Türk Tarih Kongresi

Doğrusöz, N. Kaya, C.V., (2021). Ali Rifat Çağatay Mûsiki Yazıları, Vakıf-Bank Kültür Yayınları, İstanbul

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

Eyice, S., (1968). Atatürk'ün Büyük Bir Tarih Yazdırma Teşebbüsü: Türk Tarihinin Ana Hatları. Belleten, 32(128), 509-526.

Rauf Yekta., (1924). Şark Musikisi Tarihi, haz. Süleyman Güleryüz, Mai Yayınevi

Türk Tarihinin Anahatları., Kapak görselleri. Erişim tarihi: [02.01.2023]

https://kutuphane.ttk.gov.tr/details?id=461882&materialType=KT&query=-TÜRK+TARİHİNİN+ANA+HATLARI+ALİ+RİFAT

https://kutuphane.ttk.gov.tr/details?id=461883&materialType=KT&query=-TÜRK+TARİHİNİN+ANA+HATLARI+ALİ+RİFAT

https://kutuphane.ttk.gov.tr/details?id=461876&materialType=KT&query=-TÜRK+TARİHİNİN+ANA+HATLARI+ALİ+RİFAT

https://kutuphane.ttk.gov.tr/details?id=472386&materialType=KT&query=-TÜRK+TARİHİNİN+ANA+HATLARI+kösemihal

https://kutuphane.ttk.gov.tr/details?id=516427&materialType=KT&query=-TÜRK+TARİHİNİN+ANA+HATLARI+kösemihal

https://kutuphane.ttk.gov.tr/details?id=459820&materialType=KT&query=-TÜRK+TARİHİNİN+ANA+HATLARI+mesut+cemil

https://kutuphane.ttk.gov.tr/details?id=469780&materialType=KT&query=-TÜRK+TARİHİNİN+ANA+HATLARI+mesut+cemil

Türk Tarih Kurumu. Prof. Yusuf Akçura (8.4.1932 - 11.3.1935). Erişim tarihi: [02.01.2023]. https://www.ttk.gov.tr/onceki-baskanlar/prof-yusuf-akcura-8-4-1932-11-3-1935/

Vakit Gazetesi, Türk Tarihi Tetkik Heyeti, 10 Eylül1932, s. 8.

Vakit Gazetesi, Tarihin Medenî Faslı İçin, 18 Ekim 1932, s.9

Milliyet Gazetesi, Türk Tarihinin eksik kısmı tamamlanıyor, 18 Ekim1932, s.1

Rauf Yekta Nazarında Müzik Tarihi ve Müzikal Biyografi

Şeyma ERSOY ÇAK[1]

Gözde ÇOLAKOĞLU SARI[2]

Özet

Müzik tarihi ve müzikal biyografi yazımı, eleştirel perspektife ihtiyaç duyulan ve sosyo- kültürel dönüşüm süreçlerine işaret eden farklı evrelerle incelenmesi gereken alanlardır. Osmanlı döneminde müzikal biyografi geleneğinin başlangıcı, Şeyhülislam Mehmet Esad Efendi'nin 17. yüzyılın ikinci yarısı ve 18. yüzyılın ilk çeyreği boyunca yaşamış bestecilerin yaşamlarını aktardığı *Atrabül'l Âsâr fi Tezkireti Urefâi'l Edvâr* adlı yazma eser olarak kabul edilmektedir. Cumhuriyet dönemine uzanan yıllarda ise müzik tarihi ve müzikal biyografiyle ilgili öncü çalışmalar Rauf Yekta tarafından kaleme alınmıştır. Modern dönem müzikoloji perspektifinin oluşmasını sağlayan Rauf Yekta'ya ait bu eserler, dönemsel üslûp ve metodoloji bağlamında incelenmesi gerekli pek çok malzemeyi barındırır.

Rauf Yekta'nın, Cumhuriyet döneminde inşa edilen müzik tarihi ve nazariyat çalışmaları kapsamında sözlü kültürün yazılı metne dönüşmesindeki rolü, modern Türk müzikolojisinin kurucu aktörü olmasına sebep olmuştur. Müzikoloji alanında yazılı kültüre geçişi temsil eden en önemli çalışmaları arasında; 1922 yılında Albert Lavignac (1846-1916) tarafından Paris'te yayınlanan *Encylopedie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire* adlı ansiklopediye yazdığı 'Türk Müziği' (1913) maddesi, *Şark Musikisi Tarihi* (1924), Darülelhân Tasnif ve Tespit Heyeti'ndeki görevini sürdürdüğü yıllarda ulusal müziğimizle ilgili repertuar ve inceleme yönündeki araştırmaları ve biyografi yazımı alanında kaleme aldığı Zekâî Dede Efendi (1902), Abdülkâdir-i Merâgî (1902) ve Dede Efendi (1924) hakkındaki müzikal biyografi yazıları sayılabilir.

Milliyetçilik ve ulusçuluk alt yapısıyla şekillenen bu süreçte Türk Müziği tarihindeki ilk örnekler, önemli birer dönüm noktasını temsil etmektedir. Türk

[1] Doç.Dr., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi, ersoyseyma@itu.edu.tr

[2] Prof. Dr., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi, colakoglug@itu.edu.tr DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0137

Müziği'nin mevcudiyetini korumayı amaç edinmiş dönemin müzik bilimcilerinin, bu süreci ulusçuluk anlayışıyla inşa ettikleri görülmektedir. Rauf Yekta'nın tarihsel belgeler ve Türk müziğinin aktarım yöntemlerinden meşk geleneği ışığında yazmış olduğu bireysel biyografilerle inşa ettiği bu dönem, müzik tarihinin yakın ve uzak süreçlerine ait pek çok bilgiyi beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Rauf Yekta'nın müzik tarihi yazımını bireysel aktörler üzerinden kurguladığı ve biyografi yazımına oldukça önem verdiği görülmektedir. Yüzyılın başında Zekai Dede, Abdülkâdir Merâgi ve Dede Efendi'nin yaşamlarını ayrı ayrı kaleme alarak oluşturduğu bestekâr biyografileri serisi, ayrıca hazırlığını yaptığı diğer aktörlerle ilgili tasarıları bu duruma işaret etmektedir. Çalışmada; arşiv belgeleri ve yazılı literatür verilerinin incelenmesi yöntemiyle, Rauf Yekta'nın müzikal biyografi eserleriyle ilgili mevcut yazılı literatürden fazlasına işaret eden verilerin tespiti ve değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu belgeler ışığında Rauf Yekta'nın müzik tarihi ve müzikal biyografi yazımına dair geliştirmek istediği perspektif tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta, Tarih Yazımı, Müzik Tarihi, Müzikal Biyografi, Türk Müziği.

Abstract

Writing music history and musical biography are fields that need a critical perspective and need to be examined through different phases of socio-cultural transformation processes. The beginning of the musical biography tradition in the Ottoman period is accepted as *Atrabül'l Âsâr fi Tezkireti Urefâi'l Edvâr*, in which Şeyhülislam Mehmet Esad Efendi narrates the lives of composers who lived during the second half of the 17th century and the first quarter of the 18th century. In the years reaching up to the Republican period, leading studies on music history and musical biography were written by Rauf Yekta. These works belonging to Rauf Yekta, which provided the formation of a modern period musicology perspective, contain many materials that need to be examined in the context of periodical style and methodology.

Rauf Yekta's role in the transformation of oral culture into written text within the scope of music history and theory studies built in the Republican period caused him to be the founding actor of modern Turkish musicology. Among his most important works representing the transition to written culture in the field of musicology are, the article 'Turkish Music' (1913) written by Albert Lavignac (1846-1916) in the encyclopedia *Encylopedie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire* published in Paris in 1922, *Şark Mûsıkîsi Târihi*

(1924), during the years he served in the Darülelhân Classification and Determination Committee, his research on the repertoire and analysis of our national music and his musical biographies about Zekâî Dede Efendi (1902), Abdülkâdir-i Merâgî (1902) and Dede Efendi (1924) that he wrote in the field of musical biography writings.

In this process shaped by the infrastructure of nationalism, the first examples in the history of Turkish music represent an important turning point. It appears that the music scientists of the period, who aimed to preserve the existence of Turkish music, built this process with the mentality of nationalism. This period, which Rauf Yekta built with historical documents and individual biographies he wrote in the light of the *meşk* tradition, one of the transmission methods of Turkish music, brought along a lot of information about the near and distant processes of music history. In this context, it is seen that Rauf Yekta constructs his music historiography through individual actors and attaches great importance to biography writing. The series of composer biographies that he created at the beginning of the century by writing the lives of Zekai Dede, Abdülkadir Merâgi and Dede Efendi separately, as well as his plans for other actors that he prepared, indicate this situation. In the study, using the method of examining archive documents and written literature data, it is aimed to determine and evaluate the data about Rauf Yekta's musical biography works that point to more than the existing written literature. In the light of these documents, the perspective that Rauf Yekta wants to develop regarding music history and musical biography is discussed.

Keywords: Rauf Yekta, Historiography, Music History, Musical Biography, Turkish Music.

Bu bildirinin amacı 'tarih yazımı anlayışları' doğrultusunda, Rauf Yekta Bey'in müzik tarihi ve müzikal biyografi yazımını 'yeniden düşünmek' ve konu hakkında 'farkındalık yaratmak'tır. Bildirinin ilk bölümünde Rauf Yekta ve dönemine ait tarih yazım, ikinci bölümünde ise biyografi yazım anlayışı irdelenmiştir. Rauf Yekta'nın müzisyen biyografilerini hazırladığı ilk örneklerden yola çıkarak yapılan inceleme, arşiv belgelerinden elde edilen yeni bir fihrist çalışmasının tıpkı metin olarak günümüz Türkçe'sine aktarılmasıyla geliştirilmiştir. Rauf Yekta tarafından kaleme alındığı düşünülen bu belgenin, yazmayı planladığı kolektif biyografi çalışmasına bir ön hazırlık niteliği taşıdığı düşünülmekte ve fihristte yer alan isimler müzikolojik perspektifle değerlendirilmektedir.

Tarih bir hafıza bilimidir. Araştırır ve bulguyu edebi bir biçimde yorumlar (Dahlhaus 1997: 3). En temel iki metodu, geçmişi araştırarak gerçekleri toplamak ve bilgileri edebi, artistik ve felsefi yönlerini vurgulayarak kurgu içerisinde sunmaktır (Haydon, 1941: 247). Bu sebeple kronolojik bir bakış açısıyla birlikte estetik değer yargıları ve edebî sunuma ilişkin yöntemleri de içinde barındırır. Bu bilgi ve belgelerin artistik ve edebi sunumunda verileri amacını destekleyecek bağlamda seçmek, yorumlamak ve milli ülküler içerisine konumlandırmak ihtiyacı 19. yüzyılda, özellikle milliyetçilik akımı ile kendisini göstermeye başlar. Bu doğrultuda şekillenen tarih ve müzik tarihi yazma ihtiyacı Türk müziği tarihi yazımında da kendisini göstermiştir.

Cumhuriyet Devri'nde ivme kazanan müzik tarihi çalışmalarında Rauf Yekta (1871-1935), İsmail Hakkı Bey (1865-1927), Ali Rıfat Çağatay (1867-1935) ve daha sonraki dönemlerde Sadettin Arel (1880-1855), Suphi Ezgi (1869-1962), Halil Bedi Yönetken (1899-1968) ve Mahmut Ragıp Gazimihal (1900-1961) gibi isimlerin tarih yazımında öncü aktörler olduğu görülür. Bu aktörlerin çalışmaları, Avrupa'daki ulusal müzik akımının Türk Müziği'ndeki yansımalarıdır ve ilk ulusal müzik bilim, teori ve tarih çalışmaları arasındadır[3].

İşte Rauf Yekta bu kişiler arasında ilk müzik tarihi yazarı ve monografi yazarı demek mümkündür. 1897 yılı itibarıyla *Resimli Gazete, İkdâm, Vakit, Şehbâl, Atî, Yeni Mecmua, Yeni Vakit, Millî Tetebbûlar Mecmuası*, *Revue Musicale* gibi gazete ve dergilerde araştırma yazıları yayınlamış, *Encylopedie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire* adıyla 1922 yılında Albert Lavignac (1846-1916) tarafından Paris'te yayınlanan ansiklopediye 1913 yılında *Türk Müziği* maddesi kaleme almıştır.

Bu monografi bir yandan ilk tarih yazım denemesidir. Bu ilk müzik tarihi denemesinde Yekta Türklerin İslamiyet öncesi ve sonrasında kullandığı yazı dilinden, Farsça ya da Arapçayı bilim dili olarak kullansalar da aslen Türk olan bilim insanlarından bahsetmiştir. Farâbî, İbni Sinâ, Safiyüddin Urmevî, Kudbettin Şirâzâ, Maragalı Abdülkâdir ve eserlerini zikrederken, Doğu'da genel bir şekilde icra edilen müzikten bahsetmiştir. Ona göre "Arapların, Türklerin ve İranlıların musikisi için hakikatte birbirinden farklı azariyete yoktur. Musikide seslerin matematik nazariyesi iste Doğulu, ister Batılı olsun bütün kavimlerin musikisine tatbik edilebilir ve aynıdır. Bu keyfiyet bugün de böyledir" (Yekta, 1986: 47).

[3] Diğer taraftan 20. yüzyılın ilk yarısı, söz konusu müziğin Türk'e has olmadığının tescillenmeye çalışıldığı yıllardır. Bu sebeple Türk Müziği'nin mevcudiyetini korumayı amaç edinmiş müzik bilimciler, bu müziğin meşruluğunu ispatlama savaşı verirken ulusçuluk kavramından fazlasıyla yararlanmışlardır. Söz konusu müzik bilimciler, Ziya Gökalp'in öncüsü olduğu 'musiki inkılabı'nın sosyal, politik ve devlet katında yarattığı pek çok değişim-dönüşümle birlikte Türk Müziği'nin 'köklü' tarihini ortaya koymaya çalışan, kurgu yönü ağır basan, birincil kaynakları da kullanmaya gayret eden eserler kaleme almışlardır.

Yekta'nın monografisinde herhangi bir dönem olgusuna yer vermediği, özellikle bulunduğu döneme kadar müzikle ilgilenen padişahlar ve onların dönemlerinde yapılan bilimsel ve sanatsal işler doğrultusunda yazımını oluşturduğu, Farâbî'den Selçuklulara ve Osmanlı'nın son dönemlerine dek kronolojik bir 'şark' müzik tarih anlatısı amacında olduğu görülmektedir (Yekta, 1986: 47-54).

1343 (1925) tarihli *Şark Musikisi Tarihi* başlıklı kitabı genel bir müzik tarihi bilgisini kapsamaktadır. Kitabın ana başlıkları müziğin menşei, ilk kavimlerin müzikleri, Nuh Tufanı'ndan önce müzik, Mısır, Asur, Finike, İbraniler, Çin, Japonya, Birmanyalılar, Siyamlılar, Seylanlılar, eski Yunan, Araplar ve Acemlerin müzikleri hakkında bilgilere yer verir. Mukaddime kısmında "eski devir Türklerinin müzik kültürlerinin ne durumda olduğunu gösteren belgelere "rastlanamadığını" da ayrıca vurgular. Burada milliyetçi yaklaşım rahatlıkla okunabilir, ancak çağdaşlarının Türk Tarih Tezi doğrultusunda yazdıklarından farklılıklar gösterir.

Türk tarih tezinde ise ana vurgu Orta Asya Türklerinden, dünyaya yayılan bir medeniyettir. *Türk Tarihinin Ana Hatları* başlığı altında 1932 tarihli I. Seri Müsveddeler, 1934 tarihli II. Seri Müsveddeler ve 1936 tarihli III. Seri Müsveddeler yazılmaya başlanmıştır. Bu yazılar arasında müzik makalelerini Ali Rıfat Çağatay, Gazimihal, Mesut Cemil gibi sanat ve bilim insanları kaleme almışlardır. Söz konusu aktörlerin söylemlerinden örnekler aşağıda verilmiştir ki; bu söylemlerde Asya'dan hatta Sümer'den gelen bir kökenden bahsedilmektedir.

- Ali Rifat Çağatay: "Asya medeniyetinin ilk sahipleri olan Türk neslinin musiki sanat ve marifetine de her milletten daha evvel sahip olduğu hakikati ortadadır" (Çağatay, 1932: 15, 2).
- Mahmut Ragıp Gazmihal: "Türk göçleri "Asya'nın şark kıyılarından başlayıp tâ Moskova çıvarına kadar, diğer istikametten ise, Siberya ile şarkî Asyanın şimal kıyısından başlayıp Hind maverasına kadar uzanır" (Gazimihal, 1932, 26/8).
- Hüseyin Sadettin Arel ve Laika Karabey: "Dünyada Sümer medeniyetinden daha eski medeniyet yoktur, Sümerliler Türk'tür ve en eski müziğin onlara aittir" (Arel ve Karabet, 1953: 65, 83).

İşte Yekta'nın görüşü cumhuriyet sonrasında nüveleri atılan ve Türklerin ana yurdunun Orta Asya olduğunu, müzik ve kültüre ilişkin tüm değerlerin oradan geldiğini savunan tezden farklılık gösterir. Yekta Orta Asya'dan gelen Türk müziğinden ziyade doğu müziğine ve makamsal müziğe has unsurlar ile

tarih anlatısını toplar. Yekta'nın Şark Musikisi betimlemesi dönemin ve özellikle Ziya Gökalp'in batı ve halk müziğini birleştiren milli müzik düşüncesinden farklıdır ki aşağıda *Tiyatro ve Musiki* mecmuasında yayınlanan 1928 yılına ait bir söylem görülmektedir. Bu üslup sebebiyle Yekta'nın görüşü Avrupa merkezci ve evrimsel görüşlü tarih yazım anlayışının bir yansıması olan birtakım anlatılardan da farklılık gösterir (bkz. Ahmet Muhtar Ataman, *Musiki Tarihi*).

> "Şark memaliki medeniyetinin beşiği olduğu gibi Şark musikisi de dünyanın en kadim, en zengin ve ruhnevaz bir musikisidir….16. asırda Avrupa'nın ölmüş zannettiği bir musikiyi olanca safvet ve asaletiyle asırların tahripkâr tesirinden muhafaza etmek ve yalnız muhafaza ile kalmayıp onu geçmiş asırların yetiştirdiği Türk dahilerinin himmetiyle daha müterakki ve inkişafa daha müstaid bir şekilde medeni dünyanın nazar-ı takdiri önüne koymak…" (Yekta, 1928: 8, 3; aktaran Çakıroğlu, 2022: 23/ 2, 407-424).

Yekta yine *Milli Tetebbular* mecmuasındaki "*Kökler ve Türk Sazları*" makalelerinde ise Şükrullah'ın çalgı tanımlamalarına yer vermiş, Yıldırım Beyazıt döneminde dahi var olan müzik ve müzik tarihine bilgilerine işaret etmiştir. Ud, ıklığ (unutulmuş bir Türk Sazı olarak tanımlar), rebab çalgılarını yapım özellikleriyle birlikte anlatmış ve Şükrullah'a referans göstermiştir. Bu bilgiler Türk Müziği monografisinde de yer almaktadır.

> "Şu halde Türklerin minelkadim ilim ve fenne bilhassa sanayi-i nefise-i ve musikiye hasım bir kavim olduğu hakkındaki iddianın bâtılına da sebât olmuş olur. Yalnız, teessüf olunacak bir şey var ise, o da kadim Türk musikisinden bahis kitap nazariyenin henüz bir tarafta zuhûr itmemesidir. Şimdiye kadar Türkçe olarak elimize geçen en ziyade haiz kadim telif musiki, dokuzuncu asır hicri evvelinde yazılmış bir eser idi. Mâmafih "Yıldırım Bayezîd" hanın şehzadelerinden "İsa Çelebi" namına yazılmış daha eski bir esere ahiren dest-res olduk ki, musiki tarihimize ve bilhassa Türkler nezdinde kullanılan alet-i musikiyenin işgal ve nevine dair nadide ve pek istifadeli malumatı hâvî bulunmaktadır" (Yekta, 1915: 1, s. 3, 457-463 aktaran Çakıroğlu, 2015: 221-222).

> Dokuzuncu asr-ı hicrî evvelinde "Ahmed oğlu Şükrüllah" nam zâtın "Yıldırım Bayezıd" Han şehzâdelerinden "İsa Çelebi"ye ithaf ederek ahiren bir nüsha-ı nadiresi elimize geçen eserinden

> iktibâsen yazılan bu ikinci makale ise, ecdamızın "çalav" dedikleri çalgılarının esâmı ve enva'ı ile bunları ne suretle imâl ettiklerini, garbîyyûnun "Lutherie" dedikleri âlât-i mûsikîye a'mâlini san'at-ı dakîkesinin birçok incelikleriyle, bizde dahi vaktiyle ne yolda tesîs etmiş olduğunu gösterecektir." (Yekta, 1915, 2, s.3, 136-140, aktaran Turba, 2009: 191).

Bu doğrultuda Yekta'nın 1926 yılında *Vakit* gazetesinde kaleme aldığı *Millî Mûsikîmiz Yok mudur* başlıklı makalesinde "Türkiye'de bir Türk Mûsikîsi vardır ve bu mûsikî, sahibi olan Türkler gibi her türlü terakkî ve tekemmüle müstaiddir" sözü aslında Türk Müziği'ne ve tarihe bakış açısını da ifade etmektedir (Yekta, 13 Şaban1926 (M), 5 Receb 1344 (H), nu.2919, s. 5, aktaran Özdemir, 2010: 111). Yekta'da genel olarak tarihteki müzik teorisyenlerine, bestecilerine, eserlerinde vakıf, hepsine bütüncül bakan, yeri geldiği zaman milli düşünce sahibi ve gerektiği ölçüde batıya ait kuralların işlenmesi gerektiğine inanan bir tarih anlayışı okunabilmektedir.

Rauf Yekta, *Şark Musıkisi Tarihi* ve tamamlayamadığı *Türk Müziği Nazariyatı* çalışmalarıyla ve yazın alanında öncü olduğu biyografi eserleriyle Türkiye müzikolojisine katkı sunan öncü bir şahsiyettir. *Esâtîz-i Elhân* serisiyle başladığı biyografi yazıları maddî nedenlerden dolayı ancak Hoca Zekâi Dede, Hoca Merâgalı Abdülkâdir ve Dede Efendi eserleri çerçevesiyle sınırlı kalmış olarak görünse de bugün elimizdeki belgeler, bu çalışmaları çok daha kapsamlı hale getirme isteği içerisinde olduğuna işaret eder niteliktedir.

Esâtiz-i Elhân'nın başlangıç sayfasında belirttiği şu ifade dikkat çekicidir: Birinci cüz olarak yayımlanan Hoca Zekâî Dede Efendi 11 Safer 1318 (1902) gibi "Şarp ve Garp meşâhir-i musikişinâsânının terâcim-i ahvâli ile âsâr-ı nefise ve müellefât-ı bergüzideleri hakkında malûmat-ı mükemmeleyi hâvi bir eserdir ki eczâsı peyderpey neşredilecektir". Türk ve Avrupalı müzisyenlerin yaşamı ve eserleri hakkında peyderpey yazacağı eserleri bu cümleyle bildirmektedir.

Dönemin muhtelif süreli yayınlarında kaleme aldığı biyografi özneleri, Osmanlı dönemi bestekâr ve sazendeleri arasından seçtiği isimlerdir. Bunlar arasında Kantemiroğlu, Ûdi Sâmî Bey, Tanburî Cemil Bey, Tanburî Osman Bey, Dellâlzâde İsmail Efendi ve Hacı Arif Bey gibi isimler yer alırken, *Dârülelhân Mecmûası*'nda ardı ardına yedi sayıda yayınladığı Dede Efendi biyografisini daha sonra kitaba dönüştürmüştür. Dönemin müzikal algısını kendi bulunduğu coğrafya dışındaki etkileri bakımından da değerlendirmenin önemine vakıf olan Rauf Yekta, *Şehbâl* dergisinde Avrupalı müzikolog ve müzisyenlerden Villateau ve Jean-Jauques Rousseau'nun biyografilerini de kaleme alma ihtiyacı duymuştur.

Şehbâl 1909-1914	Yeni Mecmûa, 1917-1918	Âhenk Mecmûası	Dârülelhân Mecmûası	Hâle Mecmûası	Yarın
Mecmûada 7 biyografi yazısı	Mecmûada 2 biyografi yazısı	"Udî Sâmî Bey"	İlk 7 sayıda "Dede Efendi"	"Zekâî Dede"	"Tanburî Cemîl Bey"

Tablo-1: Rauf Yekta'nın mecmûa ve gazetelerdeki biyografi yazıları

Şehbâl dergisi Türkiye'deki müzikoloji çalışmaları ve süreli yayın geleneğinin yaygınlaşması bakımından ayrıca bir öneme sahiptir. Derginin sahibi Hüseyin Saadettin Arel'in öncü kimliği yayıncılık sahasında ufuk açıcı olmakla birlikte bu dergide Rauf Yekta'nın peşi sıra yayınlanan biyografi yazıları, günümüzde birincil kaynaklar olarak yol gösterici niteliğindedir.

Şehbâl Mecmûasındaki Biyografi Yazıları			
Şehbâl	Tanbûri Osman Bey	Biyografi	28 Nisan 1912
Şehbâl	Kantemiroğlu	Biyografi	14 Mayıs 1912
Şehbâl	Hacı Arif Bey	Biyografi	28 Mayıs 1912
Şehbâl	Villateau I	Biyografi	14 Haziran 1912
Şehbâl	Villateau II	Biyografi	28 Haziran 1912
Şehbâl	Jean-Jauques Russeau	Biyografi	28 Temmuz 1912
Şehbâl	Dellâlzâde	Biyografi	14 Kasım 1912

Tablo-2: Rauf Yekta'nın *Şehbâl* Dergisinde yayınlanan biyografi yazıları

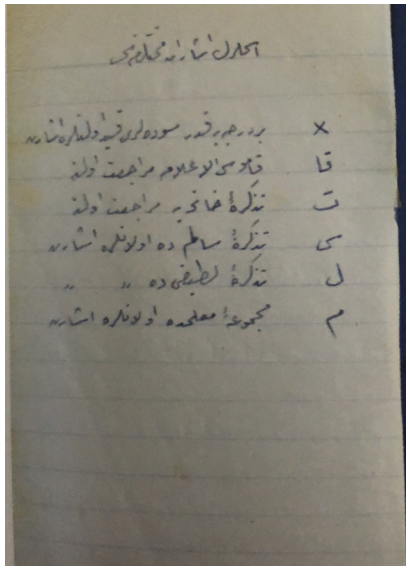
Dergiler gibi gazeteler de dönemin bir diğer müzikal biyografi yazın kaynakları arasında görülmektedir. Rauf Yekta'nın gazetelerde yaşamı ve eserlerini tanıttığı isimler teorisyen ve bestekârlar arasından seçtiği önemli şahsiyetlerdir. Hâce Safiyüddin Abdülmü'min, Hâce Abdülkâdir Merâgî, Hâce Zekâî Dede, Itrî, Tanbûri Cemil Bey gibi bestekârların yanı sıra Verdi gibi Avrupa müzik tarihinden seçtiği önemli müzisyenler hakkında dönemin çeşitli gazetelerinde neşrettiği biyografik çalışmaları bilinmektedir.

İkdâm Gazetesi	Tasvîr-i Efkâr Gazetesi	Tevhîd-i Efkâr Gazetesi
Hâce Safiyüddin Abdülmü'min	Tanbûri Cemil Bey-I	Itrî
Hâce Abdülkadir Merâgî		
Bestekâr-ı Şehîr Verdi		
Hâce Zekâî Dede Efendi		

Tablo-3: *İkdâm, Tasvîr-i Efkâr ve Tevhîd-i Efkâr* gazetelerinde yayınladığı biyografi yazıları

Rauf Yekta'nın yukarıda listelenen biyografi yazıları müzikoloji literatüründe bilinen belgelerdir. Bu yazıların haricinde yeni belgelerden yola çıkarak söylenebilecek neler olduğuna dair ilk ipuçları *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*[4] adlı (2018) kitapta yer alan bazı belgelerin yakından incelenmesi ve günümüz Türkçesine aktarılmasıyla ortaya çıkmıştır. Rauf Yekta'ya ait belgeler arasında ileride yazmayı planladığı biyografilere dair fihristler yer almaktadır. Öncelikle kitapta verilen fihristte bulunan anahtar harflerin hangi kaynaklara müracaat ederek yazılacağını gösterdiği belgeyi inceleyelim.

Bestekâr isimlerine göre alfabetik olarak düzenlenmiş olan bir defterde, bir sonraki defterde yazılacak isimler için kullanılacak kaynaklar hakkında bilgi yer almaktadır. Bu sebeple önce bu belgenin günümüz Türkçesi şekil -1'de aktarılmıştır.



Şekil- 1: *Rauf Yekta Bey'in Musikisi Antikaları*, s. 39.

İsimlerin işârât-ı muhtelifesi başlığı altında;

X Bir dereceye kadar müsveddeleri kaydolunanlara işaret

KA Kâmûsü'l Âlâm'a mürâcaat oluna

T Tezkire-i Hâtime'ye mürâcaat oluna

S Tezkire-i Sâlim'de olanlara işaret

L Tezkire-i Lâtifî'de olanlara işaret

M Mecmua-i Muallim'de olanlara işaret

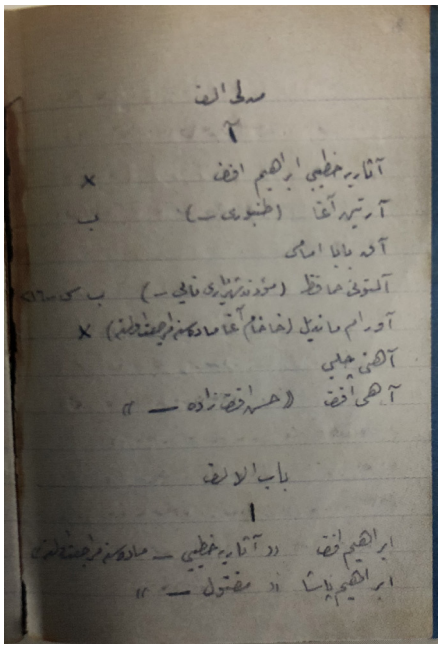
[4] Editörlüğünü Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz'ün yaptığı bu kitap, Rauf Yekta Bey'e ait yeni belgelerin incelenmesi için ana kaynak niteliği taşımaktadır.

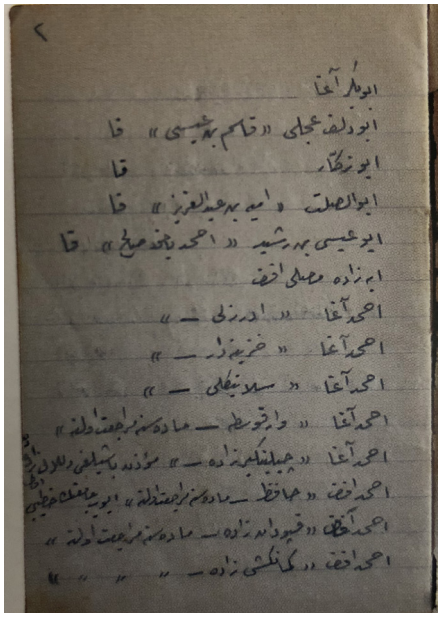
Şekil 2 ve 3'de verilecek olan müzisyen isim listesi, Rauf Yekta'nın yazdığı/yazmayı planladığı kişileri belirtirken, şekil-1'deki belge, bu biyografi yazılarının kaynaklarını belirtmek için kodlanmıştır. *Rauf Yakta Bey'in Musiki Antikaları* (Doğrusöz, 2018, 39) kitabında A-57 sayısıyla verilen belgenin günümüz Türkçesine çevirisi ve içerik incelemesi yapıldığında karşımıza çıkan bestekâr isimlerinden bazıları; Âsarîye Hatibî İbrahim Efendi[5], Artin Ağa (Tanburî), Akbaba İmamı[6], Altunî Hafız[7], İbrahim Paşa, Ebûbekir Ağa, Ebûzekkâr, Ebû İsa Bin Reşid "Ahmed Bin Salih", Ahmed Ağa, Ahmed Ağa "Hazinedâr", Ahmed Ağa "Selanikli", Ahmed Ağa "Çilingirzâde"dir.

[5] Asariye Hatibi İbrahim Efendi (?-1880) Beşiktaş'ta Kılıç Ali Paşa Mahallesindeki Aşariye Camisinin hatibi olarak tanınmaktadır.

[6] Akbaba İmamı Hâfız Mustafa Efendi'nin oğludur. Suyolcuzâde, Mehmed Zaîfî Efendi'yi Mehmed Tulûî Efendi ile karıştırdığından onun Mudurnulu olduğunu kaydetmektedir (*Devhatü'l-küttâb*, s. 77). Mehmed Efendi genç yaşta hâfız oldu ve babasından mûsiki eğitimi gördü. Bu arada hat sanatına ilgi duyarak Kanlıcalı Mustafa Efendi'nin derslerine katıldı, ondan sülüs ve nesih hatlarında icâzet aldı. Babasının vefatı üzerine aynı camiye imam oldu. Bundan dolayı Akbaba İmamı lakabıyla da anıldı. Mehmet Zaîfî Efendi (ö. 1115/1703) Dinî eserler bestekârı, hattat ve mutasavvıf. https://islamansiklopedisi.org.tr/mehmed-zaifi-efendi Suyolcuzâde Mehmed Necîb, *Devhatü'l-küttâb* (nşr. Kilisli Muallim Rifat), İstanbul 1942.

[7] Rast-ı Cedid peşrevi?

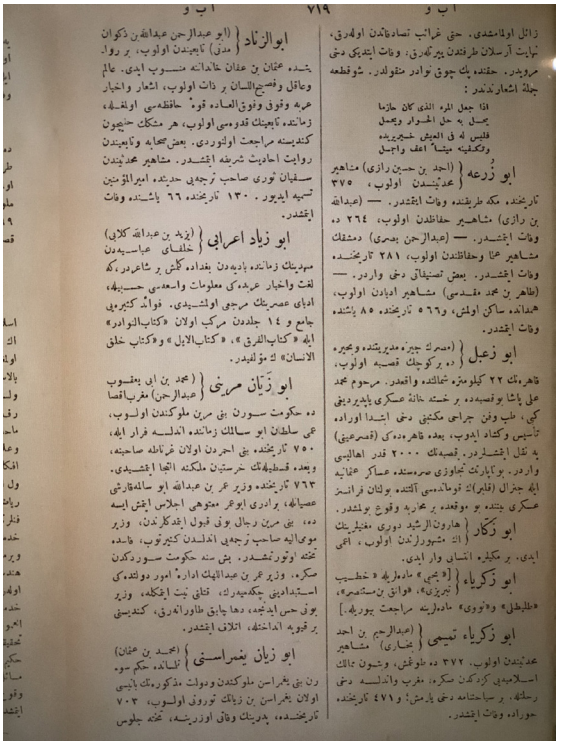




Şekil 2 ve 3: *Rauf Yakta Bey'in Musiki Antikaları* kitabında A-57 numaralı belge

Bu belgeler üzerinden farklı pek çok çıkarımda bulunmak mümkündür. Örneğin bir önceki açıklayıcı belge ve isim listesinin ilk sayfası incelendiğinde (şekil 2 ve 3) 'Âsâriye Hatibi İbrahim'in karşısında X işareti yer aldığı görülmektedir ki, bu işaret Rauf Yekta Bey' in "Bir dereceye kadar müsveddeleri kaydolunanlara işaret" şeklinde kodladığı isimlerdendir.

İkinci sayfadan (şekil- 4) bir örneği incelediğimizde ise 'Ebûzekkâr' isminin karşısında bulunan KA ifadesini görüyoruz ki, bu *Kâmûsü'l Alâm*[8] adlı eseri kaynak göstermek için yazılmıştır. Kâmûsü'l Alâm'da 'Ebûzekkâr' ile ilgili açıklamaya baktığımızda; "Harun er-Reşid devri mugannilerinin en meşhurlarından olub, âmâ idi. Bermekîlere intisabı var idi" şeklinde bir ifadenin yer aldığı görülmektedir ki bu kişinin gerçekliğini ispatlar niteliktedir.



Şekil- 4: *Kâmûsü'l Âlâm*'da 'Ebûzekkâr' ile ilgili açıklamanın yer aldığı sayfa

İncelediğimiz bu fihrist niteliğindeki el yazması defter aracılığıyla Rauf Yekta Bey'in çok daha kapsamlı bir biyografi çalışması hedefi olduğunu anlayabilmek mümkündür. Bu defter sayfaları dışında, başka defterlerinde de biyografi çalışmaları hakkında bazı ipuçları söz konusudur.

•El yazması belgeler arasında yer aldığını gördüğümüz bir diğer biyografi çalışması "muhtelif şairlerin biyografileri" (Doğrusöz, 2018: 58) olarak tanımlanmış 12 yapraktan oluşan ve 9 şairin çeşitli kaynaklardan derlenmiş biyografilerini şiirlerinden örnekleri içermektedir. Bu defter, Rauf Yekta Bey'in bestekarların olduğu kadar şairlerin biyografi yazımına verdiği önemi anlamamız bakımından önemlidir.

[8] Bu eser, Şemseddin Sami'nin İstanbul'da yayımlanan tarih, coğrafya ve ünlü kişiler ansiklopedisidir. Altı ciltten oluşan eser, 1889-1898 arasında fasiküller halinde yayımlanmıştır.

•*Musiki Antikaları* kitabında 44. el yazması X-18 numarada yer alan "*Kafile-i Mûsikîşinâsân-ı Osmanî*" başlıklı (15 Şaban 1316 = 18 Kanunuevvel 1314) 12 yaprak içerisinde yer alan defterde[9], isimler yukarıda bahsedilen bazı isimlerle benzerlik göstermektedir.

•Bu isimler arasında İbrahim Paşa (Damat), İbrahim Ağa (Hafız), İbrahim Efendi (Âsariye Hatibi) gibi görülmektedir (Doğrusöz, 2018: 71). Metnin başlangıcı görüldüğü kadarıyla İbrahim Paşa (damad) ile başlamaktadır.

Türkiye müzikoloji literatüründe yazılmış; Mustafa Rona'nın *Elli Yıllık Türk Musikisi* (1955), İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın *Hoş Sada-Son Asır Türk Musikişinasları* (1958), K. Sadun Aksüt'ün *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi* (1967), Yılmaz Öztuna'nın *Türk Musikisi Ansiklopedisi* (1969), Mesud Cemil'in babası *Tanburi Cemil'in Hayatı*'nı (1947) kaleme aldığı çalışması ve Murat Bardakçı'nın *Maragalı Abdülkadir* (1986) gibi kolektif ya da bireysel biyografi yazınının Rauf Yekta Bey'in başlattığı süreçte devam ettiği görülmektedir.

Sonuç olarak Rauf Yekta Bey, 'Hoca Zekâi Dede' ve 'Hoca Abdülkâdir-i Merâgî' ile başladığı müzikal biyografi yazımına Şehbâl, *Yeni Mecmûa*, *Anadolu Mecmuası* gibi çeşitli mecmualarda kaleme aldığı yazılarla devam ederken, müzikoloji literatürüne sunacağı diğer çalışmaların hazırlığını yapmıştır. Rauf Yektâ, Avrupa müziği tarihine vâkıf, şark müziği tarihine bütüncül bakan ve aynı zamanda, millî musiki anlayışından da ödün vermeyen bir tarih görüşüne sahiptir. Bireysel müzikal biyografi yazımının gelişmesindeki katkıları oldukça önemlidir.

Yazma eserler arasından incelediğimiz defterde yer alan iki sayfa (belgelerin çoğalma ihtimali her zaman mevcut); ansiklopedik kapsamlı bir biyografi çalışması hazırlığının sinyalleri olarak değerlendirilebilir. A-57 numaralı bu belgenin ilk iki sayfasında görülen isimlerin alfabetik sırayla düzenlenmiş olması ve isimlerin karşılarına küçük referans notlarının ilavesi, daha kapsamlı bir antolojik eserin eskizleri olabileceği fikrini akla getirmektedir.

---

[9] Nuri Şeyda Bey'in vefatının ardından "evrak-ı metruke"sinde görülen bu defterin, Nuri Şeyda Bey'in musiki hayatını kaleme almak isteyen Rauf Yekta Bey'e teslim edildiği anlaşılmaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Hulusi Özbay, "*Rauf Yektâ Bey'in Musiki Antikalarından 'Kafile-i Musikişinasân-ı Osmanî' ve Rauf Yektâ Bey ile Nuri Şeyda Bey'in Musiki Tartışmaları*" başlıklı bildiri metni, Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu, 2024.

KAYNAKÇA

Arel, Hüseyin Saadettin ve Laika Karabey (1953). "Musiki Tarihi Notlarından", *Musiki Mecmuası,* 63-64-65, 83.

Çağatay, Ali Rıfat (1932). "Musiki," *Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri* I. Seri No. 15, 2.

Çakıroğlu, İdris (2022). Türk Tarih Tezi'nin Türk Müziği Tarihyazımına Etkileri, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 23, 2, 407-424.

Çakıroğlu, İdris (2015). "Rauf Yekta Bey, "Eski Türk Musikisine Dair Tetebbular, Kökler ", Milli Tetebbular Mecmuası, C. 1, S. 3, İstanbul, Temmuz-Ağustos, 1331(1915), S. 457-463 (Osmanlıcadan Çeviri/Translation from Ottoman Turkish)", Art Sanar, 4, 217- 229.

Dahlhaus, Carl (1997). *Foundations of Music History*, Cambridge University Press (1983).

Doğrusöz, Nilgün (2018). *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Gazimihal, Mahmud Ragıp (1932). "Türk Musikisi Tarihi," *Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri I. Seri No. 26*, 8.

Haydon, Glen (1941). *Introduction to Musicology*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Kâmûs'ül Âlâm, (1306/1889). İstanbul, s.719.

Özdemir, Hüseyin (2010). *Rauf Yektâ Bey'in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Mûsikî* İle *İlgili Makalelerinin İncelenmesi,* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Turba, Berna (2009). *Millî Tetebbular Mecmuası (549–750. S) Latin Alfabesine Aktarımı ve İncelenmesi,* Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı.

Yekta, Rauf (1928). "Musiki Tarihinde Türklerin Mevki*," Tiyatro ve Musiki*, 8, 3.

Yekta, Rauf (1924) (1343). "Şark Musikisi", İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.

Yekta, Rauf (1986). *Türk Musikisi*, çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Rauf Yektâ Bey'in Musiki Antikalarından "*Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî*" ve Rauf Yektâ Bey ile Nuri Şeydâ Bey'in Musiki Tarihi Tartışmaları

Hulusi ÖZBAY[1]

Özet

Osmanlı dönemi musiki tarihine kaynak teşkil edebilecek ve münhasıran musikişinasların hayatları hakkında telif edilmiş "tezkire" ismiyle bilinen biyografik metinler, şâirler ve hattatlar hakkında yazılanlara nisbetle oldukça azdır. Osmanlı devrinde yaşamış musikişinaslardan şiir veya hüsn-i hatla meşgul olanları hakkında muhtelif tezkirelerden bilgiler edinmek mümkünse de musikişinaslara odaklanan biyografik metinlerin azlığı musiki tarihinin kaynaklarının da sınırlı kalmasına sebep olmuştur. XVIII. yüzyılın başında Kilârî Ahmed Refi'nin Enderunlu şâirleri, hattatları ve musikişinasları kaleme aldığı bir tezkiresi bulunmakla birlikte yalnızca musikişinasları konu alan ilk tezkire, bestekâr Şeyhülislam Esad Efendi'nin, Sultan I. Ahmed ile III. Ahmed'in saltanat dönemleri arasında yaşamış birçok bestekârın biyografisinin yer aldığı "*Atrabü'l-Âsâr* fî *tezkireti urefâi'l-edvâr*" isimli eseridir. Tezkire, 1894'de Veled Çelebi [İzbudak] tarafından sâdeleştirilip, neşredilmiştir. Veled Çelebi, eseri yayınlarken hâtimesinde, gayretkâr bir musikişinasın zuhûr edip "mükemmel bir tezkire" yazmasının gerekliliğine işaret eden bir temennide bulunmuştur. Aynı dönemde Fındıklılı İsmet Efendi, *Atrabü'l* Âsâr'a eklemeler yaparak 1896 târihine kadar yaşamış bestekârların hayatlarını yazsa da eseri 1896 yılında çıkan Fındıklı yangınında yanarak yok olmuştur. Şair, bestekâr ve mütercim M. Nuri Şeydâ Bey ise yine aynı dönemde İkdam gazetesinde bestekâr biyografileri yayınlamaya başlamış, geniş bir musikişinaslar tezkiresi kaleme almak istemiştir. "*Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî*" ismiyle bilinen bu eseri vefâtı dolayısıyla yarım kalmıştır. Nuri Şeydâ Bey'in bestekâr biyografilerindeki muhtelif noktaları tenkit eden Rauf Yektâ Bey de meşhur olan şark ve garp musikişinaslarının biyografilerini geniş bir külliyat hâlinde "*Esâtiz-i Elhan*" başlığıyla neşretmek istemiş ancak eseri, muhtelif sebeplerden dolayı yalnızca üç bölüm yayınlanabilmiştir.

---

[1] İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Bölümü doktora öğrencisi. hulusiozbay736@gmail.com

DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0138

Bu çalışmada, Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz'ün editörlüğünde yayınlanan "*Rauf Yektâ Bey'in Musiki Antikaları*" isimli eser sâyesinde Rauf Yektâ Bey'in arşivinde bulunduğundan haberdâr olunan "*Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî*" isimli el yazması defterin içeriği ve Nuri Şeydâ Bey'in muhtelif gazetelerde yayınladığı yazılarından yola çıkarak telif etmek istediği fakat yarım kalan musikişinaslar tezkiresi ile alâkalı nasıl bir tasavvura sahip olduğu anlaşılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte Rauf Yektâ Bey'in Nuri Şeydâ Bey'e ait bestekâr biyografilerine getirdiği sert eleştiriler ele alınmış, iki musikişinasın gazete sütünlarında devam etmiş olan münakaşalarının serencâmı tetkik edilmiştir. Tartışmaların incelenmesi neticesinde, Osmanlı musiki tarihyazımına katkı sağlayan iki mühim şahsiyetin musikişinaslar tezkiresi yazma yolunda tarih kaynaklarına yaklaşımlarındaki benzerliklerin ve farklılıkların ortaya konulması amaçlanmış, XIX. yüzyılın sonunda Osmanlı basınındaki musiki tarihi tartışmalarının mâhiyeti ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Biyografi, Musiki Tarihi, Tartışma, Tarihyazımı, Osmanlı Basını.

One of Rauf Yektâ Bey's Music Antiques: "*Kafile-i Musikişinasân-ı Osmanî*" and the Discussions on the History of Music Between Rauf Yektâ Bey and Nuri Şeydâ Bey

Abstract

The collection of biographies that are the source of Ottoman history are called *tezkire*. There are biographies written about poets and calligraphers in the Ottoman period. However, biographical texts of about musicians are very few. At the beginning of the 18th century, Kilari Ahmed Refi wrote a *tezkire* about the poets, calligraphers and musicians living in Enderun. However, the first biographical text containing only biographies of musicians is "*Atrabü'l-Âsâr* fî *tezkireti urefâi'l-edvâr"* written by şeyhülislam and composer Esad Efendi. This work was published by Veled Çelebi in 1894 with a simplified language. At the end of his book, Veled Çelebi wished that a musician-author would arive and write a more refined and detailed biograpy of the Ottoman musicians in future. In the same period, Fındıklılı İsmet Çelebi wrote biographies of composers who lived up to his time. Unfortunately, his writings were burned in the Fındıklı fire in 1896. Around the same time, poet, composer and translator Nuri Şeydâ began publishing composer biographies in the newspaper İkdam. The name of the work he wanted to publish was "*Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî*". Nuri Şeydâ Bey could not complete the work because he died. Rauf

Yektâ Bey also wanted to publish biographies of famous musicians who lived in the east and west. However, for various reasons, he could only publish three parts of his work.

In this study, the manuscript named "*Kafile-i Musikişinasân-ı Osmanî*" in the archive of Rauf Yektâ Bey was examined. This manuscript was published in the book titled "Rauf Yektâ Bey's Music Antiques" edited by Professor Nilgün Doğrusöz. It has been determined which composers' life stories are found in Nuri Şeydâ Bey's work about musician biographies. Based on the biographies of Nuri Şeydâ Bey, it was researched what kind of work he was preparing. Moreover, how Rauf Yektâ Bey who criticized certain parts of Nuri Şeydâ Bey's work also wanted to publish biographies and how Nuri Şeydâ responded to these criticisms were also examined. As a result of the examination of the discussions, it is aimed to reveal the similarities and differences in the approaches of two important authors who contributed to the Ottoman music historiography. In this study, how the history of music in Ottoman press at the end of the 19th century were debated were revealed.

Keywords: Biography, History of Music, Discussion, Historiography, Ottoman Press.

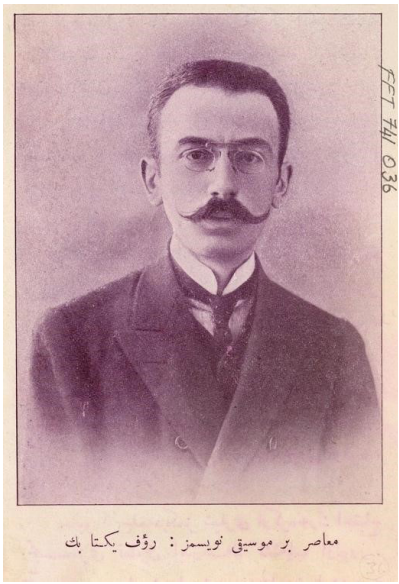
1. Giriş

XIX. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı entelijansiyası içerisinde, geçmiş asırlarda yaşamış musikişinasların biyografilerini içerecek kapsamlı bir tezkire yazılması fikrine sahip olanlar bulunuyordu. Dönemin önde gelen musikişinas muharrirlerinden Ahmet Midhat Efendi (1844-1912), 1880'li yıllarda kaleme aldığı yazısında bir musikişinaslar tezkiresi vücuda getirilmesinin gerekliliğine vurgu yapmış, bunu telif edecek olan müellife de *Kırkanbar* külliyatının[2] hediye edileceğini müjdelemiştir (Rauf Yektâ 1318: 72). 1894 yılında *Mektep* mecmuasında Şeyhülislam Esad Efendi'nin (ö. 1166/1753) musikişinaslar tezkiresi *Atrabü'l-Âsâr*'ı sadeleştirerek neşreden Veled Çelebi [İzbudak] (1869-1953), Esad Efendi'nin eserindeki musikişinasların yarım asırlık bir süre zarfında yaşayan bestekârlar olduğunu, halbuki 'fenn-i musikiyi Yunan'dan İslamiyete nakleden İmam Farabî'den sonra çeşitli milletlerden binlerce musikişinasın yetiştiğini; bunlardan büyük bir kısmının 'nâm ü nişânı' ile biyografilerinin kaybolduğunu, büyük bir kısmının da eserlerinin mahvolup gittiğini söylemiştir (Veled Çelebi 1894: 463). Biyografisi bulunanlar hakkında ise Arapça, Türkçe ve Farsça tezkirelerden bilgi toplanacak olsa ancak birkaç cilt teşkil edeceğini belirtmiştir. Tezkireye Dede Efendi ile birlikte birkaç zâtın tercüme-i halini

[2] Ahmet Midhat Efendi'nin 1873-1876 yılları arasında çıkardığı popüler kültür dergisidir. Bkz. "Kırkanbar", M. Orhan Okay, İslam Ansiklopedisi, XXV. Cilt, 2022, s.475.

eklemek istediğini söyleyen Veled Çelebi, ‘erbâbından’ bunu talep ettiği hâlde başarılı olamadığını da kaydeder. “Eğer müntesibân-ı ilm-i edvârdan bir gayretkâr-ı rast-girdâr zuhûr edip de mükemmel bir tezkire yazarsa âlem-i maarifi kendisine minnetdar etmiş olur” (1894: 464) temennisiyle neşrini sona erdirir.

Fındıklılı İsmet Efendi (1845-1904), *Atrabü’l Âsâr*’a kendi zamanına kadar yaşamış bestekârların hayatlarını eklese de, eseri 1896 yılında çıkan Fındıklı yangınında yanarak yok olmuştur (Özcan 2001:140). Ahmet Midhat Efendi ve Veled Çelebi’nin temenni ettiği ‘mükemmel musikişinaslar tezkiresi’ni vücuda getirme hayalini paylaşanlar arasında iki musikişinas daha bulunuyordu: Rauf Yektâ (1871-1935) ve Nuri Şeydâ Bey’ler (1865-1901) (Görsel: 1 ve 2).





Görsel 1 (solda): Rauf Yektâ Bey. (Salt Araştırma, Feridun Fazıl Tülbentçi Arşivi).
Görsel 2 (sağda): Nuri Şeydâ Bey. (Salt Araştırma, Feridun Fazıl Tülbentçi Arşivi).

Rauf Yektâ Bey, Veled Çelebi’nin bahsi geçen temennisini de dikkate alarak (Rauf Yektâ 1318: 6) uzun süre üzerinde çalıştığı musikişinas biyografilerini “*Esâtiz-i Elhân*” başlığı altında toplamıştır. Fakat tezkiresinin yalnızca üç bölümünü (*Hoca Zekai Dede Efendi, Hoca Abdülkadir Meragi ve Dede Efendi*) yayınlayabilmiştir. Nuri Şeydâ Bey ise 1898 ve 1899 yıllarında İkdam ve *Sabah* gazetelerinde yayınladığı musikişinas biyografilerini *Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî* [Osmanlı Musikişinaslar Kafilesi] başlığı altında toplayarak yayınlamayı arzu etmiş fakat çalışmaları devam ederken 1901 senesinde eserini neşredemeden vefat etmiştir (Bekir Sıdkı 1901: 3).

2. Nuri Şeydâ Bey'in Hayatı

Nuri Şeydâ Bey'in hayatı, eserleri ve karakteri hakkında bilgi veren muhtelif kaynaklara nazaran en kapsamlı malumata Bekir Sıdkı Bey'in 1901 Haziran'ında kaleme aldığı "*Nuri* Şeydâ *Bey merhum*" başlıklı yazısında rastlanmaktadır[3] (1901a: 3-4). Nuri Şeydâ Bey'in ölümünün ardından yayınlanan bu yazıda[4], biyografik bilgilerin yanı sıra onun terekesi hakkında da ayrıntılı bilgiler mevcuttur. Muharrir, 5 Safer 1319'da [1901] Eyüp'te defnedilen Nuri Şeydâ Bey'in vefatından üç gün önce mecalsiz yatağa düştüğünü, tedavi edilemediğinden bahsetmektedir.[5]

Bekir Sıdkı Bey, ilk defa on yedi sene önce [tah. 1884] Ali İhsan Efendi vasıtasıyla Nuri Şeydâ'nın meclisinde bulunduğunu; seyrek sakalı, az bıyığı, geniş beyaz alnı ve parlak gözleriyle merhumu kendisine yakın hissettiğini belirtir. Nuri Şeydâ Bey'i mecliste rızaya mahal bırakmaksızın "küçük beyaz elleriyle" dizlerinde usul tutarak başını öne eğmiş vaziyette iki tarafa sallanarak ruh sadasıyla insanları gaşyederken [mest ederken] hatırlamaktadır. Öfkelendiği zaman yırtıp attığı eserlerinin kendisiyle birlikte unutulup gittiğini söyler. Aktarılan bilgiye göre Nuri Şeydâ Bey, çevresindeki şairlerden birisine öfkelenerek tiyatro eserlerinden birini, talebesinin sorular karşısındaki başarısızlığı sonrası Farsça kavaidini [gramerini], hizmetçisine sinirlenerek de bir eserini parçalamıştır. Eserlerini müsveddesiz yazan Nuri Şeydâ'nın birçok eseri bu sinir harplerinde yok olmuştur (Bekir Sıdkı 1901: 3).

Bekir Sıtkı Bey, Nuri Şeydâ'nın vefatından sonra merhumun hemşire-zâdesi [kız kardeşinin çocuğu] Mahmud Kenan Bey'e rica ederek terekesini görmek ister. Mahmud Kenan Bey bu ricayı kabul eder ve Nuri Şeydâ'nın ''evrak-ı perişan''ını gösterir. Ortaya serilen evrak ancak yirmi otuz parça kadardır. Bekir Sıtkı Bey, evrak arasında yazısını bugün oldukça kıymetlendiren iki şeyle karşılaşır: İlki Nuri Şeydâ Bey'in ayrıntılı otobiyografisi, diğeri ise kitap olarak neşredemediği *Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî* isimli eserinin kendi el yazısıyla yarım kalan müsvedde nüshasıdır.

Nuri Şeydâ Bey'in terekesinden çıkan otobiyografisi genel hatlarıyla şu şekilde özetlenebilir: 18 Muharrem 1282'de [Haziran 1865] doğmuştur. Babası Hâfız Ahmet Eyüp Efendi, Paşababa Dergahı "nakib-i evveli"dir. Nuri

---

[3] Bekir Sıdkı Bey'in yazısında yer alan biyografi, Nuri Şeydâ Bey'in musiki hayatı hakkında daha fazla ayrıntıya yer verdiğinden ve kendi otobiyografisinden faydalanarak yazıldığından Hoş Sadâ (İbnülemin 1958: 236-237) ve Elli Yıllık Türk Musikisi'nde (Rona 1960: 73-74) yer alan biyografilerinden daha fazla bilgi içermektedir.

[4] Bu yazı ayrıca, 13 Haziran 1901 tarihinde *Musavver Fen ve Edeb* mecmuasında yayınlanmıştır (Bekir Sıdkı 1901b: 157-158).

[5] Nuri Şeydâ Bey'in vefatına sebep olarak işrete düşkünlüğü gösterilmiştir (İnal 1958: 236).

Şeydâ, Kapan-ı Dakik mahalle mektebinde Hafız Hüseyin Efendi'den, Aksaray'da Çakırağa Fındık Hafız Efendi'den ilk bilgilerini öğrenmiş, H. 1291 senesinde (M.1874-75) Mahmudiye Mektebi'ne kaydolmuştur. Okulda çeşitli mükâfatlar kazanacak derecede başarılı bir öğrenci olan Mehmed Nuri Bey, ailesi Sarıyer'e taşınınca Aksaray'daki okuluna gidip gelmesi güçleşmiş bu sebepten dolayı Büyükdere'deki Ermeni Mektebi'ne kaydolmuştur. Bu mektepte Fransızca ve Ermenice öğrenmiş, üç sene de Soğukçeşme Rüşdiyesi'ne devam ederek Adliye Nezareti Ticaret İcra Dairesi'ne girmiştir. Hayli müddet bu dairede vazifesini icra eden Mehmed Nuri Bey, istifa ederek memuriyetten ayrılmıştır.

Nuri Şeydâ Bey'e ait sicil kaydında[6] ise Bekir Sıdkı Bey'in naklettiği biyografiye nazaran bazı farklılıklar bulunmaktadır (DH. SAİDd.00045: 117). Sicil kaydına göre, 1283 [Aralık 1866] doğumludur. Özel hocalardan eğitim gördüğü ifade edilen Nuri Şeydâ Bey'in Fransızca ve Ermenice'nin yanısıra Rumca da bildiği kaydedilmiştir. Sicil kaydında 5 Cemaziyelahir 1299'da [Nisan 1882] henüz on altı yaşında iken Dersaadet Ticaret Mahkemesi İcra Dairesi'ne girdiği ve altı sene sonra terk ettiği bilgisi yer almaktadır. Bu kısımdaki memuriyet bilgileri Bekir Sıdkı Bey'in yazdıkları ile uyuşmakta olup, hayli müddet olarak belirttiği memuriyet yıllarının ise altı sene olduğu anlaşılmaktadır.

Nuri Şeydâ Bey zeki, mesaiden usanmaz, tahsilsever ve hafızası güçlü bir kişilik olarak tasvir edilmektedir. Yazar (1901: 3) Nuri Şeydâ Bey'in musiki tahsili hakkında da bilgi vermektedir. Nuri Şeydâ, Medeni Aziz Efendi, Ali Bey ve Yeniköylü Hasan Efendi gibi musikişinaslardan musiki bilgisini tahsil etmiştir.

Bekir Sıdkı Bey, Nuri Şeydâ Bey'in terekesi içerisinde gördüğü iki levhaya dayanarak şairin kuvvetli bir hattat olduğuna da işaret etmektedir. Eserlerinde "Şeydâ" mahlasını kullanan Mehmed Nuri Bey'in ilk ismi zaman içerisinde unutularak Nuri Şeydâ olarak zikredilmiştir. Bekir Sıdkı Bey, Nuri Şeydâ'nın eserleriyle ilgili bahiste ise, İngilizce›den *Barnum'un Milyonları*'nı, Fransızca'dan ise *Manon Lesko* ve *Rafael*'i tercüme ettiğini söyler. *Rafael* tercümesinin ortaya çıkış hikayesine de değinir. İkdam gazetesi bir edebiyat müsabakası açar. Bu müsabakaya *Rafael* tercümesi ile katılan Nuri Şeydâ başarılı olur ve tercümesi mükafat olarak gazetede neşredilir. Yayınlanan İhsas-ı *Kalb* ve *Enin-i Dil*'den başka *Mükemmel Sarf-ı Fransevî*, *Muhtasar Sarf-ı Fransevî*, *Evlad Terbiyesi*, İlm-*i Eşya -Birinci Kısım-*, Şekspir›in *Hamlet'i* ve

[6] Nuri Şeydâ Bey'in ve birçok musikişinasın sicill-i ahvâl kayıtları, yakın zamanda neşredilen Onur Öner'in kıymetli çalışmasında yayınlanmıştır. Bkz. Öner, Onur (2022). İstanbul'un Müzik Okulları II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatındaki Değişimler, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Kızlar Mektebi isimli eserleri telif ve tercüme ettiğini belirtmektedir. Ayrıca Bekir Sıtkı Bey (1901), Nuri Şeydâ'nın otuz sekiz adet eserinin bulunduğunu söyleyerek makamları hakkında da bilgi vermektedir.[7]

3. Nuri Şeydâ Bey'in *Kâfile-i Musikişinâsân-ı Osmanî*'si

Bekir Sıtkı Bey'in 'evrak-ı metruke' içerisinde dikkatini cezbeden parçalardan biri de Nuri Şeydâ Bey'in tamamlayamadan vefat ettiği musikişinaslar tezkiresi *Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî'*dir (1901a: 3). Eserin bir kısmının yazılı olduğu defteri gördüklerini, giriş [medhal] kısmı, iki mühim fâsıla [bölüm] ile ihtiva ettiği harf sırasına göre musikişinas biyografilerinden bahsetmektedir. Bekir Sıtkı Bey, Nuri Şeydâ'nın eserini tamamlamayı çok arzu ettiğini fakat mümkün olamadığını; merhumun musiki fennine edilecek hizmetlerden birinin de böyle bir eserin yazılması olduğunu her zaman söylediğini nakleder.

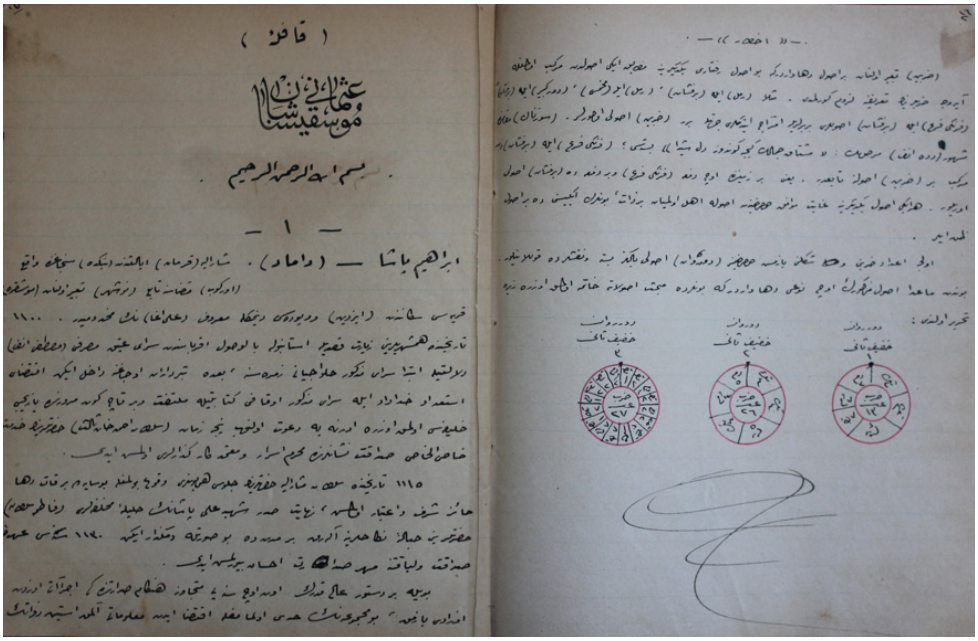
Muharrir, Rauf Yektâ Bey'in Nuri Şeydâ'nın musiki hayatını yazmak istediği bilgisini verir ve bunun büyük bir 'kadirdanlık [değerbilirlik] eseri' olduğunu ifade eder. Bekir Sıtkı Bey, Rauf Yektâ Bey'in 'ruh-i Şeydâ'yı şâdân edecek olan bu himmetine teşekkür etmemenin mümkün olmadığını, hatta icab ederse mezkûr şarkılarını -mümkün olabileceği kadar- notalarıyla beraber Rauf Yektâ Bey'e takdim edeceklerini söylemektedir (1901a: 4). Bekir Sıdkı Bey'in bu sözlerini dikkate alırsak, Nuri Şeydâ Bey'in terekesinde bulunan musiki eserlerinin ve *Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî* başlıklı defterin, yazının yayınlanmasından sonra Rauf Yektâ Bey'in hususî koleksiyonuna bu şekilde girmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Nuri Şeydâ Bey'in yarım kalan eserinin el yazması nüshasının Rauf Yektâ Bey'in kıymetli koleksiyonu içerisinde yer aldığına dair detaylı bilgi, Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz'ün editörlüğünde neşredilen *Rauf Yektâ Bey'in Musiki Antikaları* isimli kitapta yayınlanmıştır (Doğrusöz 2018: 71). Kitapta yer alan bilgilere göre, *Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî* başlıklı el yazması defterin Rauf Yektâ Bey'in tasnif edilen arşivindeki numarası X-18'dir. İçerisinde "*15 Şaban 1316/18 Kanunuevvel 1314*" tarihi yer almaktadır. 12 yapraktan oluşan ve Osmanlı Türkçesi ile yazılmış el yazma defterin boyutları 20.5x16 cm'dir. İçerisinde yalnızca başlığı yazılı dibâce, sonrasında medhal [giriş], ardından da alfabetik sıralama gözetilerek kaydedilmiş üç musikişinasın (Damad İbrahim Paşa, Hâfız İbrahim Ağa, Âsâriye Hatibi İbrahim Efendi) isimleri ve biyografileri, bir musikişinasın (Yenişehirli İbrahim Efendi) ise yalnızca ismi yazılı olup, biyografisi kaydedilmemiştir (2018: 71) (Görsel.3).

---

[7] Bekir Sıdkı Bey'in aktardığına göre otuz sekiz eserin listesi şu şekildedir: "*2 Rast, 1 Hicaz Nakış Semai, 1 Hisar Bûselik, 1 Sûzinâk, 1 Hüseynî, 1 Segâh, 7 Hicazkâr, 1 Nevâ, 2 Müstear, 1 Sabâ, 1 Acem, 3 Hüzzam, 1 Beyâti, 1 Beyâti Araban, 1 Evcârâ, 3 Uşşâk, 2 Muhayyer, 1 Ferahnâk, 1 Dügâh, 1* Şevkefzâ*, 1 Ferahfezâ, 1* Şevkutarab*, 3 Yegâh*".

Defterin içerisindeki *Medhal* bölümünün üzerindeki "*18 Kanunuevvel 1314*" tarihini dikkate aldığımızda Aralık 1898'de kaleme alınan defterin içerisinde ilk sırada yer alan Damad İbrahim Paşa'nın biyografisi, Nuri Şeydâ'nın -defterin üzerindeki tarihten on bir gün önce- 7 Kanunuevvel [Aralık] 1898'de *Sabah* gazetesinde yayınlanan Damad İbrahim Paşa biyografisiyle (1898m: 4) aynı olduğu görülmektedir. Netice itibariyle Nuri Şeydâ'nın bu defteri, *Sabah* gazetesinde musikişinas biyografileri yayınlandığı sırada oluşturmaya başladığı düşünülebilir. Ölümünün ardından da defterin, yakınları tarafından onun musikişinas yönünü yazmak arzusunda bulunan Rauf Yektâ Bey'in hususi koleksiyonuna teslim edildiği anlaşılmaktadır.



Görsel 3: Nuri Şeydâ Bey'in tamamlayamadığı musikişinaslar tezkiresi *Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî*'nin elyazma nüshasında Damad İbrahim Paşa biyografisinin yer aldığı sayfa. (Doğrusöz 2018: 71).

Nuri Şeydâ Bey'in musikişinasların hayatlarına dair rastladığımız ilk yazı, 10 Temmuz 1898 tarihli olup, "*Hacı Sadullah Ağa*" başlığı ile İkdam gazetesinde neşredilmiştir. Nuri Şeydâ Bey, mezkûr yazısında 'musikişinaslar tezkiresi' vücuda getirme fikrini ve gazetedeki yazı dizisine nasıl başladığını kısaca anlatmakta, ardından da Hacı Sadullah Ağa'nın hayatı hakkında bilgi vermektedir (1898a: 3) Nuri Şeydâ Bey, yazısını yazmadan iki akşam önce, sâhilhânesinin dağ yamacına bakan odasında oturup maziyi tefekkür ederken düşüncelere dalar. Uzaktan uzağa bir muhayyer perdesi dimağında "tanînendâz olur [çınlar]". Hacı Sadullah Ağa'nın "*Raks eyleyecek nâz ile ol* âfet-*i Mısrî*" ve daha sonra aynı makamdan Haşim Bey'in *Nimet-i vaslın içün ey gonca leb*

şarkısını duyar. Bir müddet mahzun ve mükedder hâlde vakit geçiren Nuri Şeydâ Bey, zaman içerisinde unutulan musiki üstâdlarının tercüme-i hâllerini gelecek nesillere yadigâr olması amacıyla kaleme almaya karar verir ve bahsi geçen *Hacı Sadullah Ağa* biyografisini yazmaya başlar.

Musikişinaslar tezkiresini vücuda getirecek yazılarında Nuri Şeydâ Bey, duygusal yönü belirgin, hocalarından şifâhen edindiği bilgilerle birlikte çeşitli el yazması kaynaklarda gördüğü bilgileri mezcetmiştir. İkinci yazısı ilk yazısından on yedi gün sonra bu kez XVIII. yüzyıl bestekârlarından Zaharya hakkındadır. Aynı günlerde *Rafael* tercümesi de tefrika edilmektedir (1898b, 3). Zaharya yazısında da görüldüğü üzere hocaları olan Merhum Medeni Aziz Efendi'den ve Yeniköylü Hafız Hasan Sırrı Efendi'den öğrendiği bazı bilgileri kullanmış, Haşim Bey'in mecmualarını da eleştirel bir gözle değerlendirmiştir.

Nuri Şeydâ Bey, *Sabah* gazetesinde de musikişinas biyografileri neşretmeye *Nazîm* başlıklı yazısıyla başlamıştır (1898c: 4). Dördüncü yazısı *Derviş İsmail yahud Dede Efendi* başlığı (1898d: 3) ile beşinci yazısı *Hâfız Post* ise 20 Ağustos 1898 tarihinde yine İkdam'da neşredilir (1898e: 3) Hâfız Post biyografisinde yine şifahî kaynaklardan beslenen, bunun yanında muhtelif tezkirelerden pasajlar iktibas eden Nuri Şeydâ Bey'in bu yazısından üç gün sonra, yazılarından ilk bahseden dönemin önde gelen muharrirlerinden Ahmet Midhat Efendi olur. *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde *Nuri* Şeydâ *Bey'e Teşekkür ve Rica* başlıklı yazısında (1898a: 1) meşhur musikişinaslar hakkında biyografiler yayınlayan Nuri Şeydâ Bey'in neşrettiği makalelerin Osmanlı kadirşinasları nezdinde pek büyük bir mergubiyetle [rağbetle] karşılandığını ifade etmiştir. Makaleler hakkında olumlu görüşlerini bildiren Ahmet Mithat Efendi, bahsi geçen biyografik makalelerin gazete sahifelerinde kalmaması gerektiğini, bir risale suretinde yazıların toplanarak yayınlanmasını rica etmektedir. Ayrıca bu ricasına ilave olarak eğer bahsi geçen risale basılırsa elli nüshayı da kendilerine ayırmalarını söyleyerek Nuri Şeydâ Bey'i teşvik edici bir ifade tarzı kullanmıştır.

Ahmet Midhat Efendi'nin *Tercüman-ı Hakikat*'in ilk sayfasında yayınlanan cesaret verici iyi dilek ve teşekkürleri ile dolu bu yazısından bir gün sonra Nuri Şeydâ Bey, İkdam'da 24 Ağustos 1898'de Itrî hakkındaki yazısını (1898f: 3-4) üç gün sonra ise Hoca Abdülkadir Meragi hakkındaki yazısını (1898g: 3) yayınlar. Nuri Şeydâ'nın bu yazısı onu aynı konular üzerinde çalışmalarını sürdüren Rauf Yektâ Bey ile karşı karşıya getirecektir.

4. Nuri Şeydâ Bey ve Rauf Yektâ Bey'in Musiki Tarihi Tartışmaları

Nuri Şeydâ Bey, ilgili yazısında Hoca Abdülkadir Meragi'nin milli musikimize olan fazlaca tesirinden dolayı önemli bir kişi olduğunu belirtir.

Hoca Abdülkadir'in hayatının meçhul olduğunu, anlatacağı rivayetlere doğru gözüyle bakılırsa mevcut olan eserlerinin hususi talebesi Gulam vasıtasıyla intikal ettiğini bildirir. Nuri Şeydâ, Hoca'nın Horasan hükümdarlarından olan Hüseyin Baykara asrına yetiştiğini, hükümdarın dikkatini çektiğini kaydeder. Yazısında yer verdiği bilgileri hocalarından işittiğini, onların da kendi hocalarından bu bilgileri işiterek öğrendiğini söyler. Hoca Abdülkadir'in elinden eserleri alınırsa bir kıymetinin kalmayacağını düşündüğünü bu sebepten kimseye eserlerini meşk etmediğini; fakat yanına hükümdar tarafından Gulam namında gayet zeki bir gencin taltifen verildiğini nakleder. Gulam'ın sağır ve dilsiz taklidi yaparak Hoca'nın güvenini kazanıp eserleri gizlice meşk ettiğini ve bunları -Hoca Abdülkadir'in da bulunduğu- hükümdarın huzurunda okuğunu, bu hadiseden sonra Hoca Abdülkadir'in pez az bir müddet yaşayıp vefat ettiği bilgisini verir. Nuri Şeydâ'ya göre Hoca-Gulam hikâyesi sahih olmasa da 'pek iyi yakıştırılmış'tır. Yazısının sonunda Hoca Abdülkadir'in eserlerinin listesini de ilave etmiştir. Ayrıca yazısında Abdülkadir Meragi ile ilgili okuyucularına bir ricada bulunmuş, konuyla ilgili bilgisi olanların İkdam gazetesine bildiklerini yazmalarını istemiştir. Bunun ileride kitap olarak neşredeceği *Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî* isimli müstakbel eseri için bir hizmet olacağını da belirtir. Yedinci yazısında ise 10 Eylül 1898'de "*Seyyid Mehmed Nuh*"u yazar (1898h: 3).

Rauf Yektâ Bey, bu yazıdan dört gün sonra, 14 Eylül 1898'de Nuri Şeydâ'nın *Hoca Abdülkadir Meragi* yazısındaki çağrısını da değerlendirerek İkdam'da başlıksız bir eleştiri yazısı kaleme alır (1898a: 3). Geçmiş asırlarda yaşamış musikişinasların biyografilerinin yazılmasındaki zorluklara değinerek, 'hurâfât ve esâtir' kabilinden ağızdan ağıza nakledilen bilgilerin fennen ve târihen makbul olmadığını, onları kaynak göstermenin abesle iştigal olduğunu ifade eder. Bununla birlikte nakledilecek bilgilerin mehaz [kaynak] bilgisinin verilmesi gerektiğini söylemiş; Avrupa'da bu türden yazılan eserlerde hemen her satır başında kaynakların metnin altında birer rakamla birlikte gösterildiğini hatırlatmıştır. Ayrıca Nuri Şeydâ'nın Seyyid Nuh'la ilgili yazısına da bir eleştiri getirmiştir. Nuri Şeydâ'nın Seyyid Nuh'u IV. Mehmed döneminde meşhur olmuş Konyalı bir bestekâr olarak yazdığını halbuki Şeyhülislam Esad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ında Seyyid Nuh'un Diyarbakırlı olduğunu ve Sultan III. Ahmed döneminde iştihar ettiğini söylemiştir. Rauf Yektâ, Nuri Şeydâ ile ancak birkaç kez görüştüğünü, hakkında gıyaben hürmeti olduğunu belirtmiş; gazetelerde yayınladığı musikişinas biyografilerini hususi bir hürmetle karşıladığını da eklemiştir.

Nuri Şeydâ Bey, Rauf Yektâ Bey'in eleştirilerine başlıksız bir yazı ile (Nuri Şeydâ) cevap verir. Rauf Yektâ Beyefendi'nin İkdam'da yayınlanan makalesini şükranla karşıladığını ifade ederek teşekkür etmiştir. Rauf Yektâ

Bey'in "hurafât ve esâtir"lerin mehaz gösterilmeden yazılara eklenmemesi fikrine, müverrihlerin bunları muhafaza maksadıyla olduğu gibi kayda geçmesi gerektiğini savunmuştur. Nuri Şeydâ, kayda geçecek olan malumatın daha sonra tetkik ve tenkit edilerek ihya olabileceğini belirtmiştir. Mehaz konusundaki telkinlere ise, "okuyanı az, heveskârânı çok" bir kavim içinde mehaz belirtmenin yarardan çok zararı olacağı fikrindedir. Bunun sebebi olarak da -eğer mehaz verilirse- ciddi eserlerden bir şeyler kapmaya çalışan gençlerin eserleri layığıyla incelemeden "bu mühim işe" karışarak muharrire mektuplar yazarak muharriri cevap mecburiyetinde bırakması ve onu işlerinden alıkoyması olarak açıklar (1898ı: 3-4).

Ahmet Mithat Efendi ise 18 Eylül 1898 tarihli yazısında Nuri Şeydâ Bey'in matbuat sayfalarını eserleriyle tezyin ettiğini [süslediğini] söylemiştir. Musikiye hizmet maksadı Ahmet Midhat Efendi'ye göre bir adım daha ilerlemiştir. Rauf Yektâ'nın da hizmet maksadıyla kendi incelemelerini ortaya serdiğini ifade etmiştir. İki muharrir arasında İkdam sayfalarında teati edilen bazı mülahazaları o kadar güzel bulmuştur ki, tarafların birbirini dinlemediği diğer bilimsel ve edebi tartışmalara ibret olmasını dilemiştir (1898b: 2-3).

Nuri Şeydâ Bey, 23 Eylül 1898'de *Sabah* gazetesinde kaleme aldığı *Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî* başlıklı yazısında, öncelikle *Kafile* gibi bir eseri yazma arzusunun çocukluk dönemine dayandığını anlatmıştır. Henüz on üç, on dört yaşlarında iken musiki hakkında çocukça bir fikri olduğunu söylemiştir. Bu fikir, meşk ettiği eserlerin bestekârlarını bilmek hatta kendilerini görmek arzusudur. Nuri Şeydâ Bey, Dede Efendi gibi sevdiği bestekârları sürekli hayâl ettiğine değinmiştir. Daha sonra ise Rauf Yektâ Bey'in yazısına atıfla Şeyhülislam Esad Efendi'yi çok iyi tanıdığını fakat *Atrabü'l-Âsâr* isimli eserinin gözünden kaçtığını hayıflanarak ifade eder (1898j: 3-4).

İkdam'da 1 Teşrinievvel 1898›de yayımladığı "*Tenkidât-ı Musikiyye*" başlıklı yazısında Rauf Yektâ (1898b: 3), hurâfât ve esâtir için yazılara dâhil olmasın demediğini bunlar üzerinden fikir geliştirilemeyeceğini, geliştirilecekse de mütalaa ve mülahaza edilmesini gerektiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte Nuri Şeydâ'nın Hoca Abdülkadir başlıklı yazısında anlattığı Hoca-Gulam hikâyesini ilk defa on beş yıl önce Hoca Zekai Dede'den (ö. 1897) dinlediği zaman sıhhatine inandığını fakat daha sonra yaptığı araştırma ve incelemeler neticesinde bu hikâyenin "düzme" olduğuna inandığını söyler ve isbat etmeye çalışır. Hoca Abdülkadir'e isnad olunan bu sergüzeştin aslı olmadığını dile getiren Rauf Yektâ Bey, Nuri Şeydâ'nın Hoca'nın eserleri olan *Makasıdü'l-Elhan* ve *Câmiü'l-Elhân*'dan istifade etseydi Hoca Abdülkadir'in musikiye ne kadar hizmet ettiğini görmüş olacağını söyler. Mezkur eserleri kaynak göstererek Nuri Şeydâ'nın yazısındaki hikâyeyi ve tarihlendirmeleri çürütmeye çalışır. Rauf Yektâ Bey, Nuri Şeydâ'nın niçin mehaz kullanmadığına ilişkin verdiği

cevapları, ciddi bir mazeret olarak görmediğini muharririn gelecek cevapları ciddi değilse dikkate almayarak, işine devam etmesi gerektiğini, bu gibi durumlara muharrirlik edenlerin alışması gerektiğini ifade eder.

Nuri Şeydâ Bey, Sabah gazetesinde *Hoca Abdülkadir Meragi* başlıklı bir yazı kaleme alarak (1898j: 3-4) Rauf Yektâ Bey'in eleştirilerine muhtelif cevaplar vermiştir. İkdam gazetesindeki Abdülkadir Meragi hakkındaki yazısında büyüklerinden işittiklerini yazdığını, bildiklerinden kendisinin de emin olmadığını malumatı olanları bu yüzden yazmaya davet ettiğini söylemiştir. Bunun daveti üzerine altı kişinin kendisine Hoca Abdülkadir hakkında mektup yazdığını fakat gelen mektuplardaki bilgilerin yetersiz olduğunu ifade etmiştir. Menkıbelere 'hakikat süsü' vermediğini belirtmiştir. Mehaz gösterme konusunda ise senelerce çalışarak elde ettiği eserleri mecburiyet görmedikçe göstermemekte mazur olduğunu savunmuştur. Eserlerin kıymetini düşürmek istemediğini söylemiştir. Bu yazısından üç gün sonra ise Nuri Şeydâ Bey, Şeydâ Hâfız başlıklı tercüme-i hâli yayınlayarak yazılarına devam etmiştir (1898l: 4). Rauf Yektâ Bey, İkdam'da 14 Ekim 1898 tarihli "*Mecburi Bir Cevap*" başlıklı makalesinde ise (1898c: 3) Nuri Şeydâ Bey ile arasındaki münazaradan haberdar olunduğunu, uzun uzun cevap yazmayacağını ifade eder. Hatta Nuri Şeydâ'yı anlama istidadından uzak biri olarak tarif eder. Rauf Yektâ bunca tartışmadan sonra Nuri Şeydâ'nın yayınlayacağı kitaba bakılması gerektiğini, bu tartışmalardan öğrendiklerini yazıp yazmayacağını, yazılarıyla kitapta yayınlanacak olanların mukayese edilmesi gerektiği vurgular. Bu başlık altında yazacaklarının ise son sözleri olacağını belirtir.

Rauf Yektâ ile Nuri Şeydâ'yı bir kez daha karşı karşıya getiren tartışma, Ahmet Midhat Efendi'nin *Kemana Bir Kiriş Zammı* yazısıyla ortaya çıkmıştır (Arslan 2022: 124). Ahmet Midhat Efendi'nin *Tercüman-ı Hakikat*'te yayınlanan 27 Teşrinievvel 1898 tarihli yazısıyla başlayan tartışmalar birkaç ay boyunca devam eder. Ahmet Midhat Efendi, mezkur yazısında Muallim Altermann'ın kemana bir tel daha eklediğini - alto ve keman işini gördürmek için-ilâve edilecek telin Türk musikisinde de istifade edileceğini iddia eder (2022: 124). *Fisagores Gamı* başlıklı üç yazıdan oluşan dizisinin ikinci yazısında Rauf Yektâ Bey, Mehmed Ataullah Dede (ö. 1910) ve Mehmed Celaleddin Dede (ö. 1908) ile yaptıkları çalışmalardan bahseder (1899a: 3-4). Muhtelif musiki risalelerini kopya etmek için kütüphanelerde aylarca zaman harcadığını; hatta bir müstensih de tuttuğunu ifade eder. Musikinin nazariyatını Mehmed Ataullah Dede ve Mehmed Celaleddin Dede'den daha iyi kimsenin bilmediğini, bu iddiasında haklı olduğunu göstermek için de nazari konularla ilgili beş tane soru[8] hazırlar ve bu soruların cevaplarının verilmesini bekler.

[8] Sorular şunlardır 1- Eb'ad-ı sülüse-i lahniyye hangileridir? 2- Bu'd-ı mücennep nasıl bir bu'ddur? 3-Uşşak makamında kullanılan pest segâh fennen nasıl tayin olunur? 4-El-yevm nihavend namıyla maruf olan makam tabaka-i ûlânın hangi kısmıyla tabaka-i saniyenin

Bu sorulara cevap verme girişiminde bulunanlardan biri de Nuri Şeydâ Bey'dir (1899a: 3). Rauf Yektâ, *Es'ile-i Musikiyye ve Nuri* Şeydâ *Bey'in Cevapları* başlıklı yazısında Nuri Şeydâ Bey'in sorulara verdiği cevaplarını eleştirir (1899b: 3-4). Rauf Yektâ, Nuri Şeydâ'nın hiç bilmediği bir fenden âlimâne bahsetmesindeki cesaretini hayretle karşıladığını fakat tanıdığı birçok kimsenin Nuri Şeydâ'nın yazdıklarından birşey anlamadığını ve verdiği cevapların doğru cevaplar olup olmadığını merak edip sormaları dolayısıyla bir yazı kaleme almanın gerekliliğinin ortaya çıktığını belirtmiştir.

Rauf Yektâ, Nuri Şeydâ Bey'in bu sorulara cevap vermesini beklemediğini ifade eder. Birkaç kez görüştüğü Nuri Şeydâ Bey'in 'düm-tek usulü' ile birçok besteler ve semailer ezberlediğini ve amelî musikide ilerlediğini söylese de onun bir saz icra etmemesine ve nota bilmediğine vurgu yapar. Musikinin elifbası olan notayı bilmeyen Nuri Şeydâ'nın bu işin nazariyatına akıl erdiremeyeceğini ima ederek yazısına başlar. Beş altı ay önceki tartışmalarına gönderme yaparak, Nuri Şeydâ'nın nazariyattan bahseden kadim musiki kitaplarından bir şey anlayamadığını da iddia eder. Hâfız Post yazısından alıntı yapan Rauf Yektâ, onun için ilm-i edvarın 'miftahı (anahtarı) kaybolmuş bir kitaphane' olduğunu söyler.

Hatta Rauf Yektâ soruları sorduğu makalesini yayınladıktan birkaç gün sora kütüphaneye gittiğini, ecnebi kitapların bulunduğu kısımda uzaktan rengini dahi tanıdığı -uzun zaman önce de birçok kısmını istinsah da ettiği- *Dürretü-t-Tâc*'ı incelerken Nuri Şeydâ Bey'i gördüğünü söyler. Nazariyattan bahseden bu kitaplarla ilgilenmesinden ötürü de kalben sevindiğini fakat Nuri Şeydâ Bey'i rahatsız etmemek için de bir başka köşeye oturduğunu yazar.

Rauf Yektâ Bey, bu karşılaşmadan beş altı gün sonra Nuri Şeydâ'nın sorulara yalan yanlış ibarelerle dolu olarak cevap verdiğini gazetelerde görünce de hayret ve teessüften kendisini alamadığını itiraf eder. Fakat Rauf Yektâ, öyle bir hafta boyunca *Dürretü't-Tâc* incelemekle sorularına kolayca cevap verilemeyeceğini söyleyerek Nuri Şeydâ'nın sorulara verdiği cevapların yanlışlıklarını kısım kısım anlatır.

Nuri Şeydâ Bey, Rauf Yektâ'nın aralıklarla ile ilgili sorusuna Farabi'nin *el-Medhal fi'l-Musiki*, Meragi'nin *Şerefiyye'*si ve *Dürretü'-Tâc*'dan başka bir yerde anlatılmadığını, bu kitapların da nüshalarının ender bulunduğunu söyleyerek bu soruyu hangi musikişinasın bileceğini sorar. Rauf Yektâ da bu üç kitaptan başka bir yerde bulunmadığının doğru olmadığını çünkü *Kitabü*'ş *Şifâ*, *Makasidü*'l-*Elhân*, *Miftahü*'l-Ulûm, *Câmiu'l-Elhân*, *Nekavetü*-l-*Edvâr*, İhvanü's-*Safâ Risâleleri*, *Kitâbü*'l-*Edvâr*, *Makasidü*'l-*Edvâr*, *Fethiyye* gibi muteber kitaplarda bu bahsin ayrıntılı bir şekilde anlatıldığına dikkat çeker.

kaçıncı kısmından terkip etmiş bir makamdır? 5-Berefşan usulü niçün on altı darbdır?

Bu kitapların da kütüphanelerde bulunduğunu belirtir. Nuri Şeydâ'nın bu soruya verdiği cevapların doğru olmadığını belirterek, "ebad-ı sülüse-i lahniyye"nin Farabi zamanından beri bilindiği ortaya koyar. Nuri Şeydâ'ya gönderme yaparak "*Düm-tekçilerin meçhulü ise ona diyeceğimiz yok*" der (1899e: 3-4).

Nuri Şeydâ'nın ikinci soruya (Bu'd-ı mücennep nasıl bir bu'ddur?) verdiği cevap da Rauf Yektâ'yı tatmin etmemiştir. Nuri Şeydâ Bey, ilgili bahiste ise onları ölçecek ne bir alet-i hükmiyesinin ne de *Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî*'yi yazması dolayısıyla zamanının bulunmadığını söyler. Nuri Şeydâ'nın cevaplarını saçma bulan Rauf Yektâ, bir 'âlet-i hükmiyyeye' ihtiyaç olmadığını, nazariyat kitaplarında bu hususların yazdığını belirtir.

Genel hatlarıyla Nuri Şeydâ'nın verdiği cevapları tek tek ele alarak çürütmeye çalışan Rauf Yektâ, Nuri Şeydâ Bey'in verdiği cevaplardan bir anlam çıkaranların başarılarını tebrik ettiğini; cevapları belki yüz defa okuduğunu fakat hiçbir şey anlamadığından bahseder. Nuri Şeydâ Bey hakkında hususi hürmetinin olduğunu; fakat musikinin teorik tartışmalarına karışmasaydı daha iyi olurdu kanaatini paylaşır. Bu konular hakkında Nuri Şeydâ'nın "kompetan" olmadığının ilk makalesinden anlaşıldığı, kısa zaman içerisinde de *Dürretü't-Tâc*'dan bir şey anlamayacağına emin olduğunu ifade eder. Nuri Şeydâ Bey'e sahte nazariyat-ı musikiyye âlimliği sevdâsından vazgeçmesini, *Kafile-i Musikişinâsan-ı Osmanî* isimli eserinin yazımına devam etmesinin hakkında "daha hayırlı" olacağını beyan etmiştir. (1899e: 4).

5. Sonuç

Bu bildiri makalesiyle, edip ve musikişinas Nuri Şeydâ Bey'in hayatı ve çalışmaları hakkındaki bilgiler, daha önce yeterince faydalanılmamış kaynaklarla birlikte değerlendirilerek ele alınmıştır. Böylece Nuri Şeydâ Bey'in musikişinas yönü ve tamamlayamadan vefat ettiği musikişinaslar tezkiresi *Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî*'yi nasıl yazmaya başladığı, tezkireyi vücuda getirecek çalışmalarını nasıl yaptığı, hangi kaynaklardan beslendiği, ne şekilde neşretmeye başladığı ve yayın sürecinde uğradığı müspet ve menfi tenkitler anlaşılmaya çalışılmıştır. Bekir Sıdkı Bey'in Nuri Şeydâ'nın vefatından kısa süre sonra kaleme aldığı yazısındaki ayrıntılardan yola çıkılarak (1901: 159), 2018 senesinde Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz'ün editörlüğünde yayınlanan ve yoğun bir çalışmanın ürünü olan *Rauf Yektâ Bey'in Musiki Antikaları* isimli kitapla (2018: 71) birlikte detaylarından haberdar olduğumuz el yazması *Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî* başlıklı defterin, niçin Rauf Yektâ'nın arşivinde bulunduğu anlaşılmıştır. Bekir Sıdkı Bey'in yazısında *Kafile*'nin yarım kalmış el yazma nüshası hakkında verdiği bilgiler, Rauf Yektâ Bey'in "musiki antikaları" içerisinde yer alan el yazma defterle birebir uyuşmaktadır.

Nuri Şeydâ Bey'in eserini oluşturmadan önce hangi musikişinasların biyografileri üzerinde çalıştığını, bu yazılar sırasında bir başka musikişinaslar tezkiresi yazarı Rauf Yektâ Bey ile hangi konular üzerinde tartıştıkları incelenmiştir. XIX. yüzyılın son senelerinde vuku bulan bu tartışmalar, Türkiye'deki müzik tarihyazımı ve onun metodolojisi hakkında fikir vermekle birlikte, kıymetini de gözler önüne sermektedir.

Nuri Şeydâ Bey'in ortaya koyduğu biyografiler, yazıldığı dönem ve musiki hocalarından duyduğu şifâhi bilgileri sunması bakımından önem arzetmektedir. Nuri Şeydâ Bey'in erken yaşta ölümü ve eserlerinin kaybolması yahut onları tamamlayamaması nedeniyle ismi ve eserleri literatürde yeterince kendine yer bulamamıştır. Hatta hayatı hakkında bilgiler dahi tam olarak hâkim olunamayan bir vaziyette kalmıştır.

Tartışmalar ayrıca ilk Türk müzikolog Rauf Yektâ'nın hangi kütüphanelere gidip, nasıl çalıştığı hakkında da bilgi sahibi olmamıza fayda sağlamıştır. Rauf Yektâ'nın henüz yirmili yaşlarında iken, musikiye karşı duyduğu ilgi ve bilgi birikimi Nuri Şeydâ Bey ile yaptığı tartışmalarda açıkça görülmüştür. Tartışmalar ilerleyen yıllarda Lavingac'ın ansiklopedisinde Fransızca Türk Musikisi maddesini yazacak olan Rauf Yektâ'nın metodoloji bakımından da gelişim safhalarına tanık olmamıza imkan tanımaktadır. Rauf Yektâ Bey'in biyografilere karşı yaptığı eleştirilerde ilmî hassasiyetlerini ön planda tuttuğu görülmüştür. Mehaz (kaynak) gösterilmemesi ve şifâhî bilgilerin tarihi kaynaklar gözardı edilerek kullanımından duyduğu rahatsızlık göze çarpmaktadır. Bu tür hassasiyetlerle henüz yirmili yaşında tartışmalara girmekten kaçınmaması ve kütüphanelerdeki eserleri tetkik ve istinsahla vaktini geçirmesi Rauf Yektâ'nın erken dönem müzikolojik çalışmalarının da arka planını apaçık göstermiştir.

KAYNAKÇA

BOA, DH. SAİDd.00045 (117), 8 Mayıs 1309.

Ahmet Midhat (1898a, 23 Ağustos). Nuri Şeydâ Bey'e Teşekkür ve Rica. Tercüman-ı Hakikat, s. 1.

_____ (1898b, 18 Eylül). Muzıkaya Hizmet, s. 2-3.

Arslan, Fazlı (2020). Ahmet Midhat Efendi ve Mûsikî, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Bekir Sıdkı (1901a, 1 Haziran). Nuri Şeydâ Bey merhum. *Sabah*, s. 3-4.

_____ (1901b, 13 Haziran). Edib-i Musikişinas Nuri Şeydâ Bey merhum. *Musavver Fen ve Edeb*, s. 157-158.

Doğrusöz, Nilgün (ed.) (2018). Rauf Yektâ Bey'in Musiki Antikaları, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal (1958). Hoş Sadâ. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Nuri Şeydâ (1898a, 10 Temmuz). Hacı Sadullah Ağa. *İkdam*, s. 3.

_____ (1898b, 27 Temmuz). Zaharya. *İkdam*, s. 3.

_____ (1898c, 5 Ağustos). Nazîm. *Sabah*, s.3-4.

_____ (1898d, 16 Ağustos). Derviş İsmail yahud Dede Efendi. İkdam, s. 3.

_____ (1898e, 20 Ağustos). Hâfız Post. İkdam, s. 3.

_____ (1898f, 24 Ağustos). Itrî. İkdam, s. 3-4.

_____ (1898g, 27 Ağustos). Hoca Abdülkadir Meragi. İkdam, s. 3.

_____ (1898h, 10 Eylül). Seyyid Mehmed Nuh. İkdam, s. 3.

_____ (1898ı, 17 Eylül). [Başlıksız]. İkdam, s. 3-4.

_____ (1898j, 23 Eylül). Kafile-i Musikişinâsân-ı Osmanî. Sabah. s. 3-4.

_____ (1898k, 5 Teşrinievvel). Hoca Abdülkadir Meragi. Sabah, s. 3-4.

_____ (1898l, 8 Teşrinievvel). Şeydâ Hafız, Sabah, s. 4.

_____ (1898m, 7 Kanunuevvel). Damad İbrahim Paşa. Sabah, s. 4.

_____ (1899, 10 Mart). Rauf Beyefendi Biraderimize. Sabah, s.

Okay, Orhan (2022). Kırkanbar. Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, XXV. Cilt, s. 475.

Öner, Onur (2022). İstanbul›un Müzik Okullar II. Meşrutiyet ve Şehrin Müzik Hayatındaki Değişimler, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Özcan, Abdülkadir (2001). Fındıklılı İsmet Efendi. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, XXIII. Cilt, 139-140.

Rauf Yektâ (1318). Esâtiz-i Elhân Hâce Abdülkadir Meragi, İstanbul.

_____ (1898a, 14 Eylül). [Başlıksız]. İkdam, s. 3.

_____ (1898b, 1 Teşrinievvel). Tenkidat-ı Musikiye. İkdam, s. 3.

_____ (1898c, 14 Teşrinievvel). Mecburi Bir Cevab. İkdam, s. 3.

_____ (1899a, 28 Şubat). Fisagoras Gamı 2. İkdam, s. 3-4.

_____ (1899b, 25 Mart). Es'ile-i Musikiyye ve Nuri Şeydâ Bey'in Cevapları. İkdam, s. 4.

Rona, Mustafa (1960). Elli Yıllık Türk Musikisi, İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Salt Araştırma, Feridun Fazıl Tülbentçi Arşivi.

Veled Çelebi (İzbudak) (1894). Atrabü'l-Âsâr, Mektep, Üçüncü Sene (10), 463-465.

İkdam'dan Nea Efimeris'e: Rauf Yekta, Müzik Teorisi Üzerine Tartışmalar ve Diyaloglar[1]

Eylül DOĞAN[2]

Özet

Cumhuriyet öncesi dönemde Türk makam müziği teorisi ve tarihine ilişkin yazılar yazmış en üretken isimlerin başında Rauf Yekta gelmektedir. Yalnızca bilgi birikimi değil etkileşim içerisinde olduğu müzik çevresi de oldukça geniştir. Biyografileri sayesinde İstanbul'un müzik çevreleriyle olan ilişkilerine, dergilere yazdığı çeşitli konu başlıklarını içeren yazılarına erişim sağlamak mümkündür. Bu yazıların en az bilinen kısmı ise Rum kilise müziğiyle ilişkili olanlar ve metinlerin temel dayanağını oluşturan sosyal ilişkileridir. Yapılan incelemeler, Yekta'nın İkdam gazetesi'ne yazdığı "Rum Kiliselerinde Musiki" (1899) başlıklı makalenin yayımlandığı süreçten itibaren Yakovos Nafpliotis ve Jean-Baptiste Thibaut başta olmak üzere çeşitli müzisyen ve araştırmacı ile görüştüğüne, kaynak alışverişinde bulunmuş olabileceğine işaret etmektedir. Çalıştıkları nazari alanlara ilgili duydukları, çeşitli konu başlıkları altında yayınlar üzerinden birbirleri adına eleştirel yazılar kaleme aldıkları görülmektedir.

Yekta, hem Rum cemaatin güncel müzik yayınları hakkında bilgi sahibidir hem de iletişimi dolayısıyla cemaatin kendi içerisinde süregelen teorik tartışmalara da aşinadır. Nitekim kendi elinden çıkmış gazete ve dergi yazıları ile son dönem arşivinde bulunan çeşitli belge ve dökümanlar, Rumca-Karamanlıca müzik kaynakları hakkındaki bilgi birikimini, müzisyenlerle olan ilişkilerini teyit etmektedir. Sonuç olarak Rumların kilise müziği ve tarihiyle ilişkili araştırmalarının, çalışmalarına terminoloji, yaklaşım ve teorik düşünce bakımından da etki ettiği gözlemlenebilir. Dolayısıyla bu bildiri metni, *Nea Efimeris* (1896-1911), *Mousiki* (1912-1915), *Ekklisiasthiki Alitheia* (1880-1923) gibi Rumca yayınlar ile birlikte İkdam gazetesi (1894-1928) olmak üzere periyodik yayınlar için kaleme aldığı yazıları aracılığıyla Rauf Yekta'nın Rum müzik çevreleriyle olan sosyal ilişkilerinin bilinmeyen yönlerine, iletişim kurduğu muhtemel isimlere ve çeşitli teorik tartışmalara odaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta, Müzik Çevreleri, Rum Ortodoks Kilise Müziği, Rumca-Türkçe Süreli Yayınlar, Teorik Tartışmalar.

---

[1] Bu bildiri metni, yazarın doktora tezinin bir bölümünde bahis konusu olan kaynaklar ve araştırma konularına dayanarak yazılmıştır.

[2] Araştırma Görevlisi, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, doganey@itu.edu.tr DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0139

From İkdam to Nea Efimeris: Rauf Yekta, Dialogues and Debates on Music Theory

Abstract

Rauf Yekta is one of the most prolific figures who wrote various articles on Turkish makam music in the pre-Republican period. It is clear that, not only his multifaceted knowledge which constitutes the content of his writings but also his social relations and musical interactions are more extensive than they have been known. Through biographical sources, it is possible to have access to his articles on different topics and to learn about his relations with the musical circles of Istanbul, but the least known parts are those related to his social contact with the Greek community and his research on Orthodox Church music. Today, in fact, it is known that he met many cantors and researchers including Iakovos Nafpliotis and Jean-Baptiste Thibaut. Moreover, it has been realized that there was a possible communication which contributed to the basis of his writings related to Greek Church music and influenced his opinions on music theory in general.

Furthermore, recent studies have revealed that there was a musical dialogue between Rauf Yekta and Greek musicians, especially through periodicals. Since they used to follow each other's academic studies, they began to write critical reviews on music theory in periodicals. Considering Yekta's statements and his unveiled archive, it can be said that they might have even provided some musical sources for each other during the period when his article "Music in the Greek Orthodox Churches" (1899) was published in the newspaper İkdam. Therefore, Yekta was also familiar with the ongoing theoretical debates in Greek music circles. Finally, some noteworthy information has been found within his writings that gives more details about his dialogues with the Greek community and the musical sources that he might have examined. Thus, this paper will focus on Yekta's social relations with the Greek society, prominent figures, and musical debates through reading periodicals in İkdam (1894-1928), *Nea Efimeris* (1896-1911), *Mousiki* (1912-1915), and *Ekklisiasthiki Alitheia* (1880-1923).

Keywords: Rauf Yekta, Music Circles, Greek Orthodox Music, Greek-Turkish Periodicals, Theoretical Debates.

Giriş

Mehmet Rauf (Yekta), pozitivist düşüncenin yükseldiği 19.yy'ın son çeyreğinde yaşamını sürdürmüş, önemli bir entelektüel figürdür (Şekil 1). Henüz gençlik yıllarından itibaren Zekâi Dede, Zekâizâde Hâfız Ahmed (Irsoy), Bolâhenk Nûri Bey, Galata Mevlevîhânesi şeyhi Mehmed Atâullah Dede, Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Mehmed Celâleddin Dede, Salih Zeki gibi Türk müziğinin geleneksel karakterini yansıtan önemli mevlevi hocalarının, aynı zamanda matematik ve akustik konusunu irdeleyen isimlerin öğrencisi olmuştur. Bununla yetinmemiş, araştırma ve gayretleriyle kendisini Batı musikisi alanında da yetiştirmiştir (Öncel, 2014: 48-50; Kaya, 2012: 255-257; Erguner, 1997: 33-46). Çok yönlü bir meşk ortamı içerisine dahil olarak müziği öğrenen Yekta'nın, aynı zamanda İstanbul'un kültürel zenginliğini göz ardı etmeyen modern bir aile yapısı içerisinde yetiştirildiğini anlıyoruz. Çocukluk yıllarından itibaren Arapça, Farsça, Fransızca, Ermenice dillerini öğrendiği, bu anlamda birden fazla dil ve kültürü öğrenmeye açık bir ortamda büyüdüğü görülmektedir (Doğrusöz, 2018: XIV-XV; Öncel, 2014: 47) Nitekim biyografik metinler, özellikle çocukluk yıllarında Ermeni arkadaşları ve ailelerinin yer aldığı sosyal ortamlarda sıkça vakit geçirdiğine dikkat çekmektedir (Kaya, 2021: 44). Bu bağlamda sahip olduğu donanımın ve yaşadığı çevreye dair kültürel çeşitliliğin, çalışma konuları ve kaleme aldığı yazıları etkilemiş olması, muhakkaktır. Keza Rauf Yekta'nın genel olarak müziğe ilişkin çok çeşitli konularda fikir üretebildiği, çeşitli kültürlere ait ses sistemi ve notasyon tarihi konularına ilgi duyduğu da anlaşılabilir. *İkdam, Resimli Gazete, Yeni Ses, Vakit, Âtî, Şehbal, Resimli Kitap, Yeni Mecmûa, Şehbal* gibi gazete ve mecmualarda, Afrika, Asya, Kafkasya vb. coğrafyalarda modal sistemler ve müzik kültürü üzerine düşüncelerini, bazı örneklerde Avrupa musikisi ile karşılaştırmalı olarak tartıştığı metinler kaleme almıştır[3]. Yekta, gündelik yaşamda da İstanbul'un kültürel çeşitliliğini gözlemleyen, takipçisi olan bir araştırmacıdır. Bu gözlemlerini de farklı mecralarda yazıya dökmektedir. İkdam gazetesinde, etraflıca duyduğu bir kantonun İstanbul›a getirilerek Rumca ezgiden nasıl kanto müziğine dönüştürüldüğüne değindiği yazı, oldukça ilgi çekicidir.[4]

---

[3] Yekta'nın yazılarını içeren gazete ve dergilerin bir listesi için bkz. Keskiner, Bora (2009). "Arap Harfli Türkçe Süreli Yayınlarda Türk Musikisi Teorisi Bibliyografyası", *TALİD,* 7 (14), s. 375-415.

[4] Yazıda, Nota Mecmuasında bulunan Udî Afet Efendi'ye atfedilmiş kantonun, esasen (apokorya) mevsiminde Beyoğlu'na gelen Rum çalgıcılar tarafından Yunanistan'dan getirilmiş Rumca güfteli bir şarkı (*Asehemoto* Çobanı...) olduğuna dikkat çekmektedir (Çergel, 2007: 486).



Şekil 1: Rauf Yekta Bey'in "7. DV-35/3" nolu arşiv dosyasından bir fotoğrafı (Doğrusöz, 2018: 206)

Yekta'nın söz konusu yazıları içerisinde, bu araştırma açısından dikkat çekilmesi gerekenler ise İkdam gazetesine yazdığı, Rum kilise müziği ve müzik çevreleriyle ilgili metinlerdir. Gazeteye yazmaya başladığı süreçte Rum müziği ve cemaat ile daha derin ilişkiler kurduğu ve bu ilişkilerin, karşılıklı diyaloglar çerçevesinde yayınlar üzerinden devam ettirildiği anlaşılmaktadır. Keza bu süreç, Yekta'nın teorik fikirlerine ve çalışmalarına olumlu anlamda katkı sağlamış olabilir çünkü İTÜ OTMAG araştırma grubunun Yekta'nın arşivi üzerinden oluşturduğu, Yavuz Yektay ve Cem Yektay tarafından hazırlanmış ön tasnif dosyası içerisinde, içeriği ve başlıkları belirtilmemiş Rumca müzik kitapları, kilise notasyonu kullanılarak hazırlanmış bazı yayınlar ve Antik Yunan teorisi üzerine yazdığı birtakım notlar bulunmaktadır[5]. Anlaşılan Yekta, teorik çalışmalarındaki mevcut bilgi birikimini, çok farklı kaynakları inceleyerek sağlamaktadır[6]. Bu nedenle bildiri metninin ilerleyen başlıkları çerçevesinde odak noktası, 19.yy'ın sonu ve 20.yy'ın ilk yıllarında Rauf Yekta'nın gazete yayınları aracılığıyla Rum müzik çevreleriyle kurduğu diyaloglar ve teorik tartışmalar olacaktır.

[5] bkz. https://otmag.itu.edu.tr/projeler/rauf-yekta/ontasnif

[6] Yekta'nın ileri düzeyde Rumca bilmediği açıktır ancak arşivinde bulunan kaynaklar, araştırma isteği doğrultusunda dile aşinalığı veya bir eğilimi olduğuna işaret edebilir (bkz. Doğrusöz, 2018: XV).

1. Rum Kilise Musikisi Üzerine Düşünceleri ve İlk Etkileşimler

Yekta'nın Rum kilisesi müziği üzerine düşüncelerini dile getirdiği metinler, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına uzanır. Rum müziği kavramı çerçevesinde tartıştığı konuların yalnızca bu dönemle sınırlı olmasının nedenini ise Cumhuriyetin kurulma süreci ve sonrası dönemin müzik çevrelerinde Türk musikisinin Antik Yunan müziği ile ilişkili incelemelerle odak noktası olması ve Rum müziğiyle ilişkisinin Alaturka-Alafranga kavramı etrafında milli bir mesele fikri ile tartışılmaya açılması mevzusu üzerinden değerlendirmek mümkündür. Keza Yekta'nın yazılarında da teorik ve söylemsel olarak Antik Yunan ve Ortaçağ İslam alimlerine atıflar bulunmaktadır (bkz. Yekta, 1986: 24-47) ancak kendisinin, bir yönüyle Türk makam müziği ve kilise müziği ses sisteminin Antik Yunan'a uzanan tarihsel ortaklığını okumaya çalıştığını görmek mümkün. Bu süreçte Osmanlı'dan Bizans'a ve Bizans'tan Antik Yunan'a modal yapı ve ses sistemi konularına uzanan alt başlıkları, *Forminks, Mousiki* gibi Rumca yayınlarda adı geçen Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910)[7], J. B. Thibaut (1872-1938)[8], François-Joseph Fétis (1784-1871)[9] gibi Avrupalı Doğu müziği araştırmacılarına değinerek veya bazı isimlerle karşılıklı görüşmeler yaparak ele aldığını biliyoruz. Özellikle yakın ilişki kurduğu papaz Thibaut (Aksoy, 2003: 246), Rauf Yekta Bey'in olumlu referanslarla sözünü ettiği bir Bizans araştırmacısı ve yazardır (bkz. Yekta, 1986: 40).

Yekta'nın muhtemel araştımacılarla fikir alışverişinde bulunarak Rum kilise müziği hakkında önemli tespitler sunduğu bir makaleyi ve çeşitli metinleri kaleme almasının, birkaç sebebi üzerinde durulabilir. Birincisi Yekta, müzik tarihine merakı, kişisel ilgisi ve bilimsel idealleri doğrultusunda Rum cemaatin yayın çalışmalarını, kurumsal faaliyetlerini gözlemleyebilmiş ve tartışmalara dahil olmuştur. Keza dönemin Patriği III. Yoakim'e, Rum kilise müziğini öğrenmek istediğini belirten talebini dile getirmiştir[10]. Bunun üzerine İstanbul kilisesi tavrının önemli temsilcilerinden birisi olan muganni Yakovos

---

[7] Bkz. Brody, Elaine & Smith, Richard Langham (2001). "Bourgault-Ducoudray, Louis", *Grove Music Online* (Erişim Tarihi: 13 Ekim 2023 https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03719)

[8] Uzun yıllar İstanbul'da yaşayan, Bizans müziği notasyonuna tarihsel bir sınıflama getiren Bizans araştırmacısı, Fransız yazar ve din adamıdır. Bkz. Schiødt, Nanna (2001). "Thibaut, Jean-Baptiste", *Grove Music Online* (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2023 https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27828)

[9] Bkz. Ellis, Katharine & Wangermée, Robert (2001). "Fétis, François-Joseph", *Grove Music Online* (Erişim Tarihi: 13 Ekim 2023 https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.60000200743)

[10] Yekta'nın Ermeni başmuganni ve aynı zamanda Osmanlı Türk makam müziği eserlerini notaya alan Krikor Çulhayan'la (1868-1938) da görüştüğü ve çalışmalarıyla ilişkili olarak bilgi alışverişinde oldukları ifade edilmektedir (Kerovpyan&Yılmaz, 2010: 130-131).

Nafpliotis'ten (1864-1942)[11] kilise müziği dersleri almıştır[12]. Bunun yanı sıra İstanbul Kilise Müziği Cemiyeti'ne 1903 yılında üye olarak kabul aldığını gösteren bir belge, Yekta'nın kendi arşivinde bulunmuştur[13]. Keza yalnızca cemiyet üyeliği yoktur; kutlama ve etkinliklere de aktif olarak katıldığı anlaşılmaktadır. Rum gazete ve dergilerinde de adı geçen Yekta'nın[14], henüz üyesi olduğu 1903 senesinde cemiyetin yıldönümü kutlamalarına katıldığı[15]; 1905 yılı Helenik Müzik Cemiyeti'nin kutlamalarında ise kendisi gibi Rum kilise müziği'nde derin bilgi birikimine sahip olduğu ifade edilen (Mehmet) Sadık isimli biri ile yer aldığı anlaşılmaktadır[16]. *Forminks* gazetesindeki başka bir

---

[11] Naksos (Nakşa) adası doğumlu Nafpliotis, İstanbul üslubunu temsil eden en önemli mugannilerden birisidir (Aligizakis, 2008: 112-122).

[12] Yekta, Yakovos'tan ders aldığını kendi ifadeleriyle şu metinde açıklamaktadır:

> "1905'te Istanbul Ortodoks Patriği Yovakim'e kilisenin musikisini tetkik icin müracaat eyledim. Bu sevimli kilise amiri Patrikkhane kilisesinin İlâhicibaşısını bana bu musikinin mümkün olan bütün inceliklerini göstermek üzere vazifelendirdi. Bir seneden fazla haftada muntazaman iki defa Fener Patrikhanesi'ne gider ve orada beni bekleyen musiki hocam İlâhicibaşı Yakovos ile buluşurdum. Bu devamlı ziyaretler bana şu kanaati verdi ki, bu musiki Doğu musiki denilenden başka bir şey değildir. Ve ona izafe edilen bunca yabancı nazariyeler, kendilerini sözde nazariyeci sayan bazı kimselerin icatlarından başka bir şey değildir." (Yekta, 1986: 40).

Nitekim Kösemihal, Yakavos'un da bir mektupta Rauf Yekta için dile getirdiği şu sözleri aktarmaktadır: "Onunla aramda meucut sevgi birbirimize karşı beslediğimiz saygı hisleriyle kuvvetlenmişti. Hususile bu zat şark musikisinin Bizans musikisile olan ilgilerini araştırmak üzre dikkatını şark musikisine hasretmişti: Bay Yektanın pek yüksek bir şahsiyet olduğunu itiraf ederim; musikî âleminde yaşamış olduğuna göre yüksek olmaması mümkün değildi; Cenabıhak ruhunu şad eylesin". (1937: 117-118).

[13] Arşivinde bulunan belgede "Bu diploma, 10 Haziran 1903 tarihinde gerçekleşen dördüncü düzenli toplantıda oylanarak fevkalade üyesi saygıdeğer müzikolog bay Rauf Yekta Bey'e verilmiştir, İstanbul'da 19 Haziran 1903" ifadesi yer almaktadır (Doğrusöz, 2018: 158). Belgeyi imzalayan isimler, Niksar Metropoliti Aleksandros Rigopoulos (Papadopoulos, 1904: 204; Chatzopoulos, 2000: 218) ve cemiyet sekreteri Yorgos Papadopoulos'tur. Bu bilgiyi teyit eden başka bir metin de *Ekklisiastiki Alitheia* gazetesinin ekinde yer almaktadır. Rauf Yekta Bey, 1 Kasım 1902-31 Ekim 1903 tarihleri arasında İstanbul Kilise Müziği Cemiyeti üyeleri arasında "Osmanlı entelektüeli ve müzikolog, İstanbu'da" ifadesiyle kayıtlıdır. Bkz. *Parartima Ekklisiastikis Alitheias*. Ἐργασίαι τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἑδρεύοντος κα δυνάμει ὑψηλῆς κυβερνητικῆς ἀδείας λειτουργοῦντος ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ συλλόγου (1907), 6. sayı, İstanbul: Patrikhane Matbaası (Yeniden baskı 2001). (ed. ve önsöz A. Aligizakis).Selanik: Patriarhikon İdrima Paterikon Meleton, s. 11

[14] Nitekim Rum dergi ve gazete yayınlarını da yakından takip etmektedir. 1913-1915 yılları arasında yayımlanan *Mousiki* dergisinin işbirlikçi meslektaşları listesinde yer alan isimlerden birisidir. Adının geçtiği *Mousiki* dergisi editörü ve kurucusu Yorgos Pahtikos, özellikle Rauf Yekta'yı Türk müzik biliminin yegane bir ismi olarak nitelemektedir (bkz. Pahtikos, 1899).

[15] "Τα κατά την επέτειον συλλογικήν εορτήν της 4 δεκεμβρίου 1903". *Parartima Ekklisiastikis Alitheias*. Ἐργασίαι τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἑδρεύοντος κα δυνάμει ὑψηλῆς κυβερνητικῆς ἀδείας λειτουργοῦντος ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ συλλόγου (1907), 6. sayı, İstanbul: Patrikhane Matbaası (Yeniden baskı 2001). (ed. ve önsöz A. Aligizakis). Selanik: Patriarhikon İdrima Paterikon Meleton, s. 124.

[16] *Ekklisiasthiki* Alitheia (1905). 26. Yıl, 49. Sayı, s. 562.

habere göre ise 27 Şubat 1908 tarihinde Fransız derneği holünde Yunan büyükelçisi K. Yoannis Gripari'nin hamiliğinde özel bir müzikoloji günü tertip edilmiştir[17]. Açılışı Hamidiye marşı ile yapılan bu özel günde Rum cemaatin ileri gelenleri ve müzik bilimcilerin yanı sıra Rauf Yekta, Darülelhan'ın kurulum sürecinde Ali Rıfat Çağatay'dan sonra encümen başkan yardımcılığı yapmış isimlerden İsmail Cenani Bey (Özden, 2018: 110) ve Yekta'nın yakın ilişkiler geliştirdiği bilinen *Mousiki* dergisi kurucu editörü Yorgo Pahtikos[18] da vardır.

Bu noktada Yekta niçin özellikle belirli bir dönem Rum kilise müziği konusuna yönelmiş ve detaylı araştırmalar yapmış olabilir sorusu, önem kazanmaktadır. Cevap basit ve anlaşılabilir fakat araştırma çerçevesinde iki temel sebepten söz edilebilir. Birincisi, bilimci kimliği ve karakteri dolayısıyla ilgi duyduğu alanlara merakı ve öğrenme isteği, ikincisi ise bu alandaki birikiminin - en az batı müziği ve diğer müzik kültürleri kadar - kendi teorik çalışmalarına katkı sağlayabileceği düşüncesidir. Çünkü Yekta, yazmaya başladığı yıllardan itibaren Türk müziğinde teorik çalışmaların yetersiz olduğuna, hatta bilimsel anlamda hiçbir çalışma yapılmadığına hükmetmiştir. Bu noktada niçin kilise müziğini araştırmaya ve öğrenmeye merak duyduğuna ilişkin sebepleri, kendisi tarafından kaleme alınmış yazılardan okuyabiliriz. Bahis konusu olan İkdam gazetesindeki yazısında şu ifadeleri kullanmaktadır:

> ''Şimdi asıl şurasını ilgililerin dikkatli bakışlarına sunmak isteriz ki Osmanlı mûsikîsi ile bir esâsdan doğmuş olduğuna şübhe kalmayan Konstantin Mûsikîsisi nazariyâtı olmak üzere Rumca yazılmış kitablarda gösterilen hesaplar ve nazariyât bilimsel ve hükmî bir kurala mı dayanmaktadır? Yoksa, bir parça ilkel ve indî midir? Sözün doğrusunu söylemek gerekirse açıklamaktan çekinmemeliyiz ki şimdiye değin Osmanlı mûsikîsinin bilimsel bir nazarîyesi ortaya çıkamamış ve bunca zamandan beri bürüp gelen bu gaflet durumu bazı kimseleri Avrupa mûsikîsinin nazariyâtını doğu mûsikîsine uygulamaya heveslendirmiş ve bazıları da Hâşim Bey merhûmun mecmua'larını nazarîyât kitabı sanmak derecesinde bilgi gösterisinde(!) bulunmuş iken, Rum vatandaşlarımızın kilise mûsikîsi nazariyâtı konusunda yazdıkları ve yayımladıkları kitablar - bizim mahûd mecmualara, hurâfeler ile dolu olan edvâr kitabcıklarımıza oranla - hem daha yararlı, hem de daha akla uygun sayılabilecek erdemler içermektedir." (Yekta, 2002: 43).

[17] Η "Φόρμιγξ" εν Κωνσταντινούπολει, Μουσικοφιλολογική Ημέρις, *Forminks,* 21-22. Sayı, 15-29 Şubat 1908, s. 6.

[18] 1869 yılında Ortaköy'de (Geyve) doğan Yorgos Pahtikos, filoloji ve müzik eğitimini Atina'da tamamlar. 1895'te İstanbul'a yerleşir. Anadolu'yu dolaşarak Yunan halk müziğine ilişkin derlemeler yapmıştır. Ermeniler ve Turkofon Ortodokslar tarafından söylenen 80 adet ezgiyi içermesi beklenen bir koleksiyonu ise hiçbir zaman yayımlanamamıştır. 1912-1915 yılları arasında İstanbul'da yayımlanan Rumca *Mousiki* dergisinin kurucu editörüdür. Bkz. Romanou, Katy (2018). "Pachtikos, Georgios", *Grove Music Online* (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2023 https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2274220)

Metinden anlaşılan Rauf Yekta, Rum müzik çevrelerinde gerçekleştirilen nazari çalışmaları önemsemektedir. Türk makam müziği alanındaki çalışmaların ise yetersiz olduğunu, keza bilimsel bir çalışma yapılmadığını düşünmektedir. İkdam'daki birçok yazısında da sık sık "Mûsikî-i Osmânî"'nin ses sistemi, notasyon ve usûl gibi temel nazari konularının, kendi yetiştiği hocası dahil olmak üzere dönemin eğitimci müzisyenleri tarafından ihmal edildiğini, bilimsel açıdan suallerin cevap bulamadığını, yalnızca amele dayalı bir meşk sisteminin süregeldiğini dile getirmektedir. Hocası Salih Zeki'nin çalışmaları ve tespitlerinden söz ederken Batı'ya göre geç kalınmış matematiksel hesaplamaların önemine değinmektedir (Çergel, 2007: 77-84, 129-135, 150-157, 422-430). Kısacası yazılarında, müziğin bilimsel yanıyla pozitivist pencereden gelişimini savunmaktadır[19]. Bu anlamda Rum cemaatin müziğe yönelik kurumsal yapılanması ve yayın kültürü, özellikle kilise müziği alanında yürütülen teorik çalışmalar, Yekta'nın ilgilendiği konulardır. Nitekim cemaatin hali hazırda kullanmayı sürdürdüğü, yüzlerce yıllık bir nota sistemi ve makam müziğiyle karşılaştırmalı şekilde incelenebilecek ses sistemi vardır. Üstelik Reform (1814) sonrası kilise müziği alanında çalışmalar yürüttükleri dini ve seküler kurumlar, faaliyetlerini sürdürmektedir (bkz. Erol, 2009). Sonuç olarak Yekta'nın, öncelikle bilimsel bir yaklaşım ve merakla hareket ettiği söylenebilir. Keza bu yaklaşımının karşılığı olarak hem Rum müzisyen ve araştırmacıların gözünde hem de uluslararası platformda saygı gören bir müzikbilimci olarak tanınmıştır[20].

2. "Rum Kiliselerinde Mûsikî" ve Teorik Tartışmalar

Rauf Yekta'nın Rum kilisesi müziği ve nazariyatına ilişkin kaleme aldığı tek makalesi, 1899 yılında İkdam gazetesinde yayımlanan "Rum Kiliselerinde Musiki"'dir[21]. Yazının amacı, esasen kilise müziğinin ses sistemi ve uygulamalarına değinmektir[22]. 19.yy'da Rum kilise müziğinde gerçekleştirilen

[19] Yekta, hocası olan Galata Mevlevîhânesi şeyhi Ataullah Efendi (1842-1910), Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Mehmed Celâleddin Dede (1849-1907), Bahâriye Mevlevîhânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede (1854-1911) ve Salih Zeki'nin farklı konulara ilişkin nazari bilgisi ve özellikle ses sistemine yönelik matematiksel çalışmalarından etkilenmiştir (Yekta, 1986: 54-56). Kendisi de onlardan öğrendiği konular üzerinde çalışarak çeşitli metinler kaleme almıştır. Çalışmaları, bugün hala geçerliliğini koruyan Arel-Ezgi-Uzdilek'in 24 eşit olmayan aralıktan meydana gelen ses sisteminin ve makam nazariyesinin de temeli olur (Öncel, 2014: 48-49; Erguner, 1997: 154, 283-284).

[20] Bilinmektedir ki Yekta, Türk makam müziği tarihi, özellikle de ses sistemi konusundaki donanımı dolayısıyla İstanbul'un müzik çevrelerinde edindiği müzikbilimci vasfını, 1932 yılında Mesud Cemil ile beraber Kahire'de düzenlenen kongreye katılarak devam ettirmiş ve uluslararası platforma taşımıştır (bkz. Özcan, 2007).

[21] Rauf Yekta (1899a). "Rum Kiliselerinde Musiki" İkdam, 17 Kasım 1899, 1930, s. 3. Sadeleştirilmiş çeviriyazımı için bkz. Yekta, 2002.

[22] Bu yazı, kilise müziğine ilişkin nazari tartışmaları içerir ancak İkdam'da yayımlanan bazı metinlerde de benzer tartışma ve konulara değinmektedir. Bu metinlerden birisinde,

reforma ve sonrasında devam ettirilen nazari çalışmalara dair genel fikirlerini, bu yazıda belirtmektir ancak yazıda daha derinden tartışmak istediği meselenin, Doğu musikisinin Batı musikisinden farkını bilimsel referanslarla açıklamak ve dönemin en ateşli konusu olan Alaturka-Alafranga musiki ikileminde Batı musikisinin teorik ilkelerinin, Türk makam müziğine uygulanması fikrine karşı durmak olduğu açıktır. Bu konulara dair düşüncelerini de iki nazariyatın farkını matematiksel kanıtlarla ispatlayarak bilimsel düzeyde ele almayı amaçlamaktadır. Bu ispatlarla, aynı dönem Rum kilise müziği ses sistemi üzerinde çalışmalarını sürdüren cemaat müzisyenlerinin uygulamalarına destek olmak istediğini de açıkça belirtmektedir (Yekta, 2002: 39). Bu doğrultuda öncelikle Farabi, İbni Sina, Abdülkadir Meragi ve onlara örnek teşkil eden Yunan bilgin Fisagoras'ın, sesleri belirlemek için yaptığı ölçümlerde nasıl bir yöntem izlediğine değinmektedir. Sesleri, titreşim sayılarıyla göstermek veya telin boyuna göre seslerin geldiği noktayı sayısal oranlarla ifade etmek üzere iki temel yöntemden söz eden Yekta (2002: 44), bu noktada kilise müziği nazariyatçılarının tezat bir yol izlediğini düşünmekte, kilisede süregelen nazari çalışmaları eleştirmektedir[23]. Kilise müzisyenlerinin perde aralıkları için koma nisbetinden belirlediği 12, 9, 8 oranlarının[24] matematiksel bir karşılığı olmadığını ve sesölçerle belirlenmesi gerekliliğine dikkat çekmektedir. Aksi durumda kilise makamlarının (ihosları) karakterini kaybederek Batı müziğinin majör-minörüne dönüşebileceğini ifade etmektedir. (2002: 45). Yekta'nın dile getirdiği düşünceler, aslında 19. yy boyunca ve 20.yy'ın ilk çeyreğinde Rum kilise müziği

Rum gazetesi *Nea Efimeris*'te tercümesi yayımlanan makalesi adına Rum cemaatten bazı isimlere teşekkür etmekte, bu kişilerden çeşitli çalışmaların Türkçe veya Fransızca tercümelerini rica etmektedir. Yazılarında bahsi geçen bu tür kitaplardan biri, 1903 yılında üyesi olduğu kilise müziği cemiyetinin sekreteri, aynı zamanda dönemin müzik araştırmacısı olan Yorgos Papadopoulos'un "*Târih-i Mûsikî*" (bkz. Papadopoulos, 1890) isimli çalışmasıdır (Çergel, 2007: 483). Keza Papadopoulos, cemaat içerisinde kilise müziğinin tarihi hakkında yazdığı kitaplarla tanınan ve cemiyetin sürekliliği için aktif çalışmış bir isimdir. Yine dönemin önemli muganni ve teorisyenlerinden Konstantinos Aleksandru Psahos'a yazdığı cevap yazısında da Patrik III. Yoakim'in öncülük ettiği müzik komisyonunda çalışılmış olan nazari konulara ilişkin raporun tercümesini, daha evvel Psahos'un değerlendirme yazısını kendisi için Fransızcaya çevirmiş olan Kumkapı başmugannisinden rica etmektedir (Çergel, 2007: 488). Orijinal metinler için bkz. Rauf Yekta (1899c). "Konstantin Pasahos Efendiye Cevâbımız", İkdam, 8 Aralık 1899, 1951, s. 3; Rauf Yekta (1899b). "Sûriye ve Beyrut Vilâyetlerinde Bir Seyâhat-ı Mûsikiyye", İkdam. 1 Aralık 1899, 1944, s. 3.

[23] *Türk Musikisi* isimli tercüme edilmiş yazısının bir bölümünde de kilise müziği teorisine yönelik nazari çalışmalardaki anlaşmazlığa şu şekilde değinmektedir: "Bununla beraber, gerek eski gerekse yeni zamanlarda Yunan kilise musikisinin nazariyecileri kendi aralarında o kadar anlaşmazlık içindedirler ki, bugün dahi *icra edilen* bir Yunan kilise musikisi ve aynı musikinin birçok nazariyeleri vardır. Muhterem Bourgault-Ducoudray'e izah edilmiş olan nazariye bu çeşitli nazariyelerden bir tanesidir." (Yekta, 1986: 40).

[24] Bugün kilise müziğinde bahsedilen oranlar için 12, 10 ve 8 bölümlemesi (tmimata) kabul edilmektedir. Ortalama değerler Merkator koması ile 9, 7 ve 6'dır (Skoulios, 2012: 24).

çevrelerinde tartışılan ve çok sesli yanıtlar bulan bir konudur. Keza sorunun çözümü olarak Patrikhane'nin öncülük ettiği düzenli bilimsel toplantılar gerçekleştirilmiş, geleneğin korunması ve temizlenmesi amaçlanmıştır. 1885 yılı Patrikhane Müzik Komisyonu'nun sonraki süreçte yayımlanan raporunda, kilisenin Doğu geleneği olarak bütünlüğüne vurgu yapılmakla birlikte kilise müziğinin Avrupa kültüründen ayırt edilerek tanımlanması, söz sahibi cemaat çevrelerinin resmi duruşunu göstermesi açısından önemlidir (Erol, 2021: 209). Bu noktada Yekta'nın makalesinde de 20.yy'ın başlarında patrikliğini sürdüren V. Konstantinos'un, Fener baş muganisi Yorgos Viyolakis ve İzmir kilisesi'nin baş muganisi Misail Misailidis'i[25] Patrikhane'de düzenlenen bir komisyonda bir araya getirdiği ve çok seslilik konusunun, temel bir tartışma başlığı olduğu dile getirilmektedir (2002: 41; Kösemihal, 1937: 116). Nitekim Yekta'nın çalışmalarından haberdar olan dönemin patriği V. Konstantinos'un öncülüğünde güncel bir nazariyenin oluşturulması ve standardizasyonu için bir dizi toplantı gerçekleştirilmiştir fakat Rum müzisyenler arasında farklı fikirleri dile getiren çevreler olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin muganni ve teorisyen Panayotis Kilcanidis'in dahil olduğu tartışmalarda soru, bir oktavın kaça bölünmesi gerektiğidir. Kilcanidis, monokord üzerinde Öklid›in ölçümlerine atıfta bulunarak 66 (tmimata), Hrisantos 68, Efstratiyos Papadopoulos ve Misail Misailidis ise 72'li bir sistemin var olması gerekliliğini öngörmektedir[26] (Erol, 2009: 222).

Dönemin Rum müzisyenlerinin kilise müziği nazariyesine dair tartıştığı mevzulardan bir diğeri, üç ton ve üç temel cinsin Antik Yunan'dan Bizans müziğine aktarılıp aktarılmadığı ve makamsal karakterinin tarihsel aidiyetidir (bkz. Erol, 2009: 335). Bu tartışmaların gerçekleştiği gazetelerden birisi, *Neologos*'tur. Gazetede yapılan en ateşli tartışma, her ikisi de makam müziğini iyi bilen muganniler Efstratiyos Papadopoulos ile Misail Misailidis arasında geçmektedir. Papadopoulos, Hrisantos'a göre mevcut üç tondan minörün (elasson) Antik Yunan ve Bizans müziğinde bulunmadığını, İstanbul›un Osmanlı İmparatorluğu'na geçmesi sonrası kilise müziğine girdiğini iddia etmektedir. Bu düşünceye göre, müzisyenler tarafından kilise müziği sisteminin ilk hocası olarak görülen Şamlı Yuhanna'ya[27] atfedilen sekiz ihos (kilise makamları) ve

[25] İzmirli muganni Misail Misailidis, aynı zamanda Manisa doğumlu Turkofon Rum gazeteci ve yayıncı Evangelinos Misailidis'in kardeşidir. Kardeşi Misailidis, dönemin önem arz eden Karamanlıca kültür yayınlarını ve en bilinen gazetelerinden birisi olan *Anatoli*'yi basıma hazırlamıştır. bkz. Erol, Merih (2004). "Evangelinos Misailidis", *Toplumsal Tarih,* 128, s. 70-71.

[26] Bu tartışmaların öncesinde, 1881 senesinde oluşturulan Patriklik Müzik Komitesi, bir hesapla oktavın 36 aralığa bölünmesini, böylece Aristoksenos'un 72'li sisteminin kolayca çiftlenebileceği fikrini kabul etmiştir. Bu şekilde Hrisantos'un 68 aralıklı sistemi üzerinde ısrarla vurgulanan düzeltme ve standarlaştırma da gerçekleştirilmiş olur (Erol, 2009: 254-255).

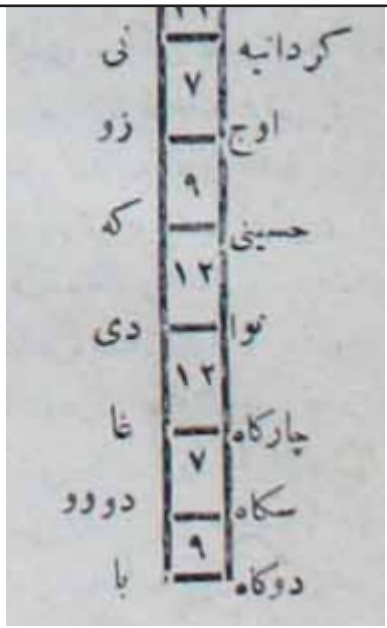
[27] Tarihi kaynaklarda Türk makam müziği teorisinin kurucu figürleri olarak Safiyyüddin Urmevi ve ardından gelen Abdülkadir Meragi'ye işaret edilir. Rum Ortodoks dini müziği

antik modlar (tropoi) yozlaşmıştır (bkz. Erol, 2009: 221). Misail Misailidis ise başka bir mevzuya odaklanarak bazı müzisyenlerin aksine kromatik ve anarmonik cinslerin Antik Yunan müziğinde de mevcut olduğunu, anarmonik ihos (acem) ve kromatiğin kilise müziği geleneğine ait olduğunu düşünmektedir (Erol, 2009: 259-260)[28].

Bu bağlamda ses sistemi tartışmaları, her müzisyenin kendine özgü bilimsel argümanlar sunduğuna, bir yönüyle de konuların rasyonellik iddiasıyla rasyonelliteden uzaklaşan bir kimlik söylemi meselesine dönüşmeye başladığına işaret etmektedir. Yekta, tam da yaşanan bu tartışmalar sebebiyle kilisenin makam temelli müzik sisteminin muhafaza edilmesinin, bunun için ise Avrupa müziği teorisi çerçevesinden yaklaşılmaması gerekliliğinin altını çizmeyi amaçlamış olabilir. Makalesindeki argümanları güçlendirmek için de 19.yy kilise müziği kitaplarında karşılaştığımız bir çizelgeyi kullanarak ihosun temel diyatonik dizisi üzerinde yer alan sesleri ve karşılığı olan perdeleri gösterir (bkz. Şekil 2). Burada esasen makam ve ihos sisteminin temeli olan diyatonik dizinin aynılığına işaret ettiği düşünülebilir çünkü ardından kilisenin diyatonik dizisi üzerine yerleşmiş olan birinci ihosun, Osmanlı musikisindeki karşılığı olan uşşak makamına dikkat çekmek için kilise repertuvarından örnekler vermektedir. Üstelik Doğu müziği ses sistemindeki tam, yarım ve çeyrek sesler mevzusunu özellikle vurguladığı, bu yönüyle de kilise müziğinin Türk makam müziğiyle pratikte aynı sisteme sahip olduğu fikrine dikkat çekmeyi amaçladığı anlaşılmaktadır (Yekta, 2002: 38).

içinse Şamlı Yuhanna, kanonun öncüsü ve sistemci kurucusudur (Erol, 2009: 241-242, 353-354; Papadopoulos, 1890: 162-168).

[28] Tartışmalarda Avrupalı isimlerin de adı geçmektedir. Araştırma yapmak ve ezgi derlemek için Atina, İstanbul ve İzmir›e gelen Paris Konservatuvarı öğretmeni Louis Albert Bourgault-Ducoudray, esas Yunan müziğinde kromatik cinsin olmadığını, şu an kullanımda olan cinsin, Türk ya da Arap kültürü kökenli elementler olduğunu iddia etmektedir (Erol, 2021: 179).



Pa		Muhayyer
	12	
Ni		Gerdaniye
	8	
Zo		Evc
	9	
Ke		Hüseyni
	12	
Di		Neva
	12	
Ga		Segah
	8	
Vu		Segah
	9	
Pa		Dügah

Şekil 2: Cetvel Üzerinde Gösterilen İhos-Makam Sistemi Perdeleri ve Aralıkları (Rauf Yekta, 1899a: 4)

Özetlemek gerekirse Rauf Yekta'nın makalesi, genel itibarıyla kilise müziğinde tartışılan hususların Türk makam müziğindekilerle benzerlik gösterdiğine, dikkat çeken nazari tartışmaların cinsler, perde ve aralıklar hakkında süregeldiğine işaret etmektedir[29]. Bu bağlamda makalenin başlangıç noktası, hem İstanbul çevrelerinin hem de Avrupa'dan Doğu müziğini araştırmaya gelen isimlerin, Rum kilisesi ezgilerine Avrupa nazariyatını uygulamak istemesi dolayısıyla otantikliğinin ve estetiğinin kaybedileceği fikri olabilir çünkü makalesine ait aşağıdaki metinde ulaşmak istediği asıl mevzu, hem Rum kilisesi hem de Türk makam müziğine Avrupa teorisi tekniklerinin uygulanmaması gerekliliğidir:

[29] Türk makam müziğine ilişkin temel nazari tartışmalar için bkz. Tura, Yalçın (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

> "…Konstantanîyye makamlarına (armoni) bilimini uygulamaya şimdiden heves etmemelidir. Bu konu ileride düşünülebilir. Çünki Avrupa'lıların (majör) ve (minör) deyimleriyle tanıdıkları iki makama göre yapılan (armoni) doğu makamlarına uygulanırsa Avrupa mûsikîsinde aslâ bulunmayan bu makamların belirleyici özelliklerini tâ temelinden mahv etdikten başka ortaya çıkacak eseri ne doğuluların ne de batılıların hiçbir şey anlamayacağı garîb bir biçime dönüştüreceği kesindir" (Yekta, 2002: 46)

Yukarıdaki metinde dikkat çeken en önemli husus, "Konstantanîyye makamları" teriminin kullanılmasıdır çünkü Yekta'nın esas argümanı, Rum kilisesi ve Türk makam müziğinin ortak nazari bir temele sahip olduğu ve Avrupalıların tonal sistemine olan benzemezliği düşüncesidir. Bu doğrultuda her iki müziğin teori ve icra özelliklerini muhafaza etmek şartıyla, rasyonel ve bilimsel incelemelerin yapılmasını önermektedir. Nitekim hem Rum kilise müziği hem de Türk makam müziği çevrelerinde, ses sisteminin matematik kurallarıyla tanımlanması, seslerin ölçülerek belirlenmesi ve rasyonel ölçütlerle standardize edilmesi, esas amaçtır. Bu düşüncenin dayanağı olan dönemin toplumsal ve kültürel ihtiyacı ise müziğin karakteri ve kimliğinin ne olduğu ve nasıl olması gerektiğine dair cevap bulma isteğidir ki bu doğrultuda hem Rauf Yekta hem de Rum müzisyenler, kendi fikirlerini yayınlar yoluyla ifade etmeye çalışmıştır.

Kilise müziği çevrelerinde süregelen tartışmalar, Yekta'nın ve Türk makam müziği çevrelerinin özellikle aşina olduğu mevzuları içermektedir. Keza Yekta'nın makalesi, İkdam'da yayımlandıktan kısa bir süre sonra Heybeliada Ruhban Okulu öğretmeni Futyadi (Fotiyadi) Efendi tarafından Yunancaya tercüme edilerek aynı dönem İstanbul'da basılan *Nea Efimeris* (bkz. Tarinas, 2007: 94) gazetesinde yayımlanmıştır[30]. Daha sonra Rum muganni Konstantinos Aleksandru Psahos[31], aynı gazetede Yekta'nın yazısına karşılık bir değerlendirme metni kaleme almıştır[32]. Yekta'nın makalesinin, özellikle Rum müzisyenler arasında ses getirdiği anlaşılıyor çünkü çalışmaya yönelik değerlendirmeler içeren diğer bir yazı, 1899 yılında *Ekklisiastiki Alitheia* gazetesinde Yorgo Pahtikos tarafından "Osmanlılarda Müzikoloji" başlığıyla

---

[30] Rauf Yekta (1899b). "Sûriye ve Beyrut Vilâyetlerinde Bir Seyâhat-ı Mûsikiyye", İkdam, 1 Aralık 1899, 1944, s. 3. Çeviriyazımı için bkz. Çergel, 2007, s. 483.

[31] Konstantinos Aleksandru Psahos, modern Yunan kilise müziği nazariyesinin kurucu figürü bir muganni, besteci ve eğitimcidir. 1869 yılında Arnavutköy'de doğmuştur. 1904 yılında, kurulacak olan ulusal bir konservatuvarın kadrosunda yer almak için Atina'ya yerleşir. İstanbul yıllarından itibaren makam müziğine ilgi duymuş, Türk makam müziği repertuvarından örnekler içeren iki ayrı koleksiyon üzerinde çalışmıştır. Bkz. Doğan, 2022; Romanou, 2014.

[32] Rauf Yekta (1899c). "Konstantin Psahos Efendiye Cevâbımız", İkdam, 8 Aralık 1899, 1951, s. 3; Çeviriyazımı için bkz. Çergel, 2007, s. 488.

kaleme alınmıştır[33]. Pahtikos, bahis konusu olan makalesinde, Yekta'nın "Bu makamlardan birinci (asıl makam) ile bestelenip Rum kiliselerinde okunan (Kirie Ekekraksa pros se ısakuson mu) dua'sının bestesi Osmanlı mûsikîsi deyimlerine göre (Uşşâk) - yada nağmelerin pek de Nevâ'dan yukarı çıkmamasına bakılarak (Hûzî) makamı olduğu gibi yine birinci (yan makam) ile bestelenen ve evlenme dinsel töreninin sonuna doğru okunan (Isaia horeve…) dua'sı da (Uşşâk)'dan başka bir şey değildir" (Yekta, 2002: 42) ifadesindeki söylemsel iddialarına dönük antitez bir düşünceyi ileri sürerek kilise ilahilerinin Osmanlı müziği makamlarında bestelenmediğini, ayinlerin temelinin Bizans ve Antik Yunan kaynaklı kilise modları olduğunu dile getirmiştir (bkz. Pahtikos, 1899; ayrıca bkz. Erol, 2021: 217-218). Kısacası her iki cemaatin müzisyenleri, nazari konular üzerinden müzik kültürlerinin Doğulu mu yoksa Batılı mı olduğu tartışmasıyla kültürel bir kimlik sorgulamasına da girmişlerdir (bkz. Erol, 2020, 2021). Diğer yandan birçok müzisyen ismin, birbirlerinin bilimsel çalışmalarını takip ettiklerini ve yayınlar aracılığıyla bu teorik tartışmaları sürdürdüklerini söylemek mümkün. Nitekim Rauf Yekta'nın yanı sıra Ali Rıfat Çağatay[34] ve Kazım Uz'un, Konstantinos Aleksandros Psahos, Nikolaos Paganas, Yorgos Pahtikos gibi kilise müziği çevrelerinden bazı isimlerle *Nea Efimeris, Neologos, Tahidromos, Malumat,* İkdam gibi dönemin gazete ve dergilerinde karşılıklı olarak ton, perde ve cins hususlarına ilişkin tartışma ortamı yarattıkları da bilinmektedir (Erol, 2009: 321-339).

Sonuç Yerine

Rauf Yekta, tarihi kaynaklar için Türk makam müziğini bilimsel sınırlar içerisinde rasyonel bakış açısıyla yazmayı gaye edinmiş öncül bir teorisyendir. Bu temsiliyetin oluşmasını sağlayan çağ ve içerisinde büyüdüğü kültür, Rauf Yekta'nın müzik yaşamındaki çok yönlülüğün de bir yansımasıdır. Bu bağlamda yöneldiği konular ve yazdığı yazıların çok geniş bir tarihi ve teorik sahayı kapsadığını belirtmek gerekmektedir. Özellikle Rum cemaatin Ortodoks dini müziği üzerine kaleme aldığı 1899 tarihli "Rum Kiliselerinde Mûsikî" isimli makalesinin, Yekta'yı ve dönemin müzisyenleri arasında süregelen sosyal ilişkileri de farklı bir pencereden yansıttığı açıktır. Keza yazının yayımladığı yıllarda, hem Türk müziği hem de kilise müziği çevrelerinin, Yekta'nın makalesine ve içerdiği teorik konulara ilgi gösterdiği anlaşılmaktadır.

---

[33] Pahtikos (1899) bahsi geçen yazısında Yekta'ya dair şu satırları kaleme almaktadır:

"Geçen cuma İkdam'da yayımlanan ''Yunan kiliselerinde musiki", küçümsenecek bir çalışma değildir. Türkçe öğretmeni ve dostumuz K. Apostolos Fotiadis tarafından yapılan araştırmanın kusursuz tercümesi, iki sayfa olarak Nea Efimeris'te yayımlandı. Bu detaylı müzik çalışmasının yazarı, Osmanlı yurttaşımız bir müziksever ve müzikolog, Rauf Yekta Bey'dir. Bu asil Bey'in çalışmaları, söylediğimiz gibi, Patrikhane bünyesindeki Kilise Müziği Cemiyetinin yetersiz/sınırlı sayıda çalışmasından ortaya çıkmıştır. Onun niyeti, tamamen bilimsel görünmektedir…".

[34] Bkz. Ali Rıfat (1899). Redd-i İtirâz, İkdam, 10 Aralık 1899, 1953, s. 3.

İsmi bilinen Rum müzisyenlerin yazıyı inceleyerek cevap niteliğinde olumlu-olumsuz eleştirel yazılar kaleme aldıkları da bilinmektedir.

Belirtildiği üzere "Rum Kiliselerinde Mûsikî" isimli makale, döneme dair nazari konuları gündemine alan tarihi bir belgedir ve bu metnin esas yayımlanma amacı, makam müziğiyle benzer özelliklere sahip olan kilise müziği ses sistemi için uygulanmış teorik yaklaşımları eleştirmektir. Yekta'nın bu eleştirisinin temelindeki düşüncenin ise iki ayrı boyutu olduğu anlaşılmaktadır. Birincisi, Yekta'nın birçok yazısında da karşımıza çıkan, Doğu müziklerinin tek bir ortak sistemden doğmuş olması fikridir. İkincisi ise dönemin modernleşme yanlısı çevrelerinin, Türk müziğinin makamsal karakterini bozabilecek olan atılımları yapmaması için de kilise müziği örneğiyle bir uyarı yapmak istemesi olabilir. Çünkü birçok müzisyen tarafından önerilen Avrupa müziği ses sistemini makam müziğine uygulama fikri, Yekta'nın yazılarında eleştirdiği bir konudur. Sonuç olarak bilimsel ve idealist yaklaşımlarla yola çıkan Yekta'nın en temel gayesinin, o dönem üzerinde çalışmayı sürdürdüğü nazari konulara ilişkin bakış açısını genişletmek ve problemlere yönelik çözüm üretmek olması da muhtemeldir. Yekta'nın makalesi ise bugün hala detaylı biçimde incelenmesi gereken alt metinler ve dönemin tarihi mevzularını içermektedir. Daha önemlisi makalenin, Rum ve Türkler arasında gelişen ve tarihi kaynaklar yönüyle arka planda kalan ilişkileri, önemli bir bilim insanı olan Rauf Yekta'nın teorik anlayışını, kullandığı terminolojiyi anlamak bakımından önem taşıdığı ve baktığımız çerçeveyi genişleteceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Aksoy, Bülent (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki,* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aligizakis, Antonios E (2008). *78 Devir Taşplaklarda Orfeon-Odeon Kayıtları [1914-1926] Bizans Müziği: İstanbul Rum Patrikhanesi Başmugannisi [1910-1939] Iakovos Nafpliotis* [CD Kitapçığı], İstanbul: Kalan Müzik, s. 94-125.

Ali Rıfat (1899). Redd-i İtirâz, İkdam, 10 Aralık 1899, 1953, s. 3.

Brody, Elaine & Smith, Richard Langham (2001). "Bourgault-Ducoudray, Louis", *Grove Music Online* (Erişim Tarihi: 13 Ekim 2023 https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03719)

Chatzopoulos, Antonios (2000). Η Εκκλησιαστική Μουσική Παιδεία στην Εκκλησία της Κωνσταντινουπόλεως κατά το *19ο και 20ο* Αιώνα, Doktora Tezi, Selanik Aristoteles Üniversitesi.

Çergel, Muhammet Ali (2007). *Raûf Yektâ Bey'in* İkdâm *Gazetesi'nde Neşredilen* Türk *Mûsikîsi Konulu Makâleleri*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.

Doğan, Eylül (2022). "Atina'da İstanbullu Bir Rum Nazariyatçı: Konstantinos Aleksandrou Psahos", *Darülelhan Mecmuası,* 13, s. 25-30, ISSN 2587-098X

Doğrusöz, Nilgün (ed.) (2018). *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Ekklisiasthiki Alitheia (1905). 26. Yıl, 49. Sayı, s. 562.

Ellis, Katharine & Wangermée, Robert (2001). "Fétis, François-Joseph", *Grove Music Online* (Erişim Tarihi: 13 Ekim 2023 https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.60000200743)

Erguner, Süleyman (1997). *Raûf Yektâ Bey ve* Türk *Mûsikîsi* Üzerindeki Çalışmaları*,* Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi.

Erol, Merih (2004). "Evangelinos Misailidis", *Toplumsal Tarih,* 128, s. 70-71.

Erol, Merih (2009). *Cultural Identifications of the Greek Orthodox Elite of Constantinople: Discourse on Music in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi.

Erol, Merih (2020). "Tradition: Politics of Cultural Heritage, Stanbulite Greeks, and the Patriarchate of Constantinople in the Late Nineteenth Century", *Bulletin De Correspondance Hellénique Moderne Et Contemporain,* 2 (Erişim Tarihi: 15 Ekim 2023 https://doi.org/10.4000/bchmc.432)

Erol, Merih (2021). *Osmanlı* İstanbul'unda *Rum Ortodoks Musikisi: Reform* Çağında *Ulus ve Toplum* (çev. Zülal Kılıç), İstanbul: Kitap Yayınevi.

Η "Φόρμιγξ" εν Κωνσταντινούπολει, Μουσικοφιλολογική Ημέρις, *Forminks,* 21-22. Sayı, 15-29 Şubat 1908, s. 6.

Kaya, Bayram Ali (2012). *Tekke Kapısı: Yenikapı Mevlevîhânesi'nin* İnsanları*,* İstanbul: Seçil Ofset.

Kaya, Celal Volkan (2021). "Rauf Yekta Bey'in Çocukluk Hatıraları", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (20), s. 35-48 (Erişim Tarihi: 16 Ekim 2023 https://dergipark.org.tr/tr/pub/porteakademik/issue/66101/1032644)

Kerovpyan, Aram & Yılmaz, Altuğ (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, İstanbul: Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.

Keskiner, Bora (2009). "Arap Harfli Türkçe Süreli Yayınlarda Türk Musikisi Teorisi Bibliyografyası", *TALİD,* 7 (14), s. 375-415.

Kösemihal, M. Ragıp (1937). *Balkanlarda Musıkî Hareketleri [Balkanlarda Musıki* İlerleyişi*]*, İstanbul: Nümune Matbaası.

Öncel, Mehmet (2014). "Rauf Yektâ Bey (1871-1935)". *Türkiye'nin Birikimleri-3 Müzisyenler,* İstanbul: İlke Yayıncılık, s. 45-55.

Özcan, Nuri (2007). "Rauf Yektâ Bey", *TDV* İslâm *Ansiklopedisi,* 34, s. 468-470. (Erişim Tarihi: 17 Kasım 2023 https://islamansiklopedisi.org.tr/rauf-yekta-bey)

Özden, Erhan (2018). "Arşiv Belgeleriyle Dârülelhan", *Konservatoryum,* 5 (1), s. 97-130 (Erişim Tarihi: 17 Kasım 2023 https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatoryum/issue/38040/438603)

Pahtikos, Yorgos (1899). "Η Μουσικολογία παρά τοις Οθωμανοϊς", Ekklisiastiki *Alitheia,* 23, s. 461-463.

Papadopoulos, Yorgos I (1890). Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*,* Atina: Kusulinos ve Athanasiadis.

Papadopoulos, Yorgos I (1904). Ιστορική Επισκόπησης της *β*υζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής από των Αποστολικών Χρόνων Μέχρι των Καθ› ημάς *(1-1900* μ.Χ.*),* Atina: Typois Praksitelous.

Parartima Ekklisiastikis Alitheias. Ἐργασίαι τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἐδρεύοντος κα δυνάμει ὑψηλῆς κυβερνητικῆς ἀδείας λειτουργοῦντος ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ συλλόγου (1907), 6. sayı, İstanbul: Patrikhane Matbaası (Yeniden baskı 2001). (ed. ve önsöz A. Aligizakis), Selanik: Patriarhikon İdrima Paterikon Meleton, s. 11.

Rauf Yekta (1899a). "Rum Kiliselerinde Musiki," İkdam, 17 Kasım 1899, 1930, s. 3.

Rauf Yekta (1899b) "Sûriye ve Beyrut Vilâyetlerinde Bir Seyâhat-ı Mûsikiyye", İkdam, 1 Aralık 1899, 1944, s. 3.

Rauf Yekta (1899c). "Konstantin Psahos Efendiye Cevâbımız", İkdam, 8 Aralık 1899, 1951, s. 3.

Romanou, Katy (2014). "Psachos, Konstantinos", *Grove Music Online* (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2023 https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2271187)

Romanou, Katy (2018). "Pachtikos, Georgios", *Grove Music Online* (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2023 https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2274220)

Schiødt, Nanna (2001). "Thibaut, Jean-Baptiste", *Grove Music Online* (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2023 https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27828)

Skoulios, Markos (2012). "Modern Theory and Notation of Byzantine Chanting Tradition: A Near-Eastern Musicological Perspective", *Near Eastern Musicology Online,* 1 (1), s. 19-38 (Erişim Tarihi: 20 Ocak 2024 https://nemo-online.org/wp-content/uploads/2014/11/NEMO-Vol.-1-N%C2%B01-130929-V.-1.01-LR.pdf)

"Τα κατά την επέτειον συλλογικήν εορτήν της 4 δεκεμβρίου 1903". *Pararartima Ekklisiastikis Alitheias*. Ἐργασίαι τοῦ ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἑδρεύοντος κα δυνάμει ὑψηλῆς κυβερνητικῆς ἀδείας λειτουργοῦντος ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ συλλόγου (1907), 6. Sayı, İstanbul: Patrikhane Matbaası (Yeniden baskı 2001). (ed. ve önsöz A. Aligizakis). Selanik: Patriarhikon İdrima Paterikon Meleton, s. 124.

Tarinas, Stratis D (2007). Ο ελληνικός Τύπος της Πολής, *Α'* Μέρος Εφημερίδες, İstanbul: Ekdoseis İho-Tempo Matbaacılık.

Tengiz, Samet (2020). İkdam *Gazetesi'nde Mûsik'i Makaleleri (Transkribe ve* İnceleme*),* Yüksek Lisans Tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.

Tura, Yalçın (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yekta, Rauf (1986). *Türk Musikisi* (Çev. Orhan Nasuhioğlu), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yekta, Rauf (2002). "Rum Kiliselerinde Mûsikî", *Orkestra Aylık Müzik Dergisi,* Yıl 41, Sayı 328, Şubat 2002 (Sahibi ve Genel Yönetmeni: Panayot Abacı;

Yazı İşleri Sorumlusu: Yavuz Aksel), s. 36-48.

(Erişim Tarihi: 10 Ekim 2023 https://otmag.itu.edu.tr/projeler/rauf-yekta/on-tasnif)

Esatiz-i Elhan Oturumu Soru-Cevap

Oturum Başkanı Prof. Dr. Okan Murat Öztürk:

Tabii bu oturumun içeriği o kadar önemli ki tarihsel boyutu var, biyografiyle ilgili boyutları var. Teoriyle ilgili boyutları var ve kültürler arası, bu coğrafyada yaşayan kültürler arası birikimle ilgili boyutları var. Her biri çok detaylı soruları hak ediyor. Ben ama şunun altını çizerek bir yine kendi aramızda konuşmak adına bir soru yöneltmek isterim. Tabii bu benim bugünkü gerçekleştireceğim sunumumda da temel oluşturuyor. Türkiye'de bilim anlayışı, o bilim anlayışından dolayı uygarlık kavramına bakış, ilerleme kavramına bakış, evrim kavramına bakış, pozitivizm ve bunun getirdiği kaçınılmaz olarak biraz böyle dünyayı tek boyutlu algılama, var olan başka tür anlama imkanlarını doğrudan bu alanın, bu imkanların dışında bırakma, bilimsel bir şey olabilecekse ancak pozitivizmin öngördüğü ve sınırlandırdığı çerçevede olabilir türünden daha baştan bir angajman. Mesela bizim tarih anlayışımızda, tarihe bakışımızda, Türk müziği tarihine bakışımızda, deyim yerindeyse nasıl bir çarpılmaya yol açtı? Bizler bugün Türk müziğiyle uğraşan, araştırmalar gerçekleştiren kişiler olarak tarihi gerçekten sadece bir ilerleme alanı olarak anlamak durumunda mıyız? Bu tür angajmanların önümüzde araştırmacılık bakımından doğurduğu sakıncalar, sorunlar nelerdir diye bir soru sorayım ve lütfederse Gözde hocamızdan, Şeyma hocamızdan başlayarak bu konu üzerinde biraz konuşalım derim, daha zamanımız olduğu için.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı:

Hocam çok teşekkür ederiz. Çok gurur duyduk tüm anlatımlarımızdan bildirileri değerlendirmenizden. Burada sizinle birlikte olmaktan bu durumda çok mutluyum. Onu öncelikle söylemek isterim. Tarihyazımı konusunda epeydir düşünüyoruz. Aslında içinde bulunduğumuz Osmanlı Türk Müziği Araştırma Grubu'yla da birlikte düşünüyoruz. Çünkü özellikle 19. yüzyıldan beri ivme kazanan bir tarih anlayışı var, tarih yazım anlayışı var ve evet ilk yazarı da Rauf Yekta Bey, ondan sonra tüm yazılar belli bir görüş çerçevesinde ve belli ülküleri meşrulaştırmak üzere yazılmış, bu çok net. Bunu biz Arel'de de görüyoruz, biraz evvel adını zikrettiğimiz pek çok kişi de görüyoruz. Ve aslında o dönem içerisinde bulunduğumuz zaman o yazılanların hepsini çok iyi içeri-deymişim gibi anlayabiliyorum. Her birinin bir sebebi var. Bir tarafta bir Milli

Mücadele var, bir milli müzik görüşü var, bir halk müziği, Türk müziği, yapay pek çok ayrım var. Tutturan bir yerden yazıp oradan devam etmeye çalışıyor ki Rauf Yekta Bey'in birazdan zaten siz konuşacaksınız ve tüm yazılarınızda gayet güzel ifade ettiğiniz gibi teori anlayışı, 700 yıl evvelinde var olan o kesirleri, sembolleri tekrardan geri getirip koyuyor. Neden? Çünkü bizim de bir matematiksel karşılığımız olmalı. Ancak böyle batıyla entegre olabilip kendi varlığımızı ispat edebiliriz. Ama biz bugün biraz farklı bir yerden bakmalıyız. Ama onlara saygı duyarak, onların tüm yazdıklarını okuyarak, bilerek, biraz grubumuzla da bunu yapmaya çalışıyoruz. Kişisel arşivler, bunların içinde belgeler var, mektuplar var. Ali Hocam'ın sunumu çok değerliydi. Mektuplar üzerinden tarihi nasıl okuyabiliriz? Ya da aynı şekilde tüm bilgi belgeler, biraz evvel Dilhan Hocam'ın gösterdiği belgeler, her biri tarihte bildiğimiz pek çok ezberin değişmesine, farklı pencereler açılmasına sebep oluyor. Bu anlamda artık bulunduğumuz 21. yüzyılda bakış açımızı daha genişletmeliyiz tarihe bakarken, biyografiye bakarken diye düşünüyorum. Bunları tekrar söylüyorum. Geçmişte yazılanları evet, eleştirerek ama hiçbirine tukaka demeden hepsini de başımızın üzerine koyarak artık bilgi, belge ve tüm kişisel tarih verileri, ayrı sözlü tarih verileri de değerlendirerek bir yeni bakış açısına belki hep beraber sahip olabiliriz diye düşünüyorum. Siz bunları çok güzel zaten yazılarınızda ifade ediyorsunuz. Ben kendi adıma şimdilik bu kadar konuşmuş olayım. Belki diğer arkadaşlarım, hocalarım konuşmak isterler.

Oturum Başkanı Prof. Dr. Okan Murat Öztürk:

Çok teşekkür ederim, kıymetli hocam. Sağ olun, var olun. Şeyma Hocam, katkı sağlamak ister misiniz?

Doç. Dr. Şeyma Ersoy Çak:

Hocam, teşekkür ederim. Öncelikle çok kıymetli oturum başkanlığınız ve değerli yazılarınız, görüşleriniz için her zaman müteşekkiriz size. Teşekkür ediyorum. Bu çok gerçekten verimli geçen bir oturumdu. Bütün arkadaşlarımı, hocalarımı tebrik ederim. Gözde Hocam'ın söylediklerine tabii katılmakla birlikte neler ilave edebilirim diye düşünüyorum. Burada tabii kaynakların, yani arşiv belgelerinin ortaya çıkması bence bizim için birincil önemde. Gerek bugün bahsetmiş olduğumuz Rauf Yekta Bey'in arşivindeki antikalar olarak değerlendirdiğimiz belgeler veya diğer özel arşivlerde bulunan belgeler elbette bu tarih yazımı, müzikal biyografi yazımı için son derece önemli belgeler olarak hala karşımızda ve araştırılmaya, ulaşılmaya muhtaç durumda. Ayrıca başka sempozyumlarda da veya yazılarımızda da belirttiğimiz gibi, ki bu alanın da çok önemli uzmanları var neyse ki artık, güfte mecmuaları meselesi. Yani güfte mecmuaları gerçekten çok önemli ve her birinin tek tek

incelenerek özellikle müzikal biyografi alanı için veya müzik tarihinin dönemlerine dair bilgiler sunması bakımından çok önemi haiz. Dolayısıyla bir an evvel tarihsel müzikoloji alanındaki tüm hocalarımızın, kıymetli öğrencilerimizin bu alanda detaylı çalışmalar yapmasıyla birlikte, çünkü bu bireysel olarak yapılması pek mümkün olmayan bir süreci beraberinde getiriyor. O yüzden bu kolektif bir çalışma bilinciyle... Gerçekten belki projelerle bunların araştırılarak ortaya çıkarılması, başta güfte mecmuaları olmak üzere çeşitli arşivlerde yer alan belgelerin ortaya çıkarılmasıyla birlikte kaynaklarımızın zenginleşmesi, tabii ki zenginleşen kaynakların sonucunda da tarih yazımına yeni bir perspektifle belirttiğiniz gibi bütün bu eleştirileri de göz önünde bulundurarak ama Gözde hocamın da belirttiği gibi her şeyi döneminde değerlendirmek önemli. O dönemde yaşarken yazılanları dönemin konjonktürüne bakarak, anlayışla karşılayarak ama bu kaynakları değerlendirmelerden uzak tutmayarak, gerektiği yerlerde eleştirerek tarih yazımını yeniden hep beraberce güncel kaynaklarla zengin bir şekilde ele alabileceğimizi ümit ediyorum.

Oturum Başkanı Prof. Dr. Okan Murat Öztürk:

Çok teşekkürler Şeyma›cığım. Sevgili Dilhan›a sormak istiyorum çünkü benim bilmediğim ve aslında demin beni de çok duygulandıran bir kapanış yaptı sunumunda Rauf Yekta Bey›in tarih, Türk tarihiyle ilgili. Orayı biraz genişletme imkanımız olabilir mi Dilhan›cığım? Yani gözlemlerin ışığında Rauf Yekta Bey›in bir hakikaten belki bu sempozyumun teması olacak bir şey geldi şu anda aklıma. Yekta›nın yegâneliği. Yani çok özel bir insan, çok farklı bir kavrayışın tercümanı ve olağanüstü bir birikim. Dolayısıyla o tespitlerin ışığındaki değerlendirmeni almak isterim sevgili Dilhancığım.

Dr. Dilhan Yavuz:

Tabii ki hocam, çok teşekkür ederim. Şöyle söyleyeyim, aslında Rauf Yekta'nın bu biricikliği şuradan geliyor, bir duruşu var. Gerçekten kendi içinde ayakları üzerinde durup fikrini savunabilme özgüvenine de sahip. Kendi söylediğin şeylerin doğrularının arkasında da durabiliyor. Bazen yanlış belki görece doğru diyebiliriz ya da bu durumda bile kendi duruşunun arkasında ve şeye izin vermiyor yani bir şekilde iklimin onu yönlendirmesine izin vermiyor diyebilirim. Evet, uyum sağlıyor belki. Evet, yakın çalışma arkadaşlarıyla beraber bu ilişki içinde. Çünkü bağlamdan kopuk olarak değerlendiremiyoruz aslında baktığımızda tarihsel olayları. Sosyolojik ilişkilere baktığımızda, tarihsel olaylara baktığımızda. Ben özellikle şunu çok değerli buluyorum tarihyazımı anlamında bugün Osman Türk Müziği Araştırmaları Grubu'yla da yaptığımız şeyin içinde. Aslında biyolojideki simbiyotik ilişkiye benzer bir ilişki kurup, belge ile kuramı bir araya getirip, sosyal alanla tarihi bir araya

getirip bir şekilde bir anlatı oluşturmanın peşindeyiz bir yandan baktığınızda. Yeni bir tarih anlatısının belki de böyle mümkün olabileceğinin umudunu taşıyoruz diyebilirim. Rauf Yekta, evet bunu tamamen edvarlar üzerinden yapan biri. Tarih anlatısını bunun üzerine kurgulayan ve kendi dünya görüşüyle destekleyen biri. Ama bugün bizim yerimizde olsaydı belki çok daha farklı bir duruşa sahip olacaktı diyebilirim. Özellikle Avrupa ile ilişkilerinin de onu biricik kıldığını düşünüyorum. Fransa, bir ayağının orada olması. Uluslararası yayınlarına destekleyebiliyor olması, Kahire Kongresi vs. Uluslararası temsiliyeti çok yüksek olan bir isim. O yüzden Yekta'nın pek çok alanda biricik olmasının sebebi var aslında. Tarih yazımda bunlardan biri.

Oturum Başkanı Prof. Dr. Okan Murat Öztürk:

Çok teşekkür ediyorum. Harika bir değerlendirme oldu. Hulusi'ye de söz vermek isterim. Tarih altyapısı bakımından Türkiye'de Türk müziği tarihi araştırmacılığı için birkaç cümle söylemek ister mi? Değerlendirme yapmak ister mi?

Hulusi Özbay:

Teşekkür ederim. Şöyle bir hususa değinebilirim. Mesela Seyyid Nuh'la alakalı bir biyografi kalemi alıyor Nuri Şeyda. Orada Seyyid Nuh'un Konyalı olduğuna değiniyor. Çünkü görebildiği kaynaklar, Devhat-ül Ebrar'a baktım diyor ve Konyalı olduğunu yazıyor. Rauf Yekta daha sonraki eleştirel makalesinde diyor ki bu Konya meselesi nereden çıktı? Seyyid Nuh, Atrabü'l-Âsâr'da şuralı diye ayrıca belirtiyor. Herkesin bütün kaynaklara hakim olması hakikaten az önce Şeyma hocamızın belirttiği gibi zor. Bu tartışma sonrasında Nuri Şeyda şöyle bir teklifte bulunuyor Rauf Yekta'ya. Gel beraber yazalım bu musikişinaslar tezkiresini. Fakat Rauf Yekta buna yanaşmıyor. Muhtemelen birtakım anlaşmazlıklar çıkacağını düşünüyordu. Yahut da belirttiği gibi, aslında bir bakıma belirtiyordu yazısında, vakti olmadığını. Fakat bunu artık bir bahane olarak mı öne sürdü yoksa hakikaten vakit darlığından mı böyle bir şeye fırsat bulamadı bilmiyorum. Ama kolektif çalışmaya önem vermemiz gerektiğini düşünüyorum. Çünkü olabildiğince kaynak var. Musikişinaslar hakkında kaynakların oldukça az olduğuna her zaman müzik tarihçileri değinir, çoğu konuşma böyle başlar. Fakat biz bu mahdut kaynakları çok ince şekilde, detaylı şekilde araştırmalıyız. Ben bu şekilde dikkat çekmek isterim. Yani, beraber çalışmak meselesi.

Oturum Başkanı Prof. Dr. Okan Murat Öztürk:

Çok teşekkürler canım, sağ ol. Ve son bir soruyu da izninizle sevgili Eylül Doğan'a yöneltmek isterim. Benim şu çok ilgimi çekmişti ve çok değerli bir çalışma gerçekleştiriyorsun, Gözde Hocamızın danışmanlığında. Yunanca kaynaklarda Kantemir'e gösterilen özel bir saygı ve çok özel bir siyasi önem var. Fakat biz biliyoruz aslında o kaynakların da tarihsel alanına baktığımızda, mesela Bizans kaynakları için köklere Aristoksenos'a kadar götürülebilecek, özellikle Aristides Quintilianus ismine önem verilebilecek ama Biryanus gibi isimlerin de öne çıktığı, O kaynaklarda acaba bu kendi tarihsel teori temellerine yönelme, mesela Rauf Yekta nasıl Meragi, Safiyüddin ve diğer Osmanlı dönemi nazariyatçılerına yönelen bir ilgi sergiliyorsa, Kantemir'e verilen önemle mukayese edildiğinde buna dair hiç acaba bir gözlemin oldu mu sevgili Eylül?

Eylül Doğan:

Hocam, eğer eski kaynaklardan, Bizans dönemi kaynaklarındaki bu tarih yazılımından bahsediyorsanız, mesela bizde Meragi'ye atıf yapıldığı gibi, onlarda da Şamlı Damaskusa var mesela. 9.-8. yüzyılda, Oktoihos'un oluşumu hatta 7. yüzyıla kadar gidiyor. Oktoihos'un, 8. ihosun oluşumunun ilk kurucusu olarak gösteriliyor. Bu şekilde atıflar var. Ama herhalde, anlayamadım, Kantemir gibi derken...

Oturum Başkanı Prof. Dr. Okan Murat Öztürk:

Kantemir'e atıf edilen özel önem, teoride, kendi ondan önceki kaynaklarına yönelik.

Eylül Doğan:

Onun sekiz ihos ve şey, aslında dün Miltiadis hocamız da biraz bahsetmişti, o da bir sunum yaptı. daireler üzerinden çok daha erken zamanda Edvarlar'daki bizim o kozmolojik anlatım vs. Bizans kaynaklarında zaten var. Yani onlarda da var. O yüzden aslında bu alanda çalışan kişilerin bu alanlara da eğilmesi iyi olabilir. Sadece Rauf Yekta kitabı üzerinde değil ki sadece Rauf Yekta kitabı üzerinde bile birçok konuyu tartışabiliyoruz aslında. Ki bundan daha fazlası var o kitaplarda, kaynaklarda konuşulabilecek. Daha eski kaynaklarda da bu bakımdan karşılaştırmalı birçok şey yapılabilir, çalışmalar yapılabilir.

Rauf Yektâ, Şiir ve Mûsikî

Erdoğan ERBAY[1]

Özet

Şiir ve Mûsikî

Şiirle mûsikî arasındaki ilişki, her ikisinin de varlıkları kadar eskidir. İki güzel sanat arasındaki ilişkide, bazen mûsikî bazen şiir öne çıkar gibi gözükse de, mûsikî olmadan şiirin, şiir olmadan mûsikînin tek başlarına bütünlük inşa edemedikleri düşünülebilir. Bu düşünce, şairle mûsikîşinâs açısından derin, köklü ve zengin bir alana da kapı aralar. Zira şairle mûsikîşinâsın kaderleri birbirine yazılmıştır hükmü, kusurlarına rağmen bir hakikate de işarettir.

Rauf Yektâ Bey'in, *Resimli Kitap*'ta yayınlanan "Ahretlik Unvânlı Neşîde-i Mûsikiyye Münâsebetiyle" başlıklı yazıdan yola çıkarak mûsikî ve şiir ile mûsikîşinâs ile şair ilişkisini değerlendirmek, bu vesileyle, on dokuzuncu asır edebiyatımızda felsefî ve nazarî olarak münakaşa edilen, şiirde mûsikî meselesini ele almak esas düşüncemiz olacaktır. Bu çerçeve içinde, mûsikîşinâs sıfatıyla Rauf Yektâ Bey'in şiirle mûsikî, şairle mûsikîşinâs arasındaki bağlantıya dair fikirleri dikkatlere sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yektâ, Şiir, Mûsikî, Ahenk, Şair, Mûsikîşinâs.

Abstract

Rauf Yektâ, Poetry and Music

The relationship between poetry and music is as old as the existence of both. In the relationship between the two fine arts, although sometimes music and poetry seem to come to the fore, it can be thought that poetry without music and music without poetry alone cannot build unity. This idea also opens the door to a deep, rooted and rich field in terms of poets and musicians. For, the decree that the destinies of poets and musicians are intertwined is also a sign of a truth despite its flaws.

Based on Rauf Yektâ Bey's article titled "Ahretlik Unvânlı Neşîde-i Mûsikiyye Münâsebetiyle" published in the *Resimli Kitap*, to evaluate the relationship be-

[1] Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Erzurum, eerbay@atauni.edu.tr
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0140

tween music-poetry and musician-poet, on this occasion, in poetry, which was discussed philosophically and theoretically in our nineteenth century literature. It will be our main idea to deal with the music issue. Within this framework, Rauf Yektâ Bey's ideas on the connection between poetry and music, poet and musician will be presented as a musician.

Keywords: Rauf Yektâ, Poetry, Music, Harmony, Poet, Musicians.

Giriş

Âkif Paşa'nın torunu için yazdığı "Tıfl-ı Nâim" şiiri, şuurlu olmasa da yeniliğe doğru atılan ilk adımdır. Yenileşme hareketi, her şeye dokunup değiştirdiği gibi, şiire de farklı pencereler açmıştır. Diğer edebî türler bir yana, yenileşme hareketi, şiirin yapısına ve içeriğine de tesir etmiştir. Bu tesirin neticesinde ortaya çıkan yeni insanla yeni ruh, klasik formları da tazeleyecek arayışların peşine düşmüştür. İçeriğin, yerli veya batılı, klasik veya modern karakteristiği, ona giydirilen biçimin de değişmesine zemin hazırlamıştır. Mehmet Emin Yurdakul'un bir cümlesi, bu hakikati şöyle anlatır: "Şekil, rûha tâbidir" (Ünaydın 1918: 162). Şiirin formunda ve içeriğinde Tanzimat'la başlayan değişim, özellikle, Abdülhak Hâmid'in şiirin alanını genişleten yeni vezin, içerik ve yapıların rehberlik ettiği yolculuk, Servet-i Fünûn mektebi marifetiyle sürmüştür. Bu mektep, şiirde, kendine has düsturlar icadına girişir. Servet-i Fünûn mektebinin hükmettiği dönemde, şiir adına formun ve içeriğin değişmesi, sosyal hayatın akışına ve insafına bırakılmamıştır. Zira şiir, doğrudan ferdin müdahalesiyle müdahil olduğu, şuurlu bir kendini ifade makamına kaim olmuştur.

Esas itibarıyla şiirdeki bu değişim, bir zihniyet, bir anlayış ve bir zevk değişimine de işarettir. Bundan böyle, hüzne ve sevince kalabalıklar ortak değildir. Şiir, ferdin idrakine uğrayan tahassüs ve tahayyüllerin taşındığı bir beşik haline gelir. Sosyal fayda alanından, ferdî alana geçiş yapan şiir, form ve içerik nokta-i nazarından, muhtelif imkân ve kabiliyetleriyle insanın hislerini, hayallerini ve fikirlerini işlemeye koyulmuştur.

Servet-i Fünûn mensuplarının, şiir sahasında mutabakatta muvaffakiyetleri, şiirin geçmişten koparılmadan yenilenmesi meselesine matuftur. Batıdan alınan ve öğrenilenlerin, yeni bir ruh ile uygulanmasına gayret göstermek, sanat anlayışlarının karakteristiğidir. Mektebe mensup sanatkârın kullandığı, Batı kökenli sone ve terza-rima gibi nazım şekilleri, şiirin form ve içeriğinde köklü değişimlere de kapı aralamıştır. Devrin ediplerinin kullandığı konusu nazım şekillerinin, Servet-i Fünûn mektebinin anlayış ve kabulünden çok farklı şiirlerde rağbete mazhar olduğunu da görürüz. Bu isimlerden birisi de, 1897 tarihinde yayınladığı *Türkçe* Şiirler sahibi Mehmet Emin Yurdakul'dur. Meselemiz,

uzun uzun Yurdakul'u anlatmak değildir. O'nun, 'Ahretlik' şiirine dair Rauf Yektâ'nın yayınladığı bir yazı üzerinden, yenileşmenin şiire -güfteye demek daha doğru olur- ve besteye nasıl yansıdığını münakaşaya gayret edeceğiz.

Şiir ve Ahenk

Sanat eserlerinin temel vasıflarından birisi, kendilerini vücuda getiren unsurların ahenginden ibaret olmalarıdır. Bu unsurlar bazen ritim, bazen ses, bazen de şekildir. Sıralanan üç madde, bir eserin varlık alanına birlikte katkı sağlayacağı gibi, her unsur tek başına aynı vazifeyi ifaya da güç yetirebilir. Sanat eserinin varlığı ile ruh dinamizmi, parçaların tam ve kusursuz şekilde terkibe dâhil olmalarıyla mümkündür. Güzelin, güzellikle tasavvuru ile güzel bir şekil kazanması, ahengin imkânlarına bağlı olup onunla ayakta durur. Türk edebiyatında şiir-musiki, şiir-ahenk ya da daha genel manasıyla şiirle diğer güzel sanatlar arasındaki münasebete ilk dikkat çeken isim, Tevfik Fikret'tir. Fikret, sadece şiir-ahenk meselesine dair fikir beyanıyla iktifa etmemiş, aynı zamanda ressamlık vasfının bir yansıması olarak, şiir-resim ortaklığını tatbikatıyla ispat etmiştir. Birçok vasfına rağmen, büyük ölçüde şairliği ile tanınan Fikret, şiirin mümkün kıldığı imkânları genişletmek, güzelin bütün heyetiyle müşahhas hale gelmesini temin maksadıyla, güzel sanatların birlikte kurdukları zengin anlatım hazinesine müracaat etmiştir. Güzelle ahenk arasındaki münasebete dikkat çeken Fikret, iki tarafın ne ölçüde birbirine muhtaç olduğunu;

Bütün mehâsine âhengidir kılan te'sîr

Ne varsa şi'r ü hakîkat onunla sûret-gîr (Tevfik Fikret 1896: 338)

beytiyle ortaya koymaktadır.

Herkesin malûmudur ki, 'Her mevzûn ve mukaffâ lâkırdı şiir olmak lâzım gelmez. Her şiir mevzûn ve mukaffâ bulunmak iktizâ etmediği gibi" cümlesiyle, şiirin, vezinli ve kafiyeli olmalı iddiasına ilk karşı çıkan, Recaizâde Mahmut Ekrem'dir. Tevfik Fikret'in ileri sürdükleri, Ekrem'in ortaya koyduğu fikirlerin derinleştirilmiş halidir. Ona göre şiir denince, mutlaka, vezinli söz anlaşılmamalıdır: "Binâenaleyh lisân-ı şiir denildiği zaman mutlaka kelâm-ı mevzûn anlaşılmak iktizâ etmez" (Tevfik Fikret 1896: 99). Ancak, kabul etmek gerekir ki, vezinli sözlerin imkânları farklıdır. Çünkü vezinli sözler, insan ruhunun hareket ve titreyişlerini ortaya koymada, tabiatın güzellik, gariplik ve perişanlıklarını, düz yazıya nispetle daha yerinde ve daha başarıyla, taklit edip bildirmede kabiliyetlidirler. Bu yüzden olsa gerek, milletlerin edipleri ve şairleri, en sıkı, en yüce ve en ruh okşayıcı hislerini şiir halinde ifade etmişler, en güzel şiirlerini manzum söylemişlerdir:

"Şu kadar ki vezinli sözler rûhun her türlü harekât ve ihtizâzâtını mümkün

mertebe izhâra; tabîatin güzelliklerini, garîbliklerini, perîşânlıklarını –nesre nisbetle daha ziyâde muvâfakat ve muvaffakiyetle- taklîd ve iş'âra müsta'id olduğundan her kavmin üdebâ ve şuarâsı en şedîd, en ulvî, en rûh-perver hislerini nazmen ifâde etmişler; yani en güzel şiirlerini manzûm söylemişlerdir" (Tevfik Fikret 1896: 99).

Onun şiir dili diye tanımladığı belâgatli tavır daha çok manzumelerde görülür. Fikir ve hislerimizi çeşitlerine ve özelliklerine, incelik ve sıkılıklarına uygun olmak üzere ağır veya hafif, yavaş veya seri, uzun veya kısa vezinlerle ifade edebilme imkânının olması, nazmın başka bir üstünlüğüdür: "Bunun için lisân-ı şiir tesmiye etmek istediğimiz o tavr-ı belâgata ekseriyyetle manzûmatta müsâdif oluruz. Efkâr ve hissiyâtımızı nev' ve mâhiyyetlerine, rikkat veya şiddetlerine muvâfık olmak üzere ağır veya hafîf, batî veya serî', uzun veya kısa vezinlerle ifâde edebilmek kâidesi de nazmın ayrıca bir meziyetidir" (Tevfik Fikret 1896: 99).

O halde, şiir dediğimiz yapı, salt vezin ve kafiyeye bağlı ve bağımlı bir varlık alanı işgal etmez. Şiir, hayatın dramından beslenir. Dram hayale teslim olunca, tüm insanlık için bir işarete dönüşür. Güzeli, güzel ifade edebilmenin ve anlatabilmenin yollarından biri de, mutlak ölçülere tabi değilse de, lisan ve musikinin sağlayacağı ortaklık ile mümkündür. Zira şiir, bir taraftan somutun konumlandığı yerde fizikî olana göz kırpıp hayal kurar, diğer taraftan, soyutun sınırsız ritminde soluklanmaya durak yerleri arar:

"Şiir, özü bakımından hayatın dramını hayal gücü ile evrensel bir sembol haline koyduğu için iki temel faaliyete dayanır: hayal ve ritim. Birincisi ile düşünceye yaklaşır, ama onun gibi asla soyut kavramlara bürünmez. İkincisiyle, bu dramın zaman içinde oluşunu, ideal gücünün alınyazısıyla savaşını bir iç melodisi haline koyar. Bundan dolayı şiir, düşünceye yaklaşan hayal ile müziğe yaklaşan ritimdir denebilir" (Ülken 2019: 330).

Rauf Yektâ'nın yazısına zemin teşkil eden Mehmet Emin Yurdakul'un "Ahretlik" şiirini alıntılamak, faydadan hâlî değildir. Zira şiire dair serdedilen fikir ve iddiaların daha iyi anlaşılabilmesi için, şiirin yapısını ve sözlerini bizatihi görmek yerinde olacaktır.

Ahretlik
“Buyurunuz kahvenizi!”
Baktım: Bir kız, köy kızı!..
Yanağının çıkıklığı, mini mini ağızı,
Her bir hali: “Anadolu goncasıyım!” demekte.

İç çekişi, titrek sesi, o kızarmış gözleri,
Melûl melûl bakışları, bükük boynu, her yeri..
Birçok şeyler okutuyor bu acıklı çiçekte!..

“Kızım, senin anan, baban, kimin, kimsen var mı?
“Var..”
“Neredeler?”
“Onlar, bacım hepsi köyde kaldılar.”
“Nerelisin?”
“Bolulu’yum.”
“Niçin geldin?”
“Bunaldık;
“Tarlamızı süremedik; yiyeceksiz, aç kaldık.”
“Pekiy, senin İstanbul’a gelmen ile n’olacak?”
“Benim birkaç yıllığımla babam öküz alacak!..”

“Ne acıklı bir hâldir bu?.. Baba evlâd satıyor;
Bir ma’sûmun gözlerine her gün yaşlar doluyor;
Bir el onun bal ömrüne her gün agu katıyor;
Bir çift öküz uğurunda bir kız kurban oluyor.

Bâri sizler dokunmayın, şu yuvasız kuşçuğa;
Dokunmayın, memleketin şu bereli gülüne;
Dokunmayın, annesizdir; dokunmayın, çocuğa;
Dokunmayın, şimdi ağlar; dokunmayın gönlüne!... (Yurdakul 1908)

Rauf Yektâ, Yurdakul'un yukarıya aldığımız "Ahretlik" şiirine dair, ismini bilmediği bir kişi ile yaptığı konuşmayı odak noktası kılarak şairle mûsikî-şinâs münasebetinin baştan itibaren nasıl geliştiğini, iki meslek arasındaki sürecin hangi safhalardan geçerek günümüzdeki hal ve vasfına ulaştığını izaha giriştiği "Ahretlik Unvânlı Neşîde-i Mûsikiyye Münâsebetiyle" (Rauf Yektâ 1908: 286-291). başlıklı bir yazı kaleme alır. Yazı, insanlık tarihi boyunca bir arada bulunup, birlik içinde varlıklarını ebedîleştiren şiir ve mûsikî münasebetini sorgular. Zira daha önce gelmiş geçmiş milletlerden hangisinin mûsikî tarihi araştırılacak olsa, şiir ile mûsikî bir ikiz gibi yan yana, daha ileri giderek söylersek, bu hâlin, hakikatin kendisinin inkâr edilemez bir olgu olarak karşımıza çıktığı görülür. Elbette, şiir ve mûsikînin tarihî süreçteki ortaklıkları ve bu ortaklık mahsulünün nasıl bir hale evirileceği, kesin çizgilerle belirlenemez: "Akvâm-ı kadîmeden hangisinin târîh-i mûsikîsi gözden geçirilirse 'şiir ile mûsikî tev'emdir' sözünün ayn-ı hakîkat olduğunu teslim etmemek kâbil olamaz" (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Rauf Yektâ Bey'e göre, kadim zamanlardan itibaren şairlikle mûsikîşinâslık birer meslek olarak telakkî edilir, adı anılan meslekler arasında herhangi bir ayrılık gayrılık gözetilmezdi. Ancak her ikisi meslek, kendilerine mahsus kaide ve ölçüler içerisinde hareket eder, diğer alanlarla birlikte varlıklarını da beslerlerdi: "Filhakîka ezmine-i kadîmede şairlik ile mûsikîşinâslık yekdîğerinden ayrı gayrı birer meslek olarak telakkî edilmemekte idi" (Rauf Yektâ 1908: 286-291). Zira şairler kendi kabiliyet ve tabiatlarından doğan manzumelerini nağme ile şarkı söyler gibi okudukları için, bu okuyuşla birlikte manzumelerin dinleyiciler üzerindeki tesirinin bir kat daha arttığını gördüklerinden halkın huzurunda okunacak şiirlerin nağme ile söylenmesi şairler arasında gelenek haline gelmiştir: "Çünkü şairler, zâde-i tabîatları olan manzûmelerini tagannî sûretiyle kırâat ettikleri halde bu manzûmelerin sâmiîn üzerindeki te'sîri bir kat daha arttığını gördüklerinden muvâcehe-i enâmda okunacak eş'ârın tagannî edilmesi beyne'ş-şuarâ adet hükmüne girmişti." (Rauf Yektâ 1908: 286-291) İşte bu sebepledir ki, genellikle kadim şairler ve özellikle de, kadim Yunan şairleri arasındaki anlayışa göre, şairin musikîden az da olsa haberdar olması, şairlik mesleğinin vaz geçilmez gereklerinden sayılmıştır: "Bundan dolayı bilumûm şuarâ-yı kadîmece ve bilhâssa Yunanistân-ı kadîm şairlerince az çok mûsikîye müntesib bulunmak levâzım-ı meslekten ma'dûd bulunur idi" (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Şairlerin mûsikî ile münasebetleri ve mûsikîden istifadeleri kadim zamanlarda kalmış bir gelenek değildir. Tanzimat sonrasında Namık Kemâl ve Recaizâde Mahmut Ekrem gibi isimler, mûsikî kavramlarını kullanmak suretiyle şiirler kaleme alırlar. Rauf Yektâ tarafından ortaya konulan ve kökeni kadim Yunan'a kadar gittiği belirtilen, şairin mûsikîden veya mûsikîşinâsın şiirden az da olsa

anlaması gerektiği iddia ve tatbikinin prototipi, Tevfik Fikret'tir. Çünkü Fikret, şiiri mûsikî, resim ve diğer güzel sanat dallarıyla terkibe kabiliyetli ve maharetli bir karakterdir. Özellikle hislerini şiire söyletirken hemen yanı başında resim ve musikinin varlığını da göz ardı etmez. Son yıllarda yapılan çalışmalarda, Osmanlı'da şiir ile mûsikînin birlikteliği şöyle anlatılır:

"Sözlü eser repertuvarıyla alaturka müzik, Osmanlı şiir edebiyatıyla yakın ilişki içerisinde oldu. Şiir ve müziğin bu birlikteliği, doğal olarak şair ve müzisyeni de zevk, fikir, duygu ve mizaç gibi unsurları nedeniyle bir ortaklık paydasında buluşturdu. Müziğin şairi ve şiirin müzisyeni etkilediği bir gerçek olmakla birlikte müzik repertuvarının oluşumunda ikinci etki daha önemlidir" (Alimdar 2016: 215).

Kadim kavimlerde vücut bulmuş bu alış veriş, daha sonraki yıllarda bir miras olarak Avrupa'ya intikal etmiştir. Bu geleneğin intikali, şüphesiz farklı şekil ve yollarla gerçekleşmiştir. On üçüncü asır Fransızlarının günlük hayatlarında Truvar ve Troubadour adlarıyla, seyyar şarkıcıların yer aldıkları görülür. Bu insanlar, kadim zamanlardaki gibi, şair-mûsikîşinâs vasıflarıyla öne çıktıklarından, şato şato dolaşıp şiirlerini terennüm ederler, bu yüzden şövalyelerin iyiliklerine ve ihsanlarına nail olurlardı:

"Şairlerin aynı zamanda mûsikîden dahi nasîbedâr olmaları yalnız akvâm-ı kadîme nezdinde görülmemiş, bu hal bilâhare Avrupa'ya dahi sirâyet etmiştir. On üçüncü asırda Fransa'da Truvar ve Troubadour nâmlarıyla bir takım seyyâr muganniler zuhûr etmiş idi ki bunlar hem mûsikîşinâs, hem de şair oldukların-dan söyledikleri şiirleri şatodan şatoya dolaşarak terennüm ederler ve o asır şövalyelerinin in'âm ve ihsânlarına nâil olurlar idi" (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Aynı şekilde, Almanya'da da şiirlerini tegannî ile seslendiren bir grup ortaya çıkar. Almanların, mine sanjer olarak adlandırdıkları muganniler, o dönemde buluşma yeri olarak şöhrete kavuşmuş Varenbourg şatosunda bir araya gelirler. Şato sahibinin, güzel sanatlar muhibbi bir zat oluşu, şatoda şiir ve musikî yarışmaları tertibine de zemin teşkil etmiştir. Bu tür faaliyetlerde başarılı olan mine sanjerler, hatırı sayılır ödüllerle taltif edilir hale gelmiştir:

"Almanya'da dahi bu kabîlden bir sınıf erbâb-ı tagannîye tesâdüf olunur idi. Mine sanjer tesmiye olunan bu muganniîlerin mev'id-i telâkîsi o târîhlerde pek ziyâde iştihâr eden Varenbourg şatosu idi. Şato sahibi sanâyi-i nefîse muhibbi bir zât olduğundan şatosunda şiir ve mûsikî müsâbakaları tertîb eder ve bu müsâbakalarda isbât-ı ehliyet eden mine sanjerler'e mühim mükâfâtlar verir idi" (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Rauf Yektâ'ya göre, kadim kavimlerden Avrupalı'ya intikal eden bu an'ane, son zamanlarda önceki şöhretinin çok uzağında kalmıştır. Sebebi ise, iki sanatı

şahsında toplayan insanlara artık çok rastlanmaz olmasıdır. Çok nadir görülen isimlerden birisi de, meşhûr mûsikîşinâs Wagner'dir. Çünkü Wagner, operalarının güftelerini bizzat kendi yazmış, bu tavrı ile şairlikteki kudret ve maharetinin, musikideki olağanüstü yeteneğinden hiç de geri kalmadığını ispat etmiştir:

"Son asırlarda ise Avrupalılarca şiir ile mûsikî kemâ fi's-sâbık tev'em addedilmekle beraber bu iki sanatı nefsinde cem etmiş zevâta nâdiren tesâdüf olunmuştur. Bu zevât-ı nâdire meyânında en evvel hatıra gelen Alman mûsikîşinâs-ı şehîri Wagner'dir ki müşârünileyh operalarının güftelerini bizzât nazmetmiş ve şairlikteki kudret ve mahâretinin mûsikîde hâiz bulunduğu iktidâr-ı fevkalâdeden dûn bir mertebede olmadığını isbâta muvaffak olmuştur" (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Rauf Yektâ Bey, geçmişten bugüne şiir ve mûsikî, şair ve mûsikîşinâs ilişkisinin Avrupa'daki sürecini kısaca hülasa ettikten sonra, sözü kendi edebiyatımıza ve ülkemize getirir. Ona göre, Avrupa'nın Troubadourlar'ına karşılık, bizde saz şairleri benzer bir vazifeyi yerine getirirler. Saz şairlerinin, şiir ve mûsikî açısından bütünüyle kendilerine mahsus, millî ve kulağa hoş gelen üsluplarının varlığına dikkat çeken Rauf Yektâ, çok yakın tarihlere kadar İstanbul'un bazı kahvehanelerinde bu insanlara rastlandığını, fakat son yıllarda görülmez olduklarına işaret eder. Hoş meşrep bu insanlardan, Anadolu'da sanatlarını maharetle icra edenlerin varlığına dair bir takım rivayetlerden bahisle şöyle der:

"Bunların gerek şiir ve gerek mûsikî itibâriyle kendilerine mahsûs latîf ve millî bir üslûbları var idi. Yakın zamanlara kadar şehrimizin bazı kahvehânelerinde tesâdüf edilen bu hoş meşreb adamlar bir müddetten beri büsbütün görülmez oldu. Maamâfih Anadolu taraflarında hâlâ bunlardan sanatlarında pek mâhir kimseler bulunduğu rivâyet edilmektedir" (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Bu noktada, konuyla ilgili olarak daha erken bir tarihe dönüş yaparak, meselenin ilk dile getirildiği zaman dilimine gitmek, bahsin açıklığa kavuşması bakımından önemlidir. Zira Ziya Paşa, Şiir ve İnşa başlıklı makalesinde, saz şairleri hususunu kamuoyunun gündemine taşıyan ilk isimdir. Rauf Yektâ'nın cümleleri, neredeyse Ziya Paşa'nın yıllar önce kurduğu cümlelerin tekrarı mahiyetindedir. Paşa, kendimize ait, taklit olmayan, tabiî şiir ve nesrimizin bulunmadığı iddiasını ileri sürerek şöyle der:

"Vah bize… Yazık bize… Bu hale göre bizim millette tabiî hal üzere ne şiir ve ne de inşâ yok mu demek olur. Hayır! Bizim tabiî olan şiir ve inşâmız taşra ahalîleri ile İstanbul ahalîsinin avâmı beyninde hâlâ durmaktadır. Bizim şiirimiz hani şairlerin nâ-mevzûn diye beğenmedikleri avâm şarkıları ve taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabîr olunan nazımlardır" (Ziya Paşa 1868: 4-7).

Tanzimat'ın hemen sonrasında Ziya Paşa'nın ortaya koyduğu görüşlere, tekrar dikkat çeken Rauf Yektâ'nın meseleye dair bazı endişeleri vardır. Şiir ve mûsikî, tarih boyunca sosyal tabakalar arasında geçişken bir hal ve özellik kazanamamıştır. Zira bahse konu şiir ve mûsikî karşılaştırmaları böyle bir olguya işaret etmektedir. Saz ya da halk şairlerinin şiirle mûsikî arasında kurdukları bağ, halka ait mahfil ve mekânlarda rağbet görmesine karşılık, tahsil ve tedris sahibi okumuşlar, devlet adamı ve idareciler nezdinde makbul bir mevkie nail olamamıştır. Sosyal tabakanın üst katında oturanlar, musikîde beste ile güfte açısından daha edibâne ve sanatkârane bir tarz benimsemişlerdir: "Şu kadar ki, saz şairlerinin şiir ve mûsikîce olan liyâkat ve mahâretleri her halde bunların mahâfil-i avâmdan başka yerlerde ahz-i mevki etmesine müsâid görülemediğinden kibâr u ricâl mahâfiline mahsûs olan mûsikînin güfte ve bestece daha edîbâne ve daha sanatkârane bir tarzda olması iltizâm edilmiştir" (Rauf Yektâ 1908: 286-291). Rauf Yektâ'nın cümlelerinden, nazariyat ile ameliyatın birbirinden ne kadar farklı manaya geldiğini de çıkarabiliyoruz. Zira saz şairleri tabir ettiği bu insanlara ve eserlerine dair Yektâ Bey'in attığı herhangi bir adım olmamıştır. Yektâ Bey'in söylemini, yirminci yüzyıl aydınının Anadolu'ya şaşı baktığı hakikatinin müşahhas örneği olarak okuyabiliriz. Bahis mevzuu iddiaları doğrular nitelikte fikir beyan eden Signell, bir gerçeği de vurgular: "Yekta, Ezgi ve Arel'in hepsinin de, bir halk türküsü veya oyun havasını çoğu kez klasik musikinin en bilgince tartışmaları ile sevine sevine açıklamak gibi oldukça şaşırtıcı bir âdetleri varsa da, bu iki tür arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları hiçbir yerde tartışmazlar" (Signell 2006: 142).

Rauf Yektâ Bey, saz şairlerinin icra ettikleri faaliyetleri verdiği bir hükümle kayıt altına aldıktan sonra, meseleyi başka bir noktaya daha taşır. Bu mesele, Tanzimat'tan bu tarafa hususiyle de, Namık Kemâl'in açtığı çığırı takip eden herkesin klasik şiirle ilgili ileri sürdüğü peşin ve sabit fikir harekâtıdır. Ona göre, klasik şairlerimiz, ortaya koydukları eserlerde doğrudan doğruya İran taklitçiliği yapmışlardır. Bu heveslerine bir türlü engel olamamışlardır. Bu yüzdendir ki, meydana getirdikleri eserlerde İran edebiyatının çok büyük bir tesiri vardır. Yektâ'nın, klasik şiire dair fikirlerinin tipik ve karakteristik olarak, Tanzimat sonrasında yoğunluk kazanan Oryantalist bakış açısının devamı niteliği taşıdığını da belirtmem gerekir. Şiirde durum böyle iken, mûsikîde de benzer bir manzaradan bahsedilmelidir. Şairler gibi, Osmanlı mûsikîşinâsları da ilk ders ve eğitimlerini İranlılar'dan almışlardır. Bu yüzden Osmanlı bestekârları ve mûsikîşinâsları, ilk eserlerinde millîliğe dair bir tavır ve tarzın yolunu açamamışlardır. Ancak, bu durum son zamanlarda ortadan kalkmaya başlamış, zaman geçtikçe de, gelişme kaidelerine uygun olarak, sonradan gelen büyük ustalar, istiklâli müjdeleyen, parlak eserlerinde gönlümüzü ve gözümüzü aydınlatan Osmanlı mûsikî üslûbunu kurmuşlardır:

“Klasik şairlerimizin hemen kâffesi İran mukallidliği hevesinden kendilerini kurtaramadıkları için vücûda getirdikleri âsârda nasıl ki İran edebiyatının te’sîr-i küllîsi görülmüş ise ilk mûsikî derslerini İranîler’den almış olan Osmanlı bestekârları dahi ilk eserlerinde millî bir renk ve şive ibrâzına muktedir olamamışlar ise de bu hal tedrîcen zâil olmaya başlamış ve mürûr-ı zamanla kâide-i tekâmüle tâbi olarak müteahhirîn-i esâtizenin âsârında olanca istiklâl ve revnakıyla nazar-ı ibtihâcımızı tenvîr eden Osmanlı üslûb-ı mûsıkîsi meydana gelmiştir” (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Rauf Yektâ Bey’e göre, şairlerle mûsikîye gönül vermiş insanlar, faaliyetleri açısından birbirlerine halef seleftir. O, mûsikîye gönül vermiş olanların tarih boyunca, şairi takiple eser ihdas ve icrada maharet gösterdiği iddiasındadır. Çünkü şair hangi nazım şekli ile şiir tedvinine girişmişse, mûsikîşinâs da aynı şekilde harekette tereddüt etmemiştir. Şairler, fikir ve hislerini hangi yolla şiire dönüştürüp müşahhas bir görüntüye imkân kapısı aralamışlarsa, mûsikîşinâslar da aynı izden yürümüşlerdir. Mûsikî geçmişimiz duruma âdil bir şahittir. Mûsikî büyüklerinin ciddî başarıları, her türlü övgüye ve takdire lâyıktır:

“Şurası bilhâssa şâyân-ı dikkattir ki, şairlerimiz gazel, murabba, muhammes, müstezat, rubaî, na’t, mersiye… nâmları verilen vâdîlerin hangisinde eser yazmışlar ise mûsikîşinâslarımız da aynı vâdîyi takîbten, şairlerimizin bu muhtelif vâdîlerle ifâde etmek istedikleri fikirleri –yine öyle muhtelif şekiller altında- tasvîr ve ifâdeye çalışmaktan geri kalmamışlardır. Bütün mâzî-i mûsikîmiz buna bir şâhid-i âdil ve esâtize-i mûsikiyyemizin bu husûsta ihrâz ettikleri muvaffakiyât-ı ciddiye her türlü sitâyişlere cedîr ve lâyıktır” (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Şiirin tarihî seyrini değerlendiren Rauf Yektâ, şiirle beraber yol alan mûsikînin çeyrek asırlık zaman diliminde, garip bir durgunluk ve çöküş içerisine girdiğini söyler. Yektâ’nın dile getirdiği verimsizlik hususunu, dışarıdan bir göz çok daha müşahhas hale getirmektedir. Yirminci yüzyıl musikisinin üç önemli isminden sonra, kuram hususunda kış uykusunun başladığını belirten yazarın iddiaları şöyledir:

“Yekta-Ezgi-Arel döneminin ardından, kuram sanki kış uykusuna yattı. Arel’in öğrencileri ve diğerleri, o günlerin devinim ve dinçliğini sürdürmek için bazı gayretlerde bulundularsa da kıvılcımlar sönmüş gibidir. Şayet yürürlükteki Türk musikisi kuramına birisi büyük bir katkıda bulunmak üzereyse, bu çok iyi saklanmış bir sır olmalıdır” (Signell 2006: 30).

O, şiirin gelişimine karşılık, mûsikînin böyle bir adımdan mahrum kalmasının sebeplerini sorgular. Yektâ’ya göre, son dönem Osmanlı şiiri, şairlerin olağanüstü gayret ve himmetleri sayesinde yeni bir tarza ve çok güzel bir görünüşe

kavuşmuş, ilerleme ve gelişme yolunda hayli mesafe kat etmiştir. Kültür ve sanat hayatına yenileşerek katkıda bulunan şaire karşı, mûsikîye gönül verenler aynı tepkiyi ortaya koyamamış ve gereğini icra edememişlerdir. Şiirlerdeki mana ve mazmunları hakkıyla terennüme kudret yetirebilecek besteler düzenlemek ve benimsenen gelişmelerden mûsikîmizi de faydalandırmak hususunda mûsikîşinâslarımız lâkayt davranmışlardır:

"Bununla beraber her nasılsa rub' asırlık bir zamandan beri âlem-i mûsikîmize garîb bir eser-i tevakkuf ve inhitât ârız olmuştur. Osmanlı şiiri müteahhirîn-i üdebâmızın himemât-ı ber-güzîdesiyle bir tarz-ı nevîn ve bir kisve-i bihîne bürünmüş, tarîk-i terakkîde hayli mesâfe katetmiş iken şairlerimizin meydana getirdikleri müessir-i teceddüdden istifâde ile beraber onların şiirlerindeki meânî ve mezâmîn-i rakîkayı hakkıyla ifâdeye muktedir besteler tanzîm etmek ve bu sûretle şiirde görülen terakkiyât-ı meşkûreden mûsikîmizi de nasîbedâr kılmak husûsunda mûsikîşinâslarımız pek lâkaydâne davranmaktadırlar" (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Güya neticenin farkında olanlar, seviyenin bu noktalara düşmesinin sebeplerini işin erbabının kıtlığına/yokluğuna bağlamak yerine, mûsikîmizin son sözünü söylemiş ilkel bir sanat olduğuna inanmalarıdır. Bu inançtan dolayı, mûsikîmizin daha fazla şey yapmaya güç yetiremeyeceği zehabına kapılmaktadırlar: "Bu hali görenler bunun esbâbını erbâbının fıkdânına hamletmekten ziyâde, mûsikîmizin son sözünü söylemiş bir fenn-i ibtidâî olduğu ve bundan ziyâdesini ifâya kudreti bulunmadığı zannına düşüyorlar" (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Böyle düşünenlere karşı, bazı meraklıların, musikimize ilgiyle yaklaştıklarını dile getiren Yektâ, İkinci Meşrutiyet'in bu meraka zemin hazırladığını söyler. Hürriyet devrinin insanları, mûsikînin gelişip yücelmesi için gayret göstermelidir. Mûsikîmizin yeni eserlerle varlığını devam ettirmesi hususunda, birbirine benzer sorulara muhatap olduğunu, bu soruların, mûsikîmizin geleceği açısından müspet gelişmelere yol açabileceğini söyler. Burada sorulan soru, esas itibarıyla Tanzimat'tan bu yana dillendirilen bir düşünce biçimiyle ilişkilidir. İddia ya da soru, Batılılaşma devrine kadar yerli ve özgün bir sanat eserinin vücuda getirilemediği meselesidir. Böyle bir faaliyet ne zaman gerçekleşecek ve istenilen vasıfta eser ya da eserler hangi zaman diliminde gün yüzüne çıkabilecektir: "Bundan sonra olsun Osmanlı mûsikîsiyle bestelenmiş bir opera dinleyemeyecek miyiz?" (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Osmanlı usulü opera beklentisi olan zatın sorusuna, Yektâ'dan önce, soruyu soranın yanında, ismi verilmeyen ve garp musikisiyle meşguliyeti bulunan bir Türk piyanisti aceleyle cevap verir. Türk piyaniste göre, alaturka mûsikî ile opera yapmak mümkün değildir. Evvela bu hakikatin kabulü gerekir. İddia

sahibinin ileri sürdüğü fikre itiraz eden Yektâ, alaturka mûsikî ile opera yazılamayacağına nasıl kanaat getirdiğini sorar ve açıklama ister. Piyaniste göre, bestelenmiş eserlerimizin tamamı üçer satırı geçmeyen şarkılardan ibarettir. Aksi olsaydı, Avrupalılar gibi bizim bestekârlarımız da dörder beşer perdelik operaları baştanbaşa mûsikî ile tasvir edip yazmaya kudret yetirirlerdi.

İddia sahibine cevap sadedinde Rauf Yektâ, bu güne kadar böyle bir şey yapılamamış ise, bundan sonra da yapılamaz hükmünün doğru olmadığını söyler. Zira çok yakın tarihlere kadar şairlerimiz hangi tarzda şiir yazdılar ise, mûsikîşinâslarımız da yazılanları bestelemişlerdir. Yektâ'ya göre, klasik şairlerimiz Walter ve Rasin gibi tiyatroya mahsus mükemmel dramlar meydana getirmiş olsalardı, mûsikîşinâslarımız buna bir çare düşünür ve gereğini yerine getirirlerdi.

Sözü, Abdülhak Hamid'e getiren Yektâ, onun eski şairlere dâhil edilemeyeceğini söyler. Bunun bir hakikati yansıttığını kabul eden şahıs, neden onun eserlerinden birini bestelemediğini sorar. Konu, genelden özele intikal edince, iddia sahibinin iddialarında ısrarlı olup olmadığını sorar. Şahıs, sabırsız bir adam olduğunu, büyük bir operanın bestelenmesi işinin aylar sürebileceğini söyler. Bu arada koynundan *Resimli Kitab*'ın ikinci nüshasını çıkararak, Mehmet Emin Bey'in "Ahretlik" başlıklı şiirini işaret eder. Şiirin bazı yerlerinde konuşmaya benzer mısra ve beyitler vardır. Şiirin, Osmanlı mûsikîsi ile bestelenmesi halinde, birçok meselenin imkân ve imkânsızlığı kesinlikle ortaya çıkacaktır.

İşte bu konuşma üzerine Rauf Yektâ, *Resimli Kitap*'ta eserler neşreder. O güne kadar bu tarz eserlerin bestelenmesinde bir üslup birliğinin sağlanması meselesinin zihnini meşgul ettiğini belirten Yektâ, bu küçük denemenin, zihnindeki bütün tereddütleri ortadan kaldırdığını, meseleyi tamamen hallettiğini söyler:

"Bâlâdaki muhâvere üzerine verilen karar mûcibince *Resimli Kitab*'ın bu nüshasında münderic eser-i âcizî meydana geldi. Şimdiye kadar bu gibi eserlerin bestelenmesinde ne gibi bir üslûb ittihâdı îcâb edeceği mes'elesi zihnimi ziyâdesiyle işgâl ederdi. Şu küçük tecrübe-i kalem mes'eleyi nazarımda tamamıyla halletti" (Rauf Yektâ 1908: 286-291).

Bundan dolayı o kişiye cidden müteşekkir olduğunu belirten Rauf Yektâ, gelişmeye müsait bu yeni alana ve zemine mûsikîşinâslarımızın özellikle dikkatlerini çekmek ister. Ayrıca bundan sonra iş, şairlerimizin himmetine kalmıştır. Şairlerimiz birer, ikişer perdelik operetler, operakomikler, operalar yazmaya gayret etmeliler ve bunları yazarken bu gibi eserlerin ortaya koyulmasında Avrupa şairlerinin hangi usul ve kaidelere uydukları dikkate alınmalıdır. Ona göre, kavuşmakla şeref bulduğumuz adaletin hüküm sürdüğü hürriyet bir gün gelecektir ki, o zaman bu memleketin cidden güzel ve seçkin bir mûsikîsi olduğu hatırlara gelecek ve bu ruh okşayıcı mûsikî ile bestelenmiş operaların millî şerefimize uygun sahnede oynanması için sebeplere başvurulacaktır.

Sonuç

Rauf Yektâ Bey'in yazısından yola çıkarak, on dokuzuncu yüzyılla birlikte şiir ve mûsikî münasebetindeki gelişmeler üzerinde durmaya gayret gösterildi. Yektâ Bey'in de dikkat çektiği gibi, şiir ve mûsikî arasındaki bağ, kadim zamanlarda başlamış, bugüne kadar farklı şekillerde varlığını sürdürmüş, bundan sonra da devam edecektir. Zira insan, hisleri ve heyecanları açısından büyük bir orkestranın ayrılmaz parçası olarak, ahengin ve ritmin duraklarında nota arayışından ayrı kalamayacağına göre, ânın ruhunu yansıtan bestelere vücut verme meftunluğundan beri de duramayacaktır. Klasik şiir sahasını genişletmek ve yeni patikalar açmak maksadına binaen, ilk dönem Tanzimat şairinin mûsikîye doğru attığı (Devha-Nevha) küçük adımlar, Tevfik Fikret eliyle şiirle mûsikî, şiirle resim müşterekliği müşahhas bir zemine oturtulmuştur. Her şey kendi tabiî varlığı içinde yenilenip değişirken şiir ve mûsikî de gelişmelerden üzerine düşen payı almıştır. Rauf Yektâ Bey'in iddiası, mûsikîde Batı tarzı yeni yapıların varlık bulması, şairlerimizin faaliyetlerine ve gayretlerine bağlıdır. Zira şiirler ya da güfteler hangi şekillerle gün yüzüne çıkıyorlarsa, bestekârın yeni bir forma doğru hareketini belirleyen de, şairin bu tavrıdır. Şiir bir ruhtur, ruhun çağırdığı ve beklediği şekil, bestenin teşekkülünde omurga vazifesi görecektir.

KAYNAKÇA

Alimdar, Selçuk (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Rauf Yektâ (1908). "Ahretlik Unvânlı Neşîde-i Mûsikiyye Münâsebetiyle", *Resimli Kitap* 3, s. 286-291.

Signell, Karl L. (2006). *Makam*, Çev. İlhami Gökçen, İstanbul: YKY

Tevfik Fikret (1896). "Musahabe-i Edebiyye", *Servet-i Fünûn* 256, s. 338.

Tevfik Fikret (1896). "Musahabe-i Edebiyye", *Servet-i Fünûn* 267, s. 98-99.

Ülken, Hilmi Ziya (2019). *Destanlar*, Haz. Fatma Artunkal, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Ünaydın, Ruşen Eşref (1918). *Diyorlar ki*…, Dersaâdet: Kanaat Matbaası.

Yurdakul, Mehmet Emin (1908). "Ahretlik", *Resimli Kitap* 2.

Ziya Paşa (1868). "Şiir ve İnşâ", *Hürriyet Gazetesi* 11, s. 4-7.

Rauf Yekta Bey'in Nazariyesinde Geleneğin İzleri Ve Modernite

Serkan GÜNALÇİN[1]

Özet

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

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

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

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

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

DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0141

Traces of Tradition and Modernity in the Music Theory of Rauf Yekta Bey

Abstract

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

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

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

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

Giriş: Modernizm "Tanınmış Gelenekleri Kıran Stil"

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

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

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

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

Osmanlıda Modernleşme ve Ulus Devlete Geçiş Süreci

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

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

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

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

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

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

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

[2] Bu konunun önemi Tanbûrî Cemil Bey Sempozyumu'nda sundukları bildirilerinde Süleyman Cabir Çıplak ve Karahasanoğlu tarafından vurgulanmıştır.

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

Rauf Yekta Bey Nazariyesinin Temelleri

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

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

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

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

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

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

Rauf Yekta Nazariyesinde Geleneksel ve Modern Yaklaşımlar

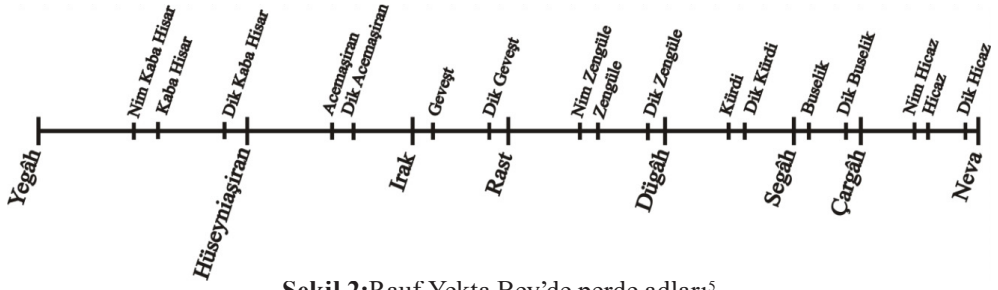
Bu bölümde Rauf Yekta Bey'in açıklamalarındaki geleneksel ve modern noktalara dikkat çekilmesi noktasında perde dizgesi, makam dizileri ve cins konularına değinilmiştir. Rauf Yekta Bey'in perde dizgesi tarifi gelenekteki perde yaklaşımı kıran en önemli husus olarak karşımıza çıkmaktadır. Son yüzyıla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



Şekil 1: Rauf Yekta Bey'de perdeler[4]

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

[4] Günalçin, S. (2019). *Kanun'un Mandal Düzeneğinin Türk Mûsikîsi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği*, Yayımlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.



Şekil 2: Rauf Yekta Bey'de perde adları[5]

Rauf Yekta Bey'in açıkladığı perdeler arasındaki uzaklıklar Tablo 1'de gösterilmiştir. Tablo incelendiğinde perdelerin arasında oluşan aralıkların Pisagor yöntemine dayandığı fark edilmektedir.

[5] Günalçin, S. (2019). *a.g.e.*

Tablo 1. Rauf Yekta Bey'de perdelerin uzaklıkları[6]

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

[6] Günalçin, S. (2019). *a.g.e.*

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

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

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

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

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

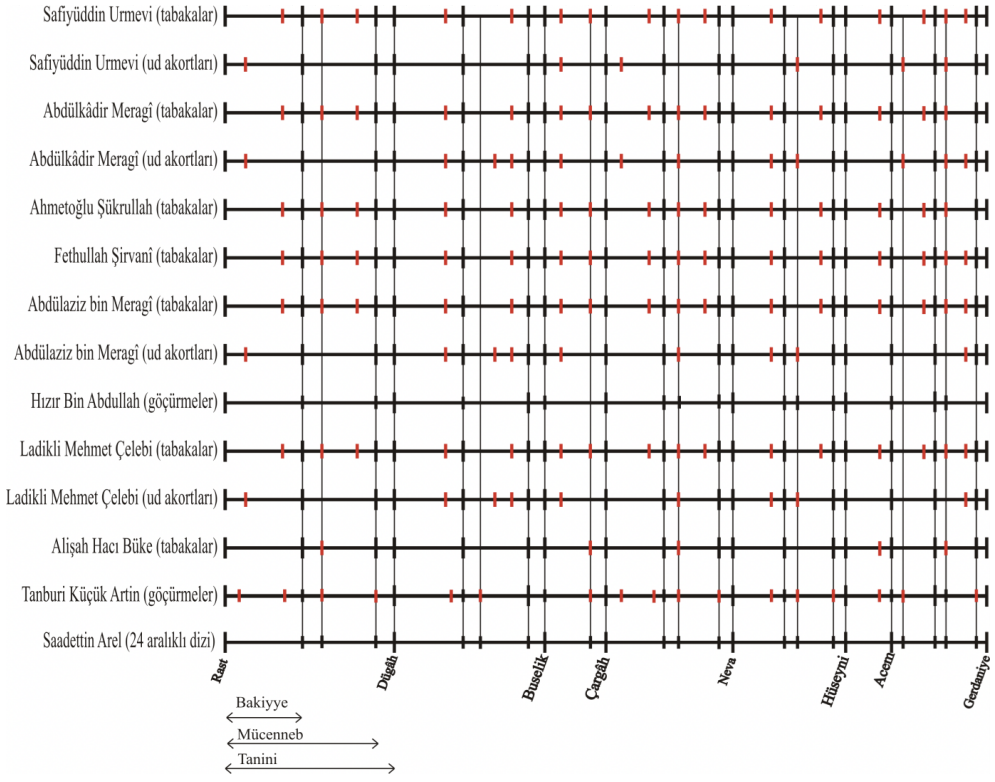
Rauf Yekta Bey'in aralık kullanımı konusundaki tercihi de Pisagor sisteminden yanadır. Rauf Yekta Bey doğal aralıkları ve Pisagor aralıklarını doğu nazariyeleri içerisinde saymakla birlikte Pisagor aralıkları doğru nispetler olarak nitelendirmiştir. Doğulu icracıların büyük ve küçük mücenneb aralıklarında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

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

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

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

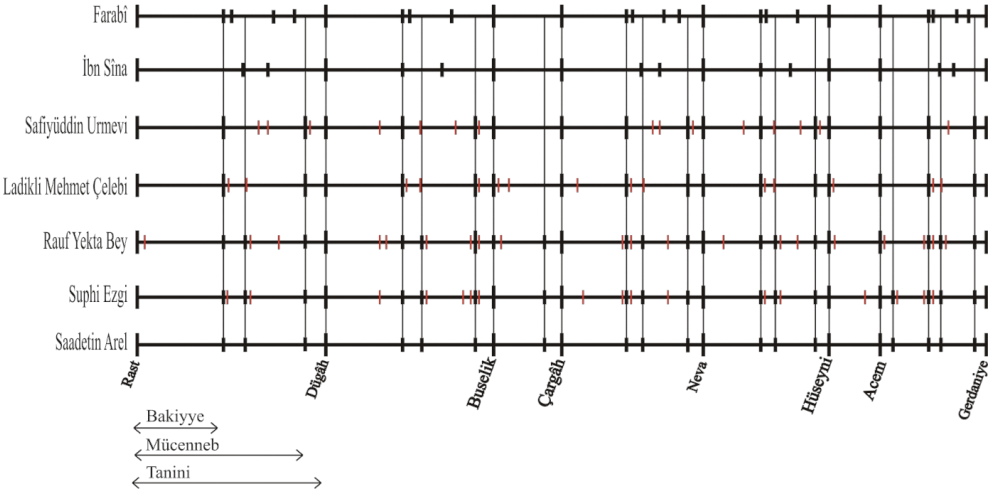
Türk makam müziği geleneğinde ise ses sistemi 24 aralıklı dizi öncesi teoride ve başlangıcından günümüze dek icrada açık olarak uygulanmaktadır ve perdeler kesin frekansları temsil etmemektedirler. Ses sisteminin açıklığı iki temel nedene dayanmaktadır. İlk neden göçürme konusuyla ilgilidir. Safiyüddün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



Şekil 3: Göçürmelerin perde dizgesine etkisi[7]

[7] Günalçin, S. (2019). *Kanun'un Mandal Düzeneğinin Türk Mûsikîsi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği*, Yayımlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

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

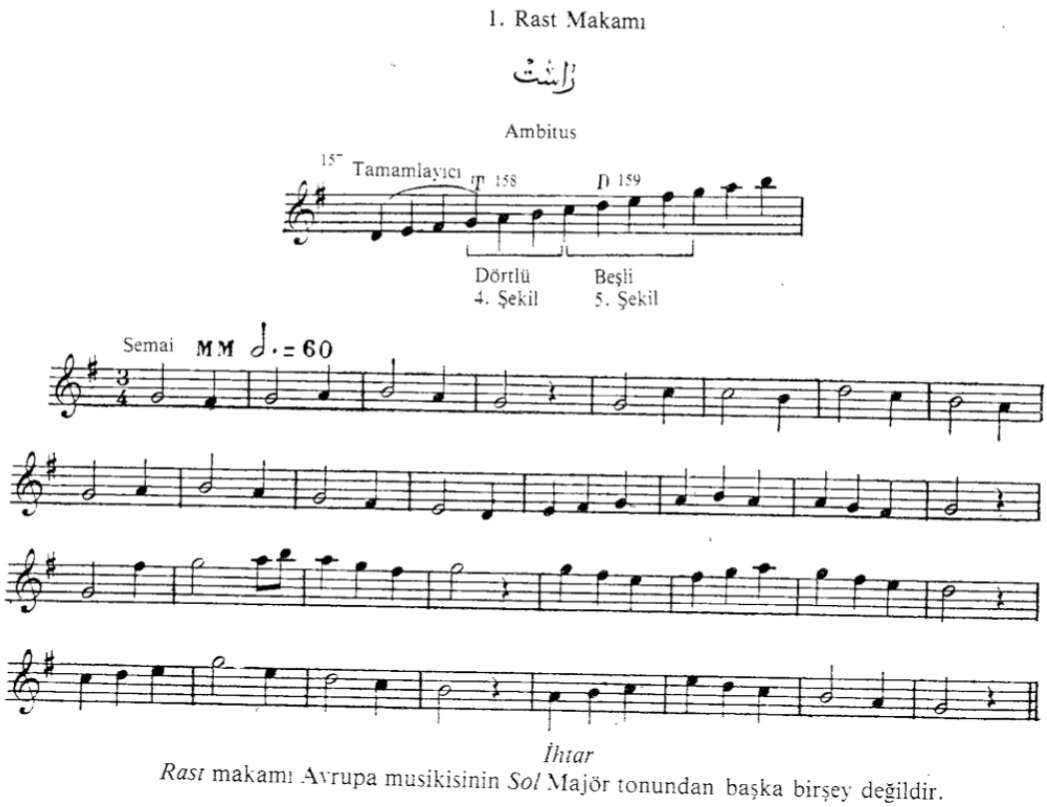


Şekil 4: Cinslerin perdelere etkisi[8]

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

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

[8] Günalçin, S. (2019). *Kanun'un Mandal Düzeneğinin Türk Mûsikîsi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği*, Yayımlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.



Şekil 5: Rauf Yekta Bey'de Rast Makamı[9]

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

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

Rast perdesinin pest bölgesinde "tamamlayıcı" ifadesiyle yer alan perdeler ve gerdaniye perdesinin üzerinde bulunan ses alanı gelenekteki perde düzeni yaklaşımını[10] hatırlatmaktadır. Şekilde yer alan seyrin ise tonik-dominant anlayışıyla şekillenen dizisel bir seyir yerine Türk makam müziği geleneğinde Rauf Yekta Bey'den önceki kaynaklarda tariflenen Rast seyrine uyum sağladığı görülmektedir. Örneğin Kantemiroğlu Rast makamını şu şekilde tarif etmektedir:

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

Nasır Dede'nin Rast makamı tarifi ise şöyledir:

Perde-i rast'dan agaz idüb, dügah ve segah ve çargah perdesi dönüb aşağı segah ve dügah perdesi ile rast perdesine gelüb anda karar ider. Amma çargah'dan yukarı neva ve hüseyni ve acem ve gerdaniye perdesine dek ve rast perdesinden aşağı ırak ve aşiran ve yegah perdesine dek seyri vardır…(Tura 2006:36)."

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

Sonuç

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

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

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

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

KAYNAKÇA

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

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

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

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

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

Günalçin, S. (2019). *Kanun'un Mandal Düzeneğinin Türk Mûsikîsi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliğ*i, Yayımlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rauf Yekta'nın Bilimsel Müzik Teorisi Anlayışı: Etkiler ve Yönelimler

Okan Murat ÖZTÜRK[1]

Özet

Osmanlı'nın çöküş sürecinde doğup büyüyen ve Avrupa tarzı bir eğitimden geçen "Genç Türkler" (*Jeunes Turcs*) için Avrupa uygarlığının üstünlüğü fikrini meşrulaştıran temel alanlar bilim, teknoloji ve sanayi olmuştur. Fransızca eğitim temelinde modern ve yüksek Avrupa medeniyetine üstünlük sağlayan bilimi tanıma ve öğrenme süreci, Genç Türklerin çoğunda, kaçınılmaz olarak, "tekâmül" ve "terakki" kavramlarının merkezî bir önem kazanmasına yol açmıştır. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Avrupa biliminin temellendirildiği pozitivist, evrimci ve ilerlemeci söylemden etkilenerek yaşadıkları ülkenin "geri kalmış" olduğuna inanan ve bu geri kalmışlıktan da ancak ve sadece Avrupa bilimi aracılığıyla kurtulmanın mümkün olduğu görüşünü benimseyen bu gençlerden biri de 1871 doğumlu Rauf Yekta Bey'dir. Şark/Osmanlı/Türk musikisinin teorisine ilgi duyan Rauf Yekta, 1888'de, Galata Mevlevihanesi Şeyhi ve İngiliz Bulwer Mason Locası üyesi Ataullah Dede'yle nazariyat çalışmaya başlar. Tanbur perdelerinin bilimsel ölçümleri yanında Şark musiki nazariyatıyla ilgili yazma eserler konusunda Celaleddin Dede'nin, ses fiziği ve matematik konularında ise döneminin önde gelen pozitivistlerinden Salih Zeki Bey'in bilgi ve tecrübelerinden yararlanır. Bu birikimini Avrupa müziği, teorisi ve tarihi hakkında Fransızca kaynaklardan edindiği bilgilerle geliştiren Rauf Yekta Bey, bütün çabasını, Osmanlı/Türk müziğine Avrupaî bağlamda 'bilimsel bir teori' kazandırmaya adar.

Bu bildiride, muhtelif yayınlarında ortaya koyduğu söylemlerden hareketle Rauf Yekta'nın "bilimsel müzik teorisi" anlayışı ele alınmaktadır. Başta tekâmül ve terakki olmak üzere "müspet ilim" anlayışını yansıtan ifadelerine ilişkin bulgular, Yekta'nın, "üstünlük" ve "kurtuluş" fikirlerini temel alan Comte Pozitivizmi'ne dayalı bir yönelim içinde olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yönelimi nedeniyle yaşadığı imparatorluğun müzik teorisine ışık tutan yazma eserlerinin "hurafe"lerle dolu olduğuna dönük güçlü bir kanaat geliştiren Yekta, bilimsel esaslara dayalı bir ses sistemi ve müzik teorisi inşa etmek suretiyle, Türk müziğinin geri kalmışlıktan kurtarılmasının mümkün olduğuna inanmıştır. Bu yönde gerçekleştirdiği tüm bilimsel çalışmalara rağmen 1926

[1] Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi Müzikoloji Bölümü, mozturk@mgu.edu.tr

DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0142

ve sonrasında Türk müziği aleyhinde gelişme gösteren politik uygulamalara tanıklığı ve maruz bırakıldığı muamelelerin, Yekta'nın, bilimsel müzik teorisine yönelik çalışmalarına son vermesine sebep olduğuna dair tespit, bildiride ulaşılan temel sonuçtur. Yekta, siyasi gündemin Avrupa bilimi aracılığıyla kurtuluşa olan inançtan "üstün" olduğunu hayal kırıklığıyla yaşamış ve belirlenmiş politikaların bilimsel gerçeklerle hiç de ilgilenmediğini acı bir şekilde tecrübe etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta Bey, Türk Müziği, Comte Pozitivizmi, Pozitif Bilim, Müzik Teorisi.

Rauf Yekta's Conception of Scientific Music Theory: Influences and Orientations

Abstract

For the "Young Turks" (*Jeunes Turcs*), who were born and raised during the collapse period of the Ottoman Empire and grew up with a European-style education, the main fields that legitimize the idea of the superiority of European civilization have been science, technology and industry. The process of recognizing and learning science, which gave superiority to the modern and high European civilization on the basis of French education, inevitably led to the concepts of "evolution" and "progress" gaining a central importance for the most of Young Turks. Rauf Yekta, born in 1871, was one of those Young Turks who, influenced by the positivist, evolutionist and progressivist discourse on which European science was based, in the late 19th and early 20th centuries, believed that the country they lived in was "underdeveloped" and adopted the view that it was possible to get rid of this backwardness only through European science. Rauf Yekta, who was interested in the theory of Oriental/Ottoman/Turkish music, started to study theory in 1888 with Ataullah Dede, a Sheik of Galata Mevlevihane and a member of British Bulwer Masonic Lodge. In addition to scientific measurements of tanbur pitches, he benefits from the knowledge and experience of Celaleddin Dede on manuscripts related to Oriental music theory, and from Salih Zeki Bey, one of the leading positivists of his period, in the fields of sound physics and mathematics. Developing this knowledge with the information he obtained from French sources about European music, theory and history, Rauf Yekta Bey devotes all his efforts to bringing a "scientific theory" to Ottoman/Turkish music in the European context.

In this paper, Rauf Yekta's understanding of "scientific music theory" is dis-

cussed, based on the discourses he put forward in his various publications. The findings regarding his statements reflecting the understanding of "positive science", especially evolution and progress, reveal that Yekta was in an orientation based on Comte Positivism, which is based on the ideas of "superiority" and "salvation". Due to this orientation, Yekta developed a strong belief that the historical sources that shed light on the music theory of the empire he lived in were full of "superstitions". He believed that it was possible to save Turkish music from backwardness by building a "scientific tonal system and music theory". The main conclusion reached in the paper is that, despite all the scientific studies he carried out in this direction, his witnessing of the political practices against Turkish music in 1926 and afterwards and the treatments he was subjected to caused Yekta to put an end to his studies on scientific music theory. Yekta was disappointed that the political agenda was "superior" to the belief in salvation through European science, and he painfully experienced that the determined policies were not at all concerned with scientific facts.

Keywords: Rauf Yekta Bey, Turkish Music, Comtean Positivism, Positive Science, Music Theory.

1. Giriş

Bu bildiri, Türk musikisi nazariyatına 20. yüzyıl başlarında "asrî" ve "ilmî" bir nitelik kazandırmak amacıyla Rauf Yekta tarafından gerçekleştirilen temel çalışmaların "bilimsellik" niteliği ile Yekta'nın "bilim" kavrayışındaki temel etki ve yönelimlerin belirlenmesini amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, bildirinin temel verileri, Rauf Yekta'nın 1897'den itibaren yaklaşık otuz beş yıllık süreçte kaleme aldığı makale ve kitaplardan derlenen beyanlardan oluşturulmuştur. Derlenen bu beyanlar tablolar halinde düzenlenerek bilim anlayışında ağırlık kazanan anahtar kelimeler ile bunların yansıttığı etki ve yönelimlere dair bulgular elde edilmiş ve bunların, Yekta'nın eğitimi, hocaları ve kültürlenmesinde etkili olan kaynaklar üzerinden yorumlanmasıyla pozitivizmle olan irtibatı irdelenmiştir.

2. Yekta'nın Musiki Meşki ve Nazariyat Çalışmalarına Başlaması

Yekta (1899b, 2000), 1885-86 yıllarında Zekai Dede'den meşk almaya başlar ve bu süreçte musiki nazariyatı alanında istifade edebileceği ayrı bir hoca arayışına girer. Bu arayış, onu, 1888'de Galata Mevlevihanesi Şeyhi Ataullah Dede'ye ulaştırır ve yaklaşık bir yıl süren bu çalışmayı, 1890-92 arasında Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Celaleddin Dede'yle sürdürerek geliştirme imkânı bulur (Bardakçı 1986; Erguner 2003). Aynı yıllarda Ataullah Dede'nin teşvikleriyle İstanbul kütüphanelerinde mevcut musiki nazariyatıyla ilgili yazma eserlerin

hemen tümünü istinsah edip üzerlerinde titiz okumalar gerçekleştirir. Avrupa müziği konusundaki bilgilerini geliştirmek maksadıyla Fetis, Helmholtz, Land gibi otoritelerin otuzdan fazla kitabını satın alır ve bu kaynaklardan geniş boyutlu bir kültürlenme sağlar. Bu süreçte nazariyat çalışmalarının fizik ve matematik temelleri bağlamında Salih Zeki Bey'den de ayrıca dersler alarak bilgi ve tecrübesini her bakımdan geliştirir. Tüm bu kişisel uğraşlarının neticesinde 1897'den itibaren, 10 yıl boyunca edindiği bilgi ve tecrübelerini İkdâm gazetesinde yayımlamaya başlar. Bu yazılarında, "[…] şimdiye kadar kimsenin bilemediği ve hatta vücûdundan bile haberdâr olmadığı mûsikî-i Osmânî nazariyyâtından ilk defa olarak" bahsetmekte olduğunu belirtir ve süreçteki rolünü de şu cümlelerle açıklar:

> Nazariyyât-ı mûsikiyyemizin meydana konulması şimdiye kadar nasılsa muvaffak olunamamış bir hizmet olduğu teslîm edilir ve bir hizmetten de sâhibine teveccüh edecek az çok bir şerefin mevcûdiyeti farz olunur ise –onbeş senelik mesâî-i mütemâdiyye mahsulü olduğu için– meşru' bir hakkımız olan şu şeref-i kanaât-perverâneye kimsenin iştirâk etmesi muvâfık-ı insâf olamayacağını […] (Yekta 1900'den akt. Çergel 2007: 82).

3. Bilim Anlayışına Dair Beyanlarına İlişkin Veriler

Aşağıdaki tablolarda (Tablo 1 – Tablo 5) yer verilen beyanlar, Yekta'nın doğrudan bilgi ve tecrübesinden yararlandığı hocaları ile medeniyet, asrîlik, terakki, ilim, fen, tekâmül, inkişaf, teali, teceddüd, teehhür, tetkik, tetebbu, kanun, tecrübe, ilm-i tabiyye, ilm-i hesab, ilm-i musiki gibi kişisel bilim anlayışını temellendiren kavramlara dair sınıflandırılmış verileri içermektedir.

Tablo 1: Yekta'nın nazariyat alanında yararlandığı hocalarına dair beyanları.

	İlgili Beyanlar
Ataullah Dede **1842-1910**	*Kale Kapusu Mevlevihanesi post-nişini* üstad-*ı kemalat-ı nihad merhum Şeyh Ataullah Efendi hazretlerinin ruh-i revanına müşarünileyhden aldığı ilk nazariyat-ı musiki derslerinin hatıra-i* şükr-*i endarisi olarak mütercim-i hakirin tuhfe-i tilmizanesidir.*
	Bundan tahmînen on sene mukaddem idi ki gavâmız-ı ulûm ve funûndaki ihâta-i külliyesi erbâb-ı fazl ve kemâlin mesellemi olan hoca-i idrâk-i irfânım fâzıl-ı muhakkık reşâdetli Atâullah Efendi hazretleri birgün sahaf çarşısında bulundukları sırada dellâl elinde gezen bir alay kitap arasındaki küçük bir risâle nazar-ı dikkat-i âlîlerini *celb ederek o kitapları iştirâ ederler. Bir de ne baksınlar? Kitabın ismi Makāsıdü'l-elhân, müellifi de Hoca Abdülkādir-i Merâgî!* *[…] iki üç sene içinde İstanbul kütüphânelerinde bulunan kütüb-i mûsikiyyenin hemen kâffesini kütüphâne-i* âcizîde *cem'e muvaffak olmuş idim. İşte bu kitaplar elde edildikten sonra idi ki Efendi-i müşârünileyh [Ataullah Dede] hazretleriyle kütüb-i mezkûrenin ciddi bir tedkîkına başlanılıp mahzâ irşâdât-ı hakāyık-*âmûz*-ı fâzılâneleri* sâyesinde birçok *nukāt-ı müşkilenin halli müyesser oldu.* *[…] her fen gibi bu fenn-i bedî-i mûsikînin dahî elbet bir nazariyyesi olacağı mütâlaasıyla çoktan beri buna dâir eslâf-ı* ızâmın *yazdığı kütüb-i kadîmenin taharrisiyle meşgûl de bulunduklarından […] hemen kitabın tetebbuuna başlarlar. Makāsıdü'l-elhân'ın, mâhiyetleri yukarıda bir nebze teşrîh edilen (edvâr!) risâleleri nevinden olmayıp ciddi bir fen kitabı olduğu daha ilk satırlarının mütâlaasından anlaşılınca tedkîkına bir kat daha germî verirler.* *Hatta (sonometre) üzerinde tedkîkat-ı mûsikiyye icrâsıyla birinci defa olarak esvât-ı mûsikiyyemiz arasındaki niseb-i adediyyeyi ta'yîn eden zât-ı* âlîleri *olduğundan […] nâm-ı* âlîleri *târih-i terakkıyât-ı mûsikiyyemizin ilk sahîfelerini tezyîn edeceğine şüphe edilemez.*
	Tahmînen on beş sene evveline gelinceye kadar Şark nazariyyât-ı mûsikiyyesinden bâhis olan âsâr-*ı bergüzîde elhânşinâsanımızdan kimsenin nazar-ı dikkatini celb etmeyerek kütüphanelerde metrûk kûşe-i nisyân bulunuyor idi. Bu bâbdaki delâlet-i fâzılânelerinin minnettâr-ı ebedîsi olduğumuz iki zât-ı* âlikadrin *ihtâr ve muâvenetleri üzerine bu* âsârı *tedkîka başlamış idik. O zamanlar Şark mûsikîsine büsbütün bîesas ve indî bir fen nazarıyla bakılmakta ve alafranga mûsikînin mâhiyeti pek mübâlağalı bir sûrette medh ü senâ edilmekte idi.*
Celaleddin Dede ö. 1908	*[…] milli mûsikîmizin müstenid olduğu nazarî kâideler hakkında müellif-i âcize ilk fikirleri vermiş olan hoca-i idrak ve irfanım, sâbıka (Yenikapu) Mevlevihanesi Şeyhi Merhum (Celâleddin) Efendi'nin mukaddes hatırası*

	[…] yine o sırada fâzıl-ı hakāyıkpenâh reşâdetli Celâleddin Efendi hazretleriyle daha birçok zevât-ı kirâma da arz ve irâe ile huzûr-i ârifânelerinde *bi'd-defaât tecrübeler icrâ* kılınmış olan (*sonometre) dir […]*
	Celâleddin Efendi hazretleri dahî o târihten beri nazariyyât-ı mûsikiy-yemizin tetebuuna devam ile pek çok nukât ve mesâil-i gâmızanın hal ve istihrâcına ihrâz-ı muvaffâkıyet buyurdukları cihetle mübâhesât-ı ahîrede ihtârât ve irşâdât-ı muhakkıkānelerinden küllî *istifâde edildiği gibi el'ân da o gibi istifâdelerden hâlî kalmamakta olduğumdan […]* *nâm-ı fezâil-i ittisâmları bâlâda hâmegüzâr-ı* ıhtıra'm *olan iki zât-ı fezâil-i simâttan [Ataullah Dede, Celaleddin Dede] başka Osmanlı mûsikîşinâsânı* içinde *nazariyyât-ı mûsikiyyemizi bilen hiç kimse mevcûd değildir.*
Salih Zeki Bey **1864-1921**	*Mûsikîye müteallik olarak fâzıl-i bîmeydânî saâdetli Sâlih Zeki Bey Efendi'ye hitâben tahrîr buyurulan makālât-ı aliyyelerinde mübâhese-i ahîreden beri nasılsa dûr ve mehcûr buyurulduğum teveccühât bâisi'l-fuyûzât-ı hakîmânelerinin hakk-ı kemterânemde iâdeten erzân u* şâyân *buyurulmakta olduğunu*
	[…] üstâd*-ı kemâlâtperverimiz Sâlih Zeki Bey Efendi'ye arz ederek üzerinde tedkîkāt-ı fizîkiyye icrâ edilen sonometre […]*
	Fazla olarak hikmetşinâs-ı şehîr *saâdetli Salih Zeki Bey Efendi hazretlerinin nezdlerinde i'mal kerdemiz olan (mikyasu's-savt) ile tecrübeler icrâ olunarak […] tecârib-i vâkıanın kavâid-i hikemiyye ve fenniyyeye muvâfık ve Şark mûsikîsinin müstakil bir nazariyyeye mâlik bulunduğu tasdîk olundu.*
	Her türlü i'tirâzâta mahall kalmamak ve mûsikî-i Osmânî'de müsta'mel tabiî sadâlardan ekserîsinin alafranga mûsikîdeki sadâlara tevâfuk etmediğini isbât etmek üzere hikmetşinâs-ı şehîr *saâdetli Sâlih Zeki Bey Efendi hazretlerinin muâvenet ve inâyet-i tahrîrâneleri* sâyesinde *icrâ edilen tecârib netîcesi olarak Osmanlı mûsikîsinin tabiî sadâlarının (yegâh) perdesine nisbetle hâiz oldukları niseb-i adedî […]*
	Osmanlı Maarif Nezareti tarafından mektepler için kabul edilmiş olan fizik kitabında Salih Zeki Bey akustikle ilgili bahsi Batı müelliflerine göre yazmıştı. Ve bunu yazarken Doğu musikisinde kullanılan sesler arasında mevcut olan nisbetleri tanımak merakını da ortaya koymuştu. Kendi imal ettiğim bir sonometre üzerinde araştırmalarımın sonuçlarını meşhur fizikçiye anlattım; bunları doğru buldu ve makalelerinin birçoğunda benim çalışmalarımı zikretmek nezaketini göstermekle beraber o zamana kadar tamamen hayalî bir ilim şeklinde ele alınmış olan Doğu musikisinin nazariyesinin fizik temellerini ilk defa izah etmiş olduğumdan dolayı beni alenen tebrik etti.

Tablo 2: Yekta'nın kanun, kavaid, tecrübe ve hesapla ilgili beyanları.

	İlgili Beyanlar
Kanun, hesap	*(Hikmet-i tabiiyye) uleması tecrübe ve hesap yardımıyla (esvât-ı* âhengiyye*)nin hangi sesler olduğunu gösteren kanunu bulmuşlardır. Bu kanuna nazaran (esvât-ı* âhengiyye*) silsilesi 1, 2, 3, 4, 5, 6 ilh. gibi adetlerin terkîb-i tabiyyesi ile gösterilebilir.*
	(Mikyas-ı savt) vasıtasıyla birçok tecrübeler yapılır: bunların en faideli olanları tellerin arzani ihtizâzlarının tabi olduğu kanunları gösteren tecrübelerdir
	[…] tecrübeler tellerin arzani ihtizâzlarının tâbî olduğu dört kanundan ikisini isabet etmiştir. Bunlardan başka (kesafetler kanunu), (kuvvetler kanunu) namıyla iki kanun daha var ise *de, bu kanunların etrafıyla tetkik ve tetebbu, bilhassa* âlât-*ı mûsikîye fabrikacılarına temellük eden mesaile […]*
kavaid	İçimizde '*mûsikîşinas' geçinen öyle kimseler vardır ki milli mûsikîmizde mevcut makamların ne suretle teşkil ettiğini gösteren kavâidden bile bîhaber oldukları halde makamlarımızı Garb* mûsikîsinin (majör-minör) teşkilatı kadrosuna sığdırmaya çalışırlar. *[Dipnot] Bu kavâid, (dörtlü – quarte) ve (beşli – quinte) teşkilatıdır ki bu ana kadar mûsikîşinaslarımızın meçhulü bulunmakta ve (nazariyat-ı mûsikî) namı altında meydana çıkarılan kitaplarda mûsikîmiz nazariyatının* üssü'l *esası hükmünde olan bu teşkilata dair hiçbir bahse tesadüf olunmamaktadır.*
	İlmin en son usullerine göre Türk Mûsikîsinin *müstenîd olduğu nazarî kâideleri tesbît ve bu kâidelerin, milli mûsikîmizin ameliyatına ne suretle tatbik edileceğini* îzâh *eder nazarî ve ilmî […]*
	Türk Mûsikî nazariyatından bâhis olarak lisânımızda birinci defa yazılan bu eseri mevki-i intişâre çıkarırken milli mûsikîmizin *müstenid olduğu nazarî kâideler hakkında […]*
	[…] üç anâsır-ı esâsinin [nağme, makam, ikâ] istinad ettiği ve yekdiğeri ile birleşmesinin tâbi bulunduğu kâideleri tamamı ile ilmî ve asrî usullere tevfikan îzâh *eden […]*
	*(Darü'l Elhân)*ın *deruhte ettiği vezaifin* mühim bir kısmı da Türk mûsikîsinin *müstenid olduğu kavaidi ilmen en son usûllerine* göre izah ve tayin etmek ve bu suretle mevzu-ı *bahs olan batıl fikr-i sabiti tashih ederek mûsikîmizin asrî ihtiyaçlarımıza göre –ve alelhusus Garp mûsikîsi ile istihalesine mahal kalmadan– kendi samianevaz tarz ve üslûbu dairesinde terakkisine zemin hazırlamaktır.*
	Milli mûsikîmizin müstenîd olduğu kâvâidin ilmî usûllerle tedvin ve tedrisi ile iştigal edenlerin nazar-ı ihmal ile geçiştirmeleri mümkün olmayan bu yolsuzluğun izâlesi bu gibi mesâilde sâir müterakkî milletler nezdinde ittihâz edilen esaslardan ihtiyacımıza muvafık olanlarının bilâ-tereddüt kabul edilmesiyle mümkün olacağına şüphe yoktur.

tecrübe	*(de Sprec) tarafından bu hususta icrâ edilen son tecrübelerden anlaşıldığına göre kulağımızla duyabildiğimiz en pest savtlar saniyede (32) basit ihtizazdan, ve en tiz savtlar da yine saniyede 73700 basit ihtizazdan husûle gelmektedir.*
	Havada savtın sürat-i intişarı hakkında Fransız hikmet-i *tabîy-ye ulemasından Key-Lüsak ve Arago tarafından 1822 senesinde icrâ* kılınan tecrübelerden müsbet *netayic elde edilmiştir.*
	Savtın 'ecsâm-ı mayie' derunundaki sür'at-i intişarını anlamak için 1827 tarihinde Kolandon ve Sturm namında iki mütekkik tarafından Ceneve gölünde birtakım tecrübeler yapılmıştır. Bu tecrübeler *savtın suda intişarı havadaki intişarından takriben dört misli süratle vukûa geldiğini göstermiştir.*

Tablo 3: Yekta'da asrî, teceddüd, terakki, inkişaf, medeniyet, teehhür, tekâmül, teali.

	İlgili Beyanlar
asrî, teceddüd	*[…] mûsikî harsımıza asrî bir şekil vermek için mûsikîmi-zin tedris ve talimi, tahrir ve kıraati mûsikî aletlerimizin* âhenklerinin *tesbiti hususlarında senelerden beri devam eden sakîm ananelerimizin [bozuk/eksik/yanlış gelenekler] cezri [köklü] suretinde ıslahı ve bu meselelerde alınması icab eden te-ceddüd ve terakki tedbirlerinin bir an evvel düşünülüp bulunma-sı lazım olduğu […]*
	[…] Osmanlı heveskârân-ı mûsikîsi nasılsa bu âsâr-*ı fenniyeden kat'-ı nazar-ı rağbet ve yalnız cihet-i ameliyyeye hasr-ı mesâî-i' bî-gâye etmişlerdir ki –kısmenmûcib-i teessüf olduğu derâr bu-lunan şu kayıtsızlığa bedel nazariyat-ı mûsikiyemiz ilcâât ve te-rakkiyât-ı asriye ile mütenâsiben erbâb-ı fennin hedef-i iştiğâlâtı olsa idi bugün usûl ve kavâidindeki suhûlet ve mazbûtiyete na-zar-ı takdirle nekrân olduğumuz Avrupa mûsikîsinden her sûretle* mükemmel ve vâsi' bir *mûsikiye mâlik bulunacağımız derkâr idi*
terakki ve inkişaf	*[…] Avrupa'da hakîki* mûsikî âlimlerinin bizlerden bekledikleri hizmet, mesela (*Vagner)in senfonilerini bir Alman gibi çalabil-mek değil, bilakis Türk mûsikîsinin mahiyet-i ilmiye ve fenniyesi-ni meydana koymak ve bu mûsikînin de kendi üslûbu ve hudûd-u tabiîyyesi* dâhilinde *terakkî ve inkişaf etmesini temin etmekliği-mizdir.*
	mecmûa-ı mezkûra mündericât-ı safsata perdazânesinin müsteş-hedât-ı mûsikiyeden olmak üzere îrâdına *kalkışılmış şu asr-ı te-rakkîde ekserisi esâtir-i kadîme-i* İraniyye *yâdigârı olarak zihin-lerde bâkî kalmış olan bu gibi efsanelere […]*

	[…] mûsikî husûsunda ciddi bir terakkî ibrâz edebilmek ve Avrupa'ya karşı mûsikî-i Osmânîmizle bi-hakkın iftihâr edebilecek dereceyi bulmak için pekçok himmetler sarfına mecbûruz: Bu himmetlerin en birincisi nazariyyât-ı mûsikiyyemizin meydana konulmasıdır […] İkincisi: Mûsikî-i Osmânîmizin mükemmel bir *târihini vücûda getirmektir […] Üçüncüsü: Kâr, beste, nakış, semâî, peşrev gibi esâtize-i sâlifemizin besteledikleri ne kadar* âsâr-*ı kıymettâr var ise cümlesi muvâfık-ı usûl ve sahîh bir sûrette notaya alınıp neşrolunmalıdır.*
	Gençler […] mutlaka garb mûsikîsini de tahsil etmeli; lakin bu tahsilleri *mahza kendi mûsikîlerinin inkişaf ve terakkîsini temin maksadıyla olmalı ve şimdiki gibi mûsikîmizi istihfaf ve istihkar edenlerin çoğalması neticesine müncer olmamalıdır. Bu maksadı temin için (Darü'l Elhân)*ın *alafranga şubesine mensup talebeye şark mûsikî nazariyatının da tedrisi ve her iki mûsikî arasında mukayeseli bir fikir verilmesi çok lüzumludur.*
terakkiyat-ı fenniye	*onları* mûsikîmizin hâl-i *hâzırına bi't-tatbîk ihtiyâcât-ı hâzıra ve terakkıyât-ı fenniyeye muvâfık bir sûret-i müstahsenede meydana koymak* îcâb *ediyor idi*
	Mûsikîmizin ameliyyât kısmında bu derece âsâr-*ı terakkî izhâr edilerek pek çok esâtize-i fenn yetiştiği tarîhen müsebbet iken fenn-i mûsıkînin cihet-i nazariyesi hakkında ma'lûmât-ı mükemmel-i fenniyyeyi muhtevâ olarak lisânımızda bir eser olsun yazılmamış olduğuna ne kadar teessüf edilse becâdır*
medeniyet, teehhür, teali, tekamül	*[…] Şark akvamının medeniyetçe inkişafları Garb'a nispeten biraz teehhür etmiş olmasından dolayı bu latif ve ruhnevâz* mûsikînin eslaf *tarafından tedvin edilen kavâid ve nazariyatı asrımızın ilmî usullerine tevfikan tedkîk ve tespit edilmemiş ve binaenaleyh zamanın icabat ve ihtiyaçlarına göre terakki ve tealisi esbabının temini […]*
	(mûsikî)nin tıpkı lisanlar gibi medeniyetin *terakkiyâtını tâkib ve muhtelif devirlerin ve her memleketin ihtiyaçlarına tevâfuk ederek lâyenkati ve mâ'mâfih* ağır ve mantıkî bir tekâmüle *teba'en tahvil etmesidir.*

Tablo 4: Yekta'da tetkik, tahlil, tetebbu, tabiî kanun, mıkyas-ı savt, buud, aded-i nisbet.

	İlgili Beyanlar
tabiî kanun	*Bir sanat evvelemirde amelî olarak vücuda geldikten sonra, o sanatın müstenîd olduğu kanunları bilmek için erbâbı tarafından icrâ ve bu tetebbu'lar neticesinde ilmî kısmı tedvin edilir.*
	mûsikîye hâkim olan tabiî kanunlar […]
tetkik, tahlil, adedi nisbet	*[…] elhân-ı latifeyi hükemâyı sâlife tedkîk ve tahlil etmişler, bu tahlîlât neticesinde nağmeler beyninde mevcut ve câri olan adedî nisbetler ve tabiî kanunlar birer birer keşfedilmiş ve nihayet bu nisbet ve kanunların biraraya getirilmesinden dahî (mûsikî nazariyâtı) meydana gelmiştir.*
	[…] bizim fikrimize göre bir mûsikînin nazariyatını hâvi olan kitap o derecede sarahat ve tafsilatı haiz olmalıdır ki tetkiki arzu edilen herhangi bir mûsikî ile terennüm eden millet efradından birini dinlemek mümkün olmadığı halde dahi o kitapta münderic kaideler mucibince bir (mıkyas-ı savt) üzerinde mevkîleri bulunacak perdelere göre âhenk *edilecek bir mûsikî aleti ile yine aynı kitapta notası görülecek bir eseri çalarak mebhûs* gına milletin mûsikî mesleği (*systéme tonal), mûsikî üslûbu ve ameliyat teamülleri hakkında oldukça tam ve sahih bir fikir istihsâli* mümkün olabilmelidir.
	Netîce-i tedkîkāt-ı âcizânemizde *elyevm Osmanlı mûsikîsinde müsta'mel bulunan nağamât beynindeki niseb-i adediyyenin kadîmen esâtize-i* Şarkıyye *tarafından yazılan kütüb-i mûsikiyyede musarrah nisbetlerin aynı olduğu tebeyyün etti.*
mıkyas-ı savt, sonometre	*Kütüb-i mûsikiyyemizin ihtivâ ettiği nazariyyât yalnız (sonometre) vâsıtasıyla esvâtın ta'yîninden ibâret olmayıp asıl nazariyyât bu sesler elde edildikten sonra onların yekdiğeriyle sûret-i terkîb ve te'lîfinden ve makâmâtın vech ve keyfiyet-i terkîbiyle esbâb-ı tenâfur ve teferruât-ı sâiresinden ber tafsîl bâhis bulunduğundan […]*
	Mûsikî nazariyatıyla iştigal edeceklerin her şeyden evvel bir (mıkyas-ı savt) edinmeye ihtiyaçları var; zira nazarî olarak büyüklük ve küçüklükleri öğrenilen buudları bir telden istihraç ederek bunlardan husûle gelen nağmeleri kulakla bil-fiil duymadıkça nazariyat tahsilinden maksad-ı aslî olan nazariyatın ameliyâta tatbikine ve kulağın mûsikî terbiyesinin tekâmülüne muvaffak olunamayacağı tabiîdir.

Tablo 5: Yekta'nın beyanlarında hikmet-i tabiiyye, ilm-i hesab, ilm-i musiki, nazariyat.

	İlgili Beyanlar
hikmet-i tabiiyye/ fizik	*(Hikmet-i tabiiyye) uleması tecrübe ve hesap yardımıyla (esvât-ı* âhengiyye*)nin hangi sesler olduğunu gösteren kanunu bulmuşlardır. Bu kanuna nazaran (esvât-ı* âhengiyye*) silsilesi 1, 2, 3, 4, 5, 6 ilh. gibi adetlerin terkîb-i tabiiyyesi ile gösterilebilir.*

	*(*İlm-*i hikmet-i tabiyye)nin savtlarını tetkik eden ve savtların ne gibi kanunlara göre husule geldiğinden ve ne suretle intişar ettiğinden bahs eden kısmına (mebhas-ı savt–Acoustique) tesmiye olunur.*
	*(*İlm-*i mûsikî)nin mebâdîsi […] kısmen (ilm-i hikmet-i tabiiyye) ye, kısmen (ilm-i hesab)a taallük eder.*
ilm-i hesab/matematik	*iki nağme arasında bulunan adedî nisbetlerin ahvalinden bahseden kısım dâhi bu ilmin (mebâdi-i riyâziyye)sini teşkil eder*
	*(*İlm-*i mûsikî)nin mebâdîsi […] kısmen (ilm-i hikmet-i tabiiyye) ye, kısmen (ilm-i hesab)a taallük eder.*
ilm-i musiki	*(*İlm-*i mûsikî)nin gâyeti, nazarî olarak iktisâb edilen mâlûmâtı mevki-i tatbike koyarak […] (*İlm-*i mûsikî)nin mebâdîsi […] kısmen (ilm-i hikmet-i tabiiyye)ye, kısmen (ilm-i hesab)a taallük eder.*
musiki nazariyatı	*Nazariyât* kısmı ise büsbütün nazar-ı *iltifâtdan dûr tutulmuş ve buna mukâbil makâmât-ı mûsikiyyenin seb'a-i seyyâreye, burûc-ı isnâ aşereye, eflâke ve evkât ve zamâna nisbeti gibi fennen ve aklen mecrûh birtakım esâtîre vücûd verilerek envâ-i ilâvât ve te'vîlât ile bunlara hasr-ı mubâhis edilmiş olmakla (fenn-i mûsikî) den bâhis olduğu iddiâsıyla ortaya çıkarılan* âsâr âdetâ *bir (mecmûa-ı hurâfât) haline getirilmiştir*

4. Yekta'nın Bilim Anlayışını Şekillendiren Temel Etki ve Yönelimlere Dair Bulgular

Tablolarda yer verilen beyanlara bakıldığında Yekta'nın terakki/ilerleme, tekamül/evrim, inkişaf/gelişme, teali/yükselme, teceddüd/yenilik, asrilik/çağdaşlık, medeniyet/uygarlık, terakkiyat-ı fen/bilimsel ilerleme, tetkik/araştırma, tetebbu/inceleme, tahlil/analiz, kanun/yasa, ilm-i hesab/matematik, ilm-i hikmet-i tabiiye/fizik, adedi nisbet/sayısal oran gibi kavramlarla düşünmekte olduğu ve Osmanlı Batılılaşması içinde özel bir yer sahibi olan Lisan Mektebi (Balcı 2008) öğrenimi sayesinde kazandığı Fransızca üzerinden edindiği geniş Avrupaî kültürün etkisindeki bir bilimsel kavrayışı benimsediği görülmektedir. Bu düşünce tarzında Yekta'nın özgün yanını "bilim aracılığıyla ilerleme"ye duyduğu sarsılmaz güvenin oluşturması dikkat çekicidir (Öztürk 2020). Bu noktada Yekta, Şark akvamının medeniyetçe gelişmelerinin "geri kalmışlık"la malül olduğunu kabul etmekte ama bu gecikmenin bilimsel ilerleme yoluyla telafisini mümkün görmektedir. Yekta'nın düşünce dünyası ve bilim anlayışında terakki, tekâmül, teceddüd, inkişaf ve teali gibi kavramların özel bir yer sahibi olduğu hemen göze çarpar. Deney, inceleme, araştırma, ölçme gibi bilimsel süreçlere özel bir önem atfeden Yekta'nın Fransızca kaynaklardan edindiği bilgiler yanında özellikle hocaları Ataullah Dede ile Salih Zeki Bey'in yaklaşım tarzları ve telkinlerinden büyük oranda etkilenmiş olduğu görülür.

4. 1. Mehmed Ataullah Dede'nin Etkisi

Ataullah Dede, Mevlevî şeyhleri arasında sahip olduğu entelektüel kültürle özel bir yer sahibidir (Küçük 2003). Çocukluğundan itibaren Galata ve Pera'nın kendisine sağladığı geniş kültürlenme olanaklarından en iyi şekilde yararlanarak Arapça ve Farsça yanında Fransızca ve Almanca gibi Avrupa dillerini de öğrenmiş ve bu dillerde yayımlanmış çok sayıda kitabı ihtiva eden değerli bir kütüphane oluşturmuştur (İnal 1958; Mehmet Ziya t.y. 2005). Aynı zamanda İngiliz Büyükelçisi Lord Henry Bulwer'in kurduğu Bulwer Locası'nda tekris edilerek Masonluğa girmiş olan Ataullah Dede, Galata Mevlevihanesi'nde Mason ve Frenk dostları için düzenlediği müsrif davetlerle tanınmaktadır (Layiktez 1999; Zarcone 2010). Ataullah Dede'yi öncü, özel ve önemli kılan bir diğer temel hususiyeti de Auguste Comte ve onun tebliğ ettiği pozitivizmin hayranı ve takipçisi olmasıdır. Bu bağlamda Ataullah Dede, Comte'un "insanlık dini" anlayışına temel aldığı ve "sosyal fizik" olarak da isimlendirdiği "sosyoloji"ye özel bir ilgi duymaktadır. Yekta'nın beyanlarına bakıldığında Ataullah Dede'nin telkinlerinin "bilim" anlayışı üzerindeki somut etki ve yönlendirmelerini görmek mümkündür. Ataullah Dede ilk sonometreyi ("mıkyas-ı savt") yaptırıp aralık ölçümlerini ilk kez gerçekleştiren kişidir. Yekta da ondan aldığı etkiyle kendisi bir başka sonometre yaptırır ve bu sonometre üzerinde Salih Zeki Bey'den de edindiği bilgiler ışığında ölçüm ve deneyler yapar. Bu noktada özellikle sayılara ve matematiğe verdiği önemin fark edilmemesi mümkün değildir. Yekta, pozitivist yönelimde doğaya ve ölçülebilir olgulara yönelik abartılı ilgiye sonuna kadar sadakat gösterir. Bu yönüyle müzik teorisi anlayışı da tamamen sayı ve matematik esaslıdır. Bu nedenle Yekta'nın, empirist Aristoksenus geleneğinden ziyade tüm kâinatı sayıdan ibaret gören Pisagorcu geleneğe bağlanmış olması, pozitivist yönelim açısından ayrıca dikkat çekicidir. Hocası Ataullah Dede'nin telkinleriyle Maragalı Abdülkadir ve Safiyüddin gibi Pisagorcu kaynaklardaki bilgilere gösterdiği aşırı ilgi ve atfettiği büyük önemin arka planında bu temel etkinin olduğu açıktır. Bu noktada Yekta'nın, bu, matematik esaslı kaynaklarda bulduğu bilgilerin, Osmanlı/Türk musikisinin bilimsel temellerini oluşturduğuna inanması da yine pozitivist eğilim bakımından kayda değerdir. Bu inanç, Yekta'da öylesine güçlüdür ki Osmanlı dünyasında kaleme alınan "edvar"ların büyük kısmını "hurafeler"le dolu ve bilimsel açıdan güvenilmez kaynaklar olarak değerlendirmesine yol açar. Ahmet Mithat Efendi'yle giriştiği bir polemik dizisinde Yekta (1899a), muhatabına, şu ifadelerle tepki gösterir:

> (Tedkîk u Tahkîk) nâm eser-i nefîsenin mukaddimesinde: (İlm-i mûsikînin nazariyyesi zamanında mevcûd olmadığından "ameliyye-i mûsikî"-de bu risâleyi te'lîfe mecbûr olduğunu) serâhaten beyân ve i'tirâf eden Şeyh cennetmakar Abdülbâki Dede Efendi'nin edvârıyla üryân insan

> resimleri yaparak dirseğinden isfahân, bileğinden ırak çıkartan Hâşim Bey merhûmun "Hurâfât-ı Mûsikiyye Mecmûası" ıtlâkına sezâ-vâr olan eserini (Nazariyyât-ı Mûsikiyye) kitabı add buyurmanıza doğrusu hem taaccüb ve hem de teessüf ettim. (akt. Çergel 2007: 427)

4. 2. Salih Zeki Bey'in Etkisi

Yekta'nın pozitivist bilim inancını geliştirmesindeki bir diğer önemli etkinin sahibi olan Salih Zeki Bey de ilk Türk pozitivistleri arasında sayılmaktadır (Etker 2005; Korlaelçi 2014).

Salih Zeki Bey, Darüşşafaka'yı birincilikle bitirmiş ve Osmanlı dünyasında Avrupaî modern bilim anlayışının en güçlü temsilcilerinden biri haline gelmesini sağlayacak üstün nitelikli bir eğitimden geçerek bilim insanı, eğitimci ve idareci olarak önemli görevler üstlenmiştir (Saraç 2001). Posta ve Telgraf Nezareti, Rasathane-i Amire, Maarif Nezareti, Galatasaray Sultanisi, Dârülfünûn, Deniz Harp Okulu, Mülkiye Mektebi ve Yüksek Mühendis Mektebi gibi kurum ve kuruluşlarda hocalık, yöneticilik ve uzmanlık yapmış; bilim alanına değerli makale ve kitaplarla öncü katkılar sağlamıştır (Kadıoğlu 2005). 1910 yılında, "mebhas-ı savt" hakkında kaleme aldığı kitap (Başar 2021), bir bakıma, Rauf Yekta'yla yaptığı motive edici çalışmaların bir ürünüdür. Yekta, hocasının ilgi ve katkılarını, aşağıdaki türden ifadelerle ortaya koyar:

> Her türlü i'tirâzâta mahall kalmamak ve mûsikî-i Osmânî'de müsta'mel tabiî sadâlardan ekserîsinin alafranga mûsikîdeki sadâlara tevâfuk etmediğini isbât etmek üzere hikmetşinâs-ı şehîr saâdetli Sâlih Zeki Bey Efendi hazretlerinin muâvenet ve inâyet-i tahrîrâneleri sâyesinde icrâ edilen tecârib netîcesi olarak Osmanlı mûsikîsinin tabiî sadâlarının (yegâh) perdesine nisbetle hâiz oldukları niseb-i adedî […] (1899c'den akt. Çergel 2007: 62)

Bu iki öncü ve önemli isimle doğrudan çalışan ve onların görüş, yaklaşım ve yönlendirmelerinden büyük oranda etkilenmiş olan Yekta'nın bilimsel yöneliminde pozitivizmin en somut etkisi, "ölçülebilir-denetlenebilir-öngörülebilir" olgulara dayandırılmış, dolayısıyla doğrudan manipüle edilmiş bilime biçilen "kurtarıcı" rolüne duyduğu sarsılmaz güvende görülür. Yekta, ölçüm ve deney yapmaya verdiği önemle aynı zamanda empirist bir yönelim de sergilemekle beraber bilimsel anlayışının temelinde pozitivist "kurtuluş ideolojisi"nin belirleyici bir yeri olduğunun altını çizmek gerekir. Comte'un teolojik-metafizik-pozitif evrelerinin ayrımına uygun olarak Yekta, mensubu olduğu Osmanlı dünyası ve musikisinin, "bilim" yoluyla, geri kalmışlıktan kurtarılabileceğine inanmıştır.

5. Auguste Comte ve Pozitivizm

Osmanlı modernleşmesi üzerinde siyasi bakımdan büyük etkisi olan Comte pozitivizmi, 19. Yüzyıl Jön Türk düşüncesi üzerinde "pragmatik" bakımdan iz bırakmıştır (Hanioğlu 1985; Işın 1985). Comte'un meşhur "Üç Hal Kanunu" dahilinde İmparatorlukta medeniyet değiştirmeyi arzu eden Jön Türk siyasi düşüncesi, Pozitivizmi, pratik ve pragmatik bakımlardan son derece işlevsel görmüş ve bu anlayışa, "bilim"le kurduğu ve "ilerleme"ye dönük bir "vaad"-de bulunduğu için gözleri ışıldayarak yönelmişlerdir (Çubukçu 2013; Kabakçı 2008; Korlaelçi 2004; Özlem 2002).

Pozitivizmin kurucusu ve peygamberi rolüne soyunan Auguste Comte, tıpkı bir "havari" gibi, yaşadığı dönemde çeşitli ülke liderleri ve yöneticilerine "mektup"lar yazarak, onları "insanlık dini" olarak da nitelediği Pozitivist anlayışa "davet" eder (Bischof 2017; Pickering 2019). Nitekim yazdığı mektuplardan birini de Osmanlı sadrazamı Mustafa Reşid Paşa'ya göndermiştir. Bu mektupta açıkça bağlı bulundukları din nedeniyle "teolojik evre"de bulunduğunu söylediği Osmanlıların, daveti kabul etmeleri halinde, metafizik evreyi hiç yaşamadan, doğrudan "pozitif evre"ye geçebileceklerini vaad eder (Demir 2004).

Ünlü *Cours de Philosophie Positive (1842)* eserinde Comte, bilimleri, "pozitif evreye geçiş" kronolojileri ışığında aşağıdaki sıralamaya tabi tutar ve bunlar arasında da en büyük rolü de matematik ve "sosyal fizik" dediği "sosyoloji"-ye verir (Comte 1865: 2015): (i.) Matematik, (ii.) Astronomi, (iii.) Fizik, (iv.) Kimya, (v.) Biyoloji, (vi.) Sosyal Fizik (Sosyoloji).

1848'te *Garp Cumhuriyeti – Nizam ve Terakki* üst başlığı altında yayımladığı kitabının başlık ve içeriği, bugünün Avrupa Birliği'nin adeta müjdecisidir: *Pozitivizme Genel Bakış veya Charlemagne* Döneminden Beri Daima Siyasi Bir Bütün Teşkil Eden Terakki Etmiş Beş Millet Fransız, İtalyan, İspanyol, İngiliz ve Almanlardan Oluşan Büyük Garp Cumhuriyeti'ne Uyarlanmış Fikir ve Hayat Sisteminin Özet İzahı. Bu kitabında Comte, adeta Rauf Yekta'nın da takipçisi olduğu şekilde, Pozitivizm'in "politik motto"su olarak nitelediği ve felsefi olduğu kadar politik de olduğunu belirttiği "Nizam ve İlerleme" sloganı için Pozitivizm'in, bilimsel ve toplumsal açıdan her iki kavrama da mutlak surette önem atfeden "tek ekol" olduğunu söyler. Comte'a göre "Pozitivist, diğer tüm olgularda olduğu gibi toplumsal olgularda da sunî Nizamın, zorunlu olarak tabiattaki Nizama, başka bir deyişle bütünüyle tabiat kanunları dizisine dayandığını düşünür" (1865: 111). Comte, aynı sayfada, "sosyal fizik" açsıından iki unsur arasındaki bağıntıyı da şöyle izah eder: "Nizam bütünüyle Terakkinin önkoşuludur; Terakki ise her zaman Nizamın hedefidir. Ya da, meseleye daha derinlemesine nüfuz etmeyi sağlamak adına Terakkinin, basitçe, Nizamın gelişmesi olarak görülmesi mümkündür; çünkü tabiattaki mevcut nizam, zorunlu olarak kendi içinde her mümkün terakkinin tohumunu barındırır".

Comte'un, Pozitif felsefenin esasları hakkındaki belirlemeleri de şu şekildedir (akt. Özlem 2016):

1. Eksakt [kesin] bilimlere mahsus inceleme, "olgu"ları konu edinir ve "gözlemlenebilen, ölçülebilen, denetlenebilen" olguların ötesine geçilmesini gereksiz görür.

2. Bu inceleme tarzı, sadece olgulardan hareketle tabiatı ve toplumu yöneten "kanunlar"a ulaşmayı amaçlar; olguların kanunlara uygun olup olmadıklarını gözetir ve gösterir.

3. Bilimsel bilginin kaynağı sadece olgulardır ve ötesindeki her şey metafiziktir. Pozitif felsefe, ontoloji ve metafizikle değil, epistemolojiyle ilgilenir.

4. Bilim; gözlem ve tecrübe zemininde betimlemeler yapmakla yetinmeyip "denetlenebilir" gözlem sonuçlarını teorik ve mantıksal bir bütünlük içinde birleştirmeyi ve "elverişli", "işe yarar" nitelikte "bir" açıklama getirmeyi hedefler.

5. Bilimsel açıklamanın ancak teori üzerinden ve kanunlara dayandırılarak yapılabileceğini savunur. Her açıklama, aynı zamanda geleceğe dair "öngörü" geliştirilmesine olanak yaratır.

6. Pozitivizm; "yasa koyucu", "açıklamacı" ve "prognostik" nitelikleriyle, tabiat ve toplum üzerinde mutlak hâkimiyet kurmayı amaçlar.

7. Bilime tanıdığı ayrıcalıklı imkânların kendinden hareketle kullanılmasını uygun görmez. Amacı "beynelmilel pozitivizm" ve "pozitif toplum" olan "tanrısız" nitelikteki "pozitif din"i, bilimin yol göstericisi, kılavuzu olarak görür.

Comte'un tebliğ ettiği pozitivizm, esasen, Hristiyanlığa mahsus "*selamete erme inancı*"nın, kendisi tarafından manipüle edilip araç haline getirilmiş bilim yoluyla sağlanması ve yaygınlaştırılmasına yöneliktir:

1. Pozitivizmin "teolojik" söylemi, "selamet/kurtuluş ideolojisi" üzerine bina edilmiştir. Feyerabend (1989), pozitivizmin, "bilimin dışında bilgi yoktur" (*extra scientiam nulla salus*) [ifadenin aslı, "*extra ecclesiam nulla salus*" ("kilisenin dışında kurtuluş yoktur") olup ifade, pozitivist bilim anlayışını iğneleme amacı taşır] söyleminin "masaldan ibaret" olduğunu belirtir.

2. Comte, Tanzimat'ın temel aktörü Mustafa Reşit Paşa'ya yazmış olduğu "pozitivizme davet" mektubunda, İslam dinine tabiiyet

nedeniyle hâlihazırda "teolojik evre"de bulunan Osmanlı İmparatorluğu'nun, pozitif inancı kabul etmesi halinde "metafizik evre"yi hiç yaşamadan, doğrudan "pozitif evre"ye geçişinin mümkün olduğunu vaat etmiştir.

3. Bu vaat, Jön Türklerin, pozitivizmi bir siyaset olarak benimsemelerinin itici gücü olmuştur.

5.1. Salih Zeki Bey'in Auguste Comte ve Pozitivizm Hakkındaki Makalesi

Yekta'nın bilimsel açıdan büyük çapta etkisi altında kaldığı Salih Zeki Bey, "Comte Pozitivizmi"ni, 1909'da, Osmanlı dünyasına en etkili şekilde tanıtan makale dizisini, mensubu olduğu *Ulûm-i İktisadiye ve* İçtimaiyye *Mecmuası*'nda yayımlar ve öz olarak şu hususlara dikkat çeker (Akça 2013; Saraç 2001):

- Bilim, edinilmiş bilgilerden sonuç çıkarmayı amaçlar. Edinilmiş bilgiler olgulara temel oluşturan tabii kanunlara ait ilişki ve bağlardan ibarettir.
- Bu ilişkilerin saptanmasında Matematik, öteki bilimlerden daha fazla rol oynar.
- Her türlü doğrunun araştırılmasında insan aklı tarafından takip edilecek yönteme, doğru ve sağlam bilgiye ulaştırması açısından sadece matematik sahiptir. Diğer bilim dallarında meseleler matematikteki mükemmellikle halledilmemiş ve bu kadar sağlıklı sonuç çıkarılamamıştır.
- "Comteism" de denilen "Comte felsefesi", öncelikle, bilimin tarifinde matematiğin tanımını temel almış; bilimsel araştırmada takip edilmesi gereken yöntem için de matematikten yararlanmıştır.
- Comte'un Pozitivist felsefesinin esası, tabii ya da toplumsal bütün olayların belli başlı yasalar gereğince meydana geldiği ve bunların ilk nedenleri ile hangi amaç veya hedefe yönelik olarak meydana geldiklerinin araştırılmasının geçersiz olduğudur.
- Comte, insan aklının başlangıçtan itibaren gösterdiği gelişmeyi araştırarak genel bir "Üç Hal Kanunu" olarak adlandırdığı bir kanun keşfetmiştir. Bu kanuna göre sahip olunan tüm bilgiler üç evreden geçerek şekillenir:
    - Kanıtlamaya ihtiyaç göstermeyen iddialara dayanan durum (teolojik evre)

- Soyut durum (metafizik evre)
- Kanıtlanmış, "müsbet", pozitif durum (pozitif evre)

- Pozitif felsefenin hâkim olduğu bilimsel evrede insan düşüncesi, olguların nedenlerinin belirlenmesinde gözlem ve hüküm vermeyi birlikte değerlendirerek bunların dayanağı olan sabit ve düzenli kanunları keşfe çalışır.

6. Sonuç: Yekta'nın Bilim Anlayışı ve "Comte Pozitivizmi"

Yekta'nın bilim anlayışının şekillenmesinde Lisan Mektebi'nde gördüğü Fransızca eğitimi ve bu dil üzerinden edindiği geniş Avrupaî kültürle birlikte hocaları Ataullah Dede ve Salih Zeki Bey'in büyük etkisi olmuştur. Her iki hocasının, Comte Pozitivizmi'ne yönelik güçlü ilgileri ile Pozitivizm'in, özellikle bilim yoluyla kurtuluşa dönük vaadi, Yekta'nın, Osmanlı musikisi ve nazariyatına yönelik çalışmalarının itici gücüdür. Bu çerçevede aşağıdaki hususların, bildiride ulaşılan sonuçlar olarak ifade edilmesi mümkündür:

- Yekta, Comte Pozitivizmi'nin "bilim" anlayışını, "ilerleme", "inkişaf etme" ve "muasırlaşma" kavramları açısından tam olarak benimsemiş durumdadır.
- Kanun, deney, sayı, matematik, bilim, teori ve analize ilişkin kavrayışı, bütünüyle Comte Pozitivizmi'ne tabidir.
- Comte'un teolojik, metafizik ve pozitif evre ayrımları, Yekta'nın "edvar" ve "nazariyat" kitapları arasında yaptığı niteliksel ayrımda en somut yansımasını bulur.
- Yekta, Comte Pozitivizmi'nin, bilimin "kurtarıcı" olduğuna yönelik düşüncesini sadakatle benimsemiştir.
- Yaşadığı ülkenin "teehhür etmiş" olduğunu kabul etmekle beraber Comte'un vaadine duyduğu güvenle, bilimsel çalışmalar yoluyla "geri kalmışlıktan kurtulma"nın mümkün olduğuna inanmıştır.
- Nazariyat anlayışını bütünüyle sayı, oran, ölçülebilirlik, sınanabilirlik, denetlenebilirlik ve kanunlara ulaşılabilirlik temelinde pozitivist yönelimle inşa etmiştir.
- Kişisel ve bilimsel motivasyonunda Comte Pozitivizmi'nin güçlü siyasi boyut ve emellerini gözden kaçırmış ve bu boyutların içerdiği kısıtlayıcı, yönlendirici ve engelleyici tehlikeleri fark etmemiş görünür.

- Türk müziği aleyhtarlığı ekseninde gelişme gösteren siyasi süreçte 1926'da tanık olduğu olaylar, güçlü şekilde inanç beslediği "bilim yoluyla kurtulma" inancı bakımından "hüsran"a uğramasına yol açmıştır.
- Pozitivist siyasetin, bilimden ve bilim yoluyla ortaya konulabilen gerçeklerden "üstün" ve "geçerli" olduğu gerçeğini acı şekilde tecrübe etmiş ve bu hayal kırıklığı, vefatına kadar olan süreçte, nazariyat çalışmalarından giderek uzaklaşmasına sebep olmuştur.

KAYNAKÇA

Akça, Ümit (2013). *Sosyolojinin Türkiye'ye Girişi: Ulum-i* İktisadiyye *ve* İçtimaiyye *Mecmuası*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Balcı, Sezai (2008). "Osmanlı Devleti'nde Modernleşme Girişimlerine Bir Örnek: Lisan Mektebi", *Tarih Araştırmaları Dergisi* 44, s. 77-98.

Bardakçı, Murat (1986). "Rauf Yekta Bey'in Hayatı ve Eserleri", Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, Haz. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan, s. 8-15.

Başar, Ayşegül (2021). "Salih Zeki Bey'in 'Mebhâs-ı Savt' Adlı Eseri", *Online Journal of Music Sciences* 6 (1), s. 61-80.

Bischof, Gunter (2017). *Auguste Comte and Positivism: The Essential Writings*, Abington: Routledge.

Comte, Auguste (1865). *A General View of Positivism*, London: Trubner and Co.

Comte, Auguste (2015). *Pozitif Felsefe Dersleri ve Pozitif Anlayış Üzerine Konuşma*, Çev. Erkan Ataçay, Ankara: BilgeSu.

Çergel, Muhammet Ali (2007). "Rauf Yekta Bey'in İkdam Gazetesi'nde Neşredilen Türk Musikisi Konulu Makaleleri", (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi.

Çubukçu, Aydın (2013). "Türkiye'de Rejim ve Pozitivizm", Haz. Evrensel, *Pozitivizm* (2. Basım), İstanbul: Evrensel, s. 13-22.

Demir, Nurmelek (2004). "Auguste Comte'un Mustafa Reşid Paşa'ya Mektubu ve Türkçe Tercümesi", *Düşünen Siyaset* 19, s. 287-293.

Erguner, Süleyman (2003). *Rauf Yektâ Bey: Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*, İstanbul: Kitabevi.

Etker, Şeref (2005). "Salih Zeki Bey: Üç Boyutlu Bir Biyografi İçin", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 7 (1), s. 137-154.

Feyerabend, Paul (1989). *Yönteme Hayır: Bir Anarşist Bilgi Kuramının Ana Hatları*, Çev. Ahmet İnam, İstanbul: Ara Yayınları.

Hanioğlu, Şükrü (1985). "Bilim ve Osmanlı Düşüncesi", Ed. Murat Belge, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi C. 2*, İstanbul: İletişim, s. 346-347.

Işın, Ekrem (1985). "Osmanlı Modernleşmesi ve Pozitivizm", Ed. Murat Belge, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi C. 2*, İstanbul: İletişim, s. 352-362.

Işın, Ekrem (2010). "The Mevlevî Order in Istanbul. Socio-historic Notes on an Imperial Sufi Order", Ed. Ekrem Işın, *The Dervishes of Sovereignty, The Sovereignty of Dervishes: The Mevlevi Order in Istanbul* (2. Basım), İstanbul: İstanbul Research Institute, s. 12-41.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal (1958). *Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musikişinasları*, İstanbul: İşbank Kültür.

Kabakcı, Enes (2008). "Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi ve Türk Sosyolojisine Etkisi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 6 (11), s. 41-60.

Kadıoğlu, Sevtap (2005). "Salih Zeki ve Çevresi", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 7 (1), s. 155-168.

Korlaelçi, Murtaza (2004). "Pozitivist Düşüncenin İthali", ed. Tanıl Bora ve Mehmet Gültekingil, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce C. 1: Tanzimat ve Meşruiyet'in Birikimi*, İstanbul: İletişim, s. 214-222.

Korlaelçi, Murtaza (2014). *Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi* (3. Baskı), Ankara: Kadim

Küçük, Sezai (2003). *Mevleviliğin Son Yüzyılı*, İstanbul: Simurg.

Layiktez, Celal (1999). *Türkiye'de Masonluk Tarihi, C. 1: Başlangıç 1721-1956*, İstanbul: Yenilik Basımevi.

Mehmet Ziya (t. y.). *Yenikapı Mevlevîhânesi*. Haz. Yavuz Senemoğlu, İstanbul: Tercüman.

Mehmet Ziya (2005). *Yenikapı Mevlevihanesi,* Ed. Murat A. Karavelioğlu. İstanbul: Ataç.

Özdemir, Hüseyin (2010). "Rauf Yektâ Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit gazetelerinde Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi", (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi.

Özkan, Kenan (2014). "Türk Modernleşmesinde Pozitivizmin Bilim Algısı", *Belgi* 7, 923-951.

Özlem, Doğan (2016). "Türkiye'de Pozitivizm ve Siyaset", *Tarihselci Düşünce Işığında Bilim, Ahlak ve Siyaset*, İstanbul: Notos Kitap, s. 13-36.

Öztürk, Okan Murat (2020). "Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe", *Eurasian Journal of Music and Dance*, 16, s. 171-215.

Pickering, Mary (2019). "Positivism in European Intellectual, Political, and

Religious Life", Ed. Warren Breckman & Peter Gordon, *The Cambridge History of Modern European Thought*, Cambridge: Cambridge University, s. 151-171.

Saraç, Celal (2001). *Salih Zeki Bey: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Kızılelma

Verdemir, Kenan (1998). "Cami'ye Ait Risale-i Musiki'nin Rauf Yekta Bey Tarafından Çevirisi" (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi.

Yekta, Rauf (1897, 10 Ocak). "Mûsikî-i Osmânî Nazariyatı: Lisan-ı Elhân I", Resimli Gazete.

Yekta, Rauf (1898, 6 Nisan). "Osmanlı Mûsikîsi Hakkında Birkaç Söz", İkdam.

Yekta, Rauf (1899a, 28 Şubat). "Fisagoras Gamı 2", İkdam.

Yekta, Rauf (1899b, 10 Temmuz). "Hoca Zekâî Dede Efendi 3", İkdam.

Yekta, Rauf (1899c, 22 K. Evvel) "Osmanlı Mûsikîsi'nde Tabiî Sadâlar", İkdam.

Yekta, Rauf (1900, 11 Mart). "Mûsikî-i Osmânî Nazariyyâtı 1", İkdam.

Yekta, Rauf (1906, 3 Mart). "Kitâbet-i Mûsikiyyemizin Nevâkısı", İkdam.

Yekta, Rauf (1924). *Türk Musikisi Nazariyatı*, İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.

Yekta, Rauf (1986). *Türk Musikisi,* Haz. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan.

Yekta, Rauf (2000). *Esatiz-i Elhan*, İstanbul: Pan.

Zarcone, Thierry (2010). "Şeyh Mehmed Ataullah Dede (1842-1910) and The Mevlevîhâne of Galata: an Intellectual and Spiritual Bridge Between the East and the West", Ed. Ekrem Işın, *The Dervishes of Sovereignty - the Sovereignty of Dervishes. The Mevlevî Order in İstanbul*, İstanbul: İstanbul Araştırma Enstitüsü, s. 58-75.

Ahretlik Oturumu Soru-Cevap

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz:

Kıymetli Serkan Günalçin, Rauf Yekta Bey bu eseri yazarken Fransız genç amatör okuyucu kitlesini hedefler, bu bağlamda nasıl değerlendirirsiniz? Salt metin üzerinden batılılaşmaya nasıl bağlıyorsunuz?

Dr. Serkan Günalçin:

Teşekkür ediyorum. Nilgün Hocam'a eleştirileri için öncelikle çok teşekkür ederim. İki hususu hemen toparlamaya çalışayım. Öncelikle amatör bir kitleye hitap ettiğini aktarmış Nilgün Hoca. Tabii çok büyük bir emek var aslında eserde. Benim şahsî kanaatim bu çok amatör bir kitlenin de anlayabileceği bir eser değil. Oldukça teknik detaylar içeriyor ve önemli de bir sorumluluk olduğunu düşünüyorum bu taraftan. O yüzden bu anlamda böyle düşünüyorum. Batılaşma ve sol majör meselesine gelince Rast makamının, Rast perde düzeninin makam müziği geleneği için çok önemli bir yer tuttuğunu düşünüyorum. Rauf Yekta Bey'in de bu konuda çok büyük hassasiyeti var. Özellikle Segah perdesini işaretle göstermemesi, bunu detaylı olarak açıklaması, Irak perdesini niye yazdığını, kitlenin anlaması için, Irak perdesi için işaret koyduğunu detaylı olarak belirtip, özellikle sadece Rast makamının sol majörle anlatmasının biraz talihsiz bir açıklama olduğunu düşünüyorum sadece. Metin üzerinden değerlendirme konusundaki eleştirisine tabii ki katılıyorum. Teşekkür ederim.

Orkun Zafer Özgelen:

Okan Hocam sunumunuz için çok teşekkürler. Pozitivizme eleştirel bir bakış açısı getiriyorsunuz. Tasavvuftaki vahdet-i vücut ile pozitivizm arasında bir bağlantı var mıdır sizce?

Prof. Dr. Okan Murat Öztürk:

Cevabı kısaca vermek çok zor ama birkaç şeyin altını çizerek söyleyeyim. Bizim bugün tartıştığımız ve içinde yaşadığımız dünya yoktu. Bu dünyayı birileri hayal ettiler. Ütopya olarak kurdular çünkü mevcut sistemden duydukları

büyük bir sıkıntı vardı. Buna öncülük eden toprakların İngiltere oluşu zaten yeterince manidardır ama özellikle Francis Bacon adının ve Yeni Atlantis'in önemini ısrarla vurgulamamız lazım. Eski bakanlarımızdan Nabi Avcı'nın çok güzel bir ifadesi var: "Aslında ütopyalar gerçekleştirilebilir projelerdir". Ama gerçekleştirebilmeniz için örgüt lazım, organizasyon lazım, finansman lazım ve inşa edilmiş bir amaçlar bütünlüğü ve söylem lazım, söylem. Neyi nasıl söylüyorsunuz, kime söylüyorsunuz, niye söylüyorsunuz? Dolayısıyla yüzyıllara yayılmış bir küresel hakimiyet düşüncesi, münferit olarak ele alınabilecek olaylar, kişiler, dönemler değil. Alttan alta yürüyen şey bugün içinde yaşadığımız küreselleşme, bunun teknolojik altyapısı, küresel insanın iletişim biçimleri, yeni kazandığı kültür, tüketim kültürünü getirdikleri pozitivizme dönük eleştirileri, en başta Frankfurt Okulu yaptı, bilim tarihçileri yaptı. Türkiye'deki sorun bu eleştirilerden bizim çoğunlukla bihaber oluşumuz, hatta bunu hiç önemsemeyişimiz. Çünkü bizim tez yazım formatlarımız, makale yazım formatlarımız, düşünce biçimimiz, hayata algılama biçimimiz, kendimize bakışımız, yani sevgili Onur sağ olsun ben de onun makalelerini ısrarla bütün öğrencilerime okutuyorum. Yani işte oryantalist bir dünya kavrayışının bütün hayatı nasıl yönetebildiği, akademilere nasıl hakim olabildiği, nasıl içselleştirildiği, kendine nasıl bakarken bir ötekine bakar gibi bir bakışa sahip olunduğu. Rauf Yekta Bey'in özelliği şurada, ben öyle söyleyeyim. Rauf Yekta Bey bilime inanıyor, bilimsel akıla ve araştırmaya inanıyor. Bu yoldan çağdaşlaşmanın gerekli olduğuna da kendisini adamış bir insan. Fakat yaşadığı siyasi süreç bu adamı bu idealleri bakımından tam anlamıyla bir hayal kırıklığına, hüsrana uğratıyor. İnsanî bazda bunu görmezden gelemeyiz. Bu kadar adanmış, bu kadar sağlam bir mantığı olan ve aslında gerçekten kendisini çok açık seçik ifade eden bir insanın karşısına çıkan siyaset nedeniyle gördüğü ve tecrübe ettiği olay şu, siyasi angajmanlar bilimin gerçekleriyle falan uzaktan, yakından ilgilenmiyor, umurlarında da değil. Çünkü bu aynı zamanda hegemonik bir alan. Hegemonyanın olduğu yerde bilim istediği kadar gerçek, hakikat şu desin, var olan çıkarlar ya da politikalarla çatışma söz konusuysa, güçlü olan neresiyse o kazanacaktır. Dolayısıyla da Türkiye'de bizim yaşamaya mecbur edildiğimiz süreç hegemonik bir süreçtir. Asla bir çağdaşlaşma süreci değildir. Çarpık, kötü ve işlerine gelinen çizgide sürdürülen bir batı taklidi sürecidir. Batı taklidi lafını söylerken çekinerek söylüyorum. Rahmetli Necmettin Erbakan'a göndermede bulunarak asla öyle bir bağlamda söylemiyorum. Onu söyleyeyim. Ama hakikaten hani Abdullah Cevdet'in sözleriyle söyleyeyim. "Benzesek yeter buna da şükür"den ibaret bir batıllaşmadır. Batı'nın ilerlemesine temel oluşturan, kendi içindeki tecrübeyi sorgulayan, eleştirel alternatifini ortaya koyan çaba Rauf Yekta'da vardır. Kendi içinden bir yenileşme derdindedir. Dolayısıyla da İttihat Terakki'nin oradan başlayarak gelişen siyasetlerin

hep dışında kalmıştır. Hep bunlarla savaşmak zorunda kalmıştır. Ben açık söyleyeyim ben bugün de kendimi böyle bir konumda hissediyorum Türkiye'de yaşayan birisi olarak. Çünkü bu kadar bilimsel araştırmaların ortaya koyduğu, açığa çıkardığı bu sempozyumda da şimdi yeni örneklerini gördüğümüz çok değerli katkıların olmasına rağmen ne temel eğitimde ne bilimsel araştırma anlayışında ne meselelerin ifade edilişinde ne de tartışma zemininde hani neredeyse yaprak kıpırdamayacak bir hareketsizliğin var olduğu bir zeminde bilim yapmaya ya da kendimizi geliştirmeye ve öğrenmeye dönüştüğümüz çabalarımızın belli oranda böyle bir kenarda kıyıda kalışı yeterince insanı Rauf Yekta'nın yaşadığı türden bir hüsranın bizim tarafımızdan da yaşanmasına yol açıyor diyeyim. Çok teşekkürler ve saygılar sunarak da kapatayım.

Rauf Yekta Bey'in Türkçe Tercümeleri

Recep USLU[1]

Özet

Rauf Yekta Bey, Osmanlıdan Cumhuriyete yaşayan müzik alanındaki öncü araştırmacılardan biridir. Dünya müzik tarihinde çok önemli bir yeri olan Albert Lavignac'in müzik ansiklopedisinde Türk müziği maddesini yazmakla ilk müzikolog olarak anılmayı hak etmiştir. Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk müzikoloğu olmasına rağmen siyasi olarak ona gereken önem verilmemiştir. Ona yeterince önem verilmediğini gösteren delillerden biri Rauf Yekta Bey'in Türkçe tercümeleridir. Müzik tarihimizin çok önemli yazarlara ait eserlerin Türkçeye tercüme edilmesi gerektiğini neredeyse yazı yazmaya başladığı ilk yıllardan farkındadır. 1889-1938 yılları arasında bu konuda yazdıkları ile öncelik verilmesi gereken müzik tarihi kaynaklarını tercümelerine başladığını ve yetkililerin destek olması gerektiğini ifade etmiştir. Çeşitli resmi görevlerde bulunmuştur. Bunlardan bazıları da Türk müziğini yakından ilgilendiren resmi görevlerdir. Darülelhan müzik öğretmenliği, Yenikapı Mevlevihanesi neyzenbaşılık görevi, Tasnif ve Tespit Heyeti Üyeliği, Müzik ıstılahları tespit uzmanlığı görevleri gibi. Ancak Cumhuriyet'ten sonra gereken ilgiyi görmemiştir. Bu bildiride Rauf Yekta Bey'in hayatında yaptıklarını ele almak konuyu uzatacağından, sadece tercümelerle sınırlandırılmıştır. Bulgular kısmında görüleceği üzere Rauf Yekta Bey'in yazın hayatı boyunca hangi eserleri tercüme ettiği konusu Öztuna, Bardakçı, Erguner tarafından farklı sayılarda verilmiştir. Bu bildiri konuya nitel araştırma yöntemiyle eğilerek, araştırmalarda Rauf Yekta'nın sekiz eser tercüme etmiş olduğu belirtilmesine rağmen, bu rakamın gerçeği yansıtıp yansıtmadığı incelenmiştir. Araştırmalarda tercüme edilen eserlerin maddi imkansızlıklar sebebiyle basılmadığı belirtilmiştir. Bildirinin sonucunda, eldeki verilere göre, Rauf Yekta'nın dört eseri tercümeye başladığı ve bu eserleri tamamlamamış olduğu, biri hakkında ise bilgiye henüz ulaşılamadığı anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta, Meragi, Urmevi, Şirazi, Ladikli, Meditos.

[1] Doç.Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Türk Musikisi Bölümü (İstanbul Medeniyet University, Department of Turkish Music), recep.uslu@medeniyet.edu.tr; Orcid ID: 0000-0002-3849-2982
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0143

Abstract

Translated Works To Turkısh By Rauf Yekta

Rauf Yekta Bey is one of the pioneering researchers in the field of music from the Ottoman Empire to the Republic. He deserved to be mentioned as the first musicologist by writing the Turkish music item in the music encyclopedia of Albert Lavignac, which has a very important place in the history of world music. Although he was the first musicologist of the new Turkish Republic, he was not given due importance politically. One of the pieces of evidence showing that he is not given enough importance is the Turkish translation works of Rauf Yekta. He is aware of the need to translate the works of very important authors in our music history into Turkish, almost from the first years he started writing. He stated that he started to translate music history sources that should be given priority with his writings on this subject between 1889-1938 and that the authorities should support them. He held various official positions. Some of these are official duties that are closely related to Turkish music. Such as Darülelhan music teacher, Yenikapı Mevlevihane head neyzen master, Classification and Detection Committee Membership, Music terms determination specialist duties. However, it did not receive the necessary attention after the Republic. In this paper, it is limited to translations only, as it will lengthen the subject to consider what Rauf Yekta Bey did in his life. As can be seen in the findings section, the subject of which works of Rauf Yekta Bey translated throughout his literary life has been given in different numbers by Öztuna, Bardakçı and Erguner. This paper focused on the subject with the qualitative research method, and although it was stated that Rauf Yekta translated eight works in the research, it was examined whether this figure reflects the truth. It was stated in the research that the translated works were not published due to financial impossibilities. As a result of the paper, it was understood that according to the available data, Rauf Yekta started to translate four works and he has not completed these works, and information about one of them has not been reached yet.

Keywords: Rauf Yekta, Meragi, Urmevi, Şirazi, Ladikli, Meditos.

Giriş

Uluslararası Sempozyumun etrafında şekillendiği Rauf Yekta Bey, 1922'de yazdığı Türk müziği monografisi yani kitap bölümü, Fransız müzik eğitimcisi Albert Lavignac'in müzik ansiklopedisine yazdığı bölümle Dünya müzikolojisi içinde yerini almıştır. Rauf Yekta, aynı yıllarda Orta Doğu kültürünün müzik kaynaklarını Fransızca'ya tercüme etmek için büyük bir projeye damgasını

vuran Baron de D'Erlanger ile çağdaştı. Dolayısı ile burada Rauf Yekta Bey'in anılması gereken hizmetlerinden biri de Türkçeye kazandırdığı müzik tarihi kaynaklarından yaptığı tercümelerdir.

Literatür

Rauf Yekta Bey'in ilk önemli biyografisi Murat Bardakçı (1986) tarafından kitap bölümü olarak yayınlanmıştır. Daha sonra hakkında Süleyman Erguner (2003) tarafından bir doktora tezi hazırlanmış ve basılmıştır. Nuri Özcan'ın (2007) ansiklopedi maddesinden sonra Mehmet Öncel (2014) bir kitap bölümü olarak Rauf Yekta Bey'in biyografisine yer vermiştir. Ancak bu biyografi çalışmaları içinde Rauf Yekta Bey'in tercümeleri için Süleyman Erguner, diğerlerinden daha geniş ve derli toplu bir bölüm ayırmıştır. Bu bildiride biyografiler dikkate alınarak Rauf Yekta Bey'in tercümelerini listelemeyi, ardından konuyla ilgili akademik gelişmeler üzerinden bir değerlendirme yapmayı düşünmekteyiz.

BULGULAR

A-Rauf Yekta Bey'in Tercümeleri

Süleyman Erguner'in (2003: 62-64) yayınlanan kitabında "Rauf Yekta Bey'in Tercümeleri" için ayrılmış bölümde verilen bilgiye göre Rauf Yekta Bey'in tercümeleri şunlardır:

1-Urmevi'nin *Risaletü'ş-şerefiyye* adlı eserin tercümesi: Erguner'e (2003: 63) göre Rauf Yekta'nın, Urmevi'nin Risaletü'ş-şerefiyye adlı eserini 1918 yılında tercüme etmiş ve basılmadığı için torunlarının elindedir.

2-Meragi'nin *Câmiü'l-elhan* adlı eserin tercümesi: Erguner (2003: 63) Abdülkadir Meragi'nin eseri *Câmiü'l-elhan*'ın Rauf Yekta'nın yaptığı Türkçe tercümesinden bahseder.

3-Şirazi'nin *Dürretü't-tac* adlı eserin tercümesi: Erguner (2003: 63), araştırmasında Kutbuddin Şirazi'nin Farsça *Dürretü't-tac* adlı eserin Rauf Yekta Bey tercümesinden bahsetmiştir.

4-Ladikli'nin *Risaletü'l-Fethiyye* adlı eserin tercümesi: Erguner (2003: 63), Rauf Yekta Bey'in Ladikli'nin Arapça eseri *Risaletü'l-Fethiyye*'sini tercüme ettiğinden bahsetmiştir.

5-Molla Cami'nin *Risale-i Musikiyye* adlı eserin tercümesi: Erguner (2003: 63; Uslu 2016: 17, 74), Rauf Yekta Bey'in Molla Cami'nin *Risale-i Musikiyye* adlı eserin tercüme ettiğinden bahsetmiştir.

Erguner'den önce biyografi yazarlarından Yılmaz Öztuna'nın verilerine göre, yukarıda adı geçen Urmevi Şerefiyye'si dışında (Öztuna 1988: 46), Rauf Yekta'nın tercümelerine ilave olarak şu eserden söz edilmektedir:

6-Urmevi'nin *Kitabü'l-edvar fi marifeti'n-nağam ve nisebi eb'adiha ve edvari'l-ika* Tercümesi. Öztuna (1988: 48; Erguner 2003: 63), "Rauf Yekta Bey bu eseri tercüme etmiş, fakat basılamamıştır" der.

Murat Bardakçı, Rauf Yekta biyografisinde yukarıda geçen Urmevi'nin Şerefiyye (Bardakçı, 1986: 14), Meragi'nin *Câmiü'l-elhan* adlı (Bardakçı 1986: 14) eserleri dışında bir de şu eseri tercüme ettiğini belirtir:

7-Abdülkadir Meragi'nin *Makasidü'l-elhan* Tercümesi: Bardakçı (1986: 14; Erguner 2003: 63) biyografik araştırmasında Rauf Yekta'nın *Makasidü'l-elhan* tercümesi basılmamıştır der. Rauf Yekta bu versiyonların sonuncusu olan II.Murad'a yazılmış bir orijinal yazmanın sahibiydi.

Kendisinden önce yapılmış araştırmaları göz önünde bulunduran Süleyman Erguner, Rauf Yekta'nın hayatını ele aldığı eserinde toplamda yedi eser tercümesinden bahseder. Rauf Yekta Bey'in tercümeleri bu kadarla sınırlı mıdır?

8-Rauf Yekta Bey'in (Öncel 2010: 54) bir makalesinde "**Krezent Meditos**, nâm müellifin **Muhtasar Nazariyât-ı Mûsikî** kitabını" tamamen tercüme ettiğini söylemesinden, konunun daha ayrıntılı araştırılması gerektiği anlaşılmaktadır. Bildiride ilk defa yer alan bu konu Rauf Yekta Bey biyografilerinin (Bardakçı, Öztuna, Erguner, Öncel vs) hiçbirinde görülmediğine göre bugüne kadar araştırılmamıştır.

Müzik bibliyografyası (Uslu 2009: c.2 ve 2016: c.1) çalışmalarında Rauf Yekta Bey'in yukarıda bahsedilen tercümelerinden sadece Molla Cami'den yaptığı müzik risalesi tercümesi görülmektedir (Özcan 2007: 469). Diğer tercümelerinin gerçekleşmiş olduğuna dair Urmevi, Meragi, Şirazi özelinde araştırma yapanlar ise bir bilgi vermemektedir, bu açıdan eksiktirler. Kutbuddin Şirazi çalışmasında (Dinç, 2021) Rauf Yekta'nın tercümesinden hiç bahsedilmemesi gibi. Bu araştırmada farklı ve yeni bilgiler bulunabileceği ümidiyle Cergel (2007) ve Öncel'in (2010) çalışmaları olan Rauf Yekta Bey'in makalelerinde verdiği ipuçları incelenmiştir.

Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları (Doğrusöz, 2018) adlı yayında Rauf Yekta Bey'in birçok eseri istinsah ettiği ve ettirdiği görülmektedir. Bu istinsah ettiği/ettirdiği bilgileri ile tercüme ettiği bilgileri birbirine karışmış olabilir. Eldeki veriler bu tercümelerin çoğunun tamamlanmamış olduğu tahminine götürmektedir. Bu durumda biyografi yazarlarının Rauf Yekta Bey'in tercümelerini nasıl belirtmeleri gerekmektedir sorusuyla karşılaşıyoruz. Sonuç kısmında bu soruna cevap bulabileceksiniz.

B-Tercümelerin Günümüzdeki Durumu

Rauf Yekta Bey'in tercümeleri hakkında yanlış bilinenler dışında bir kaç eser tercümesinin yarım kaldığı ve tamamlanmadığı anlaşılmaktadır. Günümüzde bu eserlerden Molla Cami'nin eseri dışında diğer eserlerin Türkçeye kazandırılmış tam tercümelerini şöyle sıralayabiliriz:

Urmevi'nin 1-*Kitabü'l-edvar* Tercümesi: Dr.N.Uygun, 1999, İstanbul Kubbealtı yayını; İstanbul İbn Haldun Üniversitesi yayını, 2023.

Urmevi'nin 2-***Risaletü'ş-*** şerefiyye **Tercümesi:** Prof.Dr.Fazlı Aslan, 2017, Ankara Atatürk Kültür Merkezi yayını.

Ladikli'nin *Risaletü'l-Fethiyye* Tercümesi: Dr.Hakkı Tekin, 1999, Doktora tezinin içinde Türkçe tercümesi yer almaktadır.

Meragi'nin 1- *Câmiü'l-elhan* Tercümesi: *Câmiü'l-elhan*'ın ***Makasıd*** gibi Meragi tarafından yazılmış bir kaç versiyon yazması vardır. Dr.U.Sezikli'nin (2007) tezi içinde bir tercümesi görülmektedir, ancak hangi Farsça ***Câmiü'l-elhan*** versiyonunun tam tercümesi olduğu açıkça belirtilmemiştir. Yapılan karşılaştırmada tezin ekinde verdiği yazmanın tam tercümesi olmadığı anlaşılmaktadır.

Meragi'nin 2- *Makasıdü'l-elhan li-Sultan Murad es-Sani* Tercümesi: Doç. Dr.Recep Uslu, 2015, Atatürk Kültür Merkezi yayını. İsminden anlaşıldığı üzere II.Murad'a yazılan *Makasıd* versiyonunun, üç adet Farsça yazma metin üzerinden edisyon kritiği yapılmış ve ilk basılmış tam tercümesidir. Neden *Makasıd*'ın üç versiyon ve sonuncusunun II.Murad'a yazılan ve en genişletilmiş versiyon olduğu konusunu ilk defa açıklayan makale (Uslu 2018: 20), ardından Meragi biyografisi (Uslu, 2022b: 34, 88, 95, 96) ve müzik tarihi açısından önemlidir.

Sempozyum tarihinden bugüne oluşan akademik yayın dünyasındaki gelişmeler açısından şu noktaya da değinmek gerekmektedir. 2015 yılında Türkiye'nin saygın bir yayınevi tarafından *Makasıd* tercümesi, üç kişilik bilim kurulu tarafından onaylanarak yayınlanmış ve 2019 yılında makaleyle ilk defa *Makasıd*'ın Sultan Şahruh ve Sultan II.Murad adına yazılmış versiyonları olduğu ortaya çıkarılmış olmasına rağmen, her iki yayına ne bibliyografyasında ne de makalenin içerisinde yer vermeden veya işaret etmeden (bunun etikliği tartışılır), 2023 yılında yapılan bir makalede bu konu yani II.Murad'a yazılan bir *Makasıd* nüshası olduğu bir taraftan teyid edilmiş (Sezikli-Hüseyin, 2023: 883), diğer taraftan 60 nolu dipnotta, isminin silik bir nüshasının olduğu gerekçesiyle II.Murad'a yazılan bir eser olamayacağı izlenimi verilmek istenmiştir. Aynı makalede, belki de özelde sorumlu yazar Meragi'nin "Kenzü'l-elhan'ın içindekiler" ve *Makasıd* adlı eserinde geçen "*Kitab-ı Lahniyye*" adlı eseri

hakkında daha önce ilk defa yapılan tespitleri ve yazılanları, sadece benim yazdıklarımı değil, örneğin Dr. Zeynep Yıldız Abbasoğlu'nun (2015) doktora tezinde de yazılanları göz ardı ederek (bir araştırmada böyle göz önünde olan araştırma ve yayınları görmezden gelmek veya haberi olmadığını iddia etmek gibi gerekçelerle), yazılanlardan hiç söz etmeden eseri "kesin bilgiler mevcut değildir" diyerek reddetmek veya "Meragi'nin günümüze ulaşmayan eserleri" (Sezikli-Hüseyin, 2023: 863) olarak tanımlamak ortaya konan yazının ne kadar akademik olup olmadığını tartışmaya açar. Aksi halde herhangi bir okuyucu bu araştırmadan sonra, daha önce yapılan diğer araştırma ve yayınları görürse, yazarların Meragi ve *Makasıd* hakkında yapılan yayınlarla oluşan akademik gelişmeden yeterince haberlerinin olmadığını, dolayısı ile iyi bir araştırma tekniği uygulamadıklarını söylerse söz ederse haklıdır veya akla gelmeyen başka ihtimallerden de söz edebilirler. Ayrıca akademik gelişmeler açısından Abdülkadir Meragi'nin İngilizce ve Türkçe bir biyografisi (Uslu, 2022b: s.7) ve eserin torunu Mahmud Meragizade tarafından yazdırılmış 1498 tarihli nüshası, ***Makasidü'l-elhan (li-Sultan Murad es-Sani)*** **(ed.R.Uslu, 2023)** başlığı ile Prof. Dr. Fuat Sezgin anısına tıpkıbasım olarak yayınlanmıştır.

Şirazi'nin ***Dürretü't-tac*** **adlı eserin** ***Musiki*** kısmının tercümesi: Dr.Sema Dinç, 2021, doktora tezi içinde tercümesi yer almaktadır.

Sonuç

Rauf Yekta Bey'in kütüphane ve arşivinin tamamı ile ilgili net bir bilgimiz olmamakla birlikte, konu hakkında bizi netleştirecek önemli çalışmalardan biri Prof.Dr.Nilgün Doğrusöz'ün editörlüğünü yaptığı *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* (Doğrusöz 2018) adlı esere baktığımız zaman bu eserlerin tamamlanmış tercümelerine dair hiç bir iz bulunamamıştır. İddia edilen Rauf Yekta Bey tercümelerinden sadece *Câmiü'l-elhan* (Meragi'nin) tercümesinin dördüncü baba kadar yapılmış bir yazmasına (Doğrusöz 2018: nr.39, 40 sayfa kadar), bir de *Tercüme-i Fethiyye*'nin (Ladiki'nin) hayli eksik tercümesine (Doğrusöz 2018: nr.41) rastlanmıştır. Molla Cami'nin *Risale-i Musikiyye* adlı eserin yarım kalan tercümesinin Osmanlı Türkçesinde basılmış (Özcan 2007: 469; Uslu 2016: 17, 74) formaları antikacılarda bulunmaktadır.

Bununla birlikte Rauf Yekta Bey'in biyografi yazarları Rauf Yekta Bey'in tercümeleri varmış gibi değil, tamamlanmamış çalışmaları olarak belirtmeleri daha gerçekçi olacaktır; Özcan ve Öncel'in Rauf Yekta Bey'in biyografilerinde olduğu gibi.

Türkiye akademi dünyasında oluşan gelişmeler adına, Bulgular kısmı B başlığı altında, yukarıda listelenen bazı tam tercümelerin eksikleri ve yanlışları hakkında yayınlanmış eleştirel müzikoloji makaleleri vardır. Bu çerçevede

yapılmış çalışmalarda mevcut inceleme kısımlarına yer vermeden, sadece tam tercümelerin yeniden düzeltilmiş baskılarının yapılması gerekmektedir, henüz bazılarının birinci baskıları bazılarının ise düzeltilmiş ikinci baskıları yapılmamıştır.

Rauf Yekta Bey'in Türk müziği müzik teorisinin ana kaynaklarının tercüme edilmesi gerektiği fikrinin benzeri Baron D'Erlanger tarafından yapıldı, müzik teorisi kaynakları projesi 1917 yılında başladı ve kaynakların, *Arab music* (1930'lar) başlığı altında da olsa Fransızca tercümeleri basıldı. Türk müziği tarihinde 1900 yıllarında Rauf Yekta Bey'in tercüme etmek istediği bu önemli eserlerin Türkçeye kazandırılması ancak akademik alanda müzik tarihi araştırmalarının 1982 yılında Ruhi Kalender'in yaptığı tezle başladığını kabul edersek, yukarıda verilen bilgilerden anlaşıldığı gibi 1999 yılından itibaren tercümelerin yapılmış olması müzik biliminde Avrupadan ne kadar geride olduğumuzu, buna izin vermeyen zihniyete sahip geçmişte ülkeyi idare edenlerin izledikleri müzik kültürü politikasıyla Türk kültürüne verdikleri zararı veya en az 100 yıllık gecikmeyi göstermektedir.

KAYNAKÇA

Bardakçı, M. (1986). "Rauf Yekta Bey'in Hayatı ve Eserleri". *Rauf Yekta Bey. Türk Musikisi*. çev.O.Nasuhioğlu. İstanbul Pan yay. içinde. İstanbul: Pan yay. s.8-16.

Cergel, M. (2007). *Raûf Yektâ Bey'in* İkdâm *Gazetesi'nde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makâleleri*. Yüksek lisans tezi. MÜ SBE

Dinç, S. (2021). *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'indakī Mûsikî Bölümünün İncelenmesi*. Doktora tezi.

Doğrusöz, N. vdğr. (2018). *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi yay.

Erguner, S. (2003). *Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Kitabevi yay.

Öncel, M. (2010). *Rauf Yektâ Bey'in* Âti*, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap Ve* Şehbâl *Adlı Mecmûalarda* Mûsikî ile ilgili Makalelerinin İncelenmesi. Yüksek lisans tezi. MÜ SBE

Öncel, M. (2014). "Rauf Yekta Bey". *Türkiye'nin Birikimleri-3*. İstanbul: İlke yay., s.45-54

Özcan, Nuri (2007). "Rauf Yekta Bey". *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.34, s.468-470

Öztuna, Y. (1988). *Abdülkaadir Meragi*. Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı yay.

Sezikli, U. (sorumlu yazar) - Seyyid Muhammed Taki Hüseyni (2023). "Abdülkadir-i Meragi'nin Günümüze Ulaşmayan Eserleri". İslam Tetkikleri Dergisi. 13/2: 863-886

Uslu, R. (2021b). "Rauf Yekta Koleksiyonu Meragi'nin Makasıd'ı, Hangi Versiyondur? İki Makasıdu'l-Elhan'ın Karşılaştırması". *Journal Of Social Humanities and Administrative Sciences* 7(44), s.1643-1652

Uslu, R. (2009). *Müzik Bibliyografyası -2 Makaleler*. İstanbul: Çengi yay.

Uslu, R. (2015). *Meragiden II.Murad'a* Müziğin Maksatları *Makasıdü'l-elhan Tercümesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi yay.

Uslu, R. (2016). *Müzik Bibliyografyası -1 Kitaplar*. İstanbul: Çengi yay.

Uslu, R. (2019). "Meragi'nin Makasıdül-elhan Versiyonları Yahut Yeniden Adlandırma Yapılabilir mi", *Yegah Musiki Dergisi*, II/1: 1-20

Uslu, R. (2022a). "Müzikolojide ilklerin öncüsü Rauf Yekta Bey". https://www.youtube.com/watch?v=d9C9FF05j9A&t=375s; "Müzikolojide ilkleriyle

Rauf Yekta Bey 2". https://www.youtube.com/watch?v=bl7efwp2Muo&t=6s

Uslu, R. (2022b). *Timeline of Abdulkadir Meragi*. İzmir Uluslararası Duvar yay.

Uslu, R. (2023). "Müzikolog Rauf Yekta Bey'in Tercüme Macerası: Kaç Eseri Türkçeye Kazandırdı?", Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 9(64):2768-2772. DOI: http://dx.doi.org/10.29228/JOSH AS.69369

Rauf Yekta Kromatik Dizisinin Türk ve Batı Müziği Ortak Sembolik Derlemlerinde Kullanılma Potansiyeli

M. Kemal KARAOSMANOĞLU[1]

Özet

Müzik araştırmalarında yapay öğrenme (machine learning) tekniklerini kullanma eğilimi Türkiye'de de yaygınlaşmıştır. İlk adım olarak aşılması gereken bir sorun olan Türk makam müziğinin özgün perde yapısını bir derlemde temsil edecek çözümler üretilmiştir. Bu makalede ise Türk ve Batı müziği sembolik verilerinin ortak derlemlerde nasıl temsil edilebileceğine dair bir öneri sunulmaktadır. Sorunun özü, öncelikle Türk ve Batı müziği eserlerinde bir oktavdaki perde sayısının farklı (sırasıyla 17, 24, ... ve 12) oluşudur. Bu olgu, makam/tonalite, form, besteci sınıflandırma vb. uygulamalar için olumsuz bir etmendir. Bu sorunu aşmak için akla gelen ilk iki çözüm, ortak derlemde yer alan tüm eserlerdeki notaları en yakın Pisagor (Psg-12) veya 12 Ton Eşit Tamperaman (12-TET) notalarıyla eşleştirmektir. Bunlar makul görünen çözümler olsalar da Rauf Yekta'nın önerdiği 12 ton nota sisteminin (RY-12) tercih edilmesi bu makalede açıkladığımız nedenlerden dolayı daha uygundur. Bu ünlü müzikolog, bir Fransız müzik ansiklopedisi için yazdığı Türk musikisi maddesinde bu ses sistemini önermiş ve makamsal eserlerin bu sistemle çoksesli hale getirilebileceğini söylemiştir. RY-12 zaten Zarlino sisteminin iskeletini temel almıştır; dolayısıyla Batı müziğine de uygundur. Bu iki nedenle 17, 24 vb. perdeden oluşan Türk makam müziği eserleri ile bir oktavda 12 nota içeren Batı müziği eserlerini ortak bir paydada buluşturma arayışında RY-12'nin iki kültürün müzikleri için de daha uygun bir çözüm olacağını öngördük. Bu görüşü sınamak için Türk musikisi eserlerinden ve Franz Schubert'in lied'lerinin ses partilerinden örnekler içeren bir veri kümesi topladık, derlemdeki perdeleri üç sistemin (Psg-12, 12-TET ve RY-12) en yakın notalarıyla eşleştirdik, öznitelikleri bu değerlerden hesaplattık ve üç ayrı makam/tonalite sınıflandırma testi çalıştırdık. Sınıflandırma başarımlarına bakıldığında, üç sistem arasında istatistik olarak anlamlı farklar çıkmadığı görülmektedir. Bu nedenle, ilke olarak yanlış olduğu belli söz konusu iki sistem yerine, Rauf Yekta'nın öngörüsüne uyarak, eşleştirme ihtiyacının RY-12 sistemi ile karşılanması daha mantıklı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yapay Öğrenme, Sembolik Temsil, 12 Perdeli Rauf Yekta Sistemi, Algoritma, Ortak Müzik Derlemi.

[1] Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, kkara@yildiz.edu.tr
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0144

Abstract

The tendency to use machine learning techniques in music research has also become widespread in Turkey. As a first step, solutions have been produced to represent the original pitch structure of Turkish makam music in a corpus, which was a problem to be overcome. In this article, a proposal is presented on how the symbolic data of Turkish and Western music can be represented in common corpora. The essence of the problem is primarily in the fact that the number of pitches in an octave is differs in Turkish and Western musical pieces (17, 24, ... and 12, respectively). This phenomenon is a negative factor for classification and clustering applications such as makam/tonality, form, composer etc. Since various machine learning algorithms will primarily generate solutions based on the number of pitches per octave for musical pieces from two different cultures, they will therefore ignore some features that they need to focus on. The first solution that comes to mind to overcome this problem is to match the pitches in all pieces of the common corpora to the nearest 12 Tone Equal Tamperaman (12-TET) notes. Although this is a reasonable solution, it is more appropriate to prefer the 12-tone tuning system (RY-12) suggested by Rauf Yekta Bey instead of the 12-TET for reasons that will be explained below. This famous musicologist suggested this tuning system in the title of Turkish music he wrote for a French music encyclopedia and said that Turkish music pieces could be made polyphonic with this system. As RY-12 is already based on the skeleton of the Zarlino system; therefore, it is suitable for Western music. For these two reasons, we envisaged that RY-12 would be a more appropriate solution for two systems in the search for bringing together Turkish makam music pieces containing 17, 24 etc. pitches and Western music pieces containing 12 notes in one octave on a common ground. To test this view, we collected a dataset containing samples from Turkish makam music pieces and vocal parts of Schubert's lieds, matched the pitches in the dataset to the closest notes in the two systems (12-TET and RY-12), extracted the features from these values and run two separate makam/tonality classification tests. When we look at the classification performances, it is seen that our prediction has come true, at least there is no contrary result. For this reason, it would be more logical to meet the need for matching with the RY-12 system instead of the 12-TET, which has no justification.

Keywords: Machine Learning, Symbolic Representation, 12-Tone Rauf Yekta System, Algorithm, Common Music Corpus.

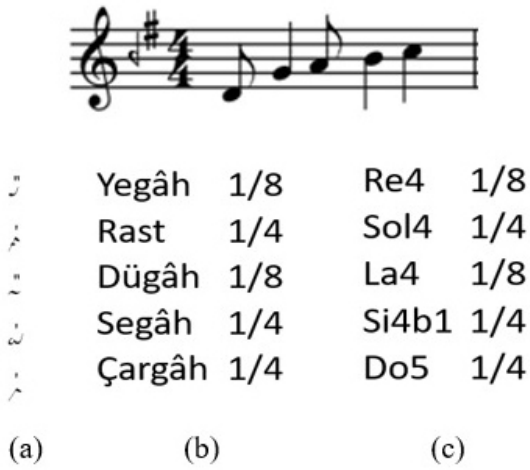
Dünyada yapay zekâ tekniklerinden akademik müzik çalışmalarında uzun süredir yararlanılmaktadır. Türk makam müziği üzerine yapılan çalışmalarda ise özellikle ses sistemi farkı nedeniyle ona uygun bir veri yapısı ve dolayısıyla derlemler bulunmadığı için uzunca bir süre bu teknikler kullanılamamıştı. Fakat sözkonusu sorun artık aşılmış ve bu konuda çalışmalar yapılabilmeye başlanmıştır (Karaosmanoğlu, 2012).

1. Giriş

Önce bu makalede kullandığımız geleneksel yapay öğrenme (*machine learning*) alanının özellikle müzik bağlamındaki bazı temel kavramlarını hatırlatmakta yarar vardır.

1.1. Müziğin sembolik temsili

Müzikal bilginin, bilgisayarın okuyabildiği (*machine readable*) bir düzende gösterimine *sembolik temsil* adı verilir. Örneğin Şekil 1'in üst kısmındaki müzik cümleciği sembolik olarak alt kısmındaki üç şekilde temsil edilebilir.



Şekil 1: Tatyos Efendi'nin bestelediği Rast peşrevin başlangıcı ve bunun yalın biçimde üç farklı sembolik temsili. (a) sütunundaki gösterim, Hamparsum sistemine göredir.

Dünyada standart haline gelmiş sembolik müzik temsil formatları MIDI, MusicXML ve MEI'dir. SymbTr ise Türk musikisi için bu makalenin yazarınca tasarlanıp oluşturulan ve pek çok araştırmada yararlanılan (Karaosmanoğlu & Taşçı, 2014) bir sembolik format ve derlemdir. Şekil 1'in (c) sütunundaki gösterim, bu formatın bileşenlerinden bazılarını içermektedir.

Bilgisayarın okuyabileceği şekilde temsil edilen müzik eserlerinden oluşan veri bankalarına *sembolik derlem* adı verilmektedir.

1.2. Yapay Öğrenme

Akademik müzik çalışmalarında, genellikle sembolik derlemlerdeki eserlerden 'öğrenen' modeller oluşturulur; bu sayede, sözgelimi bilinmeyen bir örneğin hangi makamdan/tondan olduğu öngörülebilir (*sınıflandırma*). Çok sayıda parametre içeren ve bu yüzden insanların saptayamadığı bazı örüntüler bu sayede belirlenebilmektedir.

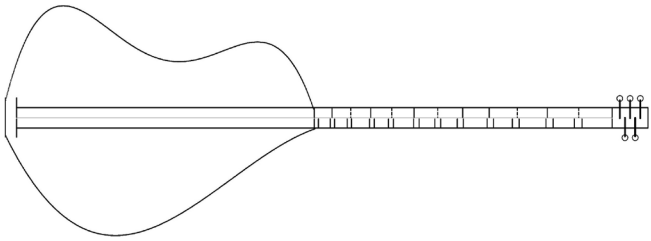
1.3. Öznitelik

Bu çalışmada olduğu gibi, araştırmada geleneksel yapay öğrenme algoritmaları kullanılacaksa, önce müzik eserlerindeki hangi öğelere odaklanılacağının belirlenmesi (yapay öğrenme terminolojisiyle, eserlerden öznitelik(*feature) ler* çıkarılması) gerekir. Örneğin bir eserden elde edilmiş şu yalın üç öznitelik bile yararlı sonuçlar alınmasını sağlayabilmektedir:

- **Eserdeki en pes nota**
- **″ en tiz ″**
- **″ komşu notalar arasındaki farklı aralık adedi**

1.4. Ortak müzik derlemleri ve ses sistemi

Bu makalede, Türk musikisi ve Batı müziği eserlerini bir arada barındıran derlemlerde nasıl bir temsil sistemi kullanılmalı sorununa bir çözüm önerilmektedir. Çünkü bu iki müzik kültüründe hem oktavdaki perde sayısı hem adlandırma hem de entonasyon farkları sözkonusudur. Oktavdaki perde sayıları aynen bırakıldığı takdirde, ortak bir adlandırma belirlense ve Batı müziği eserlerindeki notalar örneğin en yakın Arel - Ezgi - Uzdilek (AEU-24) perdeleri ile eşleştirilse dahi bunun bir yararı olmaz. Çünkü oktavda biri ötekinin iki katı perde ihtiva eden iki farklı sistemde bestelenmiş eserlerin notaları üzerinde çalışan algoritmaların öncelikle bu bilgiye dayalı sonuçlar üretecekleri ve asıl erişilmesi istenen daha ince ayrıntılara nüfuz etmelerine gerek kalmayacağı açıktır. Oysa yararlı çıkarımlar yapabilmek için tüm müzikal öğelere odaklanılması gerekir. Örneğin bu tür karma bir derlemdeki eserlerden yukarıda örneği verilen üçer öznitelik hesaplanıp birtakım yapay öğrenme algoritmaları çalıştırılınca yararlı sonuçlar çıkması beklenemez. Çünkü sözgelimi Türk musikisi ses sisteminde komşu perdeler arasındaki aralıklar eşit değildir; bu da makam müziği eserlerinde komşu notalar arasındaki farklı müzikal aralık adedinin fazla olmasına yol açar, vb. Dolayısıyla entonasyonları ortak bir zemine oturtmak üzere bir çözüm sunmak zorunludur. Örneğin Şekil 2'de bu çözüme ışık tutmak üzere biri oktavda 12, öteki 24 perde ihtiva eden iki farklı ses sisteminin çalgı sapındaki görünümü gösterilmiştir.



Şekil 2: Temsilî bir çalgı sapında üstteki perde bağları 12-TET perde yerlerini, alttakiler ise AEU-24 ses sistemindeki perde yerlerini göstermektedir.

Eserleri ortak perdelerle temsil etmek için belli başlı iki çözüm yolu vardır:

1. 12 sesli Pisagor sistemi (Psg-12), bugünkü AEU-24 ses sisteminin bir alt kümesidir (Karaosmanoğlu, 2017). Dolayısıyla Türk musikisi ve Batı müziği eserlerindeki notaları en yakın entonasyonlara sahip Psg-12 perdeleri ile eşleştirmek mümkündür. (Bunun dezavantajı, 12 ton eşit tamperaman (12-TET) sistemindeki ve kısmen Türk musikisi ses sistemindeki notaların entonasyonlarını tahrif etmeyi gerektirmesidir.)

2. Türk musikisi ve Batı müziği eserlerindeki notaları en yakın 12-TET notaları ile eşleştirmek. (Bu seçenekte ise özellikle Türk makam müziği perdeleri tahrif edilmiş olur.)

Gerçi yukarıdaki iki maddenin sonunda parantez içinde ilk akla gelen sakıncalar belirtilmiştir. Fakat bu, zaten müziğin –icra dahil– başka alanları için de çözüm bekleyen bir sorundur:

Gerek Türk musikisi gerekse Batı müziği eser notalarında genellikle ses sistemi ile ilgili bir bilgi bulunmaz. Oysa başta bestecinin yaşadığı dönem olmak üzere, bu sistemlerin çok çeşitli olması gerektiğine ilişkin nedenler bulunması doğaldır. Örneğin günümüzde AEU-24, Türk musikisi eser notaları için varsayılan sistemdir. Oysa bugün hâlâ icra edilen (ve bu çalışmamızın veri kümesinde de yer alan) pek çok eser, bu sistemin önerilmesinden çok önce bestelenmiş ve seslendirilmiştir. Dolayısıyla bunların en azından bir kısmının, bestelendikleri dönem itibarıyle Safiyyüddin Urmevi (1216 - 1294)'den (Uygun, 1996) beri yürürlükte olan, bir oktavda –yine birbirleriyle eşit aralıklı olmayan– 17 perdeli sistemde seslendirilmeleri daha uygundur. Örneğin Türk musikisi neoklasik döneminin hemen öncesinde (1794) ünlü nazariyatçı Abdülbâkî Nâsır Dede'nin yazdığı Tahrîriye adlı eserdeki perde tanımları bu yöndedir (Başer, 1996).

Öte yandan, ülkemizde Batı müziği denilince çoğu zaman akla yalnızca 12-TET ses sistemi gelir. Oysa benzer bir durum o müzik kültürü için de geçerlidir. Örneğin bu çalışmada kullandığımız veri kümesinde yer alan çeşitli Batı müziği tonalitelerinden eserlerin Franz Schubert lied'leri olduğunu da gözeterek ondan örnek verelim:

Schubert (ve genel olarak Batı müziği) için oktavdaki perde sayısı (12 adet) bağlamında önemli bir belirsizlik sözkonusu değildir; ancak bu konuda da ses sistemi için bir tercihte bulunulması gerekir. Çünkü örneğin Johann Andreas Streicher ve Kurze Bemerkungen (Streicher, 1802) kitaplarında, Schubert'in yaşadığı dönemde gerçi 12 ton eşit tamperaman sisteminin (en azından piyanolar için) kabul edilmiş ve geniş çapta tanımlanmış olduğunu belirtirler. Hummel de 1826'da yazıp 1828'de yayınladığı eserde eşit tamperamanın diğer ses sistemlerinin yerini aldığını doğrular. Ancak (Montgomery, 2003)'te, o dönemde bugün Kirnberger II olarak anılan *uygun (well) tamperaman* sisteminin bir süre standart olduğundan da bahsedilir.

Bu bilgiler ışığında, gerek ortak sembolik müzik derlemlerinden yararlanılan araştırmalarda, gerekse de icralarda perdelerin entonasyonları üzerinde küçük oynamalar yapılmasının zaten kaçınılmaz olduğu açıktır.

2. Rauf Yekta'nın Kromatik Dizisi

Bu makalede, Rauf Yekta'nın *Lavignac Encyclopedie de la Musique*'in Türkiye maddesi için yazdığı metnin (Yekta, 1986) sonunda önerdiği 12 tonlu dizinin (RY-12), yukarıda sözü geçen iki sistemden (Psg-12 ve 12-TET) daha uygun bir seçenek olabileceği öngörümüzün gerekçeleri ve onu bu iki seçenekle karşılaştırmak üzere yaptığımız testlerin sonuçları sunulmaktadır.

RY-12 sisteminin özellikleri özetle şöyledir:

Sistem esas olarak Zarlino diyatonik dizisi iskeleti üzerine kurulu kromatik bir dizidir. Dolayısıyla, Rauf Yekta sistemin doğal büyük üçlü (5/4), doğal küçük üçlü (6/5) ve bunların çevrimleri olan doğal altılı aralıklarını ihtiva etmesine özen göstermiştir. Bu ünlü müzik insanı, sözkonusu sistemi gerçi "eşit tamperamanlı" diye adlandırmıştır; oysa oktavda 12 perde içeren tek bir eşit tamperaman var olabilir ve bu da 12-TET'tir. Rauf Yekta bu terimi *uygun tamperaman* anlamında söylemiş olsa gerektir. Gerçekten de dizi üç tane beşli aralığının (**do - sol**, **do# - sol#** ve **mi - si**) 1'er sentonik koma daraltıldığı bir *uygun tamperaman* görünümü sergiler. Fakat Yekta'nın kendisinin de ifade ettiği üzere, **do - mi** aralığını doğal büyük üçlü aralığına bire-bir eşit kılmak amacıyla **si - do** aralığı 27/25 (133 sent) değerine eşitlenmiş, bu da **fa# - do#** aralığının 743 sent genişliğinde (yani tam beşli aralığından 2 koma kadar geniş) bir kurt beşlisine dönüşmesine yol açmıştır. Dolayısıyla bu sistem, kullanılamayan akorlar içerir. Yani bir uygun tamperaman olduğunu söylemek mümkün değildir. Öte yandan, kurt aralığı dışındaki beşliler birbirlerine eşit genişlikte olmadıkları için, bu bir *ara-ton tamperamanı* da değildir.

Rauf Yekta, daha önceden asıl Türk musikisi ses sistemi olarak önerdiği 24 perdeli sistemde olduğu gibi, 12 tonlu sistemini de Re4 (Yegâh) perdesinden

başlatmıştır. Tüm perdelerin bu başlangıç sesi ile oluşturdukları aralıklar oran olarak Tablo 1'dedir.

Tablo 1: Rauf Yekta'nın tanımladığı şekliyle RY-12 ses sistemi. Perdeler ve oran olarak gösterilmiş bağıl frekansları aşağıdan yukarıya, pesten tize şeklinde sıralanmıştır

Nota	**Pay**	/	**Payda**
Re	2	/	1
Do#	48	/	25
Do	9	/	5
Si	5	/	3
La#	8	/	5
La	3	/	2
Sol#	64	/	45
Sol	4	/	3
Fa#	5	/	4
Fa	6	/	5
Mi	9	/	8
Re#	16	/	15
Re	1	/	1

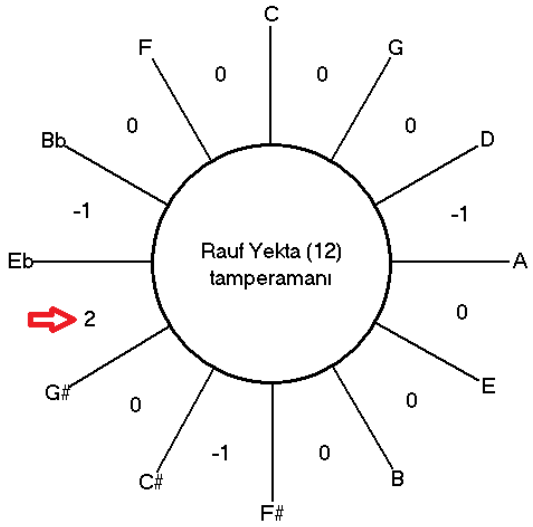
Bu sistemdeki perdeler, başlangıç perdesiyle ve komşularıyla oluşturdukları aralıklar oran ve cent olarak ise Tablo 2'de gösterilmiştir. Ayrıca başka tam-peraman sistemleriyle karşılaştırma kolaylığı sağlamak amacıyla, oktav C den başlayacak biçimde transpoze edilmiştir.

Tablo 2. Oktav C den başlayacak biçimde transpoze edilmiş olarak Rauf Yekta kromatik dizisi. En alt satırda komşu perdelerin birbirleriyle oluşturdukları aralıklar, onun üstündeki satırda ise tüm perdelerin başlangıç sesi (C) ile oluş-turdukları aralıklar cent cinsinden verilmiştir

C	**C#**	**D**	**Eb**	**E**	**F**	**F#**	**G**	**G#**	**A**	**Bb**	**B**	**C'**
$\frac{9}{5}$	$\frac{48}{25}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{64}{45}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{18}{5}$
0	**112**	**182**	**294**	**386**	**498**	**569**	**680**	**792**	**884**	**996**	**1067**	**1200**
	112	**71**	**112**	**92**	**112**	**71**	**112**	**112**	**92**	**112**	**71**	**133**

Görüldüğü gibi, sistemde *bakıyye* aralığı olarak adlandırılabilecek 2 çeşit (71 cent ve 92 cent) ve *küçük mücennep* diye adlandırılabilecek yine 2 çeşit (112 cent ve 133 cent) yarım ses bulunmaktadır. Dolayısıyla *tanini* denilebilecek tam sesler de 3 çeşittir: 183 cent, 204 cent ve 224 cent.

Bu sistemin beşliler sarmalı üzerindeki gösterimi ise Şekil 3'te verilmiştir.



Şekil 3: Rauf Yekta'nın C notasına transpoze edilmiş kromatik dizisinin beşliler çemberi üzerinde gösterimi. Dilimlerin içlerinde yazılı sayılar, sözkonusu beşli aralığıyla kaç sentonik koma oynandığını göstermektedir: **D - A**, **F# - C#**, **Eb - Bb** aralıkları 1'er sentonik koma daraltılmış, **G# - Eb** sözde beşli aralığı ise 2 sentonik koma genişlemiştir. Kalan 8 tane beşli, tam beşlidir (702 cent).

2.1. Türk musikisi eserlerinin armonizasyonu

Rauf Yekta, Türk makam müziği eserlerini armonize etme konusunda yapılan birtakım çalışmaların, ses sisteminin yanlış seçilmesi nedeniyle başarılı sonuçlar üretmediğini belirtmiştir. Önerdiği bu sistemin ise Türk musikisinin birçok makamını ifade edebilmesinin yanısıra armonizasyona da uygun olduğunu dile getirmiştir.

Bu büyük müzik insanının söz konusu dizinin hem Türk musikisine hem de çokseslilige (bir anlamda Batı müziğine) yatkın bir sistem olduğunu ifade etmesi, RY-12'nin ortak derlemler için üçüncü –ve belki de en uygun– temsil seçeneği olabileceğini düşündürmüştür. Çünkü ona göre bu sayede her iki tür müziğin entonasyonunda da önemli tahrifatlar yapılmamış olmaktadır.

3. Uygulama

Buraya kadar dile getirilen gerekçelerle öngörülen iddiayı değerlendirmek üzere, geleneksel yapay öğrenme algoritmaları kullanılarak testler yapılmıştır. Amaç, sözü geçen üç ses sisteminin yapay öğrenme algoritmalarının başarısını ne yönde etkilediğini ölçmek ve sonuçları yorumlamaktır.

3.1. Veri kümesi

Bu amaçla, Türk musikisi ve Batı müziği eserlerinden oluşan bir veri kümesi oluşturulmuştur. Öte yandan, bilindiği üzere Türk musikisindeki bazı makamları Batı müziğinin kimi tonaliteleri ile ilişkilendiren / eşleştiren, birtakım tanımları o kavramlar üzerinden yapan (Rauf Yekta dahil) kişi ve çevreler vardır ve bu yaklaşım oldukça yaygındır. O nedenle, veri kümesi rasgele oluşturulmayıp bu görüşü de test edecek biçimde seçilmiştir. Makamlarla eşleştirilen 6 tonalitede bestelenmiş teksesli eserlerden ve karşılık geldiği öne sürülen 7 makamda[2] (Tablo 3) bestelenmiş eserlerden 7'şer örneğin (toplam 91 eser) sembolik verileri toplanmış, eksiklerin notaları girilmiş ve bunlar SymbTr sembolik formatında kaydedilmiştir.

Tablo 3: Bazı çevrelerin eşleştirdiği makam - tonalite ikilileri

Makam	Tonalite
Buselik	La minör
Çargâh	Do majör
Sultaniyegâh	Re minör
Acemaşiran	Fa majör
Rast, Mahur	Sol majör
Nihavent	Sol minör

Daha önce de belirtildiği gibi, veri kümesindeki tüm Batı müziği eserleri Schubert'in *lied*'lerinden seçilmiştir. Ancak Türk musikisi eserleri teksesli oldukları için, lied'lerin yalnızca şan partisyonları dikkate alınmıştır. Ayrıca, yapay öğrenme algoritmalarının daha uygun sonuçlar üretmesini sağlamak amacıyla, aynı tonaliteden olup da notaya farklı oktavlarda olarak alınmış birkaç *lied* transpoze edilerek tüm oktavlar hizalanmıştır.

Türk musikisi eserleri ise belirtilen makamlarda ve şarkı, türkü, peşrev gibi çeşitli formlardadır.

3.2. Öznitelikler

Çalışmada, başarılı sonuçlar verdiği TUMAC BSE No. 14[3] ve (Karaosmanoğlu, Berkman, & Berkman, 2022) gibi daha önceki çalışmalarda ortaya konulan –biri sınıf etiketi olmak üzere– şu 17 öznitelik kullanılmıştır:

---

[2] Sol-majör tonalitesini Rast makamı ile de Mâhur makamı ile de eşleştiren yazarlar bulunmaktadır.

[3] Türk Müziği Araştırmaları ve Yapay Zekâ
https://www.youtube.com/watch?v=u86cAhMNtZ4&t=93s (Erişim: 2/07/2023, 22:00)

ilk	Eserin ilk notası
son	Eserin son notası
enPes	Eserdeki en pes nota
enTiz	Eserdeki en tiz nota
ort	Eserdeki tüm nota kodlarının aritmetik ortalaması
oStd	″ ″ ″ ″ standart sapması
agOrt	″ ″ ″ ″ ritmik değer (süre) ağırlıklı ortalaması
aoStd	″ ″ ″ ″ ritmik değer ağırlıklı standart sapması
tepeA, B, C	Eserde en sık kullanılan üç notanın kodları (Mod)
agTepeA, B, C	Eserde en uzun duyurulan üç notanın kodları (Ağırlıklı mod)
medyan	Eserdeki nota kodlarının ortancası
agMedyan	Nota kodlarının ritmik değerleri de dikkate alınarak hesaplanan ortancası
makam_ton	*Yukarıdaki özniteliklere sahip eserin makamı veya tonalitesi. Besteci ve/veya uzmanlarca etiketlenmiş sınıf özniteliğidir.*

3.3. Adımlar

Türk musikisi ve Batı müziği derlemlerinde RY-12 sisteminin ortak sembolik temsil formatı olarak seçilmesinin yapay öğrenme algoritmalarının başarısını ne yönde etkilediğini sınamak üzere şu adımlar atılmıştır:

1. Tüm veri seti şu üç ses sistemindeki en yakın değerlere dönüştürülmüştür:
    a. Psg-12
    b. 12-TET
    c. RY-12

Bu dönüşümün nasıl bir sonuç ürettiğini örneklemek üzere, Şekil 1'deki müzik cümlesinde bulunan beş notanın sözkonusu üç ses sistemindeki frekansları Tablo 4'te verilmiştir.[4]

[4] Esas dönüşüm bu olmakla birlikte, hesaplamalarda kolaylık sağladığı için veri kümesinde frekanslar değil, logaritmik denklerine dönüştürülmüş cent değerleri kullanılmıştır. Bu dönüşüm, MIDI standardına uyularak sabit referans notası 8.176 Hz frekanslı C (eksi bi-

Tablo 4: Şekil 1'deki beş notanın üç farklı ses sistemindeki frekansları. Referans nota olarak A4, 440 Hz frekansında alınmıştır

Nota	Psg-12	12TET	RY-12
D4	293.3	293.7	293.3
G4	391.1	392.0	391.1
A4	440	440	440
B4b1	463.5	466.2	469.3
C5	521.5	523.3	528.0

2. Yukarıda sözü geçen özniteliklerden 16'sı, bu ses sistemlerine göre oluşturulmuş veri kümelerinin her biri için ayrı ayrı hesaplatılmıştır.

3. WEKA (Witten & Frank, 2002) veri madenciliği ve yapay öğrenme paketi ile şu algoritmalarla, varsayılan parametreler kullanılarak sınıflamalar yapılmıştır:

    - Karar ağacı *(J48)*
    - Doğrusal ayrım analizi *(LDA)*
    - Çokkatmanlı algılayıcı *(Multilayer Perceptron)*
    - Hızlı karar ağacı *(REPTree)*
    - En yakın k komşu *(IBk)*
    - Lojistik ilkelleme *(Logistic Regression)*

    Bu algoritmaların yeğlenmesinin nedeni, esas olarak işleyebildikleri veri türü (sayısal / nominal vb.) ile ilgilidir.

4. Üç farklı öznitelik dosyası üzerinde sözkonusu beş yapay öğrenme algoritmasının her biri, Birini Dışarıda Bırak (*Leave-One-Out/LOO*) senaryosuyla çalıştırılmıştır. Bu senaryonun işleyişi şöyledir:

    - 91 adet örnekten 1 tanesini çıkarıp, kalan 90 eserden sözkonusu 7 makam ve 6 tonaliteyi öğren,

rinci oktavdaki Do) notası seçilmek suretiyle yapılmıştır. Örneğin 523.3 Hz'lik C5 in cent eşdeğeri şöyle hesaplanır:

$$\text{CentC5} = 1200 \cdot 523.38.176 = 7200$$

MIDI standardında C5 in kodunun 72 olması bu dönüşümle ilgilidir: Bu nota, referans sese 72 yarı-ton uzaklıktadır.

- Öğrenilen bu bilgi ile, dışarıda bırakılan 1 eserin makam veya tonalitesini (bilinmiyor varsayarak) belirle,
- Belirlenen sınıf başta etiket olarak verilen sınıf ile aynı ise doğru sınıflananların adedini, değilse yanlış sınıflananların adedini 1 artır,
- 91 adımlık tur tamamlanınca ortalama doğruluk oranını hesapla.

4. Sonuçlar ve değerlendirme

Tüm bu işlemlerden elde edilen sonuçlar Tablo 5'te toplanmıştır.

Tablo 5. Beş algoritmanın Pisagor-12, 12-TET ve Rauf Yekta-12 ses sistemlerine göre oluşturulmuş öznitelikler üzerinde elde ettikleri sınıflandırma doğrulukları

Algoritma	**Psg12** (%)	**12TET** (%)	**RY-12** (%)	**Ortalama** (%)
Karar ağacı (*J48*)	70.3	70.3	68.1	**69.6**
Doğrusal ayrım analizi (*LDA*)	61.5	62.6	62.6	**62.3**
Çokkatmanlı algılayıcı (*Multilayer Perceptron*)	56.0	54.9	56.0	**55.7**
Hızlı karar ağacı (*REPTree*)	54.9	54.9	56.0	**55.3**
En yakın k komşu (*IBk*)	40.7	41.8	40.7	**41.0**
Lojistik ilkelleme (Logistic Regression)	34.1	34.1	35.2	**34.4**
Ortalama	**52.9**	**53.1**	**53.1**	

Görüldüğü gibi, en başarılı algoritma Karar Ağacı (J48, % 69.6) olmuş; bu algoritma her 10 eserden yaklaşık 7'sinin makam veya tonalitesini doğru olarak öngörmüştür. Üç farklı ses sisteminden hesaplanan özniteliklere göre elde edilen ortalama doğruluk oranlarının ikisi aynıdır: % 53.1. Öteki ise buna oldukça yakındır: % 52.9. (Gerçekte son iki algoritma ortalamayı düşürmüştür; böyle bir uygulamada en iyi sonuçları veren ilk iki algoritmanın kullanılması daha uygundur. Ancak genelliği sağlamak için tüm sonuçlar dikkate alınmıştır.)

Elde edilen sonuçlara Kruskal-Wallis testi uygulanınca p değeri 0.535 çıkmaktadır. Yani p değerinin anlamlılık düzeyi olan 0.05'ten büyüktür. Bu nedenle, doğruluk oranları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olduğuna ilişkin kanıt yoktur. Kısaca, *bu makalede kullanılmış veri kümesi ve* öznitelikler *sözkonusu* üç ses sisteminden hangisinin perdelerine göre hesaplanırsa hesaplansın, sonuç değişmemektedir. Buna karşılık, Rauf Yekta, RY-12 sisteminin

hem Türk musikisi hem Batı müziği perdelerini en az tahrif ettiğini belirttiği için, kullanımı ilkesel olarak daha doğrudur.

4.1. Yan sonuç

Bu çıkarım, pratikte çok yararlı olabilecek şu olanağı da doğurmaktadır:

Yapay öğrenme uygulamalarında öznitelik çıkarma görevi kod yazmayı gerektirir ve vakit alıcı bir iştir. Türkiye'de bu konuda fazla çalışma yoktur. Dünyada ise özellikle MIDI dosyalarından öznitelikler çıkaran iyi uygulamalar vardır. Örneğin jSymbolic (McKay, 2018), 246 öznitelik hesaplayabilmektedir. Bu yazılımın kısıtı, yalnızca 12-TET sistemini tanıyor olmasıdır. Ancak bu çalışmamız, müzikal perde ve aralıklarla ilgili 16 öznitelik için RY-12 ile 12TET arasındaki mikrotonal farkların algoritma başarımını hiç etkilemediğini, her iki seçenekte de ortalama % 53.1 başarı gösterdiğini ortaya koyduğu için, sembolik derlemlerde sözkonusu yazılımın çıkardığı özniteliklerin gönül rahatlığıyla kullanılabileceği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Başer, F. A. (1996). Türk Musikisinde Abdülbaki Nasır Dede:(1765-1821). Marmara Universitesi (Turkey).

Hummel, J. E. (1828). *A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the Art of Playing the Piano Forte*.

Karaosmanoğlu, M. K. (2012). A Turkish makam music symbolic database for music information retrieval: Symbtr. *Proceedings of the 13th ISMIR Conference, Porto, Portugal*, *1*(13), 223–228. Retrieved from http://compmusic.upf.edu/system/files/static_files/KemalKaraosmanoglu_Ismir2012.pdf

Karaosmanoğlu, M. K. (2017). *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.

Karaosmanoğlu, M. K., Berkman, E., & Berkman, M. İ. (2022). Examining transposed makams in Turkish music through machine learning: classification of Rengidil-Neveser and Ruhnevaz-Buselik pieces. *Journal of New Music Research*, *51*(4–5), 346–360. https://doi.org/10.1080/09298215.2023.2240756

Karaosmanoğlu, M. K., & Taşçı, F. (2014). Türk musikisi için Symbtr sembolik derlemi üzerinde otomatik ezgi analizi. *Porte Akademik: Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi / Journal of Music and Dance Studies*, *10*(1), 98–115.

McKay, C. (2018). Jsymbolic 2 . 2: Extracting Features From Symbolic Music for Use in Musicological and Mir Research. In *Proceedings of the 19th International Society for Music Information Retrieval Conference*.

Montgomery, D. (2003). *Franz Schubert's music in performance: compositional ideals, notational intent, historical realities, pedagogical foundations*. Pendragon Press.

Streicher, J. A. (1802). *iiber day Spielen, Stimmen ve Erhalten des Forte-Piano*. (K. Bemerkungen, Ed.).

Uygun, M. N. (1996). Safiyüddin-i Urmevî ve Kitâb-ı Edvâr. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

Witten, I. H., & Frank, E. (2002). Data mining: practical machine learning tools and techniques with Java implementations. *Acm Sigmod Record*, *31*(1), 76–77.

Yekta, R. (1986). *Türk musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ek 1 - Makam ile Tonalite Kavramlarını Eşleştirmek Doğru mu?

Her 10 eserin yaklaşık 7 tanesinin makam veya tonalitesini doğru öngören J48 Karar Ağacı algoritmasının öngörü örneklerini incelemek, makam - tonalite eşleştirmesini savunanlara genellikle olumsuz mesajlar vermektedir (Tablo 6).

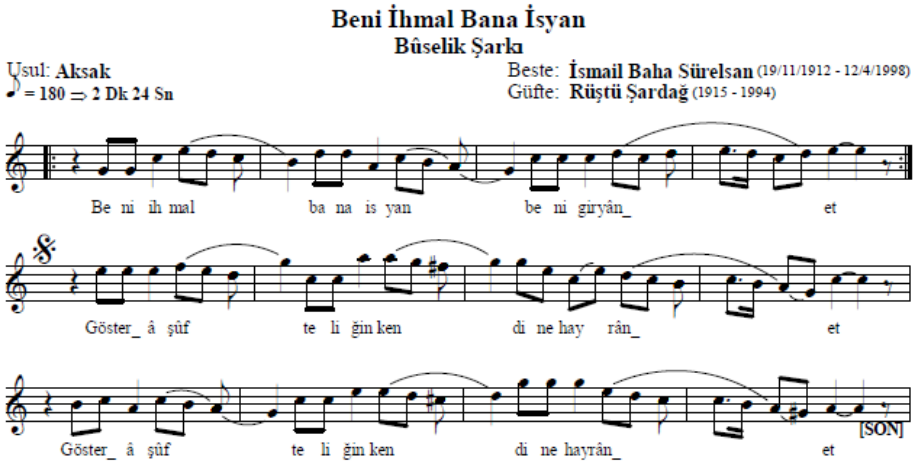
Tablo 6: J48 Karar Ağacı algoritmasının karıştırma matrisi

Sınıflama→ ↓ Makam / Tonalite	acemaşiran	buselik	çargah	Mahur	nihavent	rast	sultaniyegâh	do_major	fa_major	la_minor	re_minor	sol_major	sol_minor
Acemaşiran	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Buselik	0	6	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Çargah	0	0	4	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0
Mahur	0	0	0	6	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Nihavent	0	0	0	1	1	5	0	0	0	0	0	0	0
Rast	0	0	0	0	2	3	0	0	0	0	0	2	0
Sultaniyegâh	0	0	0	0	0	0	6	0	0	0	1	0	0
do_major	0	0	2	0	0	0	0	5	0	0	0	0	0
fa_major	0	0	0	0	0	0	0	0	7	0	0	0	0
la_minor	0	1	0	0	0	0	0	0	0	6	0	0	0
re_minor	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	5	0	0
sol_major	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	3	2
sol_minor	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	3	3

Bu tablo şöyle okunmalıdır:

Her satırın başında yazılı makam ya da tonalite, bestecinin ya da uzmanların algoritmaya bilgi olarak girmek üzere belirlediği, her bir eserin sınıfının (makam veya tonalitesinin) ne olduğuna ilişkin bilgidir (etiketlenmiş veri). Sütun başlıklarında da aynı sözcükler yer alır; ancak bunlar algoritmanın öngördüğü sonuçlardır. Yani bir satır ile bir sütunun kesiştiği hücredeki sayı, satır

başlığında yazan sınıftan eserlerin kaçının, sütun başlığındaki sınıftan olarak tahmin edildiğini gösterir. Örneğin 'Acemaşiran' satırı ile 'acemasiran' sütununun kesişiminde yer alan 7, bu makamdaki eserlerden 7'sinin (bu veri kümesi için tamamının) doğru öngörüldüğü anlamına gelir. Buna karşılık, sözgelimi Bûselik eserlerin 6 tanesi doğru tahmin edilmiş, 1 tanesi ise La-minör tonalitesinden sanılmıştır (Bu eser şudur: *buselik sarki,aksak, ismail_baha_surelsan, beni_ihmal,* Şekil 4).



Şekil 4: Algoritmanın La-minör olarak öngördüğü İsmail Baha Sürelsan'a ait Bûselik şarkının başlangıcı

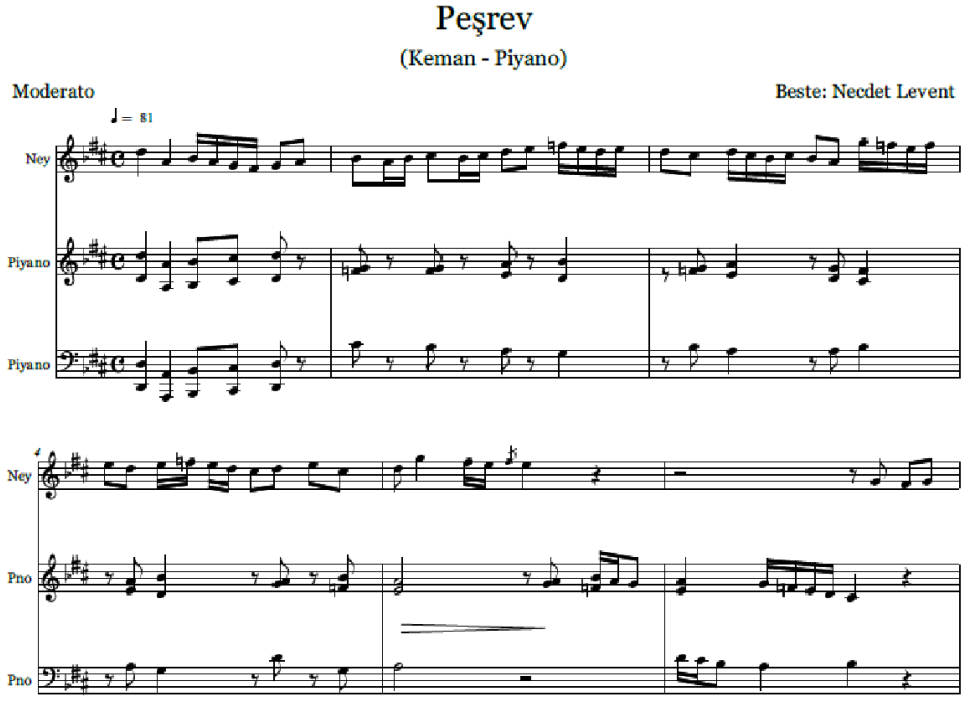
Tablo 6 incelenince, bazı makamlarla bazı makamların ve kimi tonalitelerle kimi tonalitelerin de karıştırıldığı görülmektedir. Ancak Tablo 3'teki makam - tonalite ikililerini eşleştirmeyi makul kılacak genel bir sonuç yoktur. Çünkü ileri sürülen tez doğru olsa en azından 7 makamımızdaki eserlerin yarıdan çoğunun (bu veri kümesi için 7'şer eserin en azından 3'er - 4'er adedinin), makamın eşleştiği söylenen tonalitede olduğu sonucunun çıkması gerekirdi. Oysa 7 makamın hiçbiri için bu sonuç çıkmamıştır. Üstelik iki makam için doğruluk oranı % 100'dür.

Algoritmanın en çok karıştırdığı makam - tonalite ikilisi, Çargâh ile Do-majördür (3 Çargâh eser Do-majör, 3 Do-majör eser Çargâh olarak öngörülmüştür). Bunun nedeni açıktır: Öteden beri pek çok yazar tarafından dile getirildiği üzere, Arel - Ezgi - Uzdilek üçlüsünün tanımladığı Çargâh makamı, zaten Batının Do-majöründen başka bir şey değildir; geleneksel Türk musikisindeki Çargâh makamı ile bir ilgisi yoktur. Nitekim veri kümemizde yer alan 'Çargâh' örneklerin tamamı Türk halk müziği eseridir ve makam etiketlemesi tarafımızdan yapılmıştır. Çünkü AEU'nun Çargâhına uygun klasik eser bulmak neredeyse olanaksızdır.

Bu konu, ayrı bir makalede başlıbaşına irdelenip değerlendirilecek kadar kapsamlıdır ve ileride yayınlanması planlanmaktadır.

Ek 2 – Rauf Yekta kromatik dizisi sesleriyle sentezlenmiş çoksesli makamsal bir eser

Bu makalede RY-12 kromatik dizisi icra dışı bir bağlamda ele alınmıştır. Ancak bu vesileyle icrada nasıl bir duyum ortaya çıktığını sentetik yolla da olsa ortaya koymak için, Necdet Levent'in çoksesli Hicaz peşrevi RY-12 perde entonasyonlarıyla sentezlenmiştir (Şekil 5).



Şekil 5: Necdet Levent'in çoksesli olarak bestelediği Hicaz peşrevin başlangıcı. Eserin tamamının Rauf Yekta-12 ses sistemiyle oluşturulmuş sentetik bir icrası şuradan dinlenebilir: https://freesound.org/people/mus2a/sounds/697359/

Rauf Yekta Bey'in Kitabu İlmi'l-Musiki Serüveni

Gökhan YALÇIN[1]

Özet

Bu çalışmada Rauf Yekta Bey'in Kevserî Mecmûası'ndaki "Kantemiroğlu" ismini fark etmesi ile başlayan, *Kitabu İlmi'l-Musiki'*yi arama süreci ele alınmaktadır. Geleneksel yaklaşımların tam aksine Rauf Yekta Bey'in bu süreçte müzikolog yönüyle araştırmalarına, amacına, hedefine nasıl kararlılık ile bağlı olduğu, her türlü şartlara ve olumsuzluklara rağmen hedefinden hiç şaşmadığı görülür. Rauf Yekta Bey'in 1310/1892 yılında İşkodralı Mevlevi Seyyid Hasan'dan Kitab-ı Musikar'ı (Kevserî Mecmûası) alması ile başlayan serüvenin ilk durağı İkdam Gazetesi (1899) olmuştur. Yazısında en dikkat çeken cümlelerden biri mecmûada kullanılan notanın Prens Kantemir'in ihtira kerdesi olduğunu zannettiğine yönelik cümlesidir. Bu fikre nereden ulaştığını "La Revue Musicale" adlı dergide anlatmaktadır. Makalenin konusunu ise "Nihavend Makamındaki Peşrevin Bestecisi" olarak belirlemiştir. Yazısı incelendiğinde Rauf Yekta Bey'in musikişinas ya da bestekâr Kantemiroğlu'nu araştırdığı, başka bir ifade ile Kantemiroğlu'nun sadece musikişinas olduğunu düşündüğü rahatlıkla görülebilmektedir. Bu amaçla araştırmasına devam eden Rauf Yekta Bey, Rahip Toderini'nin "*Türklerin Edebiyatı*" (1787) adlı kitabından Cantemir'in müverrih olduğunu, "Devlet-i Osmâniyye'nin dört cild üzerine bir de tarihini yazdığını öğreniyor" ve mezkûr kitapta Dimitrie Cantemir'in bir de biyografisine ulaşıyordu. Biyografide verilen bilgiye göre Bilgin Prens Kantemir 1691'den itibaren Türk musikisi öğrenmeye başlamış, musiki üstüne Türkçe olarak bilimsel bir eser yazmış ve eserini Sultan II. Ahmed'e sunmuştur. Ayrıca el yazması eserin "Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs" ismini taşıdığını da öğrenmiştir. "Nihavend Makamındaki Peşrevin Bestecisi" yani Dimitri Cantemir'in kim olduğunun büyük oranda öğrenilmesi ile bittiğini düşündüğümüz serüveni yeni bir ivme kazanmış ve "Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs" adlı kitabını aramaya koyulmuştur. Nihayet, Hüseyin Sadeddin'in [Arel] Bedii Mensi ismiyle Şehbal Dergisi'nin 14 Aralık 1912 tarihli, altmış altıncı sayısında yayınladığı yazısından anlaşıldığı üzere 1912 yılında *Kitabu İlmi'l-Musiki alâ vechi'l-Hurûfât* adlı eser ortaya çıkmıştır. Müzikolog

[1] Doç. Dr., Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, gyalcin@harran.edu.tr DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0145

Yalçın Tura'nın vermiş olduğu bilgiye göre Abdurrahman Efendi'nin aracılığıyla 5 Osmanlı (altın) lirası karşılığında Hüseyin Sadeddin Arel tarafından satın alınan bu eser, "Kıymetdar ve Ender İki Eser-i Musiki Hakkında Bazı İzahat" başlıklı yazı ile üstelik müellifinin Kantemiroğlu olduğunun altı çizilerek çoktan tanıtılmaya başlanmıştır bile.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta Bey, Kitabu İlmi'l-Musiki, Kantemiroğlu, İkbal Gazetesi, Şehbal Dergisi.

Abstract

In this study, the search process for *Kitabu İlmi'l-Musiki*, which started with Rauf Yekta Bey's realization of the name "Kantemiroğlu" in Kevserî Mecmûası, is discussed. Contrary to traditional approaches, it is seen that Rauf Yekta Bey was committed to his research, purpose and target in this process as a musicologist, and that he never strayed from his goal despite all kinds of conditions and negativities. The first stop of the adventure, which started with Rauf Yekta Bey's purchase of Kitab-ı Musikar (Kevserî Mecmûası) from İşkodralı Mevlevi Seyyid Hasan in 1310/1892, was İkdam Newspaper (1899). One of the most salient sentences in his article is the sentence that he thought the note used in the mecmûa was the invention of Prince Kantemir. He explains how he got this idea in the mecmûa "La Revue Musicale". He determined the subject of the article as "The Composer of the Peşrev in the Nihavend Makam". When his article is examined, it can be easily seen that Rauf Yekta Bey researched the musician or composer Kantemiroğlu, in other words, he thought that Kantemiroğlu was only a musician. Continuing his research for this purpose, Rauf Yekta Bey learns from Priest Toderini's book titled "Letteratura Turchesca" (1787) that Cantemir was a historian and "he wrote a history of the Ottoman Empire in four volumes" and he also had access to the biography of Dimitrie Cantemir in the aforementioned book. According to the information given in the biography, Scholar Prince Kantemir started to learn Turkish music from 1691, wrote a scientific work on music in Turkish and presented his work to Sultan Ahmed II. He also learned that the manuscript was named "Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs". His adventure, which we thought ended with learning the "The Composer of the Peşrev in the Nihavend Makam" namely who Dimitri Cantemir was to a large extent, gained a new acceleration and he started to search for his book "Ta'rîf-i ilm-i musiki ala vech-i mahsûs". Finally, as it is understood from Hüseyin Sadeddin's [Arel] article published under the name

of Bedii Mensi, in the sixty-sixth issue of Şehbal Journal dated 14 December 1912, the work called *Kitabu İlmi'l-Musiki alâ vechi'l-Hurûfât* appeared in 1912. According to the information provided by the musicologist Yalçın Tura, this work, which was purchased by Hüseyin Sadeddin Arel for 5 Ottoman (gold) liras via Abdurrahman Efendi, is accompanied by an article titled "Some Explanations About Kıymetdar and Rare Two Works of Music" and has already been introduced by underlining that the author of it is Kantemiroğlu.

Keywords: Rauf Yekta Bey, Kitabu İlmi'l-Musiki, Kantemiroğlu, İkbal Newspaper, Şehbal Journal.

1. Giriş

Kevserî Mecmuası ya da müellifinin kitabın tezhipli sayfasında vermiş olduğu isme göre *Kitab-ı Musikar*, Nayi Mustafa Kevserî'nin kaleme aldığı on sekizinci yüzyılın en kapsamlı ve çok yönlü yazma eserlerinden birisidir. Eserin müellifi hakkında Nâyi, adının Mustafa ve Kevserî mahlaslı bir Mevlevi olduğu dışında tam olarak bilgi sahibi olamadığımız gibi *Kitab-ı Musikar*'da da çok fazla isim kaydedilmemiştir. *Kitab-ı Musikar* üzerinde çalışmalar yapan araştırmacıların birkaç isim üzerinde odaklandıkları söylenebilir. *Kitab-ı Musikar* (*Kevserî Mecmuası*) üzerine çalışan araştırmacıların ilk dikkatini çeken cümlelerden birisi varak 6a'da bulunan ve içerisinde birkaç isim, mühür ve imzanın bulunduğu şu cümle olmaktadır:

> "İş bu Kitab-ı Musikar Mecmua-i Kevser fi'l-musiki veled-i manevimiz Mir Rauf Yekta'ya ihda olundu. İşkodralızâde Mevlevi Seyyid Hasan el-Vezir, fi 18 ca sene 310 [8 Aralık 1892] [Mühür] Abduh-Hasan (Kevserî vr. 6a)"

Nottan anlaşılacağı üzere Rauf Yekta Bey *Kitab-ı Musikar* (*Kevserî Mecmûası*) adlı yazma eseri İşkodralızâde Mevlevi Seyyid Hasan'dan 1892 yılında hediye olarak almıştır.

Rauf Yekta Bey'in 1907 yılında *La Revue Musicale* adlı dergide yayınlanan "Nihavend Makamında Peşrev'in Bestecisi" başlıklı yazısında yine 1895'li yıllara işaret ettiği bir tarihte *Kevserî Mecmuası*'nın sanki bir istinsahını tarif edercesine şu bilgileri aktarmaktadır:

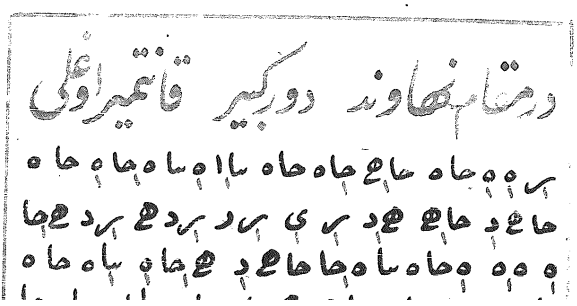
> "On yıldan fazla var ki, Kantemir zamanında ve onun nota yazımı ile yazılmış bir musiki nota derleme kitabını bulma fırsatım oldu. Bu el yazmasını, Muzıka-i Hümayun şefi merhum Necip Paşa'nın musiki kitaplığında buldum ve onu oldukça yüksek bir fiyata satın aldım" (Gökçen 2015: 26).

"Nihavend Makamında Peşrevin Bestecisi" başlıklı makalenin çevirisini yapan İlhami Gökçen'in Rauf Yekta Bey'in torunu Yavuz Yektay'dan aldığı bilgiye göre (2015: 31) Rauf Yekta Bey kitabı Necip Paşa'nın kitaplığından bir aylık maaşı olan 5 altına satın almıştır. Her ne kadar Rauf Yekta Bey'in iki ayrı mecmuadan bahsettiği düşünülse de İşkodralızâde Mevlevi Seyyid Hasan'dan 1892 yılında hediye aldığını ve Necip Paşa'nın kitaplığından satın aldığını belirttiği mecmua, aynı mecmua yani *Kitab-ı Musikar*/*Kevseri Mecmuası*'dır.

Anlaşılacağı üzere Rauf Yekta Bey 1892 yılında yani 21 yaşında *Kevserî Mecmuası*'na sahip olmuş ve bu tarihten itibaren eser üzerinde çalışmalarına başlamıştır.

1. kaynak: *Kevseri Mecmuası* ve "Der makam-ı Nihavend Devrikebir-Kantemiroğlu"

Kevserî Mecmuası'nda yer verilmiş olan Nihavend makamındaki bir eserin (Resim 1) künye bilgilerinde yazılı olan bestekâr "Kantemiroğlu" ismi Rauf Yektâ Bey'in dikkatini çekmiş ve araştırmalarına başlamıştır. Anlaşılacağı üzere araştırmanın problem cümlesini ''Kantemiroğlu kimdir?'' Olarak belirlemiştir. Rauf Yektâ Bey'in bu araştırması *Kitabu İlmi'l-Musiki* serüvenin ilk adımını oluşturmaktadır.



Resim 1: Der makam-ı Nihavend Devrikebir-Kantemiroğlu (Kevseri vr. 178a)

Rauf Yekta Bey yaptığı araştırma sonucunda 1 Mart 1907 yılında *La Revue Musicale* adlı dergide "Nihavend Makamında Peşrevin Bestecisi" başlıklı bir yazı yayınlamıştır. Başlıktan da anlaşılacağı üzere yazının konusunu *Kevserî Mecmuası*'nda yer alan "Der makam-ı Nihavend Devrikebir-Kantemiroğlu" adlı eser oluşturmaktadır (Resim 1). *Kevserî Mecmuası*'nda nota külliyatı bölümünün son eseri, nihavend eserin bestecisine ilişkin ilk olarak musiki üstadlarına ''Kantemiroğlu kimdir?'' Sorusunu yöneltmiştir. Bu soruyu kimlere yönelttiği ve ne cevap aldığını 1 Mayıs 1328 (1912) tarihli Şehbal Dergisi'ndeki "Şark Musikisi" başlıklı yazısında şu şekilde anlatmaktadır: "Bu sualleri esâtize-i marûfeden hangisine sorsam aldığım cevâb muhtasar "Ulâh Beylerinden imîş"den ibâret kalıyor idi." (Yekta 1912: 82). Rauf Yekta Bey'in

Kantemiroğlu'nun kim olabileceği ile ilgili musiki üstatlarından bir cevap alamadığı görülmektedir. Rauf Yekta Bey'in hocalarından aldığı cevabın, hocalarının da hocalarından aldığı cevap olduğu, geleneksel olarak bestekârların üzerinde çok fazla araştırma yapılmadığı anlaşılmaktadır. Aralarındaki fark ise Rauf Yekta Bey'in aynı zamanda bir müzikolog olmasıdır ki Rauf Yekta Bey aldığı cevaplar ile yetinmemiştir. Ayrıca durumun sadece Kantemiroğlu'na has bir durum olduğu düşünülebilir. Fakat Rauf Yekta Bey'in başka bir araştırmasında da benzer durum ile karşılaştığı görülür. Rauf Yekta Bey'in *Haşim Bey Mecmuası*'nda yer alan "Kâr-ı İbrahim Paşa" künyeli eserin bestekârının kim olduğunu araştırırken de üstatlardan, gelenekten gelen musikişinaslardan sorusuna cevap bulamamıştır. Rauf Yekta Bey "Kâr-ı İbrahim Paşa" künyeli eserin bestekârı için hocalarından (Zekâi Dede Efendi, Bolahenk Nuri Bey) nasıl cevap aldığını "ilim, sanat ve ahlaka dair" konular içeren ve haftalık yayınlanan 12 Temmuz 1912 tarihli *Yeni Mecmua* adlı dergideki makalesinde şöyle anlatmaktadır:

> "…Bizde garib bir zihniyet vardır; durûb-i emsâlimizden [atasözlerimizden] "üzümünü ye de bağını sorma" darb-ı meselinin [ata sözünün] pek belîğ [bol] sûrette ifâde ve tasvir ettiği bu zihniyetin tesîrâtı ise esâtize-i mûsıkiyyemiz nezdinde [musiki üstadlarımızın nazarında] pek celî [aşikâr] olarak nümâyân olur [ortaya çıkar]. Üstâdlarımız ancak esere bakar ve müessir hakkında üç beş satırlık malûmât edinmeyi bile lüzumsuz ve âdetâ tazyî-i evkât kabîlinden [ziyan etmek gibi] addederler. Binâenaleyh müşârün ileyhimâdan aldığım cevaplar sadece: Meşhûr Dâmad İbrahim Paşa yok mu ya? İşte o olmalı…Cümlesinden ibâret kaldı; ve o esnâda meseleyi dahâ ziyâde ta'mîk etmedim [derinleştirmedim]…" (Yekta 1917: 9).

Rauf Yekta Bey, kütüphanesindeki *Haşim Bey Mecmuası* ve *Kevserî Mecmuası*'nda kayıtlı olan eserlerin bestecilerinin kim olduğu ile ilgili olarak hocalarından bilgi alamamasına rağmen biyografileri üzerine araştırmalarına yılmadan devam etmiştir.

2. kaynak: İkdam Gazetesi ve *Türklerin Edebiyatı*



Resim 2: İkdam Gazetesi Kapak Sayfası

"Dimitrie Cantemir kimdir?" Sorusu ile başlayan araştırmasında, aslında sadece musikişinas Kantemiroğlu'nu araştırıyordu Rauf Yekta Bey. Çünkü Kantemiroğlu'nun sadece musikişinas olduğunu zannediyordu. Bu amaçla ilk olarak Şemsettin Sami'nin biyografi, tarih ve coğrafya ansiklopedisi niteliğinde olan *Kâmûsü'l-a'lâm* adlı eserine başvursa da tatmin edici bir sonuç alamamıştır. Kantemiroğlu'na yaklaştıran en önemli bilgi ise ne bir üstattan, ne de bir kütüphaneden gelmiştir. Rauf Yekta Bey'in İkdam Gazetesi'ndeki bir yazısında belirttiği üzere, yine İkdam Gazetesi'nin 1976 numaralı "Tarih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye" başlıklı bir makaleden, 1789 yılında Paris'te basılan "Edebiyyât-ı Türkiyye" adlı bir kitabın olduğunu, makalenin muharririnin mezkûr kitabı "sahhâf dükkanlarını şöyle böyle devr-i seyr ederken kütüb-i pejmürde arasında bulduğunu" ve kendisinin de ilginç bir benzerlik ile aynı kitaba aynı şekilde ulaştığını belirtmektedir:

> İki sene mukaddem bir pazar günü idi ki Tünel meydanına kaldırım üzerine karma karışık yığdığı kitapları:
>
> —Üç kuruşa bir kitap!
>
> Yaygarasıyla satmaya çalışan mûsevî bir kitapçıda eser-i mezkûre tesâdüf etmiş ve üç kuruştan ibâret bir meblâg-ı cüzi mukabilinde satın almış idim. Kemâl-i merak ile hemen o akşam mutâlaâsına başladığım Edebiyyât-ı Türkiyye'nin birinci cildinde Osmanlılar'ın tahsîl ve tetebbu ettikleri ulûm ve funûndan bahsedildiği sırada on altıncı faslın Türkler'in mûsikîsi hakkında birçok ma'lûmât-ı târihiyyeyi hâvî bulunduğunu görünce fevkalâde memnûn olmuş idim (Çergel 2007: 206).

Rauf Yekta Bey, Giambatista Toderini'nin *Türklerin Edebiyatı* adlı kitabının bir nüshasının elinde bulunmasına rağmen iki yıl ihmal ettiğini, mezkûr kitabı hatırlatan makale yazarına teşekkür etmekte hem de kendisini de bu konuda eleştirmektedir (Çergel 2007: 206). Her ne kadar asıl konusu "Türklerin Edebiyatı" olsa da üç kuruşa 1898 yılında aldığı kitap sayesinde hem Türklerin musikisi hem de Dimitrie Cantemir hakkında bilgiye ulaşması mümkün olmuştur.

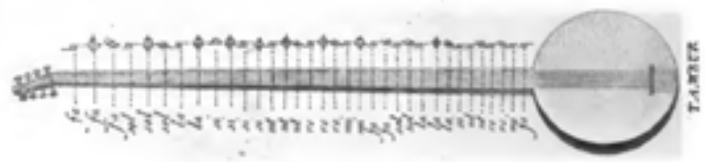
3. kaynak: Giambatista Toderini ve *Türklerin Edebiyatı*



Resim 3: Giambatista Toderini-*Letteratura Turchesca*-kapak sayfası

Rauf Yekta Bey, Rahip Toderini'nin 1787 yılında yayınladığı *Türklerin Edebiyatı* adlı kitabından Dimitrie Cantemir ile ilgili olarak şu bilgilere ulaşmıştır:

> "Bilgin Prens Kantemir 1691'den itibaren sazlarla Türk musikisi öğrenmeye başladı… musiki üstüne Türkçe olarak bilimsel bir eser yazdı eserini Sultan II. Ahmed'e sundu. Kantemir "bu sanatı öğrenebilmek için her yerde bu kitabdan yararlanıldığını duyuyorum" diyorsa da bu eser bugün çok zor bulunabilen kitaplardandır. Kantemir'in benim bulduğum Türkçe yazılmış, başında önsözü bulunmayan, herhangi bir kimseye sunulmamış olan el yazması nüshası "Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs" yani musiki biliminin ayrıntılı bir açıklaması adını taşıyordu. Türkler notayı Kantemir'e borçludur, çok az bulunabilen ufak bir kitapta bestelerini verdiği Türk havalarına notayı ilk kez o uygulamıştır. Her zaman zevkle dinlenilen bu eserler "Kantemir Havaları" diye anılır… bu kitapta da Türkçe harflerle sayılardan oluşan notalar gördüm… Üstelik İstanbul'da bestelerken kendine göre işaretler, notalar kullanmaya alışmış, ama bunları sadece eseri hatırlayabilmek için kullanan büyük musiki üstadları da görebilirsiniz."



Resim 4: *Türklerin Edebiyatı* - Tanbur (Toderini 1787: 257)

Rauf Yekta Bey, araştırması esnasında Rahip Toderini'nin *Türklerin Edebiyatı* adlı kitabında Dimitrie Cantemir'in biyografisine ulaşmakla kalmıyor aynı zamanda Cantemir'in müverrih olduğunu, "Devlet-i Osmâniyye'nin dört cild üzerine bir de tarihini yazdığını" öğreniyordu. Tabii ki Rauf Yekta Bey'in merak ettiği ve ulaşmayı hedeflediği ikinci eser Dimitrie Cantemir'in *Osmanlı Tarihi* kitabı olmuştur.

4. kaynak: Demetrius Cantemir'in *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi* (Çeviri: N. Tindal ve M. de Joncquieres)

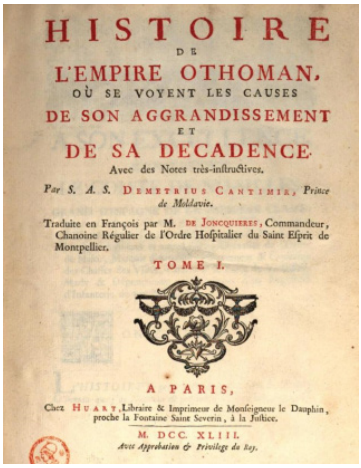

THE
HISTORY
OF THE
GROWTH and DECAY
OF THE
OTHMAN EMPIRE.
PART I.
CONTAINING THE
Growth of the OTHMAN EMPIRE,
FROM THE
Reign of OTHMAN the Founder,
TO THE
Reign of MAHOMET IV.
THAT IS,
From the Year 1300, to the Siege of Vienna, in 1683.
Written Originally in LATIN,
By DEMETRIUS CANTEMIR, late Prince of Moldavia.
Translated into ENGLISH, from the Author's own Manuscript,
By N. TINDAL, M.A. Vicar of Great Waltham in Essex.
Illustrated with CUTS,
Of the TURKISH EMPERORS, Ingraven from Copies taken from ORIGINALS in the Grand SIGNIOR's Palace, by the late SULTAN Palmes.
LONDON:
Printed for JAMES, JOHN, and PAUL KNAPTON, at the Crown in Ludgate-Street. MDCCXXXIV.

Resim 5: *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire* (Cantemir 1734: kapak sayfası)

Rauf Yekta Bey, Rahip Toderini'nin verdiği bilgilerden hareketle Dimitrie Cantemir'in *Osmanlı Tarihi* kitabını araştırmaya başlamıştır. Kitaba ulaşmak için karşılaştığı engelleri nasıl aştığını, 1912 yılında Şehbal Dergisi'nin 52. sayısında "Şark Musikisi-Kantemiroğlu" başlığı ile yayınlanan makalesinde şu şekilde anlatmaktadır:

> "…Kantemir'in tarihini bulmak için Paris'te müracaât etmediğim kitapçı kalmadı. Bir hayli taharriyâttan sonra "Edmon Sagu" kütübhânesinde aranılan eser, oldukça pahalı bir fiyatla bulunabildi ise de devr-i sâbık hükmünce kitapları sansür eline düşmeden getirtebilmek mesâil-i müşkîleden idi. Rüfekâdan birinin ihtârı mûcibince Galatadaki Fransız postahânesinde "Post restant" bir adres göstererek bu meseleyi de suhûletle halle muvaffak oldum. Kitaplar gelince dördüncü cildin nihâyetinde müellifin mufassal bir terceme-i hâli muharrer bulunduğunu gördüm ki bu beni bir kat daha memnûn etti. Artık Prensin hayât-ı mûsıkiyyesi gerek bu tercüme-i hâlden ve gerek târîh-i kıymetdârında bilmünâsebe kendisi hakkında verdiği malûmâttan tamâmiyle anlaşılmış idi" (Yekta, 1912: 72).

Bilindiği üzere Dimitrie Cantemir *Osmanlı Tarihi* kitabını İstanbul'da yazmaya başlamış, Rusya'da tamamlamıştır (1716). Müellif nüshası oğlu Antioh Cantemir'in gayretleri ile mütercim Nicholas Tindal tarafından İngilizceye tercüme ettirilmiş ve 1734 yılında ilk basımı Londra'da gerçekleşmiştir (Resim 5). Ardından 1743 yılında Paris'te M. de Joncquieres tarafından Fransızca (Resim 6), 1745 yılında Hamburg'da Almanca ve 1979 yılında ise Türkçe çevirileri yapılmış ve yayınlanmıştır. Rauf Yekta Bey'in 1900 yılında yayınlanan, İkdam Gazete'sindeki "Mûsikî-i Osmânî Târihine Bir Nazar 1" başlıklı yazısına (Çergel 2007: 210) ve 1907 yılında yayınlanan "Nihavend Makamında Peşrev'in Bestecisi" başlıklı yazısına göre (Gökçen 2015: 25) 1734 yılında Nicholas Tindal tarafından İngilizceye tercüme edilen baskısından haberi yoktur. Bu nedenle Paris'te Fransızca tercüme edilen nüshayı aradığı anlaşılmaktadır (Resim 6).


HISTOIRE
DE
L'EMPIRE OTHOMAN,
OÙ SE VOYENT LES CAUSES
DE SON AGGRANDISSEMENT
ET
DE SA DECADENCE.
Avec des Notes très-instructives.
Par S. A. S. DEMETRIUS CANTIMIR, Prince de Moldavie.
Traduite en François par M. DE JONCQUIERES, Commandeur, Chanoine Régulier de l'Ordre Hospitalier du Saint Esprit de Montpellier.
TOME I.
A PARIS,
Chez HUART, Libraire & Imprimeur de Monseigneur le Dauphin, proche la Fontaine Saint Severin, à la Justice.
M. DCC. XLIII.
Avec Approbation & Privilege du Roy.

Resim 6.:*Histoire de L'Empire Othoman* (Cantemir 1743: kapak)

Rauf Yekta Bey *Kitabu İlmi'l-Musiki* serüvenini birkaç dergide "Şehbal", "İkdam", "Yeni Mecmua" ve "La Revue Musicale" yayınladığı makaleler ile anlatmaktadır. Yayın tarihleri düşünüldüğünde *Kevserî Mecmuası* ile başlayan serüvenin (1892) Şehbal Dergisi'nde yayınlanan makalesine göre 1912 yılında tamamlandığı düşünülebilir. Fakat yine İkdam Gazetesi'nde yayınlanan "Kitabet-i Musikiyye" başlıklı makalesine göre bu süreç en geç 1899 yılında yani 7 (yedi) yılda tamamlanmış olmalıdır.

Rauf Yekta Bey, her ne kadar yedi yıllık sürede Dimitrie Cantemir'in *Osmanlı Tarihi* kitabından merak ettiği ve amaçladığı ya da amaçlamadığı birçok soruya cevap bulmuşsa da yeni bir araştırma konusu daha ortaya çıkmıştır: *Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs.*

5. kaynak: Demetrius Cantemir'in *Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs* adlı eseri



Resim 7: *Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs* (Kevserî vr. 188b)

Rauf Yekta Bey, Rahip Toderini'nin kitabından ve ana kaynak Dimitrie Cantemir'in *Osmanlı Tarihi* kitabından önemli olarak kabul edilebilecek şu iki bilgiye ulaşmıştır:

1. "…Musiki sanatı hakkında Türkçe küçük bir kitap yazdım ve halen padişah bulunan II. Ahmed'e sundum…"

2. "…Fakat Allah bana uzun ömür verirse bu sanat hakkında Doğu dünyasının yöntem ve anlayışına göre [Osmanlı/Türk musikini] başka bir yapıtta inceleyeceğim…" (Gökçen 2015: 27).

Rauf Yekta Bey edindiği bu bilgilerden hareketle Dimitrie Cantemir'in iki musiki eseri olduğu sonucuna varmıştır: birincisi "Türk musikisi ezgileri kitabı", ikincisi ise "Türk musikisine giriş". Bu eserleri özellikle de ikinci kitabının Romence yazılmış olabileceğini ve Romanya'da bulunabileceğini düşünmüş olmalıdır ki *La Revue Musicale* dergisinde yazdığı makalesinde bu konuda şu şekilde bir açıklama yapmayı uygun görmüştür:

> "…Kantemir'in ezgiler kitabının nüshaları son derece az bulunur. Yazarın kendi eliyle yazdığı orijinal nüshanın nerede olduğu bilinmiyor. Belki, Bükreş kitaplıklarında veya bu kıymetli hazineyi saklayan Romanya'nın diğer şehirlerinde bulunmaktadır. Herhalde Romanya'da bu derginin okuyucuları vardır. Eğer bu kitabı orada bulur ve dünyayı haberdar ederlerse bütün Doğu musikişinasları onlara, bundan dolayı minnet duyacaklardır…" (Gökçen 2015: 26).

Rauf Yekta Bey *Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs* adlı kitabı tüm kütüphanelerde aramasının yanı sıra gerek ulusal gerekse de uluslararası dergileri, makalenin yani yazılı iletişimin gücünü kullanarak Dimitrie Cantemir'in musiki kitaplarının müellif nüshalarına ya da bir istinsahına ulaşma gayretine düşmüştür. Kitab-ı İlmil Musiki serüvenini *Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs* adlı esere ulaşarak tamamlamak istemektedir. Öncelikle söylemek gerekir ki bu amaçla kullandığı tüm yöntemler Rauf Yekta Bey'in azmini, kararlılığını ve

çalışkanlığını açıkça ortaya koymaktadır. Fakat sonuç alamadığını yine İkdam Gazetesi'nde şu sözleri ile belirtmiştir:

> "…Prens Kantemir'in bu mecmûasını kütübhânelerimizde pek çok aramış isek de bulmak mümkün olamadı. Üstâd-ı şehîrin elimizde bulunan âsârı (Sultânî-Irak) pişrevi, (Neva) semâisi... gibi mikdârı ma'dûd [belli] bir kaç parçadan ibâretdir ki bunların da adem-i âbâd-ı nisyâna gitmediğine [unutulup gitmediğine] teşekkür edilse sezâdır [münasiptir]…" (Yekta 1900: 3; Çergel 2007: 211).

Dimitrie Cantemir'in birkaç bestesinin unutulmadan kalmasını dahi bir şans olarak gören Rauf Yekta Bey, elinde bulunan başka bir nüshanın içerisinde *Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs* ile ilgili olarak benzer bir bölüm bulunduğunu belirtmektedir:

> "…Bu risâlenin muharrir-i âcizde bulunan bir nüsha-i nâdiresinde dahî mukaddime yok ise de "Tarif-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs" serlevhâlı kısmından ol (*Hâzâ Kitâb-ü ilm-i'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât*) ünvânı altında kitâbet-i mûsikiyye kavâidinden bâhis on sekiz sahîfelik bir kısm-ı mühim bulunmaktadır" (Çergel 2007: 211).

Rauf Yekta Bey'in elinde bulunan "başka bir nüsha" olarak belirtilen eserin *Kitab-ı Musikar* olduğu düşünülebilir. Fakat Kitab-ı Musikar'da *Tarif-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs* başlıklı kısım varak 188b'de başlamakta ve varak 204a'da bitmektedir ki on altı sayfadır. Fakat *Kitab-ı Musikar*'ın Hâzâ Kitâb-ü ilm-i'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât başlıklı, varak 177a'da bulunan sayfası sonradan yazılmış ve eklenmiştir. *Kitab-ı Musikar*'ın da eksik olduğu ve tamamlandığı anlaşılan tek sayfası bu sayfadır. Rauf Yekta Bey'in de "…mecmûanın eskiliğine nazaran…" cümlesinde belirttiği eksiklik bu sayfa olmalıdır. Fakat daha da önemlisi henüz *Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs* adlı eserin müellif nüshasına ulaşamamış olmasına rağmen Rauf Yekta Bey'in 1899 yılında İkdam Gazetesi'nde ve on yıl sonra 1909 yılında Şehbal Dergisi'nde yayınlanan makalelerinde, *Kitab-ı Musikar*'da bulunan notanın Dimitrie Cantemir'in olduğuna inanmaya başladığı rahatlıkla görülebilmektedir (Tablo 1).

Tablo 1: Rauf Yekta Bey'in İkdam Gazetesi ve Şehbal Dergisi'nde Kantemir Notasına Dair Görüşleri

İkdam Gazetesi -"Kitabet-i Musikiyye"-1899	Şehbal-"Kitâbet-i Mûsikiyye Târihine Bir Nazar"- 1909
"...Kütüphâne-i âcizânemizde kadîm bir nota mecmûası vardır ki târih-i tahrîri lâakall yüz elli seneden aşağı olamasa gerektir. Beş yüz kadar pişrev ve semâîyi ihtivâ eden mecmûa-i mezkûredeki nota, meselâ yegâhı (ى), hüseynîaşîranı (ﻩ٨), acemaşîranı (ﻩ٩) işaretleriyle göstermek ve her sadânın altına mikdâr-ı imtidâdını erkâm ile irâe etmek sûretiyle yazılmıştır ki bu notanın kimin eser-i ihtira'ı olduğu gösterilmemesine ve mecmûanın eskiliğine nazaran Prens Kantemir'in ihtira' ettigi notanın bu nota olması ihtimâlden bâid değildir..." (Yektâ 1899: 51).	*"...Kütübhâne-i âcizîde kadîm bir nota mecmûası vardır ki târîh-i tahrîri her halde yüz elli seneden aşağı olmasa gerektir. Beş yüz kadar pîşrev ve semâîyi ihtivâ eden bu mecmûadaki nota, meselâ yegâhı (ى), hüseynîaşîranı (ﻩ٨), acemaşîranı (ﻩ٩) işaretleriyle göstermek ve her nağmenin altına mikdâr-ı imtidâdını erkâm ile irâe etmek sûretiyle yazılmıştır. Gerçi mecmûada bu notanın muhterii kim olduğu gösterilmiyorsa da bazı delâil ve karâine nazaran Prens Kantemir'in ihtira kerdesi olan notanın bu nota olması zannedilmektedir..."* (Yekta 1909: 84).

6. kaynak ve son durak: Demetrius Cantemir'e atfedilen *Kitâbu ilm-i'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât* adlı eser

Nihayet, Hüseyin Sadeddin'in [Arel] Bedii Mensi ismiyle Şehbal Dergisi'nin 14 Aralık 1912 tarihli, altmış altıncı sayısında yayınladığı yazısına göre *Kitabu İlmi'l-Musiki alâ vechi'l-Hurûfât* adlı eser ortaya çıkmıştır. Hüseyin Sadeddin "Kıymetdar ve Ender İki Eser-i Musiki Hakkında Bazı İzahat" başlıklı yazısında *Kitabu İlmi'l-Musiki'*yi tanıtmaya başlamıştır. Hüseyin Sadeddin'in de Rauf Yekta Bey'in yazılarına atıfta bulunarak elinde bulunan nüshanın Kantemiroğlu'na ait olduğu sonucuna vardığını şu cümlelerinden anlıyoruz:

> "…Prens Kantemir o asırda müstamel olan pişrev ve semailerin heman kaffesini bu nota ile yazarak bir mecmua vücuda getirmiştir. İşte bu fıkralarda mevzu bahis olan kavaid-i musikiden bahis risale ile pişrev ve semaî notalarını muhtevi mecmuanın bir nüshası ahiren [yakın zamanda] elimize geçti…" (Mensi 1912: 356).

Rauf Yekta Bey'in *Kitab-ı Musikar*'da bulunan nihavend makamındaki Kantemiroğlu'na ait olduğu belirtilen peşrev ile başlayan *Kitabu İlmi'l-Musiki* serüveni her ne kadar tam manasıyla sonlanmış gibi görünmese de birçok sonuçları ile Osmanlı/Türk musikisi tarihine büyük katkılar sağladığı, aynı zamanda tarihsel müzikoloji adına da örnek bir çalışma örneği sunduğu rahatlıkla söylenebilir.

Sonuç

Rauf Yekta Bey'in *Kitabu İlmi'l-Musiki*'ye giden serüveninde;

1. Musiki hocalarından aldığı kısa cevaplardan memnun olmuyor ve araştırmayı bırakmıyor. Aksi takdirde "Musiki Edebim Bozulur" şeklinde bir yaklaşım ile araştırmalarını başlamadan sonlandırabilirdi.

2. Ulaştığı kaynaklardan edindiği bilgileri kabul etmiyor ve ana kaynağa ulaşmak için hiçbir zahmetten ve masraftan kaçınmıyor.

3. İstediği bilgiye ulaşmak için bizzat kaynağın bulunduğu yere giderek ya da makaleleri ile hemen her kesime ulaşmak istiyor ve asla yılmıyor.

4. Araştırmaya başlamak konusunda zaman kaybetmiyor ve bu konuda yapılan hatada kendisini dahi eleştirmekten imtina etmiyor.

Rauf Yekta Bey'in *Kitabu İlmi'l-Musiki* serüveninde elde ettiği sonuçlar değerlendirildiğinde;

1. Tarihin 1892 ila 1912 yılları arasından Rauf Yekta Bey'i çıkardığımızda ne tür kayıplar, eksikler ile karşılaşılacağı aşikârdır. On sekizinci yüzyılın en önemli kaynaklarından ikisinin (*Kevserî Mecmuası* ve *Kitabu İlmi'l-Musiki*) belki de yok olması özellikle de on sekizinci yüzyıl Osmanlı/Türk musikisinin hafızasının büyük oranda yok olması, üzerinde çalışma yapan araştırmacıların çalışmalarının vs. yok olması demektir.

2. Rauf Yekta Bey'in müzikolog yönü ile örnek bir isim olduğu, tarihsel müzikoloji adına da örnek bir çalışma örneği sunduğu rahatlıkla söylenebilir.

Rauf Yekta Bey *Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs* adlı eserin müellif nüshasına ulaşamamış olmasına rağmen Rauf Yekta Bey'in 1899 yılında İkdam Gazetesi'nde ve on yıl sonra 1909 yılında Şehbal Dergisi'nde yayınlanan makalelerinde, *Kitab-ı Musikar*'da bulunan notanın Dimitrie Cantemir'in olduğuna inanmaya başlamasının erken verilmiş bir karar olduğu söylenebilir. Zira Rauf Yekta Bey'in 1913 yılında yazdığı fakat 1921 yılında yayınlanan *Encylopedie de la Musiqueet Dictionnaire du Conservatoire* (Musiki Ansiklopedisi ve Konservatuar Lügati) adlı ansiklopedik eserin "La Musique Turque" bölümünde dile getirdiği yazısına göre; İstanbul'da Yenikapı Mevlevihanesi Kütüphanesi'nde 1247 numara ile kayıtlı Şeyh Nayi Osman Dede'nin Türk alfabesinin harflerini kullanarak saz eserlerini kaydettiği bir nota defteri ortaya çıkmıştır (Yekta 1921: 2980). Bu defter *Kitab-ı Musikar*'da kullanılan harf yazısının kime ait olduğu konusunda ulaşılan sonuçların erken olduğunu gösterir niteliktedir. Ayrıca *Kitabu İlmi'l-Musiki alâ vechi'l-Hurûfât* adlı eserin müellifi konusunda da netlik olmadığı, varılan sonuçların erken olduğu söylenebilir. Zira

Yenikapı Mevlevihanesi'nde 1247 numara ile kayıtlı mezkûr defterin hemen yanı başında 1239 numara ile "Hâzâ Kitabu İlmil Musiki Alâ Vechi'l Hurûfat Perdeha-yı Musiki" başlıklı bir eserin bulunduğu Neyzen Süleyman Erguner (1991: 56) tarafından hazırlanan lisansüstü tezde belirtilmiştir.

KAYNAKÇA

Bedii, Mensi (1912). Kıymetdar ve Ender İki Eser-i Musiki Hakkında Bazı İzahat. Şehbal Dergisi. Sayı 66.

Cantemir, Demetrius (1734). *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire* (Çeviren: N. Tindal). London: Crown in Ludgate Street.

Cantemir, Demetrius (1743). *Histoire de L'Empire Othoman* (Çeviren: M. De Joncquieres). Paris: Libraire&Imprimeur de Monfeigneur le Dauphin, proche la Fontain Saint Severin, a la Justice.

Çergel, Muhammet Ali (2007). Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makâleleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Devellioğlu, Ferit (2012). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (29. Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Erguner, Süleyman (1991). Kutb-ı Nâyi Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Gökçen, İlhami (2015). *Rauf Yekta - Fransızca Musiki Yazıları*. Ankara: Ürün Yayınları.

Kevserî Mecmuası, *Kitab-ı Musikar,* Mf 1994 A 4941.

Toderini, Giambatista (1787). *Letteratura Turchesca*. In Venezia Presso Giacomo Storti.

Yekta, Rauf (1912). Şark Musikisi. Şehbal Dergisi. Sayı 52.

Yekta, Rauf (1917). "Nevşehirli İbrahim Paşa ve Mûsikî", Yeni Mecmua, nr. 1, s. 9-12.

Yekta, Rauf (1921). La Musique Turque. *Encylopedie de la Musiqueet Dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Librarie Delagreve.

Türk Musikisi Ses Sisteminin Tarihsel Gelişimi

Ulyana DERMENCİ[1]

Özet

Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire isimli ansiklopedinin 1922 basımlı birinci kısmı, 25 ülkenin musikisi hakkında geniş bilgi vermektedir. Türk Musikisi konulu makaleyi Rauf Yekta Bey 1913 yılında Fransızca olarak yazmıştır.

Makalede Türk musikisinin dizisi yanında Türk çalgılar arasında tambur anlatılmaktadır, bu sırasında tambur telin bölünmesiyle oluşan ve 49 perde ismi içeren ses sistemi mevcuttur. Bu ses sistemi bugün de güncelliği yitirmediğinden Kantemiroğlu Edvarındaki ses sistemine kıyas için temel oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Musikisi Ses Sistemi, Perde, Rauf Yekta Bey, Dimitri Kantemiroğlu.

The first part of the Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire gives extensive information about the music of 25 countries. Rauf Yekta wrote the article on Turkish Music in French in 1913.

Abstract

In the article, besides the scale of Turkish Music, the tambour among Turkish instruments is described, during which there is a sound system consisting of the division of the drum string and containing 49 fret names. Since this sound system is still relevant today, it forms the basis for comparison with the sound system in the Cantemir`s Edvar.

Keywords: Sound System of Turkish Music, Fret, Rauf Yekta, Dimitri Cantemir.

[1] Uzm., ulyana_der@hotmail.com DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0146

Ses (ton) sistemi (Alm. *Tonbestand*, İng. *pitch space*), bir müzik kültüründe kullanılan ses yelpazesinin ve ses ilişkilerinin altında yatan ayrı seslerin veya ses düzeylerinin işlevlerini belirleyen sıralama ilkelerini içerir. Bu nedenle ses sistemleri, müzik teorisi ve müzikolojinin merkezi bir konusu olmakla birlikte, farklı müzik kültürlerinin birbirleriyle karşılaştırılması için de gerekli bir taban oluşturur.

> "Müzikte ses sistemi; bir müziğin kendine özgü ses aralıkları arasındaki ilişkileri düzenleyen akustik kural ve hesapların meydana getirdiği kuramsal düzendir" (Tanrıkorur 1998: 123).

> "Ses sistemleri, tarih boyunca çeşitli kültürlerin müziklerinde kullandıkları seslerin (perdelerin / notaların) sayısı ve bunların birbirleriyle oluşturdukları müzikal aralıklardır" (Karaosmanoğlu 2017: 3).

Bu tanımlardan yola çıkıldığında, sesler bir müzik ses sistemini oluşturmak üzere iki işlevsel özelliğine sahip olmaları gereklidir: Birincisi, birbiriyle aralık ilişkilerinde bulunmaları, diğer bir özellik ise ses sembolü rolünü üstlenen perde veya notalarla ifade edilme gereksinimidir. Batı müzik notasyonu geleneğinde ses tanımlamasında kullanılan sembol nota iken, İslam müzik geleneğinde bu rolü perde üstlenmektedir.

> "Perde, ses sistemini oluşturan temel unsurdur" (Güray 2012: 54).

Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı Güncel Türkçe Sözlüğünde perde tanımı, "bir müzik parçasını oluşturan seslerden her birinin kalınlık veya incelik derecesi" şeklindedir (TDK 2023).

Nota gösteriminin referansı olarak "la" sesinin frekansı alınırken, perde gösteriminin referans noktası ise sesin bir telli çalgının sapındaki oluştuğu yerdir. Eşanlamlı olmamakla birlikte, günümüzün müzik pratiğinde nota ve perde terimleri, bir akustik olgu olan sesin tanımlanmasında kullanılmaktadır. Çalışmamızda, ses sistemini oluşturan bu unsuru karşılamak için perde terimi tercih edilmiştir. Yaklaşımımız aşağıdaki sözlerle ifade edilmektedir:

Müzikte perde, bir sesin tüm ses yelpazesi (aralığı) üzerindeki konumunu belirler. Aynı zamanda perde bir notanın frekans değeriyle ilişkilidir.

Her bir müzik kültürü özgün bir ses sistemine sahiptir. Bu özgünlüğü oluşturan etkenler arasında müzik geleneği, işitsel zevkler ve mevcut olan çalgıların özelliklerini sayabiliriz. Üstelik yaşayan bir olgu olan müzik kültürü değişime uğramaktadır. Bir müzik kültürünün zaman içerisinde geçirdiği değişim, ses sistemi üzerinde bıraktığı izlerinden anlaşılabilir. Müziği açıklamayı amaçlayan kuramsal çalışmalarda, genellikle dönemin ses sistemi ele alınır.

Buna göre, kayda alınmış ses sistemleri arasındaki farklılıklar müzik kültürün zamansal gelişimini sergileme potansiyeline sahiptir.

İslami müzik geleneğinin temel kuramsal ürünü edvardır. Edvar, müziğin canlı dokusunu anlama ve anlatma çabası şeklinde nitelendirilmesi mümkün bir kuram çalışmasıdır. Kökleri Mezopotamya uygarlıklarına giden geleneğinin binlerce yıllık varlığı, müziğin evrendeki yerini açıklar. Aynı zamanda edvar, müzik icrası ile bağlantılı olduğu için uygulama hususları üzerinde de durur.

> "Edvar" ismi verilen el yazması kuram kitapları, "nazariyat yani geleneksel müzik kuramını, ses sistemini ve tarihsel sürecin değişik noktalarındaki müzik algı ve anlamını ifade eden tarihi el yazması müzik kaynaklarıdır. Edvar kelime anlamı olarak devirler veya daireler demektir. Bu kaynaklar, makam kavramını daireler aracılığıyla açıklamaya çalışmalarından dolayı bu ismi almışlardır" (Güray 2017: 9).

Anadolu kökenli müzik kuram çalışmaları XV. yüzyıl itibariyle ortaya çıkmaya başlamıştır. "İlim erbabı" okulunun temsilcileri olan Abdülkadir Meragi, Ladikli Mehmet Çelebi, Câmi, Fethullah Şirvani, Ahmetoğlu Şükrullah, Alişah bin Hacı Büke ve "iş erbabı" okulunun temsilcileri olan Yusuf bin Nizameddin Kırşehri, Hızır bin Abdullah, Bedri Dilşad, Seydi, Kadızade Tirevi'ye ait çalışmalarda ses sisteminin aktarımı devir anlayışına dayanırdı.

XVII. yüzyılın sonunda Dimitri Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir) "Kitabü 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-Hurüfat" isimli eseriyle müzik kuram çalışmalarına yeni bir yön vermiştir. Kantemiroğlu'nun anlatımı, perdeleri temel alan analitik yaklaşımıyla dikkat çeker.

Dimitri Kantemiroğlu'nun döneminde Avrupa müziğinde tampere ses sisteminin oluşum süreçleri yaşanmaktadır. XVI. yüzyılda eşit bölünmüş tampere ses sistemi kuramı üzerinde fikir üretenler arasında Henricus Grammateus, Vincenzo Galilei, Marin Mersenne, Simon Stevin gibi isimler olmakla birlikte bu sistemin yaygınlaşması Andreas Werckmeister (1645-1706) çalışmalarıyla ilişkilendirilir. Bilindiği gibi tampere sistemi, tam aralıkların ikiye bölünmesiyle, bir sekizlik (oktav) içerisinde birbirinden eşit uzaklıkta on iki sesten oluşmaktadır.

Kantemiroğlu'nun Türk musikisi kuramında oluşturduğu ses sistemi bir taraftan edvar geleneğine dayanırken diğer taraftan dizisinin yeni bölünme prensibine bağlanır. Yalçın Tura ezgi oluşturma işlevi açısından perdelerin tanımlanma prensiplerini şu şekilde özetler:

> "Bilindiği gibi yakın zamanlara kadar Batı müziğinde arızasız yedi ses ve bunların farklı katlardaki adaşları doğal ses sayılmakta, bunlardan bazılarının arasında kalan daha başka birtakım seslere ise bu doğal seslerin "arızalanmış" hali diye bakılmaktaydı. Türk müziğinde buna benzer bir anlayışı dile getirenlerin başında Kantemiroğlu'nu görmekteyiz" (Tura 2001: XXIX).

Kantemiroğlu'na göre Yegâhtan Nevâ'ya uzanan alan içinde, ilk basamaktaki sesin üst sekizlisi dışında, yedi tam ses bulunmakta ve bunların sıralanış düzeni değişmemektedir. Kantemiroğlu perdeleri tam ve yarım olarak iki tür olarak sınıflandırmıştır. Otuz perdeden oluşan sisteminde her iki tam perde arasında bir yarım perde vardır.

Kuramsal yaklaşım açısından Kantemiroğlu tarafından sunulan düzen, sonuç olarak tampere sistemini ortaya koyan Avrupa'daki "müziğin ideal düzeni" arayışı çevresindeki bilimsel akımlarla eşzamanlı gerçekleşmektedir. Yeni Çağın tetiklediği ampirik temelli yaklaşım, Avrupa müziğinde ezgi ve ona bağlı olan armonik yapının, mod kavramından bağımsızlaşıp modüle ve transpoze serbestlik kazanmasını amaçlamıştır. Kantemiroğlu benzer yaklaşımıyla, çokseslilik alanına girmeden Türk müziği oluşturan perdeler düzeyinde bir sistematik anlayışını sunmuştur.

Avrupa müzik geleneğinin bazı sesleri eşit bölünmüş ses sisteminin oluşturulması adına feda edilmiştir. Bu durumu dile getiren yeni sistem karşıtları (örn., Giuseppe Tartini) "saf" müziğin akustik doğallığının kaybından yakınırlar. Kantemiroğlu da oluşturduğu ses sistemine uymayan seslerle karşılaşmıştır. Fakat bu sesleri yok saymak yerine, ezgisel hareketin anlatımında kullanmıştır.

XX. yüzyılın başında Rauf Yekta, Türk Müziğini dünyaya tanıtma görevini üstlenmişti. Paris Konservatuvarı profesörlerinden Albert Lavignac'ın kurucusu olduğu Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire (Musiki Ansiklopedisi ve Konsrvatuvar Lûgatı) isimli ansiklopedinin 1922 basımlı birinci kısmı, 25 ülkenin musikisi hakkında geniş bilgi vermektedir. Türk Musikisi konulu makaleyi Rauf Yekta Bey 1913 yılında Fransızca olarak kaleme almıştır. Yirmi beş farklı müzik kültürünün ses organizasyonunun kıyaslanması için Avrupa'da kabul edilmiş tampere sistemi taban oluşturmaktadır. Böylece Rauf Yekta Türk Musikisi ses sistemini, bir yandan perde, diğer yandan tampere sistemi kavramları çerçevesinde izah etmektedir. Ayrıca, ampirik bilimsel yaklaşımın gereği olarak bahsettiği seslere ait perde bağlarının yerlerini milimetre cinsinden de göstermektedir.

Rauf Yekta ve Dimitri Kantemiroğlu ses sistemlerinin ortak bir noktası, tampere ses sistemi ile ilişkilendirilebilmesidir. Yaşadığı dönem gereği, Kantemiroğlu'nun kuramsal yaklaşımı, tampere sisteminin ortaya çıktığı fikir uzayına yakındır: Perdeleri tam ve yarım perde olarak nitelendirip, aralarındaki işlevsel özellikleri yansıtabilecek sistemi oluşturan Kantemiroğlu, edvar geleneğinde kuramsal bir devrim hazırlamıştır. Rauf Yekta ise Türk musikisi perdelerini tampere sistemindeki eşdeğeriyle birlikte vermiştir. Daha fazlası, tampere sisteminde eşdeğeri olmayan perdeler için ayrı bir işaret sistemi uygulayıp bu seslerin tampere sistemi üzerindeki yerlerini göstermiştir. Hem Kantemiroğlu hem Yekta Türk musikisi ses sistemini kayda geçirirlerken bu çalışmayı, tampere ses sistemi bilgisini hesaba katarak yapmış olmaları, kıyas için bir temel oluşturma potansiyele sahiptir.

Edvar geleneğinde anlatılan ses sistemi bir referans çalgının üzerinde teşhis edilmektedir. Cenk Güray, VII. yüzyıldan itibaren oluşan iki ses sistemi için, Arap Yarımadasında hâkim olanının Bağdat ya da Mizani tanburunda, Hira-Gassan bölgesinde yaygın olanının ise Horosan tanburunda vücut bulduğunu söyler (2017: 54).

Farklı dönem edvarlarında referans çalgısı olarak ney veya ut da rastlanmakla birlikte tanbur, ses sisteminin anlatımında önemli bir yer tutmaktadır. Rauf Yekta, müzik kuramındaki tanburun rolünü şu şekilde dile getirir:

> "Bir kıyaslama yapmak istenirse denilebilir ki, tanbur, Batılı bestekarlar için piyanonun oynadığı rolü ifa etmektedir. Gerçekten, Türk bestekarların çoğu aynı zamanda tanburidirler" (Yekta 1986: 87).

Kantemiroğlu da kendi müzik kuramında perdeleri tanburun üzerinde teşhis ederken bu çalgıyı insan sesine yakınlığından dolayı mükemmel olarak nitelendirmiş: "Bildiğimiz yahut gördüğümüz sazların en mükemmeli tanbur denilen sazdır, çünkü insanın nefesinden meydana gelen sesleri ve nağmeleri tamamen ve kusursuz olarak gerçekleştirebilir" (2001: 2).

Rauf Yekta tanburu anlatırken çalgının üzerindeki perdeleri tanıtır, böylece Türk musikisinin ses sistemini tanımlar. Çalgının bu işleme uygunluğunu şu ifadesiyle destekler: "Tanbur'a Türklerin verdikleri önem onun hassas bir alet, bir nevi mikyasısavt (sonometre) addedilmesindedir" (1986: 88).

Hem Dimitri Kantemiroğlu hem Rauf Yekta perdeleri tanbur üzerinde göstermişlerdir. Yaşadıkları dönemler arasında yaklaşık iki yüz yıl zaman farkı olmasına rağmen tanburun yapısal ve tahminen, akustik özellikleri büyük değişime uğramamıştır. Çalışmaların ikisinde bulunan tanbur görselleri böyle bir çıkarımı desteklemektedir. Nitekim, aynı çalgı referansından dolayı sesin oluşumundaki ortak zemin faktörü sayesinde, Kantemiroğlu ve Yekta'nın kayda

geçirdikleri zamana ait Türk musikisi ses sistemleri birbirleriyle kıyaslanabilecek durumundadırlar. Böylece, Türk musikisi ses sisteminin 1700 ila 1900 yılları kapsayan dönemde değişimine uğrayıp uğramadığı, hangi perdelerden oluştuğu, perdelerin kendi işlevsel özelliklerini koruyup korumadığı gibi sorulara cevap aranabilir durumundadır.

Makalemizde, perde hakkındaki bu sorulara Kantemiroğlu ve Yekta tarafından kaydedilen bilgilerden yola çıkılarak cevap bulma amaçlanmaktadır.

1. Dimitri Kantemiroğlu'nun Türk Musikisi Ses Sistemi

Dimitri Kantemir, Avrupa'da Latince eserinden dolayı Cantemir, Türkiye'de Kantemiroğlu olarak bilinen 17-18. yüzyıllarında yaşamış bilim adamı, besteci ve musikişinasıdır. Boğdan prensi Konstantin Kantemir'in küçük oğlu olup rehin olarak Osmanlı sarayında yetiştirilmiş, Enderun'da okumuş, fakat aynı zamanda Patrikhane'de kapsamlı eğitim görmüştür. Musikiyi de yine Rami Mehmet Paşa, Giritli Cacavelas, Angeli, Kemani Ahmet ve diğer meşhur isimlerle öğrenmiştir. Virtüöz derecede tambur icra edebildiği bilinmektedir.

Bildiği ondan fazla dili kullanarak tarih, coğrafya gibi bilimin çeşitli dallarında eser vermiştir. Bunun yanında dönemin ünlü bestekârlarından biri olup, Türk musikisine dair teorik araştırmaların sonucunda Edvar'ı yazmıştır. Edvar'da kendi geliştirdiği notasyonu uygulamıştır. Çağın diğer edvarlarından farklı olarak teori kısmından sonra notaya alınmış 360'tan fazla esere yer vermiştir.

D. Kantemiroğlu bu çalışmaların yer aldığı eserlerini, aynı dönemde İstanbul'da bulunan müziğe meraklı devlet adamları olan Devlet Hazine Müdürü İsmail ve Saray Hazinedarı Latif Çelebi'nin teşvikleri ile yazmıştır. Bu eserler, "Kitab-ı İlm-ül musiki ala Vech-il Hurufat" (Musiki'yi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı), EDVAR kitabı olarak da bilinen "İşaret-i Perdehay-i Musiki" adlı çalışmalardır. Son anılan eserini Padişah II. Ahmet'e sunmuştur.

Edvar kitabı iki bölümden oluşmuştur: 1. Bölümde Türk musikisine ait perde, makam ve yöntemlere dair bilgiler; 2. bölümde ise 48 makamdan XVI. ve XVII. yüzyıllara ait 315 kadar peşrev ve 40 civarında saz semaisi, ayrıca birkaç besteye ait notalar yer almaktadır.

Ralf Martin Jäger, notalama sisteminin açıklamasında Kantemiroğlu'nun perde üzerinden hareket ettiğini söyler (1996: 249). Tanbur telinde doğal yolla oluşan otuz ses perdesi, Kantemiroğlu ses sisteminin temelini oluşturur. Bu sisteme, seyre bağlı ortaya çıkan seslerin perdeleri ("ara perde" ve makama sahip olmadığından dolayı isimsiz sesler), ayrıca Dügah teli üzerinde icra edilebilen Kaba Çargah perdesi de eklenmiştir.

Kantemiroğlu perdeleri "tam" ve "nim" (yarım) olarak nitelendirir. Kabul edilen değerlendirmelere göre perdelerin tam ve yarım olarak sınıflandırılması eski nazariyatçılara göre yeni bir bakış olarak tanımlanmalıdır. Ancak perdelerinin "nim" ve "tam" olarak sınıflandırılması bir önceki döneme ait kuramsal çalışmalarda, örneğin, Yusuf Kırşehrî edvarında da mevcuttur. Perde sınıflandırılması konusuna Kantemiroğlu'nun kattığı yenilik, perdelerin işlevsel bağlamında ortaya çıkar.

Kantemiroğlu tam perdelerin hükmünü şöyle açıklar:

"İster kalın seslerden incelere doğru gidilsin, ister ince seslerden kalınlara doğru inilsin, hep aynıdır. Yani gerek Dügâh perdesinden Segâh'a çıkılsa gerek Çargâh perdesinden Segâh'a inilse, aynı yere, aynı Segâh perdesine varılır ve hangi perdede durulup karar verilirse o perdenin hükmüne girilmiş olunur" (2001: 6).

Açıklamada tam perdenin diziden bağımsız olarak tel üzerinde sabitlenmiş bir yerden söz edilmektedir. Bu durum bir önceki döneme hastır ve işlev açısından birbirine bağlanmış makam dörtlüsü anlayışına farklılık katar. Rast dörtlüsünün tam perde üzerinden ilerlediği göz önünde tutan Yusuf Kırşehrî'nin Rast devri anlatımında, bu tetrakorun her aktarımında farklı perdelere denk gelmesine rağmen, ilk dört sesin işlevsel ilişkilerinin aktarıldığı anlaşılmaktadır. Örneğin, "Çargâh evi Gerdâniye" tabirinde hem perdenin adı (Gerdâniye), hem Rast dörtlüsünün işlevsel ilişkisi (Çargâh evi) bildirilmektedir. Kantemiroğlu'nun tanımında perdeler bu işlev ilişkilerinden soyutlanmış, üstelik tam perdeler "makam sahibi" niteliğinde değerlendirilmektedir.

Kantemiroğlu nota sisteminde tam perde sayısı on altıdır: Yegâh, Aşirân, Irâk, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseynî, Evc, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Neva, Tiz Hüseynî.

Yarım seslere gelince, Kantemiroğlu ses sisteminde "nîm perde" olarak nitelediği on dört perde vardır ve sırasıyla şunlardır: Acem Aşirân, Rehâvi, Zîrgüle, Nihâvend, Bûselik, Sabâ, Bayatî, Acem, Mâhûr, Şehnaz, Sünbüle, Tîz Bûselik, Tîz Sabâ, Tîz Bayatî. Tam perdelerle birlikte otuz perdeden oluşan sistemde, Yegâh ve Aşirân aralığı dışında, her iki tam perde arasında bir yarım perde gösterilmiştir. Bu durumu Kantemiroğlu şöyle dile getirir: "İki tam perde arasında birer tam olmayan perde bulunduğundan, tam perde kalın sesli ise yarım perde de kalın sesli, tam perde ince sesli ise yarım perde de ince seslidir" (2001: 6).

Fakat Kantemiroğlu "ara perde" kavramına başvurmak zorunda kalmıştır. "Bilmiş ol ki, adı geçen sazda (tanbur – U.D.) bu kadar perde bulunduğu halde, mûsikî icrâ edilirken seslerin inceden kalına inişi ya da kalından inceye

çıkışı sırasında meydana gelen yarım sesler, ara perdeler yüzünden, kullanacağımız harf işaretlerinin sayısının, sazdaki perdelerin sayısından fazla olması gerekmektedir" (2001: 3) der. Harf işaretlerini sayarken Sabâ perdesi yanında Uzzâl, Bayatî'nin yanında Hısâr, Tîz Sabâ'nın yanında Tîz Uzzâl perdeleri gösterir. Böylece tambur teli üzerinde sabitlenmiş otuz perdenin yanında üç tane seyir şartlarına bağlı olan perdenin var olduğunu belirtir. Bunun yanında harflerin sınıflandırılması sırasında nîm ve ara perdeleri aynı gruba koyar ve onları "tam olmayan perdeler" olarak adlandırır. Bu grupta on yedi perde vardır.

Kantemiroğlu tam olmayan perdelerin hükmünü şöyle açıklar: "İnce sesten kalına inilirse başka, kalından inceye çıkılırsa başka sadâ ve nağme olur. Meselâ, Nevâ'dan tîze doğru gidilip ara perdeye basılırsa Bayatî sadası, Hüseynî perdesinden pese doğru gelinip ara perdeye basılırsa Hisâr perdesi ve âğâzesi bulunur" (2001: 7).

Safiyüddîn'in kuramsal çalışmasıyla vücut bulduğu nazariyat geleneğinde bir sekizliği on yedi aralığa bölen ve ilk sesin sekizlisi ile birlikte bir sekizli içinde on sekiz perde bulunduran ses sistemi kullanılmıştır. Bu sistemle karşılaştırıldığında Kantemiroğlu'nun bazı yarı perdeleri sistemine almadığı, fakat bir önceki dönem ses sisteminde olmayan ara perdeler koyduğu görülmektedir. Kendisi bu davranışının nedenlerini kimi perdeler için açıklamış, kimi perdelerin niçin gösterilmediğini açıklama gereği duymamıştır. Ona göre, Yegâh ve Aşirân perdeleri arasında yarım perde gereksizdir. Çünkü bir makamı gösterebilmek için en az üç perdeye ihtiyaç vardır. Yegâh'ın altında başka perde olmadığından orada bir makam icra edilemez. O yüzden orada yarım perdeye gerek duyulmamaktadır.

Kantemiroğlu, perde simgeleme amacıyla harfe dayalı otuz dört işareti kullanmıştır. Perde isminin veya perdeye isim veren makamın ilk harfi sesin işareti için seçmiştir. Ses sistemine dahil olan fakat kendi başına makam oluşturma işlevine sahip olmayan sesler için bir işarete gerek duymamıştır. Bu sesler, "tetimme", "bir perdenin ağazesi", "bir perdenin şeddi" gibi işlevsel karakteristiği ile birlikte ses sistemine kaydedilmiştir.

2. Rauf Yekta Bey'in Türk Musikisi Ses Sistemi

Râuf Yektâ Bey (1871-1935), musiki nazariyatçısı ve yazarı, bestekar ve neyzendir. Murad Bardakçı, Rauf Yekta'nın müzik hayatını bu üç başlık altında incelenmesini önerirken, onun Türk müzikolojisi alanındaki değerini vurgulayan bir tanım getirmektedir: "O (*Rauf Yekta Bey – U.D.*) önce Türk Müzikolojisinin kurucusu, daha sonra bir besteci ve mevlevihanelerde neyzenbaşı olacak düzeyde ney icracısıdır" (1986: 9).

Nuri Özcan da Rauf Yekta'nın çağdaş Türk müzik sisteminin oluşmasındaki katkısına dikkat çekiyor: "Araştırma ve çalışmalarıyla Türk müzikolojisinin ve günümüz Türk musikisi sisteminin temellerini atan Rauf Yektâ Bey müzikolog, bestekâr ve neyzen kimliğiyle Türk musikisi tarihinin önde gelen simalarından biridir" (Özcan 2007).

Ayrıca Rauf Yekta, Türk müziğini Batı Dünyasında tanıtan bilim adamı olarak bilinmektedir. "La Musique Turque" başlıklı çalışma 1913 yılında kaleme alınmış ve 1922 yılında Encyclopedie de la Musique'in bir bölümü olarak basılmıştır.

Paris Konservatuvarı profesörü Albert Lavignac'ın kurucusu olduğu Encyclopedie de le Musique et Dictionnaire du Conservatoire (Müzik Ansiklopedisi ve Konsrvatuvar Sözlüğü) isimli ansiklopedinin birinci kısmı, 25 ülkenin musikisi hakkında geniş bilgi vermektedir. Orhan Nasuhioğlu'nun "son yüzyıldaki bilginlerden" olarak andığı Rauf Yakta Beyin Fransızca yazılmış Türk Müziği bölümü "Türk musikisinin ne olduğunu, ilmi olarak Batı'ya anlatan (…) başlı başına bir eser hüviyetindedir" (1986: 7). Çalışmanın bilimsel değerini Murad Bardakçı şu şekilde özetlemektedir: "Monografi, yayınlanmasının ardından Batılı bilim çevrelerinde Türk Müziği konusundaki tek kaynak olma özelliğini günümüze kadar korumuştur. Bugün Şark Musikisi ile ilgili hemen her çalışmanın bibliyografyasında Rauf Yekta Bey'in ve eserinin adına rastlanmaktadır" (1986: 15).

Rauf Yekta, La Musique Turque yayımlanmasının ardından "Türk Musikisi Nazariyatı" başlıklı kitabı üzerine yoğunlaşıyor. Dârülelhan'da okutulmak üzere ders notu biçiminde yazılmış bu eser, 1924 yılında basılmaya başlanmış fakat yayın 9. formda kalmıştır. Böylece, "Türk Musikisi" (La Musique Turque) monografisi, nazariyat açısından Türk müziğini bilimsel anlamında inceleyen ve kuramsal bütünlüğüne sahip Rauf Yekta'nın yaklaşımını yansıtan, kıymetli ve tek kaynak olarak kabul edilmektedir.

Rauf Yekta Bey, bir sekizliği eşit olmayan yirmi dört aralığa bölen diziye dayanan Türk müziği ses sistemini kullanılmıştır. İlk sekizliğin bir ince tekrarıyla birlikte bu ses sistemi kırk sekiz perdeden oluşmaktadır.

Shireen Maalouf'un belirttiği gibi, XIX. yüzyılın ortasında Osmanlı müziğinde yaşanan Batılılaşma sürecinde yirmi dörtlü ses sistemi, Türk ile Arap müzik uygulamaları için ayırt edici nitelik olmaya başlamıştı. Safiyüddin Urmevi ve onu takip eden Sistemci Okul mensuplarının eserlerinde vücut bulan Türk müziğinin geleneksel ses sistemi doğal aralıklar üzerinde bina edilirken, Arap müziğinin geleneksel ses sistemi eşit bölünmeyle ortaya çıkan yirmi dört çeyrek ton içerirdi (2003: 835).

Çeyrek ton temelinde oluşan Arap müziği dizisinin kuramsal tanımının Şeyh Muhammed el'Attar'a (1764-1828) ait olduğu, onun öğrencisi olan Mihail Meşakka (Mikhail Mishaqa)'nın yazdığı "Essay on the Art of Music for the Emir Shihāb" adlı (1840) eserde geçmektedir. Meşakka bu yirmi dörtlü sistemini matematiksel ve deneysel olarak iki yolla denetleyip, altmış sekiz dakikalık "Yeni Yunan" dediği ses sistemiyle kıyaslamıştır.

Bu iki sisteme göre ayarlanmış iki tanbur ile icra edilen seslerin kıyası sonucunda Meşakka, matematiksel olarak yirmi dört çeyrek tona eşit bölünme yoluyla oluşan ses sisteminin, uygulama açısından elverişsiz olduğunu kanıtlanmıştır. Shireen Maalouf'a göre, Meşakka, kuram olarak eşit bölünmüş düşünülen Arap müziği ses sisteminin, icra boyutunda eşit olmayan aralıklardan oluştuğunu göstermiştir (2003: 840).

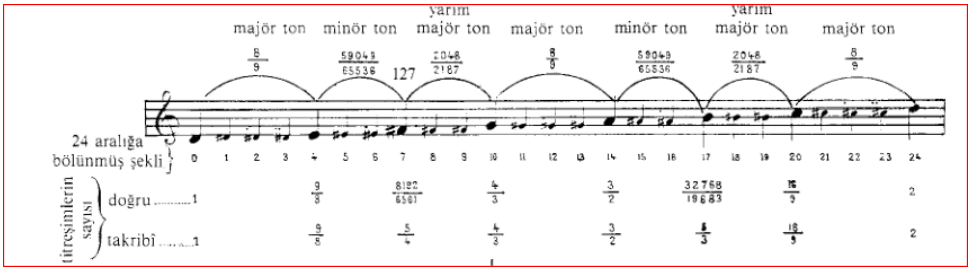
Rauf Yekta Bey 1932 yılında Kahire'de toplanan Arap Musikisi Kongresine katıldıktan sonra, Arap musikisinin yayılmasını konu alan "Muteleât ve Erâe" isimli çalışmasını 1934 yılında Kahire'de yayınlamıştır. Bu eserde Meşakka'nın araştırmasına yaptığı atıflar, Rauf Yekta'nın yirmi dörtlük ses sistemini bildiği çıkarımına neden teşkil etmektedir. Murad Bardakçı, Rauf Yekta'nın Türk müziği ses sistemi için yirmi dörtlü modeli seçmesinde Meşakka'nın fikirlerinin etkisini şöyle ifade etmektedir: "XX. asrın ilk yıllarında Türk Müziği'nin teorisini yeniden yazarken (*Rauf Yekta – U. D.*) Meşakka'dan etkilendi, onun '24'lü sistem' denilen sistemini benimsedi ama seslerde bazı değişiklikler yaptı. Benimsemesinin sınırlarını 1932'de Kahire'de yayınladığı bir kitapta açıkladı ama Türk müzisyenler Mihail Meşakka'nın Rauf Yekta Bey'e verdiği ilhamdan haberdar olamadılar" (Bardakçı 2001).

Rauf Yekta uyguladığı ses sistemin perde sayısı ve perde isimleri, Meşakka'nın aktardığı Arap müziğinin geleneksel ses sistemiyle aynıdır. İki kuramda referans çalgı olarak tanbur kullanılması sayesinde perde yerlerinin ölçüm ile belirlenmiş olması, aynı isimli perdelerin farklı seslere denk geldiğini açığa çıkarmaktadır. Rauf Yekta, çeyrek tonlara eşit bölünmüş bir dizi yerine, eşit olmayan doğal aralıklardan oluşan dizi tercih etmiştir. Böylece bu dizi, "Sistemci okul" mensupları nazariyatında kullanılmış on yedi aralıklı dizinin geliştirilmiş şekli gibidir.

Rauf Yekta, Türk dizisini Batılı notasyon çerçevesinde açıklarken ara sesleri göstermek için diyez ve bemol işaretlerinin dörder çeşit uygulamasına gerek duyar. Bu işaretleri, sırasıyla "Pythagoras komması", "limma", "apotom" ve "minör ton" miktarında kabul edilen kendine has işlevlere göre ses tizliği / kalınlığı değiştirdiğini gösterir.

On ikilik tampere ses sistemindeki diyez ve bemol işaretinin işlevlerinde anarmonik ilişki mevcuttur: İki ardışık ses örnek olarak alındığında daha kalın sesin diyezli hali ince sesin bemollü hali ile aynı akustik sese denk gelmektedir. Fakat Türk müziği dizisinde böyle bir durum söz konusu değildir. Eski nazariyat geleneğinde seyir şartlarınla bağlı olarak değişen ara seslere farklı perde isimleri verilirdi. Bu seslerin dizi içindeki ilişkileri, genelde söz konusu değildi. Çünkü perdelerin, makam kavramı bağlamındaki işlevselliği açısından incelemeye konu olurdu. Seyir kendince tizleşme ve pesleşme işleviyle ilgili olduğundan, yöne bağlı olarak bir sesin "arızalanmış" hali için ya diyez ya da bemol türünden işaret seçilmiş olup tam ve ara perde arasındaki ilişkiler yansıtılmış olurdu.

Ancak bir ses sisteminin sesleri gösterme amacıyla tek yönde sıralanmış bir dizisi söz konusu olunca, yöne bağlı olarak bir çeşit işaretin uygulanması, sesler arasındaki tizlik ilişkisini yansıtırken anarmonik değişim prensibine dayanmış olmalıdır. Rauf Yekta Beyin Türk müziği için uyguladığı çıkıcı dizisinde sesler arasındaki ilişkiler diyez işaretin türevleri yardımıyla göstermiştir (Şekil 1.).



Şekil 1: *Rauf Yekta Beyin Türk esas dizisi (Yekta, R. 1986, s. 59).*

3. Dimitri Kantemiroğlu ve Rauf Yekta Beyin Türk Musikisi Ses Sistemlerinin Karşılaştırılması

Kantemiroğlu ve Yekta'nın Türk müziği anlatımı için ürettikleri ses sistemi modelleri, perde sayısı, ses kapsamı, dizi bölünme prensibi açısından farklılıklar içermelerinin yanı sıra, bu modellerle aktarılan müzik sistemi, zamanının icra uygulamasına dayanmaktadır. Üstelik bu müzik uygulaması aynı gelenekte köklenmiş olduğu için aynı üslup özelliklerini taşımaktadır.

3.1. Ses Aralığı ve Perde Sayısı

Dimitri Kantemiroğlu'nun edvarında kırk üç sesten bahsetmektedir. Harf temelinde geliştirmiş otuz üç notasyon işaretiyle, kuramı oluşturan otuz perdenin yanında ara perdeler gösterilmiştir. "Perdelerin Hükmünün Gerçekleştirilmesi" başlığı altında anlatılan dokuz ara perdenin işaretleri yoktur. Buna karşın Kaba Çargâh perdesi ayrı bir yere ve işarete sahiptir. Bu perde tambur

telinde doğal yolla oluşturulmadığından açıklanan ses sistemi kuramına dahil değildir. Ancak Kantemiroğlu ses sınıflandırılması sırasında, "ikinci derece kalın sesli tek perdedir" ifadesiyle bu perdenin istisnai durumunu ortaya koymaktadır. Bunun dışında, kalınlık / tizlik açısından Kantemiroğlu perdeleri, "kalın sesli" (Yeğah – Uzzal aralığı), "ikinci derecede tiz /ince sesli" (Neva – Tiz Uzzal aralığı) ve "üçüncü derecede tiz" (Tiz Neva – Tiz Hüseyni aralığındaki) perdeler olarak üç sınıfa ayırmaktadır.

Böylece, Kantemiroğlu ses sistemi, Kaba Çargâh'tan Tiz Hüseyni'ye kadar aralığı kapsayan geniş ses yelpazesinde kırk üç sesi kabul eder.

Rauf Yekta'nın ses sistemi, Yegah'tan Tiz Neva'ya uzanan ses aralığında, her biri yirmi dört perdeyi içeren iki derecede kalın sekizlikten oluşan, toplam kırk dokuz sesi barındırmaktadır.

3.1.1. Tam Perdenin Hükmü

Kantemiroğlu sistemindeki Kaba Çargâh hariç hem Kantemiroğlu hem Yekta ses sisteminin temelini oluşturan tam ses dizisi aynı perdeleri içermektedir. Yegah, Hüseyniaşiran / Aşîrân, Arak / Irâk, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh perdeleriyle oluşan dizi, çıkıcı ve inici harekette sırasını değiştirmez. Tiz sekizlik, Nevâ, Hüseynî, Eviç / Evc, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh perdelerinden oluşur. Yekta'nın ses sisteminin son ince perdesi Tiz Nevâ'dır. Kantemiroğlu Tiz Nevâ'dan sonra Tiz Hüseynî perdesine yer vermiştir.

3.1.2. Ara Perdeler

Ses sistemleri arasında asıl fark, ara perdeler tabanında ortaya çıkmaktadır. Kantemiroğlu, Yegâh ve Aşîran hariç, her iki tam perde arasında bir yarım perde tanımlar. Ancak bu uygulama mutlak bir sistem oluşturulmasına imkân sağlamadığı için Kantemiroğlu birkaç ara perde dahil etmek zorunda kalmıştır. Ayrıca bu ara perdelerin, hangi yöne ilerleyişle birlikte gerçekleşeceği hakkında bilgi vererek dizinin yapısına netlik getirmeye çalışır.

Ara perdeler konusunda Kantemiroğlu yaklaşımının temelinde, perdenin makam oluşturma ve gerçekleştirme işlevi yatmaktadır. Örnek olarak, Yegâh ve Aşîran arasındaki yarım perdenin olmamasına dair açıklamasına bakılabilir. Bu konuda Kantemiroğlu şöyle bir izahta bulunur:

> "Yegâh ve Aşirân perdelerinin arasında yarım perde gerekmediği için orada yarım perdenin ne hükmü ne de icrası olabilir. Gerekmemesinin sebebi ise şudur: Bir makamın icra edilebilmesi için en az üç perdeye ihtiyaç vardır. Yegâh'ın altında başka perde bulunmadığını söylemiştik. Bu durumda, adı geçen yerde bir makam icrası mümkün olmadığından, yarım perdenin de gereği yoktur" (2001: 7).

Rauf Yekta ses sistemindeki ara perdelerin belirlenmesine yön veren etkenler arasında, majör, minör ve yarım majör ton aralık anlayışı ağır basmıştır. Yekta, Türk dizisinin tabii sesleri arasında konulabilecek arızî seslerin sayısını şu formüle bağlar: "Majör tonlar arasına üç tane arızî ses katılır. Minör tonlar arasına iki arızî ses katılır. Ve nihayet yarım majör tonlar arasına keza iki arızî ses katılır" (1986: 58). Bu yaklaşım doğrultusunda majör aralığı oluşturan re-mi, sol-la, do-re sesleri arasında üçer ara ses, minör aralık oluşturan mi-fa diyez, la-si ve yarım majör aralıklı fa diyez-sol, si-do sesler arasında ikişer ara ses yerleştirilmiştir.

Ancak Yekta ses sistemini çıkıcı dizi üzerinde anlatmasından dolayı, Acemaşiran ve Dik Acemaşiran perdeleri hariç, arızî seslerin nota karşılıklarının gösteriminde diyez işaretinin türevlerinden kullanmıştır. Diyez ve bemol işaretlerinin türevleri arasında anarmonik özdeşlik varsayım olarak kabul edilse bile, inici veya çıkıcı hareketle meydana gelen ara seslerin işlev bağlamından soyutlanmış dizilişi, sesler arasındaki ilişkileri yansıtmada yetersiz kalabilir. Ayrıca bemol bazlı işaretlere kuram içinde yer verilirken esas dizinin gösteriminde uygulama örneklerinden yoksun olması, bu işaretlerin işleyiş sahasını netleştirilmesine muhtaç bırakmaktadır.

Yekta'nın, Hüseyniaşiran ve Irak[2] perdeler arasındaki seslerin nota karşılığı gösteriminde izlediği yol dikkat çekicidir. Türk dizisini anlatırken bu perdelerin seslerine eşdeğer olanlarını "mi" notası üzerine uygulandığı diyez işareti türevleri ile belirtmiştir. Çıkıcı harekete tabi olarak böyle bir seçim kurama uygundur (bkz. Şekil 1.).

Fakat tanbur teli üzerinden perde anlatımında Hüseyniaşiran ve Irak perdeleri arasındaki sesler, natürel işaretinin türevleri ile, "fa" notası üzerinden gösterilmiştir. Bilindiği gibi, Batı müzik geleneğinde "mi" ve "fa" notaları arasında yarım ses uzaklık olduğundan diyez ile tizleştirilmiş "mi" sesi "fa" notası ile anarmonik değerini taşımaktadır. Türk müziği ses sisteminde Acem Aşiran perdesi asıl ton dizisine tabii olmayan ara (yarım) bir perdedir. Böylece Hüseyniaşiran perdesinin tizleştirilmesi yoluyla ortaya çıkan Acem Aşiran perdesinin sesi, akustik olarak Batı müzik geleneği "fa" notasının ses tınısına yakındır.

Yekta bu durumda akustik algıya ağırlık vererek Acem Aşiran ve Dik Acem Aşiran perdelerini karşıladığı notalar olarak "fa" tabanında gösterir ve bunun için, türemiş işaretler arasına almadığı natürel (bekar) işaretini kullanır. Kuram açısından bakıldığında, çıkıcı hareketin bozulmadığı görülür. Fakat Acem Aşiran ve Dik Acem Aşiran perdelerinin Hüseyniaşiran perdesiyle ilişkileri yansıtılmamış olur ve dizinin oluşma prensibi olarak kabul edilen aralık

[2] Rauf Yekta bu terimi "Arak" olarak kaydetmiştir.

yapısı da dengesizliğe uğrar: Hüseyniaşiran perdesinin bölgesi bir perdeye indirgenmiş iken, Irak perdesinin bölgesi beş perdeye çıkmış olmaktadır. Elbette böyle bir algının, dizinin şematik gösteriminin yorumu sonucu olarak ortaya çıkabileceğini de hatırlatmakta fayda vardır.

Kantemiroğlu'nun ses sisteminde Dik Acem Aşiran perdesi yerinde Irâk perdesini tamamlayan adsız bir perde yer alır. Yekta'nın sistemindeki Geveşt perdesinin karşılığında Kantemiroğlu'da "adsız bir âğâze" bulunmaktadır.

Kantemiroğlu, Evc perdesinin yarım ses tizinde bulunan perdeyi açıklarken Irâk perdesinin yarım ses tizinde olan perdesine atıfta bulunur: "Evc'in üstündeki yarım perde bu ana değin bir makama sahip olamamıştır ve bu durum, Evc'den bir sekizlik alttaki Irâk'dan sonra gelen yarım perdenin durumu gibidir" (2001: 10). Yekta sisteminde "Geveşt" olarak bilinen perde Kantemiroğlu sisteminde bir makama sahip olmayan "adsız bir âğâze" olarak tanımlamaktadır.

Bununla birlikte Kantemiroğlu, segâh perdesinin tizindeki "Segâh'ın tetimme" perdesinin tanımında, onun Mâye perdesi olarak adlandırıldığı gibi ek bilgi vererek "Geveşt terkibinin yeri" sözleriyle işlevselliğini anlatmaktadır. Yalçın Tura'nın notlarından bu perdenin, muhtemelen bugünkü Dik Kürdî yerinde olduğu anlaşılmaktadır (2001: 230).

Böylece, Kantemiroğlu zamanında Geveşt terkip olarak bilinmektedir fakat dizi içinde bir perde ismiyle sabitlenmemiştir, şeklinde bir çıkarıma varabiliriz. Yekta zamanında Geveşt perdesi kayda geçmiş bulunmakla birlikte dizi içindeki ilişkilendirildiği yer, Kantemiroğlu zamanına nazaran farklılık göstermektedir.

Rehâvî perdesi, Yekta sisteminde mevcut olmayan fakat Kantemiroğlu sisteminde ise nevi şahsına münhasır bir tarihi değişimi içinde barındıran bir ara perdedir. Çünkü bir sekizlik içinde "eski" ve "yeni" sıfatıyla iki defa geçmektedir. İlk olarak Kantemiroğlu, Rast perdesinin yarım perde kalınlığında bulunan Yeni Rehâvî perdesinden bahseder. Daha sonra, Segâh perdesinin tizinde olan Eski Rehâvî perdesini işaretler. Bu ara perdelerin, komşu tam perde ile tizlik / kalınlık ilişkisi farklıdır. Yeni Rehâvî, yarım perde olup Irâk ve Rast perdeleri arasında bulunurdu. Fakat Rast perdesi bağlamında açıklandığında inici hareketiyle işlev kazanma olasılığı daha muhtemeldir. Eski Rehâvî ise Segâh perdesinin tamamlanma konumuna yakındı.

Bir sekizlik içinde ilişkili gösteren başka bir perde olan Sabâ perdesidir. Yekta'nın ses sisteminde yer almayan bu perde, Çargâh ve Nevâ perdeleri arasındaki yarım perdedir. Fakat Rast perdesinin tizinde "Sabâ perdesinin şeddi" olarak nitelendirilen bir ara perde bulunmaktadır. Bu perde hakkında

Kantemiroğlu, "onunla başka bir makam veya terkib icra olunmaz" bilgisini vermektedir (2001: 8). Belli bir makam işlevi çatısında sabitlenen bu iki perde, zamanla birbirinden bağımsızlaşmış olup Yekta sisteminde "Nim Zengûle" ve "Hicaz" isimle kayda geçmişlerdir.

Segâh ve Çargâh perdeleri arasındaki ara perde sayısı Kantemiroğlu ve Yekta ses sistemlerinde farklıdır. Kantemiroğlu, Segâh ve Çargâh arasını dörde bölüp Eski Rehâvî, Bûselik, Nişâbûr ara perdelerini yerleştirmiştir. Yekta ise aynı aralığı üçe bölüp Puselik ve Dik Puselik perdelerini saymaktadır.

Bu farklılık, ses sistemi kuramı açısından dikkat çekicidir. Yekta ses sistemine nazaran daha az perde içerdiği için, Kantemiroğlu ses sisteminde, Yekta'nın gösterdiği her bir ara perdeyle özdeş bir ara perde bulunmayabilir. Buna örnek Yegâh – Aşiran, Rast – Dügâh, Çargâh – Neva, Neva - Hüseynî aralıklarıdır. Kantemiroğlu, Gerdaniye perdesinin tizinde tam ve yarım perdeleri gösterirken, işaretlediği tek ara perde Tiz Uzzâl'dir.

Yekta ise, tiz sekizlik perdelerinden dokuzunun perde bağlarının iptal edilmesinden fakat kullanılan perdelerden vazgeçilmesinden bahsetmektedir: Tiz sekizliğin seslerini oluşturmak için, 266 mm uzunluktaki tel bölümünde, yirmi dört tane perde bağının konması şarttır, "o kadar sıklaşacaklar ki, bunlara basmak için yerlerini göz seçemeyecektir. Bu mahzura çare bulmak için tiz sekizli içinde çok sıkışık olan bu 24 perde bağının 9'u iptal edilmek mecburiyetinde kalınmıştır". Bununla birlikte pest sekizlik, perdelerin tiz halleri ses sistemine tabi kalmaktadır. Tanbur sapında bağ işaretiyle belirlenmeyen perdelerin gerçekleştirilmesi hususunu Yekta, "Tanbur icracısı bir esere başlamadan evvel bu eserin bestelendiği makamın icabına göre tiz sekizlinin perde bağlarını düzenleyecektir" sözüyle açıklar (1986: 88). Bu işlemin sonucunda Gerdaniye – Tiz Nevâ aralığında perde bağlarıyla gösterilecek perdeler (bahsedilen Tiz Uzzâl perdesi hariç) iki sistemde de aynı olacaktır. Yekta ses sisteminin en tiz perdesi Tiz Nevâ iken, Kantemiroğlu Tiz Nevâ'dan sonra Tiz Bayatî ve Tiz Hüseynî perdelerine yer vermektedir.

PEST SEKİZLİĞİNİN PERDE İSİMLERİ					
Rauf Yekta ses sistemine göre (Yekta, R., 1986, s. 88-89)				**Kantemiroğlu ses sistemine göre** (Kantemiroğlu, D., 2001, s. 3)	
Sıra No	Karşılığı nota	Karşılığı ses	Perde ismi	Perde ismi	Perde türü
	Do			Kaba Çargâh	tam
1	Re[3]	re	Yegâh	Yegâh	tam

[3] Tabloda renk tonuyla perdeleri karşıladığı nota bölgesi belirlenmiştir.

2		re♯	Nim Pest Hisar		
3		re𝄲	Pest Hisar		
4		re𝄳	Dik Pest Hisar		
5	Mi	mi	Hüseyniaşiran	Aşîrân	tam
6	Fa	fa♮	Acemaşiran	Acem Aşîrân	yarım
7		fa𝄲	Dik Acemaşiran	tetimme	ara
8		fa♯	Arak	Irâk	tam
9		fa𝄲	Geveşt	adsız bir âgâze	ara
10		fa𝄳	Dik Geveşt	Yeni Rehâvî	yarım
11	Sol	sol	Rast	Rast	tam
12		sol♯	Nim Zengûle	Sabâ perdesinin şeddidir	ara
13		sol𝄲	Zengûle	Zîrgüle	yarım
14		sol𝄳	Dik Zengûle		
15	La	la	Dügâh	Dügâh	tam
16		la♯	Kürdî	Nihâvend	yarım
17		la𝄲	Dik Kürdî	Segâh'ın tetimme, Mâye (Geveşt terkibinin yeri)	ara
18	Si	si	Segâh	Segâh	tam
19		si𝄭	Puselik	Eski Rehâvî	ara
20		si♯	Dik Puselik	Bûselik (Çargâh perdesinden gelirsen)	yarım
				Nişâbûr (Uzzal perdesinden gelirsen)	ara
21	Do	do	Çargâh	Çargâh	tam
22		do♯	Nim Hicaz		
23		do𝄲	Hicaz	Sabâ	yarım
24		do𝄳	Dik Hicaz	Uzzâl	ara
25	Re	re	Neva	Nevâ	tam

Tablo 1: *Pest sekizliğin perde isimleri.*

TİZ SEKİZLİĞİNİN PERDE İSİMLERİ					
Rauf Yekta ses sistemine göre				Kantemiroğlu ses sistemine göre	
Sıra No	Karşılığı nota	Karşılığı ses	Perde ismi	Perde ismi	Perde türü
25	Re	re	Neva	Nevâ	tam
26		re♯	Nim Hisar	Hisâr (peste doğru)	ara
27		re𝄲	Hisar	Bayatî (tize doğru)	yarım
28			Dik Hisar		
29	Mi	mi	Hüseyni	Hüseynî	tam
30	Fa	fa♮	Acem	Acem	yarım
31			Dik Acem	Evc makamının tetimmesi	ara
32		fa♯	Eviç	Evc	tam
33		fa𝄲	Mahur	Mâhûr	yarım
34			Dik Mahur	Makama sahip olmayan perde, Irâk'ın üstündeki gibi	ara
35	Sol	sol	Gerdaniye	Gerdâniye	tam
36			Nim Şehnaz		
37		sol𝄲	Şehnaz	Şehnâz	yarım
38			Dik Şehnaz		
39	La	la	Muhayyer	Muhayyer	tam
40		la♯	Sünbüle	Sünbüle	yarım
41			Dik Sünbüle		
42	Si	si	Tiz Segâh	Tiz Segâh	tam
43		si𝄳	Tiz Puselik	Tiz Bûselik	yarım
44			Dik Tiz Puselik		
45	Do	do	Tiz Çargâh	Tiz Çargâh	tam
46			Nim Tiz Hicaz		
47		do𝄲	Tiz Hicaz	Tiz Sabâ	yarım
48			Dik Tiz Hicaz	Tiz Uzzâl	ara
49	Re	re	Tiz Neva	Tiz Nevâ	Tam
50				Tiz Bayatî	yarım
51	Mi			Tiz Hüseynî	tam

Tablo 2: *Tiz sekizliğin perde isimleri.*

3.2. Sonuçlar

Bir müziğin ses sistemi zaman içerisinde değişim ve evrilme süreçlerine tabi kalmaktadır. Perde kavramı kapsamında belirlenen sesler, döneme ait bir müzik kuram çalışması ürünü olan edvarda kaleme alındığı sırada, zamanının müzik sesleri yelpazesinin yansıtılması görevini ifa eder. Böylece, farklı dönemlere ait edvarların incelemesiyle bir müzik kültürünün ses tabanında geçirdiği değişimleri ortaya çıkarmak mümkün kılınmaktadır. Bu da ortaya çıkacak kuramsal Türk müzik mirasına bakışa yeni bir derinlik kazandıracaktır.

Dimitri Kantemiroğlu'nun, XVII. yüzyıla ait "Kitab-ı İlm-il musiki ala Vech-il Hurufat" edvarı ile XX. yüzyının başında Rauf Yekta Bey tarafından yazılmış "La Musique Turque" çalışmaların karşılaştırmalı analizni tercihin temelinde, bu çalışmalarının iki açıdan paydaş olması yatmaktadır: Birincisi, Dimitri Kantemiroğlu ve Rauf Yekta Bey müziğin ses sistemini anlatırken referans çalgı olarak tanburu kullanmaktadırlar. İkincisi, oluşturdukları ses sistemine kuramsal yaklaşım, Safiyüddin ile başlayan gelenekle kökleşmiş olup, tampere sistemi bilgisi dahilinde konumlanmıştı.

Rauf Yekta Bey Türk musikisi için, pest ve tiz sekizlik olmak üzere her bir sekizlik, eşit olmayan yirmi dört aralığa bölünmüş ve toplamda kırk sekiz ses içeren bir ses sistemi önermektedir. Bu yolla oluşturulmuş ses dizisi Yeğâh'tan Tiz Nevâ'ya kadarki ses aralığını kapsamaktadır.

Dimitri Kantemiroğlu'nun ses sistemi kuramı, otuz perde içerir. Ancak onun kuramına göre istisna oluşturan seslerle birlikte kırk üç perde kayda geçmiş olur. Böylece Kantemiroğlu'nun ses sistemi, Kaba Çargâh'tan Tiz Hüseynî'ye kadarki ses aralığını kapsamaktadır.

Tam perde sayısı ve dizilişi iki sitemde de aynıdır. Yarım perdelere gelince, ismini korumuş olanlar arasında Acemaşiran, Zengûle, Bûselik, Hisâr, Acem, Mâhûr, Şehnâz, Sünbüle, Tiz Bûselik yer almaktadır. Rehâvî / Geveşt[4], Nihâvent / Kürdî, Sabâ / Hicaz, Bayatî / Hisar yarım perdeleri ise isim değiştirenlerdendir. Bu durumda asıl farklılık yansıtan ara perdelerdir. İlk olarak, ara perdelerin belirlenmesindeki yaklaşım, Kantemiroğlu ve Yekta'da farklı temellere dayanmaktadır: Kantemiroğlu için bir perde, makam veya terkip icrası işleviyle bir anlam kazanır. Yekta sisteminde ara perdeler makam işlevinden soyutlanmış olarak yarım perdene konumuna göre (örn., Hisar perdesi etrafında gruplandırılmış Nim Hisar ve Dik Hisar gibi) değerlendirilmektedir.

Bu yaklaşım farklılığına bağlı olarak, Kantemiroğlu ses sistemi, perde ismi ile birlikte makam işlevi hakkında bilgi aktarmaktadır. Bir sekizlik içindeki perdeler arası ilişkilerin aktarıldığı bilgilere göre, Rehâvî, Geveşt, Sabâ perdeleri ayrı bir öneme sahiptir.

[4] Dik Geveşt perdesine denk gelme ihtimali vardır.

Tam perde aralığının bölünmesi konusunda dikkat çekici bir başka mühim durum, iki sistemde Segâh ve Çargâh perdeleri arasındadır. Kantemiroğlu bu aralığı dörde bölüp, oraya üç ara perde yerleştirirken, Yekta aynı perde aralığını üçe bölüp iki ara perdeye işaret etmiştir. Böyle bir durum, tarihsel gelişime bağlı olarak Segâh – Çargâh aralığının zamanla daralma süreci yaşadığı konusunda varsayımda bulunmamıza imkân vermektedir.

Dimitri Kantemiroğlu ve Rauf Yekta Bey çalışmalarında, Türk musikisi ses sisteminin XVII. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar geçen zaman aralığında, perde bazında geçirdiği değişim süreçleri izleri net görülmektedir. Bahsi geçen izlerinin yorumu, kuramsal yaklaşım çerçevesinde yapıldığı taktirde müzik geleneğinin icra ve ifadesi evrelerinin anlaşılmasına imkân verir.

KAYNAKÇA

Bardakçı, Murat (1986). "Rauf Yekta Bey'in Hayatı ve Eserleri", *Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık, s. 8-15.

Bardakçı, Murat (2001). "Müzik Sistemimizi Bu Lübnanlı'dan Öğrendik", *Hürriyet Gazetesi* (Erişim Tarihi: 17.06.2023) https://www.hurriyet.com.tr/amp/muzik-sistemimizi-bu-lubnanli-dan-ogrendik-41029

Güray, Cenk (2017). *Bin Yılın Mirası / Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*, 2. Baskı, İstanbul, Pan Yayıncılık.

Jäger, Ralf Martin (1996). *Türkische Kunstmusik und* İhre *Handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Berlin: Verlag der Musikalenhandblung Karl Dieter Wagner Eisenach.

Kantemiroğlu, Dimitri (2001). *Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-Hurufat / Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*, Haz. Yalçın Tura, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karaosmanoğlu, Mustafa Kemal (2017). *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*, İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.

Maalouf, Shireen (2003). "Mīkhāʾīl Mishāqā: Virtual Founder of the Twenty-Four Equal Quartertone Scale." *Journal of the American Oriental Society*, vol. 123, no. 4, pp. 835–40. (Erişim Tarihi: 21.06.2023) JSTOR, https://doi.org/10.2307/3589971.

Nasuhioğlu, Orhan (1986). "Çevirenin Önsözü", *Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık, s. 7.

Özcan, Nuri (2007). "Rauf Yektâ Bey", TDV İslâm Ansiklopedisi, (Erişim Tarihi: 17.06.2023) https://islamansiklopedisi.org.tr/rauf-yekta-bey

Tanrıkorur, Cinuçen (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Ötüken.

Tura, Yalçın (2001). "Kitap ve İçeriği", *Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-Hurufat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. XXVII – XL.

Türk Dili Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü (Haziran 2023). "Perde", (Erişim tarihi: 12 Haziran 2023) https://sozluk.tdk.gov.tr/.

Yekta, Rauf (1986). *Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Nâyî Osman Dede ve Kevserî Oturumu Soru-Cevap

Oturum Başkanı Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu:

Teşekkürler var ama onların dışında hem teşekkürler hem soruları size ileteceğim. Ben oturum başkanı olarak önceliği kendime kullanmak istiyorum. Recep Hocam, ilk konuşmacı olarak sorum size. Şimdi siz ortada olmayan veya ulaşamadığımız bazı yazmalardan söz ettiniz, bazı kaynaklardan söz ettiniz. Bunların nerede olduğu konusunda herhangi bir varsayımınız var mı? Nilgün Hoca'nın öncülüğünde ortaya çıkan değerli kitap, *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabında bunlara rastlamadınız mı? Sizin -benim kişisel merakım-, herhangi bir varsayımınız var mı bununla ilgili?

Doç. Dr. Recep Uslu

Şimdi her şeyden evvel Rauf Yekta'nın çok değerli bir hazinesi var ve onun bütün hazinesinin henüz listesinin yapılmadığı, gözden geçirilmediğini sevgili arkadaşım Nilgün Doğrusöz bana iletmişti. Dolayısıyla benim bildirideki sunumum tamamen, Rauf Yekta'nın makalelerinden ve o Rauf Yekta hakkında araştırma yapan, bilgi veren Yılmaz Öztuna, Murat Bardakçı, Süleyman Erguner'in ve son olarak da *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*'ndaki bilgiler üzerine kuruludur. Dolayısıyla oradaki bunlar yoktur derken yani şu tercümeler yoktur derken evet kesinlikle yoktur. Bir yanlış anlama olduğunu sonuç olarak söylemiştim. Bunlardan bir tanesi *Dürretü't Tac* tercümesi üzerineydi. Bir istinsah probleminden zannediyorum bir tercüme şekline dönüştüğünü tahmin ediyorum. Yani yine eğer birisi bir bilgi ortaya çıkarırsa tabii ki açığız. Onun dışında Meragi'nin tercümeleri üzerinde kesinlikle eminim. O konuda herhangi bir tereddütüm yok verdiğim bilgiler içerisinde. Son olarak, yine Rauf Yekta'nın makalesinden çıkardığım kilise müziğiyle ilgili bir tercümeyi kendisi söylüyor zaten. Ben bu tercümeyi yaptım, tamamladım diye. *Musika Antikaları*'nda gözükmüyor o eser ama diğer arşivinde olabilir.

Oturum Başkanı Prof. Songül Karahasanoğlu:

Evet, çok teşekkür ediyoruz açıklamanız için. Ruhi Ayangil hocamızın hem sorusu hem daha doğrusu bir yorumu var zannediyorum. Kemal Hoca'ya diye

düşünüyorum. Makam tonalite eşleşmesinin ilk yazılı örneklerini de hususiyle batılılara yönelik bir anlatım olarak diye açıklamış parantez içinde hocamız. Örneklerini de monografisindeki semai usulüyle bestelediği makam seyir örnekleriyle Rauf Yekta Bey vermiştir. Bu özelliğiyle Rauf Yekta Bey Arel'den de ileri düzeyde batıcıdır! Ünlem işareti koymuş. Buyurun Kemal Hocam.

Doç. Dr. Kemal Karaosmanoğlu:

Evet hocam. Haşim Bey'den bu yana işte özellikle Şefik Gürmeriç ekolü diyelim orada devam eden şeyden de önce Rauf Yekta Bey'den önce hala da günümüzde bazı etkileri süren bu eğilimden haberdarım nispeten oradaki küçük listeyi yaparken Rauf Yekta Bey'in o şeylerine de baktım. Birini de özellikle vurgulamıştım dikkat ederseniz. Mahur Batı'nın sol majörüdür diye. İşte ama bu batıcılıktan mı işte veya o maddeyi o ünlü Fransız ansiklopedisi, müzik ansiklopedisine Batılılara hitaben mi yazdı falan oralardan dolayı bazı şüphem vardı ama tabii Ruhi Hocam o tırnak içinde batıcı şeyini özellikle söylüyorsa doğrudur, katılırım.

Orkun Zafer Özgelen:

Kemal hocam sunum için çok teşekkürler. Tanbur çalan biri olarak birçok tam ses arasındaki belli perdeler dışında neredeyse gelişigüzel bağlanılmış perdeler bulunmaktadır. Bunların frekans değerleri gözetilerek eklenmediği açık gibi. Sizce bunlar portemento yani kaydırma taşıma yapmak için eklenmiş olabilir mi?

Doç. Dr. Kemal Karaosmanoğlu:

Eğer o en son geçen şey taşıma transpozisyon göçürme anlamındaysa bence sadece portamento yapmak için de olabilir, ihtimal dahilde ama ondan önce benim fikrimce çeşitli başka ahenklerde icralar yapabilmek amacıyla daha çok eklenmiş olduklarını düşünüyorum bir. İkinci sırada, dönemle birlikte ses sistemleri de yaşayan bir organizma gibi giderek değişime uğruyor. Giderek işte tanburdaki perde sayısı artıyor vs. bağlamadaki dahil. İkinci neden böyle bir eğilimin sonucu olabilir ama şeyde, portamento amaçlı konulmuş da olabilir, katılırım.

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz:

Der Beyân-ı Kavâid-i Nagme-i Perde-i Tanbur başlıklı131/3 nolu risaleden yola çıkarak, Kırşehrî hakkında şöyle demektedir: "Tanbur metodunu yazabilmesi için iyi derecede bir tanbur icracısı olmak gerekir. Hal böyle olunca ulaşabildiğimiz kaynaklarda Yusuf Kırşehrî'nin tanbur çaldığına dair bir bilgi olmamasına karşın kanaatimizce iyi bir tanburidir diyebiliriz" (Kamiloğlu, 1998:18-19). Değerli konuşmacı Ulyana Demirci'yi tebrik ediyorum. Ancak

daha güvenilir kaynaklara bakmasını öneririm. İletişim adresinize bazı referanslar vereceğim. Yukarıdaki bilgiyi Yusuf Kırşehri'nin Müzik Teorisi kitabında 2012 yılında yazmıştım.

Ulyana Dermenci:

Yani benim kaynak olduğu Kamiloğlu, Ramazan Kamiloğlu'nun tez çalışması, basılmamış yüksek lisans tezi ve o çeviri ve tıpkıbasım. Oradan ben aldım bu resmi. Bunu da çevirdim. Onun için şüphem yok yani şey o konuda. 17. yüzyılın nüshası ise olabilir ama ben onu Kamiloğlu Ramazan Bey'in çalışmasından aldım.

Oturum Başkanı Prof. Songül Karahasanoğlu:

Evet, bilimde bir realite vardır. Aslında ulaştığımız bütün kaynaklara belli bir şüpheyle yaklaşmamız gerekir. Daha çok kaynağa ulaşmamız gerekir. Zaten hocamız bu konuda size Yusuf Kırşehrî'nin Müzik Teorisi kitabını 2012 yılında yayınlamıştı, yazmıştı ve onu ait bilgilere kendisine ulaşabilirsiniz. Hatta size iletişim adresinize bazı referanslar yollayacağını söylemiş ve sizi tebrik etmiş. Ben de aslında şöyle bir Kemal Hocam'a şey sormak istiyorum. Aslında tam konuşma sırasında not aldığım için mesela Acemaşiran ve Mahur arasında uyum varken bazı makamlar arasında eşleşmediğini görüyoruz. Sizce bunun ana nedeni nedir?

Doç. Dr. Kemal Karaosmanoğlu:

İlk ihtimal muhtemelen bu öz nitelik seçimiyle ilgili bir şey olabilir. Eserlerin kendilerini doğrudan bu yapay öğrenme algoritmalarına vermeyip, şuraya şuraya odaklan diye bir ön bilgi veriyoruz, bir ipucu veriyoruz. Oralarda daha doğru seçimler yapılabilir deriz. Yani şeyi birinci neden budur ama genel olarak zaten şöyle bir baktık mı başarı oranı yüzde elli sekiz. Hani böyle tombaladan şey çeker gibi bir tahmin yürütülecek olsa başarı oranı yüzde yedi buçuklar civarında olurdu. Burada öznitelikler fena değilmiş ki. Yedi, sekiz kat yukarıya çıkarmış rastgelelikten, uzaklaştırmış. Bir neden bu. İkinci bir neden, özellikle ben Türk müziğindeki makam, müziğinin tonları, tonaliteleri şeylerine özellikle odaklanmaya çalıştım. O daha ilgi çekici geliyor bana. Orada gerçekten böyle bir ilişki var mı, yok mu? Olmayabilir. Bazı şeyler tamamen uydurup öyle ortaya atılmış yani çok düşünülmemiş olduğu için başarısızlık olabilir. Mesela işte ne bileyim Acemaşiran, Çargâh bunlar birbirinin transpozesi makamlardır. O hususu dikkate alan öznitelikler falan ortaya çıkarmak lazım olabilir. Daha bol veriyle çalışıldığı takdirde daha doğru sonuçlar alınabilir. Bu tür kabaca bu çerçeveyi şey yapıyorum. Bazı özellikleri zaten dikkat edilirse, Buselikte de Çargahta da en çok tekrar edilen şeylerde, mesela 7'de 6 Buselik'i Buselik olarak tanımış algoritma. Hiç mi alakası yok işte la minörle? Evet,

7’de birini öyle zannetmiş mesela. Bazılarında hakikaten bu ilişki bu düzeyde olabilir, bazılarında hiç alakasız olabilir, bazılarında daha sıkı olabilir falan. Dolayısıyla birbirine karıştırma olasılığı artabilir. Bu tür birkaç sebep sayılabilir diye düşünüyorum.

Türkiye'de Ulusçu Çoksesli Müzik Yaratımına Dair Rauf Yekta Bey'in Görüşleri

Seyit YÖRE[1*]

Özet

19. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı Devleti'nde doğup çalışmalarıyla Türkiye Cumhuriyeti'nde de var olan bazı aydınlar, genel olarak Avrupa'da ve komşu ülkelerdeki müziksel çalışmaları takip ederek, Osmanlı'da o güne kadarki müzikleri sınıflandırmaya ve 19. yüzyılın sonundaki Türkçülük akımının da etkisiyle yaratılabilecek Avrupa temelli bir müziğin tarifini vermeye başlamışlardır. Bu aydınların birkaçı müzikçi olmakla birlikte, diğerleri esasen sosyolog, Türkolog ve edebiyatçıdır. Bununla birlikte, aydın olmanın gereği olarak çok şeyden de haberdar oldukları, çalışmalarından tespit edilmekte, hatta Osmanlı'da yerli bestecilerin çoksesli müzik eserlerini değerlendirerek, daha ileri düzeyde bir çoksesli müzikten bahsettikleri görülmektedir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren dönemin dergilerinde müzik makaleleri yazan Rauf Yekta Bey, belirtilen müzikçi aydınlardan biridir. Her ne kadar Rauf Yekta Bey "Şark/Türk mûsikîsi" üzerine çalışmalarıyla bilinse ya da ondan sonraki araştırmacılarca sadece o çalışmalarıyla ilgilenilse de Avrupa müziği ve bestecileri, Doğu ve Batı müziği karşılaştırmaları hakkında da makaleler yazmıştır. Avrupa'da yeni çoksesli müzikte makamlarla çeyrek ses aralıklarının kullanımını önermiş ve Osmanlı'da yaratılabilecek Avrupa temelli yeni bir müzikle de ilgilenmiştir. Özellikle kronolojik olarak Osmanlı'da yaratılabilecek Avrupa temelli yeni bir müziğe dair görüşleri olan Türkolog Necip Âsım Yazıksız'tan sonra müzik insanı olarak görüş bildirenlerin en başında olarak Rauf Yekta Bey'in geldiği görülmektedir. Bu açıdan, bu çalışmada Türkiye'ye özgü çoksesli müzik yaratımında Rauf Yekta Bey'in görüşlerinin, çalışmalarının neler olduğu, onun görüşlerinin diğerleriyle ve bestecilerce yaratılan müzikle ilişkisi irdelenmiştir. Tarihsel yöntemli bu müzikolojik araştırmada, doküman analiziyle toplanan veriler, betimsel veri analizi tekniğiyle çözümlenip konuyla ilgili bulgulara ulaşılmıştır. Bu minvalde, Rauf Yekta Bey'in 19. yüzyıl Fransız ve Rus bestecilik ekolünü de örnek göstererek Anadolu halk müziği malzemelerine dayalı

[1] * Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, syore@istanbul.edu.tr DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0147

bir çoksesli müzik yaratılması görüşünde olduğu, bunun da sonraki yıllarda sosyolog Ziya Gökalp ve diğerlerinin görüşlerine uyduğu, kendisinin de önceki görüşlerine uygun olarak Dâr'ül-Elhân ve Halk Musikisi Cemiyeti'nde ulusçu çoksesli müzik yaratımına yönelik devlet politikası olan halk şarkıları araştırmaları içinde yer aldığı belirlenmiştir. Ayrıca Yekta'nın diğerlerinden farkının, Avrupalı besteciler için önerdiği, Türkiye Cumhuriyeti'nde H. Sadeddin Arel ve başka bestecilerin uyguladığı, Şark mûsikîsi malzemelerine dayalı bir çoksesli müzik de yaratılabileceği olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta, Ulusçu Müzik, Anadolu Halk Müziği, Türkiye, Çoksesli Müzik.

Rauf Yekta Bey's Opinions About the Creation of Nationalist Polyphonic Music in Turkey

Abstract

Some intellectuals who were born in the Ottoman Empire in the last quarter of the 19th century, also existed in the Republic of Turkey with their studies. By following the musical studies in Europe and neighboring countries in general, they started to classify the music up to that time in the Ottoman State and to give a description of a European-based music that could be created with the influence of the Turkism movement at the end of the 19th century. While a few of these intellectuals are musicians, others are essentially sociologists, Turkologists and men of letters. However, as a requirement of being an intellectual, it has been determined from their studies that they are aware of many things. They even evaluated the polyphonic musical works of native composers in the Ottoman State and mentioned a more advanced polyphonic music in their articles. Rauf Yekta Bey, who wrote music articles in the magazines of the period since the end of the 19th century, is one of the mentioned musical intellectuals. Although Rauf Yekta Bey is known for his works on "Oriental/Turkish music" or researchers after him are only interested in his studies on this subject, he also wrote articles about European music and composers, and comparisons of Eastern and Western music. He even suggested the use of quarter-tone intervals with maqams in new polyphonic music in Europe and was also interested in a new European-based music that could be created in the Ottoman State. It is seen that Rauf Yekta Bey came first among those who expressed his opinion as a music person, especially after Turcologist Necip Âsım Yazıksız, who had opinions on a new European-based music that could be created in the Ottoman Empire chronologically. In this respect, in this study, Rauf

Yekta Bey's opinions and works in the creation of polyphonic music unique to Turkey, and the relationship of his opinions with both others and the music created by composers has been examined. In this musicological research with historical method, the data collected by document analysis were analyzed by descriptive data analysis technique and relevant findings were reached. In this way, it has been determined that Rauf Yekta Bey is of the opinion of creating a polyphonic music based on Anatolian folk music materials by showing the 19th century French and Russian composing school as an example. His opinions also overlapped the opinions of sociologist Ziya Gokalp and others in the following years. In accordance with his previous opinions, he took part in folk songs research on nationalist polyphonic music creation, which is a state policy in Dâr'ül-Elhân and Folk Music Society. In addition, it has been seen that Yekta's difference from the others is that a polyphonic music can be created based on Oriental music materials, he suggested for European composers and applied by H. Sadeddin Arel and other composers in Republic of Turkey.

Keywords: Rauf Yekta, Nationalist Music, Anatolian Folk Music, Turkey, Polyphonic Music.

Giriş

Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet çerçevesindeki kuruluş sürecinde, devlet eliyle bir çoksesli "millî mûsikî" politikası da oluşturulmuş, kısaca 'ulusçu çoksesli müzik' yaratımının nasıl olabileceği kurulan komisyonlarda irdelenmiş, bestecilere eserler ısmarlanmış ve böylece ilk örnek eserlerle 'ulusçu çoksesli müzik' yaratımına dair özellikler ortaya çıkmaya başlamıştır (Yöre 2010: 26-29, 40-45). Ancak, yeni bir çoksesli "millî mûsikî" yaratımı düşünceleri, 1890'larda -Türkiye Cumhuriyeti öncesinde- Türkçülük akımının etkisiyle başlamıştır. Bu yüzden, bu çalışmadaki "Türkiye" kavramı hem Osmanlı dönemi hem de sonrasını ifade etmektedir.

19. yüzyılın sonunda müzik alanı içinden ve dışından bazı Türkçülük akımı aydınları, özellikle Fransız ve Rus bestecilerin yaptıklarından yola çıkarak, Anadolu halk müziğinin ezgi, Avrupa müziksel armonisinin de çokseslilik malzemesi olarak birleştirilmesiyle bir 'ulusçu çoksesli müzik' yaratılabileceğini öngörmüşlerdir:

> […] Avrupa'nın her yerinde alafranga dediğimiz mûsikî teammüm etmiştir. Fakat bu mûsikî her yerde başkadır. İtalyan, Fransız, Alman, İngiliz mûsikîleri ayrı ayrı şeylerdir. Bunları ayırdeden şey millî âhenklerdir. Biz de âheng-i millîmizi o ibtidâi, mühmel mûsikîmizden tedkîk

> ederek çıkarmalı, fenn-i mûsikîye tatbîk ederek terakkîsine çalışmalı, ortaya bir mûsikî-i Türkî veya Osmânî koymalıyız (N. Âsım 1897: 1065'ten aktaran Arpaguş 2004: 112).

Müzik alanı dışındaki aydınlardan Necip Âsım Bey'in (1861-1935) yukarıdaki görüşlerinden yola çıkan Mehmed Celâl Bey'in (1867-1912) aşağıdaki görüşleriyle aynı yöndedir:

> Necib Âsım Beyefendi'nin buyurdukları üzre her milletin mûsikîsi ayrı olup bunları birbirinden ayırt eden şey kendi millî ahenkleri[dir] […]. O hâlde bizim nağamât-ı millîyyemiz niçin mûsikî-i fennîye tatbik edilmesin? Evet edilebilir ve edilmiştir de! Buna delil olmak üzre Haydar Bey, Çuhaciyan Efendi ve sâir birkaç erbab-ı mûsikînin eserlerini gösterebiliriz (M. Celal 1897: 1123-26'dan aktaran Arpaguş 2004: 103).

Yukarıdaki görüşlerden yola çıkan Ziya Gökalp'in (1876-1924) Atatürk'ün de onayladığı aşağıdaki görüşleri, Türkiye Cumhuriyeti'ndeki ulusçu çoksesli müzik yaratımının temelini teşkil etmiştir:

> Halk mûsikîsi harsımızın, Garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O hâlde, millî mûsikîmiz, memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizâcından doğacaktır. Halk mûsikîmiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp mûsikîsi usûlünce (armonize) edersek hem millî, hem de Avrupâi bir mûsikîye mâlik oluruz (Gökalp 2019 [1923]: 143).

Gökalp'in yukarıda önerdiği yöntemin etkileyici olması sonucunda, 1925'ten itibaren Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk öncü bestecileri de ilk ulusçu çoksesli/çağdaş müzik eserlerini bu yöntemle yaratmışlardır (Bkz. Yöre 2010: 40-45). Bu eserleri yaratmak için hem besteciler hem de müzisyen ve müzik eğitimcileri tarafından Anadolu halk müziği eserleri derlenmiştir (Bkz. Coşkun Elçi 2008: 43-51).

Adı geçen aydınlar arasında müzik alanında en ön planda gelen Rauf Yekta Bey'in (1871-1935) bu süreçte özellikle ulusçu çoksesli müzik hususundaki fikirlerinin ve varsa uygulamalarının ne olduğu incelendiğinde, onun 19. yüzyılın sonundan ölümüne kadarki süreçlerde hem çoksesli müzik hem de "Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsi" üstüne yazdığı görüşleri ve yaptığı uygulamalarla, müzik dışı aydınların ve devlet yöneticilerinin görüşlerini hem desteklediği hem de başka yöntemler önerdiği belirlenmiştir.

Öncelikle Rauf Yekta Bey'in müzikle ilgili görüş ve uygulamalarına dayanak teşkil eden kariyeri şöyle özetlenmiştir:

- **Dîvân-ı Hümâyun Kalemi**: Devlet memuru "(1884-1922)"

- **Dâr'ül-Elhân**: Türk mûsikîsi nazariyatı ve Şark mûsikîsi tarihi öğretmeni (1917-26)
- **İstanbul Konservatuarı:** Tarihî Türk Mûsikîsi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti Başkanı ve Anadolu Halk Şarkıları araştırmacısı ve inceleyicisi (1926-35)[2]
- **Halk Mûsikîsi Cemiyeti:** İdare heyeti reisliği (1930-35?)
- **Halkevi**: Güzel sanatlar şubesi müzik komisyonu üyesi (1932-?)
- **Türk Dili Tetkik Cemiyeti:** Bediiyat ve güzel sanatlar alanının mûsikî ve raks şubesi komisyon üyesi (1932-?)[3].

Devlet memurluğunun yanı sıra, müzikle ilgili çalışmalarını da öğretmen, araştırmacı ve inceleyici olarak yukarıda sayılan kurumlarda devam ettiren ve ayrıca makale ve kitaplarla da çalışma ve görüşlerini paylaşan Rauf Yekta Bey'in, ulusçu çoksesli müzik konusundaki görüş ve uygulamaları aşağıdaki bulgularda sunulmuştur:

Türkiye'de Ulusçu Çoksesli Müzik Yaratımı ve Rauf Yekta Bey'in Görüş ve Uygulamaları

İlk makalelerini 1898'de yazmaya başladığı tespit edilen Rauf Yekta Bey'in, Osmanlı müziği, Anadolu halk müziği ile Avrupa ve Türkiye'deki çoksesli müzik konularını birlikte veya ayrı ayrı incelediği görülür. Bu çalışma konusu çerçevesinde onun makale ve kitapları incelendiğinde, farklı yıllarda Türkiye'deki çoksesli müziğin nasıl olması gerektiğine dair çeşitli görüşleri belirlenmiş ve aşağıda sunulmuştur:

> Fransızlar'ın (chant populaire) [halk şarkısı] dedikleri parçalardan bizim memâlikimizde dahî gâyet güzellerine tesâdüf olunur. Bu şarkılar notalarıyla cem' olunup tab' ve neşredilse bu yüzden mûsikîmiz ciddi sûrette istifâde eder. Çünkü asıl millî mûsikîmiz her türlü tekellüfâttan âzâde olan bu parçalardır. Ondan sonra Avrupa'dan istifâza cihetini de düşünebiliriz. Hatta Avrupalılar gibi operalar bile tanzim ederiz. Lâkin nağamât hep mûsikî Osmânîmizin malı olmak şartıyla (Rauf Yekta 1898: 3'ten aktaran Çergel 2007: 458).

Rauf Yekta Bey, bir yıl sonra da yukarıdakine benzer görüşlerini aşağıdaki görüşleriyle de sürdürmüştür:

> Fransızlar, "Şan Pöpüler" [halk şarkısı] tesmiye ettikleri âvâm [halk] şarkılarına büyük bir ehemmiyet atfederler. […]. İnde'l-hâce en meşhûr

[2] Özcan 2017: 468 (1-3. Maddeler).
[3] Taşdelen ve Doğrusöz 2021: 2811-12 (4-6. Maddeler).

> bestekârlar bile bu şarkılara muhtac olurlar. Meselâ besteleyeceği operanın bir yerinde köylülere bir hava söyletecek olan bir bestekâr ne mertebe çalışsa bir köy şarkısı kadar tabi' bir eser vücûda getirebilir mi?.. Ya bizim köy türkülerimiz atılacak şeyler midir? Anadolu vilâyât şâhânesinden bazı şehirlerin ahâlîsi Hüdâ'dan bir tabîat-ı mûsikiyye ile meftûrdurlar. […]. Asıl millî mûsikîmizi teşkîl eden bu şarkıların letâfet-i asliyyelerini bozmayarak notaya almaya himmet etsek mûsikîmize ne kadar büyük bir hizmet etmiş oluruz? (Rauf Yekta 1899: 3'ten aktaran Çergel 2007: 482).

Yukarıda görüldüğü üzere, Rauf Yekta Bey Avrupa'daki örneklere uygun olarak Anadolu'daki halk şarkılarının derlenip yayınlanmasını ve bunlardan yararlanarak opera da bestelenebileceğini ifade etmiştir. Böylece onun Avrupa müziğiyle de sentezlenebileceğini belirttiği ilk ulusçu çoksesli müzik hususundaki görüşünün, "asıl millî mûsikî" dediği halk müziğine dayalı olduğu ve müzik alanı dışındaki aydınlarla bu görüşünün örtüştüğü ortaya çıkmıştır.

Yukarıda iki yıl üst üste Fransa'daki örnekler üstünden halk müziğine dayalı ulusçu çoksesli müzik örnekleri veren Rauf Yekta Bey'in 1900'lü yıllarda da aşağıdaki gibi görüşlerini devam ettirdiği görülmüştür:

> Mûsikîmizin tanzim ve ihyâsı mes'elesi mevzû-i bahs olunca Rusların millî mûsikileri için sarfettikleri mesâiyi hatırlamamak mümkün olmuyor […]. Elyevm bütün Garb sahnelerinde alkışlanan Rus operalarından. Garbiyyüne en hoş bir te'sir icrâ eden parçaları, hep millî Rus havalarından […]. Bize gelince […] mûsikîşinaslarımız bu hususta o kadar lakayd bulunmaktadırlar […]. Acaba Türklerin millî mûsikîsi bu derece mazhar-ı sitâyiş olan Rus mûsikîsinden de aşağı mıdır? […] Vaktiyle Çuhacıyân Efendinin bestelediği bir iki operet tecrübesinden başka yerli eserler meydâne koymuyorsunuz? İlâ-nihâye bunlardan başka millî operet dinlememeğe mahkûm muyuz? (Rauf Yekta 1912: 472'den aktaran Öncel 2010: 97-99).

Bu defa da Rus ulusçu çoksesli müzik bestecileri üzerinden örnekler veren Rauf Yekta Bey, yine Türkiye'de de halk müziğine dayalı bir ulusçu çoksesli müzik yaratımının olabileceğinden ve bestecilerin harekete geçmediğinden eleştirerek bahsetmiştir. Ancak o yıllarda ne halk şarkılarını sahadan derleyecek bir imkân ne de bu yönde bir düşünce görülmemektedir. Rauf Yekta Bey ve müzik alanı dışındaki az sayıdaki aydın, araştırmacı olmalarından dolayı Avrupa'daki örnekler üzerinden Anadolu'dan halk şarkıları derlenmesi ve bunların da armonilenmesiyle ulusçu çoksesli müzik yaratılması konusunu gündeme getirmişlerdir.

1908 sonrası Osmanlı'da aydınlar arasındaki çoksesli müzik görüşlerini Rauf Yekta Bey eleştirerek değerlendirmiştir:

> Bugünkü durumda Türk mûsikîsinin geleceği üzerinde iki fikir hareketi mevcuttur: Birincisine göre, Batılılardan diğer ilimleri ve sanatları aldığımız gibi Avrupa mûsikîsini tampere dizisi ile kabul etmek; majör ve minör dışında bütün makamları resmen atmak […]; İkincisine göre, ne tampere dizinin biçimsiz ve ruhsuz yeknesak seslerine elzem olan aralıkları, ne de çeşitli Doğu makamlarını feda etmeden lüzumlu değişikliklerle Avrupa çokseslilığini tatbik usulünü bulmak […] (Rauf Yekta 1985 [1913]: 56).

Rauf Yekta Bey, yukarıdaki ikinci görüşü benimsemiş ve halk şarkıları derlenip kullanılırken de orijinal ve makama dayalı ses aralıklarının asla değiştirilmemesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu minvalde, Doğu'ya/Türkiye'ye özgü çeyrek aralıklı bir çoksesli yöntem geliştirilmesi gerekliliğini savunan Rauf Yekta Bey, bu görüşünü de Fransız besteci Louis-Albert Bourgault-Ducoudray'nin (1840-1910) Doğu ("d'Orient") ve Batı ("L'Occident") müziğini karşılaştırmalı incelemesini içeren (1877) aşağıdaki görüşlerine dayandırmış, Avrupa'da bu görüşlerin olmasından da memnun olduğu görülmüştür:

"Doğu milletlerinin makamlarına armoniyi tatbik ettikleri gün, Doğu musikisi uzun zamandan beri içinde bulunduğu hareketsizlikten nihayet çıkacaktır. Bu hareketten yeni ve gelişmeye müsait bir sanat fışkıracak olup, bunun ortaya çıkması Batı'nın musikisine yeni ufuklar açacaktır" (Bourgault-Ducoudray 1877: 64'ten aktaran Rauf Yekta 1985[1913]: 135).

Rauf Yekta Bey de Bourgault-Ducoudray'nin yukarıdaki sözlerinin böylece kalmamasını, üzerinde ciddice çalışılmasını ve bu uygulamanın da hem Doğu hem Batı müziği alanlarında donanmış öncelikle Doğulu sanatçılarca yapılmasını öngörmüştür (Rauf Yekta 1985[1913]: 135).

Bourgault-Ducoudray, yukarıdaki sözlerinde makamlarda çeyrek ses aralıklarının kullanımına dair herhangi bir şey söylemese de bu görüşünün yer aldığı bölümün tümünde, çeyrek ses aralıklarının halihazırdaki Avrupa müzik sistemiyle seslendirilmesinin ve armonilenmesinin zorluklarından bahsetmiştir. Ancak bu "minik" ses aralıklarının da kaybedilmemesi gerektiğini, buna göre bir çokseslilik yolu bulunabileceğini ifade etmiştir (Bkz. Bourgault-Ducoudray 1877: 64-76).

Bourgault-Ducoudray'nin görüşlerinden memnun olan Rauf Yekta Bey de daha önceki tarihlerde Şark mûsikîsi makamlarının ses aralıklarının değiştirilerek çoksesli müzik içinde yer almasına karşı olduğunu aşağıdaki görüşlerinde belirtmiştir:

> […] makâmât-ı Şarkıyye'ye ilm-i âhengin tatbîkine kalkışmak mûsikîmizin tabiat-ı asliyyesiyle katiyyen kābil-i te'lîf olmadığı gibi makâmâtımızın hâiz bulundukları mâhiyet-i husûsiyyeyi de bi'l-külliye bozmaktadır […]. Şark mûsikîsinin mâlik olduğu makâmât-ı mütenevvianın ve bu makâmlardan her birinin hâiz bulundukları tavr-ı rûhnevâzın muhâfazasını iltizâm edenler nezdinde böyle bir fikrin [armonilemenin] mazhar-ı tasvîb olamıyacağını zannederiz (Rauf Yekta 1907'den aktaran Çergel 2007: 141-142).

Rauf Yekta Bey, onca yıl sonra Türkiye Cumhuriyeti dönemine girildiğinde de henüz yeterince uygulanmamış olan Şark mûsikîsi'nin kendi ses aralıkları ve ona özgü bir armonilemeyle çoksesli müziğe dönüşeceği temennisini sürdürmüştür:

> Şuna eminiz ki, bizim mûsikîmize de birgün 'ilm-i ahenk (armoni) tatbik edilecektir. Lâkin şuna da şüphe etmiyoruz ki, bizde mevki-i tatbikata va'z edilecek 'ahenk ilmi', garb mûsikîsinin yalnız majör ve minör makamlarından çıkarılan 'ahenk' kalıplan ile iktifa etmeyecek, kendi mûsikîmizdeki makamların ahengi bünyesinden doğacak başka temezzücleri (akorları) hâvi bir 'ilm-i ahenk' olacaktır... (Rauf Yekta 1924: 76-77'den aktaran Bardakçı 1985: 11).

Görüldüğü üzere Rauf Yekta Bey, 1898'den 1924'e kadar makamları da kullanarak Türkiye'ye özgü bir çoksesli müzik yaratılması hususundaki görüşlerinde tutarlı bir çizgidedir. Zaten tüm çalışmalarında görüldüğü üzere, Türk mûsikîsinin her türlü dokuda (teksesli ve çoksesli) geliştirilmesini, eksikliklerinin giderilmesini ifade etmektedir. Onun en başta gelen hassasiyetinin ise her türlü gelişim ve değişimde Türk mûsikîsinde var olan ses aralıklarının yok edilmemesi olduğu ortaya çıkmaktadır. Ona göre Avrupa'dan farklı olarak yaratılacak yeni ve ulusçu çoksesli müziğin de Türk mûsikîsi ses aralıkları çerçevesinde olmasıdır. Bu bağlamda, Rauf Yekta Bey'in görüşlerine ve sonraki uygulamalarına dayanarak bu çalışmanın sonuçları aşağıda sunulmuştur:

Sonuçlar

Rauf Yekta Bey'in doğrudan ve dolaylı olarak Türkiye'deki ulusçu çoksesli müzik yaratımına dair 1898-1930'lar arasındaki görüş ve uygulamalarının sonucunda, kendisinin yaşadığı dönem ve sonrasında aşağıdaki sonuçlar ortaya çıkmıştır:

Rauf Yekta Bey, Avrupalı bestecilere önerdiği gibi, sanat müziği veya halk müziği farketmeksizin makamların ses aralıkları bozulmadan kendine özgü yeni bir armoniyle çoksesli müzikte yer almasını öngörmüş ve kabul etmiştir.

Bu doğrultuda, var olan sanat müziği eserlerinin çoksesli müzikle sentezlenmesi hususunda herhangi bir görüş bildirmemişse de temel görüşlerinden buna karşı olduğu ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, Necip Âsım (Yazıksız) Bey ve Ziya Gökalp'in görüşleriyle örtüşerek, Avrupa'daki örneklere uygun olarak asıl "millî mûsikî" olarak belirttiği Anadolu halk şarkılarının derlenip armonilenerek bir ulusçu çoksesli müzik yaratılabileceğini ifade eden Rauf Yekta Bey, zaten İstanbul Konservatuarı'nın ve Halk Mûsikîsi Cemiyeti'nin Anadolu halk şarkıları derleme ve inceleme çalışmalarında buna hizmet etmiştir.

Rauf Yekta Bey yaşarken kendisiyle aynı görüşte olan Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955), makamları yatay çokseslilik (kontrpuan) tekniğiyle kullanıp ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı çalgı grupları için özgün eserler besteleyerek, Türkiye'deki ilk eşit olmayan çeyrek ses aralıklı/mikrotonal müzik örneklerini ortaya çıkarmıştır. Daha sonra, Türkiye'nin Avrupa'da eğitim alan ilk kuşak çağdaş müzik bestecilerinden Ekrem Zeki Ün (1910-1987) de bazı eserlerinde makamları orijinal ses aralıklarıyla kullanmış ve asıl Kemal İlerici (1910-1986), makamlara özgü dörtlü armoni tekniğini[4] ortaya koyarak Rauf Yekta Bey'in de öngördüğü hedefe ulaşmıştır.

Günümüzdeki bazı çağdaş müzik bestecileri, yine makamları aralıklarıyla kullanıp çağdaş müzik yeni tınılar yaratmaktadırlar. Bu minvalde Türkiye'de, Rauf Yekta Bey'in görüş ve uygulamalarını kapsayan iki tip ulusçu çoksesli müzik ortaya çıkmıştır: Biri, Anadolu halk şarkılarına dayalı tam-yarım ses aralıklı ezgilerle ve/veya makamlarla, üçlü veya karma armoniyle çoksesli müzik eserleri düzenleme ve besteleme; diğeri makamları kullanıp üçlü, dörtlü veya karma armoni ya da serbest kontrpuan tekniğiyle özgün çağdaş müzik eserleri yaratmadır.[5]

[4] Bkz. İlerici, 1981.
[5] Bkz. Yöre, 2018.

KAYNAKÇA

Arpaguş, Faysal (2004). *"Ma'lumat" Mecmuası'nın 1-500 Sayılarında Yer Alan Türk Mûsikîsi İle İlgili Makâleler* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bardakçı, Murat (1985). "Rauf Yekta Beyin Hayatı ve Eserleri. Rauf Yekta Bey", *Türk Musikisi*, Çev. O. Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık, ss. 8-15.

Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert (1877). *Études sur la musique ecclésiastique Grecque: Mission musicale en Grèce et en Orient, Janvier-Mai 1875*. Paris: Librairie Hachette et Cie. Erişim tarihi: 22 Şubat 2023 https://ia802705.us.archive.org/25/items/tudessurlamusiq01bourgoog/tudessurlamusiq01bourgoog.pdf

Coşkun Elçi, Armağan (2008). "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Millî Folklor* 78, ss. 38-54. Erişim tarihi: 22 Şubat 2023 https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=78&Sayfa=34

Çergel, Mehmet Ali (2007). *Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makâleleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gökalp, Ziya (2019[1923]). *Türkçülüğün Esasları*, Çev. Ebru Özgün ve Buğra O. Uluyüz, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi. Erişim tarihi: 25 Şubat 2023 http://kdm.anadolu.edu.tr/TurkKlasikleri/Turkculugun_Esaslari.pdf

İlerici, Kemal (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* (İkinci Basılış), İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Öncel, Mehmet (2010). *Rauf Yektâ Bey'in Âti, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı Mecmûalarda Mûsikî İle İlgili Makalelerinin İncelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özcan, Nuri (2007). "Rauf Yektâ Bey", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi, Cilt 34, ss. 468-470.

Erişim tarihi: 24 Şubat 2023 https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/34/C34011290.pdf

Rauf Yekta Bey (1985[1913]) *Türk Musikisi*, Çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Taşdelen, Duygu ve Doğrusöz, Nilgün (2021). "Yeni Kaynaklar Işığında Yeni Bir Rauf Yekta Bey Biyografisi", *Rast Müzikoloji Dergisi*, 9/2, ss. 2805-

2822. Erişim tarihi: 20 Şubat 2023 https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1831760

Yöre, Seyit (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

_____ (2018). "Türk Ulusuna Müzik Arayışları; Sentez mi Kültürel Transplantasyon mu?", *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*, Der. Fırat Kutluk, İstanbul: H2O Kitap, ss. 1-14.

Rauf Yekta'nın Türk Müziğinin Çokseslendirilmesi Üzerine Fikirleri

Duygu TAŞDELEN[1]

Özet

20. yüzyılın başında müzik çevrelerinde özellikle milli musiki fikrinin gündemde olmasından dolayı Türk müziğinde çokseslilik/tekseslilik konusu çok sık tartışılan bir mesele haline gelmiştir. Bu tartışmaların en önemli katılımcılarından biri de Geç Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş dönemlerinin önemli ve çok yönlü aktörlerinden olan Rauf Yekta'dır. Rauf Yekta, *Şehbal, İkdam, Yeni Mecmua, Resimli Kitap* gibi dönemin önemli süreli yayınlarında yazdığı yazılarda Türk müziğinde çokseslilik konusuna değindiği gibi, "Türk Musikisi" maddesinde de konuyla ilgili açıklamalarda bulunmuştur.

Rauf Yekta'nın yazılarında Türk müziğinin çokseslendirilmesi ile ilgili konumu, çeşitli zamanlarda belirtilmektedir. Rauf Yekta ne bilimsel olmayan, temelsiz fikirlerle Türk müziğinin çokseslendirilemeyeceğini iddia eden tarafta olmuş; ne de Türk müziğinin gelişmesi için çokseslendirilmesi gerekliliğini savunan ikinci tarafta durmuştur. Rauf Yekta'nın kendisini, *Tiyatro ve Musiki* dergisinde de belirttiği ve azınlık teşkil ettiğinin altını çizdiği 'üçüncü bir zümre'ye dahil ettiği anlaşılmaktadır. Bu zümrenin amacı Batı müziğinin teknik olarak tamamlanmış araçlarından faydalı olabilecekleri alıp, Türk müziğini geliştirmek, ileriye götürmek ve ona asri bir renk vermek olarak belirtilmiştir. Dolayısıyla, Rauf Yekta kendine ve bahsi geçen üçüncü zümreye, teorisyen/besteci olarak modern bir yaklaşımla bileşimci misyonu yüklemektedir. Bu amaçtan ilerlemeci bir kültür/müzik anlayışını da görmek mümkündür. Rauf Yekta'nın da dahil edildiği bu zümre, içine doğdukları kültürün müzikal birikimin geleceğe yönelik inşası konusunda önemli bir rol oynamaktadır. Bu konumlandırma ile birlikte, bütün yazıları incelendiğinde Rauf Yekta'nın Türk müziğinin çokseslendirmesi ile ilgili yazdıklarının zaman zaman daha esnek, zaman zaman ise çok daha sert olduğu görülmektedir. Türk müziğinin en önemli savunucu kalemlerinden biri olan Rauf Yekta'nın; Batı müziğinin aktarım, yazılı kültür ögeleri gibi araçlarını savunurken ve çalışmalarında özellikle kullanıp önemini belirtirken, çokseslilik konusunda -temel itibari ile aynı noktanın altını çizmekle beraber- zaman zaman ifade biçimi değişen bir söyleminin olduğu fark edilmektedir.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, duygutasdelen@anadolu.edu.tr DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0148

Bu çalışmada; Rauf Yekta'nın çokseslilik ve Türk müziğinin çokseslendirilmesi ile ilgili görüşleri kaleme aldığı yazılar doğrultusunda incelenecek, söylemlerindeki değişimler dönem koşullarına göre değerlendirilecektir. Bu değişimler, Rauf Yekta'nın dönem içinde üstlendiği Türk müziğini savunma misyonuna göre ele alınacak; polemik yazılarında konu ile ilgili yazdıkları ve verdiği cevaplar söylem analizi yöntemi ile incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta, Çokseslilik, Polemik, Tekseslilik, Millli Musiki.

Rauf Yekta's Thoughts On Polyphony In Turkish Music

Abstract

The matter of monophony/polyphony was one of frequent debates in music circles at the dawn of the 20th Century particularly because the idea of national music was on the agenda. One of the preeminent participants in such discussions was Rauf Yekta, a very important and multi-discipline actor of the Late Ottoman and Early Republic periods. In his articles in important periodicals of the time such as *Şehbal, İkdam, Yeni mecmua, Resimli kitap*, Rauf Yekta broached the subject of polyphony in Turkish music and elaborated on the matter at length in his article *Türk Musikisi* (Turkish Music).

Rauf Yekta's position on making Turkish music polyphonic is specified at various points in his writing. Rauf Yekta was neither on the side which claimed that Turkish music could be made polyphonic through non-scientific and unfounded ideas; nor the one which advocated the necessity of polyphony for the development of Turkish music. It is understood, as he also specified in *Tiyatro ve Musiki* (Theater and Music) journal, that Rauf Yekta assigns himself to 'a third group' which he emphasized to be a minority. The purpose of this group is identified as developing and furthering Turkish music by borrowing applicable technically complete tools from Western music to add to it a contemporary color. Rauf Yekta therefore attributes to this third group and himself a compounding mission with a modern approach as theoreticians/composers. It is possible to gleam from this purpose a progressive culture/music understanding. This group in which Rauf Yekta is also included plays an important role in building the musical accumulation of the culture into which it was born for the future. A review of all his writings, when assessed with the aforementioned positioning in the debate, shows Rauf Yekta's writings on making Turkish music polyphonic to be more flexible at times and also more rigid from time to time. It is noticed that whereas as one of the most prominent advocates of Turkish

music, Rauf Yekta advocated for tools of Western music such as elements of its teaching and written culture – the importance of which he emphasized and which he also used in his work – his manner of expression on polyphony – along with highlighting essentially the same points - fluctuated from time to time.

This paper examines Rauf Yekta's views on polyphony and introducing polyphony to Turkish music through his writings, and assesses the changes in his rhetoric according to the conditions of their respective times. These changes are considered according to Rauf Yekta's assumed mission of advocacy for Turkish music during the period and his writing and responses on the matter in argumentative writing are analyzed by employing discourse analysis method.

Keywords: Rauf Yekta, Polyphony, Arguement, Monophony, National Music.

Giriş

Rauf Yekta Bey, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminin çalkantılı tarih sahnesinde, büyük dönüşüm ve karşıtlıkların yaşandığı bir dönemde tarih öznesi olarak var olmuş; kültürel birikimini, müziğe bakış açısını bu süreçte şekillendirmiştir. Bu dönüşümlerin ve karşıtlıkların içerisinde, dönem aktörlerin fikirlerinin hem siyasal hem kültürel dönüşümlerle birlikte şekillendiği, değiştiği ya da fikirlerini ifade edişlerinin değişkenlik gösterebildiği yazıları ve/veya söylemleri üzerinden takip edilebilmektedir. 20. yüzyılın başında müzik çevrelerinde süren Türk müziğinde çokseslilik/tekseslilik konusunun en önemli katılımcılarından biri olan Rauf Yekta Bey'in çokseslilik ile ilgili fikirlerinin de süreç içinde ana hatları bakımından aynı kalmakla beraber söylem itibariyle değişiklik gösterdiği yazılarından anlaşılmaktadır.

Rauf Yekta'nın Türk Müziğinin Çokseslendirilmesi Hakkındaki Fikirlerinin Değerlendirilmesi

Rauf Yekta Bey'in çokseslilik ve Batı müziği ile ilgili düşüncelerinin ilk izlerini, 1894 tarihindeki Halep yolculuğu esnasında kaleme aldığı anılarında görmekteyiz. Halep'e gitmek üzere bindiği gemide yazdığı, gemide ve İzmir'de yaşadıklarını kaydettiği bu anılarında, yolculuk esnasında İngiliz bir yolcuyla aralarında geçenleri aktarmaktadır. Gemide sıkıldığı için ney üflemeye başlamasının ardından yanına gelen İngiliz yolcu ile müzik hakkında -Fransızca olarak- sohbet etmeye başlamışlar, Rauf Yekta Bey yolcuya, Osmanlı ve Avrupa müziği hakkında detaylı bilgi vermeye çalıştığını belirtmiş ve sohbetin devamında İngiliz yolcu kendisine İngiliz müziğini nasıl bulduğunu sormuştur. Rauf Yekta Bey, öncelikli olarak cevap vermemiş ve yolcuya kendisinin

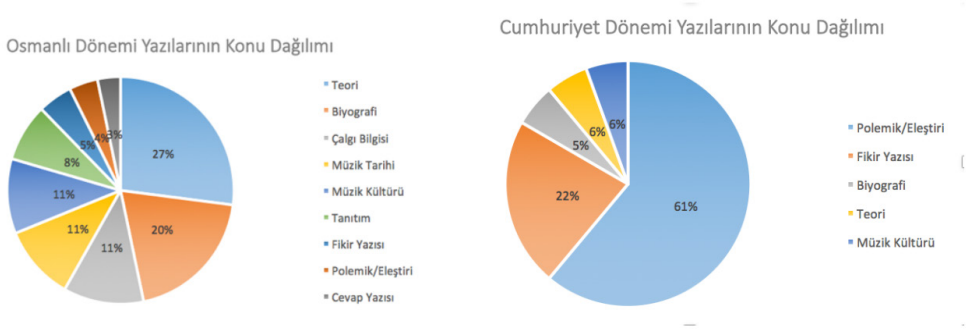
Osmanlı müziğini nasıl bulduğu sorusunu yöneltmiş, dinlediği müzikten zevk almadığını öğrenmesinin ardından şu cevabı vermiştir:

> "Bu cevabtan bana cür'et gelerek sualine cevaben dedim ki: Size Osmanlı musikisi ne kadar fena tesir etti ise bana da İngiliz ve alelumum [genel olarak] Avrupa musikisi o kadar hoş geldi. Hem benim sizden bir farkım var. Siz ihtimal ki Osmanlı musikisini İstanbul'da birinci defa olarak işitmişsinizdir, ben ise küçük yaşımdan berû gerek Beyoğlu'nda gerek tiyatrolarda Avrupa musikisini dinleye dinleye o dereceye çıkmışımdır ki eğer ülfet [alışmak] mümkin olsa idi şimdiye kadar çoktan telezzüz edebileceğim [zevk alabileceğim] der-kâr [belli] iken bilakis dinledikçe teneffürüm [nefretim] artmakta ve bir türlü bu garip musikiye ısınamamaktayım!" (Paçacı 2012: 24)

O yıllarda Dîvân-ı Hümâyûn'da çalışan ve sonraki yıllarda Türk müziğinin en ateşli savunucularından birine dönüşecek Rauf Yekta Bey'in henüz 20'li yaşlarının başında olması nedeniyle, -belki gençliğinin de verdiği heyecanla - bu sözleri karşı saldırı mahiyetinde, tepkisel bir cevap olarak da değerlendirilebilir. Bu cevabı vermiş olmakla birlikte, daha sonraki yıllarda yayımlanan yazılarından ve sürdürdüğü teori çalışmalarından Yekta'nın, Batı müziği ve teorisi hakkında bilgi sahibi olduğu net bir şekilde anlaşılmaktadır. Bunlarla birlikte yazılarında zaman zaman sevdiği Batı müziği bestecilerden bahsetmektedir. Aynı zamanda kişisel arşivinin ön tasnifinde de Batı müziği ile ilgili pek çok kaynağın yer aldığı görülmektedir[2]. Ancak bu bilgi birikiminin yanı sıra yine de kişisel anlamda Batı müziğinden dinleyici olarak pek de keyif almadığı, hayatının son döneminde kendisi ile ilgili yazılan yazılarda belirtilmektedir.

Rauf Yekta Bey'in 1890'lı yılların sonundan itibaren dönemin önemli süreli yayınlarında aktif olarak yazılarının yayınladığı görülmektedir. Bu yazıları, genel konularını göz önünde bulundurarak kategorize ettiğimizde ise Osmanlı Dönemi'nde yazdığı yazılar ile Cumhuriyet Dönemi'nde yazdığı yazıların konu ağırlığı itibari ile bir değişim gösterdiğini anlaşılmaktadır (Bkz. Şekil 1). Osmanlı Dönemi yazılarının daha çok teori ya da biyografi ağırlıklı olduğu ancak Cumhuriyet döneminde ağırlıklı olarak polemik yazıları kaleme aldığı tespit edilmiştir. Bu polemik yazıları da çoğunlukla milli musiki ve çokseslendirme konusunu içeren dönem tartışmaları ile ilgili kaleme alınan yazılardır.

[2] Arşivin ön tasnifi için bknz: https://otmag.itu.edu.tr/projeler/rauf-yekta/ontasnif



Şekil 1: Yazılarının Konu Dağılımı

Rauf Yekta Bey, süreli yayınlarda kaleme aldığı bu yazıları ile dönemin yazın alanı için önemli bir isim haline gelmiştir. Öyle ki Şevki Uludağ'ın anılarında, süreli yayınlarda yeni yazı yazmaya başlayan yazarların yazılarının, editörlerce Rauf Yekta Bey'i kışkırtacak ve kendisinin cevap vermesine sebep olacak şekilde düzenlendiği anlatılmaktadır. Bu sayede hem yeni yazarların isimlerinin duyulması hem de gazete/dergi tirajının artması hedeflenmektedir (Yıldızeli 2009: 178). Bu yazılarda kullandığı sert dil de farklı yazarların yazılarına konu olmuştur. Hem fiziksel özellikleri hem de kibar mizacı ile yazılarındaki sert dilinin birbiri ile örtüşmediği çeşitli yazılarda kaleme alınmıştır. Ancak bu sert ifadeler, daha ziyade Cumhuriyet döneminde kaleme aldığı yazılarında ağırlık kazanmıştır.

Rauf Yekta Bey'in çokseslilik ile ilgili görüşlerine bu çalışma kapsamında kronolojik olarak değinilecektir. Rauf Yekta Bey'in yazdığı "Türk Musikisi" maddesi, Paris Konservatuarı profesörlerinden Albert Lavignac'ın (1846-1916) yönetiminde bir kurul tarafından hazırlanan *Encyclopédie de la Musique*'in beşinci cildinde, 1922 yılında yayımlanmıştır. Nasuhioğlu, çevirisini yaptığı maddenin önsözünde, Rauf Yekta Bey'in bu maddeyi 1913 tarihinde kaleme aldığını aktarmaktadır (Yekta 1986: 7). Ancak Rauf Yekta Bey'in arşivinde bulunan A. Lavignac ile mektuplaşmaları 1909 yılına dayanmakta ve 1910 yılında da yazının teslim sürecinin devam ettiği anlaşılmaktadır (Doğrusöz 2018: 171-172). Bu nedenle, Yekta tarafından hazırlanan bu ansiklopedi maddesi yazılış tarihi itibari ile yazarın görüşlerini aktarması bakımından kronolojik olarak ilk ele alınacak çalışmalardan biri olarak değerlendirilmiştir.

Rauf Yekta Bey, bu ansiklopedi maddesinin "Doğu Makamlarının Armonize Edilmesi" alt başlığında konu ile ilgili görüşlerini detaylı olarak açıklamaktadır. Ancak bu maddede teknik bilgiden ziyade daha çok fikri bilgiler verdiğini görülmektedir. Bu fikirlerini aktarırken pek çok yazısında olduğu gibi yine

Batı'daki müzik insanlarından sıklıkla referans yaptığı ve bu sayede kendi fikirlerine dayanak oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Bu yazısında, kendisinin de yaklaşık bir senedir Doğu makamlarının armonisi üzerine çalıştığını, yakın bir tarihte tatminkâr neticeler elde edeceğini ve bu neticeleri Batı'daki müzik insanları ile de paylaşacağını müjdelemektedir. Ancak bunu söylerken bir taraftan da bu makamların çokseslendirilmesinin, makamların hususi özelliklerini yok edeceği ve makamları majör/minöre indirgeyeceği noktasındaki endişelerini de uzun uzun anlatmaktadır. Dolayısıyla bu yazıda doğrudan bir kabul olmadığı ve yöntemle ilgili kaygılarının olduğu görülmektedir. Bu yazıda özellikle Doğu'da ve kendi ülkemizde makam müziğini bilmeden Batı müziğine tatbik etmek isteyen müzisyenleri de yerip, bu kişileri 'sözde maestro'lar ve 'yarı Avrupalı maesto'lar sıfatları ile tanıtmaktadır. Bununla birlikte o döneme kadar yapılan kendi deyimiyle 'meseleye kâfi derecede nufuz etmiş' Batılı müzik insanlarının bile çokseslendirme çalışmalarının başarısız olduğunu söylemekte ve tam bu noktada Batılı meslektaşlarına meseleyi majör/minör olarak ele almamaları gerektiği tavsiye etmektedir. Ayrıca da bu alanda çalışmak isteyen Batılılara ansiklopedi maddesinde makamları örneklemek için yazdığı semaileri, temrinleri armonize edebileceklerini, daha sonrasında da daha büyük eserleri çokseslendirebileceklerini söyleyip, bunu yaparlarsa da kendisi ile paylaşmalarını rica etmektedir. Tüm belirttiği çokseslendirme fikirlerinin ardından şu temennisini bildirmektedir:

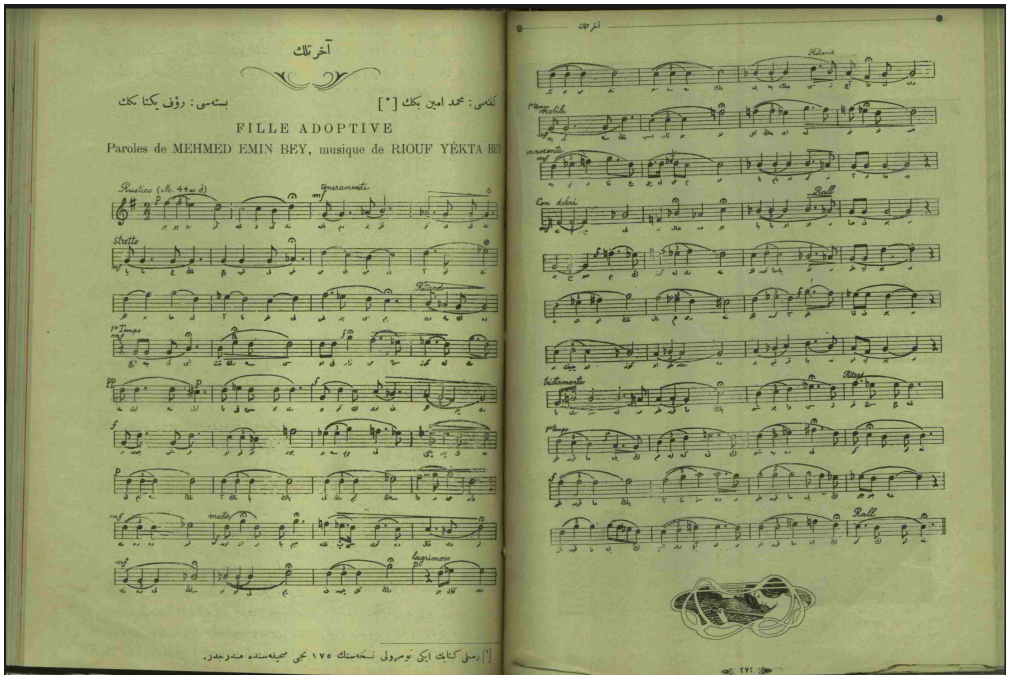
"Ve böyle yapmakla şunu bir gün ümit edebiliriz ki, ulu bir sanat olan musikiyi bütün sevenlerce hararetle ortaya atılan aynı musiki alemi fikri, tamamen gerçekleşecektir!" (Yekta 1986, çev. Nasuhioğlu: 136)

Bu ansiklopedi maddesini yazdığı 1910 yılında *Resimli Kitap*'da kaleme aldığı "*Âhiretlik Unvanlı Neşide-i Mûsıkiyye Münasebetiyle*" yazısı ve bu yazıda hikayesini anlatıp, notasını sunduğu *Ahretlik* (Evlatlık Kız) eseri, Rauf Yekta Bey'in konu ile ilgili fikirlerini anlamlandırmak adına önem taşımaktadır. Ahretlik eseri, Rauf Yekta Bey'in besteci kimliğine bakıldığında, en deneysel olarak nitelendirilebilecek, 'Musiki Osmani ile opera' olarak tanımlanan eseridir[3]. Rauf Yekta Bey, bu yazısında Ahretlik eserinin bestelenme hikayesini de aktarmaktadır. Batı müziği ile ilgilenen piyanist bir arkadaşı ile arasında geçen " 'Alaturka' denilen mûsikî ile opera mı yapılacak? Buna şimdiden mümkün değildir cevabını vermekte tereddüd etmem" (Öncel 2010: 48) sözleriyle başlayan iddialaşmanın üzerine arkadaşı Yekta'dan, Mehmed Emin Bey'in (1864-1944) "Âhiretlik" başlıklı şiirini "mûsikî-i Osmanîmiz ile" bestelemesini is-

[3] Ayr. bilgi için bknz. Duygu Taşdelen ve Nilgün Doğrusöz, Ali Ergur (2021). "Gelenek, Değişme, Arayış: Rauf Yekta Bey'in Besteciliğinde Geleneği Sahipleniş ve Deneysel Yönelim", *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 52-72.

Taşdelen, Duygu (2021). *Gelenek Kurguları, Darülelhan ve Aktörlerinden Rauf Yekta Bey* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

temiştir. Ahiretlik şiirinin konusu, yoksulluk nedeniyle şehre gelmek zorunda kalan bir kızdır. Köyde maddi sıkıntılar çeken kızın ailesi, kızı Bolu'dan İstanbul'a hizmetçi olarak göndermiştir. Kızın şehirde kazandığı para ile ailesi öküz alacak ve aile köyde geçimlerini sağlayacaklardır. İki kadın arasındaki karşılıklı konuşmaları da içeren şiir, bu sebeple opera librettosu olabilecek bir eser olması nedeniyle seçilmiştir. *Resimli Kitap*'ın ilgili sayısındaki nota incelendiğinde 'Ahretlik' eserinin teksesli olarak bestelendiği ve eserde sadece solistlerin partisinin yazıldığı görülmektedir (Bknz. Şekil 2). İki solistin karşılıklı icrası yine tek porte üzerinde yazılmıştır. Yekta, o zamana kadar bu gibi eserlerin bestelenmesinde nasıl bir uslup kullanılması gerektiğini çok düşündüğünü fakat "Âhiretlik" eseri ile zihnindeki meseleyi tamamıyla çözdüğünü aktarmaktadır (Öncel 2010: 49). Artık Türk müziği makamları ile opera yazılabilmesi için, işin şairlere kaldığını belirten Yekta; şairlerimizin Avrupalı şairlerin yazdığı opera librettolarını örnek alarak bu metinleri yazabilecekleri görüşünü bildirmektedir. Yani 'Musiki-i Osmani ile opera' yazımının bestecilik anlamında çözüldüğünü belirtmektedir.



Şekil 2: Ahretlik Eseri (Resimli Kitap 1. Cilt Sayı 3)

Bu yazısından dört yıl önce, 1906 yılında, ise Türk müziği bestecilerinin opera bestelemesi ile ilgili fikirlerini şu kelimelerle ifade etmiştir:

> "Haydi, böyle bir bestekârın vûcûdunu kabul edelim. Umûr-ı bedîhiyyedendir ki o bestekâr her şeyden evvel eserinin vesâit-i icrâiyyesi olan

> sanatkarlara, tabîr-i diğerle, muktedîr hânende ve sâzendelere muhtâctır. Birçok emek sarfıyle meydana getireceği eserini arzûsu vechile oynatacak, çaldıracak kimseleri bulacağına kâni olmayan bir kimseden ihtiyâr-ı külfetle bir operet veya bir opera tanzimi gibi bî-hâsıl bir himmet beklenebilir mi? Tabiîdir ki buna ihtimâl verilemez." (Uymaz 2005: 49)

Bu yazıdan anlaşıldığı üzere, ciddi bir emekle bestelenecek operanın icracısının da bulunamayacağı konusunda endişelidir. Rauf Yekta Bey, yenilikçi bestelerin, ancak bu yeni anlayışı idrak edebilecek ve bu doğrultuda icra sergileyebilecek yetenekte müzisyenlerin varlığıyla mümkün olduğunu belirtmektedir.

Yine icracılar hususundaki endişesini belirttiği "Türk Musikisi" maddesindeki "Doğu milletleri musikisinde his yönü o kadar hakimdir ki" şeklinde başlayan cümlesinde, bir kemancı ile arasında geçen diyalogtan bahsetmekte ve bu kemancının ikinci keman görevini icra etmeye asla razı olmayacağını anlattığı konuşmayı "Ne..! Benim yanımda bulunan birinci kemanlar tam bir serbesti içinde nefis bir melodiyi icra edecekler, halbukî ben… yapmaya mecbur olacağım! Allah korusun, böyle bir görevi hiçbir zaman kabul etmeyeceğim." (Yekta 1986, çev. Nasuhioğlu: 134) sözleri ile aktarmaktadır.

Tüm bu alıntılardan anlaşıldığı gibi yazın hayatına başladığı ilk dönemde yazılarında Türk müziğinin çokseslendirilmesi ile ilgili endişelerini belirtmekle birlikte, daha sonraki yıllarda yazdığı yazılarında görülecek olan keskin ve sivri dil ile çok da karşılaşılmamaktadır.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise, Rauf Yekta Bey dönemin Alaturka-Alafranga tartışmalarındaki en önemli aktörlerden ve Türk müziği savunucularından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, bu dönemde Rauf Yekta Bey'in yazdığı yazılar dönemin müzik tartışmaları ekseninde Milli musiki ve polemik ağırlıklıdır. Sayıca konu ile ilişkili pek çok yazının kaleme alınması nedeniyle 1926 yılında yayımlanmış olan "Türk Mûsikîsi Müzeye Kaldırılamaz", "Rauf Yektâ Bey'den Garpçılara Şiddetli Bir Hücum" başlıklı iki önemli yazısı üzerinden Rauf Yekta Bey'in görüşleri incelenmiştir.

"Rauf Yektâ Bey'den Garpçılara Şiddetli Bir Hücum" yazısında milli musiki ile yapılmak isteneni batı ikliminde yaşayan bir ağacın doğu ikliminde yetiştirilmeye çalışılmasına benzetmekte ve farklı bir iklimde ağacın kuruyacağını ya da meyvesinin değişeceğini belirtmektedir. Yazılarında bahsettiği Türk müziğinin makamsal yapısının çokseslendirilmesinin, makamların sayısını azaltacağı, makamları Batı müziğindeki gibi majör ve minöre indirgeyeceği fikri de verdiği örnekle örtüşmektedir. Resmi müzik düşüncesinin halk arasında tam manasıyla kabul görmeyeceğini düşündüğünü de yine aynı yazısındaki "...yalnız mekteplerde değil, her köşe başında birer alafranga mûsikî dershânesi açsak bu millet yine kendi ruhundan doğan ve garp mûsikî sisteminde

yeri bulunmayan ve o mûsikînin kavâid ve nazariyâtla kâbil-i te'lîf olmayan makam ve nağmeleri yine kendi üslûbu ile terennüm edecektir." (Özdemir 2010: 65) ifadelerinden anlaşılmaktadır. Bu ifadelerden bu yeni geleneğin aslında dayatıldığını, halkın gerçekleriyle uyum gösteremeyeceğini ve alımlayıcı bulamayacağını düşündüğü anlaşılmaktadır. Bu söylemine karşılık Türk müziğinin halkın içinde varlığını sürdürdüğünü, takdir gördüğünü, insanları heyecanlandırdığını belirtmektedir.

Kemâl Emin Bey'den aldığı 'muhafazakâr' eleştirisi ile ilgili ise "Türk Mûsikîsi Müzeye Kaldırılamaz" yazısında şunlar söylemiştir.

> "Hakkımda hâsıl ettiğiniz yanlış fikirlerden biri de beni "muhâfazakâr" zannetmenizdir. Halbuki ben mûsikimizin en 'liberal' bir hâdimiyim. Şu kadar ki benim liberalliğim sizinki gibi 'garb mûsikisini aynen kabul' mânâsını tazammun etmez. Bu sözü şimdi sümmettedârik söylemiyorum. Umumî Harbten evvel yazdığım Mûsikî Ansiklopedisi'nin 3062. sayfasına bakarsanız orada mûsikimize 'âhenk' tatbîkine bile taraftar olduğumu görürsünüz. Mamâfîh bu bahiste dahî fikirlerimiz birbirine uymaz. Garb âhenklerinin aynen kabûlü, başkasının vücûduna göre dikilmiş bir elbiseyi giymemize benzeyeceği için mûsikî makâmlarımızın lahnî bünyesinden doğacak bir armoninin tatbîk edilmesi lüzûmuna kâniyim ki garb ulemâsı da aynı fikirdedirler." (Özdemir 2010: 97)

Kendisini liberal olarak tanımlayan Rauf Yekta Bey, yazının devamında çokseslilik konusunun dahi taraftarı olduğunu söylemekte ve referans olarak da daha önceki yıllarda kaleme aldığı "Türk Musikisi" maddesini göstermektedir.

Darülelhan'da kullanılmak üzere kaleme alınan ve 1924-1926 yılları arasında, formalar halinde basılan; 1926'da Darülelhan'da Türk müziği eğitiminin sonlandırılması nedeniyle yarım kalan *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı*, diğer adıyla *Gavsiyye*[4] eserinde, müzik tarihinin gösterdiği aşamadan yola çıkarak müzikleri üçe ayırmaktadır. Bunlar; a) Vâhidu'l-savt [Homophone] mûsikîler, b) Kasiru'l-savt [Polyphone] mûsikîler ve c) Ahengî [Harmonique] mûsikîlerdir. Şark mûsikîsi ile ilgili "onun mazisi, hali Garb mûsikîsine benzemediği gibi istikbali de benzemeyecektir." (Yekta çev. Paçacı 2004: 17-18) sözlerinden; bu aşamaları Darwinist bir yaklaşımla ilk, orta, son gelişim evreleri olarak değerlendirmediği açıkça görülmektedir.

Bu süreçteki yazıları bütün olarak değerlendirildiğinde, Türk müziğinin çokseslendirilmesine doğrudan olumsuz yaklaşmadığı, ancak bunun yöntemi ve dönemin müzik politikaları hakkındaki ifadelerinin -yumuşak olmamakla birlikte- hem okuyucuları hem de yetkilileri iknaya yönelik bir çaba içerisinde

[4] Bu çalışma, *Musikişinas* Dergisi'nin 1-4, 6-11. sayılarında bölümler halinde günümüz Türkçesine çevrilmiştir.

yazılmış olduğu hissedilmektedir. Milli musikinin makam müziği açısından sakıncaları, neden toplumda bir karşılık bulamayacağını ve makamlara nasıl zarar vereceğini gibi hususların vurgulandığı, meselenin çözüme ulaşmasının gerekliliğinin altının çizildiği ve Türk müziğine alan açma çabasının gözlemlendiği bir tavır sergilediğini söylemek mümkündür.

1926 yılı sonrasında -özellikle Darülelhan'ın kapatılmasının ve bu durumun artık geri dönüşünün olmadığının idrakının ardından- ise yazdığı yazılarında çok daha sert ve daha pervasız bir yazım dilinin hakim olduğu görülmektedir.

Özellikle *Tiyatro ve Mûsikî* dergisinde yazdığı yazılarda bu dönüşüm çok daha hissedilir haldedir. Milli musiki ile yapılmaya çalışılanı:

"Elimizdeki kıymetli hazinenin kıymetini takdirden âciz olduğumuzu gösterir bir laubalilikle Şark sistemine mensup halk şarkılarımızı Garp sistemi ile armonize etmek gibi gülünç çocukluklar yapmağa devam ediyoruz." (Duran 2001: 18) olarak ifade etmiştir. Bununla birlikte "Rum garsonların söylediği Türkçe ne ise, piyanoda çalınan Türk Musikisi de odur." (Duran 2001: 47) benzetmesinde bulunmuştur.

1928 yılında, *Tiyatro ve Mûsikî*'nin sekizinci sayısında yazdığı yazısında Türk müziğinin kendi sisteminde ilerleyeceğini ve 'o şerefli mazinin' bütün asri ihtiyaçlarını bünyesinde toplayan devamından ibaret olacağını yazıp, Türk müziğine Batı müziğini uygulamak isteyenlerin bu çalışmalarda serbest olduğunu belirtip, şu cümleyle devam eder: "Şu kadar ki yapacakları zevzekliklere 'Türk mûsikîsi' namını vermemek şartıyla…" (Duran 2001: 19)

Çeşitli yazılarında ise bu besteciler için 'esersizler' sıfatını kullanmakta ve şu tanımlamaları yapmaktadır:

"Henüz Türk mûsikînin elif basından bile bi haber, küçük bir şarkı bile olsun bestelemekten aciz ve Garp mûsikîsini biraz öğrenmiş birtakım heveskarlar ve sonra bunları ileride gelmesi beklenen Türk mûsikîsi peygamberinin mübeşşirleri zümresine is'ad eden pohpohçular!" (Duran 2001: 55)

Rauf Yekta Bey, aynı dergide yazdığı yazısında bu alandaki müzik insanlarını zümrelere ayırmaktadır. Ve kendisi de ne bilimsel olmayan, temelsiz fikirlerle Türk müziğinin çokseslendirilemeyeceğini iddia eden tarafta olmuş; ne de Türk müziğinin gelişmesi için çokseslendirilmesi gerekliliğini savunan zümrede durmuştur. Rauf Yekta Bey'in kendisini, azınlık teşkil ettiğinin altını çizdiği 'üçüncü bir zümre'ye dahil ettiği anlaşılmaktadır. Bu zümrenin amacı Batı müziğinin teknik olarak tamamlanmış araçlarından faydalı olabilecekleri alıp "Türk musikisini terakki ettirmek ve onu [ona] asri bir renk vermek" (Duran 2001: 21) olarak belirtilmiştir. Dolayısıyla, Rauf Yekta Bey kendisine

ve bahsi geçen üçüncü zümreye, teorisyen/besteci olarak modern bir yaklaşımla bileşimci misyonu yüklenmektedir. Bu amaçtan ilerlemeci bir kültür/müzik anlayışını da görmek mümkündür. Rauf Yekta Bey'in de dahil edildiği bu zümre, içine doğdukları kültürün müzikal birikimin geleceğe yönelik inşası konusunda rol oynamaktadır.

Sonuç

Rauf Yekta Bey Türk müziği ile ilgili çalışmalarında, Batı müziğinin aktarım, yazılı kültür ögeleri gibi araçlarını savunurken ve bunları kullanıp, bu araçların önemini belirtirken; çokseslilik konusundaki söylemlerinde dozu değişse de konunun uygulaması ile ilgili endişeleri olduğu görülmektedir. Yazılarında doğrudan çokseslendirme karşıtı olduğunu belirtmemiş, hatta kendisinin de konu ile ilgili arayışları olduğunu vurgulamıştır. Ancak, Türk müziğinin çokseslendirilmesinde kullanılacak ya da dönemin müzik politikaları dahilinde uygulanmak istenen yöntemlerin Türk müziğinin kendine has özelliklerine vereceği zarar konusunda ise kaygılarının olduğu açıktır.

Bununla birlikte, Rauf Yekta Bey'in Türk müziğinin çokseslendirilmesi konusunda, dönem içinde üstlendiği Türk müziğini savunma misyonuna göre, kullandığı ifadelerin daha sert ya da daha esnek olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

Doğrusöz, Nilgün (ed.) (2018). *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Duran, Mehmed Hadi (2001). *Milli Mecmua ve Tiyatro ve Musiki Adlı Dergilerdeki Türk Musikisi* İle *İlgili Makaleler* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öncel, Mehmet (2010). *Rauf Yektâ Bey'in* Âti*, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve* Şehbâl *Adlı Mecmûalarda* Mûsikî İle *İlgili Makalelerinin İncelenmesi* (YayınlanmamışYüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özdemir, Hüseyin (2010). *Rauf Yekta Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Musiki* İle *İlgili Makalelerinin İncelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Paçacı, Gönül (2012). "Rauf Yekta Bey'in Gezi Günlüğünün Tıpkıbasımı ve Çevrimyazısı", *Musikişinas* 12, s. 18-39.

Resimli Kitap. C. 1, S. 3.

Taşdelen, Duygu (2021). *Gelenek Kurguları, Darülelhan ve Aktörlerinden Rauf Yekta Bey* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Taşdelen Duygu ve Nilgün Doğrusöz, Ali Ergur (2021). "Gelenek, Değişme, Arayış: Rauf Yekta Bey'in Besteciliğinde Geleneği Sahipleniş ve Deneysel Yönelim", *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 52-72.

Yekta, Rauf (2004). *Türk Musikisi Nazariyatı*, Çev. Gönül Paçacı, Musikişinas 7, s. 8-39.

Yekta, Rauf (1986). *Türk Musikisi*, Çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yıldızeli, İrem Ela (Haz.). (2009). *Bir Kültür Savaşçısı Dr. Şevki Uludağ*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in Bestecilik Anlayışında Mevlevi Ayini Formu

Orkun Zafer ÖZGELEN[1]

Özet

Mevlana'nın düşünceleri ile 13. yüzyılda şekillenen Mevlevilik, Osmanlı İmparatorluğu döneminden, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar, hatta kuruluş aşamasında dahi, gerek dini, gerekse kültürel ve sosyal alanda etkili olmuştur. Birçok önemli bestecinin Mevlevi olması, mukabelelerin müzik ile yapılması ve müzikle ilgili ilmi çalışmalar, Mevlevihaneleri bir kültür çatısı haline getirmiştir. Bunun sonucunda Mevlevi olsun olmasın, müzikle uğraşan birçok kişi Mevlevi şahsiyetlerden ders ve feyz almışlardır demek yanlış olmayacaktır. Yılmaz Öztuna, Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in Mevlevi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'den müzik dersleri aldığını yazmaktadır. Arel'in bu derslere 1924'e kadar devam ettiğini, fakat klasik Türk makam müziği repertuarında arkadaşları Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'ye yetişemediğini yazmaktadır (Öztuna, 1986:80-81). Bununla beraber Okan Murat Öztürk makalesinde, Öztuna'nın yanlış bilgi verdiğini ve özellikle Rauf Yekta Bey'in Fahreddin Dede'den değil, Mehmed Ataullah Dede (1842-1910), Mehmed Celaleddin Dede (1849-1908)'den teorik ve repertuar alanında istifade ettiğini yazmaktadır (Öztürk, 2020:175-185). Hem Rauf Yekta Bey, hem de Arel gerek dini, gerekse lâdini eserler bestelemişlerdir. Arel'in çeşitli makamlarda 50 adet Mevlevi ayininin bulunduğu 3 defter İBB Atatürk Kütüphanesi'nde bulunmaktadır, Rauf Yekta Bey'in ise Yegâh makamında 1 adet ayinini tespit etmekteyiz. Çalışmamızda, özellikle Türk makam müziği alanında önemli isimlerden olan Hüseyin Fahreddin Dede, Mehmed Ataullah Dede ve Mehmed Celaleddin Dede'den ders almış iki bestecinin, Mevlevi ayini besteleme anlayışları araştırılacaktır. Bu meyanda, Rauf Yekta ve Arel'in ayin formuna, gelenekteki anlayışa göre bağlı kalıp kalmadıkları, usul, makam ve güfte kullanımları gibi özellikler ele alınacak ve analiz edilecektir. Çalışmamızda yöntem olarak form ve makam analizi ile birlikte, daha çok edebiyat ve tarih ile ilişkili olan ve metinleri döneminin sosyal atmosferi içinde değerlendirmeyi amaçlayan

[1] Dr. Araş. Gör., İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı Müzik Teorisi Bölümü, ozgelen@itu.edu.tr. DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0149

yeni tarihselcilik metoduna da başvurulacak ve ayinlerin bestelendiği tarihlerdeki sosyal gelişmelerin iki bestecinin Mevlevi ayini bestelemesi sürecine etkileri araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sadettin Arel, Mevlevi Ayini, Yeni Tarihselcilik, Müzik Analiz.

Mevlevi Ayin Form in Rauf Yekta Bey and Hüseyin Sadettin Arel's Composition Understanding

Abstract

Mevlevi doctrine which was shaped in the 13th century with the thoughts of Mevlana, has been influential in religious, cultural and social areas from the Ottoman Empire period to the establishment of the Republic of Turkey, even at the establishment stage. The fact that many important composers are Mevlevi, that the recitals are made with music, and scientific studies about music have made the Mevlevihanes a cultural framework. As a result, it would not be wrong to say that many people who are interested in music, whether they are Mevlevi or not, have taken lessons and inspiration from Mevlevi figures. Yılmaz Öztuna writes that Rauf Yekta Bey and Hüseyin Sadettin Arel took music lessons from Hüseyin Fahreddin Dede who was Mevlevi sheikh. He wrote that Arel continued these lessons until 1924, but could not catch up with his friends Rauf Yekta and Suphi Ezgi in the classical Turkish maqam music repertoire (Öztuna, 1986:80-81). However, Okan Murat Öztürk stated in his article that Öztuna gave false information and that Rauf Yekta Bey did not benefit from Fahreddin Dede, but rather from Mehmed Ataullah Dede (1842-1910), Mehmed Celaleddin Dede (1849-1908) in the field of theory and repertory. (Öztürk, 2020:175-185). Both Rauf Yekta Bey and Arel composed both religious and secular pieces. 3 notebooks containing 50 Mevlevi rites of Arel in various authorities are in the İBB Atatürk Library, and we identify 1 ayin of Rauf Yekta Bey in Yegâh maqam. In our study, two composers who took lessons from Hüseyin Fahreddin Dede, Mehmed Ataullah Dede and Mehmed Celaleddin Dede, who were especially important names in the field of Turkish maqam music, will be investigated for composing the Mevlevi ayin. In this context, features such as whether Rauf Yekta and Arel adhere to the ayin form and the traditional understanding, and their use of usul, maqam and lyrics will be discussed and analyzed. In our study, along with the analysis of form and maqam, the new historicism method, which is mostly related to literature and history and aims to evaluate the texts in the social atmosphere of the period,

will also be applied, and the effects of the social developments in the dates when the rites were composed on the process of composing the Mevlevi ayin of the two composers will be investigated.

Keywords: Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sadettin Arel, Mevlevi Ayin, New Historicism, Musical Analysis.

Yöntem ve Sınırlılıklar

Rauf Yekta Bey'in Yegâh ve Hüseyin Sadettin Arel'in Ferahnüma makamındaki ayinlerini içeren çalışmamız, ayinlerin bütününü incelemek oldukça kapsamlı olacağından, birinci selamlarının analizi olarak sınırlandırılmıştır. İki bestecinin Mevlevi ayini besteleme geleneği bakımından anlayışları ele alınmıştır. Bununla beraber güfte, usul kullanımları, form yapıları ve makamsal ya da çeşnisel olarak adlandırabileceğimiz melodik hareketler analiz edilmiştir. Bu doğrultuda ilk olarak Stephen Greenblatt tarafından 1892 yılında ortaya atılan yeni tarihselcilik yöntemi ile, sosyal ve siyasal hayatta olan gelişmeler ekseninde, bestecilerin çevresindeki olayların ayinlerin bestelenme sürecine etkisi okunmaya çalışılmıştır. Bunun yanında ayinlerin geleneğe uygunluğu tartışılırken, yeni tarihselcilik bakış açısıyla bestelendiği dönemin koşulları doğrultusunda değerlendirilmiş ve ortaya konulmuştur.

Mevlevi Ayini Ritüeli ve Formu

Mevlevi mukabelesi; Mevlana'nın 12. yüzyıldaki fikirleriyle beraber şekillenen, sonrasında oğlu Sultan Veled ve Ulu Arif Çelebi tarafından devam ettirilen bir ritüeldir. Ayin ritüeli Mevlana'nın çeşitli zaman ve yerlerde vecde gelip kendi etrafında dönmesiyle başlamışsa da, bugünkü halini Sultan Veled ile aldığı söylenmektedir. Ayinlerde çalınan müzik formları için de geçerli olan bu durum, özellikle 15. yüzyıldan itibaren Mevlevihanelerin bir müzik ve kültür merkezine dönüşmesiyle gelişmiştir diyebiliriz.

Mevlevi zikri, kıyâmi (ayakta), devrâni (dönerek) ve hâfi (sessiz) şekilde uygulanır (Bayrakcı, 2022: 10). Zikir çoğunlukla ney, kudüm, tanbur ve rebabdan oluşan çalgıların eşliğinde yapılır. Bu çalgılar dönemsel olarak değişse de, 16. yüzyıldan günümüze kadar Mevlevi ayinleri müzikle icra edilmiştir. Özellikle ney çalgısının vazgeçilmez olmasının en önemli nedeni; Mesnevi'nin ilk beyitinin 'Dinle neyden...' sözü ile başlamasına atfedilir.

Ayinlerin güfteleri, Mevlana'nın eserleri olan Mesnevi ve Divan-ı Kebir'den alınmakla beraber, Sultan Veled, Şeyh Galip, Yunus Emre, Ahmed Eflâki'nin şiirleri de kullanılmıştır (Karadeniz, 2013: 4).

Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in ayinlerinin form ve müzikal açıdan incelenmesi için, onlardan önce bestelenmiş geleneğe ait ayinlere bakmak gerekmektedir. Bu nedenle Rauf Yekta Bey'in 1935, Hüseyin Sadettin Arel'in 1955'te vefat ettiği düşünülerek, 16-20. Yüzyıl ortalarına kadar bestelenmiş ayinler ele alınmıştır. Bu doğrultuda Rauf Yekta Bey'in tasnif heyetinde bulunduğu, İstanbul Konservatuarı neşriyatındaki ayinlerin listesi şu şekildedir (Tablo 1.):

Tablo 1: 16-20. yüzyıllar arası bestelenmiş ayinlerin listesi (Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevi Ayinleri, (1934-1937), İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul)

	Besteci	**Makam**
1	Beste-i Kadim	Pençgâh
2	Beste-i Kadim	Dügâh
3	Beste-i Kadim	Hüseyni
4	Derviş Kûçek Mustafa Dede	Bayati
5	Buhûrizâde Itri Efendi	Segâh
6	Nayi Osman Dede	Rast
7	Nayi Osman Dede	Uşşak
8	Nayi Osman Dede	Çargâh
9	Nayi Osman Dede	Hicaz
10	Musahib Ahmet Ağa	Hicaz
11	Musahib Ahmet Ağa	Nihavend
12	Bursalı Sâdık Efendi	Bestenigâr
13	Eyyübi Hüseyin Dede	Nühüft
14	Hafız Abdurrahim Şeyda Dede	Irak
15	Mustafa Nakşi Dede	Şedaraban
16	Sultan III. Selim	Sûzidilarâ
17	Abdulbaki Nâsır Dede	Acembuselik
18	Abdurrahim Kühni Dede	Hicaz
19	İsmail Dede Efendi	Neva
20	İsmail Dede Efendi	Sabâbuselik
21	İsmail Dede Efendi	Şevkutarab
22	İsmail Dede Efendi	Sabâ
23	İsmail Dede Efendi	Bestenigâr
24	İsmail Dede Efendi	Hüzzam
25	İsmail Dede Efendi	Ferahfeza
26	Zekâi Dede Efendi	Isfahan
27	Zekâi Dede Efendi	Sûzinâk
28	Zekâi Dede Efendi	Sûzidil
29	Zekâi Dede Efendi	Maye

30	Zekâi Dede Efendi	Sabâzemzeme
31	Celal Dede Efendi	Dügâh
32	Ahmed Hüsameddin Dede Efendi	Rahatülervah
33	Hüseyin Fahreddin Dede Efendi	Acemaşiran
34	Bolahenk Nuri Bey	Buselik
35	Rifat Bey	Neveser
36	Zekâizâde Hâfız Ahmed Efendi	Bayatibuselik
37	Zekâizâde Hâfız Ahmed Efendi	Müsteâr
38	Ahmed Avni Bey	Dilkeşîde
39	Ahmed Avni Bey	Buselikaşiran
40	Rauf Yekta Bey	Yegâh
41	Kazım Uz	Sultaniyegâh

Ek olarak çalışmamızın konusu olması itibariyle, Arel'in 51 adet ayinini de bunlara dahil ediyoruz.

Ayinler genel olarak dört bölümden oluşmaktadır. Bölümler 'selam' olarak adlandırılır. Her selam farklı usul ile bestelenmekle birlikte, gelenekteki ayinlerin ikinci ve dördüncü selamları genellikle Ağır Evfer usulü ile bestelenirler. Şirin Karadeniz doktora çalışmasında 41 ayinin selamlarının hangi usullerle bestelendiğine dair istatistiği vermiş ve ağırlıklı olarak birinci selamların Devr-i Revan, ikinci selamların Ağır Evfer, üçüncü selamların Devr-i Kebir ve dördüncü selamların hepsinin Ağır Evfer usulü ile bestelendiğini ortaya koymuştur (Karadeniz, 2013: 2-4). Buna göre 16-19. Yüzyıllar arasında bestelenen Ayinlerin genel olarak belirli usul kalıplarında bestelendiklerini ve Ayin geleneğinin bu doğrultuda oluştuğunu söyleyebiliriz.

Rauf Yekta Bey ve Yegâh Ayini

Mehmed Ataullah Dede (1842-1910), Mehmed Celaleddin Dede (1849-1908)'den teorik ve repertuar alanında ders alan Rauf Yekta Bey'in (Öztürk, 2020:175-185), Ayin geleneğini bilen bir besteci olduğu söylenebilir. Süleyman Erguner, Rauf Yekta Bey hakkında yaptığı doktora çalışmasında, Yılmaz Öztuna'dan aktardığı bilgiye göre Yekta'nın 40-50 kadar eser bestelediğini yazmaktadır (Erguner, 1997: 66). Yekta'nın rakamsal olarak günümüze ulaşan eserlerinin az sayıda olduğunu söyleyebiliriz. Bununla beraber Türk makam müziği konusunda teorik ve müzikolojik olarak oldukça fazla çalışması olan Yekta besteciliği hakkında şunları demektedir: "Ben her şeyden önce nazariyyeci ve müverrihim (tarihçi). Bu sözümden musikinin ameliyatıyla meşgul değilim manasını çıkarmayınız. Bilakis eski ve yeni tarzda bestelenmiş eserlerim vardır ki bunların pek azı matbudur (basılmıştır)" (Taşdelen, 2021: 93). 1919 yılında Süleyman Cevad ile yapılan söyleşide vurguladığı sözlerden,

Yekta'nın bestecilik alanında yaptığı çalışmaların daha fazla ve çeşitli olduğu, fakat basılmadığını anlayabiliyoruz. Buna göre Rauf Yekta Bey'in notasına ulaşılabilen bestelerinin listesi şu şekildedir (Tablo):

Tablo 1: Rauf Yekta Bey'in besteleri listesi (Taşdelen, 2021: 94)

Çalgısal ve Sözlü Eserleri	**Eser Adı**	**Makam**	**Usul**	**Form**
1	Peşrev	Mahur	Hafif	Peşrev
2	Peşrev	Sûzidil	Devr-i kebir	Peşrev
3	Peşrev	Yegâh	Devr-i kebir	Peşrev
4	Saz Semai	Arazbarbuselik	Aksak Semai	Saz Semai
5	Saz Semai	Bayatiaraban	Aksak Semai	Saz Semai
6	Saz Semai	Neva	Aksak Semai	Saz Semai
7	Ahretlik	Segâh	Nim Sofyan	Makamsal Opera
8	Halka-i Zülfi Siyahı	Evç	Ağır Çember	Beste
9	Ey Bülbülü Rebi-i	Neva	Lenk Fahte	Nakış Beste
10	Oldu Şeb Mahmur-ı Zevke	Uzzal	Müsemmen	Şarkı
11	Cumhur İlahi	Yegâh	Evsat	İlahi
12	İlahi	Yegâh	Düyek	İlahi
13	Au nom d'Allah ne doute pas jeune	Neva	Sengin Semai	Şarkı
14	İstiklal Marşı	Sol Minör/Nihavend	Nim Sofyan	Marş
15	1908 Hürriyet Marşı	Rast	Semai	Marş
16	Arş Vatan İmdadına (Asker Şarkısı)	Rast	Sofyan	Marş
17	Milli Tekbir	Rast	Zafer	Marş
18	Kardetti Vatana Hain Düşman	Hüseyni	Sofyan	Marş
19	Neşide-i Tebrikkiye	-	Türk Aksağı	Marş
20	10 Temmuz'u Takdis Edelim	Karcığar	Sofyan	Marş
21	Kâr	Tahirbuselik	Hafif	Kâr
22	Ayin- Şerif	Yegâh	Devr-i Revan	Ayin

Dini ve lâdini olmak üzere, büyük ve küçük formlarda bestelediği eserler ile Rauf Yekta Bey bestecilik alanında da önemli isimlerden biri olarak görülebilir.

Asıl konumuz kapsamındaki Yegâh Ayin-i Şerif, Yenikapı Mevlevihanesi'nde 16 Ağustos 1923 tarihinde seslendirilmiştir (Erguner, 1997: 68). Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Galata Mevlevihanesi Koleksiyonu'nda 122 numarada kayıtlı olan Neyzen Emin Dede'nin mecmuasında 41. Sırada yer verilen ve Hampartzum notasıyla kaleme alınmış Yegâh Ayininin güftesi şu şekildedir (Emin, 2021: 577-585):

Birinci Selam:

Ey nāy-i ḫoş-nevāy ki dil-dār ü dil-ḫoşī
yār hey sulṭān-ı men hey hey ḫünkār-ı men
Dem mī-dihī tü germ ü dem-i serd mī-keşī ayżan
Āteş fütād der-ney ü ʿālem girift dūd ayżan
Zīrā nidā-yı ʿaşḳ zi-ney hest āteşī ayżan
Būyīst der-dem-i tü zi-Tebrīz lā-cerem ayżan
Bes dil ki mī-nüvāzi-yi ez-ḥüsn ü ez-keşī ayżan
Ender-dil-i herkes ki ez-in ʿaşḳ eşer nīst
Tü ebr ber-o keş ki bė-cüz ḫaşm-ı ḳamer nīst
Der-ṣūret-i herkes ki ez-ān reng ne-dīdī
Mī-dān tü bė-taḥḳīḳ ki ez-cins-i beşer nīst
Ez-ān rūzī ki yār-i men ḫayāl-eş kerd mihmān-em
Besā şādī vü ʿişret-hā miyān-ı dil ki mī-rānem
Bė-ẕevḳ-i ʿaks-ı ruḫsār-eş zi-leb-hā-yı şeker-bāreş
Çünān āşüfte vü mest-em ki ser ez-pā ne-mī-dānem

āh yār yār yar yüregim yār
yar yüregim del cigerim gör ki neler var
yāre ḫaber var

Merdān-ı rāh-ı ʿaşḳ ḳadem bī-riyā zenend
hey hey hey cān-ı men
V'er dem zenend ez-reh-i ṣıdḳ u ṣafā zenend ayżan
Der-bī-nevāyī ehl-i meʿānī çü bülbül-ān ayżan
Der-her nefes bė-sāz-ı hüner ṣad nevā zenend ayżan

Dü dīde bāz kün çü ney ender-hevā-yı dost
Tā rūşen-et şeved ki dem-i dil kücā zenend
hey hey hey cān-ı men

İkinci Selam:
Sulṭān-ı meni
Dermen bî demi
Sulṭān-ı meni
Men zinde şevem
Ender dilü cân
Yek can şeved
İmanı Meni

Üçüncü Selam:
Ey Ḫudā ez-ʿāşıḳ-ān ḫoşnūd bād
belī yār-i men ʿ
Āşıḳān-rā ʿāḳıbet maḥmūd bād ayżan
Her ki gūyed ki ḫalāṣ-em dih zi-ʿaşḳ ayżan
Īn duʿā ber-āsumān merdūd bād ayżan
Şems-i Tebrīzī nevā-yı ʿaşḳ zed ayżan
Āferīn ber-çeng ü nāy u ʿūd bād
hey hey yārim

Terennüm

Ey ki hezār āferīn…

Terennüm

Āmede-em ki ser nihem ʿaşḳ-ı tü-rā bė-ser berem
yār yār
Ger tü bi-gūyiyem ki nī ney şikenem şeker berem (mükerrer)
yār yār

Bād-ı ṣabā selām-ı mā cānib-i Şems-i Dīn resān
yār yār
K'ez-naẓar-ı ḳabūl-i o rāh-i beḳā bė-ser berem (mükerrer)
yār yār

Terennüm
Tü nūr-ı dīde-i cān yā dü dīde-i mā-ī
Ki şuʿle şuʿle bė-nūr-i baṣar der-efzāī (mükerrer)
Ez-ān zamān ki çü ney beste-em kemer pīş-et
Ḥarāretī'st derūn-i dil ez-şeker ḫāī (mükerrer)
yār yār yār āh yār-i men
yār dost dost āh yār-i men
yār āh yār-i men
yār me-rā dost yār-i men
yār me-rā dost yāri men vāy

Terennüm
Ey naġme-i nāy-i kibriyā Mevlānā
yār yār yār yār-i men
Sūz-i dil-i iḫvān-ı ṣafā Mevlānā
yār yār yār yār-i men
Maḳṣūd bize nāy ü nevādan sensin
ayżan
Āvāze-i Ḥaḳ bāng-i Ḫudā Mevlānā
ayżan

Dördüncü Selam:

Sulṭān-ı men-i…

Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından hazırlanan Şeyh Galip Mecmuası'ndan aktardığımız güfte 120. Sırada yer almakta ve Mevlana adına kayıtlıdır. Farsça olan güftenin vezni: "mef'ûlü fâilâtün mef'ûlü fâilâtün"dür. (Galip, 2021:

28). Ayinin ikinci ve dördüncü selamları "Sultan-ı meni" olarak gelenekteki bir çok Mevlevi ayininde de kullanılan, lafzi terennümlerden oluşmaktadır.

Yegâh Ayinin Form ve Müzik Analizi

Yekta eserin başında seslendirilmek üzere, üç hanelik bir peşrev bestelemiştir. Ayinin birinci selamı Ağır Düyek, ikinci selamı Ağır Evfer, üçüncü selamı Devr-i Kebir, Aksak Semai, Yürük Semai ve son olarak dördüncü selam, ikinci selam gibi Ağır Evfer usulünde bestelenmiştir. Genel olarak bakıldığında Yekta'nın ayini geleneğe oldukça uygun bir yapıdadır.

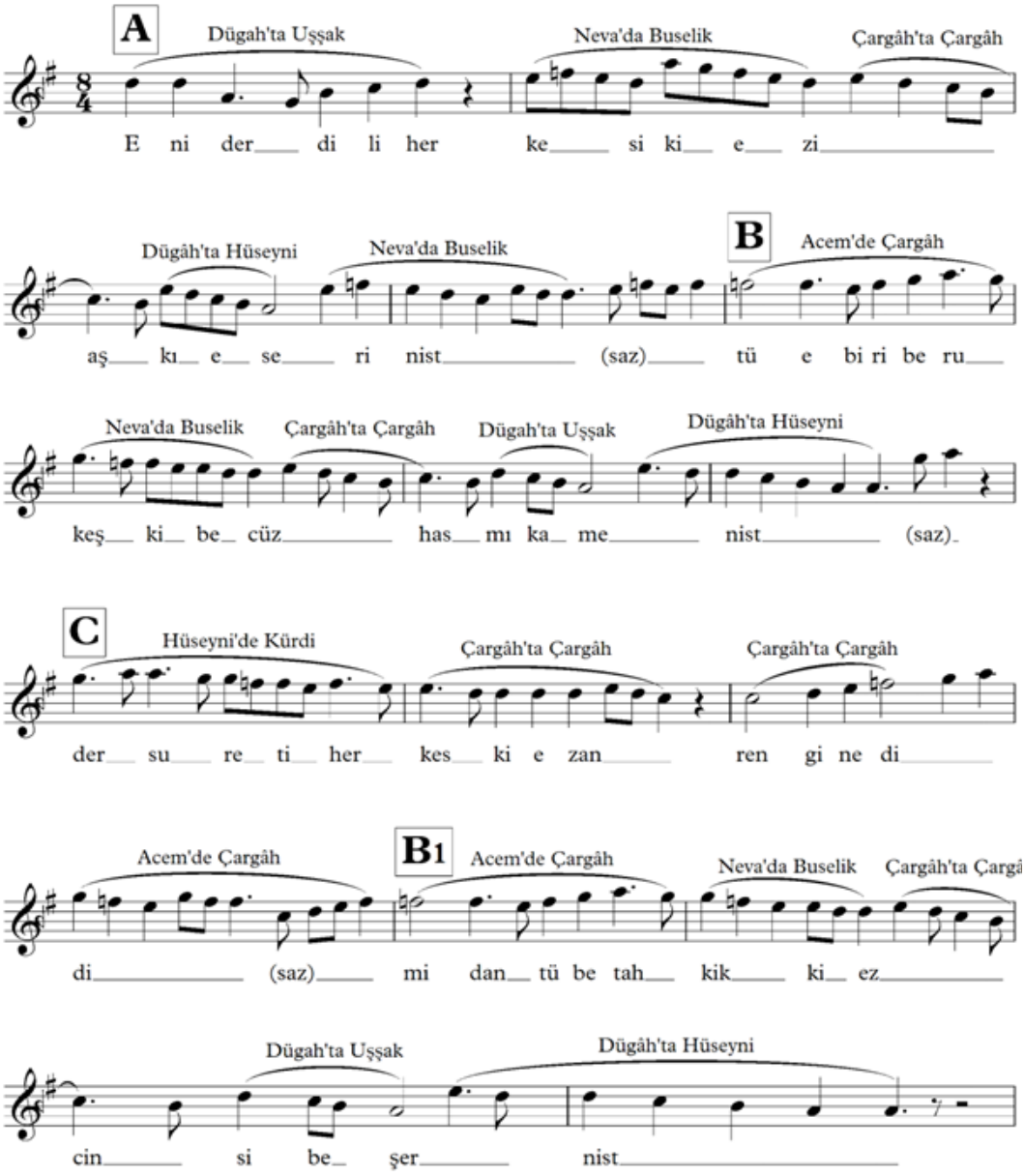
Eserde ilk dört mısra iki bölümlü olarak bestelenmiştir. Güfte de dikkate alındığında form yapısı şu şekildedir: a-terennüm-b-terennüm-a^1-terennüm-b^1-terennüm (şekil 1). Eserin ilk a ve a^1 bölmesi olan kısımda Neva makamını işlenmiş, 4-5. ölçülerde Evç perdesinde Segâh çeşnisini kullanılmıştır. Neva ve Bayati makamlardan alınan nağmeler ile b-b^1 bölmelerinin sonunda Yegâh perdesindeki Yegâh makamı gösterilmiştir.



Şekil 1: Ayinin ilk bölmesinin form yapısı

Birinci selamın devamında "Ender Dil..." olarak devam eden dört mısralık bölüm, şarkı formu olarak tanımlayacağımız şekilde kurgulanmıştır. Formun

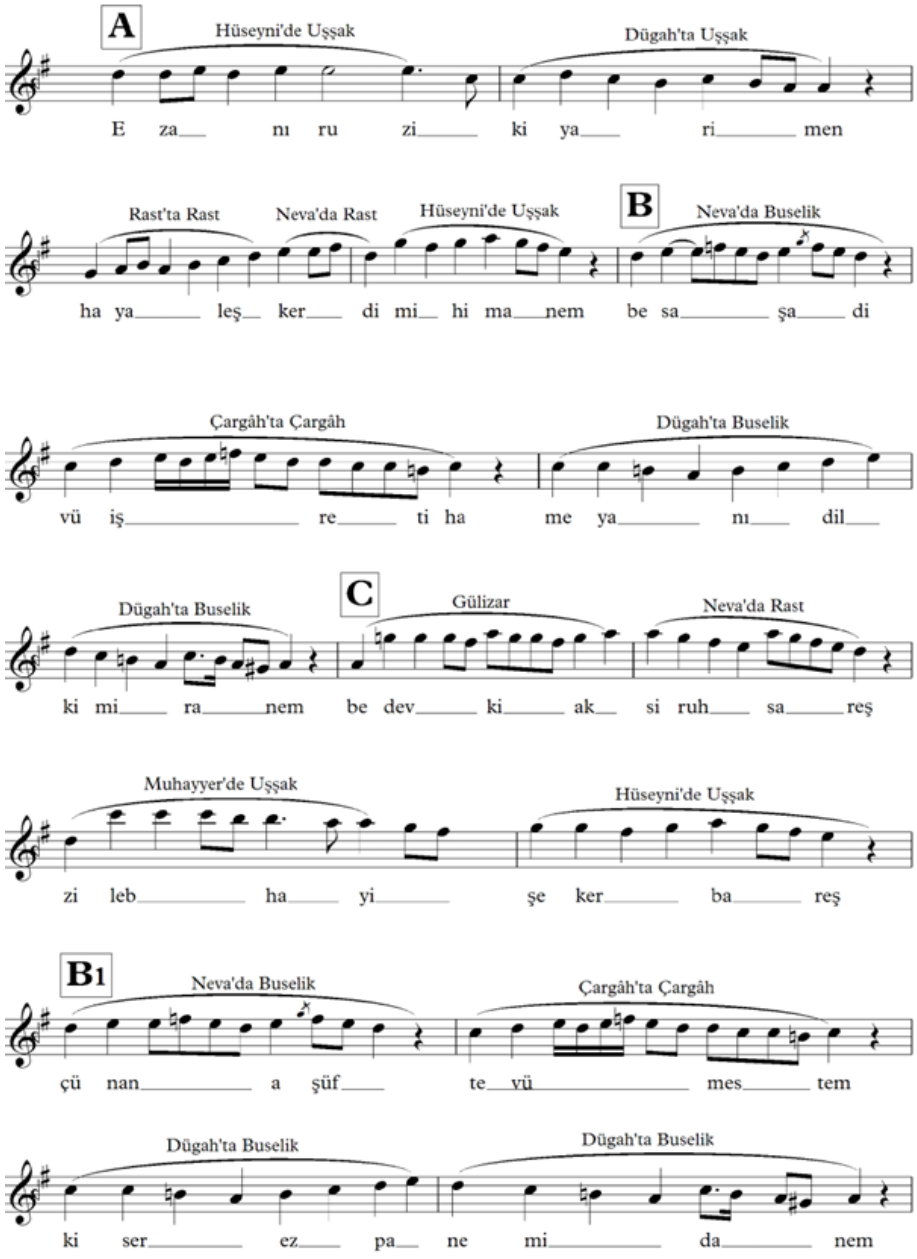
şekli şöyledir: A-B-C-B[1] (Şekil 2). Eserin bu kısmında 'A' kısmında Neva makamı, 'B' kısmında Bayati ve Acem makamları, 'C' kısmında Bayati ve Acem makamları inici olarak kullanılmıştır. Son olarak 'B[1]' kısımında Bayati gibi karar verilmiştir.



Şekil 2: Şarkı formunda bestelenmiş kısım

"Ez'an rûzi..." cümlesiyle başlayan dört mısralık bölüm de yine şarkı formu gibi kurgulanmıştır. Eserin 'A' kısmında Hüseyni makamına geçilmiştir. 'B'

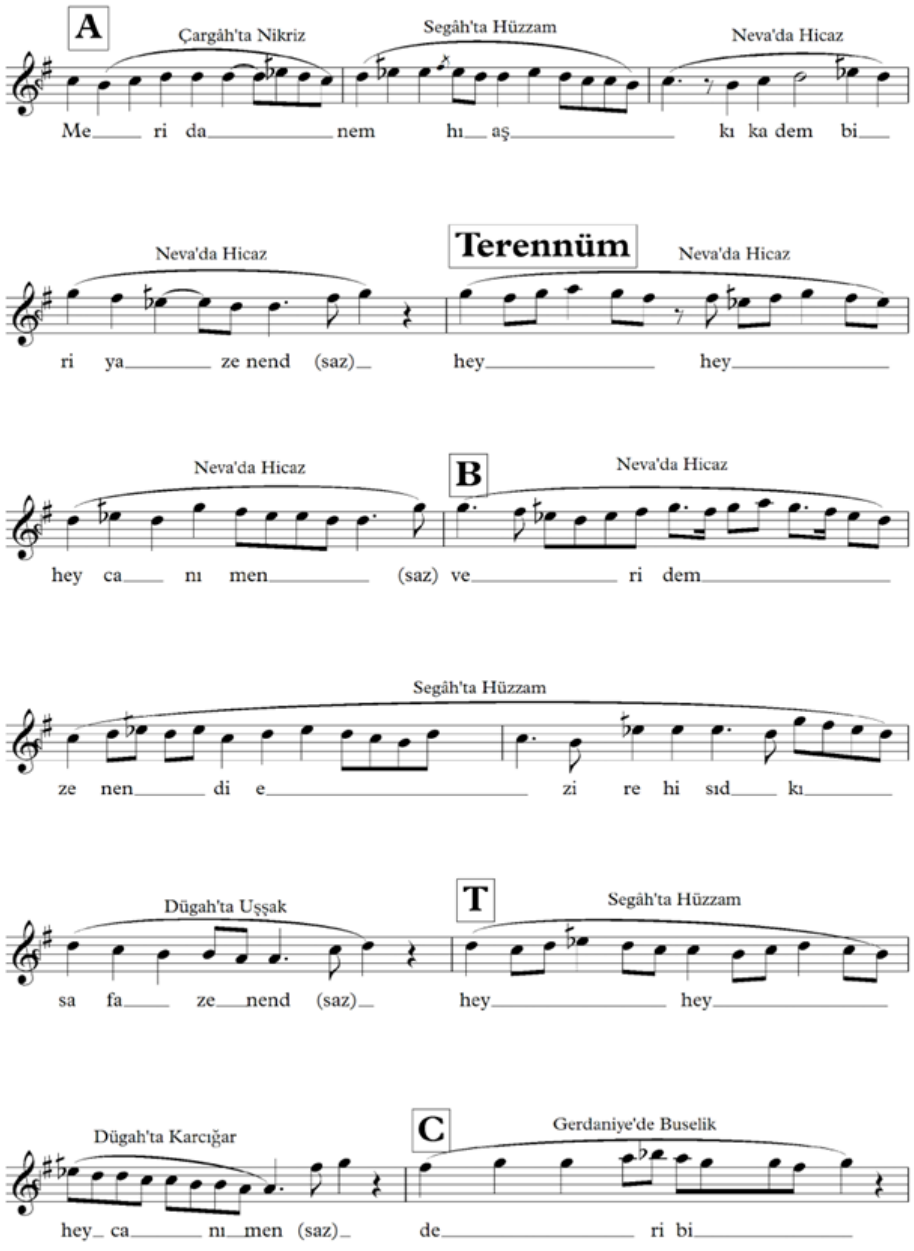
kısmında Neva perdesinde Buselik ve Çargâh perdesinde Çargâh ya da Nigâr olarak tanımlayabileceğimiz çeşniler ile başlanmış ve kısmın sonunda Buselik makamı gösterilmiştir. Ayinin 'C' kısmında Gerdaniye ve Muhayyer makamlarından nağmeler kullanılmış ve 'B[1]' kısmında Buselik makamı ile karar verilmiştir (Şekil 3).



Şekil 3: Eserin Şarkı formu ve Buselik makamı uygulanan bölümü

"Merdân-ı rah-ı..." cümlesiyle başlayan bölümde kullanılan dört mısralık güfte doğrultusunda karşımıza çıkan form yine şarkı formudur. Bununla beraber tıpkı

murabba formu gibi her mısranın sonuna terennüm getirilmiştir. Formun şekli şöyledir: 'A-terennüm-B-terennüm-C-terennüm-B[1]-terennüm'. Ayinin bu kısmı Neva perdesinde yapılan Hicaz çeşnisiyle başlamış ve 'B' bölümünde Karcığar makamı ile devam edilmiştir. 'C' kısmında Gerdaniye perdesinde yapılan Buselik ve Neva perdesindeki Hicaz çeşnileriyle birlikte, karşımıza bütüncül olarak Neva perdesinde kurgulanan bir Hümayun makamı çıkmaktadır. 'B[1]' kısmında tekrar Karcığar makamı gösterilmiş ve terennüm bölümünde Rast perdesine geçilerek Suzinâk makamından bir nağme ödünç alınmıştır (Şekil 4).





Şekil 4: Karcığar makamının uygulandığı Şarkı formunda Murabba benzeri terennümlü bölüm

"Dü dide bâz..." ile başlayan son iki mısralık bölümü gelenekteki gibi 'zeyl' yani ilave, ek olarak tanımlayabileceğimiz gibi, kısa bir nakış formu olarak da ele alınabilir (Şekil 5). Formun yapısı şu şekildedir: A-B-terennüm. Son kısım olan bölümde Karcığar makamı işlenmiş ve birinci selam bu makam ile tamamlanmıştır.



Şekil 5: Karcığar makamının kullanıldığı iki bölmeli son kısım

Yapılan form ve müzikal analize göre, Rauf Yekta Bey Yegâh ayin-i şerif adlı eserinin birinci selamını kendi içinde çok bölmeli olarak bestelemiştir. Bu bölmelerde Türk makam müziğindeki Şarkı, Murabba, Nakış gibi formlar kullanmış ve Mevlana tarafından yazılan güfteyi dört mısralık kısımlara ayırmıştır. Gelenekteki ayinlere bakıldığında birinci selamlar çoğunlukla Devr-i Revan usulüyle bestelenmiş olsa da, Ağır Düyek ile bestelenmiş eserlere de rastlanılmaktadır. III. Selim'in Suzidilâra ayini, Zekai Dede'nin Suzinâk ayini, Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acemaşiran ayini, Celaleddin Dede'nin Dügâh ayini gibi ayinlerin birinci selamları Ağır Düyek usulündedir. Bu da Yekta'nın eserinin form olarak geleneğe uygun bir yapıda olduğunun göstergesidir denilebilir.

Birinci selamın başlanan makam ile bitmemesi de, yine gelenekte karşılaşılan bir durumdur. İlk dört mısrada ayine adını veren makamın bütünüyle gösterilmesi ve eserin makamsal kurgusu açısından gelenek çizgisindedir.

Ayinin bestelendiği tarihte, bugün kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi kullanılmadığından, çalışmamızda eski edvar kaynakları ve Yekta'nın Yegâh makamı tarifine yer verilmiştir.

18. yüzyılda Kemani Hızır Ağa tarafından kaleme alınan ve önemli edvar kaynaklarından olan *Tefhimü'l Makamat fi Tevlidi'n Nagamat* adlı eserde Yegâh makamı şöyle tarif edilmektedir: "Yegâh dahi olduk ki, Neva gibi olup, lakin Dügâha geldikte Rastla Irak ve Aşiran gösterip ve Yegâh'ta karar eder" (Uslu, 2009: 69). Yine 19. yüzyılın önemli Türk makam müziği kaynaklarından; *Haşim Bey Mecmuası*'nda verilen Yegâh makamı tarifi de, Yekta'nın makam kullanımına uygundur[2].

Yekta, Türk makam müziği teorisi ile ilgili kitabını 1924'te yayınlamıştır. Eserde Yegâh makamını dizisel olarak gösteren Yekta, Semai usulünde bir seyir örneği vermiştir (Şekil 6). Buna göre kendi verdiği Yegâh makamı ile Ayinindeki kullanım da örtüşmektedir.



Şekil 6: Yekta'nın Yegâh makamı tarifi (Yekta, 1986: 75)

Yekta Bey'in Yegâh makamındaki Ayini'nde Neva, Acem, Bayati, Hüseyni, Buselik, Muhayyer, Karcığar, Suzinâk gibi makamların kullanımı ve Yegâh makamıyla ilişkilendirilmesi, Yekta'nın besteciliğinin oldukça güçlü bir noktada olduğunun ispatı niteliğindedir denilebilir. Zira Hızır Ağa Buselik makamı tarifinde, makamın Hüseyni ile başladığını söylemektedir (Uslu, 2009: 64), keza Kantemiroğlu Bayati makamını açıklarken, Neva cinsiyle başladığını

[2] "İbtida Neva üslubu üzere âgâze ederek Dügâh'a kadar inüp, badehu Irak çeşnisiyle Aşiran, Yegâh kalır" (Tırışkan, 2000: 38)

söyleyerek bu iki makamı iç içe açıklamıştır (Tura, 2001: 74). Haşim Bey örneğin Acem makamı tarifinde makamı, Bayati makamı ile ilişkilendirmiştir (Tırışkan, 2000: 28). Ayrıca bugünkü anlatılarda da, "Karcığar makamının bir perde altında Suzinâk makamının ortaya çıkar" gibi ifadelerin, makamların birbirlerinden bağımsız değil, aksine ilişki halinde oldukları açıktır. Bu doğrultuda Yekta'nın makam işleyişi açısından bu ilişkiyi oldukça ustaca kurduğunu söyleyebiliriz.

Hüseyin Sadettin Arel ve Ferahnüma Ayini

Yılmaz Öztuna, Hüseyin Sadettin Arel'in Mevlevi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'den müzik dersleri aldığını yazmaktadır. Arel'in bu derslere 1924'e kadar devam ettiğini, fakat klasik Türk makam müziği repertuarında arkadaşları Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'ye yetişemediğini söylemektedir (Öztuna, 1986:80-81). Öztuna, Arel'in 1000 civarına eseri olduğunu yazmaktadır. Bununla beraber yaptığımız literatür taramasında, Arel'in İBB Atatürk Kütüphanesi, Türkiyat Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İTÜ TMDK Kütüphanesi gibi akademik ve kurumsal yerlerde bulunan onlarca yazma ve matbu eserinin büyük bir tasnif çalışmasından sonra 2000'e yaklaşacağı kanısındayız. İBB Atatürk Kütüphanesi, Laika Karabey Arşivi'nde Arel'in kendi el yazısı ile kaydettiği 3 adet Mevlevi Ayini defteri yer almaktadır. Bu defterlerin birincisinde eserlerin fihristi yani listesi verilmiştir. Literatürdeki çalışmalarda ve Öztuna'nın dediğine göre 51 ayini bulunan Arel, fihriste çeşitli makamlarda bestelenmiş 50 ayinini listelemektedir (Şekil 7).



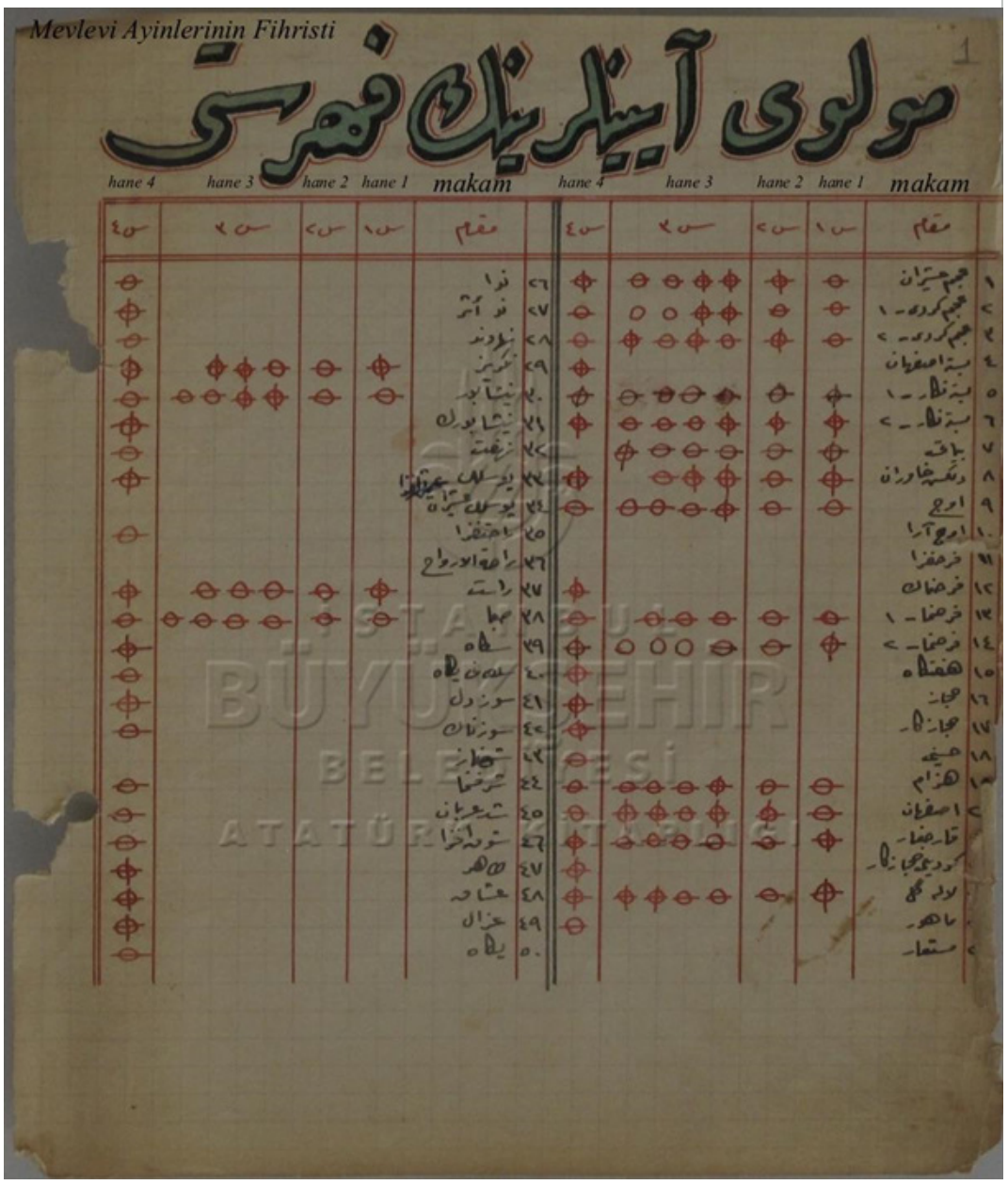
MEVLEVÎ AYİNLERİNİN LİSTESİ

1.-Acem-Aşiran
2.-Acem Kürdî(1)
3.-Acem Kürdî (2)
4.-Beste-Isfahan
5.-Beste-Nigâr (1)
6.-Beste-Nigâr (2)
7.-Beyatî
8.-Dilkeş-Haveran
9.-Evic
10.-Evc-Arâ
11.-Ferahfeza
12.-Ferahnak
13.-Ferahnüma (1)
14.-Ferahnüma (2)
15.-Heftgâh
16.-Hicaz
17.-Hicazkâr
18.-Hüseynî
19.-Hüzzam
20.-Isfahan
21.-Karcığar
22.-Kürdili Hicazkâr
23.-Lale-Gül
24.-Mâhur
25.-Müstear
26.-Nevâ
27.-Nev-Eser
28.-Nihavend
29.-Nikriz
30.-Nişabur
31.-Nişaburek
32.-Nühuft
33.-Puselik
34.-Puselik-Aşiran
35.-Rahatfeza
36.-Rahat-ül-Ervah
37.-Rast
38.-Saba
39.-Segah
40.-Sultanî Yegâh
41.-Suzidil
42.-Suzinak
43.-Şehnaz
44.-Şerefnüma
45.-Şet-Araban
46.-Şevk-Efza
47.-Tahir
48.-Uşşak
49.-Uzzal
50.-Yegah

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ATATÜRK KİTAPLIĞI

Şekil 7: Arel'in 51 ayininin listesi (İBB Atatürk Kütüphanesi, Laika Karabey Arşivi)

Arel ayinlerin listesi ile beraber, tamamlanmış ve tamamlanmamış bölümleri belirttiği bir liste daha vermiştir. Ayinlerin bölümlerini 'selam' yerine 'hane' olarak kaydetmiş ve ⊖ işareti ile tamamladığı bölümleri belirtmiştir (Şekil 8).



Şekil 8: Tamamlanmış ve tamamlanmamış bölümleri gösteren liste

Şekil 8'de Arel'in bu listede hiçbir ayininin bütün selamlarıyla (haneleriyle) tamamlanmadığı görülmektedir.

Defterdeki ilk eser olan ve Arel'in terkip ettiği Ferahnüma makamındaki eserin başlığı "1 Ferahnüma op. 50[3], no. 1" olarak verilmiştir. Çalışmamızda özellikle

[3] Yaptığımız literatür çalışmaları sonucunda, op. 50 olarak kayıt edilen eserleri, Arel'in son dönem çalışmaları olarak görülmektedir. Bu meyanda büyük ihtimalle bir çok Ayin 1950-55 arası bestelenmiştir.

defterdeki ilk eser olması nedeniyle, birinci selamı tamamlanmış Ferahnüma Ayini analiz edilecektir.

Ferahnüma ayinin birinci selamı ve üçüncü selamının ilk kısmında kullanılan güfte, geleneğin aksine Mevlana'ya değil, gazeteci ve yazar olan İbrahim Şinasi (1826-1871)[4]'ye aittir. Şiir, mesnevi tarzında, beyitler halinde yazılmış ve 'münacaat' başlığını taşımaktadır ve vezni: Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün kalıbındadır. Üçüncü selam yine Şinasi'nin 'İlahi' adlı şiiri bestelenmiştir. Şiirin vezni Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün kalıbındadır. Ayinin ikinci selamının güftesi 17-18. yüzyıl şairlerinden Hakkı[5]'ya aittir. Dördüncü selamında kullanılan güfte ise, gelenekteki ayinlerin ikinci ve dördüncü selamlarında 'sultanı meni…'olarak devam eden lafzi terennümün Türkçeleştirilmiş halidir.

Birinci Selam:

Hak Teâlâ azamet âleminin pâdişehi
Lâ-mekândır olamaz devletinin taht-gehi
Hâsdır Zât-ı İlâhisine mülk-i ezelî
Bî-hudûd anda olan kevkebe-i lem-yezeli
Eser-i hikmetidir yerle göğün bünyâdı
Dolu boş cümle yed-i kudretinin îcâdı
İzzet ü şânını takdis kılar cümle melek
Eğilir secde eder pîş-i celâlinde felek
Emri vech üzre yer eyler gece gündüz hareket
Değişir tâzelenir mevsim-i feyz ü bereket
Pertev-i rahmetinin lem'asıdır ayla güneş
Tâb-ı hışmından alır alsa cehennem âteş
Şerer-i heybet-i ulviyyesidir yıldızlar

[4] Tanzimat döneminin ilk temsilcilerinden olan İbrahim Şinasi, Türk dilinin sadeleşmesi için çabalamış ve yeni fikirleri düşünce ve edebiyat dünyamıza aktarmaya çalışan bir aydın olarak tanımlanabilir. Bu doğrultuda Şinasi, 'münâcât', 'ilahi' adlı ve eski şiire ait manzumelerinde, daha rasyonel ve dünyevi değerleri ön plana çıkarmıştır. Sosyal hayattaki değişimlerin, dini düşünceyi de etkilediği bu dönem, eski formlara ya da sanatlara yeni anlayışların uygulandığı bir devir olarak görülebilir. Şinasi'nin dini konulu şiirlerinde Allah'ı 'padişah' sembolü ile tanımlaması, yönetim gücünü 'devlet' üzerinden tasvir etmesi ve cisimleştirmesi bunun göstergelerinden sayılabilir (Çalışkan, 2003: 87-100). Bu meyanda Mevlevi ayini gibi geleneksel ve dini bir formda, bestecilik açısından 'yenilikçi' yaklaşımlar sergileyen Arel'in, Şinasi'nin şiirlerini kullanması tesadüf olarak görülemez.

[5] Tam adı İsmail Hakkı Bursevi olarak geçen Hakkı, 1653'te bugün Bulgaristan'da olan Aydos köyünde doğmuştur. Tasavvuf ilimleriyle uğraşmış, hat sanatıyla uğraşmış, Bursa Ulu Camii'nde vaazlar vermiştir. Bir divânı ve Ruhu'l Beyân, Ruhu'l Mesnevi, Şerh-i Nutk-i Hacı Bayram Veli gibi eserleri vardır (Parmaksız, 2010: 154).

Anların şûlesi gök kubbesini yaldızlar
Kimi sâbit kimi seyyar be-takdîr-i Kadîr
Tanrı'nın varlığına her biri bürhân-ı münîr
Varlığın bilme ne hâcet küre-i âlem ile
Yeter isbâtına halk ettiği bir zerre bile
Göremez zâtını mahlûkunun âdî nazarı
Hisseder nûrunu amma ki basiret basarı
Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım
Can ü gönlümle münâcât ü ibâdet lâzım
Neş'e-i şevk ile âyâtına tapmak dilerim
Anla var Hâlik'ima gayri ne yapmak dilerim
Ey Şinâsî içimi havf-ı İlâhî dağlar
Sûretim gerçi güler kalb gözüm kan ağlar
Eder isyanıma gönlümde nedâmet galebe
Neyleyim yüz bulamam ye's ile affım talebe
Ne dedim tövbeler olsun bu da fi'l-i şerdir
Benim özrüm günehimden iki kat bed-terdir
Nûr-ı rahmet niye güldürmeye rû-yi siyehim
Tanrı'nın mağfiretinden de büyük mü günehim
Bî-nihâye keremi âleme şâmil mi değil
Yoksa âlemde kulu âleme dâhil mi değil
Kulunun za'fına nisbet çoğ ise noksanı
Ya anın kahrına galib mi değil ihsanı
Sehvine oldu sebeb acz-i tabiî kulunun
Hem O'dur âlem-i ma'nîde şefî›i kulunun
Beni afvetmeğe fazl-ı ilâhîsi yeter
Sanma hâşâ kerem-i nâ-mütenâhîsi biter

İkinci Selam:

Şöyle sakla sırr-ı aşkı tende cânın duymasın
Hâlet-i aşkın hikâyet kıl zebânın duymasın
Ölmek âsan âşıka hiç zerre firkât olmasa
Câm-ı vuslattan hayat al mürdegânın duymasın

Üçüncü Selam:

Kâinatı yaradan hazret-i hâk azze ve cel
Kim anın vahdetidir mebde-i feyyâz-ı ezel
Pâdişâhânın odur pâdişeh-i lem-yezeli
Saltanat sürmektedir kendiliğinden ezelî
Devlet-i hâssı bekâ üzre olunmuş bünyâd
Öyle devlet ki anın hükmüne olmuş münkâd
Zât-ı a'lâsı vücûd ü âdemin sâhibidir
Ehl-i edfâda hayât ü ecelin vâhibidir
Zulemâtın arasından çıkarır nûr-ı latîf
Dahi envârın içinde yaratır zıll-ı kesîf
Feyz-i lütfu dil-i sâfa erişir eyler eser
Cism-i şeffâfın içinden nitekim nûr geçer
Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur
Kulu olan kişiler hüsrev ü hâkan olur
Sen malına yapmagıl, köşk ve saray yapmagıl
Ol çalışıp yaptığın son ucu viran olur
Şol kişi kim mal bulur sanma ki devlet bulur
Devleti bulan kişi Allahı bulan olur
Sana derim ey dede salma devi dünyede
Nefsi devin zabteden dinde Süleyman olur
Her ki bugün Veled'e inanuben yüz süre
Yoksul ise bay olur, bay ise sultan olur

Dördüncü Selam:

Sultanımsın, sultanımsın
Gönlümde benim imanımsın
Sen üfleyicek ben canlanırım
Bir cân ne demek yüz cânısın
Sensiz bana ekmek hep ağudur
Ekmekle, suyum cânanımsın
Senden gelecek ağu panzehirdir
Tatlı şekersin, şâyânımsın

Ferahnüma Ayinin Form ve Müzik Analizi

Ayinin birinci selamı Devr-i Revan, ikinci selamı Ağır Evfer, üçüncü selamı Devr-i Kebir, Aksak Semai, Yürük Semai ve son olarak dördüncü selam, ikinci selam gibi Ağır Evfer usulünde bestelenmiştir. Genel olarak bakıldığında Arel'in ayini usul kullanımı açısından geleneğe uygun bir yapıdadır. Ayinde kullanılan makam Arel'in kendi terkip ettiği makam olup, Kürdi makamı dizisinin Yegâh perdesine göçürülmesiyle elde edilen Ferahnüma makamıdır. Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* adlı kitabında makamı çok kısa şekilde tarif etmiş, makamın inici-çıkıcı olduğunu ve donanıma si ve mi için küçük mücennep bemolleri konulduğunu yazmıştır (Arel, 1993: 298).

Arel'in Ferahnüma ayinine ilk olarak bakıldığında, kâr-ı nâtıklar gibi, bol geçki ve çeşnili, "serbest akışlı" olarak tabir edebileceğimiz bir kompozisyon biçimi görülebilir. Fakat daha detaylı bir çalışma ile bunun bir yanılsama olduğu görülmektedir. Arel tıpkı gelenekteki gibi eserin birinci selamını belirli formlar ışığında kurgulamıştır. Aşağıdaki şekilde görüldüğü üzere, birinci selamda ilk olarak Şarkı formu kullanılmıştır (Şekil). Arel'in şarkı formunu şiir mısralarına göre değil, birçok mısrayı formun kısımlarına göre ayırması, araştırmacıları yanıltan bir olgudur diyebiliriz.

AYİN-İ ŞERİFLER

(Ferahnüma)

(H. Sadettin Arel)




19
Rast'ta Neveser
Rast'ta Buselik
Bün ya dı
Do lu boş cüm le
22
Yegâh'ta Hicaz
ye di kud re ti nin i ca dı
25
C
Düğâh'ta Uşşak
Segâh'ta eksilmiş Segâh
İz ze tü şa nı nı tak dis kı lar cüm le me
28
Neva'da Rast
Çargâh'ta Nikriz
lek
E ği lir sec de e der
31
Düğâh'ta Bayati
Rast'ta Rast
C1
Düğâh'ta Uşşak
pi şi ce la lin de fe lek
Em ri vech üz
34
Düğâh'ta Bayati
Neva'da Rast
re yer ey ler ge ce gün düz ha re ket
37
Çargâh'ta Nikriz
Düğâh'ta Bayati
de ği şir ta ze le nir mev si mi fey zü be re



Şekil: Ayninin ilk selamında kullanılan Şarkı formu

Şekilde görüldüğü gibi; Arel kendi buluşu olan Ferahnüma makamını, kendi tarifinin aksine inici-çıkıcı olarak değil, çıkıcı olarak kullanmıştır. C-C^{1} bölmesinde donanım değişikliği ile bütüncül olarak bir Bayati makamı görülmektedir. Form olarak şarkı formunu kullanmakla birlikte, C bölmesinde, aynı melodiyi kullanmasıyla C$_{1}$ bölmesini eklemiştir ve yapıyı A-B-C-C^{1}-B^{1} olarak kurgulamıştır. Bu yapı çift meyanlı şarkılarda da görülebilmektedir.

57-72. ölçülerde arasında bütüncül olarak Acemaşiran makamına geçilmiş ve form olarak iki bölümlü ve meyansız nakış formu kullanılmıştır (Şekil). Form şu şekildedir: A-A-A^{1}-B^{1}.



Şekil: 57-72. ölçülerde kullanılan Nakış formu

73-83. ölçülerde selamın başındaki A-B temaları, melodik olarak aynı şekilde kullanılmıştır. 89-144. ölçüleri ihtiva eden, 55 ölçülük C bölümü ise, herhangi bir forma bağlı kalınmaksızın uzun ve kanımızca Arel'in özgür bestecilik anlayışını cüretkâr biçimde kurguladığı kısımdır. Bu bölümde bütüncül olarak Segâh'ta Müstear, Segâh, Hüzzam makamları görülmektedir. Göçürme ya da geçki olarak tabir edebileceğimiz birçok yapı karşımıza çıkmaktadır. Bunlar: Dügâh'ta Rast, Hüseyniaşiran'da Bayati, Uşşak, Hüseyni, Hicaz makamları ve Neva'da Hicaz, Buselik, Çargâh'ta Nikriz, Dügâh'ta Buselik çeşnileri olarak sayılabilir. 144. ölçüde Acemaşiran makamı ile karar verilmiştir (Şekil).




94
Segâh'ta Müstear
Dügâhta Hüseyni
Rast'ta Rast
ma gay ri ne yap mak di le rim
97
Segâh'ta Segâh
Segâh'ta Müstear
Ey Şi na si i çi mi hav fi i la hi dağ
100
Neva'da Buselik
Neva'da Rast
lar Su re tim ger çi gü ler kalb gö züm kan ağ
103
Dügâhta Rast
Segâh'ta Müstear
Hüseyniaşiran'da Bayati
lar E der is ya nı
106
Hüseyniaşiran'da Bayati
ma gön lüm de ne da met ga le be
109
Rast'ta Hicaz
Segâh'ta Hüzzam
Rast'ta Hicaz
Ney le yim yüz bu la mam ye' si le af vim ta le
112
Neva'da Rast
Dügâhta Rast
be Ne de dim tev be ler ol sun


115
Çargâh'ta Çargâh
Dügâh'ta Buselik
Hüseyniaşiran'da Hicaz
bu da fi' li şer dir Be nim üz rüm gü ne him
118
Hüseyni'de Hicaz
Hüseyniaşiran'da Hicaz
den i ki kat bed ter dir
121
Dügâhta Rast
Segâh'ta Müstear
Nu rı rah met ne ye gül dür me ye ru yi si ye
124
Hüseyniaşiran'da Buselik
Dügâhta Rast
him Tan rı nın mağ fi re tin den de bü
127
Hüseyniaşiran'da Hüseyni
Yegâh'ta Buselik
Hüseyniaşiran'da Uşşak
yük mü gü ne him Bi ni ha ye ke re
130
Hüseyniaşiran'da inici Hüseyni
Çargâh'ta Çargâh
mi a le me şa mil mi de ğil
133
Dügâhta Buselik
Hüseyniaşiran'da Hicaz
Irak'ta eksilmiş Feahnâjk
Yok sa a lem de ku lu a le me da hil mi de



Şekil: 73-144. ölçüler arasındaki bölmeler

145-160. ölçülerde tekrar ilk temanın A-B bölmeleri gösterilmiş ve birinci selam Ferahnüma makamı ile bitirilmiştir (Şekil). A-B formunu Türk makam müziği üzerinden tanımlarsak, tekrarsız bir nakış formu olarak ifade edebiliriz.



Şekil: 145-160. ölçüler ve birinci selamın sonu

Ferahnüma ayininin birinci selamını müzikal olarak analiz ettiğimizde, Arel'in belirli ölçülerde geleneğe bağlı kaldığını söyleyebiliriz. Bununla beraber gelenekteki ayinlerde çokça görülen 'hey yar', 'sultanı men' gibi terennümlerin kullanılmaması, ayini gelenekten koparmaktadır. Selama bütüncül bakıldığında, Arel'in bestecilik dünyasının bir yansıması olarak göçürme, geçki ve makamdan bağımsız çeşnilerin çokça kullanımı görülmektedir. Göçürme ve geçki olgusu Arel'in sisteminde ve anlayışında önemli kavramlardır. Nitekim

Arel'in Çargâh makamını ana makam dizisi olarak ele almasının asıl nedeni; makamın hemen hemen bütün perdelere göçürülebilme yetisidir. Bu doğrultuda bestecilik anlayışında da, bunun yansımalarının görülmesi kaçınılmazdır. Dahası Kürdi makamının Yegâh perdesine göçürülmesiyle oluşturduğu Ferahnüma makamı, bunun başka bir göstergesidir.

Kısaca Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'in makam, usul, form ve güfte kullanımlarını birinci selama göre şu şekilde sınıflandırabiliriz (Tablo):

Tablo 1: Yekta ve Arel'in Ayinlerinin Birinci Selamlarında Görülen Makam, Usul, Form ve Güfte Kullanımı

Birinci Selamda:	Kullanılan İlk ve Son Makamlar	Usul	Form	Güfte
Rauf Yekta Bey	Yegâh makamı-Karcığar makamı	Ağır Düyek	Şarkı, Murabba, Nakış	Mevlana
Hüseyin Sadettin Arel	Ferahnüma-Ferahnüma	Devr-i Revan	Şarkı, Nakış	İbrahim Şinasi

Yegâh ve Ferahnüma Ayinlerinin Tahlili ve Değerlendirme

Rauf Yekta Bey'in kendi deyimiyle bir nazariyatçı ve tarihçi olmasının yanında besteciliği ve icracılığı da ihmal etmediği ortadadır. Yekta'nın Yegâh ayinini Kamil Dede ve Derviş Abdülkerim Dede'nin Yegâh ayinlerinin kaybolmasının verdiği üzüntü sonucu bestelediği Erguner'in çalışmasında geçmektedir (Erguner, 1997: 68)[6]. Gerek Mevlevi geleneğinden aldığı temsiliyet, gerekse Mevlevihanelerde neyzenbaşı olarak yer alması, onun güçlü bir birikime sahip olduğunu göstermektedir. Bestelediği Yegâh ayinin 16 Ağustos 1923'te Yenikapı Mevlevihanesi'nde icra edilmesi, Emin Dede'nin 'Mevlevi Ayinleri Mecmuası'nda yer alması, Yekta'nın besteci olarak kabul gördüğünün bir göstergesidir. Analiz ettiğimiz Yegâh ayininin form, usul, güfte kullanımı açısından geleneğe uygunluğu şüphesiz önemli bir noktadır. Bu meyanda ayinin Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından hemen hemen iki ay önce icra edilmesi, Lozan görüşmelerinin (1923) henüz devam etmesi ve dolayısıyla Tekke ve Zaviyelerin kapatılması kanununun (13 Aralık 1925) olmaması itibariyle, kültürel ve dini hayatın bütün olumlu ve olumsuz koşullara rağmen sürdürüldüğünün bir resmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber tekkelerin kapatılma mühletinin son günü perşembeye geldiğinden, Yenikapı Mevlevihanesi'nde icra edilmiş son ayinde Yekta'nın neyzenbaşı olarak yer alması oldukça önemlidir[7]. 1925 yılından sonra, henüz yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyal alan gibi, kültürel kurumlara da nüfuz ettiği görülmektedir. Bu meydanda 1926 yılında Darülelhan'nın İstanbul Konservatuarı'na dönüştürülmesi ve Rauf Yekta

[6] Abdülkerim Dede'nin Yegâh ayini, değerli araştırmacı Harun Korkmaz tarafından 2017 yılında bulunmuş ve Yenikapı Mevlevihanesi'nde icra edilmiştir.

[7] Yenikapı Mevlevihanesi'nde icra edilmiş son ayin: Zekai Dede'ye ait İsfahan makamın-

Bey'in bu kurumdaki 'Tarihi Türk Musikisi Eserlerini Tespit ve Tasnif Heyeti'ndeki görevi kabul etmesi, onun müzik alanında teorik çalışmalara yöneldiğinin görülmesi açısından önemlidir. Buradaki 'tarihi' ifadesi de dönemin politikaları açısından önem arz etmektedir. Bu ifadenin artık tarih olmuş bir müzikten ya da kültüründen bahsettiği açıktır. Bununla beraber Yekta'nın bu görevi kabul etmesi, bu görüşün yanında olduğunu göstermeyebilir. Yekta her ne kadar tarihe karıştırılmaya çalışılsa da, belki de bu müziği tespit ve tasnif ederek korumaya çalışmaktadır. Bu kanı elbette özneldir, fakat Mevlevi çevresiyle birlikte, müziğin icrasından uzakta kalan Yekta'nın, çalışma alanını değiştirdiği söylenebilir.

Rauf Yekta Bey, Tanzimat Fermanı (1839-1876), I. Meşrutiyet (1876) ve II. Meşrutiyet (1908)'in ilanları ile mülkiyet hakkı, eşit yargılanma gibi toplumu özgürleştiren hareketlerin tam ortasında eğitim ve öğretim hayatını sürdürmekteydi. Bir yandan döneminin kültür merkezi olarak da kabul edebileceğimiz Mevlevihanelere devam ederken, diğer yandan eğitimini de sürdüren Yekta, gelenek ile çağdaş düşünceyi yoğurabilmiş bir Tanzimat aydını olarak tanımlanabilir. Bu doğrultuda henüz 30'lu yaşlarındayken, özellikle 1900'lü yılların başında, Fransa'da yayınlanan *La Revue Musicale* adlı dergiye gönderdiği, Türk makam müziği notasyonu, ses sistemi ve tarihsel konuları içiren tenkit mektuplarının yayınlanması, 1922 yılında *Lavignac* Ansiklopedisi'nde yayınlanan 'Türk Musikisi' maddesi onun Avrupa'daki müzikle ilgili kaynakları yakından takip ettiğinin bir kanıtıdır (Bknz. Gökçen, 2007). Bu meyanda en önemli nokta, hemen hemen 200 yıldır Batı'dan gelen fikirlerin ülkemizde sorgusuz sualsiz kabulüne karşılık, Yekta'nın araştırmacı kimliğiyle Batı'daki yayınları eleştirebilmesi ve kendi analizleri çerçevesinde bunları doğrulamasıdır denilebilir.

Besteci olarak kullandığı müzikal yapılar doğrultusunda Yekta, bir Tanzimat ve Cumhuriyet aydını, bestecisi olarak tanımlanabilir. Yekta, Kârdan Marşa, Mevlevi Ayininden Türk Operasına kadar geniş yelpazeye yayılmış bestecilik anlayışı ile gelenekle çağdaşı bir arada tutabilen bir müzisyendir diyebiliriz.

Hüseyin Sadettin Arel, Mevlevi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede ile çalışmış, dolayısıyla bu geleneğe yabancı olmayan bir bestecidir. 1 Mart 1948'de yayınlanmaya başlayan "Musiki Mecmuası"nın dördüncü sayısının kapağında Hüseyin Fahreddin Dede'nin fotoğrafı olması ve Acemaşiran Mevlevi ayininin notasının verilmesi, Fahreddin Dede'nin Arel'in hayatında mühim bir yeri olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Yaptığımız literatür çalışmalarında, özellikle ömrünün son 10-15 yılında, bestecilik açısından oldukça verimli olduğu söylenebilir.

---

daki eserdir. Mukabele, Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Baki Efendi idaresinde yapılmıştır (Galip, 2021: 14).

1909-1914 yılları arasında yayınladığı ve kapsamlı bir magazin-kültür dergisi olan 'Şehbal', II. Meşrutiyet Dönemi'nin bir yansıması olarak ele alınabilir. Bu dergide Rauf Yekta Bey de birçok makale yayınlamıştır. 1939-1940[8] yılları arasında İsmail Hami Danişmend ile birlikte 'Türklük Dergisi'ni yayınlamışlardır. Bu dönemlerde dünyada gerçekleşen soğuk savaşlar neticesinde, milliyetçilik akımının güçlendiği görülmektedir. Bu doğrultuda 'Türklük Dergisi' Arel'in 'Türk' kimliğini açıklamaya, pekiştirmeye çalıştığı bir alandır diyebiliriz. Arel 'Türk Musikisi Kimindir?' adlı makalelerini bu dergide yayınlamış ve 1940 öncesi 'Şark Mûsikisi' olan kavram, 1940'tan sonra 'Türk Mûsikisi'ne dönüşmüştür.

Arel'in İBB Atatürk Kütüphanesi'nde bulunan, Mevlevi ayinlerini içeren üç defterin birincisinin 69. sayfasında yer alan "Beğenmemek de beğenmek kadar haktır" ya da ikinci defterin 42. sayfasında karşılaştığımız "Üvez ağacından kayısı beklenmez; bunlar üvezdir" gibi sözleri, onun ayin formunda çok iddialı olmadığını ortaya koyan aforizmalardır. Ayrıca hiçbir ayinin başında icra edilmesi için peşrev bestelememesi ve son peşrev ya da son yürük semaiye yer vermemesi, Arel'in ayinlerini Mevlevi mukabelesi için değil, herhangi bir etkinlikte seslendirilmek üzere tasarladığını akla getirmektedir.

Birinci ve ikinci defterde ayinlere 'Op.' numaraları verilmiş ve bunlar 40-67 arasındadır. Ayinlerin ne zaman bestelendiği tam olarak bilinmemekle birlikte, Arel'in Op. 40 numarası verdiği eserlerinden çıkarımla, 1940-1955 arası tarihler tahmin edilmektedir. Bu yıllar Arel'in ayinlerini, hayatının son 10-15 yılında bestelediğini ortaya koymaktadır. Bu dönemde dünya çapında artan milliyetçilik akımının bir göstergesi olarak Arel'in, Tanzimat aydını olan Şinasi'nin Türkçe yazılmış şiirini kullanması rastlantısal ya da yenilikçi olarak görülmemelidir. Mevlevi ayinlerinde Farsça başta olmak üzere, Arapça, Osmanlıca ve Türkçe dillerinin kullanıldığı bilinmektedir. Arel'in bütün ayini Türkçe şiirle bestelemesi ve hatta 'Sultanı meni' gibi ifadeleri 'Sultanımsın sen' olarak Türkçeye çevirmesi, bu milliyetçilik akımının bir tezahürü olarak görülebilir.

Arel'in nota yazımında müzik terimlerine verdiği önemi, el yazmalarından anlayabilmekteyiz. Bununla beraber Ferahnüma ayinin birinci selamının başında sekizlik nota birimine 200 BPM metronom yazılmış, fakat eser içinde cümle bağları dışında müzik terimi kullanmamıştır.

Birinci defterde verdiği fihristte ilk makam, alfabetik olarak Acemaşiran olarak görülmektedir. Fakat defterin ilk iki eseri olarak Ferahnüma ayinlerinin notası verilmiştir. Bu ayinlerin başında kalın ve renkli harfler ile kapak olarak

[8] 1939-1940 yılları Mustafa Kemal Atatürk'ün vefatını müteakip, İsmet İnönü 'Reisicumhur' olmuştur. İngiltere ve Fransa, Almanya ile savaş içindedir. Fransız askeri Hatay'dan çekilmiştir (Haziran 1939). Sovyetler'e yakın ülkeler, Almanya'ya karşı birleşmektedir (1940). Alman orduları Belçika ve Hollanda'ya sefer başlatmıştır (1940).

şu ifadeler yer almaktadır: ‘1 Ferahnüma’, ‘2 Ferahnüma’. Arel’in kendi terkibi olan Ferahnüma makamındaki ayinlerini diğer ayinlerden ayrı olarak en başta yazması, gelenekteki makamlara bir saygı mıdır? Yoksa bir Tanzimat ve Cumhuriyet aydını olarak özgürleşmenin getirdiği bir kimlik ifadesi midir?. Bunun cevabını vermek zor olsa bile, bestecinin kendi terkip ettiği makamdaki ayinleri ayırması geleneğe saygı duruşunun bir ifadesi olarak ele alınabilir.

Sonuç olarak Mevlevi terbiyesi ve formasyonu almış iki bestecinin ayin formuna verdiği önem açıktır. Bununla beraber Rauf Yekta Bey hem bir mutrıban hem de bir besteci olarak geleneksel ayin formuna sadık kalmıştır. Hüseyin Saadettin Arel ise geleneksel kalıpların dışına çıkarak dönemin milliyetçilik düşüncesi çerçevesinde şiiri Türkçeleştirmiş, makam geçkilerini cüretkâr biçimde yapmıştır. Özellikle birinci selamın bütününde Mevlevi gelenekten gelmeyen bir Tanzimat şairinin şiirini kullanarak ayin formunu bir nevi ‘seküler’ hale getirmiş ve bestelediği her bir ayini dini ritüelde icra edilmesinden çok müstakil eserler olarak düşünmüştür.

KAYNAKÇA

Arel, H., S., 1993, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Hazırlayan: Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları

Bayrakcı, Ö., F., 2022, *Mevlevi Ayini Besteciliğinde Hoca-Talebe Etkileşimi: Dede Efendi, Zekai Dede, Ahmet Irsoy Örneği*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul

Çalışkan, A., 2003, Şinasi'nin 'İlahi'si ve Tahlili, Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi III, Sy. 4

Emin, N., 2021, *Mevlevi Ayinleri Mecmuası*, Hazırlayanlar: Osman Kırklıkçı, Murat Serdar Saykal, Özata Ayan, Kültür ve Turizm Bakanlığı

Erguner, S., 1997, Rauf Yekta Bey ve Türk Musikisi Üzerindeki Çalışmaları, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul

Galip, Ş., 2021, Mevlevi Ayinleri Mecmuası-Şeyh Galip, Hazırlayan: Murat Serdar Saykal, Çevr. Gökhan Gökmen-Kadir Turgut, Kültür ve Turizm Bakanlığı

Gökçen, İ., 2007, *Rauf Yekta'nın Fransızca Musiki Yazıları*, Ürün Yayınları, Ankara

Karadeniz, Ş., 2013, *Mevlevi Ayinlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul

Öztuna, Y., 1986, *Sadeddin Arel*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 668, Ankara, Syf. 80-81

Öztürk, O., M., 2020, *Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozivitist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe*, Eurasian Journal of Music and Dance, Sy. 16

Parmaksız, M., N., 2010, Eserleri Bestelenen Divan Şairleri (XVII. Ve XVIII. Yüzyıllar), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Taşdelen, D., 2021, Gelenek Kurguları, Darülelhan ve Aktörlerinden Rauf Yekta Bey, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul

Tırışkan, A., G., 2000, Haşim Bey'in Edvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Uslu, R., 2009, *Saraydaki Kemancı*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü'ne Armağan olarak

Yekta, R., 1986, *Türk Musikisi*, Çevr. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık

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

Öğr. Gör. Günay GÜNAYDIN[1]

Prof. Dr. Ayten KAPLAN[2]

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 oluştuğu 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 inşâası 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 Yektanın 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 attanding 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 attanding 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 bağını 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 oluşturmakta 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 (Işıktaş,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 tanıtma 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 Mısırda yerleşmeye başlamasında rol oynamışlardır (El Shawan, 1985,s.143).

Araplar, XIX. yüzyıl başlarından itibaren müzikte yeni bir gelişim sürecine girmişlerdir. II. Dünya savaşından 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 duayeni 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'ın[3] (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, Ortaçag 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 kullanımı 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 Mûsikî 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 Müzigi (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 anlaşılabildiğini, böylesine önemli bir toplantıya Rauf Yektâ Bey'in ve Mes'ud Cemîl'in davet edilmelerinin de kendileri için oldukça önemli olduğunu belirtmektedir (Karaduman, 2013, s. 476).

Kongre sırasında 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 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 uzaklaşılmış ve yeni arayışlara girilmiştir. Minik aralıklar anlamına gelen mikrotonal çalışmalar da bu arayışlardan biridir.

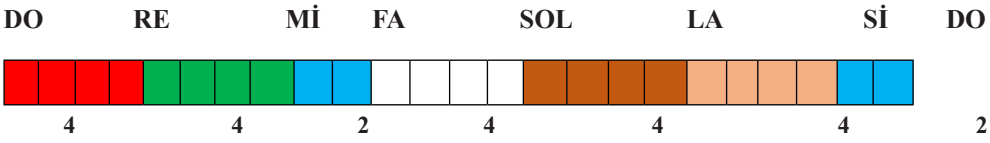
Ferruccio Busoni, tam perdeyi dörde ya da altıya bölerek, elde ettiği minik aralıkların kullanılmasını önermişti. Bu konu daha önceki yıllarda da ele alınmıştı. 1892 yılında dörtte bir aralıkları verebilen bir piyano yapıldı. Yüzyılımızın başlarında Leningrad'da, minik aralıklı müziği savunan bir dernek 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 Mûsikîsi İçin Önerilen Çeyrek Sesli (24 Eşit Aralıklı) Dizi

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 vermistir. 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 Mûsikîsi'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 Salı[7]

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
>
> «Bermûtad (her zaman olduğu gibi) «Nadi» ye gittik. Mutlaka bir «Gamma temperee» (muaddel, tadil edilmiş. eski hali değiştirilmiş 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 ictimaında musiki perdeleri komisyonunun, yapılan tecrübeler neticesinde hasıl olan kanaate göre, Rahib Collengettes tarafından yazılmış olan raporunun kıraetinde (okunmasında) bulundum. Raporda, verilen karardan dolayı sevincime payan (son) yoktu.
>
> Bugüne kader uğraştığım Nahas ve Emil Urben 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

fasılalarına daha yakın olduğunu belirtmesi, yirmi dört eşit aralıklı ses sistemine 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 katılmıştım. Kongrede bildirilerin yanı sıra konserler de verilmişti. Kimi ülkelerin musıkicileri 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 farlılıklarla 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 fizîkî 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 fizîkî 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 varabilmekti. Bunun bir kakafoni değil, tam aksine ruhu okşayan bir renk cümbüşü, hatta monofoni içerisinde bir küçük çokseslilik 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).

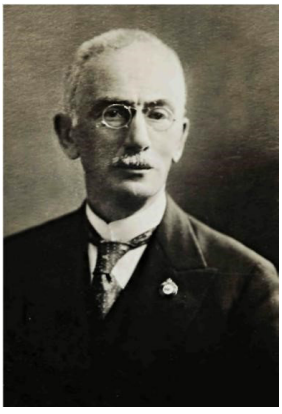
Bütün bunlara ek olarak, makâmlarımızda inen ve çıkan nağmeler etkisi ile daha dik ya da daha pest basılan perdelerin mevcudiyetini de hatırlatmak yerinde olacaktır. Özelikle *Segâh* ve *Evc* perdelerinin sabit perdeler olmadığını, bu perdelerin inen ve çıkan nağmeler etkisi ile farklı basıldığını hatta 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 mûsikîmizi ifadede kifayetsiz kalmasıdır. Özetle Şark Mûsikîsi'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 (Karaduman, 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 temperee» (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 ictimaında musiki perdeleri komisyonunun, yapılan tecrübeler neticesinde hasıl olan kanaate göre, Rahib Collengettes tarafından yazılmış olan raporunun kıraetinde (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 inşâsında 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 (cs. 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.

IŞIKTAŞ, B. (2017) Sentez Arayışlarıyla Geçen Tarihsel Bir Müzikolojik Tartışma: Cumhuriyet Döneminde Milli Müzik İnşası, *JIIA Journal of* İnterdisciplinary *and* İntercultural *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

STANEVİČIŪTĖ, 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.

Rauf Yekta'nın Kahire Arap Müziği Kongresi Notları: Müzikolojik Bir Değerlendirme

Evrim HİKMET ÖĞÜT[1]

Özet

Rauf Yekta'nın 1932 yılında Kahire'de düzenlenen Arap Müziği Kongresi'ne Mesut Cemil'le birlikte Türkiye'yi temsilen katılmış olduğu ve bu toplantıda, eşit aralıklı 24 sesli sistemin benimsenmesine karşı tutumuyla aktif bir rol üstlendiği bilinmektedir. Bununla birlikte, Türkiye'den iki katılımcının bu kongredeki etki ve gözlemlerine dair malumat ne yazık ki sınırlıdır. Bu konuda yayınlanmış, en özgün kaynak, İsmail Baha Sürelsan'ın *Musiki ve Nota Dergisi*'nin 1970, 1972 ve 1984 tarihli bazı sayılarında Rauf Yekta'nın seyahat günlüğünden aynen aktardığı kesitlerdir. Rauf Yekta, günlüğünde, 8 Mart 1932 tarihinde Galata rıhtımında başlayan yolculuklarından itibaren, Kahire'deki son günlerine kadar seyahatine ve kongreye dair kimi detayları ana hatlarıyla aktarmaktadır.

Yekta, kongreye dair görüşlerini günlüğündeki satırlardan daha kapsamlı ve bütünlüklü bir şekilde, kongrenin hemen ardından, Mısır'da yayınlanan bir gazetede tefrika etmiş; 15.000 kelimeyi bulan bu metinde kongreyi tüm detaylarıyla ele almıştır. Fakat Türkiye'de yayınlanmamış olan bu notların içeriği bugüne kadar büyük ölçüde gözlerden uzak kalmıştır.

Bu notlar, her şeyden önce Rauf Yekta'nın kendi çağının pozitivist bilim anlayışını benimsemiş, müzik icrası ile bilimsel müzik incelemesi arasında kesin bir ayrım tarif eden bir müzikolog olarak portresini ortaya koymaktadır. Metin boyunca kongrenin isleyişinden komisyonların detaylı raporlarına, kongrede gerçekleştirilen icralardan kişisel tartışmalara kadar birçok konuda bilgi veren Yekta, ses aralıklarına ilişkin hassas hesaplamalar da dahil olmak üzere hiçbir detayı atlamadan oldukça bütünlüklü bir metin ortaya koymuştur. Kendisini Doğu ile Batı arasında bir konuma yerleştiren Yekta, notlarında, her iki coğrafyanın müzik insanlarının Arap müziğine yaklaşımında gördüğü eksik ve hataları kendi özgün görüşlerini öne sürerek tartışmıştır.

---

[1] Doç. Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. evrim.hikmet.ogut@msgsu.edu.tr
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0151

Kahire Arap Müziği Kongresi notları, Rauf Yekta'nın görüşleri çevresinde, 1930'ların başında karşılaştırmalı müzikoloji ve Doğu müziği tarihi araştırmacılarının Arap müziğine ilişkin görüşleri, kimi Mısırlı müzik insanları tarafından benimsenen self-oryantalist tutum ve Türkiye'nin Arap coğrafyası ile ilişkisi gibi çok çeşitli başlıkları tartışmaya olanak veren özgün malzeme sunmaktadır. Bu bildiri, bu zengin ve az bilinen kaynak aracılığıyla, Rauf Yekta'nın sempozyumda ortaya koyduğu fikirleri tarihsel bir bağlam içinde anlamayı ve onun bir müzikolog olarak portresine katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta, Kahire Arap Müziği Kongresi, Türk Müziği-Arap Müziği İlişkisi, Türk Müzikolojisi, 24 Eşit Aralıklı Ses Sistemi.

Rauf Yekta's Notes on the Congress of Arab Music in Cairo: A Musicological Consideration

Abstract

It is a well-documented fact that Rauf Yekta attended the Arabic Music Congress held in Cairo in 1932, with Mesut Cemil, as representatives of Turkey, and played an active role in this meeting with his argument against the adoption of the twenty-four quarter- tone equal-tempered scale. However, our knowledge of the role of these participants in the congress and their observations has remained somewhat limited. The most reliable source published on the subject are the sections from Rauf Yekta's diary that İsmail Baha Sürelsan published in some issues of *Musiki ve Nota Magazine* in 1970, 1972 and 1984. In his diary, Rauf Yekta outlined the events that unfolded at the congress including details of their journey, which started from the Galata docks on 8th March 1932 up until their departure from Cairo.

Even though this first-hand account is an invaluable source of information about the content of the congress through Rauf Yekta's eyes, due to the limited access to Yekta's archive, the content of his notes on the congress that were conveyed in a scientific framework remained unknown. Indeed, Rauf Yekta, on his return from the Cairo congress, published the symposium notes in thirty-one serials in a newspaper in Egypt and discussed the subject in detail in the almost 15,000-word text.

These notes, above all, portray Rauf Yekta as a musicologist who adopted the positivist understanding of his times, describing a clear distinction between

musical performance and the scientific approach to music. Rauf Yekta – who provided a depth off information about the congress, covering many aspects such as the operation of the symposium, to detailed reports of the commissions, performances that took place throughout the congress, along with personal opinions and related discussions throughout the text – has produced a complete, detailed text, including comprehensive calculations regarding tonal intervals. Yekta, firmly positioning himself between East and West, discussed the deficiencies and mistakes that the musicians and musicologists of both geographies were making in their approach to Arabic music by putting forward his unique views.

The notes of the Cairo Arabic Music Congress also provide us with a truly unique resources to use when discussing those issues that Rauf Yekta thought about: such as, views on Arabic music in the early 1930s; or the self- orientalist perspective that was adopted by some Egyptian actors; and Turkey's relationship with Arab geography. This paper aims to understand Rauf Yekta's related views on these matters conveyed in his little-known notes in a historical context and to contribute to his portrait as a musicologist.

Keywords: Rauf Yekta, Arap Music Congress in Cairo, Turkish Music-Arab Music Encounters, Musicology in Turkey, Twenty-Four Quarter-Tone Equal-Tempered Scale.

Giriş

1932 yılında Kahire'de düzenlenen Arap Müziği Kongresi'nin Türkiye'den iki katılımcısı Müzikolog Rauf Yekta (1871-1935) ve icracı Mesut Cemil (1902–1963)'dir. Bu iki müzik insanı ve onların nezdinde Türkiye'nin kongredeki yerini anlamak için öncelikle kongrenin genel katılımcı profilini incelemek yerinde olacaktır. Kongre katılımcıları arasında, Mısırlı müzik insanları ve Suriye, Lübnan, Irak, Cezayir, Tunus ve Fas gibi Orta Doğu ve Kuzey Afrika ülkelerinden müzisyenler, Avrupa ülkelerinden müzikologlar, karşılaştırmalı müzikologlar, oryantalistler, müzik tarihçileri ve besteciler yer almaktadır. Dönemin sömürgeci dinamikleri ve kongrenin Arap müziğini Batı standartlarına göre yeniden şekillendirme hedefi doğrultusunda, Arap delegelerin çoğunun akademisyen veya uzmandan ziyade müzisyen olduğu, konunun bilimsel düzeyde ele alınması işininse Avrupalı "uzmanlara" bırakıldığı anlaşılmaktadır. Fakat bu metinde daha detaylı şekilde ele alınacağı üzere, Türk katılımcıların konumunun bu iki gruba da tam olarak uymadığı dikkat çekmektedir.

Türk müziği kongrenin odak noktası değildir fakat Arap ve Osmanlı-Türk müziğinin müzikal dizilerinin ve repertuarının ortak özellikleri nedeniyle kongreye dahil edildiği anlaşılmaktadır. Bu iki müzik geleneğinin benzerliği kadar birbirinden farklı oluşu, Türkiye'yi ve Türk katılımcıları kongrede eşsiz bir konuma yerleştirir.

Arap ülkelerinin aksine Türkiye, ülkenin müzikal özelliklerini sergilemek üzere kongreye bir müzik topluluğu göndermemişse de Mesut Cemil'in performansları benzer bir rol oynamış ve kayıt komitesi tarafından kaydedilmiştir. Rauf Yekta ise bir müzik bilimci olarak, Türk müziği teorisini açıklamak üzere önceki yıllarda önerdiği, eşit olmayan 24 aralıktan oluşan ses dizisine dayalı ses sistemini Arap müziği için de önererek, kongrede kritik bir önem taşıyan dizi tartışmalarında aktif bir rol oynamıştır. Bununla birlikte Yekta, etkinlikten hemen sonra Mısır'da yayınlanan bir gazetede yayınladığı kongre notlarında da görüldüğü gibi, kendisini "Doğulular" ile "Batılılar" arasında benzersiz bir "üçüncü" konuma yerleştirmekte ve Doğu-Batı ikiliğine ilişkin benzersiz bir tutum ortaya koymaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında Batılılaşma ve Batı ile ilişkiler ideolojik açıdan belirleyici olmuş; Türk tarih yazımı, 1930'ların başında Türk kimliğinin Osmanlı mirasından ayrılmasında önemli bir rol oynamıştır. Müzik, bilindiği gibi bu süreçte cumhuriyet ideallerini tesis etmek açısından ideolojik bir araç olarak iş görmüş ve müzik konusundaki resmi söylem esas olarak sosyolog Ziya Gökalp'in fikirleriyle şekillenmiştir. Ancak Rauf Yekta, bu görüşlere ilk karşı tepki verenlerden biri olarak (Erol 2012:41), müzik inkılabının resmi tutumundan ayrı bir konuma yerleşmektedir. Bu bakımdan Yekta'nın kongreye ilişkin görüşleri dönemin Türkiye'sinin müzik alanındaki resmi söylemini temsil etmez.

Bu bildiri, Rauf Yekta'nın *Mukhadana*/*Muhadenet* gazetesinde yayınlanan sempozyum notlarına dayanarak, kongrede bir Türk müzikolog olarak Yekta'nın konumuna odaklanmaktadır. Yekta'nın bir Türk müzikbilimci olarak kendini kongre azası ve tartışmalar içinde konumlandırışı hem tarihsel bağlam hem de Rauf Yekta'nın bu bağlamla olan benzersiz ilişkisi göz önünde bulundurularak incelenmektedir.

1932'de Türk-Arap İlişkilerine Genel Bir Bakış

Türkiye'nin Kurtuluş Savaşı Batılı güçlere karşı verilmiş olsa da 1923'te yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Batı'ya karşı Orta Doğulu uluslar arasında liderlik rolü üstlenmek yerine, Batılılaşmaya paralel bir modernleşme süreci

izlemiştir (Ayas 2014: 41-42). Bu durum, Osmanlı mirasından ayrı bir Türk kimliğinin oluşturulmasını da gerektirir ve 1930'ların başında ortaya atılan Türk Tarih Tezi bu amacı gerçekleştirmede ideolojik bir araç olarak hizmet etmiştir.

Türk Tarih Tezi, 9. yüzyıla kadar uzanan Türk devletlerinin sürekliliğini vurgulayarak Osmanlı mirasını ve İslam'ı Türk tarihinden uzaklaştırırken, bu tarih anlatısında Arap tebaa ve Osmanlı İmparatorluğu içindeki diğer etnik gruplar, imparatorluğun idealleri altında uyumlu bir şekilde bir arada yaşamayı başaramamış topluluklar olarak tasvir edilmiştir (Mandal 2022: 37). Böylece, Arap kimliği Osmanlı kimliğinin bir uzantısı olarak görülmüş ve dışlanabilir bir "öteki" olarak işlev görmüştür (Bora 2003: 42). Batılılaşma idealinin yanı sıra, Türkiye Cumhuriyeti'nin Arap kimliğinden uzaklaşmasının başlıca nedenlerinden biri de Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünde Arapların oynadığı role (Berkes 1975: 15) ilişkin söylemdir.

Türk müzik inkılabı da Yunan ve Bizans kültüründen etkilendiği düşünülen Osmanlı müzik mirasını reddederek (Gökalp 1959 [1924]: 300), saf Türklüğü temsili olarak Türk halk müziğine dayanan ve Batı'nın çoksesli teknikleriyle işlenecek olan yeni, ulusal bir Türk müziğini hedefler. Rauf Yekta, Ziya Gökalp'in Türk kültürünü arındırma projesine ve Osmanlı müziğine yönelik bu eleştiriye karşı, Türk müziğinin teorik ve pratik değerini vurgulamak konusunda önemli bir çaba göstermiştir (Feldman 1990: 98). Kongreden sadece birkaç yıl önce, ders verdiği Dârülelhan'ın Türk müziği eğitimi şubesinin kapatılmasına karşı mücadele eden Yekta'nın Cumhuriyet'in müzik devrimi konusundaki eleştirel tutumu, notlarının alt metninden de okunabilmektedir.[2]

Aynı dönemde Arap ülkelerinde de kültürlerini Osmanlı-Türk etkisinden uzaklaştırmaya yönelik bir eğilim mevcuttur. 1932'de düzenlenen Arap Müziği Kongresi, -daha önce "Doğu müziği" olarak adlandırılan- "Arap müziği" kavramını tam anlamıyla icat etmiş ve bu müziği, Türk, İran ya da azınlık etkilerinden "arındırarak" Arap kimliğinin inşasında rol oynamıştır. Bu anlayış ilk olarak kongrenin isminde kendini göstermiş ve bunu aynı şekilde adlandırılan diğer kongreler ve Kahire Doğu Müziği Enstitüsü'nün bir "Arap Müziği Enstitüsü"ne dönüştürülmesi takip etmiştir (Lambert 2007: 2).

---

[2] Erken Cumhuriyet döneminde müzikle ilgili tartışmalar çok katmanlıdır ve farklı konumlardan çok çeşitli aktörler tarafından yürütülmüştür. Örneğin, Osmanlı-Türk makam müziğinin yeni ulusal Türk müziği ideali lehine ötelenmesi ana çizgisinin yanı sıra, 1930'larda müzik piyasasında makamsal müziğin - *Alaturka* - icra kalitesinin düşük olduğu varsayımına odaklanan bir başka tartışma daha mevcuttur; bazı icracı ve müzik insanları bunun nedenlerinden biri olarak Arap müziğinin etkisini görmüştür.

Yine de her iki ülkede de hakim olan milliyetçi görüşlerin yanı sıra halkın müzik zevki ve tercihleri düzeyinde keskin bir kırılma olmadığını belirtmek gerekir: Mısırlı şarkıcı Müniretül Mehdiye'nin 1928'deki meşhur Sarayburnu konseri, Kahire radyosuna ve Mısır filmlerine gösterilen ilgi, Türk dinleyicisinin Ümmü Gülsüm'e olan sevgisi (Özyıldırım 2013); Şerif Muhittin Targan'ın 1930'larda Bağdat'ta yaşarken Güzel Sanatlar Akademisi'nde Batı ve Doğu Müziği bölümlerini kurması ve Arap ud icrasına etkisi (Işıktaş 2018:225); Refik Fersan'ın Şam Konservatuarı'ndaki hizmetleri; ve Arap ülkelerinde popüler olan, plakları satılan ve konserleri takip edilen Türk sanatçılar, ortak bir kültür dünyasının varlığını ortaya koymaktadır. Kısacası, her iki tarafta resmi düzeydeki ideolojik reddiyelere ve bazı müzik insanlarının müziklerinin kimliğini kaybetmesi konusundaki endişelerine rağmen, Arap ve Türk müzikleri arasındaki etkileşim oldukça canlıdır.

Rauf Yekta da iki müzik kültürü arasındaki köklü ilişkinin farkında olan ve Osmanlı müzik kültürünü reddetmeyen, tersine onun değerini ortaya koyma çabasında bir müzik insanı olarak resmî ideolojiden ayrılmaktadır. Bununla birlikte Yekta, Arap müziği ve Türk müziği arasındaki ilişkiyi vurgularken, aynı zamanda, Arap müziğini Türk müziğiyle eşit değerde görmeyen evrimci bir bakış açısını benimsemiş ve Cumhuriyet modernleşmesinin evrimci ve pozitivist anlayışını paylaşmıştır.

Rauf Yekta'nın Doğu Müziği Çalışmalarına Genel Bir Bakış

Yekta, 1800'lerin sonlarında, bir yandan Divan-ı Hümâyun'da devlet memuru olarak görev yapar ve Galata Mevlevihane'si şeyhi Ataullah Efendi'den müzik eğitimi alırken, bir yandan da gazeteler için makale ve denemeler yazmaya başlamıştır. Yekta bu yıllarda, *İkdam, Şehbal* ve *Âtî* gibi çeşitli dergi ve gazetelere katkıda bulunan hem polemik yazıları hem de müzikolojik yazılar yayınlayan üretken bir yazardır.

Müzikolojik çalışmaları ise ağırlıklı olarak, Safiyüddin Urmevi'nin ve sistemci okulun kuramsal yaklaşımını yeniden ele alarak geliştirdiği, 24 eşit olmayan aralığa dayalı bir Türk müziği sistemini ortaya koyduğu çalışmalarını içermektedir. Yekta'nın müzikolojiye Fransızca dilinde yapılmış önemli katkısı, Albert Lavignac'ın editörlüğünü yaptığı ve 1922'de yayımlanan *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*'da [Müzik Ansiklopedisi ve Konservatuar Sözlüğü] yer alan "La Musique Turquie" başlıklı uzun Türkiye makalesidir ki bu makale, Türk müziği üzerine bir Avrupa dilinde yazılmış ilk kapsamlı kaynaktır ve Yekta burada Türk makam müziği sistemine ilişkin kuramsal yorumunu bilimsel bir şekilde ortaya koymuştur (Taşdelen ve Doğrusöz 2021: 2810).

Yekta, ilk yazılarından itibaren, Batı ve Doğu arasındaki epistemolojik ikiliğe paralel olarak, Batı/Avrupa müziği ve Doğu müziği olmak üzere iki farklı müzik sistemi tanımlamıştır. Türk müziğini Doğu müziğinin bir kolu olarak değerlendiren Yekta, Türkiye'nin Doğu müziğinin en sofistike ve en geniş şekilde görüldüğü ülke olarak eşsiz bir konuma sahip olduğunu vurgular (Yekta 1922: 2946). Türk kültürünün Arap kültürü karşısındaki üstünlüğünü ima eden bu bakış açısı kongredeki duruşunun da merkezinde yer alır. Bununla birlikte, Doğu ve Batı müziğini iki farklı müzik evreni olarak tarif etmek, aşağıda daha detaylı olarak değinileceği gibi, Yekta'nın evrimciliğini, tek hatlı ve Batı kültürünün zirvesinde bulunduğu bir evrimci yaklaşımdan ayırır ve belki de onun müzik anlayışının özgün temelini oluşturur.

Rauf Yekta, "La Musique Turquie"de François-Joseph Fetis'in de savunucularından biri olduğu, Arap müziğinin 17, Türk ve İran müziğinin ise 24 aralığa bölündüğü fikrini reddederek, Arap ve Türk müziğinin aynı müzik sistemlerine dayandığını ileri sürmüştür. Doğu müziğinde -ister Arap ister Türk ister İran müziği olsun- bir oktavın bölünmesinin aynı olduğunu vurgulamış; Arap ve Türk müziği arasındaki işitilebilir farklılıkları ise icralarındaki üslup farklılıklarıyla açıklamıştır (Yekta 1922: 2947). Feldman (1990), Yekta'nın, Mısır'da yaşamış olan hocası Zekai Dede aracılığıyla Mısır müziğinin ritmik yapılarındaki farklılıklardan haberdar olduğunu belirtmektedir. Yekta aynı zamanda Şam, Halep ve Kahire'de şubeleri bulunan Mevlevi Tarikatı'nın da bir üyesidir. Dolayısıyla, Arap müziği hakkındaki bilgisine rağmen Yekta'nın, Türk, Suriye ve Mısır müzikleri arasındaki farklılıkları vurgulamak yerine benzerliklerine odaklanmış olması (s.97) dikkate değerdir. Zira, Arap ve Türk geleneklerinin ortak müzik sistemini paylaşması fikri kongre notlarında sunulan bir başka temel görüşe işaret eder.

Rauf Yekta'nın 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi'ne Katılımı

18 Temmuz 1930 tarihli *Vakit* gazetesindeki bir haber, Dârülelhan'ın Kahire'deki Şark Musikisi Konservatuvarı tarafından Mısır'da düzenlenen bir Şark musikisi kongresine katılmak üzere davet aldığını duyurmaktadır. Haberde, Batı müziği eğitimine odaklanan Dârülelhan'ın Şark müziği kongresine katılmayı reddettiği ancak Doğu müziği eğitimi almış kişileri önerdiği belirtilir ve Rauf Yekta'nın Şark musikisi kongresinin muhtemel katılımcılarından biri olduğu ifade edilir (Vakit Gazetesi 1930:5).

Temmuz 1931'de Rauf Yekta, Henry Farmer'a Mart 1932'de Mısır'da yapılması planlanan ve kendisinin de davet edildiği bir kongre hakkında bir mektup

yazmıştır. Bu davetin kendisine hangi yolla ulaştığından bahsetmemekle birlikte Yekta,[3] Farmer'a, eğer davet edilmemişse konuyu organizasyon komitesine iletebileceğini de yazar (Katz 2015: 134). Yekta'nın Farmer'ın kongreye davet edilmesine aracılık etme teklifi, organizasyon komitesiyle kişisel bir bağlantısı olduğunu düşündürmektedir. Yekta, daha sonraki bir mektupta Farmer'a organizatörlerin Avrupalı katılımcılara ödeyeceği seyahat masraflarını sormaktadır. Organizatörler Yekta'ya seyahat için ihtiyaç duyduğu miktarı sormuşlar, Yekta, cevap vermeden önce Batı ülkelerinden gelen katılımcılara ne kadar ödeme yapıldığını öğrenmek istemiştir (Katz 2015: 135). Bu mektup, Yekta'nın kendisini kongreye değer katmak açısından Batılı katılımcılarla eşit değerde gördüğünü ortaya koymaktadır.

Rauf Yekta ve Mesut Cemil'in 1932 Şark Musikisi Kongresi'ne Türk delegeler olarak katıldıkları Türkiye'deki müzikoloji literatüründe bilinen bir gerçekse de kongredeki tartışmalar ve katılımcıların rolü hakkındaki detaylara ilişkin bilgimiz oldukça sınırlıdır. Kongrenin ülkede anlamlı bir müzikolojik tartışmaya yol açmadığı, 1932 yılının gazete ve müzik dergilerinde çıkan bazı haberlerle sınırlı kaldığı anlaşılmaktadır. Benzer şekilde, sonraki on yıllar boyunca kongrenin ayrıntılarını ve Türk delegelerin spesifik katkılarını yakından inceleyen akademik yayınlar da yok denecek kadar azdır. Çeşitli makaleler ve kitap bölümleri kongreye dair sınırlı bilgiler sunarken, Türkçede yayınlanan ve tamamen kongreye adanmış yalnızca iki çalışma bulunmaktadır: Öğüt (2013), kongreyi farklı bakış açılarına sahip çeşitli aktörler tarafından Arap müziğinin modernizasyonu bağlamında ele almakta ancak doğrudan Türk delegelerin pozisyonlarına odaklanmaz. Öner'in (2023) yakın tarihli bir çalışmasıysa, Rauf Yekta ve Henry Farmer'ın günlükleri ve Robert Lachmann'ın mektupları gibi kişisel yazılara tarihsel bir arka planda odaklanmakta ve Yekta'nın katılımını seyahat günlüğündeki ilk elden bilgilere dayanarak yer vermektedir.

Kongrede Türk delegelerin rolü hakkındaki bilgi azlığının başlıca nedeni, katılımcılara ait birinci elden belgelerin yokluğudur. Öncelikle, 1930'lu yılların başında ne Arap ne de Doğu müziği Türk hükümeti için öncelikli konu olmadığından, kongre hakkında resmi bir rapor hazırlanmamış olabilir. Ayrıca Türk katılımcıların kongreye ilişkin görüşlerini -en azından Türkiye içinde-

[3] Bilen Işıktaş, Şerif Muhiddin Targan'ın müzik mirası üzerine yazdığı kitabında, Targan'ın arşivinde bulduğu bazı belgeleri değerlendirmektedir. Işıktaş'a göre, 1930 yılında Targan New York'tayken Mısır Başkonsolosu kendisiyle temasa geçerek planladıkları kongre için görüş ve yardımlarını talep eder. Işıktaş, yazışmalarda adı geçen isimler arasında bir başka Türk müzikolog Ali Rıfat Çağatay'ın da bulunduğunu belirtir (Işıktaş 2018: 223). Rauf Yekta ve Mesut Cemil'in Kongre'ye davet edilmesinin ardındaki bir diğer olası bağlantı, Mesut Cemil ile kongrenin genel sekreteri Mahmud Ahmed el-Hifni'nin 1920'lerin başında Berlin'deki öğrencilik yıllarından tanışıklıkları olabilir (Katz 2015: 185).

paylaşmadıkları anlaşılmaktadır. Öner (2023: 152), katılımcıların bu sessizliğinin dönemin ideolojik tartışmalarından uzak durmak konusunda bilinçli bir tercih olabileceğini ifade eder.

İkinci olarak, Rauf Yekta'nın kamuya açık olmayan arşivi bugüne kadar yalnızca az sayıda araştırmacının kısmi erişimine açılmıştır.[4] Ancak, Yekta'nın arşivine ait bir ön tasnif listesi mevcuttur ve bu listede "Kahire Doğu Müziği Kongresi Notları" başlıklı bir zarf tespit edilmiştir. Listede ayrıca Yekta'nın seyahat günlüğü, "Questions Techniques Qui Seront Étudiées par les Commissions du Congrès" (Kongre Komitelerinin İnceleyeceği Teknik Konular) başlıklı bir dosya da dahil olmak üzere kongreyle ilgili Fransızca birkaç dosya, Fransızca bir açılış konuşması taslağı, yolculuktan fotoğraflar, diğer bazı katılımcılar tarafından verilmiş kartvizitler, kongre sırasında yayınlanan çeşitli Mısır gazetelerinden kupürler, yolculuk sırasında ailesiyle arasında geçen mektuplaşmaya dair birkaç mektup ve kongre sonrasında diğer katılımcılarla yapılan yazışmaları gösteren bazı mektuplar gibi kongreye ait bazı belgeler yer almaktadır. Tasnif listesinde ayrıca "kongrenin organizasyon komitesi tarafından yazılmış Fransızca bir mektup"tan da bahsedilmektedir ki bu büyük olasılıkla bir davet mektubudur (Yektay ve Yektay).

Yayınlanmış belgelerin bulunmayışı ve arşivin kapalı olması sebebiyle, yakın zamana kadar, Türk katılımcıların kongredeki rolüne ilişkin tek değerli ve erişilebilir birinci el kaynak, Yekta'nın seyahat günlüğünden 1970, 1972 ve 1984 yıllarında *Musikî ve Nota* müzik dergisinde yayımlanan kesitlerden oluşan bir seçkidir.

Öte yandan Rauf Yekta, kongreye ilişkin görüşlerini "Musiki Kongresi ve Neticeleri" başlığıyla 31 makaleden oluşan bir dizi halinde Mısır'da Türk Hükümeti'nin desteğiyle Arapça ve Türkçe olarak çıkan *Mukhadana*/*Muhadenet* gazetesinde yine iki dilli olarak yayımlamıştır.[5] Bu makalelerin Arapça çevirileri gazete tarafından 1934 yılında *Muṭâleʿât ve erâʾe ḥavle müʾtemeri'l-mûsîḳıyyi'l-ʿArabiyye* [Arap Müziği Kongresi Üzerine Notlar ve Görüşler] adıyla kitaplaştırılmıştır. Bu Arapça kitap, kongreyle ilgili İngilizce ve Fransızca

[4] Rauf Yekta'nın arşivinden bazı değerli belge ve el yazmalarının detaylarını içeren bir katalog (Doğrusöz 2018), İstanbul Teknik Üniversitesi Osmanlı Türk Müziği Araştırmaları Grubu'nun (OTMAG) bir ürünü olarak yayımlanmıştır. Ancak bu katalogda bazı fotoğraflar dışında kongreye katılımıyla ilgili belgelere yer verilmemiştir.

[5] Rauf Yekta, kongrenin hemen ardından önce aynı gazetede kongreyi özetleyen dört makale yayınlamış ancak daha fazla bilgi talep eden mektuplar onu ayrıntılı bir metin yayınlamaya yöneltmiştir (Yekta 1932a:1).leyayınlamış ancak daha fazla bilgi talep eden mektuplar onu ayrıntılı bir metin yayınlamaya yöneltmiştir (Yekta 1932a:1).

çeşitli yayınlarda zikredilmektedir.[6] Türkçe literatürde ise Murat Bardakçı'nın (1980) "Rauf Yektâ Bey'in Bilinmeyen Üç Kitabı" başlıklı makalesinde bu kitaba atıfta bulunulmuş, başka kaynaklarda da çoğunlukla Bardakçı'ya referansla bu bilgiye yer verilmiştir. Ancak kitabın içeriğinin henüz Türkçe veya İngilizce literatürde incelenmediği anlaşılmaktadır.

Rauf Yekta'nın "Arap Müziği Kongresi Üzerine Notlar ve Görüşler"i

Rauf Yekta, kongre boyunca çalışmalarını sürdüren yedi komiteden, Modlar (Makamlar), Ritimler ve Besteleme Komitesi'nin başkanlığını üstlenmiştir. Ayrıca, Yekta, Müzik Eğitimi komitesinde,[7] Mesut Cemil ise Modlar (Makamlar), Ritimler ve Besteleme, Müzikal Dizi, Çalgılar ve Kayıt komitelerinde yer almışlardır. Ancak Mesut Cemil'in etkinliğe önemli katkısının icracılık bakımından gerçekleşmiş ve geriye çok sınırlı sayıda yazılı metin bırakmıştır.

Rauf Yekta'nın Ocak-Ağustos 1932 tarihleri arasında *Mukhadana*/*Muhadenet*'te yayımladığı notları, kongrenin genel görünümü, katıldığı komitelerdeki başlıca tartışmalar, etkinlikle ilgili kişisel izlenim ve düşünceleri, diğer katılımcıların tutumları, kongre sırasında verilen konserler vb. hakkında geniş bilgi verir. Bu notlardaki kimi bilgiler seyahat günlüğü ile örtüşse de notlar günlüğe oranla çok daha geniş bir konu çeşitliliğini ve sistematik bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. *Mukhadana*/*Muhadenet*'te yayınlanan yazı serisinin son dört bölümünde Yekta, kongre bünyesindeki tüm komitelerin raporlarını özetledikten sonra Arap müziğinin ilerlemesi için önerilerde bulunur ki bu öneriler de Yekta'nın Arap müziğinin mevcut durumu ve modernleşmesi hakkındaki görüşlerine ışık tutmak açısından son derece değerlidir.

Yekta'nın kongre notları, müziğin Türkiye'nin modernleşmesinde önemli bir rol oynadığı bir dönemde aktif olarak üretim yapan bir müzikolog olarak onun duruşunu vurgularken, onu ayrıca Avrupa'daki çağdaşları arasına da yerleştirmektedir. Notlar, Rauf Yekta'nın Arapça ve Fransızca bilmekle kalmayıp aynı zamanda Arap müziğinin tarihsel ve çağdaş kaynakları ile döneminin Avrupalı müzikologlarının çalışmaları hakkında da bilgi sahibi olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca arşivindeki mektuplar, kongre öncesinde Robert Lachmann, Eric von Hornbostel ve Henry Farmer gibi kongrenin Avrupalı katılımcılarından bazılarıyla kişisel ve akademik temasları bulunduğunu ortaya koyar. Denebilir ki Rauf Yekta, döneminin karşılaştırmalı müzikologları ve müzik

[6] Katz (2015) bu kitabı, kongre bildirilerinin sırasıyla 1933 ve 1934 yıllarında Arapça ve Fransızca olarak yayımlanmasından sonra kongre ve sonuçları hakkında yazılmış, tamamı Arapça dört yayından biri olarak zikreder (s.260).

[7] Notları, Yekta'nın, kendisini yakından ilgilendiren tartışmaların yapıldığı Müzikal Dizi komitesinin de en azından ilk toplantılarına aktif olarak katılmış olduğunu göstermektedir ancak bu komisyonun resmi katılımcı listesinde adı bulunmamaktadır.

tarihçileriyle birlikte aynı bilimsel ortamın aktif bir katılımcısıdır ve -bazı özgün nüanslarla birlikte- onların genel anlayışıyla uyumlu bir müzik bilimsel perspektifi paylaşmaktadır.

Pozitivizm ve Evrimcilik

Yekta'nın genel yaklaşımına, o dönemde Avrupa akademisinde paradigmatik bir etkiye sahip olan pozitivist bakış açısı ve evrimcilik hâkimdir.[8] Yekta, ilk yazılarından itibaren ilerlemeci tarih perspektifine paralel olarak Türk müziğinin "bilimsel" ilkelerle açıklanması gerektiğine inanmış ve kuramsal açıklamalarını Türk müziğinin temel çalgısı olan tanburun telleri üzerinde yaptığı ölçümlere dayandırmıştır. Yekta'nın kongre notları, onu ses fiziğine ve bunun titiz hesaplamalarına dayanan bir kuramcı olarak tasvir eder. Arap müziği dizisinin 24 eşit aralık temelinde kuramsallaştırılması önerisini reddederken, bakış açısını açıklamak için hesaplamalara başvurur ve argümanını desteklemek için ortaya çıkan oranları sunar. Ayrıca Müzikal Dizi Komitesi'ni Arap müziğinin ana enstrümanı olan udun telleri üzerinde deneyler yapmaya çağırır.

Notlarında, 24 eşit aralıklı dizi önerisi ve bu önerinin Mısırlı delegelerin çoğu tarafından kabul görmesine karşısındaki şaşkınlığını defalarca dile getiren Yekta, öneriye karşı yürüttüğü muhalefeti de detaylarıyla aktarmaktadır. Ona göre, bilimsel bir metodolojinin yokluğu Arap müzisyenleri, kendi kullandıkları müzik sistemini eleştirel bir şekilde analiz edemez halde bırakmaktadır. Bu bağlamda, pozitivizm yalnızca gerçekliği yorumlamanın bir aracı değil, aynı zamanda Batı ve Doğu toplumlarının farklı bakış açılarını anlamanın bir çerçevesi olarak da hizmet etmekte; Yekta'nın gözünde, müziğe ilişkin bilimsel bir yaklaşımı benimsemek ya da reddetmek, bu iki kültürel alan arasındaki temel bir ayrımı temsil etmektedir.

Yekta'nın özellikle Ortadoğu ve Kuzey Afrika ülkelerinden gelmiş müzik topluluklarının kongre boyunca verdikleri, ülkelerinin müzik geleneklerini sergilemek üzere düzenlenen akşam konserlerine ilişkin görüşleri ise onun evrimci yaklaşımını ortaya koymaktadır. Dinlediği müzikleri/ülkeleri kendince bir değer skalasına yerleştiren Yekta, Kahire'yi "Arap müziğinin pınarı" olarak nitelendirmiş[9] ve Mısır müziğini skalasının en üstüne yerleştirmiş, Mısır'ın hemen altında ise Suriye müziğine yer vermiştir. Fas, Cezayir ve Tunus'u ise

[8] Öztürk (2021) makalesinde Yekta'yı evrimci ve pozitivist ilkelere dayalı müzikolojinin Türkiye'deki temsilcisi olarak tanımlamakta (s.53) ve bu yaklaşımların Yekta'nın kişisel tarihindeki kaynaklarını ortaya koymaktadır (s.56-58).

[9] Kahire/Mısır'ı merkez olarak tanımlarken diğer Kuzey Afrika ülkelerinin medeniyet seviyelerinin bu merkezden uzaklaştıkları ölçüde düştüğünü belirten Yekta, aynı zamanda dönemin oryantalistlerinin Mısır merkezli yayılmacı görüşlerini paylaşır görünmektedir.

sadece müzikal açıdan değil aynı zamanda "medeniyet seviyeleri" açısından da daha alt sıralara yerleştirmektedir:

> Eski zamanlarda olduğu gibi, bugün de her milletin lisanı ve musikisi ile medeniyet yolundaki terakkisi arasında çok sıkı bir münasebet vardır; ibtidâ'i akvamın lehçeleri nasıl ki mahdudul miktar kelimelerden mürekkep ise musikileri de lisanları derecesinde fakir ve muhtelif hissiyatı beşeriyeyi tasvir eden furuku lahniyeden (*nuance*)[10] mahrumdur. (Yekta 1932a:2)

Yekta'nın müzik geleneklerini hiyerarşik olarak sıralaması, dönemin Avrupalı karşılaştırmalı müzikologlarının yaklaşımıyla paralellik göstermektedir. Bununla birlikte, Avrupalı katılımcılar tüm müzik geleneklerini incelemeye değer görürken, Yekta bu görüşe katılmaz. Örneğin, Kayıt Komitesi'nin başkanı Robert Lachmann, Bedevi müziğinin kaydedilmesini önerdiğinde, Yekta buna karşı çıkmış ve böyle bir çaba için harcanan paranın gereksiz olduğu görüşünü dile getirmiştir. Konuyu notlarında şöyle aktarır: "Memlekette iktisadi buhran devam ederken hiçbir kıymeti ilmiyesi olmayan çöl musikisini toplamak için hükumetin vereceği tahsisata ben kendi hesabıma çok acırım." (Yekta 1932ı:1).

Yekta ayrıca, eğer "çöl müziği" kaydedilecekse de bunun Arap alimlerin gözetiminde yapılması gerektiğini vurgular (Yekta 1932i:1). Ona göre, Avrupalı müzik insanları Arap müziğini doğru şekilde notaya almaktan acizdir. Yekta, Eric von Hornbostel'in daha önce yaptığı transkripsiyonlara atıfta bulunarak[11] Batılıların Doğu müziğini hem ritmik hem de melodik olarak doğru şekilde notaya alma konusunda başarısız olduklarını belirtir (Yekta 1932ı:2). Hatta Batılı müzikologların Doğu müziğini anlamadaki yetersizliğini örneklemek için kongre sırasında yaşanan bir olayı aktarır:

> Bir gece mahedül musiki salonunda Cezayirliler konser veriyordu. Çaldıkları eser 6/8 mizanında idi, lakin iyka'ın daima son iki darbından başlaması bu esere öyle hususi ve calibi dikkat bir tavru hareket veriyordu ki vehleten ben dahi biraz şaşaladım. Önümdeki koltukta oturan Hornbostel elinde bir kağıt ve kalem olduğu halde bu eserin iyka'ını anlamağa çalışıyordu, ben de arkasından yazdığı notalara bakıyordum. Kağıda 4/8 miyzanını koymuş, parmaklarile darpları saymakta ve iyka'ın nereden başlayıp ve nerede bittiğini bir türlü anlayamamakta idi. Cezayirlilerin çaldığı bu eser çok uzundu. Nihayet

[10] Alıntılar orijinal metindeki halleriyle verilmiş; parantez içindeki Fransızca tanımlar Rauf Yekta tarafından verilmiştir.

[11] Yekta'nın söz ettiği trankripsiyonlar muhtemelen Felix von Luschan'ın 1902 yılında (Yavuz 2020:87) Zincirli bölgesinde yaptığı kayıtlara ilişkin transkripsiyonlardır bkz. Abraham and Hornbostel 1904:203.

> ihtiyar üstat dinlediği eserin iyka'ını ve belki de nağmelerini anlayamamaktan mütevellit bir rehavet içinde elinde kalem kağıt olduğu halde uyumuştu! (Yekta 1932ı:2)

Rauf Yekta, kongrenin Arap müziğine olası faydaları konusunda bile şüpheci görünmektedir. Yine de belirtmek gerekir ki Rauf Yekta, Batılı akademisyenlerin Arap müziği anlayışına dair nüanslı bir görüşe sahiptir. Bir yandan, bazı yayınlarda tespit ettiği hatalara dayanarak, özellikle karşılaştırmalı müzikologların Arap müziğini "bilimsel olarak" tam olarak anlamaktan aciz olmakla kalmayıp, aynı zamanda ondan gerektiği gibi zevk alamadıklarına inanırken, diğer yandan Baron D'Erlanger ve Henry Farmer gibi bazı Avrupalı müzik tarihçi ve oryantalistlerin Arap müziğini derinlemesine anlamalarını takdir etmektedir. Yekta, kendisini ise Avrupalıların aksine, Doğu müziğine bilimsel olarak yaklaşabilmekle kalmayıp aynı zamanda ondan zevk alabilen bir bilim insanı olarak tanımlamaktadır.

Ancak Yekta'nın evrimciliğinin asıl özgün yanı onun dönemin klasik, tek hatlı sosyal evrimci görüşünün aksine, birbiriyle hiyerarşik bir ilişki içinde olmayan iki ayrı kültür tanımı yapmasındadır. Yukarıda da belirtildiği gibi Doğu ve Batı müziğini iki ayrı müzik evreni olarak tarif eden Yekta, Batı müziğinin incelenmesinde bilimsel yöntemlerin kullanılmış olması, Doğu müziğininse gerek tarihsel kaynakları gerekse teorisi bakımından yeterince bilinmemesi dışında bu iki müzik evreni arasında bir hiyerarşi kurmaz. Birbirlerinden bağımsız, kendi kuralları çerçevesinde gelişmiş bu iki müzik onun gözünde eşit değere sahiptir. Evrimci yaklaşımı ise, Doğu müziğinin alt kollarını değerlendirirken Türk müziğini en üst seviyeye koymasında ve yukarıda örneklendiği gibi, Arap müzik kültürleri içinde yaptığı sınıflandırmada görülmektedir. Bu iki hatlı evrimci görüş, Yekta'nın sempozyum boyunca, Batılı meslektaşlarının değer hiyerarşilerinden bağımsız bir biçimde onların pozitivist yaklaşımlarını paylaşmasını kolaylaştırır.

24 Eşit Aralıklı Dizi Tartışması

Çok sayıda çalışmanın gösterdiği gibi, kongrede modernleşmeye yönelik tercih ve tutumları basit bir Doğu-Batı ikilemine indirgemek mümkün değildir (Vigreux 1992: 198; Racy 1993; Lambert 2007: 3). Bu bağlamda, Arap müziği için 24 eşit aralıklı dizinin benimsenmesi önerisi Batılı katılımcılara atfedilemez. Aksine, Yekta'nın şaşkınlığına yol açan gerçek, özellikle Şark Müziği Enstitüsü üyelerinin büyük bir kısmının bu sistemi kabul etmeye hazır olmalarıdır. Hem Rauf Yekta'nın notları hem de kongreyle ilgili daha geniş literatür incelendiğinde, Yekta'nın kongreye en önemli katkısının 24 eşit aralıklı diziye karşı çıkması olduğu görülür (Lambert 2007:5). Bu tartışma Yekta için de çok

önemlidir zira kendisinin Doğu müziğine yönelik kuramsal açıklamasının temelinde, Türk müziğinin eşit olmayan 24 aralıklı diziye dayandığı önerisi yer almaktadır. Rauf Yekta, bu tartışmada, Arap müziği için 24 eşit aralıklı (tampere) dizi fikrini reddederken, Batı müziğindeki 12 eşit yarım aralıklı (tampere) dizinin yapaylığını da vurgulamakta ve kanıt göstermektedir (Yekta 1932c:2).

Yekta'nın notları, Mısır'a yaptığı yolculuk için iyi hazırlandığını ve kongreye stratejik bir zihniyetle yaklaştığını ortaya koyar. Önceden bir rapor hazırlamış (Yekta 1932b:1) ve Vigereux'nün belirttiği üzere, bazı karşıt görüşlü katılımcıların dizi komisyonunda yer almalarını engellemeyi başarmıştır (1992:198). Mısır'dan güncel gazete haberleri ise Rauf Yekta'nın komisyonun çalışmalarına önemli bir engel olarak algılandığına ve bazı yerel katılımcıların onun çabalarını hiç de takdir etmediğine işaret etmektedir (1992 [1932 Al Sabâh]: 210).

Rauf Yekta'nın, Mısırlı katılımcıların 24 eşit aralıklı diziye dayalı sisteme duydukları ilgiye yönelik birkaç açıklaması var gibi görünmektedir: Naguîb Nahhâs'ın, "Sizin mabetlerinizde armoni, senfoniler, operalar, piyanolar, orglar, kısacası çeşit çeşit müzik aletleriniz var... Bizimse uğultulu bir ud ve kulaklarımızı tırmalayan bir kanundan başka bir şeyimiz yok! Biz de armoni istiyoruz: Çok sesli müzik istiyoruz, opera istiyoruz" sözlerini Mısırlı katılımcıların Batı müziğiyle bütünleşme arzusuna -ve dolayısıyla 24 eşit aralıklı diziye gösterdikleri ilgiye- bir örnek olarak aktaran Yekta (Yekta 1932d:1); bir sonraki yazısında Nahhâs Efendi'nin "gerçek" motivasyonunun altını çizer: 1912 yılında 24 eşit aralıklı bir piyano üretmiş olan Naguîb Nahhâs bu piyanolardan hiçbirini satamamıştır (Yekta 1932e:1).[12]

Yekta'nın Arap müziğinde 24 eşit aralıklı dizinin yaygın olarak benimsenmesini açıklayan bir diğer tespiti ise dikkate değerdir: Yekta'ya göre, 24 eşit aralıklı dizi fikri tarihçi Mikail Meşakka'nın 1840'ta yayımlanan, Er-Risâletü'ş-şihâbiyye fi's-sinâ'i'l-mûsîkıyye [Emir Şihāb için Müzik Sanatı Üzerine Deneme] başlıklı makalesine dayandırılmaktadır, oysa Meşakka'nın görüşleri hatalıdır:[13]

> Mişaka'nın eseri delalet ediyor ki bu adam, şark nazariyecilerini ya hiç okumamuş, yahut okumuş da anlayamamıştır; en büyük kabahati de Arap musikisinin hiçbir mazisi yokmuş nazariyesi o zamana kadar asla tedvin edilmemiş gibi esasati ilmiye ile nakabili telif hayali bir

[12] Yekta, Nahhâs başta olmak üzere Mısırlı ve Avrupalı piyano yapımcılarının, imal etmiş oldukları 24 tampere sesli piyanoyu satma girişimlerini hem kongre notlarında hem de seyahat günlüğünde öfkeli bir tonla aktarmıştır.

[13] Yekta 1907'de Meşakka'nın çalışmasını inceledikten sonra bir oktavdaki aralık sayısı ve perdelerin adlandırılması konusunda ondan etkilenmiş ancak eşit aralıklı dizi fikrini benimsememiştir (Öztürk 2020: 188).

> nazariye vaz'ine kalkışmasıdır. Meşaka kitabını yazdığı tarihlerde bir Türk vilayeti olan Suriye'de eline geçen bir Türk tanburunun sapında zülkül bu'du *octave* dahilinde 23 destan bulunduğunu görmüş ve bu destanların "gayri müsavi ebadilahniye"ye işaret olduğuna dikkat edemeyerek, şark musikisinde zülkül budünün "müsavi 24 ruba'" taksim edildiğini zannetmiş ve kitabında bugün butlani sabit olmuş nazariyelerine istinaden yazmıştır. (Yekta 1932c:1)

Mukhadana/Muhadenet'in 8 Ağustos 1932 tarihli sayısında yayımlanan makalesinde, kongrenin düzenleyicilerinden Baron D'Erlanger'nin sağlık durumu nedeniyle kongrede bulunmamasının büyük bir kayıp olduğunu ifade eden Yekta, D'Erlanger tarafından kongreye yazılan davetiyede, dizi komitesinin ilk görevinin "özünde yedi perdeye dayanan Arap müziğinin genel dizisinde yer alan 24 perdenin değerleri üzerine daha önce yapılan deneyleri incelemek ve doğrulamak" olduğunu hatırlatır. Ancak, D'Erlanger'in yokluğunda komite bu görevi atlamış ve doğrudan ikinci göreve başlamış; böylece 24 eşit aralıklı dizi üzerindeki deneylere odaklanılmıştır (Yekta 1932d:1–2).

Tüm bu çabalarının sonucu olarak, Yekta notlarında, böylesine önemli bir konuyu ele alacak bir Müzik Akademisi kurulması yönündeki yazılı önerisinin, Dizi Komitesi toplantıları sırasında yaşanan yoğun tartışmaların ardından çoğunluk tarafından kabul edildiğinden gururla bahsetmektedir (Yekta 1932g:1).

Üçüncü Bir Duruş

Rauf Yekta'nın kongre katılımcılarına ilişkin değerlendirmesi gerek Batılı gerekse Mısırlı katılımcılar arasında farklı sesler bulunmakla birlikte, temel bir ayrıma dikkat çeker: Arap katılımcılar kendi müziklerine yönelik bilimsel bir yaklaşımdan yoksun, Avrupalı katılımcılarınsa Arap müziğini doğru bir şekilde anlamaktan ve takdir etmekten aciz durumdadırlar. Yekta notlarında kendisini her iki niteliği de bünyesinde barındıran eşsiz bir üçüncü konuma yerleştirmiştir. Notlarının çoğunda, her iki "taraftaki" müzisyen ve bilim insanlarından "onlar" diye bahseder. Kendini bu gruplardan birinde konumlandırmakta güçlük çektiği ise net bir şekilde görülmektedir: "Kongre esnasında Avrupalı dostlarımla hususi hasbihaller ederdim. Her ne kadar olsa ben de bir şarklı ve alelhusus lehülhamt velminne Müslüman olduğum için malum olan tabiatleri iycabınca fikirlerini pek açık söylemezler." (Yekta 1932f:1). Benzer şekilde Mesut Cemil, 1933 yılında *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*'a [Karşılaştırmalı Müzikoloji Dergisi] yazdığı kısa raporda (1976), kongre sırasında iki Tunuslu müzisyen ile karşılaşmasından bahseder ve kendisini iki dünya arasında bir konumda tanımlar: "Avrupalı frakıma ve hatta davranışlarımda *kökleşmiş* olan Batılı etkilere rağmen, öncelikle Müslümanları, ama

aynı zamanda genel olarak Doğuluları birbirine bağlayan ortak bir şeyimiz var" (s.48).[14]

Rauf Yekta'nın Arap müziğinin geleceğine ilişkin önerileri, kendisini konumlandırdığı üçüncü duruşla örtüşmektedir. *Mukhadana/Muhadenet*'te yayımlanan 30. makalesinde, kongrede ortaya çıkan mevcut durumun iyileştirilmesi için Eğitim Bakanlığı'nın gecikmeden atması gereken adımlara ilişkin önerilerini sıralamaktadır. Önerilen girişimler arasında bir müzik akademisinin kurulması ve Mısır Üniversitesi'nde Arap müzik tarihi ve teorisinin bilimsel olarak öğretilmesine adanmış bir kürsünün kurulması da yer alır (Yekta1932j:2). Yekta yine notlarında, 1927 yılında Mısır hükümetinin İstanbul'daki Mısır konsolosluğu aracılığıyla bir Şark müziği uzmanını işe alma talebine ilişkin Türk gazetelerinde çıkan bir haberi hatırlatmış (Yekta 1932h) ve bir Türk müzikbilimcinin böyle bir pozisyona atanmasının mevcut durumu olumlu şekilde değiştirebileceğini ileri sürmüştür. Nitekim, Karaduman (2013) tarafından yayımlanan bir belge, Rauf Yekta'nın 6 Eylül 1926'da Kahire'deki Şark Musikisi Enstitüsü'yle olası bir pozisyon için yazışmalara başladığını ortaya koymaktadır; ancak bu iletişimin başarısızlıkla sonuçlandığı anlaşılmaktadır. Zira Yekta, seyahat günlüğünde, 5 Nisan 1932 tarihinde, Enstitü müdürü Mustafa Rıza'dan gelen ve kendisinin hâlâ kabul etmeye istekli olduğu bir iş teklifinden söz eder. Ancak teklif edilen maaşın azlığı ve konunun sunulma biçimi onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Günlüğündeki bu kayıtta, muhtemelen 1926'daki süreci ima ederek, daha önceki başarısız "maceralarına" da atıfta bulunur (Sürelsan 1972:5). 9 Nisan'da Yekta'nın şartlarını dile getirerek koşullu kabulünü sunduğu ve Mustafa Rıza'dan konuyu Mısır hükümetine taşıyarak kendisini bilgilendireceği sözünü aldığı anlaşılır (Sürelsan 1984:6-7).

Sonuç

Rauf Yekta'nın 1932'de Kahire'de düzenlenen Arap Müziği Kongresi'ne katılımı ve kongrede Arap müziği dizisi olarak önerilen 24 eşit aralıklı diziye itiraz etmiş olduğu müzikoloji literatüründe bilinen gerçeklerdir. Ancak, birinci elden belgelerin azlığı nedeniyle konuya ilişkin detaylara ilişkin bilgi sınırlıdır. Yekta'nın kongreden kısa bir süre sonra Mısır'da *Mukhadana/Muhadenet* gazetesinde Türkçe ve Arapça olarak yayımlanan ayrıntılı notları mevcut olduğu halde bunlar yalnızca Arapça çevirileri aracılığıyla bilinmektedir ve içerikleri irdelenmemiş durumdadır.

[14] Trotz meines europäischen Fracks also und sogar trotz der abendländischen Einflüsse auf mein Benehmen, die mir in Fleisch und Blut übergegangen sind, haben wir ein Gemeinsames, etwas, das in erster Linie die Mohammedaner, dann aber auch die Orientalen überhaupt verbindet.

Yekta'nın notlarının incelenmesi, Türk müzikolojisinin öncülerinden biri olan Rauf Yekta'nın Arap/Doğu ve Türk müziklerine yönelik yaklaşımının derinlemesine anlaşılmasına katkı sunmakta ve onun etkinliğin diğer katılımcıları arasındaki konumuna ışık tutmaktadır. Yekta'nın Türk bir katılımcı olarak kongredeki tutumu, Türkiye Cumhuriyeti'nin "Arap" ve "Batı" dünyaları ile ilişkileri açısından kendisine çizdiği konumdan tamamıyla bağımsız değilse de resmi görüşü temsil etmekten uzaktır.

Yekta'nın bir müzik bilimci olarak konumu ise karmaşık görünmekle birlikte oldukça tutarlıdır: Döneminin Batılı ve Batı'da eğitim almış bilim insanları gibi, pozitivizme dayalı bilimsel yaklaşımı yücelten ve müziğe ilişkin genel bakışını evrimci bir perspektife oturtan Yekta, bir açıdan kendisini Batı akademisinin bir üyesi olarak görmektedir. Bununla birlikte, onun evrimci görüşlerinin Batılı klasik sosyal evrimcilikten önemli bir farkla ayrılmaktadır. Doğu ve Batı müziklerini iki ayrı müzik evreni olarak tarif eden Yekta, bunlar arasında hiyerarşik bir ilişki kurmaktan kaçınır. Böylece, gerek Doğu müziğinin en üstün kolu olarak gördüğü Türk müziğinin gerekse Arap müziğinin "gelişkin örneklerinin" değerini teslim edebilmektedir. Yekta bu açıdan, Arap müziğini Batılı meslektaşlarından daha iyi anlayabileceğine ve takdir edebileceğine olan inancıyla Arap ve Batı dünyaları arasında bir arabulucu konumunu benimsemekte ve Batıya özgü bilimsel yaklaşımı Doğu'ya taşıma arzusunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Abraham, Otto ve Eric von Hornbostel 1904 "Phonographierte Türkische Melodien." *Zeitschrift Für Ethnologie* 36(2), s.203-21.

Ayas, Güneş 2014 *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Bardakçı, Murat 1980 "Rauf Yektâ Bey'in Bilinmeyen Üç Kitabı." *Mûsiki Mecmûası,* s.372.

Berkes, Niyazi 1975 *İslamcılık, Ulusçuluk, Sosyalizm: Arap Ülkelerinde Gördüklerim Üzerine Düşünceler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bora, Tanıl 2003 *Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik*, *Muhafazakârlık, İslamcılık.* İstanbul: Birikim Yayınları.

Cemil, Mesut 1976 [1933] "Zum Kongress für Arabische Music-Kairo 1932" *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft* içinde. Robert Lachmann, ed. Liechtenstein: Kraus Reprint.

Doğrusöz, Nilgün, ed. 2018 *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Erol, Ayhan 2012 "Music, Power and Symbolic Violence: The Turkish State's Music Policies during the Early Republican Period." *European Journal of Cultural Studies* 15(1), s.35–52.

Feldman, Walter 1990 "Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire." *Asya Müziği* 22(1), s.73-111.

Gökalp, Ziya 1959 "The Programme of Turkism: Literature and Music." İçinde *Turkish Nationalism and Western Civilization: Selected Essays of Ziya Gökalp*. Niyazi Berkes, ed. New York: Columbia University Press, s.298–301.

Işıktaş, Bilen 2018 Peygamber'in Dâhi Torunu Şerif Muhiddin Targan: Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Karaduman, İrfan 2013 "Ra'uf Yekta Bey'e Dâir Bilinmeyen Birkaç Belge." *Tarih Okulu Dergisi* 16, s.471-487.

Katz, Israel J. 2015 *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)*. Leiden: Brill.

Lambert, Jean 2007 "Retour sur le Congrès de Musique arabe du Caire de 1932. Identité, Diversité, Acculturation: Les Prémisses d'une Mondialisation." Bildiri sunumu, Congrès des Musiques dans le Monde de l'Islam, Maison des Cultures du Monde, Assilah, Morocco.

Mandal, Rabia 2022 "Türk Tarih Kitaplarında Araplar." *Türkiye'de Arap İmajı* içinde: *Toplumsal Hafıza, Popüler Kültür, Kamuoyu*. Talip Küçükcan, ed. İstanbul: Çamlıca Yayınları, s.13-42.

Öğüt, Evrim Hikmet 2013 "Bir Modernleşme Projesi Olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi." *Müzik-Bilim Dergisi* 1, s.37-43.

Öztürk, Okan Murat 2020 "Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe." *Eurasian Journal of Music and Dance* 16(1), s.171-215.

Öztürk, Okan Murat 2021 "Türk Müzikolojisinin Evrimci ve Pozitivist Temelleri: Rauf Yekta'dan Günümüze Eleştirel Bir Bakış." *Müziğin Kimlikli Halleri: İdeoloji, Etnografi, Popüler Kültür* İçinde. Özlem Doğuş Varlı, ed. İstanbul: Doğu Yayınları, s.53-106.

Racy, Ali Jihad 1993 "Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932." In *Ethnomusicology and Modern Music History*. Stephen Blum, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman, eds. Urbana: University of Illinois Press.

Öner, Onur 2023 "Arap Müzik Kongresi (1932): Tarihsel Değişim, Milli Kimlik ve Öznel Anlatılar." *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi* 28(54):123–163.

Özyıldırım, Murat 2013 *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Sürelsan, İsmail Baha 1972 "Rauf Yektâ Bey'in '1932 Kahire Şark Mûsikîsi Kongresi'ne Dâir Notları VIII." *Mûsikî ve Nota* 3(35):4–5.

Sürelsan, İsmail Baha 1984 "Rauf Yektâ Bey'in '1932 Kahire Şark Mûsikîsi Kongresi'ne Dâir Notları IX." *Mûsikî ve Nota* 14:6–7.

"Şark Musikisi" Vakit Gazetesi, 18 Temmuz 1930, s.5.

Taşdelen, Duygu ve Nilgün Doğrusöz 2021 "Yeni Kaynaklar Işığında Yeni Bir Rauf Yekta Bey Biyografisi." *Rast Müzikoloji Dergisi* 9(2), s.2805-2822.

Yavuz, Elif Damla 2020 "Felix von Luschan ve 1902 Zincirli Kayıtları" İçinde, *Fonograf Alanda: Erken Dönem Karşılaştırmalı Müzikoloji Çalışmaları ve Türkiye*, Elif Damla Yavuz, Nihan Tahtaişleyen ve Erdener Önder, ed. İstanbul: Berceste Yayınevi, s.81-97.

Yekta, Rauf 1918 "Âtî-i Mûsikîmiz." *Âtî Gazetesi* (28).

Yekta, Raouf 1922 "La Musique Turque." In *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Première partie: Historie de la musique*, vol. 5. Albert Lavignac and Lionel de la Laurencie ed. Paris: Librairie Delagrave, s.2845–3064.

Yekta, Rauf 1932a "Musiki Kongresi ve Neticeleri I." *Muhadenet*, 4 July 1932, s.1–2.

Yekta, Rauf 1932b "Musiki Kongresi ve Neticeleri III." *Muhadenet*, 18 1932, s.1–2.

Yekta, Rauf 1932c "Musiki Kongresi ve Neticeleri IV." *Muhadenet* 25 July 1932, s.1–2.

Yekta, Rauf 1932d "Musiki Kongresi ve Neticeleri VI." *Muhadenet*, 8 August 1932, s.1–2.

Yekta, Rauf 1932e "Musiki Kongresi ve Neticeleri VII." *Muhadenet*, 15 August 1932, s.1–2.

Yekta, Rauf 1932f "Musiki Kongresi ve Neticeleri XIII." *Muhadenet*, 29 August 1932, s.1–2.

Yekta, Rauf 1932g "Musiki Kongresi ve Neticeleri XX." *Muhadenet*, 7 October 1932, s.1–2.

Yekta, Rauf 1932h "Musiki Kongresi ve Neticeleri XXVI." *Muhadenet*, 4 November 1932, s.1–2.

Yekta, Rauf 1932ı "Musiki Kongresi ve Neticeleri XXVII." *Muhadenet*, 7

November 1932, s.1–2.

Yekta, Rauf 1932i "Musiki Kongresi ve Neticeleri XXVIII." *Muhadenet*, 11 November 1932, s.1–2.

Yekta, Rauf 1932j "Musiki Kongresi ve Neticeleri XXX." *Muhadenet*, 18 November 1932, s.1–2.

Yekta, Rauf 1934 *Muṭâleʿât ve erâʾe ḥavle müʾtemeri'l-mûsîḳıyyi'l-ʿArabiyye,* çev. Abdülaziz Emin el-Hanci Kahire: Muhadenet.

Yektay Yavuz ve Cem Yektay "Rauf Yekta Koleksiyonu Ön Tasnifi: \http://www.otmag.itu.edu.tr/projeler/rauf-yekta/ontasnif (erişim tarihi 31 Mayıs 2023).

Türk Müziği Aleyhtarlığı Sürecinde Refet Süreyya Hanım ve Kemal Emin Bey İrtibatı: Rauf Yekta'nın Teşhisi ve Bara'nın İtirafı

Okan Murat ÖZTÜRK[1]

Ayça DEMİRCİ[2]

Özet

Garp medeniyetinin üstünlüğü fikrini benimseyen ve yeni Cumhuriyeti bu medeniyete mensup kılmayı arzulayan inkılapçı kadroların Garplılaşma programlarının başta gelen unsurlarından biri, ülkede Garp müziğinin yaygınlaştırılmasına ve Şark/Türk müziğinin terk edilmesine dönük politikaların uygulamaya konulması olmuştur. Bu süreçte belirlenmiş politikalar adına kamuoyu oluşturmaya ve geliştirilen programı hayata geçirmeye yönelik hamleler, Cumhuriyet'in ilanını takip eden üç yıl içinde gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Temelde Garplılaşmayı topluma yaymayı ve Garplı hayat tarzını yaygınlaştırmayı amaçlayan bu politikalarda yönetici kadrolar, Şark müziğine karşı Garp müziğini himaye etme politikasını benimsemiştir. Bu politikanın topluma aşılanmasında dönem basını etkin bir rol üstlenmiştir. Basının, "milli müzik" söylemi ile "Alaturka-Alafranga müzik taraftarlığı" üzerine inşa ettiği bu sürece, 1925'te, Almanya'da piyano tahsil eden istisnai bir Türk kadını olarak Refet Süreyya Hanım'ın da dâhil olduğu görülür.

Ekim 1925'te, dönemin Maarif Vekiliyle görüşmek üzere Ankara'ya gelen Refet Süreyya, burada, Cumhur Reisi Mustafa Kemal'le tanışma imkânı bulmuştur. Bu tanışmayı takip eden süreç kendisine, Türkiye'den ayrılacağı 1927 senesine kadar, Erken Cumhuriyet döneminin yönetici kadroları ve etkili isimleriyle yakın temasta bulunma ve rejimi ilgilendiren öncelikli meseleler hakkında fikir sahibi olma imkânı vermiştir. Süreç içinde bizzat Cumhur Reisinin desteğiyle İzmir Kız Lisesi'nde müzik öğretmenliği görevine atanmış ve Aralık 1925'te *Vakit* gazetesindeki röportajında radikal şekilde Garp müziğini savunan görüş-

[1] Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi Müzikoloji Bölümü, mozturk@mgu.edu.tr

[2] Öğr. Gör., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, aycademirciozay@ohu.edu.tr

DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0152

ler dile getirmiştir. Bu görüşler üzerine Ocak 1926'da, "vatan haricindeki bir Türk münevveri" ifadesiyle kimliğini gizleyen bir şahıs tarafından aynı gazeteye bir mektup gönderilmiş ve bu mektupta da Türk musikisi için "Afrika vahşilerinin musikisi" ifadesi kullanılmıştır. Bu yayınları takip eden Rauf Yekta, 24 Mart'ta, *Vakit*'e bir yazı göndermiş ve ortaya konulan görüşlerin niteliği ve aktörleri hakkında önemli teşhis ve değerlendirmelerde bulunmuştur. Mektupta yer verilen ifadelerden hareketle Yekta, *Vakit*'te yayımlanan mektubun aslında Refet Süreyya değil, aynı lisede edebiyat öğretmenliği yapan Kemal Emin Bara tarafından kaleme alınmış olduğunu somut olarak teşhis etmiştir. Nitekim kısa süre sonra da Bara, Yekta'nın teşhisinin doğru olduğuna dair itirafını aynı gazetede yayımlamıştır.

Rauf Yekta'nın kritik teşhisinden hareketle Türk müziği aleyhtarlığı sürecinde Refet Süreyya Hanım ile Kemal Emin Bey arasındaki irtibatı ele alan bu bildiriyle, Bara'nın belgesel nitelikteki itirafı, akademik literatürde ilk kez gün yüzüne çıkarılmış olmaktadır. Böylece Türk müziği aleyhtarlığı sürecinin resmî bir program dâhilinde gerçekleştirildiğine ve resmî gündemin topluma yayılmasında basının etkin bir ideolojik aygıt olarak kullanıldığına dair somut bir olayın perde arkası açıklığa kavuşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yekta Bey, Refet Süreyya Hanım, Kemal Emin Bara, Türk Müziği Aleyhtarlığı Süreci, Erken Cumhuriyet Dönemi.

Refet Süreyya and Kemal Emin Bey Contact in the Process of Opposition to Turkish Music: Rauf Yekta's Diagnosis and Bara's Confession

Abstract

One of the main elements of the Westernization programs of the revolutionary cadres, who adopted the idea of the superiority of the Western civilization and wished to make the new Republic a member of this civilization, was the implementation of policies aimed at the dissemination of Western music in the country and the abandonment of Oriental/Turkish Music. In this process, moves to create public opinion on behalf of the policies determined and to implement the developed program began to be carried out within three years following the proclamation of the Republic. In these policies, which basically aimed to spread Westernization to society and to popularize the Western lifestyle, the administrative staff adopted the policy of patronizing Western music against Turkish music. The press of the period played an active role in instilling this policy into the society. In 1925, it is seen that Refet Süreyya

Hanım, an exceptional Turkish woman who studied piano in Berlin, was also included in this process, which the press built on "national music" discourse and "Turkish-Western music partisanship".

Refet Süreyya, who came to Ankara in October 1925 to meet with the Minister of Education at the time, had the opportunity to meet President Mustafa Kemal here. The process that followed this meeting gave her the opportunity to be in close contact with the administrative staff and influential figures of the Early Republican period and to have an idea about the priority issues concerning the regime until 1927, when she left Turkey. During the process, with the support of the President himself, she was appointed as a music teacher at Izmir Girls' High School, and expressed views that radically defend Western music in her interview in *Vakit* newspaper in December 1925. Following these views, a letter was sent to the same newspaper in January 1926 by a person who concealed his identity as "a Turkish intellectual outside the homeland", and in this letter, the phrase "music of African savages" was used for Turkish music. Rauf Yekta, who followed these developments, sent an article to *Vakit* on March 24 and made important diagnoses and evaluations about the nature and actors of the views put forward. Based on the statements in the letter, Yekta concretely identified that the letter published in *Vakit* was not actually written by Refet Süreyya, but by Kemal Emin Bara, who was a literature teacher at the same high school. As a matter of fact, shortly after, Bara published his confession in the same newspaper that Yekta's diagnosis was correct.

With this paper, which deals with the contact between Refet Süreyya and Kemal Emin Bara during the period of opposition to Turkish music, based on Rauf Yekta's critical diagnosis, Bara's documentary confession has been brought to light for the first time in academic literature. Thus, the behind the scenes of a concrete event that shows that the process of opposition to Turkish music was carried out within an official program and that the press was used as an effective ideological apparatus in spreading the official agenda to the society was clarified.

Keywords: Rauf Yekta Bey, Refet Süreyya Hanım, Kemal Emin Bara, The Period of Opposition to Turkish Music, Early Republican Period.

1. Giriş

Bu bildiri, Rauf Yekta Bey'in tespitlerinden hareketle, kurumlaşmalar ve kişiler üzerinden gelişme gösteren Türk müziği aleyhtarlığı sürecinde Refet Süreyya Hanım ile Kemal Emin Bara arasında belirli yönleriyle günümüze kadar meçhul kalmış olan irtibatın incelenmesini amaçlamaktadır. Bildirinin temel

verileri, *Vakit* gazetesinde, 14 Aralık 1925 ile 8 Mayıs 1926 arasında Musa Süreyya Bey, Refet Süreyya Hanım, Kemal Emin Bara ve Rauf Yekta Bey'e ait makale, mülakat ve mektuplardaki beyanlardan oluşmaktadır. Verilerden elde edilen bulgular, Yekta'nın Bara ile Refet Süreyya arasındaki irtibata dair tespit ve teşhisleri, Bara'nın itirafı ve siyasi gündemde yer alan diğer tartışmalar ışığında ve sürecin siyasi boyutları çerçevesinde yorumlanarak açıklığa kavuşturulmuştur.

2. Türk Müziği Aleyhtarlığı Süreci

Akademik literatürde "Musiki İnkılabı" olarak ele alınan sürecin temel unsurlarından biri, "Türk müziği aleyhtarlığı"dır. Türk müziği aleyhinde geliştirilen fikir ve öncü uygulamaların Cumhuriyet öncesinde, özellikle II. Meşrutiyet sürecinde ortaya konulmaya başlandığı bilinmektedir (Öztürk 2018). Bu fikirler, Cumhuriyet'in ilanının ardından artık sadece dile getirilmekle kalmayıp, Garp medeniyetine mensup olmayı arzulayan kadrolar tarafından, bir program dâhilinde ve resmî politikalar aracılığıyla hayata geçirilmeye başlanmıştır. 1924 Şubat'ında yayın hayatına adım atan Darülelhan Mecmuası'nın ilk sayısında, İbrahim Alaaddin Gövsa, bu fikirlerin ilk somut örneklerinden birini şöyle ifade eder:

> Bugünkü müziğimizin hayat ve ihtiyacımıza uygun bir eğitim vasıtası olduğunu kimse iddia edemez zannederim […] Bize geniş sedirlerde bağdaş kuranları gaşy ve mest eden baygın nağmeler değil, ruha heyecan ve hareket kudreti isale eden elhân lazım. Yunan-ı Kadim'de milleti rehavete sevk eden nagamâtı men ettikleri gibi biz de bu neviden şarkılarımızı ve bestelerimizi kabil olsa da müskirat gibi men veya takyit edebilseydik diyorum (Gövsa 1924'ten akt. Kara 2018: 129).

Gövsa tarafından ortaya konulan ve esasen bir hedef ve gündem maddesi olarak belirlenmiş durumdaki "Türk müziğinin yasaklaması" fikrinin hayata geçirilmesinde, başta Musa Süreyya Bey ve Osman Zeki Üngör olmak üzere Cemal Reşit Rey, Namık İsmail Bey, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Halil Bedii Yönetken, Yusuf Ziya Demircioğlu gibi isimler etkin olarak yer alırken, yeni devletin hem müzik politikalarının belirlenmesinde hem de müzik kurumlaşmalarında önemli roller üstlenmiştir.[3]

---

[3] Haziran 1924'te yayımlanan Darülelhan Mecmuası'nın üçüncü sayısında Halil Bedii Yönetken de bu isimlere işaret eder: "Memlekette millî ve asrî musikiyi te'sis edebilecek kudretde olanların başında Mûsâ Süreyyâ Beyefendi bulunmakdadır. Onlardan sonra, halk zevkine varmak şartıyla Cemâl Reşîd Beyefendi gelirler [...] Bu zevât hâricinde hiçbir kimse râkımu'l-hurûfca bu inkılâbın kahramânı olamaz" (Yönetken 1924'ten akt. Tebiş ve Kahraman 2022: 150).

2.1. Aleyhtarlık Sürecinin Kişi ve Kurumlar Üzerinden Gelişimi

Türk müziğine aleyhtarlık sürecinin, eğitim ve icra alanlarından resmî politikalarla yasaklamalara kadar varacak olan gelişiminde, Cumhuriyet'in ilanı sonrasındaki ilk üç yıl, özel bir önem taşır. Bu süreçte kişi ve kurumlar bazında Türk müziğine karşı geliştirilen olumsuz tavrın dönem politikasına radikal yansımalarını görmek mümkündür. Sürecin ilk örneklerinden birini 1924 Nisan'ında, Kemal Emin Bara'nın, Türk müziğine karşı ağır ithamlarda bulunduğu İzmir Türk Ocağı konferansı oluşturur. Dinleyiciler arasında, daha sonraları Refet Süreyya adına mektup kaleme alan Bara'nın teşhis edilmesinde önemli bir rol oynayacak olan Musevi müzisyen İzak Algazi de yer alır (Ayas 2020; Cevher 2021; Yekta 1926b). Konferansta söylenenlere kayıtsız kalamayan Recep Hayri Bey de, Mayıs'ta, Kemal Emin Bey'e hitaben İzmir gazetelerinden *Ahenk*'te "Münakaşat-ı Musikiyye" başlıklı bir makale yayımlar (Yenigün 1924a). Bu makaleyle birlikte Kemal Emin ve Recep Hayri arasında, birkaç sayı sürecek olan bir polemik de başlamış olur. Bara (1924a)'nın *Yenigün*'e hitaben yazdığı ve görüşlerini somutlaştıran beyanları aşağıdaki gibidir:

> Görüyorum ki ne Türk Ocağı'ndaki musahabemden, ne de yazdığım makaleden matlub ve maksud sizce anlaşılamamıştır. […] Binaberin maksadlarımı birer dava şeklinde tespit edeceğim. […] Musikimiz büyük eserler vücuda getirmeye müsait değildir. Asar-ı eslafta görülen rumuzat-ı musikiyye bazı softa kafalıların vahim-i cahilanesinden başka nedir? Sırıtkan birer niyaz-ı zenperestaneden ibaret, dar beyinler mahsulü dörder mısralık şarkıları, bir yığın "ten nen ni, ya lel li"li besteleri, kârları, nakışları, semaileri, mesel-i aşkın yek ahenk ve yek nağme birer ilâhisinden başka ne olmak üzere kabul edebileceksiniz? Peşrevinden semaisine kadar dûçâr-ı sudâ olmaksızın bir fasıl dinleyebilecek bir kafa bu asırda ancak balkabağından masnuğ olmalıdır.

Hilafetin kaldırılmasının ardından 27 Nisan 1924'te, Makam-ı Hilafet Mızıkası'ndan Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'ne dönüştürülen orkestranın şefi olan Osman Zeki Üngör, 1 Kasım 1924'te açılan ve sadece Batı müziği eğitimi verecek bir okul olarak yapılandırılan Musiki Muallim Mektebi'ne müdür olarak atanır. Bu atamayla birlikte Cumhuriyet müzik kurumlaşması adına geniş bürokratik yetkiler elde eden Üngör (Öztürk 2014), 1926 yılına gelindiğinde Okul'un, "aleyhtarlık süreci"ndeki stratejik önemini ve kuruluş amacının "Garp/medeniyet müziği" öğretimini kuracak elemanlar yetiştirmek olduğunu şöyle ifade eder:

> Âlâtûrka mûsikînin lağvı karârına gelince, bu karârın mekteplerle a'lâkası yoktur; çünkü Ma'ârif Vekâleti bu karârı bugün değil, üç sene evvel Mûsikî Mu'allim Mektebi'ni açmakla vermiştir. Avrupa'ya mûsikî tahsîli için gönderilen talebe âlâtûrka için değil, alafranga için gönderiliyor. Mûsikî Mu'allim Mektebi'nin sebeb-i tesîsi de Garp ya'nî medeniyet mûsikîsinin muvaffakiyetle tedrîsini temîn edecek a'nâsır yetiştirmektir (Üngör 1926'dan akt. Sekmen 2021: 126).

1926 yılı, Türk müziği aleyhinde belirlenmiş programın resmî politikalarla hayata geçirildiği bir yıl olarak Cumhuriyet tarihi içinde özel bir konuma sahiptir. Bu yılın Şubat ayında, alaturka-alafranga tartışmalarına da ev sahipliği yapacak olan *Yeni Ses* gazetesi yayın hayatına başlar. Başyazarlığını Atatürk'ün yakın arkadaşlarından Ahmet Hamdi Ülkümen'in üstlendiği *Yeni Ses*, 7 Nisan 1926 tarihli "Yeni Bir Sanayi-i Nefise Encümeni Teşekkül Ediyor" başlıklı haberiyle, Maarif Vekâleti tarafından bir encümen oluşturulacağını kamuoyuna duyurur. Haberde, 12 kişiden ve "resim, tezyini sanatlar, mimarlık, heykeltıraşlık ve hakkâklık" ile "musiki ve temaşa" şubelerinden oluşacak Encümen'in vazifeleri arasında "milli musikinin fenni esaslara göre inkişafı çarelerini düşünmek, mekteplerde musiki tedrisatını murakabe etmek" olduğu da belirtilir.

Darülelhan müdürü Musa Süreyya Bey ve Osman Zeki Üngör tarafından Antep (2009: 158)'e göre "en geç Nisan ayı içinde" hazırlanmış olabileceği belirtilen rapor, "Konservatuvar Teşkili Hakkında" başlığıyla 1 Mayıs 1926'da, *Maarif Vekâleti Mecmuası*'nda yayımlanır. Raporda, Darülelhan isminin İstanbul Konservatuvarı'na çevrilmesi ve hars için "bilüzum" olan Türk müziğinden arındırılması temenni edilir:

> Dünyanın her tarafında müşterek evsafı haiz [ortak niteliklere sahip] olan bu nevi müessesata [bütün kurumlara] 'Konservatuvar' namı verildiği halde, büsbütün başka bir zihniyetin hakim olduğu bir devrede mezkûr [söz konusu] müesseseye 'Darülelhan' ismi verilmişti. Mezkûr müessesenin de bugünkü hars [kültür] için bilüzum [gereksiz] olan Şark musikisinden tecridiyle [arındırılmasıyla] 'İstanbul Konservatuvarı' namıyle tesmiyesi [adlandırılması] ilmi ve idari murakabesinin [denetiminin] de Maarif Vekâleti tarafından icrası hararetle temenni olunur" (Süreyya ve Üngör'den akt. Antep 2009: 162).

10 Mayıs 1926'da *Yeni Ses*, Maarif Vekâleti tarafından tanzim edilen Sanayi-i Nefise Encümeni talimatnamesinin Heyet-i Vekilece [Bakanlar Kurulunca]

kabul ve Reisicumhur Hazretleri tarafından tasdik edildiğine dair haberinde, talimatnameyi olduğu gibi yayımlar. Müzik alanında uygulanması ön görülen programla ilgili Encümen'in[4] vazifeleri, aşağıda yer alan maddelerde aktarılır:

> 9) Temaşa, musiki ve inşat cereyanlarında fennî usullerin tatbiki esbabı huzzar ve temin eder.
>
> 10) Milli musikinin fenni esasata muvafık olan inkişafı çarelerini temine hâdim tedbir ittihaz eder.
>
> 11) Mekteplerde musiki tedrisatının tanzim ve tensikine müteallik mukarrerat ittihaz eder.
>
> 12) Memleketimizde temaşa ve musiki faaliyetlerinin ihdasına sarf-ı mesai eder.
>
> 13) Yeni musiki eserleriyle temaşaya müteallik asar ve bestelerin vücuda gelmesi için mükâfat-ı nakdiye ile teşvikatta bulunmasına delalet eyler.

Gazete, 13 Eylül'de, Encümen'in, Maarif Vekili Mustafa Necati [Uğural] Bey başkanlığında Ankara'da toplandığını duyurur. Toplantıda alınan kararları -devletin resmî kanallarıyla ilan edilmeden önce- 15 Eylül'de yayımlar. Habere göre; Darülelhan'ın alaturka bölümü kapatılarak ülke genelindeki tüm okullarda müzik öğretimi Garp usulüyle yapılacaktır:

> Dârülelhân'ın âlâtûrka kısmı lâğv edilecektir. Bundan başka Türkiye dâhilindeki bütün mekteplerde mûsikî tedrîsâtı Garp usûlüyle olacaktır. Vekâlet Sanâyi'-i Nefîse Encümeninin bu husûsta verdiği karârı tasvîp etmiştir. Bu sene mekteplerde bu esâs derhâl tatbîk edilecek, resmî mekteplerde Âlâtûrka Mûsikî tatbîk olunmayacaktır (Sekmen 2021: 32).

"Musiki İnkılabı"nın gerçekleştirilmesi adına atılan bu siyasi adımlar kamuoyunda çeşitli polemiklerin başlamasına yol açarken, bu haberle birlikte önde gelen müzisyenler iki kutba ayrılarak "alaturka-alafranga" tarafgirliği ekseninde, dönem matbuatında cereyan eden tartışmalara katılır. Yeni Ses gazetesi ise bu tartışmalara ev sahipliği yapar. 25 Eylül 1926 tarihinde *Yeni Ses*'in başlattığı

[4] Sanayi-i Nefise Encümeni'nin başkanlığına Ressam Namık İsmail Yeğenoğlu getirilirken, azaları arasında Musa Süreyya Bey, Cemal Reşit [Rey], İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], İbrahim Çallı, Mimar Kemaleddin, Halil Edhem Bey de yer alır (Paçacı 1994'ten akt. Kara 2010: 49). Hakimiyet-i Milliye'de 15 Mayıs 1926'da yayımlanan haberde de Encümen üyeleri şöyle sıralanmıştır: "… Encümenin Mimarî kısmına Kemaleddin, Tiyatro kısmına Ertuğrul Muhsin, Musiki kısmına Cemal Reşit, Musa Süreyya, Sanâyi-i Nefîse kısmına Reşad Nuri, Terbiye kısmına İsmail Hakkı, Resim kısmına Çallı İbrahim ve Namık İsmail Beyler tayin edilmiştir" (akt. Altay 2023: 49).

"Alaturka Musiki Lağv Edilmeli mi Edilmemeli midir?" başlıklı üç ay süren anketle "alaturka-alafranga" müzik tartışmaları yoğun bir gündem oluşturur. Anket boyunca tartışmalara katılan isimler arasında alaturka cephesinde, başta Rauf Yekta Bey olmak üzere İsmail Kazım Uz, Zekâi Dedezade Ahmet [Irsoy], İsmail Hakkı Aksoy, Leon Hancıyan, Recep Hayri Yenigün, Refik Şemseddin, Dürrü Turan; alafranga cephesinde, Namık İsmail Yeğenoğlu, Halil Bedii Yönetken, Mesud Cemil, Osman Zeki Üngör, Musa Süreyya, Ekrem Besim Tektaş, Münir Nurettin Selçuk gibi isimler yer alır.

Türk müziği aleyhinde seyir gösteren bu süreçte gelinen önemli noktalardan biri kuşkusuz Sanayi-i Nefise Encümeni'nin aldığı kararla Darülelhan'dan Türk müziği şubesinin lağvedilmesidir. *Yeni Ses*, 26 Ekim'de, "Alaturka Musikiye Elveda!" başlığıyla bu kararı paylaşır ve 4 Aralık'ta da düzenlediği ankete son verir. Encümen'in aldığı karar doğrultusunda 9 Aralık'ta, Darülelhan'dan Türk müziği şubesi kaldırılarak eğitimine son verilir. Okulun adı İstanbul Konservatuvarı'na çevrilirken ülke genelindeki tüm okullarda Garp müziği eğitimine başlanır.

3. Refet Süreyya Hanım ve Sürece İştiraki

Berlin'de piyano tahsili yapan Refet Süreyya Hanım'ın Türk müziği aleyhtarlığı sürecine dahil oluşu, kadrosunda Kemal Emin Bara'nın da yer aldığı İzmir Kız Lisesi'nde (Tutsak 2002: 317-318) müzik öğretmeni olarak göreve başladığı süreçte, 21 Aralık 1925'te *Vakit* gazetesinde yayımlanan "Bilâ kayd-ü şart Garp musikisi" başlıklı mülakatla gerçekleşir.

1315'te Batum'da doğan ve Gürcü asıllı olan Refet Süreyya Hanım'ın öğrenim hayatı, Kadıköy Notre Dame de Sion Katolik Fransız Kız Okulu'nda başlar. Burada 7 ila 8 yıl kadar okur, iyi düzeyde Fransızca öğrenmesinin yanı sıra piyano ve dans dersleri de alır. Ağustos 1914'te başlayan Birinci Dünya Savaşı sebebiyle Okul kapatılınca, Süreyya Hanım'ın buradaki öğrenim hayatı son bulur. Ancak bu okulda aldığı "Fransız eğitimi" tüm yaşamı açısından ortaya çıkacak gelişmelerde büyük pay sahibi olur. Bir yıl içinde Maarif Müdüriyeti tarafından Üsküdar Kız Sanayi Mektebi'ne atanır, Fransızca öğretmeni olarak görev yapmaya başlar. Ekim 1916'da Alman-Türk Cemiyeti'nin sağladığı burstan yararlanarak, Stern Konservatuarı'nda piyano eğitimi almak üzere Berlin'e gider.[5] Birinci Dünya Savaşı'nın beraberinde getirdiği ağır ekonomik ve sosyal sorunlar, Almanya'da bulunduğu dokuz yıllık süreçte büyük maddi zorluklar çekmesine ve kariyer hayatında radikal bir dönüşüme sebep olur. Piyanist olmak üzere gittiği Almanya'da, dansçılığa başlar. Türkiye'de piyanist yerine "dansçı, dansöz" olarak tanıtılmasına da bu dönüşüm sebep olur.

---

[5] Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi BOA. MF. ALY. 123/4.



Şekil 1: Refet Süreyya Hanım (Özkan 1991'den)

Refet Süreyya Hanım, burslarını alamayan öğrencilerin durumunu Milli Eğitim Bakanı'na anlatmak üzere Ankara'ya geldiğinde Cumhur Reisi Mustafa Kemal Atatürk'le tanışma imkânı bulur:

> Biz Berlin'deki Türk talebeleri parasız kaldık. İstanbul'a geldik. Maarif'e gittim. Dediler ki, Ankara'ya gitmeye mecbursunuz. Ben de gittim Ankara'ya. Maarif vekili çok iyiydi, bize yardım etti. […] Ankara'ya gittim. Gazi dışarı çıkmış, Meclis-i Mebusan'a gidiyor. Ben de otelden, talebelerle geldim. Maarif vekiliyle görüşeceğim. Birden Gazi'yi gördüğüm gibi yanına; Gazi de şa-
> şı te
> ba).



Şekil 2: Mustafa Kemal, Refet Süreyya'ya fotoğrafını imzalıyor (Özkan 1991'den)

Refet Süreyya'ya Çankaya Köşkü'nün yolunu açan bu karşılaşmanın sonrasına ilişkin belgesel nitelikteki kayıt, Orgeneral Fahrettin Altay'ın, 28 Ekim 1925 günlü hatıratında yer alır:

> Akşam Çankaya'ya döndüğümde Atatürk'ü sofrada buldum. Karşısında İnönü oturuyordu […] solunda isminin Refet Süreyya olduğunu öğrendiğim bir bayan oturuyordu. İnönü'nün sağında Afet Hanım, solunda S. Hanım bulunuyor. Diğer misafirler Şükrü Kaya, Ruşen Eşref, Ali Cenani, Rasim Ferit ve Tevfik Beyler. Gazi konuşuyor sanattan bahsediyor, herkes dinliyor. Bir ara kalktı müziğe vals çaldırdı. Refet Süreyya Hanım'ı dansa kaldırdı. Bu dün akşam bahsi geçen artistmiş […] artist bayan bir paravanın arkasında soyundu […] açık sarı ince ipekli bir mayo ve tül bir gömlekle serpanten danslar Hindistan oyunları yaptı. Almanya'da 9 sene bulunmuş bu marifetleri öğrenmiş. 30 yaşlarında dolgunca etli […] (1970: 409-411).

Bu tarihten sonra Çankaya'nın misafirleri arasında anılan Refet Süreyya Hanım, iştirak ettiği akşam yemeklerinde, Cumhuriyet'in yönetici kadrolarının bir kısmıyla doğrudan tanışma imkânı bulur (Altay 1970: 416). Süreyya'nın, bu tanışmalara dair gözlemleri şöyledir: "Masada, yemekte oturuyoruz. Dolu geliyorlar hep. Askerler de var. Birlikte masada oturuyoruz […] Çankaya'da pek güzel bir yer değildi […] Gelen arkadaşları masada hep kavga ederlerdi" (Özkan 1991: 22).

Toplantılara iştirakini takip eden yaklaşık iki aylık süreçte, İzmir Kız Lisesi'ne müzik öğretmeni olarak atanan Refet Süreyya, kendi beyanlarına göre bu göreve, bizzat Cumhur Reisi'nin desteğiyle getirilmiştir: "Beni İzmir'de okula yerleştirdi. O, filanca işim var deyip gidiyor. Dönüşte seni alırım, dedi. Mektepte akortlu piyano da yoktu. Daha herşey eksikti doğrusu. Yalnız bir müdire vardı, fena kadın değildi" (Özkan 1991: 22).

4. Bara ve Refet Süreyya İrtibatına Dair Rauf Yekta Bey'in Teşhis ve Tespitleri

Yeni Ses'te yer alan "alaturka-alafranga" tartışmalarından önce *Vakit* gazetesinde, Aralık 1925 itibariyle "milli müzik" temelli yayımlar yapılmaya başlandığı görülür. Bu bakımdan *Vakit*, aleyhtarlık sürecinde, tartışmalara zemin hazırlama ve etkin bir kamuoyu oluşturma noktasında öncü bir rol üstlenir. *Vakit*'in konuya ilişkin yayınlarında Musa Süreyya Bey, Refet Süreyya Hanım, Kemal Emin Bara ve Rauf Yekta Bey isimleri özellikle öne çıkar (Tablo 1).

Tablo 1: Dönem Matbuatında Süreci Şekillendiren Başlıca İsim ve Yayınlar.

Tarih		Gazete/Mecmua	Yazar	Yayın Başlığı
1924	1 Şubat	Darülelhan Mecmuası	İbrahim Alaaddin Gövsa	Musiki ve Halk Terbiyesi
	24 Mayıs	Ahenk Gazetesi	Recep Hayri Yenigün	Münakaşat-ı Musıkiyye
	1 Haziran	Darülelhan Mecmuası	Halil Bedii Yönetken	Milli Musiki
	4 Haziran	Sada-yı Hak Gazetesi	Kemal Emin Bara	Son Cevap
	11 Haziran	Ahenk Gazetesi	Recep Hayri Yenigün	Bir Sahife-i Musiki
	19 Haziran	Sada-yı Hak Gazetesi	Kemal Emin Bara	Musiki Bahsine Bir İki Söz Daha
1925	14 Aralık		Musa Süreyya Bey	Milli Musikimiz Nasıl Vücuda Gelecek?
	21 Aralık	Vakit Gazetesi	Refet Süreyya Hanım	Milli Musikimiz Nasıl Vücud Bulur?
1926	23 Ocak	Vakit Gazetesi	"Vatan Haricindeki Bir Türk Münevveri"	Musikimiz Var mıdır?
	13 Şubat	Vakit Gazetesi	Rauf Yekta Bey	Milli Musikimiz Yok mudur?
	24 Mart	Vakit Gazetesi	Rauf Yekta Bey	Türk Musikisi Müzeye Kaldırılamaz!
	11 Nisan	Vakit Gazetesi	Rauf Yekta Bey	Musikimiz Lehinde Yanlış Fikirler

Cumhuriyet'in ilanından kısa bir süre önce, 14 Eylül 1923'te, aynı isimle yeniden açılan ve bu yeni döneminde Garp ve Türk müziklerinin bir arada bulunduğu bir kurum olarak yapılandırılan Darülelhan'ın müdürlüğüne getirilen Musa Süreyya Bey, bu dönem, henüz, Türk müziği aleyhtarı değildir. Öyle ki 15 Kasım 1923 tarihli "Garp Musikisinde Şark Nağmeleri" başlıklı *Milli Mecmua*'da yayımlanan makalesinde, Camille Saint-Saens'a ait şu sözlere dikkat

çeker: "Avrupa musikisi artık aksâ-yı tekâmüle vasıl olmuştur. Modern armoninin doğurduğu majör ve minör makamları ölüme mahkûmdur. Nihayetsiz tenevvüye malik olup yalnız armoni tatbiki iktiza eden Şark makamatına teveccüh etmek zamanı hulûl etmiştir". İki yıl sonra, 14 Aralık 1925'te *Vakit*'in "Milli Musikimiz Nasıl Vücuda Gelecek?" başlığıyla yayımladığı beyanlarında, artık taraf ve fikir değiştirdiği görülür:

> Esâtize-i eslâf memleketimizde hükümran olan Şark musikisini istinat ettiği nazariyat dâhilinde en son tekâmüle isal etmiştir. Bu musiki ile artık başka bir şey yapmak imkânı kalmamıştır. Ancak tarihi kıymetle muhafaza edilebilir. Şark musikisi esasen millî tahassüslerimizi ifade etmekten daima uzak kalmıştır. Bugün bundan husûle gelen tezevvuk ve tahassüs de sırf kulağın itiyadından ileri gelmektedir.

Musa Süreyya Bey'le gerçekleştirilen bu mülakattan bir hafta sonra 21 Aralık'ta *Vakit*, "Milli Musikimiz Nasıl Vücud Bulur?" başlığı ve "Bilâ kayd-ü şart Garp musikisi! Beynelmilel olan Garp usulleriyle kendi nağmelerimizi tedvin ve tespit ettikten sonradır ki…" gibi oldukça dikkat çekici bir alt başlıkla, Refet Süreyya Hanım'ın mülakatını yayımlar. İzmir Kız Lisesi müzik öğretmeni ve aynı zamanda Berlin'de yetişmiş genç, güzide bir sanatkâr olarak tanıtılan Refet Süreyya Hanım'ın "milli müzik" hakkındaki görüşleri, *Vakit*'te, şöyle aktarılmıştır:

> Şapkayı nasıl aldıksa, Latin harflerini nasıl almak lâzım geliyorsa Avrupa musikisini de öylece ve derhal almalıyız. Türk musikisinin kusuru kaidesizliğidir, bir ses üzerinde yürür, mahzundur, tenevvüden mahrûmdur. Avrupa musikisini almalı diyince Türk'ün milli musikisini terk ettiğime, ihmal ettiğime zahib olmayınız. […] Türk'ün milli musikisini meydana çıkarmak için bir kere Garbın büyük medeniyetleriyle büyüyen ve mükemmelleşen usulünü kabul etmek lâzımdır. Bunu yapmadan milli musiki bizim için ulaşılmaz bir gaye halinde kalacaktır. Bütün Garp milletlerinin musiki kaideleri bir, melodileri ayrıdır. Biz de kendimizi bulabilmek için aynı usulden istifade etmek, aynı yoldan gitmek mecburiyetindeyiz. […] Heyet-i umumiye bugün ne kadar kıymetli olsa bu kıymet "müze"ye atfettiğimiz kıymetten ibarettir. Hayata, hayatımıza uyan musiki, bu değildir… (Refet Süreyya 1925).

Refet Süreyya adına aktarılan bu mülakat, "Vatan haricinde yaşayan bir Türk münevveri" ifadesiyle ismini gizleyen bir şahıs tarafından *Vakit*'e bir mektup gönderilmesine yol açar. 23 Ocak'ta "Musikimiz Var mıdır?" başlığı altında

yayımlanan bu mektupta, Türk müziği için "ilkel insanların, Afrika vahşilerinin nağmesi" benzetmesi yapılır:

> Bugün elime aldığım (*Vakit*) gazetesinde musiki ve terbiye-i bedeniye hakkındaki fikirlerinizi okudum. Milletimizin içinden sizin gibilerinin, sizin gibi, düşünenlerin çıkması, türemesi, milletimizin kurtulacağı hakkındaki ümidimize kuvvet katmaktadır. Şark musikisi veya Türk musikisi namıyla bir şey yoktur, bu, musiki nedir bilmeyen, fakat ayda seksen doksan kadar para kazanmaya ancak ellerindeki bu köhne bilgi, bu nâtamâm duygu ile muvaffak olabilen birkaç mahdut düşüncelinin tabiridir. Ben "Şark musikisi vardır; bunu tekemmül ettirmelidir" diye inat ve ısrarda bulunanlarla Yunanlıların fesini veya Arapların sarığını kafamızda tutalım, fakat şapka giymeyelim diyen yobazlar arasında hiç fark göremem. Türk musikisi denilen ve İstanbul ile ancak büyük şehirlerde terennüm edilen bu ince saz, hiçbir vakit Türk köylüsünü, Türk kitlesini heyecana sevk etmez. Bu Türk'ün değildir. Ben kendim halis Türk'üm musikiye de esaslı vukufum yok böyle olmakla beraber bu şehir musikisi, bu ince saz, bu gazel, hülasa ibtidai insanların, Afrika vahşilerinin nağmesi olan bu seslerden her vakit nefret ettim, nefret ediyorum.

Rauf Yekta Bey (1926a), *Vakit*'in 13 Şubat tarihli sayısında "Milli Musikimiz Yok mudur?" başlıklı makalesiyle gündeme dâhil olur. Kaleme aldığı bu ilk makalesinde "bir süredir gazetelerde görülen çeşitli beyanatları takip ettiğini" belirterek, son bir aylık yayınların özetini yapar. İlk olarak Musa Süreyya Bey'in beyanatta bulunduğunu; ardından Refet Hanım'ın ortaya çıkarak "bütünüyle" Garp müziğinin kabul edilmesini radikal şekilde savunduğunu ve son olarak da Refet Hanım'ın fikirlerinin "vatan haricinde yaşayan bir Türk münevveri"nden *Vakit*'e bir mektup gönderilmesine sebep olduğunu belirterek, bu mektubun içeriğini okuyucuya aktarır.

24 Mart'ta yayımlanan ikinci makalesinde (1926b), sürece dair tespitlerini dile getirir. Kendi ifadesiyle "son günlerde hiç yoktan meydana çıkarılan müzik tartışmaları"nın başlangıcında, Musa Süreyya Bey'in olduğunu vurgularken "Türk musikisi yoktur, kullandığımız musiki Şark musikisidir" tarzında ilmen ve tarihen yanlış bir iddiayı ortaya attığını, ardından İzmir Kız Lisesi müzik öğretmeni Refet Süreyya Hanım'ın daha da ileri giderek "kayıtsız şartsız alafranga musikiyi kabul etmeliyiz!" tarzında "çok garip" bir beyanatta bulunduğunu ve son olarak da "Türk müziğini Afrika vahşilerinin müziğine" benzeten üçüncü bir kişinin ortaya çıktığını belirtir. Ardından Refet Süreyya ve Kemal Emin Bara irtibatıyla ilgili tespitlerini, sırasıyla ortaya koymaya başlar.

Bu tespitlere göre Rauf Yekta'ya cevap olarak gönderilen mektup Refet Süreyya değil, onun adına hareket eden bir başkası tarafından kaleme alınmıştır. Bu mektubun daha çok bir "edebiyatçı"nın kaleminden çıkabileceğini; kuvvetli bir ihtimâl olarak da kendisiyle yine aynı lisede görev yapan "öğretmenlerden biri"nin mektubu yazmış olabileceğini düşündüğünü; ama kim olduğunu tam olarak teşhis edemediğini belirtir. Refet Süreyya imzalı mektubun yayımlandığı gün Yekta, vapurda, İzmirli Musevi dostu İzak Algazi'yle karşılaşır. Algazi, iki yıl önce (1924), İzmir Türk Ocağı'nda, lise muallimlerinden Kemal Emin Bey'in bir konferans verdiğini ve *Vakit*'te yayımlanan mektuptaki ifadelerin Kemal Emin'in beyanlarıyla neredeyse birebir aynı olduğunu söyler. Bu ifadeler Yekta'nın mektubu yazan kişinin Kemal Emin Bara olduğunu teşhis etmesinde etkili olur ve Yekta, Kemal Emin'e hitaben, başvurduğu usulün hiç de "dürüst" ve "etik" olmadığı anlamına gelecek tarzda ağır bir serzenişte bulunur.

Bu somut teşhis ve beyanın ardından 8 Mayıs'ta *Vakit*'e, "İzmir Lisesi Edebiyat Öğretmeni Kemal Emin Bey" tarafından, Rauf Yekta'ya cevap niteliğinde yeni bir mektup gönderilir. Bu mektup, *Vakit*'te, "Musikimiz Gayesine Vasıl Olmuştur!" başlığı ve "Kemal Emin Bey, Rauf Yekta Bey'e Cevap Veriyor: Devrini Yapmış ve Bitirmiş Bir Medeniyetin Yeni Bir Medeniyet Tarafından İstihlâfı Lâzımdır" alt başlığıyla yayımlanır. Bara ile Refet Süreyya arasındaki irtibata dair Yekta'nın teşhis ve tespitini doğrulayan itiraf niteliğindeki ifadeler, aşağıdaki gibidir:

> "Vakit" gazetesinde bana hitaben neşrettiğiniz makaleyi okudum. […] **Musiki muallimi Refet Süreyya Hanım tarafından yazılan makale tarafımdan kaleme alınmıştır.** Fransızcadan, daha ziyade Almancada mümaresesi olan Süreyya Hanıma bir muavenet-i kalemiyede bulunmak mahiyetinden ileri gitmeyeceğine, yalnız refikim muallim hanımın sözlerine tercüman olduğum kanaatine zamîmen size karşı da bir hizmet ifa ettiğimi zannediyorum (Bara 1926).

Bara, bu cevabıyla mektubu bizzat kendisinin yazdığını itiraf ederken Fransızcadan ziyade Almancada uzmanlığı olan Süreyya Hanım'a yardımda bulunduğunu ifade ederek, aslında açıkça yalan söyler ve kamuoyunu bir kez daha aldatma yoluna gider. Çünkü Refet Süreyya'nın tüm eğitimi boyunca asıl yetkin olduğu dil, Almanca değil Fransızcadır. Öğrenim hayatının ilk merhalesini oluşturan Notre Dame de Sion'da aldığı Fransızca eğitim, Üsküdar Kız Sanayi Mektebi'nde bir yıl Fransızca öğretmenliği yapmasını sağlamış; Almanya'da bulunduğu süreçte de Maarif Vekaletine yazdığı mektubu Fransızca olarak kaleme almıştır. 1925-26 sürecine dair aktardığı anılarında, Atatürk'ün Fransızca defterlerini kendisine okuttuğunu ve bu yönüyle takdirini kazandığını da açıkça ifade etmiştir: "Onun [Atatürk'ün] üç tane defteri vardı. Fransızca

yazılmış. Kendisinin yazdığı. Kâtibi Tevfik beye oku derdi. O, Fransızca bilmezdi. Bana verirdi, bak görüyor musun ne güzel okudu derdi. İşte kıskançlık çıkardı dehşetli" (Özkan 1991: 22).

Tüm bu yanıltıcı tutumlarıyla Bara'nın, Rauf Yekta'nın ortaya koyduğu teşhisin büyük bir "zekâ"ya işaret etmediğini söylerken sergilediği üslup yanında "Şark müziğinin devrini tamamladığı" ve sadece "muhafaza edilmesi gerektiği" şeklindeki "resmî söylem"e ait fikirleri dile getirme tarzı her bakımdan dikkat çekicidir.

5. Sonuç

Bu bildiride bir araya getirilen veriler ve elde edilen bulgular ışığında Türk müziği aleyhtarlığı sürecinde Refet Süreyya'nın yeri ve rolü yanında Kemal Emin Bara'yla olan irtibatı hakkında akademik literatürde ilk kez dikkat çekilen somut bir tespite ulaşılmıştır. Bildiride kronolojik sırayla aktarılan olaylar dizisinin de açıkça gösterdiği gibi Musiki İnkılabı olarak isimlendirilen süreçte başta dönem siyaseti ve dönem matbuatı gibi kurumsal aktörler tarafından sürece yön verildiği; Kemal Emin Bara ve Refet Süreyya isimlerinin de etkili birer kişisel aktör olarak sürece iştirak ettiği görülmektedir. Refet Süreyya'nın tartışmalara iştirakiyle aleyhtarlık sürecinin en ilginç olaylarından biri gerçekleşmiş; bu süreçteki en radikal söylemleri ortaya koyan Bara, Refet Süreyya adına mektup kaleme alarak *Vakit* gazetesine gönderebilmiştir. Refet Süreyya'nın, açıkça kamuoyunu yanıltmaya dönük olarak Bara tarafından kendi adına mektup yazılmasına nasıl razı olduğu, böyle bir yakınlığı ne kadar bir sürede sağladıkları gibi konuların belirsizliği ortadadır. Çünkü Refet Süreyya'nın İzmir Kız Lisesi'ndeki aktif öğretmenliği kısa sürmüş ve böylesi bir süreçte de dönemin diğer etkili aktörleri kadar matbuatta etkin bir yer almamıştır.

Rauf Yekta'nın Bara'yla ilgili teşhisi, temelde, aleyhtarlık sürecinde ortaya konulan resmî politika dâhilinde ne tür araçlara başvurulduğuna ilişkin çok önemli bir boyutu açığa çıkarmaktadır. Nitekim Kemal Emin'in, mektubun kendisi tarafından yazılmış olduğuna dair itirafı yanında Refet Hanım'ın Fransızcası konusunda kamuoyunu açıkça yanlış bilgilendirmeye dönük beyanı, politik olarak takip edilen program içindeki bireysel rolünü somut olarak açığa çıkarır.

Öz olarak bakıldığında mektup yazma uygulaması, Osmanlı'da gelişen matbuat sisteminde Tanzimat'tan itibaren medeniyet değiştirmeye dönük siyasetin somut bir halkasını oluşturur ki Türk müziği aleyhtarlığı süreci bu siyasetin temel bileşenlerinden biridir. Bara ile Refet Süreyya arasında mevcut olan ve Yekta'nın tespitleriyle açığa çıkarılan irtibat, dönem siyasetinin Garplılaşma ve Garp medeniyetine sahip olma yönündeki radikal siyasetinin müzik alanındaki en somut örneğini oluşturur.

KAYNAKÇA

Altay, Fahrettin (1970). *10 Yıl Savaş: 1912-1922 ve Sonrası,* İstanbul: İnsel Yayınları.

Altay, Saadet (2023). "Cumhuriyet Türkiye'sinde Resim Sanatı: İlk On Yıla Dair Bir Değerlendirme (1923-1933)", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 73, s. 41-66.

Antep, Ersin (2009). "Osman Zeki Üngör ve Musiki İnkılâbı", (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Ayas, Güneş (2020). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Bara, Kemal Emin (1924a, 4 Haziran). "Son Cevap", *Sada-yı Hak.*

Bara, Kemal Emin (1924b, 19 Haziran). "Musiki Bahsine Bir İki Söz Daha", *Sada-yı Hak.*

Bara, Kemal Emin (1926, 8 Mayıs). "Musikimiz Etrafında Çıkan Münakaşa: Musikimiz Gayesine Vasıl Olmuştur!", *Vakit.*

Cevher, Hakan (2021, 8 Nisan). Hüseyin Sadettin Arel'in İzmir Güncesi. (Erişim Tarihi: 5.11.2022) https://hakancevher.com/2021/04/08/huseyin-sadettin-arelin-izmir-guncesi/

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). Maarif Nezareti Tedrisat-ı Aliye Dairesi (MF. ALY.) 123/4.

Kara, Ahmet (2018). *Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan,* İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Musa Süreyya Bey (1923, 15 Kasım). "Garp Musikisinde Şark Nağmeleri", *Milli Mecmua.*

Musa Süreyya Bey (1925, 14 Aralık). "Millî Musikimiz Nasıl Vücuda Gelecek", *Vakit.*

Özkan, Neyyire (1991, 19-25 Eylül). "65 Yıllık Sır: Atatürk'ün Meçhul Sevgilisini Bulduk", *Aktüel.*

Öztürk, Okan Murat (2014). "İdeolojik ve Siyasal Bir Proje Olarak Musiki Muallim Mektebi", Ed. Safiye Yağcı, *90. Yıl Müzik Kongresi Bildiri Kitabı*, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi, s. 485-505.

Öztürk, Okan Murat (2018). Dârülelhân Sürecinde Garpçıların Şark Mûsikîsiyle Baş Etme Stratejileri. *Konservatoryum*, *5*(1), 131-157.

Öztürk, O. M. (2021). 1926 Türkiye'sinden kadın ve politikaya dair bir portre: Dansçı Refet Süreyya'nın Türk müziği aleyhtarlığının bilinmeyenleri. *Kadınlar Dünyayı Çalıyor/Söylüyor: Uluslararası Müzik ve Kadın Sempozyumu 21-24 Mayıs 2021*. Etnomüzikoloji Derneği, Bursa, Türkiye. https://www.youtube.com/watch?v=imi7kFhLmiE&t=2210s

Refet Süreyya Hanım (1925, 21 Aralık). "Millî Musikimiz Nasıl Vücud Bulur?", *Vakit.*

Sekmen, Anıl Nejat (2021). "Yeni Ses Gazetesinin 'Alaturka-Alafranga Musiki Meselesi' Başlıklı Anketinde Yayımlanan Yazıların Çevriyazım ve İncelemesi", (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi.

Tebiş, Cansevil ve Kahraman, Bahattin. (2022). *Darülelhan Mecmuası 1924-1926: Çeviriyazı-Dipnotlar-Sözlükçe,* Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Tutsak, Sadiye (2002). *İzmir'de Eğitim ve Eğitimciler (1850-1950),* Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Vakit Gazetesi (1926, 23 Ocak). "Musikiye Dair: Musikimiz Var mıdır?", *Vakit*.

Yekta, Rauf (1926a, 13 Şubat). "Milli Musikimiz Yok mudur?", *Vakit.*

Yekta, Rauf (1926b, 24 Mart). "Şark ve Garp Musikileri Bahsi Etrafında Çıkan Münakaşa, Türk Musikisi Müzeye Kaldırılamaz!", *Vakit.*

Yekta, Rauf (1926c, 11 Nisan). "Musikimiz Lehinde Yanlış Fikirler", *Vakit.*

Yenigün, Recep Hayri (1924a, 24 Mayıs). "Münakaşat-ı Musikiyye", *Ahenk.*

Yenigün, Recep Hayri (1924b, 11 Haziran). "Bir Sahife-i Musiki", *Ahenk.*

Yeni Ses Gazetesi (1926, 7 Nisan). "Yeni Bir Sanayi-i Nefise Encümeni Teşekkül Ediyor."

Yeni Ses Gazetesi (1926, 10 Mayıs). "Sanayi-i Nefise: Yeni Bir Encümen Teşekkülü."

Yeni Ses Gazetesi (1926, 13 Eylül). "Sanayi-i Nefise Encümeni."

Yeni Ses Gazetesi (1926, 26 Ekim). "Alaturka Musikiye Elveda!"

Şehbal Oturumu Soru-Cevap

Orkun Zafer Özgelen:

[Rauf] Yekta ve [Mesut] Cemil kongreye bir görevlendirme sonucu mu gittiler? Bir davetten söz ediliyor fakat devletin katkısı olmuş mudur bunda diyor. Ayrıca şark müziği başlangıcında olan bu kapsamlı kongreyle neden Türkiye'de devlet ve kurumlar çok fazla ilgilenmemişler. Bu dönemin politikası gereği şarktan uzaklaşma eğiliminden mi kaynaklanmaktadır?

Doç. Dr. Evrim Hikmet Öğüt:

Yani şöyle söyleyeyim, biraz önce Onur Hoca bahsetti, El-Hefnî ile Mesut Cemil'in bir tanışıklığı var. Bilmiyorum etkili olmuş mudur? Ben Rauf Yekta'nın arşivindeki ön tasnifte de göremiyorum bir görevlendirme belgesi veya şeyi çok aramıştım. Yani Rauf Yekta bir rapor sunmuş olmalı eğer resmi görevle gittiyse bu rapor arşivlerde olmalı. Buna rastlamadım. Ama bir yandan da hani bir resmi görevlendirme olmadığını düşünmek de çok zor. Çünkü daha önceki iş başvurusu meselesi bile 26'daki bakanlık üzerinden bir yazışmayla gerçekleşmiş. Sadece şunu söyleyebilirim. Muhadenet kitap olarak yayınlarken Rauf Yekta'nın notlarını, görevlendirilen yani bu kongreye görevlendirilmiş olan kişi olarak ondan bahsediyor. Ama açıkçası bir resmî belgeyi ben görmedim. Yani şimdi düşünüyorum ama şu anda aklımda bir şeyi söyleyebilir miyim yani Rauf Yekta bu notlarında hiçbir yerde ne Ankara'dan bahsediyor, ne Türk hükümetinden bahsediyor. Sadece bir yerde diyor ki çok şükür Mısır'da bir Süreyya Bey yok da burada Türk müziğinin ilgası gibi bir mesele konuşulmuyor diyor. Yani bunun dışında hiç bahsetmemiş Türkiye hükümetinden de.

Oturum Başkanı Prof. Dr. Hakan Cevher:

Onur Bey sizin bu konuda bir fikriniz var mı?

Dr. Onur Öner:

Aslında ben devam eden yani yazacağım makalede temel sorularımdan birisi de bu. Teknik olarak Türkiye 1930'lardan bahsediyorum. Arapça konuşulan bir ülke değil. Ve burada bahsedilen Türk müziği de Arap müziğinin bir parçası değil. Belki çok büyük bir tasnif içerisinde şark müziklerinin bir kolu gibi belki düşünülebilir. Mesela Bela Bartok'un da notları var. O da katılımcı biliyorsunuz. Bela Bartok bunu sorguluyor, diyor ki Türkiye'nin burada ne işi var, diyor. Biz Arap müziğini konuşacağız burada, diyor. Bir de zaten Türkiye bu işlerde bayağı yol aldı, diyor. Acaba rol modeli olması için mi Türkiye buraya davet edildi? Ve şunu da söylüyor mesela, ya ben burada diyor kültürlerden ziyade alt kültürlerden ziyade millet, yani nation tartışmaları dinliyorum diyor. Yani burada bir indie müzik oluşturma gayreti var. Bela Bartok buna mesela tepki gösteriyor. Aynı şekilde Hornbostel, Almanlardan Hornbostel.

Oturum Başkanı Prof. Dr. Hakan Cevher:

Onur Bey, şunu soruyorum. Yani Rauf Yekta Bey'le Mesut Cemil'in davetinin ülkeye gelmesi ve bu konuda bunu ihtiva bir belge biliyor musunuz?

Dr. Onur Öner:

Hayır, hayır. Bununla ilgili hiçbir şey yok. Ne Rauf Yekta Bey'in günlüklerinde ne de ben görmedim. Genel anlamda kralın himayesinde olduğunu biliyoruz.

Oturum Başkanı Prof. Dr. Hakan Cevher:

Gayet tabii, gayet tabii kralın himayesinde oldu. Şimdi d'Erlanger burada en önemli şahıs odur. Aslında Arap kongresi denmesinin sebebi tamamıyla o işte kralın finanse etmesinden kaynaklanıyor. Bir de mutlaka Sidi Bou Said'i görmeli herkes. Yani Tunus'ta onun müzesini görmeli bu kadar muhteşem bir müze galiba dünyada yok.

Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu

Kapanış Oturumu

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Tekrar merhabalar. Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu'muzun kapanış oturumuna hoş geldiniz. Değerli hocalarım, burada birlikte olduğumuz ekran başında bizleri izleyen hocalarımız, öğrencilerimiz, meslektaşlarımız tekrardan saygıyla selamlıyoruz sizleri. Öncelikle dünkü oturumlarda da söylediğimiz gibi İTÜ Rektörlüğü, konservatuvarımız müdürlüğü, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, düzenleme kurulu başkanımız Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz nezdinde emeği geçen tüm meslektaşlarımıza ayrı ayrı teşekkür bir borç biliyoruz. Genç arkadaşlar, meslektaşlar, sizlere minnettarız. Biri bile olmasa sistem çökerdi. İyi ki varlar. En büyük teşekkürümü onlara iletmek istiyorum. Ve sözü uzatmadan sırayla hocalarımızı dinlemek istiyoruz. Öncelikle değerli Ruhi Hocam, katkılarınızı Rauf Yekta Sempozyumumuz ve dönemle ilgili bize aktaracaklarınızı dinlemek istiyoruz. Buyurunuz.

Prof. Ruhi Ayangil: Teşekkür ederim Gözde Hocam. Bütün akademyaya günaydın diyorum. Hepinizi saygıyla, sevgiyle selamlıyorum. Üç gün yoğun ve önemli bir süreç idrak ettik. Bazı başlıklar atarak, çentikler atarak hızlıca bir geçiş, bir hafıza tazelemesi yaparak ben görevimi tamamlamaya gayret edeceğim. Yıl 1970'lerin sonu, 80'lerin başı. Bir vapur gezintisi. Beylerbeyi'nde vapurdan iniş ve o gün manavından kasabına, bakkalından muhtarına, sokaklarda kimi bulduk, kimi ettikse sorarak, sorgulayarak Rauf Yekta Bey'in evini arama gayreti içerisine girmiş idim. Ve çok şükür o bir günlük hafta sonu gezintisinin sonunda ana yoldan yani Beylerbeyi'nden Küplüce'ye çıkan bir yol vardır. Solda setin üzerinde üç katlı kahverengi dış cephesi, kahverengi boyalı. Panjurlar kapalı. Rauf Yekta Bey evini dıştan görebilmek, o evi bulabilmek nasip olmuş idi. O zamanlar 7/24 birlikte olduğumuz bir arkadaşımız vardı. M.B. kısaltmasıyla anayım kendisini. Bu şeyi heyecanla kendisine iletttim. Rauf Bey'in evini buldum, gittim aradım. İnşallah birlikte gideriz diye. Bir kere de onunla gittik, evi dışarıdan gösterdim, ettim. Sonrasında bermutat ekildim ama o serencamına devam etti ve Rauf Yekta Bey'in kızı Talia Tanın Hanımefendi ve o meşhur kimya öğretmeninin Turhan Tanın vardır. Eski lise kitapları yazarı. Rauf Yekta Bey'in kızı Talia Tanın evini izini bularak o evi açtırdı ve o ev içerisinde yani Rauf Yekta Bey'in evi içerisinde Esatiz-i Elhan

nüshaları, Molla Cami Risalesi'nin basılmış kısımları ve hatta o ev Rauf Yekta Bey'in son zamanlarda bir baskıhane, matbaa haline getirdiği ve orada kendi çabalarıyla basım yapmaya gayret ettiği bir ev olduğu o tetkik ve keşiften sonra anlaşıldı. Hatta M.B. o zamanlar dökülmüş hurufatın dahi orada bulduğunu, tespit ettiğini söyledi. Oradaki nüshalardan bazılarını vedia olarak bana da vermiş idi. Böylece Esatiz-i Elhan Musiki Nazariyatı ve Molla Camii Risalesi'nin o nüshalarına, eski Türkçe nüshalarına malik olabilme imkanı olduk. Fakat işte askerlikti, hayatın diğer cepheleriydi, işleriydi. Bizi bu şeyi sürdürmekten alıkoydu. Bu bağlamda, Rauf Yekta Bey'in evinin inşallah halen orada başına kaza gelmeden duruyor olduğuna inanmak isterim. Sonrasını da takip edemedik. Konuşmamın sonunda da söyleyeceğim gibi inşallah bu sempozyumun da önemli çıktılarından biri olarak orasını bir Rauf Yekta Bey Türk musikisi müzesi haline getirilmesi için gerekli girişimleri belki Teknik Üniversitesi başlatabilir, bu işe el koyabilir. Şimdi 1922'de Anadolu'da milis güçleri bir milli kurtuluş savaşı veriyorken Rauf Yekta Bey işte bu bahsettiğim evde Türk musikisi adına bir farklı kurtuluş savaşı, bir milli kurtuluş savaşını kotarmaktaydı ki bu Albert Lavignac'ın Müzik Ansiklopedisi'ne yazdığı "La Musique Turque" başlıklı monografisiydi. Bir kültür savaşını tabirimle "tek kişilik bir ordu" halinde Rauf Yekta Bey bu evde kotardı ve o sürede Anadolu Milli Savaşı'na eklemlenen bir milli kültür zaferini ekledi. O bakımdan rahmetli Cemal Reşit'in onu bir musiki şehidi olarak anmasını çok anlamlı veciz ve trajik buluyorum. Bu manada her iki ismi de rahmetle anıyorum. Bu tek kişilik ordu için yapılan bu sempozyum çok önemli bir faaliyet. Bir kongreler sempozyumlar sürecinden geçtik yakın gelecekte. Birisini Türkiyat Enstitüsü'yle işbirliği halinde Arel Sempozyumu olarak yaptık. Bir diğerini TÜMAC'ın organizasyonuyla Uluslararası Tanburi Cemil Sempozyumu olarak yaptık ve bu görkemli üçüncü uluslararası sempozyum. İnşallah devamı gelir bunların. Bu harikuladeliklerin akıp gitmesini istiyoruz. Bu meyanda sempozyum süresince mutlaka çok çok kereler anıldı vesilelerle ama Rauf Yekta Bey'in etrafında bulunan dönemdaşları, bazı isimleri rahmetle anmak istiyorum son kez. Matematikçi Savt-ı Musiki kitabı yazarı Salih Zeki Bey'i, Saadettin Arel'i, Suphi Ezgi'yi ki bunlar onun Şehbal'deki kalem arkadaşları ve Konservatuar Darülelhan'daki mesai arkadaşları. Abdülkadir Töre'yi, Tanburi Cemil Bey'i ve Rauf Yekta Bey'in iki güzide öğrencisi son dönem musiki külliyatını bizlere aktaran rahmetli Tanburi Hattat Kemal Batanay'ı ve Saadettin Heper'i anmak, rahmetle anmak istiyorum. Geçen gün de söylediğim gibi Musiki Mecmuası sahibi ve editörü Ethem Ruhi Üngör ile Orhan Nasuhioğlu'nu da "La Musique Turque"ün mütercimi olarak anmak bir borçtur. Rauf Yekta Bey hattattır. Hat icazeti fakirin evinde bulunmaktadır. İnşallah böyle bir müze olduğunda onu oraya tevdi etmek imkanını buluruz. Bu meyanda neyzenliği, neyzenbaşılığı, bestekarlığı, nazari sistem kuruculuğu tabii ki en önemli vasfı. Nazari

sistem kuruculuğunda Meşakka'yı örnek/model alarak bu sistemi geliştirdiği çoğunlukla zikredilmiştir. Efendim, bu hususun daha geliştirilmesinde yarar var. Nota-yı Türki müellifidir malumunuz. Belki bu yönde büyük Osman Dede'den esinlenmiştir. Bir harf notası önermiştir. Araştırmacı, kitap kurdu, arşivci, nazariye tarihçisi, uluslararası referans otoritesi Henry George Farmer ve D'Erlange'den başlayarak Kahire Müzik Kongresi'ne giden yolda bütün batılı müzik bilimcilerin Türk musikisi konusunda refere ettikleri, kaynak gösterdikleri bir gerçek otoritedir. Türk musikisinin uluslararası temsilinde yegane referans isimdi ve tabii şedit de bir münekkittir, Rauf Yekta Bey. Demagoji derecesinde şiddetli tenkitler yönelten ve daima kazanmayı arzu eden iddia sahibi bir münekkittir. Bütün bu hususiyetleriyle gerçek bir savaşkandır efendim. Şimdi bu bütün vasıflarını zaten herkes en az benim kadar biliyor. Bu noktada sözlerimi tamamlarken iki üç önermede bulunmak istiyorum geleceğe matuf olarak. Birincisini başta zikrettim. Rauf Yekta Bey'in evi inşallah ayaktadır. Müze yapılmalıdır. Ve cumhuriyetin yüzüncü yılında Türk musikisi adına yapılacak önemli bir girişim olmalıdır. Yani bu Cumhuriyet'in yüzüncü yıl konsepti de bütün Türk musikisi alanında yapacağımız işlerin bir dayanak noktası olmalıdır. Yine Cumhuriyet'in yüzüncü yılı dolayısıyla ve bu sempozyum dolayısıyla bin yıldır söylediğim, tekrar ettiğim önemli bir şey Rauf Yekta Bey'in de Darülelhan ruhundan orada yaptıkları, ettikleri, çektikleri uğrunda bizim de bu fikirleri devraldığımız kendisinin ruhunu şad etmek üzere ve sürekli tekrarladığım üzere Türk ve Batı müzik konservatuvarlarının bu ülkede birleştirilip milli konservatuvar haline getirilmesinin konservatuvarları üniversite bünyelerinde değil efendim, daha özel kurumlar olarak da örgütlenmesini, Üniversiteler içerisinde de yalnızca müzik bilim fakültelerinin kurulmasını bir önerme halinde dikkatlerinize sunuyorum. Bu Rauf Yekta Bey'in de Türk musikisinin geleceğine yönelik tasavvurlarını da kuvveden fiile geçirecektir. Bu bağlamda sempozyumumuz da bize gösterdi ki dünyanın her yerinden ve ülkemizden yetişen çeşitli nitelikli müzik bilimciler önemli bildiriler altına imza attı. İleriye yönelik donanımlı genç müzik bilimcilerin yetiştirilmesine özen gösterilmesi gerektiğini vurguluyorum. Ve son olarak da 2018'de 5 yıl önce kurduğumuz Türk Müziği Akademi Çevresi'nde başlıca konuları belirlenen bir büyük Türk Müziği Ansiklopedisi'nin Türk Akademyası tarafından ortaklaşa bir sinerji ve işbirliği halinde yazılarak tıpkı bir Grand Larousse Müzik gibi veya bir Grove Müzik Ansiklopedisi gibi belki bu Rauf Yekta Bey'im adına da adanabilir. Efendim, bir büyük referans teşkil edecek, önemli akademisyenlerin imzalarını taşıyacak ve süregiden, yenilenen, güncellenen bir Türk müziği ansiklopedisinin yazılmasını da önerilerimin son cümlesi olarak ilave edip kendi payıma düşen süreyi belki aştımsa da sürçü lisan ettimse de hazirundan af dileyerek özür dileyerek tamamlamak istiyorum. Bu vesileyle başta Profesör Doktor Nilgün Doğrusöz, Profesör Doktor Gözde Çolakoğlu Sarı ve bütün

genç akademisyenleri ve bu sempozyuma emeği geçen bütün her yaştaki her düzeydeki akademisyenleri de selamlıyorum. Teşekkürlerimi, minnetlerimi, tebriklerimi, takdirlerimi iletiyorum. Yolunuz açık olsun. Bu Rauf Yekta Bey Sempozyumu hayırlara vesile olsun. Herkesi saygıyla selamlarım.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Çok teşekkür ederiz hocam. Varlığınız, söylemleriniz Türk müziği ilgilileri için, akademik ilgilileri için ayrıca gerçekten çok değerli. Sizin de içinde bulunduğunuz Arel Sempozyumu ve arkasından Tanburi Cemil Sempozyumu bizim örneklerimiz oldu. Bir dönemi, bir kişi özelinde okuyan, inceleyen, anlatan çok yönlü sempozyumlardı. Ve bu söylediklerinizi de teknik arkadaşlarımız aracılığıyla kayıtlara geçiyor. Umarım yavaş yavaş her birini istekli arkadaşlarımız, hocalarımızla hep birlikte gerçekleştirelim diyorum. Var olun. Şimdi buradaki tüm hocalarımızın Rauf Yekta Bey ve dönemiyle ilgili çok değerli okumaları ve çalışmaları var. Doktora çalışmasıyla bize sağlam bir yol açan konuyla ilgili değerli Süleyman Erguner Hocam'a sözü bırakmak istiyorum. Buyurunuz hocam.

Doç. Dr. Süleyman Erguner: Teşekkür ediyorum Gözde Hocam. Öncelikle herkese selam. Sevgilerimle selamlıyorum. Gözde hocamın dediği o teşekkür ve Ruhi Hoca'mın dediği o silsileyi aynen kopyalayayım, tekrarlamayayım. Ben de herkese teşekkür ediyorum. Böyle bir müthiş çalışma için. Evet, Gözde Hoca'nın dediği gibi, aslında ben bu işe girdiğimde, 92'de doktoraya başladığımda, Rauf Yekta Bey'i çalışmaya başladığımda, Nuri Özcan Hoca, ''Ya emin misin?'' falan dedi bana. ''Bir sürü konu var, ne yapacaksın?'' dedi. Her tarafına gireceğiz bu işin. Yani çünkü çocukluğumuzdan beri bir ütopyaydı Rauf Yekta. Benim rahmetli babamdan meşkimden beri. Hep kafama takılıyordu. Arel'i biliyoruz. Arel'le büyüdük. Arel'in o sistemi kurduğu, o tırnakta söylüyorum, o söylemleriyle. Uygulamalarımız da hep öyleydi. Fakat yani orada olan hadiseler, perdeler, makamlar benim icra ettiğim musiki de karşılığını bulmuyordu. Çocukken bile onun farkına varıyordum. sorularım falan oluyordu. İşte "öyle denirdi oğlum", işte "öyle denirdi Süleymancığım" falan. Böyle geçti bu yıllar. Onun için o teze başladığımda aslında kendimi değirmene karşı Don Kişot gibi görüyordum. Çünkü hiç makalelerinden başka sığınacak evim olmadı arkadaşlar. Malum şu anda bile Nilgün Hocam, işte bütün arkadaşlar, ekip, çok büyük çalışma yaptınız, gittiniz. Yani benim için inanılmaz bir şey o antikalar, o kitap. Çünkü görme imkanım dahi olmadı. Ve mesela bakın Rauf Yekta Bey kitabım sonra kitap oldu, doktora tezi malum. Mesela hiç aileden de bir destek, yani bir teşekkür mesela rahmetli Yavuz Bey'e elimle teslim ettim de. Çok sağ ol, eline sağlık dedi. Çantasına koydu. Allah rahmet eylesin. Biz ne heyecanlarla yapıyoruz bu işi. Gecemiz, gündüzümüz. Bir de hepiniz biliyorsunuz ki bir icra alanında çok yoğun olduğum senelerdi. Buna rağmen

geceler, gündüzler. Niye yaptık bunu? Bir şey yapmak için değil. Ortaya bir şey koymak meselesiydi. Kendimce merak ettiğim konuları ortaya koymak. Neyse, bu konu bitmez. Yani burada hepimiz hayatımızın sonuna kadar Rauf Yekta, sadece Rauf Yekta'yı çalışsak bitireceğimizi zannetmiyorum. Ama aslında biraz da çözüme gitmek gerekmiyor mu? Yani sonuç noktasına gelmemiz gerekmiyor mu? Onu da ifade edeceğim hızlıca. Şimdi Rauf Yekta Hoca'nın bize bir emaneti teslim ettiğini bir köprü olduğunu biliyoruz değil mi? Ataullah Dede'den, Farabi'nin bütün getirdiği, ta geriye doğru gittiği müzik sistemini, bize makam anlatımından ziyade sistematik bir anlatışı var. Aralara giriyor, frekanslara giriyor, bütün matematiksel, müziğin matematik olduğunu ortaya koyuyor. Diğer üstadlar gibi. Bizlere onları hatırlatıyor. Bunları da mesela makalelerinde görüyoruz. Şimdi, sadece şu majör makamın gerçek teorisi diye bir makale var, Revue Musicale'e yazdığı. Ben hala onu bakın, onu tercüme ettim. Doktorada çalıştım, hala yine okuyorum. Aralardaki o frekansları ve diyor ki, sizin do majör diziniz yanlış kardeşim diyor. Fransızlara diyor. Gelin, rast bizim doğunun ve batının gerçek, esas merdiveni olan bu rastı kabul edin. Şimdi biz hala do majörde gidiyoruz. Do majör makamı çargâh makamıdır diyoruz. Yani eğitimde bir adım ileri gitmedik. Yani ben çözümü bekliyorum. Şimdi Rauf hocanın bir sürü yazısı var. Makaleleri var. O makaleleri tespit ediyoruz. Ama o makalelerde ne deniyor? Ne dediğini anlamalıyız. Ondan sonra da uygulamalıyız. Uygulamada yokuz şu anda. Evet, tespit çok önemli. Her şeyi ortaya koyalım. Bütün malımızı koyalım. Bu erişemediğimiz bir sürü eser var. Makalenin dışında. Hala mitoloji gibi geliyor bana bu. Yani Miraciye'nin neva bahri yok. E yeter artık fenalık geldi. Hala efendim, Rauf Yekta Bey'in yazma eserlerine ulaşamıyoruz. Yeter artık fenalık geldi. Yani bu biraz da devletin işi değil mi? Köprü yapmak kadar önemli bir şeyden bahsediyorum. Rauf Bey'in hesabı neyse ailenin telif hakkı neyse ya bu verilmeli. Bir rüya görmeliyim ben. Bir gün bir kültür bakanı çıkıp ya arkadaşlar buyurun bu komiteye şunu bize alın ya demesi lazım. Verin kardeşim on milyon mu istiyor, yirmi milyon mu istiyor? Ne zaman, ne kadar zaman önce alırsanız kârdır yani. Ve bunları artık bizlere kazandırması lazım. Bu bir arkeoloji. Geçenlerde Urfa'da toprak altında bir ney buldular. Milattan önce, iki bin yıldan. Hemen aradım arkeolog doçent hocayı. Ne olur o neyi getir. Kırılmış. Getir çalayım. Çünkü sistemi bulacağız o zaman. Hocam dedi işte bir envanter alalım sonra size vereceğiz. Yani bu bir arkeoloji meselesi. Şimdi benim arzum, hayalimden bahsediyorum. Yeter artık diyorum. Yani onun dediklerinin artık uygulama zamanı da geldi. Şimdi ben şunu diyorum. Matematikçi Rauf Yekta Bey, sistemi Arel koydu Türk müziğine. Vay vay vay. Bunu hala konuşan akademi var. Bunu hala konuşan bir öğretim var. Yani biraz da cesaretle işin içine girmeliyiz diye düşünüyorum. Bunun dışında üstadın bu bize emanet ettiklerini, mesela Kemal Batanay'dan bize çok güzel bende olan, bir arşivde olan

bir nota var. Gözde Hoca'ma Dede Efendi makalemi teslim ettim. Orada yani mesela Dede'den bir Dügâh Nâat-ı Şerîf geliyor şimdi. İsmail Dede'nin doğaçlama olarak ayin başında yaptığı şeyi bu Rauf Yekta'dan öğrenmiş Kemal Batanay. Biraz parantez içinde söyleyeyim. Şimdiden bir ipucu olsun. İnşallah yayınlanacak. Notasıyla görülecektir. Yani Rauf Yekta sadece sistemci değil, nazariyatçı değil, bir icracı. İşte neyzenbaşı Rauf Yekta derken bildirimde onu ifade ettim. Ne yazık ki onun ney taksimleri de bir sır. Yok. Şimdi Kozanoğlu'nu derlemek için Adana'ya gidiyor ya değerli arkadaşlar. Ya elinde fonograf var, üfle ona, bir taksim yap. O da yok. 1903'lerde başlayan bir fonograf sistemi var. Cemal Ünlü kardeşimizin bize yazdığı bunları gösterdi. Arkasından gramofon sistemi geliyor. Bir kayıt yap bir yere Allah aşkına ya. Niye üflemedin? Sevgili neyzenbaşım. Maalesef, o ney sadasını, bir neyzenbaşının ney sadasını şu anda belki çok dinlemek istediğim bir hadise bu. Ne yazık ki bir kaydı var. Biraz önce ismini de söyleyeyim. Bardakçı'da o kayıt. Ama arşivde bulunca sana vereceğim dedi. Söz verdi. Belki şu anda şu nefesi vermeden önce çok istediğim şeylerden biri. Rauf Yekta'nın neyini dinlemek. Yani maalesef kendisini de sırlamış Üstat. Yani onun devrinde bakın 35'te vefat etti. kayıt sistemi var. Radyo açık. İstanbul Radyosu Sirkeci'de. Oraya da gitmemiş hiç. Ya davet edilmedi Mesut Cemil Bey ya onu davet etmedi radyoya. Ya da kendi gitmek istemedi. Efendim ya kayda gitmedi bir gramofona. Ya davet etmediler. Yani bunlar hep sır olarak oluyor. Sürem için beni ikaz ediver Gözde Hoca'm. Tekrar şöyle toparlarsam besteleri kapsamında ben 67 beste tespit ettim. 37'nin dışında 30 nedir? 30 tane makam seyri var. Bu monografide yer alan. Onlar da çok değerli. Ve onlarla birlikte bir 67 eser görüyorum. Ve tekrar diyorum ki onun dediklerini, yazdıklarını tespit etmek çok güzel. Onun kütüphanesindeki malzemeyi alıp ona sahip çıkıp onları almak, yayınlamak, bakın bir makalesi değerli arkadaşlarım, bir makalesi kitap olur. Bir makalesini alıp yorumlamak, onun peşinden bir şeyleri söylemek bir kitap olur. Öyle bir derya denizden bahsediyoruz. Bu bakımdan onu anlamak ve dedikleri çerçevesinde de çözüme gitmek zamanı geldi mi daha var mı bilmiyorum. Bence geldi diyorum. Söyleyeceklerim tabii daha çok olabilir, vaktinizi almak istemiyorum. Aklıma gelen şu anda bu. Tabii ki Ruhi Hoca'm da söyledi, temennilerde bulunduğu bir sürü enstitü şeklinde ve yani bunları uygulamamız, devam ettirmemiz gerekir. Ama bu yapılan çalışma beni çok mutlu etti. Gerçekten inşallah hayırlara vesile olur. Bundan sonraki çalışmalarda ve çözüme gidişle, yani çözüm nedir? Çözüm nedir? Bolahenk akort meselesi. Çözüm nedir? Makam meselesi. Hala gözümün içine bakıp bakıp, hocam, çargâh makamı do major dedikleri zaman tüylerim diken diken oluyor, fena oluyorum. Yani bunları niye kaldıramıyoruz? Bunu niye sonlandıramıyoruz? Bugün Türk müziği nerede öğretiliyorsa bu şekilde öğretiliyor. Yani biz o zaman deve kuşu gibi veyahut da kuma gömmüş gibi kafamızı bu şekilde gidiyoruz. Ha evet ya öyle maalesef.

İşte öyle değil de artık bunlardan yorulduk, çözüme gitmemiz gerektiğini düşünüyorum. Ya gidilmeyebilir, 50 yıl geçmiş, biz böyle büyüdük. Bundan sonrası da öyle olabilir. Ama bu tek başımıza yapılacak bir şey değil. Şu anda gördüğüm kadro, bu işe ehliyetli bir kadro, diğer arkadaşlar da tabii ki katılır, bir şeyler yapmamız gerektiğini düşünüyorum çözüm anlamında. Bazı konuşmacıları dinledim bu arada. Herkesi dinleyemedim, takip edemedim. Mesela tenkitler de oldu üstad hakkında. Yersiz tenkitler oldu. Onlara da katılmadığımı ifade ediyorum. Ben hepinize saygılar sunuyorum. Şu anda söyleyeceklerim bunlar. Çok teşekkür ederim.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Çok teşekkürler Süleyman Hocam.

Doç. Dr. Süleyman Erguner: Eyvallah.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Galiba buradaki tüm hocalarımın, ayrıca bizlerin arkadaşlarımızın da temennileri hep aynı yönde. Hep ileriye bakmak ve bu bahsedilenden Ruhi Hocam'ın da, sizin de bahsettiğiniz çalışmaları yapmak yönünde. Bunlar birer vesile olsun, kısmet olsun diyorum ve çok teşekkür ediyorum hocam.

Doç. Dr. Süleyman Erguner: Eyvallah. Sağ olun.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Sağ olun. Şimdi de yine akademik çalışmalarıyla yüksek lisans teziyle doktora teziyle bizim çalışmalarımıza ışık tutan başka bir hocamıza sözü vermek istiyorum. Hakan Cevher hocam buyurunuz.

Prof. Dr. M. Hakan Cevher: Gözde Hocam çok teşekkür ederim. Zat-ı aliniz ve de çok kıymetli arkadaşım Nilgün Hanım'a o güzel mesaiyle yaptığınız bu her türlü takdirin üzerindeki girişimiz için en baştan tabii teşekkür edelim. Yine saygıdeğer Ruhi hocam ve Süleyman hocamın söylediklerini tümüyle kopyalıyorum, yapıştırıyorum ben de kısa olsun diye. Şimdi efendim şöyle bizim musikinin bunları söylemeye artık gerek yok ama abidevi şahsiyetleri yine bizim bugün yaşayan abidevi hocalarımız himayesinde çok güzel çalışmalar yapıldı. Yani Ruhi Hocam'ın Arel Sempozyumu'ndaki o üstün başarısı bize fevkalade güzel bir örnektir. Keza Nilgün Hocam'ın işte bu Rauf Yekta Bey gibi daha önce de işte Ali Rifat Çağatay ile ilgili yaptığı çalışması ve işte Ankara'daki Atatürk Kültür Merkezi Başkanları'nın buna verdiği destek. Şimdi bunlar hakikaten ayakta alkışlanması gereken şeyler. Fakat devam da gerekiyor. Yani sürekli işte Tanburi Cemil Bey, Rauf Yekta Bey, Ali Rifat Çağatay, Arel'imiz. Bunlar çok büyük abidevi şahsiyetler fakat onların o büyük

şemsiyesinin altında bunların ikincileri, üçüncüleri de yapılmalı diye düşünüyorum ve hasretle bunu bekliyorum. Çünkü yapılanlar geleceğe çok şık eserler olarak kalıyor. Yani takdir de zaten ortada. Şimdi Rauf Yekta Bey'in fikriyatını doğru algılayabilmek için öyle sıradan bir, yani dilci olmak yetmez. Sıkı sıkı bir takip gerekir. Eski yazıyı bilmek gerekir. Yani biliyorsunuz 19. yüzyıl çok katı ve koyu bir Osmanlıca kullanılmıştır. Bu da herkesin anlayabileceği bir dilde değildir. Dolayısıyla özellikle Rauf Yekta Bey'in bu yazma kabiliyeti, ifade kabiliyeti ve kullandığı Farsça-Arapça terkiplerin genç nesil tarafından algılanabilme ihtimalini ben adeta sıfır olarak görüyorum bir Osmanlıca hocası olarak. Çünkü yani bu derinlik arz eder, merak arz eder, devam ister. Bendeniz şu teklifteyim, bu güzel yani tesadüfi değil de düşünülerek yapılmış 8 Ocak'taki bu son konuşmamızda yani ölüm yıl dönümünde kıymetli hocamızın şunu yapmamız gerekiyor diye düşünüyorum. Bu şahısları evet yaşatmak güzel ama fikriyatını yaşatmak doğru bilmek için bu eskiden yazılmış olan Vakit gazetesinde Resimli Gazete'de İkdam'da, Şehbal'de yazmadığı yer yok neredeyse. Yazılan bütün yazıların bizim akademyamız tarafından bir işbirliği ile bir önderimiz vasıtasıyla bize görevler dağıtılmalı, herkes bunun için çalışmalı ve bu işbirliği ile bir külliyat halinde Rauf Yekta abidemizin o muhteşem makaleleri sadeleştirilmeli ve gelecek kuşağa aktarılmalı. Çünkü hakikaten tek kişilik ordu, Ruhi hocamın sözünün altını özellikle iki kere çiziyorum, tek kişilik bir ordu o dönemde bütün bu yaşananlara göğüs germeye gayret eder. Dolayısıyla o tek kişilik ordunun fikriyatını, yazılarını gelecek kuşağı sadeleştirerek ve çok şık bir basınla ulaştırmak bize düşüyor. Bendeniz verilebilecek her türlü göreve hazır olduğumu huzurlarınızda açıklamak isterim. Ayrıca Arel Sempozyumu'muzun bir devamının Ruhi Hocam tarafından düşünülmesini çok arzu ederim. Nilgün Hocam'ın aynen bu sempozyum gibi Ali Rifat Çağatay için de böyle bir oluşum içine girmesini arzu ederim. Ve bunların ikincisinin, üçüncüsünün gelmesini çok arzu ederim. Tanburi Cemil Bey çok şık bir çalışmaydı. Bunun gibi buna benzer çalışmaların maalesef İstanbul her şeyin başı. Niye maalesef diyorum? Çünkü biz hala İstanbul'dan çıkıp İzmir'e gelemedik. İzmir'den güzel arkadaşlarımız yetişti. İşte Nilgün Doğrusöz onlardan biridir. Ama maalesef hala İzmir'de musiki istediğimiz ölçüde yok. Arel de o nedenle çekip gitmişti burada musiki yok diye. Yani şunu demek istiyorum İstanbul bir hazine. Ve fakat onun kıymetini bilenler buradaki el avcumuzun içine girecek kadar sayı ancak. Çünkü ben bakıyorum İstanbul'da yaşayanlar idrakinde değiller. Bense hasetlikten ölüyorum. Neden İstanbul'a gidemiyorum, şu şeyleri izleyemiyorum, sizi yakından göremiyorum, konserleri hiç yapamıyorum. Süleyman'ıma sarılamıyorum ama işte bu özlem yaşatıyor belki de bu hasretimizi günün sekiz saati bu musikiye ne katabiliriz diye çalışıyoruz. Emekli olmamıza rağmen. İşte bütün arzumuz geçmişte bu emeği veren arkadaşlarımızı, hocalarımızı, arkadaşlarımızı hocalarımızı yad etmek değil,

onların fikriyatını gelecek nesle aktarabilmek. Dolayısıyla da bunun için çalışmaları yapmamız lazım. İşte Sayın Hocam, sizin söylediğiniz Ruhi Hocam'a söylüyorum. Ansiklopedinin oluşabilmesi için önce birkaç temeli çok netleştirmek gerekir. Ondan önce yani ansiklopediden önce bu çalışmaları yapmamız ivedi olarak yapmamız gerekir. Yani bir Gazimihal'i iyi bilmemiz gerekir. Ne bileyim işte Cemal Reşit Rey'i iyi tanımamız lazım. Ne bileyim Türkiye'deki musiki devrimi olarak ifade edilen bu galatı çok iyi bilmemiz lazım. Bunları bilmek için de tabii ki bu bütün her şeyiyle hayatlarını buna hasretmiş olan bu muhteşem abideleri çok iyi tanımamız lazım. Bendeniz bu kadarla yetirmek istiyorum çünkü diğer arkadaşlarıma da zaman kalmalı. Tekrar tekrar binlerce teşekkür ediyorum. Çok çok büyük bir keyifle takip ettiğimi, çok istifade ettiğini bildiriyorum. Hepinizi en derin saygı ve muhabbetlerimle selamlıyorum. Sağ olunuz, var olunuz.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Çok teşekkür ederiz Hakan Hocam. Tüm düşüncelerinizi, tüm temellerinizi kalpten paylaştığımızı bilmenizi isteriz. Ali Rifat Panel'i olsun, Arel Sempozyumu olsun, Tanburi Cemil Bey Sempozyumu ve içinde bulunduğumuz Rauf Yekta Sempozyumu hepsini de bir şekilde içinde bulunmuş biri olarak şunu söyleyebilirim ki bu tarz sempozyumlar sadece kişi değil kişi özelinde eksik pek çok bilgiyi de tamamlamamızı sağlıyor. İzmir'desiniz, Ankara'da olan hocalarım var burada ama şu an hep birlikteyiz. Artık canlı yayınların olması bizi ekran karşısında da olsa bir arada toplayabiliyor. Umarız hep birlikte yüz yüze de toplanıp dönemi daha çok tanımaya yönelik çalışmalar yapabiliriz. Çok teşekkür ederiz hocam.

Prof. Dr. M. Hakan Cevher: Ben teşekkür ederim.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Şimdi de biraz Ankara'ya doğru gidelim isterseniz. Yine alandaki çalışmalarıyla bizlere örnek olan başka bir hocam, Okan Murat Öztürk hocam, buyurunuz.

Prof. Dr. Okan Murat Öztürk: Canım Gözde hocam, çok teşekkür ediyorum. Büyük incelik gösteriyorsunuz. Ayrıca bu oturumda benim de yer almamı teklif etmiş olmanız nedeniyle başta yine Nilgün Hocamız olmak üzere tüm değerli hocalarıma can u gönülden şükranlarımı, saygılarımı, teşekkürlerimi sunmak isterim. Tabi sempozyumu ve katkılarını konuşmayı tercih etmek arzusundayım ben. Değerli hocalarımın arz ettikleri hususlara ek olarak. Şimdi bir kere bir yeni yıl hediyesi oldu bu sempozyum. Olağanüstü bir birikim ve katkı sağladı. Benim son yıllarda iştirak ettiğim ve gerçek anlamda da mutluluk duyduğum bir bilimsel toplantı gerçekleştirilmiş oldu. Bu yönüyle İTÜ'nün geçmişinde tabii ki pek çok son derece seçkin etkinlikler var ama bunu söylememe izin

verin bu Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu bana göre İTÜ'nün gerçekleştirdiği tüm faaliyetler arasında ne kadar geç yapılmış olsa da bir doruk noktasıdır. Rauf Yekta Bey'in ruhu şad olsun. Bu ölümünün yıl dönümüne de denk gelmesi ayrıca bir başka güzellik oluşturuyor. O yüzden bütün bu incelikleri bir kere en başta öngören, düşünen, gerçekleştiren, tüm değerli arkadaşlarımı, dostlarımı, hocalarımı böyle sarılarak kutlamak istiyorum. Yani sarılarak yanaklarından öperek ellerinden öpülmesi gerekenler varsa ellerinden öperek kutlamak istiyorum. Ülkemize yapılabilecek en değerli katkılardan birisi yapılmıştır bu sempozyum sayesinde. Yaklaşık otuz sekiz tane bildiri sunuldu bir panel gerçekleştirildi. Ayrıca destekleyici etkinlikler gerçekleştirildi. Takip edebildiğim oturumlarda arkadaşlarımızın izleyebildiğim bildirilerin neredeyse tamamı çok özenli, incelikli, ayrıntılara önem veren, etkili bir literatür değerlendiren, dolayısıyla da alanda özlediğimiz kalitedeki bilimsel üretime katkı sağlayıcı çalışmalar burada dinledik. Ben birçoğundan son derece büyük mutluluk duydum. Şunları söylememe de izin verin. Artık Türk Müziği Akademiyası bizden önceki kuşakların yetişme biçimlerinde etkili olan ve bilimsel araştırmadan ziyade hocaların belki bazı duygusallıkları temelinde gelişen bir eksende tabii ki ilerleyemez. Yani akademyanın elinde veriler vardır. Kaynaklar vardır, dil biliyorlardır, araştırma yapıyorlardır, uluslararası literatürü biliyorlardır, bilimsel araştırma nedir bunu biliyorlardır, yazı nedir bunu biliyorlardır. Dolayısıyla bizim kuşakla beraber zannediyorum bizden öncekilerin hepsinin katkılarını tabi ki saygıyla anarak ama bizim kuşakla birlikte Türk müziği daha akademik bir araştırma eksenine oturmuş görünüyor. Çünkü en temel konularda yapılması gereken araştırmaların yapılamadığı ya da çok yetersiz kaldığı, en temelde sorulması gereken soruların ihmal edildiği, artı bazı duygusallıklar nedeniyle bir takım şeylerin hoş görüldüğü, müsamaha gösterildiği bir altyapının yavaş yavaş değişmeye başladığını görmek benim adıma çok sevindirici. Çünkü ben kendimi yaptığım her neyse onu daha iyi yapabilmek ve en başta da daha iyi anlayabilmek noktasında faaliyet yapmakla yükümlü gören birisiyim. Rauf Yekta Bey için ilk söylememiz gereken şey şudur. Türkiye'de Platon'un mağarasından ilk çıkan kişi Rauf Yekta Bey'dir. Gerçeğin, hakikatin peşine düşmüştür. Gölgelere bakarak gerçeği algılama yolunda asla olmamıştır. Dolayısıyla da tek örnektir. Hocası da aslında kendisi olmuştur. Ataullah Dede'den, Salih Zeki Bey'den, Celaleddin Dede'den aldıklarının yanında aslında bütünüyle kendisini inşa etmiş olağanüstü, anıtsal bir kişiliktir. Yani Türk müzik camiasının her şeyden önce en iyi bilmesi gereken kişi Rauf Yekta Bey'dir. Hayatı boyunca olağanüstü titizlikle hemen her konuda yazabilmiş, üretebilmiş okyanus derinliğinde ve hacminde bir entelektüel kişidir. Ne yazık ki bakın ne yazık ki Türk müziği çevrelerine hakim kılınan teoride, tarihte, araştırmacılıkta, eğitimde, icrada diğer ekolle aslında çok az ortak noktası vardır. Dolayısıyla Rauf Yekta Bey'i Suphi Ezgi ve Arel'le aynı

safta görmek ona yapılabilecek en büyük haksızlıktır. Öztuna'nın ağzıyla konuşacak olursak, Rauf Yekta Bey öncüydü, o yüzden eksikleri çoktu. Onun o eksiklerini Suphi Ezgi giderdi ama mükemmele Arel ulaştı. Bu tamamen bir yalandır. Ve Rauf Yekta Bey'e yapılacak en büyük haksızlıktır. Bunları biz eğer, bu şekilde konuşamaz ve bu dürüstlükte ifade edemezsek, bir kere Rauf Yekta Bey'in bütün o medeniyet savuncusu misyonuna haksızlık etmiş oluruz. Bir şey daha vurgulayayım. Burada sık sık dile getirildi. Milliyetçi, ulusçu. Bakın, Rauf Yekta Bey içinde yaşadığı medeniyeti savunan bir insan. Müziği savunmasının arka planında da milliyetçilikten ziyade bağlı bulunduğu medeniyetin değerlerini savunmak gibi çok daha kapsayıcı bir duruş var. Teslimiyetçi birisi asla değil. bilgiye çok değer veren ve içinde bulunduğu ülkeyi belli yönleriyle geri kalmış görse de bunun kolaylıkla bilimsel araştırma ve yayın yoluyla bertaraf edilebileceğine yürekten adanmış bir insan. Rauf Yekta Bey'i Arel gibi bir insan gibi görmek veya Yekta'nın eksik bıraktığı bir şeyi en mükemmel Arel tamamlayabilirdi gibi bir ön kabul içinde olmak büyük bir hata olur. Arel tamamen ayrı bir kişiliktir. Rauf Yekta Bey'le tutum olarak hemen hemen hiçbir benzerliği yoktur. Bunların altını bu dozda özellikle vurgulayarak çiziyorum. Çünkü öyle bir camiaya mensubum ki bu kadar vahim hataları hani aynı kefenin içine koyarak ve aynı ağırlıkla tartmaya kalkarak hatta Rauf Yekta Bey tarafını hafifleterek eğitim vermeye devam etmektedir. Bakın yayın yaptım. Mihail Meşakka ve Rauf Yekta Bey ilişkisini en ayrıntılı şekilde ifade eden yayın yaptım. Süleyman Hocam, bizzat gelmiştiniz Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Arel teorisini öğretmiyoruz. Öğretilmesi gereken boyutuyla öğretiyoruz. Rast temelli tam perde yapılanmasını eğitime temel alıyoruz. Yani yapılanları lütfen görelim. Yapılmak istenenleri de doğru anlayalım, doğru takdir edelim. Bu ezberler, eğer bu adımlar atılmazsa şunu da söylememe izin verin. Yani şimdi çok değerli hocalarımız Türkiye'nin pek çok kurumunda yöneticilik yaptılar. Hatırlarsanız biz Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde çalıştaylar, düzenlerken şöyle bir tablo oluştu. Yani bunu gözlem olarak aktarıyorum. Asla bir eleştiri değil. Yani çok güzel arkadaşlar, devam edin. Peki bu kurumların başındaki diğer hocalarımız ne yaptılar? Yani burada da bir sorun yok mu? Dolayısıyla ben şunu söylemek istiyorum, Rauf Yekta Bey aracılığıyla, Rauf Yekta Bey camiamızın en başta herkesten önce gurur duyması gereken ve kimseyle benzerliği temin edilemeyecek üretkenlikle birisidir. Yaşadığı çağın çok ötesinde birisidir. Bugün onun tarafından yazılmış pek çok şeyi ne yazık ki akademik camia içinde bile bilen çok az insan vardır. Bu insan o bilgileri o döneminin Avrupai düşünce yapısının üretimi olan kaynaklardan öğrenmiş idi. Ama körü körüne de bir teslim olmuşluğu yoktur. Çünkü çok sağlam bir mantığı vardır. Olağanüstü etkili bir dili vardır. Elbette hiç gözünü budaktan sakınmaz, müthiş bir polemikçidir. Ama bunların hepsinin arkasında şu var, bilgi ve özgüven. Dolayısıyla da bu

sempozyum vesilesiyle ve ortaya konulan katkılar nedeniyle, başta düzenleyicileri olmak üzere, Sevgili kardeşim, meslektaşım, varlığıyla gurur duyduğum Nilgün Doğrusöz, Gözde Çolakoğlu Sarı ve bütün bu faaliyete destek sağlayan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, tüm değerli akademisyenler, hocalarımız benim çok coşkulu, heyecanlı, duygu dolu bir sempozyum yaşamama vesile oldular. Can u gönülden tebrik ediyorum. Rauf Yekta Bey veya Türk müziğiyle ilgili yapılabilecek her tür etkinlikte gönüllü içinde yer almaktan onur ve mutluluk duyacak bir kardeşiniz olarak da burada bulunduğumu bu faaliyetin içinde de böyle bu duygularla bulunduğumu belirterek hepinize saygılar sunuyor. Teşekkür ve tebriklerimi iletiyorum.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Çok teşekkür ederiz hocam. Hislerimize de tercüman oldunuz. İş birliğiniz için ayrıca teşekkür ediyoruz. Bir medeniyet savunucusu dediniz. Bunun üzerine söyleyecek çok da bir şey yok. Çok güzel ifade ettiniz. Teşekkür ederiz. Hocam, Süleyman Hocam, kısaysa.

Doç. Dr. Süleyman Erguner: Okan Hocam ağzına sağlık. Yer yer de duygulandım. Benim tabii hedefim veyahut da direkt söylemim üniversitenizle ilgili değil. Türkiye'deki genel hadiseydi. Ama şunu da merak ederim. Bunu da bu vesileyle sormak isterim. Yani üniversitenizde veyahut da bizim konservatuvarda veyahut başka konservatuvarda 3-4 tane nazariye hocası varsa, biri dediğiniz gibi söylüyor da, diğeri de başkasını söylüyorsa, bu durum nedir? Aslında bu da ayrı bir konu. Çelişki öğrenciler nezdinde bir çelişki yumağı var. "Hocam bu hoca geldi böyle söyledi, ne diyorsunuz" diyor. Ya şudur diyorsun, budur diyorsunuz. Yani bunun genel Türkiye anlamında veyahut da Türk müzikçisinin eğitimi anlamında bir şekilde kararlaştırılması gerektiğini düşünüyorum. Yani ayrıca teşekkür ederim.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Çok teşekkürler hocam. Yine Ankara'dayız hocam o zaman ve bir de çalışmaktan çok mutlu memnun olduğumuz Cenk Hocamıza sözü bırakmak istiyorum. Buyurun.

Prof. Dr. Cenk Güray: Çok teşekkür ediyorum Gözde Hocam. Sizin, Nilgün Hocamızın ve bütün bu kıymetli ekibin nezdinde emeği geçenlere şükranları arz ediyorum ben de tekrar. Düşünce dünyamız açısından önemli bir etkinlik olduğunu düşünüyorum. Bu etkinliğin etkilerini umarım uzunca bir dönem hissedeceğiz diye tahmin ediyorum. Ben de Okan Hocam'ın esasında bıraktığı noktadan alayım. Öyle bir yaklaşım yapmayı ben de bütün sempozyumu gözden geçirince tasarlamış idim. Rauf Yekta Bey'in esasında bütün çalışmalarında eski medeniyet tahayyülü ve yeni medeniyet tasavvuru arasında kalmışlık. Çok yoğun bir şekilde dikkat çekmekte. Ve bu esasında bir nevi bugüne kadar

yansıyan belki bizlerin de kısmen o düşünce olarak içinde olduğu belki o kırılmış biraz da eskiye dair fikirlerin kaybından tekrar tesis edilememesinden dolayı bir kırgınlık yaşamış. Hani Aydın tipiyle de alakalı bir durumu ortaya çıkardığını tahmin ediyorum. Bunu bütün konuşmaların esasında genelinde hissedebildiğimizi söyleyebilirim. İki medeniyet arasında kalmış, Cemal Kafadar Hoca'nın dediği gibi iki cihan arasında kalmış. İki tarafa da vakıf ve bu yönüyle eskide kaldığını düşündüğünü korumaya, meşrulaştırmaya çalışan, bunun için bilimi çok önemli bir araç olarak kullanan, sistemli bir metodoloji üzerinden kendi düşüncelerini aktaran, bir taraftan da yeni gidilen yöne de kayıtsız kalmayıp ikisini bağdaştırabilmek için özgün yolları ortaya çıkarmaya gayret eden önemli bir Osmanlı son dönem münevveriyle karşı karşıyayız. Bu anlamda Cumhuriyet'in erken dönem düşünürlerine de sirayet eden bu tartışmalar, Rauf Yekta'nın belli bir aydın tipinin de öncüsü olduğuna dair de bize belirli fikirleri getiriyor. Bu bağlamda ben sıklıkla şu noktayı düşündüm. Ahmet Hamdi Tanpınar ile çok ciddi benzerlikler olduğunu da düşünüyorum. Beni zaman zaman hani bu konuda son dönem Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumlarına da davet ettiler. Birkaç noktada konuşma fırsatı buldum. Hakikaten bu medeniyet tasavvuru kaybolan medeniyete dair fikirler, yenisini bunun içine alma, birarada düşünme ama bir yandan karşı konulmaz bir hüzünle meseleye yaklaşma. Başka bir zaviyeden Mehmet Akif'te de gözüken bir mesele ve bu aydınlar dışarıda kalmış biraz. Hani meselede böyle kendini dışarıda hissetmiş. O tarafta tabii dün Okan Hocamın da hani işaret ettiği gibi çok duygulandırıcı, üzücü, hüzünlü bizim adımıza. Bu noktada zaman zaman biz de meselenin çok dışında hissediyoruz. Değişim öyle bir noktada ki hani bazen yeni olanla eski olanın böyle arası çok açılıyor. Bazen eski olan nezdinde de yabancı hissediyoruz. Bazen yeni olan nezdinde de yabancı hissediyoruz ve bu iki cihan arasında kalma meselesi hani düşünen kişiler açısından hep bir problem olarak sanırım kalıyor. Her devrim noktasında iki tarafın çok ateşli savunucuları her zaman var. Bu bence gereklilik belki de. Bütün sistem böyle işliyor. Fransız devrimi de böyle işlemiş. Çünkü devrim olduktan bir süre sonra yapanlar bir anda devrimin içinde kayboluyorlar. Çoğu öldürülüyor biliyorsunuz. Danton, Robespierre falan. Dolayısıyla böyle uç noktalar çok rahat oluşuyor. Mesele bu uç noktaları üzerinden bir uzlaşmayı yakalayabilmek. Belki de bu üçüncü kuşak müzik adamlarına düşen bu noktada çalışabilmek. Süleyman Erguner hocamın da işaret ettiği gibi bir şeyler yapmaya çalışmak bu noktada. O fikirleri algılayarak ileriye aktarmak. Bu noktada Okan hocamların, okulun görüşleri kritik, önemli işler yapıyorlar. Biz de yapmaya çalışıyoruz kendi kurumlarımızda. Dolayısıyla bu durumun ben umutlu olduğunu düşünüyorum. Bunun yanında daha somut bir şey daha aktarayım. Yeni belgelerin ortaya çıkıyor olması bu konuda elimizi çok rahatlatıyor. Bir yere kadar hayal ürünü olan tartışmalar.

Biraz daha somuta indirgeniyor. İşte bugün ne bileyim Okan hocaların sunduğu belgeler mesela işte zaten kıymetli Nilgün hocalarımın sizlerin yaptığı çalışmalarla ortaya çıkan hepsi olmasa da külliyatın ana hatları hakikaten konuşma zeminimizi bilimsel bir zaviyeye de taşıyor. Son bir şey de benim kendi çalıştığım burada da sunduğum alanla ilgili söyleyeyim. Henüz şunu bile maalesef biraz da üzülerek söylüyorum, ilk dönem halk müziği derlemelerine dair çalışmalarım bile daha gidecek mesafesi olduğunu da görüyorum. Yani ben bu konuda daha önce de yayınlar yaptım. Kendi çalışmalarım adına bile bir sürü eksiklikle karşılaşıyorum. İşte bugün yaptığım da eksik. Ama genel anlamıyla o alandaki çalışmalar Rauf Yekta'nın belki kısmen girdiği bir alan olmasına rağmen o noktalardaki çalışmaların da biraz daha esasında analizle desteklenmesi, metinlerin tekrar okunması daha detaylı olarak tartışılmasının da henüz çok gerekli olduğunu da tekrar söylemek istiyorum. Kaldı ki bu noktada çok çok değerli çalışmalar da var ama gidilecek mesafede halen var. Dolayısıyla bize açılan yoldan bence inançla ilerlemek gerekiyor. Benim umudum çok yani bu konuyla ilgili. Çok çok teşekkür ediyorum.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Çok teşekkürler Cenk Hocam. Söylediklerimizin her biri çok değerliydi. Özellikle ben not aldım. Bir aydın tipinin öncüsü aslında hem kendi döneminin öncesi ve sonrası, yani cumhuriyetin öncesi ve sonrasında. Biz bunu Ali Rifat çalışırken de görmüştük. Bazı kesimlere göre çok gelenekçi, bazı kesimlere göre çok modern. Ancak yapmaya çalıştığı o medeniyeti bir şekilde o tasavvuru yaşatabilmek. Buna da bir kere daha vurgu yapmış oldunuz. Çok teşekkür ederiz iş birliğiniz ve katkılığınız için. Ve konservatuaramız müzikoloji bölümünde birlikte çalışmaktan çok memnun olduğum Şeyma Hocam buyurunuz.

Doç. Dr. Şeyma Ersoy Çak: Hocam çok teşekkür ederim. Öncelikle oturumda bulunmanın mutluluğunu, keyfini yaşıyorum. Çünkü kıymetli oturum başkanları, hocalarımla biraradayım. Aslında tabii sempozyum düzenleme ekibinde olduğum için bu toplantıya Nilgün Hocam da incelikli bir davet de bulundu. Çok teşekkür ediyorum. Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu'nun kapanış oturumunda aslında bütün bu kıymetli hocalarıma, katılımcılara, teşekkür ederek dinleyicilere teşekkür ederek başlamak istiyorum. Kısaca aslında toplantı değerlendirmesi yapacak olursak Okan Hocam da az evvel bahsetti. Otuz sekiz bildiri. Bir konser. Konserin de altını çizmek isterim. Çünkü çok kıymetli İTÜ TMDK konservatuvarımız üyelerinin icra ettiği eserler, Rauf Yekta Bey'in eserlerinin ilk kez icra edildiği bir konser de aslında çekimi yapıldı ve yayınlandı. Bu bizi ayrıca çok mutlu etti. Bu sempozyum için özel olarak tasarlandı. Bir panel, bildiğiniz gibi başlangıçta yapılan bir panelimiz. Bir sergimiz vardı. İzleyebildiğimiz eserler, çalgıların sergilendiği... Ve Sayın

Cemal Ünlü Hocamızın katkılarıyla düzenlenen, hazırladığımız bir de video vardı. Bunların hepsi sempozyumumuza çok büyük katkılar sağladı diye düşünüyorum. Şöyle söyleyeyim, geçtiğimiz sene konservatuvar müdürlüğümüzün desteğiyle Sempozyum Düzenleme Kurulu olarak çalışmalara başladığımızda oldukça kapsamlı ve alanın öncü hocaları ve araştırıcılarının katılımıyla tamamlayacağımız bir sempozyum hedeflemiştik. Ve bugün çok mutluyum çünkü fevkalade kıymetli katılımcıların ve çok çeşitli bildirilerle tamamladığımız çok verimli bir sempozyum olduğunu görüyorum. Ve aynı zamanda İTÜ'müzün, okulumuzun, üniversitemizin de 250. yıl dönümünü kutladığımız bu seneye denk gelmiş olması, açılışın, bu senenin açılışının da bu sempozyumla oluyor olması ayrıca bize anlamlı geldi. Aynı zamanda işbirliği yaptığımız Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı'na da teşekkürlerimi iletiyorum. Şimdi kısaca değerlendirme yaparken başta da burada Süleyman Hoca'mın 2003 yılında doktora tezi sonrası hazırlamış olduğu kitabından çokça faydalandığımızı ve aynı zamanda görüyorum ki sempozyumun ana kaynaklarından biri olan, tabii ki Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Hocamızın önderliğinde, editörlüğünde gerçekleştirilen *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabının ana kaynaklar olarak kullanıldığını yine görüyoruz. Keza biz de bildirimizde, buradaki hiç gün yüzüne çıkmamış olan bir belgeyi çalışmaya çalıştık. Burada bu ana kaynaklar ışığında, aslında müzik tarihi ve biyografi yazımında özellikle çok detaylı değerlendirmeler yapılabileceğini bir kez daha görmüş oldum. kendi adıma söylüyorum ve burada Bestekarlar Fihristi, Kafile-i Musikişinasan-ı Osmani ve şairler biyografisi gibi detaylı incelenmesi gereken, kendi oturumumdan da yola çıkarak söylüyorum, çok daha detaylı incelenmesi gereken çalışmaların yapılacağını düşünüyorum. Dönemin ruhunu anlamaya çalıştığımız Mehmet Ataullah Dede ve Abdülkadir Meragi oturumlarında Osmanlı mütefekkirlerinden Rauf Yekta'nın kapsamlı çalışmalar arasında yer alan ilk dönem İslam dünyası, müzik ve nazariyesi hakkındaki görüşlerden, müstensih Rauf Yekta Bey'e dek yeni bulguların da ortaya konulduğu ve bu bulgular nezdinde aslında müzikoloji alanına çok değerli katkılar sunulduğunu söyleyebilirim. Yine Lavignac'ın Rauf Yekta Bey'e mektupları çerçevesinde dönemin değerlendirildiği, koleksiyondan belgelerle halk müziği çalışmaları ve derleme çalışmalarının ve arşivcilik özelinde değerlendirmelerin yapıldığı, çok yönlü, Rauf Yekta Bey'in çok yönlü kimliğine işaret eden süreçlerin ortaya çıkarıldığını görüyoruz. Sempozyumdan etkilendiğim, beni etkileyen bazı söylemler de var. Onları da çok kısa paylaşıp konuşmamı tamamlayacağım. Ahretlik oturumunda Sayın Erdoğan Erbay hocamızın şiir ve musiki ilişkisi çerçevesinde "musiki şiiri takip edecektir" düsturunun, dönemin ruhunu anlamamız bakımından çok vurgulayıcı olduğunu düşünüyorum. Bunun dışında Ali Ergur Hocamın yine oturum başkanlığı yaptığı süreçte modernite ile ilgili yapmış olduğu, bu Avrupa'da başlayan modernitenin her toplumda kendi güzergahına göre ilerlediği bakışı üzerinden ve çok değerli katkılarla bu 1926

sonrası politik sürecin müziğe etkileri ve Rauf Yekta Bey'in fikirleri anlamındaki etkileşimlerinin incelendiği oturumunda çok kıymetli katkılar sunulduğunu düşünüyorum. Aynı şekilde bugün son oturumlarda Kahire Kongresi'yle ilgili belgelerin açıklanması ve onların üzerinden yapılan yorumlar çok değerliydi. Bu anlamda Rauf Yekta Bey'in bir kutup olarak görüldüğü özellikle müzik tarihi ve müzikal biyografi, besteciler ve eser künyesi bakımından gelecek araştırmalara ışık tutan, ışık tutacak kimliğinin çok daha fazla ön plana çıkarılacağı yeni çalışmaları ümitle beklediğimi söylemek istiyorum ve tüm değerli hocalarıma, oturum başkanlarımıza çok teşekkür ediyorum. Diğer yeni sempozyumlarda ve çalışmalarda buluşmak dileğiyle diyorum. Teşekkür ederim.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Çok teşekkürler Şeyma Hocam. Çok güzel bir özet oldu. Ben de sözü değerli Nilgün Hocam'a bırakmadan evvel birkaç notum vardı. Onu paylaşıp kendisine bırakmak istiyorum. Toparlamak üzere bu oturumu. Besteci, neyzen, Mevlevi, neyzenbaşı, yazar, tarihçi, hatta ilk müzik tarihi yazarı, müzik araştırmacısı, sanatsal ve bilimsel bir aktör aslında Rauf Yekta Bey. Ve sempozyuma başvuran, özet gönderen bilim insanları da bu pencere üzerinden özetlerini gönderdiler. Sunumlar 15 dakikaydı. Pek çok konuşmacımızın daha söyleyeceği çok şey vardı. Ancak paylaşılan her bilgi belki de yeni çalışmalara, tartışmalara zemin hazırladı diyebiliriz. Şunu fark ettim ki genelde sempozyumlarda öneriler sunuluyor. Öneri sunanların bir kısmı o sempozyumdan sonraki sunumundan sonra akademik yaşamında bir şekilde devam ediyor. Ancak belli bir alanda isim olmuş kişiler bu sempozyumdaki yeni bilgi, belge ve tartışmalar üzerinden yeni işler üretiyorlar. Ve izleyebildiğim kadarıyla bu Rauf Yekta Sempozyumu'nda da dönemini belli başlı alanlardan okuyan bildiriler, ileride yeni tartışmalarda vesile olacak şekildeydi ki pek çok hocamın da burada arz ettiği gibi. İki buçuk günün sonunda şöyle konumlandırmaya çalıştım. Bir madde, ilk madde aslında Şeyma hocamın da söylediği gibi süreli yayınları, kitapları, Türk müziği maddesindeki kalemi üzerinden bir tarih anlayışı, aynı zamanda dönemsel okumalar ki bunun içine derleme gezileri, milli müzik anlayışı, Türk müziği, halk müziği tartışmaları ki Cenk Hocamların bildirisi buraya çok güzel dokundu. Çalgılara ilişkin veriler ki bu maddeye bağlı olarak Nilgün Hocamıza intikal eden koleksiyondan birincil belgeler üzerinden okumalar ki burada belgeler, kayıtlar, mektuplar, notalar, eskizler, denemeler, polemikler var. Ve anladık ki Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları kitabındaki belgeler aslında yeni okuma ve yeni çalışmalara da gebe. Bu da gerçekten çok heyecan verici. Bu yüzden Nilgün Hoca ve tüm çalışma arkadaşlarımız can u gönülden tebrik etmek istiyorum. Bir de çalışmaktan çok onur duyuyorum. Başka bir madde, yine Yekta'nın kaleminden çıkan veriler üzerinden karşılaştırmalı incelemeler ve teori çalışmalarıydı. Okan Hocam'ın bildirileri bu anlamda çok değerliydi. İslam dünyasından Rum ve Osmanlı kaynaklarına karşılaştırmalı incelemeler de sunuldu. Ayrıca

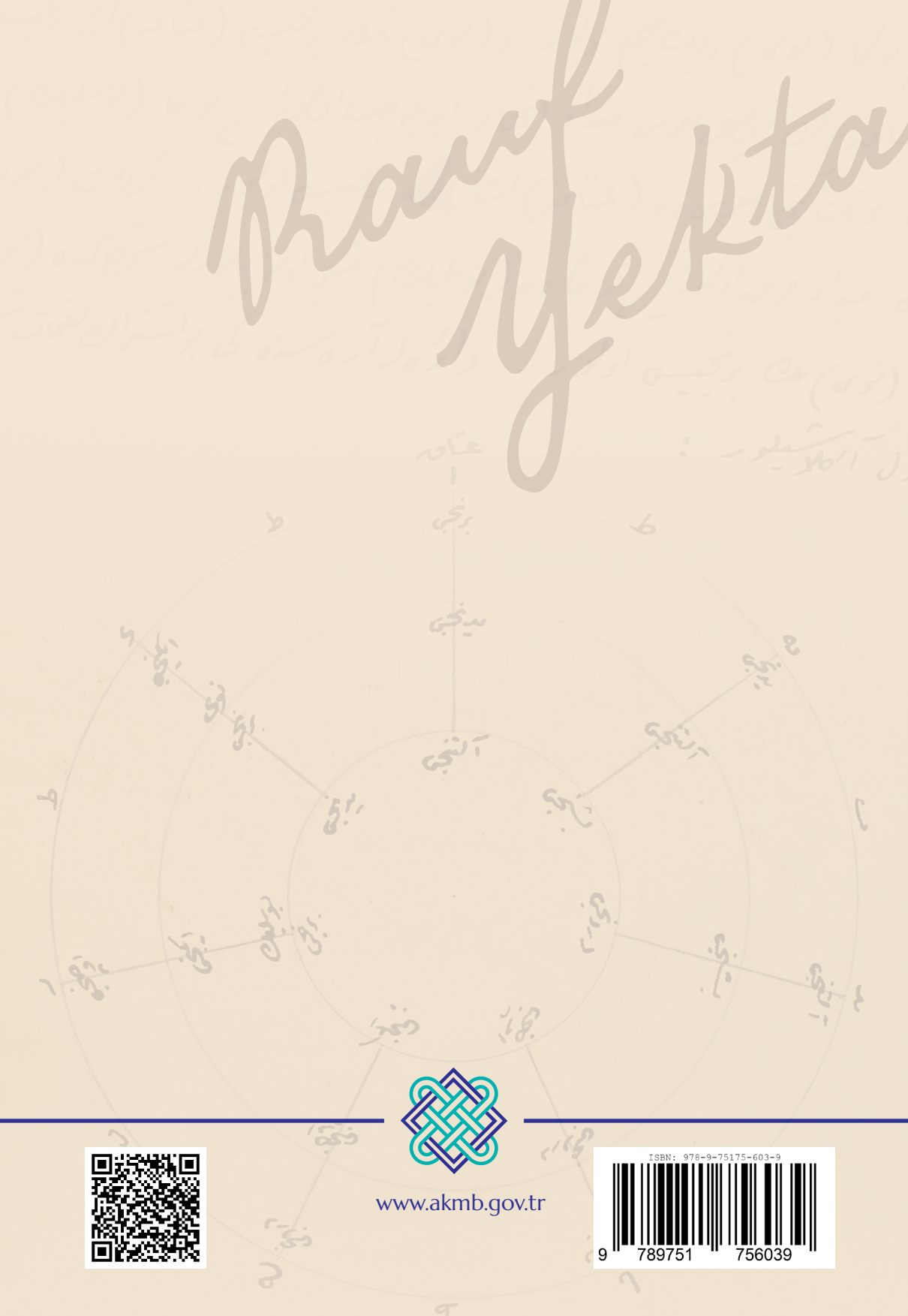
besteciliği, Avrupa müziği üzerine görüşleri, çok seslilik düşüncesi, neyzenliği, askeri müzik düşüncesi, dili, arşivciliği, tercümeleri, istinsahları yine konu başlıklarıydı bu sempozyumda. Ve bu bildirilerden sonra gördük ki hala bütün bir arşivi gün yüzüne çıkmamışken bile elimizdeki verilerle pek çok araştırmacı onun yazıları ve arşivinden yola çıkıyor. Yekta dönemi itibariyle aydın pozitivist bir aktör olarak karşımıza duruyor. Bazı kesimlere göre az evvel söylediğim gibi gelenekçi, bazılarına göre modern. Aslında bize göre hem gelenekçi hem modern hem de çağdaş. Gerektiği kadar medeniyeti savunuyor, milliyetçi. Şark musikisinin bütüncülüğünü kabul ediyor. Avrupa müziğine vâkıf ancak ondan yeterinden fazla faydalanmaya karşı bugün de gayet güzel dinledik bu durumu. Derleme gezileri doğrultusunda müziğin yereline, şehirlisine bütüncül bakabiliyor. Tam bir denge insanı aslında. Pozitivistliği, doğruyu oranda, matematikte araması belki ses sistemi açısından birtakım sıkıntılara da günümüzde sebep oldu. Ancak bugün yapılması gereken onu çok yönlü kişiliği doğrultusunda anlamak ve elde edilen bilgi, belgeleri, belki tartışmaları birlikte yorumlayabilmek, anlamlandırabilmek diyorum. Benim aldığım notlar böyleydi. Tüm hocalarıma teşekkür ederek tüm katkı sağlayan, emek veren bildirileriyle bilgilerimize, yenilerini eklememize vesile olan tüm katılımcılara teşekkür ederek sözü iyi ki birlikteyim, iyi ki beraber çalışıyorum dediğim Nilgün Hocama bırakmak istiyorum.

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz: Gözde Hocam her zamanki zarif sunumunuzla, oturum başkanlığınızla göz doldurdunuz ve tüm kapanış oturumundaki değerli konuşmacılara çok teşekkür ederim güzel sözleri için. Biraz yine klasik bir başlangıçla gireceğim ama müsaade edin lütfen şöyle diyeceğim: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın ev sahipliği ve Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı işbirliği ile İstanbul Teknik Üniversitesi'nin 250. yılı kuruluş etkinlikleri çerçevesinde, Cumhuriyetimizin yüzüncü yılı etkinlikleri çerçevesinde Çevrimiçi Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu'nu birazdan kapatacağız. Bu kapanış oturumunda yer alan hocalarımıza az önce dediğim gibi çok teşekkür ederim. Ekran başındakileri de unutmak istemiyorum. Onlar da bizimle üç gün boyunca beraber oldular, takip ettiler. Bizim programımızı biliyorsunuz üç aylık kısa bir süre verdik aslında hocalarımıza. Çok sağ olsunlar otuz sekiz bildiriyle şöleni şenlendirdiler diyeceğim. Programı ilk gördüğünde AKM Bilim Kurulu üyesi Dursun Ayan hocamız şöyle bir şey dedi: "Mübarek sempozyum değil sanki okyanusyum". Bundan yola çıkarak çok daha büyük de olabilirdi ama niteliği bakımından tüm hocalarımın altını çizdiği şekilde o kadar özellikliydi ki kanımca. Bir diğer özelliği de evet yüz yüze olabilirdi belki ama biz uzakları yakın ettik diye düşünüyorum. Plato'nun mağara alegorisi pek yerinde oldu. Özgüven ve bilgi donanımıyla ben de Rauf Yekta Bey'i böyle karizmatik bir lider olarak görüyorum. Bir müjdeyi de küçük kendisinden müsaade almadım ama kıy-

metli bir meslektaşımın tüm Rauf Yekta makalelerini bir araya getirme gayreti içinde olduğunu, tamamladığını ve pek yakında elimizde olacağının müjdesini de buradan vermek istiyorum. Evet, ben başkanı olduğum oturumumla küçük bir değerlendirmeyle başlayacağım. Türk Müzik müzikolojisinin ilgili kurucusu kabul ettiğimiz Rauf Yekta'nın Türk müziği tarihini değiştirecek nitelikte yazmalar ve belgeler içeren özel arşivi üzerine 2015'te başladığımız çalışmayı 2017 yılında tamamlamıştık. Bu arşiv küçük torun rahmetli Cem Yektay sayesinde 83 yıl sonra şunun altını çizdim sınırlı olarak İTÜ OTMAG Araştırma Grubumuza açılmıştır. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı'nca 2018 yılında yayınlanan *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabımızı okuyucu kitlesiyle böylece buluşturmuş olduk. Kitabımızın bir proje olarak seyrini, yayın sürecini, hikayesini diyeyim. Yayınlandığı yıldan tam dört yıl sonra Yavuz ve Cem Yektay adını verdiğimiz oturumda dilimiz döndüğünce ifade etmeye çalıştık. Araştırma grubu olarak böylece tarihe notumuzu da düşürmüş olduk. Projenin müzikolojik çıktılarını, sempozyumun farklı oturumlarına dağılarak sunduk. Kişisel arşivlerin birincil kaynak olarak tarih yazımında özellikle bilimsel nitelik açısından ne derece önem taşıdığını Sempozyum bildirilerinde hep beraber gördük. Sempozyum boyunca Rauf Yekta Bey'in kendisini gerçekleştirdiği ürünleri üzerinden betimleyici olmayan, öngördüğümüz oturum başlıklarıyla uyumlu çok değerli konuşmalar oldu. Yeni bilgi ve bulguların yer aldığı ve özenle hazırlanmış bildirilerdi bunlar. Sempozyumun tam da ruhuna uygun olarak bildiklerimizi birbirimize öğrettiğimiz bir etkinliği belki kafamızda yeni sorularla tamamladık. Sempozyumun Rauf Yekta Bey'i çoklu yönleriyle yeniden ele alıp okumamızı sağlayacağı aşikardır. Değerli bildiri sahipleriyle, YouTube kanalındaki katkılarla beraber başarılı ve verimli geçtiğini, bilimsel bir ortam oluşturduğumuzun altını bir kere daha çizmek isterim. Bu vesileyle tüm katılımcılara teşekkür ederim bir kez daha. Evet, bu dönemin aydınlarının toplumsal değişmenin hızlı olduğu bir iklimde yaşadığını, çatışmaların içinde nasıl değişmeler, dönüşümler geçirdiğine tanık olduk bu üç gün boyunca. Üstelik tarihsel bağlamından, arka planından kopmaksızın Rauf Yekta Bey'in geleneğe sahip çıktığını, ancak deneysel yönelimleri de göz ardı etmediğini, gelenek ve modern arasındaki huzur ve huzursuzluklarını, onu nasıl yönlendirdiğini gördük. Bu çatışmalar ortamında Rauf Yekta Bey'in Türkiye Reisi Cumhur Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretlerine başlığını atarak bir mektup müsveddesi kaleme alacak kadar cesur, rasyonel aklına uymadığı için şark musikisi tarihi yazımını reddedecek özgür düşünceyi önemseyen duruş sahibi, Darülelhan'da hoca olarak bulunduğunda tasnif heyetinde ise çevresindekilerin gözünde çözümün âmili, anahtarı olduğunu gördük. Ülkemizde müzikolojinin kurumsal bir zeminde yer almazdan çok çok evvel yazmaların çoğunu çevirmeye gayret ettiğini dipnotlarla referans veren modern bir müzik bilimci olduğunu gördük. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarımızın bünyesinde yer alan

araştırma grubumuzla kapısını aralayabildiğimiz Rauf Yekta arşivinin tümünün bir gün okuyucu kitlesiyle buluşmasını temenni ediyorum. Bu konuda da az önce bildirdiğiniz her zaman destek olurum cümlesine dayanarak sizleri bu konuda da çalışmaya iyi bir kuruma bu arşivi devretmeye çağrıda bulunmak istiyorum. Sempozyumun tüm emektarlarına, bileşenlerine teşekkürü, borç bilirim. Bugün 8 Ocak 2023, Rauf Yekta Bey'in vefatının yıldönümü. Bugün bu anlamlı günde bir tarih öznesi olan Rauf Yekta Bey'i çok yönlü kimliğiyle ve ürünleriyle beraberce değerlendirmeye çalıştık. Bu vesileyle Rauf Yekta Bey'e vefa borcumuzu bir nebze olsun ödemiş olduğumuzu umuyorum. Ve şu sözle bitirmek istiyorum. Hoşça bakın zâtınıza. Teşekkür ederim.

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı: Hocam çok teşekkür ediyoruz bu güzel değerlendirmeleriniz için.



www.akmb.gov.tr

ISBN: 978-9-75175-603-9