

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**GELENEK KURGULARI, DARÜLELHAN VE AKTÖRLERİNDEN RAUF  
YEKTA BEY**

**DOKTORA TEZİ**

**Duygu TAŞDELEN**

**Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı**

**Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı**

**AĞUSTOS 2021**





**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**GELENEK KURGULARI, DARÜLELHAN VE AKTÖRLERİNDEN RAUF  
YEKTA BEY**

**DOKTORA TEZİ**

**Duygu TAŞDELEN  
(414142003)**

**Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı**

**Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK  
Eş Danışman: Prof. Dr. Ali ERGUR**

**AĞUSTOS 2021**



İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 414142003 numaralı Doktora Öğrencisi Duygu TAŞDELEN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “GELENEK KURGULARI, DARÜLELHAN VE AKTÖRLERİNDEN RAUF YEKTA BEY” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

**Tez Danışmanı :** **Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Eş Danışman :** **Prof. Dr. Ali ERGUR** .....  
Galatasaray Üniversitesi

**Jüri Üyeleri :** **Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Doç. Dr. Ozan BAYSAL** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Prof. Dr. Gül ÖZSAN** .....  
İstanbul Üniversitesi

**Prof. Nermin KAYGUSUZ** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU** .....  
Erciyes Üniversitesi

**Teslim Tarihi** : **07 Ağustos 2021**  
**Savunma Tarihi** : **26 Ağustos 2021**



## ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı'nda doktora tezi olarak hazırlanmıştır.

Lisans eğitimimden bu güne hep yanında olduğum, akademik yolumun en önemli unsuru ve şahidi danışmanım sayın Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DÜŞÜAÇIK'a sonsuz teşekkür ederim. Sadece sosyoloji alanında katkı sağlamakla kalmayıp, tezin bütününe bana sunduğu bakış açısıyla çalışmanın başka bir boyut kazanmasını sağlayan eş danışmanım sayın Prof. Dr. Ali ERGUR'a çok teşekkür ederim. Müzikoloji eğitimi almaya başladığım ilk dönemlerden itibaren bana ışık olan sayın Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI'ya; TİK'lerdeki katkılarından dolayı sayın Doç. Dr. Ozan BAYSAL'a, tanıştığımız andan itibaren heyecanı ve ilgisiyle benim heyecanımı da arttıran, her TİK'te tezime büyük katkılar sunan sayın Prof. Dr. Gül ÖZSAN'a teşekkür ederim. Tez jürimde olmayı kabul etmelerinden dolayı Prof. Nermin KAYGUSUZ ve Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU'na teşekkürlerimi sunarım.

Doktora sürecimde her zaman desteğini ve anlayışını hissettiğim sayın Prof. A. Bülent ALANER'e sonsuz teşekkür ederim. Çalışkanlıkları ve enerjileriyle her daim bana ilham olan meslektaşlarım, aynı zamanda moral-motivasyon konusunda beni hiç yalnız bırakmamış arkadaşlarım Doç. Esra BERKMAN ve Doç. Emre ÜNLENEN'e bu süreci kolaylaştırdıkları için çok teşekkür ederim. Doktora tezimin önemli karar aşamalarında hem kalbimin hem de mantığımın sesini duymama yardım ettiği için Dr. Öğr. Üyesi Recep GÜL'e teşekkürlerimi sunarım.

Akademik hayatımdaki önemli isimler dışında her zaman, her koşulda beni destekledikleri; varlıklarıyla bana hep güç verdikleri için teşekkürlerin en büyüğü annem Mehpere KAYA, babam Aliriza TAŞDELEN ve kardeşim Mehmet TAŞDELEN'e...

Doktora eğitimimi 2211-A Genel Yurt İçi Burs Programı ile destekleyen TÜBİTAK'a teşekkürlerimi sunarım.

Temmuz 2021

Duygu Taşdelen  
(Arş. Gör.)



## İÇİNDEKİLER

## Sayfa

|                                                                                                                          |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| ÖNSÖZ .....                                                                                                              | v         |
| İÇİNDEKİLER .....                                                                                                        | vii       |
| KISALTMALAR .....                                                                                                        | ix        |
| ŞEKİL LİSTESİ.....                                                                                                       | xiii      |
| ÖZET .....                                                                                                               | xv        |
| SUMMARY .....                                                                                                            | xvii      |
| <b>1. GİRİŞ .....</b>                                                                                                    | <b>1</b>  |
| 1.1 Tezin Amacı.....                                                                                                     | 4         |
| 1.2 Araştırmanın Yöntemi ve Kapsamı .....                                                                                | 6         |
| 1.3 Tarihsel Süreç .....                                                                                                 | 8         |
| <b>2. KURAMSAL ÇERÇEVE/GELENEK.....</b>                                                                                  | <b>13</b> |
| 2.1 Gelenek Tanımları.....                                                                                               | 14        |
| 2.2 Gelenek Kavramı .....                                                                                                | 16        |
| 2.3 Gelenek Kavramının Ortaya Çıkışı ve Sosyal Bilimlerin Geleneğe Bakışı ....                                           | 19        |
| <b>3. MÜZİK EĞİTİMİNİN KURUMSALLAŞMASI VE<br/>GELENEĞİN KURGULANMASINDA BİR DÖNÜM NOKTASI<br/>OLARAK DARÜLELHAN.....</b> | <b>23</b> |
| 3.1 Darülelhan Öncesi Türk Müziği Eğitimine Bakış .....                                                                  | 23        |
| 3.2 Türk Müziği'nin Kurumsallaşma İhtiyacı .....                                                                         | 26        |
| 3.3 İlk Dönemde Darülelhan'da Verilen Eğitim ve Gelenek Üzerindeki Etkileri ..                                           | 28        |
| 3.4 Cumhuriyetin Kültür Ortamı: 1923-1926 Yıllarında Darülelhan'da<br>Verilen Eğitim.....                                | 38        |
| 3.5 Darülelhan'da Yapılan Etkinlikler ve Bir Müzik Kimliğinin Oluşumu .....                                              | 46        |
| <b>4. GELENEĞİN YENİDEN ÜRETİLMESİNİN AKTÖRÜ OLARAK<br/>RAUF YEKTA BEY .....</b>                                         | <b>49</b> |
| 4.1. Kültür Çevresi, Ailesi ve Çocukluğu .....                                                                           | 49        |
| 4.2. Eğitimi ve Divan-ı Hümayun Dönemi .....                                                                             | 51        |
| 4.3 Müzik Eğitiminde Etkilendiği Başat Aktörler .....                                                                    | 55        |
| 4.4 Darülelhan Dönemi .....                                                                                              | 61        |
| 4.5 Darülelhan Sonrası Çabalar .....                                                                                     | 62        |
| 4.5.1 Görev aldığı cemiyetler, kurullar .....                                                                            | 62        |
| 4.5.2 Kahire Kongresi .....                                                                                              | 64        |
| 4.6 “Musiki Antikacılığı”: Arşivi .....                                                                                  | 65        |
| 4.7 Gelenek Anlayışı.....                                                                                                | 67        |
| 4.7.1 Aktarım .....                                                                                                      | 67        |
| 4.7.1.1 Meşk sistemi ve çalgı eğitimi hakkındaki görüşleri .....                                                         | 67        |
| 4.7.1.2 Kullandığı müzik yazıları .....                                                                                  | 69        |
| 4.7.2 Müzik teorisine bakış .....                                                                                        | 71        |
| 4.7.2.1 <i>La Musique</i> ve <i>Gaysiyye</i> .....                                                                       | 72        |
| 4.7.2.2 24'lü ses sistemi .....                                                                                          | 74        |
| 4.7.2.3 Perde isimlendirmeleri .....                                                                                     | 79        |

|                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| 4.7.2.4 Makam anlayışı ve anlatımı .....                       | 80         |
| 4.7.3 Kendisinden önceki çalışmalar hakkındaki fikirleri ..... | 81         |
| 4.7.4 Terminoloji önerileri ve yaklaşımı.....                  | 81         |
| 4.7.5 Geleneğin sürekliliği hakkındaki fikirleri .....         | 82         |
| 4.7.6 Çokseslilik ile ilgili fikirleri.....                    | 82         |
| 4.8 Sosyal Tip, Osmanlı Münevveri Rauf Yekta Bey .....         | 85         |
| 4.9 Yazılar, Polemikler ve Söylemsel Strateji .....            | 88         |
| 4.10 Bestecilik.....                                           | 93         |
| <b>5. SONUÇLAR.....</b>                                        | <b>119</b> |
| <b>KAYNAKLAR .....</b>                                         | <b>131</b> |
| <b>EKLER .....</b>                                             | <b>141</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>                                          | <b>187</b> |





## KISALTMALAR

|             |                                |
|-------------|--------------------------------|
| <b>Akt.</b> | : Aktaran                      |
| <b>BOA</b>  | : Başbakanlık Osmanlı Arşivi   |
| <b>İTÜ</b>  | : İstanbul Teknik Üniversitesi |
| <b>LEE</b>  | : Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  |
| <b>s.</b>   | : Sayfa                        |
| <b>TİK</b>  | : Tez İzleme Komitesi          |
| <b>yy.</b>  | : Yüzyıl                       |





## ÇİZELGE LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Çizelge 4.1 : Yekta'nın sisteminde kullandığı değiştirici işaretler ve belirttiği tizlik/pestlik oranları. .... | 75  |
| Çizelge 4.2 : Rauf Yekta Bey ve Meşhaka'nın perde cetvelleri.....                                               | 79  |
| Çizelge 4.3 : Rauf Yekta Bey'in besteleri. ....                                                                 | 94  |
| Çizelge 4.4 : Yegâh Mevlevi Ayini'nin hanelere göre makam geçkileri. ....                                       | 117 |
| Çizelge A.1 : Darülelhan kronolojisi.....                                                                       | 142 |
| Çizelge C.1 : <i>Gavsiyye</i> ve <i>Encyclopédie de la Musique</i> "Türk Musikisi" maddesi içerikleri .....     | 160 |
| Çizelge K.1 : Rauf Yekta Bey'in süreli yayınlardaki yazılarının listesi.....                                    | 161 |
| Çizelge L.1 : Rauf Yekta Bey ile ilgili kronolojik çizelge.....                                                 | 166 |



## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 3.1 : Darülelhan heyet-i idare ve talimmiyesi.....                                                    | 40  |
| Şekil 3.2 : Tecrübe ve ihzâri devresinde çalınması beklenen Rode Konçerto<br>no:6'dan kesit.....            | 42  |
| Şekil 3.3 : <i>Vakit</i> Gazetesi'nde yayımlanan Darülelhan konserleri ile ilgili<br>kullanılan görsel..... | 45  |
| Şekil 4.1 : Rauf Yekta Bey'in kültürel sermaye öğeleri.....                                                 | 60  |
| Şekil 4.2 : 'Tarihi Eserler Konseri' ile ilgili gazete haberi.....                                          | 62  |
| Şekil 4.3 : Halk musiki cemiyeti ile ilgili haber.....                                                      | 63  |
| Şekil 4.4 : Halkevi ile ilgili haber.....                                                                   | 64  |
| Şekil 4.5 : Osmanlı Mûsikîsi'nde tabîî sadâlar.....                                                         | 76  |
| Şekil 4.6 : Perdelerin nispetleri.....                                                                      | 76  |
| Şekil 4.7 : D'Erlanger'in Meşakka ve Rauf Yekta Bey'in geliştirdiği ses sistemi<br>ile ilgili notları.....  | 78  |
| Şekil 4.8 : Rauf Yekta Bey'in yazılarının konu dağılımı.....                                                | 88  |
| Şekil 4.9 : Rauf Yekta Bey'in bestelerinin tür grafiği.....                                                 | 95  |
| Şekil 4.10 : Rauf Yekta Bey'in bestelerinin makam grafiği.....                                              | 96  |
| Şekil 4.11 : Hürriyet Vatan Marşı.....                                                                      | 97  |
| Şekil 4.12 : Arş Vatan İmdadına.....                                                                        | 98  |
| Şekil 4.13 : Milli Tekbir marşının notası.....                                                              | 99  |
| Şekil 4.14 : Zafer usulü.....                                                                               | 100 |
| Şekil 4.15 : Milli Tekbir marşının güftesinin ritmik dağılımı.....                                          | 100 |
| Şekil 4.16 : Kastetti Vatana Hain Düşmanlar (Asker Şarkısı).....                                            | 101 |
| Şekil 4.17 : İstiklâl Marşı.....                                                                            | 102 |
| Şekil 4.18 : Rauf Yekta Bey'in milli marş hakkındaki görüşlerini içeren yazı.....                           | 103 |
| Şekil 4.19 : Mahur Peşrev'in 4. hanesi.....                                                                 | 104 |
| Şekil 4.20 : Rauf Yekta Bey'in bestelediği ilahiler.....                                                    | 105 |
| Şekil 4.21 : <i>Şehbâl</i> Dergisinde Yayınlanan Ey Bülbülü Rebîî notası.....                               | 105 |
| Şekil 4.22 : <i>S.I.M. Revue Musicale Mensuelle</i> 'de yayınlanan Ey Bülbülü Rebîî<br>notası.....          | 106 |
| Şekil 4.23 : Ahretlik notası.....                                                                           | 109 |
| Şekil 4.24 : Rauf Yekta Bey'in düzenlemelerine örnek.....                                                   | 110 |
| Şekil 4.25 : Aksak semai usulüne geçiş.....                                                                 | 115 |
| Şekil B.1a : Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan<br>Programı-Takvim-i Vekai.....     | 145 |
| Şekil B.1b : Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan<br>Programı-Takvim-i Vekai.....     | 146 |
| Şekil B.1c : Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan<br>Programı-Takvim-i Vekai.....     | 147 |
| Şekil C.1 : "Darülelhan Müsameresi" yazısı <i>Servet-i Fünun</i> .....                                      | 148 |
| Şekil D.1 : Şehzadebaşı'ndaki konser ile ilgili uyarı yazısı.....                                           | 149 |
| Şekil D.2 : Darülelhan'ın ilgası ile ilgili belge.....                                                      | 150 |
| Şekil E.1 : "Darülelhan'da Bir Ders" başlıklı yazı.....                                                     | 151 |

|                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil F.1</b> : Rauf Yekta Bey'in çocukluk hatıralarını aktardığı otobiyografik belgeden bir sayfa. .... | 152 |
| <b>Şekil G.1</b> : Rauf Yekta Bey'in sicill-i ahval kaydı.....                                              | 153 |
| <b>Şekil H.1</b> : Tasnif ve Tespit Heyeti ile ilgili haberler. ....                                        | 154 |
| <b>Şekil H.2</b> : Halk Musikisi Cemiyeti ile ilgili haberler.....                                          | 155 |
| <b>Şekil H.3</b> : Dil Cemiyeti ile ilgili haber. ....                                                      | 156 |
| <b>Şekil H.4</b> : Rauf Yekta Bey'in vefatı ve cenazesi ile ilgili seçme haberler .....                     | 157 |
| <b>Şekil H.5</b> : Kahire Kongresi ile ilgili seçme haberler. ....                                          | 158 |
| <b>Şekil I.1</b> : Kahire Kongresi'nden fotoğraflar .....                                                   | 159 |
| <b>Şekil M.1</b> : Hürriyet Vatan Marşı notası ( <i>Şehbâl</i> ) .....                                      | 172 |
| <b>Şekil M.2</b> : Arş Vatan İmdadına notası .....                                                          | 173 |
| <b>Şekil M.3</b> : Milli Tekbir notası ( <i>Yeni Mecmua</i> ) .....                                         | 174 |
| <b>Şekil M.4</b> : Neşide-i Tebrikiye notası ( <i>Resimli Kitap</i> ).....                                  | 175 |
| <b>Şekil M.5</b> : Neva Sazsemaisi notası ( <i>Tiyatro ve Mûsiki</i> ). ....                                | 176 |
| <b>Şekil M.6</b> : Neva Sazsemaisi notası ( <i>Şehbal</i> ).....                                            | 177 |
| <b>Şekil M.7</b> : Mahur Peşrev notası ( <i>Tiyatro ve Mûsiki</i> ) .....                                   | 178 |
| <b>Şekil M.8</b> : Bayatıaraban Sazsemaisi notası ( <i>Tiyatro ve Musiki</i> ).....                         | 179 |
| <b>Şekil M.9</b> : Ahretlik notası ( <i>Resimli Kitap</i> ).....                                            | 180 |
| <b>Şekil M.10</b> : Mahur Peşrev notası ( <i>Resimli Kitap</i> ).....                                       | 181 |
| <b>Şekil M.11</b> : On Temmuz'u Takdis Edelim notası ( <i>Resimli Kitap</i> ) .....                         | 182 |
| <b>Şekil M.12a</b> : Neşide-i Tebrikiye notası .....                                                        | 183 |
| <b>Şekil M.12b</b> : Neşide-i Tebrikiye notası .....                                                        | 184 |
| <b>Şekil M.13a</b> : On Temmuz'u Takdis Edelim notası.....                                                  | 185 |
| <b>Şekil M.13b</b> : On Temmuz'u Takdis Edelim notası .....                                                 | 186 |

## **GELENEK KURGULARI, DARÜLELHAN VE AKTÖRLERİNDEN RAUF YEKTA BEY**

### **ÖZET**

İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programında doktora tezi olarak hazırlanan bu çalışmada; dönemin değişen koşullarında Türk müziğinin aktarım, icra ve nazariyat geleneklerinin Darülelhan aracılığı ile nasıl şekillendirilmeye çalışıldığı, kurumun dönemin Türk müziği üretim ortamına etkileri, aktör olarak Rauf Yekta Bey'in içinde bulunduğu sosyo-kültürel koşullar ve Rauf Yekta Bey'in gelenek anlayışını oluşturan unsurlar incelenmiştir.

Osmanlı Devleti'nde büyük dönüşümlerin ve karşıtlıkların yaşandığı 19. yy.da, modernleşme ve modernleşmenin rasyonelleştirici etkisi ile yaşanan askeri, siyasi ve toplumsal değişimin izleri, Türk müziğinin kültürel üretim sahasında da görülmektedir. Türk müziğinde özellikle aktarım, nazariyat ve icra geleneğinde değişmelerin yaşandığı bu süreçte, değişimin modern eğitim kurumları eliyle yeniden inşa edilmesi, Türk müziği eğitiminin kurumsallaşması ihtiyacı ve fikri gündeme gelmeye başlamıştır. Bu amaçla açılan ve hem Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinin hem de yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin resmî müzik eğitim kurumu olan Darülelhan'a, dönemin müzikal beğenisini ve üretimini yeniden inşa etmede önemli bir misyon yüklenmiştir. Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma süreci ile başlayan, Türk müziğinin çeşitli alanlarındaki dönüşümün Darülelhan'da verilen eğitim ve sanat faaliyetleri ile kurumdan mezun olan öğrenciler aracılığıyla şekillendirilmeye çalışılması amaçlanmaktadır. Kurumun yönetmelikleri incelendiğinde, Türk müziği eğitiminde 'bilimsellik' ve yazılı kültür vurgunu yapıldığı görülmektedir. Kurum için belirlenen temel amaçlar, dönemde hâkim olan pozitivist ve rasyonalist düşüncenin Türk müziği alanına yansması gibidir. Oluşturulan fasl-ı umumi heyetlerinin çalışmaları ve konserleri ile kurumdaki müzik anlayışının mesleki sosyalleşme yoluyla yaygınlaştırılmaya çalışıldığı da anlaşılmaktadır. Ancak kurumun 1916 yılında başlayan ilk döneminde maddi yoksunluklar, Dünya Savaşının etkileri gibi nedenlerle Darülelhan planlandığı şekilde faaliyet gösterememiştir.

1923 yılında Şark ve Garb müziği şubeleri ile eğitime başlanan ikinci yapılanma döneminde ise Darülelhan'ın, Avrupa'daki muadilleri gibi 'asri' bir kurum olarak faaliyet göstermesi amaçlanmaktadır. Hem sanatsal etkinliklerle hem de kurumda yapılan çalışmalar ile bu dönemin, ilk dönemden daha verimli olduğu söylenebilir. Bu dönemde yapılan faaliyetler ile kurumun amaçlarının daha çok örtüştüğü görülmektedir. Yapılan konserlerden, nota kullanımından, yayın faaliyetlerinden anlaşıldığı üzere Türk müziğinin aktarım ve icrasında değişmeler gözlemlendiği gibi; Türk müziği ile ilgili ilk kez bilinçli şekilde -Türk müziğinin kayıt altına alınması ve alanda sistemli ilk çalışmaların gerçekleştirilmesiyle- literatür oluşturma amacının da gerçekleştirildiği görülmektedir.

Dönemin kültür dünyasındaki belirleyiciliği ve Türk müziği geleneğinin yorumlayıcısı ve üreticisi olarak önemli bir tarihsel özne olan Rauf Yekta Bey'in biyografisi yeni belgeler ve kaynaklarla yeniden inşa edilmiştir. Gerek gelenek anlayışını anlamlandırmada gerekse aktör olarak konumunu belirlemede yapılan biyografik inşa ve sosyolojik değerlendirme önem taşımaktadır.

Osmanlı modernleşmesinin yaşanmakta olduğu bir dünyaya doğan, çokkültürlü bir ortamda büyüyen ve Batılı bir eğitimden geçen Rauf Yekta Bey; Türk müziği çalışmalarına Zekai Dede'nin meşk yöntemine dayalı eğitimi ile başlamış ve Şeyh Ataullah Efendi, Şeyh Celalleddin Efendi ile sürdürdüğü çalışmaları ise kendisinin rasyonel ve pozitivist bakış açısını güçlendirmiştir.

Tez çalışmasında, -geleneğin söylemselliği göz önünde bulundurularak- Rauf Yekta Bey'in gelenek anlayışını anlamlandırmak ve gelenek-modern arasındaki konumunu belirlemek üzere süreli yayınlarda yazdığı yazılardan ve teori çalışmalarından Türk müziğinin çeşitli alanlarındaki fikirleri incelenmiştir. Türk müziğinin aktarımı, müzik teorisi, tarih yazımı, terminoloji tartışmaları, geleneğin sürekliliği ve çoksesliliği hakkındaki görüşleri üretimlerinden yola çıkarak değerlendirilmiştir.

Besteci olarak Rauf Yekta Bey'i incelediğimizde, kendi deyimiyle 'eski ve yeni tarz' besteleri bulunmaktadır. Eski tarz olarak tanımladığı Mevlevi Ayini, kâr gibi türlerde makam-usul kullanımı ve yapısal özelliklere bağlı kaldığı görülmektedir. Bununla birlikte şarkı, nakış beste gibi türlerde değişmeye açık bir bestecilik anlayışı göstermiş ve özellikle marş, opera denemesinde çeşitli makamsal, ritmik ve yapısal arayışlara girmiştir.

Rauf Yekta Bey'in, özellikle 'milli musiki' tartışmaları içinde, Türk müziğinin savunucusu misyonu ile pek çok polemik yazısı kaleme aldığı görülmektedir. Bu polemik yazılarının temel amacı değişen toplumsal yapıda Türk müziğini konumlandırabilmek ve ona bir değer atfedilmesini sağlamaktır.

Rauf Yekta Bey, Türk müziğinin çeşitli alanlarının geleneğinin savunuculuğunu ve sürdürücülüğünü yaparken ideolojik olarak gelenekçi bir bakış açısı ile fikirlerini şekillendirmemiş; geleneğin dönüşebildiğinin, aktarımının ve hayata geçirilmesinin hayatın ve toplumsal sürecin seyri içinde gerçekleştiğini görebilmiştir.



## **CONSTRUCTION OF TRADITION, DARÜLELHAN AND ONE OF ITS ACTORS RAUF YEKTA BEY**

### **SUMMARY**

This study prepared as a dissertation at the ITU Graduate School, Musicology and Music Theory Program reviews the efforts to shape through Darülelhan the teaching, performance, and theory traditions of Turkish music under the paradigm shift of the era, the effects of the institution on the Turkish music production environment of the era, the socio-cultural environment of Rauf Bey as an actor, and elements comprising Rauf Yekta Bey's understanding of tradition.

Traces of the military, political, and social changes stemming from modernization and the rationalizing effect thereof are witnessed also in the cultural production field of Turkish music during the 19<sup>th</sup> Century which was a time of great transformation and contradiction in the Ottoman State. During this process which was witness to changes particularly in the traditions of teaching, performance, and theory; the idea to necessity of the construction of the change through modern education institutions, and institutionalization of Turkish music education started to become prominent. The Darülelhan which was established for this purpose and which served as the official music education institution in both the late Ottoman State and the newly founded Republic of Turkey was charged with an important mission in rebuilding the musical taste and production of the times. It was attempted to shape the transformation in various fields of Turkish music, which started with the Westernization process in the Ottoman State, through the educational and cultural activities at Darülelhan as well as the graduates of the institution. A review of the institution's regulations shows an emphasis on written culture and 'being scientific' in Turkish music education. The fundamental goals set for the institution are a reflection of the positivist and rationalist thinking dominant at the time on Turkish music. It is also understood that the institution's understanding of music was attempted to be spread through professional socializing by way of works by groups comprised of musicians from outside the institution called 'fasl-ı umumi heyeti'.

It was aimed for the institution to perform as a 'modern' institution similar to its counterparts in Europe during its restructuring in 1923 when the institution started education activities in two branches for Eastern and Western music. It can be said that this era was more productive than the previous one in terms of both artistic activities and works carried out at the institution. Greater convergences between the institution's goals and activities implemented is observed during this period. The concerts held, use of notes, publication activities all point to changes in the teaching and performance of Turkish music along with which the aim of creating Turkish music literature in a concerted way for the first time by recording Turkish music and through the first systematic efforts in the field is also observed to have been fulfilled.

The biography of Rauf Yekta Bey who was an influential figure in the cultural sphere of the time as well as a historically important agent as an interpreter and producer of Turkish music tradition has been reconstructed in light of new documents and sources.

Currently available documents and resources provide information beyond previous studies. A review of Rauf Yekta Bey's personal archive which was made available to researchers, documents in the Prime Ministry's Ottoman Archives, and periodicals from the era have necessitated the rewriting of Rauf Yekta Bey's biography. Documents from his personal archive have been used in context for the first time for a biographical study.

The reconstruction of his biography and the sociological evaluation play an important part in making sense of his understanding of tradition and identifying his position as an actor.

It is observed that the seeds of Rauf Yekta Bey's understanding of tradition and his world of ideas have been sown during his childhood. The biographical narrative obtained from the archives give us an idea of the environment in which he grew up. These memoirs give information as to his school, childhood, and cultural surroundings as well as data to make sense of Rauf Yekta Bey's world of ideas.

Details about his work life in Divan-ı Hümayun until 1922 show that he strived to continue his production in Turkish music despite challenges while continuing his job. It is understood from correspondences that his work at Divan-ı Hümayun was very time consuming and that he tried to continue his research on Turkish music in what little leisure time he had.

It is observed that even though he had an important position in the discussions on Eastern and Western music during his employment at Darüelhan and was one of the most fervent advocates of Turkish music, the experienced process and issues at the institution have pushed him to applying to the conservatory in Egypt.

It is known that Rauf Yekta Bey assumed a duty on the Classification and Identification Council and gave concerts at Türk Ocağı after his employment at Darüelhan. It is also observed that his efforts on writing and copying gained impetus during the same period. A review of newspapers and periodicals of the era has yielded details about this particular period in Rauf Yekta Bey's life. Information not available in previous resources was used in an attempt to shed light on this period in his life. Information on his participation at the 1932 Cairo Congress which is an important indicator of international representation and his duties there have also been presented.

Born into a world of Ottoman modernization, raised in a multicultural environment and a product of Western education, Rauf Yekta Bey started his work Turkish music with a training on Zekai Dede's Meşk system and the work he has conducted with Şeyh Ataullah Efendi and Şeyh Celalleddin Efendi has bolstered his rational and positivist outlook.

Given the discursivity of traditions, Rauf Yekta Bey's ideas on various fields of Turkish music have been scrutinized through his articles in periodicals as well as his theoretical work to make sense of his understanding of tradition and to identify his position between traditions and modernity for the purposes of this thesis study. His views on the teaching of Turkish music, music theory, historiography, terminology discussions, the continuity and polyphony of traditions have been extrapolated from his productions.

Rauf Yekta Bey has played a major role in the transition from oral tradition to written not just by reviewing studies which came before him and recording the repertoire but also through his work on theory.

His theoretical works have been published in the “Turkish Music” chapter of the *Encyclopédie de la Musique* and the *Turkish Music Theory*, also known as *Gavsıyye*, which he wrote as a textbook at Darülelhan as well as in periodicals. The chapter of “Turkish Music” which was written under harsh conditions of the era is a publication aimed at explaining Turkish music history and theory to Westerners. The Turkish Music chapter is significant both in that it presents a scientific narrative as perceived in the West and in relation to Rauf Yekta Bey’s international representation.

When we examine Rauf Yekta Bey as a composer, we see that he has compositions in both ‘the old and new styles’ as he himself puts it. It is observed that very of his teachings and compositions have been published in various periodicals and yet they have not been classified and handled in compilation. Various resources echo that Rauf Yekta Bey had around fifty compositions. Archive studies have uncovered the names of 40 works and notations of 22 works belonging to Rauf Yekta Bey. Lyrics of three of the works the notations of which were discovered have been translated from Ottoman Turkish. The names of two of the works translated have not been encountered in previous studies. It is observed that he adhered to structural characteristics and use of makam-usul in styles such as Mevlevi Ayini and kâr. That being said, he was also a composer open to change in styles such as song and nakış beste and experimented, in his attempt at anthem and opera, with various makams and went on rhythmic and structural journeys.

Rauf Yekta Bey is perhaps one of the most important actors in the discussion of tradition in the Republican period. A review of Rauf Yekta Bey’s articles in periodicals show that his articles before the Republican period focus on biography, theory, and music history whereas those in the Republican period focus on ‘national music’. Rauf Yekta Bey has penned numerous argumentative articles around the ‘national music’ debate with the mission of advocacy of Turkish music. The main goal of these articles was to be able to position Turkish music in the changing social structure and to ensure a certain value was attributed thereto. The non-exclusion of Turkish music within the frame of the Western cultural policies of the Republic, the fact that it can be revised to adapt to social change but that this should not cause a loss of authenticity are his most fundamental discourses in these discussions.

He believes that this new tradition imposed from the top down would not fit the realities of the people and would not find any reception. Supporting his views with quotes from significant names who have done studies on Western music, Yekta has both shown his proficiency of Western music literature and attempted to prove that his ideas were warranted.

It is observed that he had a moderate approach to Atatürk and the revolutions of the Republic and had no criticism of the politics of the Republican era even though he had harsh criticisms of individuals. He has established his advocacy of the continuity of Turkish music on nationalist discourse in the discussions on national music which found basis in the nationalist rhetoric and assessed this continuity as ‘a necessity of the principles of the republic’.

Raised as an Ottoman intellectual, Rauf Yekta Bey was at a modern and positivist position with his theoretical works and works on transitioning to written culture in the late Ottoman era and yet his advocacy of Turkish music tradition in the Republican period and his views on the polyphony of Turkish music have often led to him being positioned – by advocates of national music - as ‘conservative’ and even ‘member of a generation past’. He is remembered in Turkish music circles as part of a third group

which would import from European music what it could to give Turkish music 'a modern color' besides one which defended Turkish music with a traditionalist approach, another which defended European music for either political or cultural reasons. This thought also shows that he assumed a role of 'compounder' with a modern understanding. He has expressed in his writing a great discomfort at being remembered as a conservative and defines himself as 'the most liberal servant of our music'.

Rauf Yekta Bey, while on one hand advocating for and sustaining the traditions of various fields of Turkish music, did not shape his ideas with a traditionalist point of view and was able to see that traditions can transform and that their teaching and performance takes place within the course of life and social process.



## 1. GİRİŞ

Gelenekle ilgili tanımlara bakıldığında bir olgunun hatırlanmaya ve yeniden yaşanmaya devam edecek biçimde şimdiki zamanda tutuluyor ve sürdürülüyor olduğu fark edilmektedir. Bu sürdürülebilme durumunu gerçekleştirebilmek için de gelenekler; geçmişle kurduğu bağı korumak suretiyle ekonomik, kültürel, tarihî ve siyasî etkiler ile esneyebilmekte, kırılabilmekte ve değişebilmektedir. Türk Müziği geleneği bağlamından bakıldığında da bu kırılmaların önemli örneklerinden birinin bazı referanslarda “konservatuar” adıyla tanımlanan Osmanlı’nın ilk sistemli müzik eğitim kurumu Darülelhan’da verilen eğitim ve burada yapılan çalışmalar olduğu söylenebilir.

Tezde, Türk müziği geleneğinin şekillendirici kurumu olarak incelenecek Darülelhan; 1914 yılında kurulan, tiyatro ve müzik alanlarında eğitim vermesi amaçlanan Darülbeyt’deki musiki şubelerinin 1916 yılında mali sıkıntılar sebebiyle kapatılmasının sonrasında, Türk müziğinin kurumsallaşma ihtiyacı nedeni ile açılmıştır. 1917 yılında kuruluşu ilan edilen Darülelhan’da, kadınlar ve erkekler için ayrı ayrı eğitim verilmiştir. 1918 yılında faaliyete geçmesinden bir yıl sonra I. Dünya Savaşının etkileri vb. sebeplerle erkekler bölümü kapatılmış, kadınlar bölümü ise sekiz kişilik öğretim kadrosu ile bir süre daha verilen eğitimi devam ettirmiştir.

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra ise 14 Eylül 1923 tarihinde yeniden açılan Darülelhan’da Garp Musikisi ve Şark Musikisi şubeleri ile eğitim vermeye başlanmıştır. Verilen eğitimin yanı sıra Türk Musikisi ile ilgili yayın ve araştırma faaliyetleri -1924 ve 1926 yılları arasında çıkan *Darülelhan Mecmuası* adlı dergi-, Türk Müziği eserlerinin kayıt altına alınması adına yapılan çalışmalardan *Darülelhan Külliyyatı* ve Halk müziği derlemeleri yapmak için gidilen geziler sonuçları açısından büyük önem taşımaktadır.

Tezin bu bölümünde hem Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinin hem de yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti’nin müzik eğitim kurumu olan Darülelhan’ın yapılanması ve faaliyetleri üzerinde durulacak; Darülelhan ve Türk müziğinin kurumsallaşma çabaları değerlendirilecektir.

Yapılan literatür çalışmasında, Darülelhan kurumu ile ilgili olarak pek çok çalışma yapıldığı görülmektedir.

Önemli öncül çalışmalardan biri Kubilay Kolukırmık'ın *Türk Müzik Tarihinde Dârü'l-Elhan ve Dârü'l-Elhan Mecmuası* adlı kitaptır. Bu kitapta, Osmanlı Devleti'nde Darülelhan'dan önce müzik eğitimi veren kurumları incelenmiş, Darülelhan'ın kuruluşu ve tarihsel süreci üzerinde durulmuş ve *Darülelhan Mecmuası*'nda yayımlanan Osmanlı Türkçesi ile yazılmış makalelerin günümüz Türkçesine çevirisi okuyucuya sunulmuştur.

Erhan Özden tarafından kaleme alınan *Osmanlı Devleti'nin Konservatuvarı Dârülelhan (Arşiv Belgeleriyle)*, Ahmet Kara tarafından hazırlanan *Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Dârülelhan ve Mecmuası* başlıklı yüksek lisans tezi ve *Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan* kitabı da yine kurumun tarihsel süreci üzerinde duran çalışmalardandır.

Bir diğer önemli çalışma olan Güneş Ayas tarafından yazılan *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi* kitabında dönem sosyolojik açıdan incelenmiş ancak ağırlıklı olarak kurum ya da kişiler üzerinde durulmamıştır.

Erhan Özden tarafından kaleme alınan *Osmanlı'da Musiki Okulları* başlıklı makale Darülbekâi'den başlayarak Osmanlı Devleti'ndeki müzik okulları hakkında genel bilgiler içermektedir.

Yazılan diğer makalelerde de yine odak noktası kurumun tarihsel sürecidir.

Osman Nuri Özpekel tarafından hazırlanan *Dârü'l-Elhân Külliyyâtı* çalışmasında ise Darülelhan Külliyyâtı'ndaki 263 eserin güfte açıklamaları ve vezin incelemesi yapılmış; eserler hazırlanan CD ekiyle sunulmuştur.

Editörlüğünü Gülçin Yahya Kaçar'ın yaptığı *Kuruluşunun Yüzyüncü Yılında Darü'l-Elhan'a Armağan* kitabında kurum, kurumda çalışan kişiler ya da yapılan faaliyetler ve Türk müziği eğitimi hakkında çeşitli yazarların yazıları bulunmaktadır.

Literatür taramasından, Darülelhan kurumu üzerine yapılan çalışmaların içerik olarak arşiv belgeleri üzerinden kurumun tarihsel sürecinin çerçevesini çizmek; çıkardığı mecmuanın çevirisini yapmak gibi konular hakkında olduğu anlaşılmaktadır.

Tezin ana konularından biri olan Rauf Yekta Bey (1871-1935) ise, Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma politikaları ve sonrasında Cumhuriyet döneminde toplumsal

ve kültürel olarak değişmelerin, dönüşümlerin yaşandığı bir süreçte müzikal kimliğini şekillendirmiştir. Türk müziği eğitimine Zekai Dede'den klasik üslupla aldığı meşk eğitimi ile başlayan Rauf Yekta Bey, Şeyh Ataullah Efendi'den (1842-1910) aldığı eğitimden ve yaşadığı dönemin akımlarından da etkilenerek gelenek algılayışını, besteciliğini geliştirmiştir.

Türk müzikolojisinin kurucusu, döneminin önemli teorisyeni, müzik yazarı, arşivcisi, bestecisi olarak bilinen Rauf Yekta Bey, 1889'den 1922 yılına kadar Divan-ı Hümayun'da çeşitli görevlerde bulunmuş ve 1922 yılından sonra Darülelhan'da ders vermeye başlamıştır. Darülelhan'ın Türk müziği şubesinin kapatılmasının ardından Tasnif ve Tespit Heyeti'nde görev almış ve 8 Ocak 1935 yılında hayatını kaybetmiştir (Bardakçı, 1986, s. 8; Erguner, 2003, s. 15).

Rauf Yekta Bey ile ilgili yapılan çalışmalara bakılacak olursa, biyografi ağırlıklı iki çalışma karşımıza çıkmaktadır.

Rauf Yekta Bey, Paris Konservatuvarı profesörlerinden Albert Lavignac'ın (1846-1916) yönetiminde bir kurul tarafından hazırlanan *Encyclopédie de la Musique*'in beşinci cildine, Fransızca olarak "Türk Musikisi" maddesini kaleme almış ve yazı 1922 yılında yayımlanmıştır. Bu ansiklopedi maddesinin, Orhan Nasuhioğlu tarafından Türkçe çevirisini içeren ve *Türk Mûsikîsi* başlığıyla yayımlanan kitabın girişinde, Murat Bardakçı tarafından kaleme alınan "Rauf Yektâ Bey'in Hayatı ve Eserleri" bölümü, Rauf Yekta Bey ile ilgili ilk ciddi biyografik çalışmadır. Kitap, 1986 yılında basılmış olup; Bardakçı, ulaştığı arşiv belgeleri ve kaynaklar doğrultusunda Rauf Yekta Bey'in biyografisini hazırlamıştır.

Rauf Yekta Bey'in biyografisi ile ilgili çalışan bir başka araştırmacı ise Süleyman Erguner'dir. Erguner, *Rauf Yekta Bey ve Türk Musikisi Üzerindeki Çalışmaları* başlıklı doktora tezi ve *Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr* başlıklı kitabında Rauf Yekta Bey'in teori çalışmaları ve eserlerine yoğunlaşırken, biyografisi ile ilgili bir bölüm de hazırlamıştır.

Bu iki çalışmanın yanı sıra 1965 yılında, *Musiki Mecmuası* dergisinin 203 no'lu Ocak sayısı 'Rauf Yektâ Özel Sayısı' olarak yayımlanmıştır. Derginin bu sayısındaki yazılar Rauf Yekta Bey'in hayatı ve eserlerine odaklanmıştır.

Muhammet Ali Çergel, Mehmet Öncel, Bora Uymaz, Türkan Uymaz ve Hüseyin Özdemir'in çeşitli dergilerde Rauf Yekta Bey tarafından Osmanlı Türkçesi ile yazılan

yazıların çevirilerini yaptıkları tezleri de Rauf Yekta Bey'in fikirlerini anlamak adına önem teşkil etmektedir. Rauf Yekta Bey'in Darüelhan öğrencileri için kaleme aldığı Türk Mûsikîsi Nazariyatı eseri de Gönül Paçacı tarafından çevirilmiş ve Mûsikîşinas dergisinin çeşitli sayılarında yayımlanmıştır. Kahire Kongresi'ne yaptığı yolculuk ve kongre sırasında tuttuğu notların çevirisi, -Rauf Yekta Bey arşivinin bir süre emaneten teslim edildiği- İsmail Baha Süreisan tarafından yapılmış; *Musiki ve Nota Dergisi* ve *musikidergisi.net* sayfasında yayımlanmıştır.

Nilgün Doğrusöz editörlüğünde hazırlanan *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabı uzun yıllar boyunca araştırmacılara açılmayan Rauf Yekta Bey arşivi üzerine yapılan; arşivdeki el yazmaları, nota defterleri, nadir basma eserleri, belgeler ve fotoğraflar hakkında envanter ve bilgi sunan önemli bir kaynaktır. Arşivin seçme kataloğu ve seçilen kataloğun içerikleri hüviyetinde olan *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabı ile yıllar boyunca saklı kalan bir arşivin içeriği gün yüzüne çıkmış ve araştırmacıların ilgisine sunulmuştur. Arşivin içerisinden kitaba eklenen malzemeler, döneminin önemli düşün ve yazın aktörü olan Rauf Yekta Bey'in biyografisinin, kişisel yaşamının, çalışma hayatının, beslendiği kaynakların detaylarını da aydınlatmıştır.

Tez çalışması sürecinde yayımlanmış olan, Okan Murat Öztürk'ün yazdığı "Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe" başlıklı makalede, Rauf Yekta Bey'in teori çalışmalarındaki pozitivist bakış açısı incelenmiş ve bu çalışmada zaman zaman tez ilerleme sürecinde kurduğumuz bağlantılara benzer bağlantıların kurulduğu görülmüştür. Öztürk çalışmasında, Rauf Yekta Bey'in teorisinin ortaya çıkışındaki ilişkiler üzerinde durmuş, bu tezde ise Rauf Yekta Bey'in aktör olarak gelenek algısı ve bu algılayışı besleyen süreç çalışılmıştır. Öztürk makalesinde Rauf Yekta Bey'in pozitivist tarafına odaklanırken, tez çalışmamızda hem gelenekten beslenen hem de yeniliğe açık tarafı değerlendirilmiştir. Tezin yazımı sırasında yayımlanmış olan bahsedilen makale ile bağlantılar açısından bazı benzerlikler görülse de, temelde farklı konulara odaklanıldığı ve bu iki çalışmanın farklı bakış açıları içerdiği açıktır.

## 1.1 Tezin Amacı

Rauf Yekta Bey özelinde yapılan çalışmalar görüldüğü üzere ağırlıklı olarak monografi çalışmalarıdır. Yeni dönem müzik tarihi araştırmalarına yön veren önemli



isimlerden Carl Dahlhaus (1928-89) besteci biyografilerinden anlamlar çıkarmaya çalışan ve bundan objektif tarihsel bilgiler elde ettiğini iddia eden tarihsel metodoloji anlayışa karşı çıkıp; bu çalışmalarda kronolojik bilgilerden öteye geçip; dönem değerlendirmesi yapılması ve teknik, estetik, psikolojik, sosyal ve ekonomik faktörlerin zorunlu olarak biyografik çalışmalarının içinde olması gerekliliğini vurgulamıştır. Bu yeni yaklaşım perspektifinde Rauf Yekta Bey'in sosyal çevre içinde, toplumsal ve ekonomik faktörler göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi önem taşımaktadır.

Bu tezde, yapılan çalışmalardan farklı şekilde, ağırlıklı olarak Darülelhan'da verilen eğitimin ve kurumda görev almış önemli aktörlerden Rauf Yekta Bey'in Türk müziğinin aktarım, eğitim, ses sistemi geleneğine etkisi üzerinde durulmuştur. Dönemin Türk müziğinin bu kurum ve Rauf Yekta Bey'in çalışmalarından ne şekilde etkilendiği tezin yoğunlaşacağı alan olmuştur. Bunun yanı sıra kurumun ve Rauf Yekta Bey'in üstlendikleri muhafazakar/yenilikçi gibi rollerin çalışmalarına ve kuruma ne gibi etki ettiği; bu bağlamdaki alan oluşturma çabaları, makam anlayışları, kullandıkları ses sistemleri vb. çalışmaları üzerinden tartışılmıştır. Bu değişimler üzerinde durulurken dönemin önemli aktörlerinden Rauf Yekta Bey de toplumsal ve çevresel yapı içinde değerlendirilmiştir. Bununla birlikte biyografi çalışmalarında en önemli kaynaklar şüphesiz ki çalışılan kişinin kişisel arşivi ve arşivindeki belgeler, mektuplar, fotoğraflar gibi verilerdir. Ancak, Rauf Yekta Bey'in biyografisi ile ilgili önemli bilgileri içermesi öngörülen kişisel arşivi ise uzun yıllar boyunca araştırmacılara kapalı kalmıştır. Rauf Yekta Bey'in uzun yıllar boyunca araştırmacılara kapalı olan arşivinin açılması ile hem çalışma yaşamına hem de kişisel hayatına dair bilinmeyen veriler ortaya çıkmıştır. Kişisel arşivinin çalışılmasının ardından çıkan belgeler incelendiğinde, Rauf Yekta Bey'in biyografisine eklemeler yapılması ve bazı anlatıların değiştirilmesi gereksinimi ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan belgeler, dönemin gazetelerinin taranması ve son dönemde yapılan çalışmalar Rauf Yekta Bey'in toplumsal bir aktör olarak biyografisinin yeniden yazımını gerekli kılmıştır.

Bu ana amaçlarla hazırlanan tezde aşağıdaki soruların cevapları aranmaya çalışılmıştır.

- 1- Darülelhan kurumunun, dönemin Türk müziği üretim ortamına katkıları neler olmuştur?

- 2- Dönemin değişen koşullarında Türk müziğinin aktarım, icra ve eğitim gelenekleri Darüelhan aracılığı ile nasıl şekillendirilmiştir?
- 3- Darüelhan aracılığı ile gerçekleştirmeye çalışılan yenilikler müzik çevrelerinde hangi biçimlerde karşılık bulmuştur?
- 4- Tanzimat sonrası dönemde sözlü kültürle aktarımı süregelen Türk müziğinin yazılı kültüre uyarlanması Rauf Yekta Bey'in katkıları hangi biçimlerde olmuştur?
- 5- Rauf Yekta Bey'in gelenek anlayışını oluşturan unsurlar nelerdir?
- 6- Bir teorisyen, müzik tarihçisi olarak Rauf Yekta Bey'in içinde bulunduğu sosyo-kültürel koşullar onun çalışmalarını nasıl etkilemiştir?

## 1.2 Araştırmanın Yöntemi ve Kapsamı

Tezde ağırlıklı olarak tarihsel müzikolojinin çalışma yöntemleri kullanılmıştır. Literatür taraması yapılmış; Darüelhan ve kurumda görev almış kişiler ile ilgili yazılan kitaplar, tezler, makaleler, yazılar incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Literatür çalışmasının yanında arşiv çalışmalarında bulunulmuş ve Darüelhan ile ilgili daha önceki çalışmalarda karşılaşılmayan belgeler aranmıştır. Rauf Yekta Bey ile ilgili taramalar yapılmış; daha önce yayımlanmayan belge ve bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Arşivinin seçme kataloğu ve seçilen kataloğun içerikleri hüviyetinde olan *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabında yayımlanan ancak henüz Rauf Yekta Bey ile ilgili yazılı malzemeye dahil edilmemiş belgeler de teze dahil edilmiştir. *Darüelhan Mecmuası*, *Musiki Mecmuası*, *İkdam* vb. dergileri taranarak konu ile ilgili yazılan yazılar incelenmiştir.

Ayrıca gelenek kavramının söylemselliği göz önünde bulundurularak Rauf Yekta Bey'in çeşitli dergilerde yazdığı yazılar söylem analizi yöntemiyle incelenip, tezde ele alınmıştır. Rauf Yekta Bey'in yazılardan bir bölümünün -literatür bölümünde de belirtildiği gibi-, çeşitli lisansüstü çalışmalarda çevirisi yapılmıştır. Süreli yayınlarda yayımlanan bu yazılar, lisansüstü tezlerden genel olarak incelenmiş; bununla birlikte yazıların orijinaleri taranıp değerlendirilmiştir. Yapılan alıntılar, çeviri çalışmalardan yapılmakla birlikte, süreli yayınlardaki versiyonlarından da yararlanılarak teze eklenmiştir.

Daha önceki çalışmalarda detaylı olarak ele alınmamış olan Rauf Yekta Bey'in bestecilik yönünün değerlendirilebilmesi için bestelediği eserler süreli yayınlar ve arşivlerden taranmıştır.

Bu tez çalışması, tarihsel müzikoloji, sosyoloji ve biyografi disiplinlerinin çalışma yöntemlerini içeren ve bu alanların birlikteliğine dayanan bir çalışmadır.

"Gelenek Kurguları, Darülelhan ve Aktörlerinden Rauf Yekta Bey" başlıklı tezin üç ana bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümde tezin kuramsal çerçevesini oluşturan gelenek kavramı üzerinde durulmuştur. Bu bölümde öncelikle gelenek kavramının tanımları ve kavramın içeriği/kapsamı değerlendirilmiştir. Kavramın ortaya çıkışı ve sosyal bilimlerin gelenek kavramına bakışı tartışılmıştır.

İkinci bölümde Osmanlı'nın ilk sistemli müzik eğitim kurumu Darülelhan ve Türk müziğinin çeşitli alanlarına etkisi üzerinde durulmuştur. Darülelhan öncesi Osmanlı müzik eğitim kurumlarına değinilip; dönemin müzik alanındaki kurumsallaşma ihtiyacı incelenmiştir. Konu gereği genel bir çerçeve çizilmiş olmakla beraber kurum tarihinden ziyade, Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ve Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Türk müziğinin aktarım ve icra geleneklerinin Darülelhan aracılığıyla nasıl şekillendirilmeye çalışıldığı kurumun yönetmelikleri, mevzuatları ve dönemin yayınları incelenerek değerlendirilmiş; süreli yayınlarında çıkan haberler, verilen mülakatalar ve arşiv belgeleri göz önünde bulundurularak belirlenen amaçların uygulamaları dönem şartları içerisinde ele alınmıştır. Bunların yanı sıra gerçekleştirmeye çalışılan yeniliklerin, müzik çevrelerinde ne şekilde karşılık bulduğu incelenmiştir. Ulaşılan yeni belge ve bilgilerle de kurumun tarihsel süreciyle ilgili yapılmış olan öncül çalışmalara ilaveler yapılmıştır.

"Gelenek Kurguları, Darülelhan ve Aktörlerinden Rauf Yekta Bey" başlıklı tezin son bölümünde de Darülelhan'ın ve incelenen dönemin önemli aktörlerinden biri olan Rauf Yekta Bey'in biyografisi yeni kaynaklar ışığında, yeniden ele almıştır. Doğup büyüdüğü ortamın, çocukluğunun, çalıştığı kişilerin, müzikal ortamın gelenek algısını ne şekilde etkilediği, sahip olduğu kültürel sermaye değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, yaptığı çalışmalarla Rauf Yekta Bey'in Türk müziğinin çeşitli alanlarına etkisi incelenmiş, dönemin süreli yayınlarında yazdığı yazılar aracılığı ile söylemsel analiz yöntemi ile gelenek anlayışı değerlendirilmiştir.

### 1.3 Tarihsel Süreç

Tez konusunun tarihsel arka planı olan 19. yy. ve 20. yy.ın başı, Osmanlı Devleti'nde büyük dönüşümlerin yaşandığı bir süreçtir. Bu dönüşümler Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı ve I. Meşrutiyet ile siyasal alanda görünür olmaktadır. Bu dönüşümün izleri 18. yy.dan itibaren etkisini hissettirmeye başlamıştır.

Osmanlı Devleti'nde 18. yy.da, fetihlerin durması, toprak kayıplarının yaşanması ve bu nedenlerle ekonomik sorunların baş göstermesi ile hem askerî alanda hem de diğer alanlarda yenilik hareketlerinin değerlendirilmesi ve hayata geçirilmesini zorunlu hale getirmiştir. Ortaylı, bunun Avrupa hayranlığından değil, stratejik bir hamle olarak zorunluluktan yapıldığını vurgulamaktadır (2005, 24). Bu dönemde imzalanan Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) anlaşmaları, Osmanlı Devleti'nin güçlü döneminin sonlandığının; siyasal ve ekonomik olarak zayıfladığının habercisidir. Bu süreç, Osmanlı Devleti'nin Avrupa'yı tanımayı istediği ve çeşitli yenilik fikirlerinin atıldığı dönemin izlerini taşımaktadır. Lale Devri'nde (1718-1730) bu isteklerin güçlü olduğu görülmektedir. Sanatın ve estetiğin yükselişte olduğu bu dönemde, Avrupa'ya elçiler gönderilmiştir. Elçilerin raporları ve gözlemleri ile Avrupa ile ilgili fikir sahibi olunmaya çalışmasının yanı sıra; Osmanlı Devleti'nin siyasal ve sosyal yapısının sorgulanmaya başladığı da anlaşılmaktadır. 18. yy.da Avrupa'ya gönderilen elçilerin yanı sıra bu dönemdeki tercüme faaliyetleri, matbaanın kurulması, askerî alanda modern silahlar ve yöntemler ile ordunun ıslah edilmeye çalışılması, askerî düzenlemelerle birlikte ilerleyen eğitim hayatı ve tüm bu değişmelerle dönüşen sosyal hayat Osmanlı Devleti'ndeki yenilik arayışlarının göstergeleridir. III. Selim'in girişimi 'Nizam-ı Cedid' (Yeni Düzen), Batılılaşma ile ilgili sistemli bir adım olması bakımından önem teşkil etmektedir. Bu süreçte, Osmanlı Devleti'nin kurumları da sorgulanıp, yapılandırılmaya başlanmıştır. III. Selim, devletin karşı karşıya olduğu sorunların çözümünün 'kanun-i kadim'le değil; Avrupa'yı model alarak gerçekleştirilecek yeniliklerle olacağını öngörmüştür. Avrupa ile tanışma ve devlet yapısının sorgulanması süreci, IV. Mustafa saltanatı; Patrona Halil İsyanı (1730) ve Kabakçı Mustafa İsyanı (1807) gibi isyanlarla kesintiye uğrasa da 'ıslahat' adı verilen bu yenileşme hareketleri sürdürülmüştür.

19. yy.ın başında 1807 yılında Nizam-ı Cedid karşıtlarının düzenlediği Kabakçı Mustafa İsyanı ile III. Selim tahtan indirilmiş ve saltanatı IV. Mustafa devralmıştır. IV. Mustafa saltanatında Nizam-ı Cedid geçerliliğini yitirmiş; bu dönem devlet

idaresinde kaosa ve kanlı olaylara sebebiyet vermiştir. IV. Mustafa döneminde yaşanan siyasi mücadeleler, 1808 yılında III. Selim'in katledilmesi ve II. Mahmut'un tahta çıkması ile son bulmuştur. 1808-1839 yılları arasında 31 yıl tahta kalan II. Mahmut'un saltanatının başlaması ile birlikte yenilik yanlıları tekrar iktidarın sahibi olmuşlar ve Nizam-ı Cedid'in ikinci aşaması olarak değerlendirilebilecek süreç başlamıştır. II. Mahmut saltanatı siyasi olarak çalkantılı bir dönem olmakla birlikte, bu dönemde pek çok yenilik hayata geçirilmiş ve Tanzimat sürecinin zemini hazırlanmıştır. II. Mahmut'un saltanatının ilk dönemlerinde gerçekleştirilecek yeniliklere hazırlık yapılırken; bu dönemin en önemli değişimi olarak değerlendirilebilecek olayı olan Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması (1826) ile ıslahat hareketleri hız kazanmıştır. Bu dönemde, eski kurumsal yapılardan kopup yeni yapıların oluşturulması yönünde bir çaba görülmektedir. Düzenlenmiş yeni bir ordunun kurulması, elçiliklerin yeniden açılması, Tercüme odalarının açılması, eğitim alanındaki yapılanma bu çabanın ürünü olarak değerlendirilebilir. Bunlarla birlikte ordu için müzisyen yetiştirmek amacı ile kurulan Muzika-yı Hümayun da II. Mahmut döneminde faaliyete geçmiştir.

Sultan II. Mahmut'un 1839 yılındaki ölümünün ardından tahta geçen Sultan Abdülmecid saltanatında, 3 Kasım 1839 tarihinde Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesi, Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma düşüncesinin önemli adımlarından biridir. 18. yy.dan itibaren sürdürülen değişim çabalarından farklı olarak, bu fermanla birlikte Batı tarzında bir devlet ve toplum inşâ etme çabası açıkça görülmektedir. 18 Şubat 1856 tarihli Islahat Fermanı ile Tanzimat Fermanı'nın önerileri genişletilmiş, özellikle müslüman-gayrimüslim ayrımı konusunda önemli adımlar atılmıştır.

Bu iki önemli ferman, Osmanlı teşkilatının Avrupa modeline doğru bir yapılanmaya gittiğinin göstergesidir. Bu süreçte değişen hayat, toplumsal olarak da Avrupa ve Osmanlı arasında kalmış ve tam zeminini bulamamış bir tutuma yol açmıştır.

Tanzimat Fermanı ile ayak sesleri duyulmaya başlayan Meşrutiyet, 1876 yılında Sultan Abdülhamid döneminde ilan edilmiştir. Sultan Abdülhamid, Meşrutiyet maddelerine, sultanın yetkilerinin bazılarını sürdüren maddeler eklenmesi hususunda ısrarcı davranmıştır. Meşrutiyet ile birlikte, devlet yönetiminin de modern hale getirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Yönetimin, kurumların ve toplumsal yapının Batılılaşma eğilimi gösterdiği bu sürecin izleri, Türk müziği alanında da görülmektedir.<sup>1</sup> Osmanlı Devleti'nin siyasi olarak gerileyişe geçtiği 18. yy.da, kültürel ve müzikal hareketliliğin yaşanmaya başladığı ve 19. yy.da bu hareketliliğin sürdüğü görülmektedir.

Osmanlı Devleti'nde 18. yy.dan itibaren “gündelik yaşamın gitgide karmaşıklaştığı kentlerde kültür bağlamının estetik araç ve ifadeleri de zamanla daha rasyonel, standartlaşmış, dolayısıyla mümkün olduğu kadar basit araçlarla kurulmaya başlamıştır” (Ergur, 2014, s. 11). Dönemde hakim olan hazcı ve dünyevî anlayışın izleri müzikte de karşımıza çıkmaktadır. Kullanılan makamların sayısının azaldığı ve tampere sisteme yakın makamların tercih edildiği gözlenmektedir. Bununla birlikte bestecilerin küçük türlere yöneldiği de görülmektedir. 1797'de III. Selim döneminde sarayda ilk operanın sergilenmesi ve II. Mahmut döneminde Mehterhâne'nin kapatılıp, Muzika-yı Hümayun'un açılması bu dönemin Türk müziği ile ilgili önemli olayları arasındadır. Eğitim vermesi ve repertuvar oluşturması için Muzika-yı Hümayun'un başına getirilen Guiseppe Donizetti; Batılı bir eğitimin inşâ çabasını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Bahsedilen rasyonelleşme eğilimi, yazılı kültüre geçiş çabasını da beraberinde getirmektedir. Usta-çırak ilişkisi ve sözlü aktarıma dayanan meşk sistemi ile sürekliliğini devam ettiren Türk müziği ile ilgili müzik yazısı çalışmalarının bu dönemde hızlandığı görülmektedir. Abdülbâki Nasır Dede'nin müzik yazısı ve Türk müziğinde ilk kez yaygınlık kazanmış olan Hamparsum müzik yazısı, çalışmanın aktörü olan Rauf Yekta Bey'in müzik yazısı ile ilgili çalışmaları bu dönüşümün ürünleri olarak değerlendirilebilir. Müzik yazısı ile ilgili çalışmalar müziğin aktarım yöntemini şekillendirirken aynı zamanda repertuvarı kayıt altına almak ve bu yolla müziği yazılı kültür malzemesi haline getirmek bakımında da önem taşımaktadır. Müzik yazısı çalışmaları ile birlikte müzik teorisi alanındaki çalışmalarının da bu müziği dönemin şartlarında yeniden üretmek amacı taşıdığı söylenebilir.

---

<sup>1</sup> Ayr. bilgi için bkz.: Ergur A. & Yiğit A. (2005). Patterns of Modernization in Turkish Music As Indicators of Changing Society, *Musicae Scientiae*, Özel Sayı (2005-2006), s. 89-105.  
Ergur, A. (2009). Türkiye'de Müziğin Modernleşme Süreci: Tampere Düzene Geçişin Yerel ve Evrensel Boyutları, *Müzikli Aklın Defteri*, s. 169-182. İstanbul: Pan Yayıncılık.  
Güven, U. Z. & Ergur, A. (2014). Dünyada ve Türkiye'de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi, *Sosyoloji Dergisi*, 3- 29, s.1-19.

20. yy.a gelindiğinde ise Osmanlı Devleti çalkantılı bir süreç geçirmiştir. Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı sonrasında Milli mücadele dönemi başlamış, 1923 yılında Cumhuriyet ilan edilmiş ve 1924 yılında da saltanat kaldırılmıştır. Bu süreçte yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikaları, toplumsal hayatta da belirleyici olmuş; Rauf Yekta Bey'in "mesud inkılap ve tekamül asrı" olarak nitelendirdiği bu dönemde Türk müziği alanındaki tartışmalar büyük oranda 'milli musiki' konusu etrafında sürdürülmüştür.

Osmanlı Devleti ve İslamî geçmişi ile bağlarını koparmaya çalışan yeni Türkiye Cumhuriyeti kültür politikalarında da Osmanlı kültürü ile bağları koparıp, Batılı kültür öğeleri ile yeni bir kültürel kimlik inşâ etme amacındadır. Ulusal kimliğin oluşmasının bir parçası olarak 'milli musiki' üretmek fikri ise Necip Asım'ın fikirlerinin ve büyük oranda Ziya Gökalp'in düşüncelerinin<sup>2</sup> etkisi ile şekillenmiştir. Ziya Gökalp müzikolog olmamasına karşın, müzik politikalarındaki etkisi 'ideolog' kimliği ile bağlantılıdır. Gökalp'e göre Osmanlı musikisi; Bizans, Yunan müziklerinden devşirme olması, Türk -dolayısıyla-, milli olmayan bir müziktir. Milli ve Türk asıllı olan müzik ise halk ezgileridir. Ancak bu halk ezgileri de Gökalp'e göre çağdaş değildir. Bu sebeple çağdaşlığın temsili olan Batı armonisi ile bu ezgilerin armonize edilmesinin gerekliliğini savunur. Gökalp hem milli hem de çağdaş olmanın yolunu bu formülde bulmuş ve bu fikirlerinin etkileri dönemde güçlü şekilde hissedilmiştir. Bu dönemde görsel sanatlar, edebiyat gibi alanlarda da benzer fikirler, benzer argüman ve söylemlerle gündeme getirilmiştir. Kültürel yaşamı yeniden şekillendirmeye çalışan bu söylemler, kimi dönem aktörlerince kabul gördüğü gibi, karşıt söylemlerin de oluşmasına sebebiyet vermiştir.

---

<sup>2</sup> Ayr. Bil. için bkz.: Gökalp, Z. (1952). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınları.





## 2. KURAMSAL ÇERÇEVE/GELENEK

Williams'a göre gelenek kelimesinin İngilizce karşılığı 'tradition' "İngilizce'ye 14. yüzyılda eski Fransızca 'tradicion'dan, bu sözcük de Fransızcaya, Latince 'traditionem' ile geçmiştir. "traditionem" kökü 'tredere' sözcüğünden gelmektedir. 'Tredere'nin Latince'de dört farklı anlamı bulunmaktadır. Bunlar verme, teslim etme, bilgiyi aktarma, bir öğretiyi aşılama, teslim olma veya ihanettir. 17. yüzyıldan itibaren "Bilgiyi aktarma" ve "bir öğretiyi aşılama" anlamları yaygınlaşıp ve ihanet ve teslim olma anlamları yaygınlığını kaybetmiştir.

"Gelenek teriminin Arapça karşılığı olan 'an'ane' aslında bir hadis terimi olup, hadislerin bir kişiden diğerine aktarılma (rivayet) sırasında söylenen "an fulânin an fulânin" lafzına verilen isimdir." (Vural, 2003-2004, s. 161). "Hadis literatüründeki "filancadan nakledildi" (an fulânin) anlamında uzun ravi zinciriyle nakledilen hadislere "an'aneli hadisler" denilmekte ve an'ane sözcüğü buradan gelmektedir." (Karadeniz, 2007, s. 37).

Kavramın Türkçe karşılığının kabulü ile ilgili 14 Mart 1942 tarihinde, *Ulus* gazetesinde yayınlanan "Maarif Vekilimiz Demeçte Bulundu" başlıklı yazıda bilgi verilmiştir. Dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel gelenek kelimesinin kabulü ile ilgili şu bilgiyi vermiştir.

Size geçen günlerdeki toplantılardan birinde "tradition" kelimesinin Türkçesi olarak hatırlattığım (gelenek) kelimesini severek ve oy birliğiyle kabul etmişsiniz ve (kalınc) sözünü bırakmışsınız. Şimdi söyliyeyim ki bu kelimeyi Millî Şefimiz teklif buyurmuşlardı. ...bu kelime üzerindeki konuşmalarımızı da kendilerine arzetmiştim. Bu arzımdan iki gün sonra bana 'acaba tradition'u gelenek'le karşılayamaz mıyız? Çünkü routine'i görenek diye almışlar, (an'ane) de nesilden nesile gelen şeydir, ona gelenek diyebiliriz sanıyorum' demişlerdi. (Ulus, 1942, s. 4)

Bu aktarımdan, gelenek kelimesinin dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü tarafından önerildiğini ve tıpkı diğer dillerdeki karşılıklarında olduğu gibi intikal ve süreklilik anlamı içerdiği için seçildiği anlaşılmaktadır.

## 2.1 Gelenek Tanımları

Gelenek ile ilgili tanımlara baktığımızda farklı kaynakların, geleneği farklı şekillerde tanımladığını görülebilir.

*TDK Büyük Türkçe Sözlük*'te gelenek; “bir toplumda veya bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane” (2011) olarak tanımlanmaktadır.

*TDK Büyük Türkçe Sözlük*'te geçen tanımda geleneğin kuşaktan kuşağa aktarımının ve yaptırım gücünün üzerinde durulurken; aynı zamanda geçmişe aitliğin kutsandığı ve geleneğin eskiden kalmış “kültürel kalıntılar olarak nitelendirildiği, bu nitelendirilmeyle de gelenek kavramının şimdi ve gelecekle olan bağının koparıldığı görülmektedir.

Marshall Gordon gelenek kavramını “belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi” (1999, s. 258) olarak tanımlamıştır.

Marshall Gordon geleneği tanımlarken “hayali geçmiş” ifadesini kullanarak E. Hobsbawm'ın “icat edilmiş gelenek” kavramına atıf yapmıştır. Gelenek kavramının süreklilik, yaygınlık ve toplumsal olma özellikleri vurgulanmıştır.

Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*'nde “Gerçek ya da hayali bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima ederken, belirli eylem normlarını kutsayan ve öğreten pratik veya uygulamalar bütünü. Bir topluluğun, mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla, kendinden önceki kuşaklardan devraldığı, belli bir dönüşüme uğratarak sonraki nesillere aktardığı, inançlar, düşünceler ve kurumlar olmak üzere, her tür sosyal pratik.” (1999, s. 373) olduğunu belirtmiştir.

Ahmet Cevizci gelenek tanımında yine E. Hobsbawm'ın “icat edilmiş gelenek” kavramına atıf yapmıştır. Tanımda sürekliliğin önemi vurgulanırken aynı zamanda gelenek aracılığıyla belirli normların kutsanabildiğinin altı çizilmiş; geleneğin, kuşaktan kuşağa aktarım ve toplumsal yapıyı koruma özellikleri belirtilmiştir.

*MacMillan Dictionary of Anthropology* gelenek tanımı: “...Antropolojide sözcük, verili bir topluluk içinde toplumsallaşma yoluyla bir kuşaktan diğerine aktarılan inanç, adet, değer, davranış, bilgi ya da uzmanlık örüntüleri yerine kullanılmaktadır.” (Akt. Özbudun, 2003, s. 329).

Bu kaynakta ise altı çizilen konu yine kuşaktan kuşağa aktarımdır.

*Etnoloji Sözlüğü*’nde gelenek tanımı “Bir toplulukta kuşaktan kuşağa geçen kültür mirasları, alışkanlıklar, bilgiler, töreler ve davranışlar. Sözlü ve yazılı olmak üzere iki kısma ayrılır. Gelenekler çoğu zaman toplumun gelişmesini engelleyici niteliktedir ve çok ağır değişirler.” (1971, s. 94) şeklinde yapılmaktadır.

*Etnoloji Sözlüğü* geleneğin aktarım özelliği üzerinde dururken; gelenek kavramının toplumun gelişmesini engelleyici nitelikte olduğu belirtmiş ve kavrama olumsuz bir anlam yüklemiştir.

Ivan Frolov *Felsefe Sözlüğü*’nde “Kuşaktan kuşağa geçen, tarihsel olarak biçimlenmiş görenekler, töreler, toplumsal kurallar, idealler, değerler, davranı kuralları, vb; toplumsal-kültürel kalıntının toplumda ya da toplumsal gruplarca oldukça uzun bir dönem korunan öğeleri.” (1991, s. 185) tanımını vermiştir.

Bu tanımda ise geleneğin aktarım, süre, tarihsellik özellikleri belirtilirken; kavram yine “toplumsal-kültürel kalıntı” olarak değerlendirilmektedir. Başka tanımlarda da karşılaşılan “toplumsal-kültürel kalıntı” veya “kültürel kalıntı” tanımlaması ve fıkri kavram ile ilgili önemli tartışmalardan biridir. Bu tanımlarda “kalıntı” sözcüğü ile kavrama arkeolojik bir malzeme atfı yapılmakta ve geleneğin sosyal yönü yok sayılmaktadır. Bu tanımlama ile gelenek eskide kalmış ve bugünde yaşamayan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa -gelenek kavramı bölümünde de inceleneceği üzere- kavram; dünü, bugünü ve geleceği kapsayan ve sürekliliği olan bir süreci ifade etmektedir.

Bütün bu tanımlardan yola çıkarak kavramın tanımlarının farklılıklar içerdiğini görmekteyiz. Bütün tanımlara bakıldığında ortak olarak zikredilen sadece iki olgu olması dikkat çekicidir. Bunlar ‘intikal’ ve ‘geçmişe aitlik’tir. Bunun dışında her tanımın üzerinde durduğu kavram özelliklerinin çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Ancak “bu konuda kesin bir tanım arayışına girmek yerine, farklı kullanımlarından yararlanmak, kavramın ayrı anlamları üzerinde düşünmek daha anlamlıdır. Böylece gelenek, açık bir kavram haline getirilebilir (Özsan, 2015, s. 86). Bu nedenle gelenek

kavramının içeriği, anlamları ve özellikleri kavramı anlamlandırabilmek adına üzerinde durulması gereken bir husustur.

## 2.2 Gelenek Kavramı

Gelenek kavramının tanımlarına baktığımızda geleneğin en belirgin niteliklerinin geçmişle bağ kurma ve aktarım yani intikal özellikleri olduğu görülmektedir. Ancak kuşaklar arasında aktarılan her olgunun gelenek olmadığı görülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde gelenek kavramının içeriği ve özellikleri üzerinde durulacaktır.

Özsan'a göre gelenek kavramı birtakım güçlükler taşımaktadır. Farkında olsak da olmasak da, gelenek kavramını kullanırken, modern ve kültür kavramları arka planda, ama güçlü bir biçimde yer almaktadır.

Gelenek her ne kadar günlük hayattaki kullanımında geçmiş anımsatan bir çağrışıma sahip olsa da; aslında kavram geçmiş kapsadığı gibi, şimdiki zamanı ve geleceği de içine almaktadır. Gadamer'e göre "geçmişin kültürümüzün ve şimdimizin sonuna kadar yaşadığı büyük ufkunun, gelecekte beklediğimiz, ümit ettiğimiz ya da korkusu içinde olduğumuz her şeyi etkilediği şüphe edilmez bir şeydir." Aynı üç zamanlılık, geleneği benimseyenler için de geçerlidir. "Bir gelenek benimsendiğinde, gelenek onu benimseyenler için, eylem ya da inançlarının diğer parçaları kadar önemli ve hayatidir. O, şimdideki geçmiştir; üstelik, şimdinin, herhangi bir son yenilik kadar önemli bir parçasıdır da." (Shils, 2003-2004, s. 111). Bauman ise konu ile ilgili olarak *Siyaset Arayışı* adlı eserinin 'Postmodern Dünyada Gelenek ve Özerklik' bölümünde, geleneği "geçmişin mesajı" olarak tanımlarken ayrıca şunları söyler:

Gelenek kavramı paradoksaldır, çünkü bir şeyden bahseder ama bambaşka bir şeyin haberini verir, başka türlü elinden gelmez. (...) Bizi geçmişin bugünümüzü bağladığına inanmaya iter; ancak, bugün ve gelecekte, bağlanmaya ihtiyaç duyduğumuz ya da bağlanmayı istediğimiz bir "geçmiş" oluşturmak için verdiğimiz, vereceğimiz çabaları muştular (ve harekete geçirir). Bu noktada gelenek gücünü, geçmiş ile bugün arasındaki çizgiden alırken; sürekliliğini ise geleceğe de hitap etmesiyle sağlar. (2000, s. 141)

Pek çok kaynağa göre bir geleneğin gelenek halini alabilmesi için en az üç kuşak boyunca aktarımın sürmesi gerekmektedir. Shils'e göre "eğer bir inanç veya pratik 'model oluyor', fakat kısa bir süre hayatta kalabiliyorsa, bir geleneğe dönüşmeyi başaramaz; çekirdeğinde, gelenekselliğin kalbinde bulunan taraftarından alıcısına intikal ettirilemez tarzları taşıyor olsa bile başaramaz." Ancak Özsan'a göre ise "

‘gelenek’, kuşaklar arası belli bir ‘aktarımı’ yansıtısa da kuşaklarla sınırlanışı onu, düz ve devinimsiz bir kavram haline getirmektedir. Buradaki sorun, gelenek kavramını tanımlarken ve belli bir zaman dizgesine yerleştirirken fazla tutarlılık aramaktan kaynaklanmaktadır. Bir davranışı ya da düşünce belli sayıdaki kuşakları gerektirmeden de gelenek sayılabilir. Çeşitli toplumsal dinamik ve çatışmalar içinde farklı gruplar, belli bir anda, belirli tarzları ve pratikleri gelenek olarak düşünebilirler. Buna karşın daha fazla kuşağın bildiği ve bir şekilde gelenek olduğu üzerine mutabakata varılan bir şey de gelenek olarak kabul edilmeyebilir.

Özbudun’a göre ise “Geleneği gelenek yapan, aktarıcı kuşağın aktarımı değil, alıcı kuşağın, onu değer bularak kabul etmesidir.” Çünkü gelenekler alıcıları onları temsil etmekten vazgeçtiklerinde ya da benimseyip, hayatta uygulamayı bıraktıklarında ya da yeni gelen kuşaklar farklı gelenekler oluşturduklarında yok olurlar.

Ancak burada dikkat çekilmesi gereken bir başka husus da intikal eden olguların, her nesilde birbirinin aynı olmayacağıdır ki bu durum geleneğin değişebilme niteliğini bize göstermektedir. Üç nesli içine alan kısa bir intikal zincirinde bile bir gelenek, bir takım değişmelere maruz kalabilir. Geleneğin -değişmemek için direnen- temel unsurları, değişen unsurlarla bağlantılı olmayı sürdürse de; kuşaklar arasındaki intikal esnasında çeşitli değişimler oluşabilir. Fakat bu değişimler geleneğin alıcıları tarafından fark edilmeyebilir; hatta genel olarak aynı görülebilir. Bu durum gelenekle özdeşleşme hissiyle ya da geleneğin daha önceki alıcılarıyla aynı silsilede bulunma isteği ile açıklanabilir.

Bunlarla birlikte geleneklerin her yeni nesille bir seçilime maruz kaldıklarını söyleyebiliriz. Yeni nesiller, devraldıkları bazı gelenekleri olduğu gibi kabul ederken, bazılarını kabul etmez. Kabul edilmeyen bu geleneklerin bir kısmını yeni koşullara uyarlar, değiştirir ya da elerler.

Geleneğin nakli ve hayata geçirilmesi kendi tabii seyri içerisinde gerçekleşir. Bu bir süreçtir. Bu sürece sosyalleşme adı verilmektedir. Birey ilk adımları ile topluma dahil olmaya başlar. Bu uzun soluklu yürüyüşte birey, toplumda demlenir, yeni bireylere de çalınan maya olur. Bu süreçte, bireyin tercihinden söz etmek pek de mümkün değildir. Başka bir ifadeyle isteklilikten de zorakılıktan da bahsetmek, gönüllülüğten de dayatmadan da yola çıkmak yanlış olur. Esasında burada ihtiyaca verilen bir cevap söz konusudur. Birey daha önce keşfedilmiş cevapları hazır bulmakla şanslıdır ve tekamülü mümkün kılan da budur. Bu manada gelenek, toplumun hafızasıdır, dolayısıyla her gün defalarca yeni bir keşfe ulaşmaya ihtiyaç

duyulmamaktadır. Toplumun topyekün tecrübesi onun içinde gizli ya da aşikar olarak mevcuttur. (Kaya, 2008, s. 48)

Sosyal yapının içerisinde var olan insanın, yine bu yapının içerisinde tanıştığı gelenekler aracılığıyla birtakım sorulara cevap bulabildiği görülmektedir. Bu da geleneklerin işlevsel yönünü vurgulamaktadır. Gross'a göre ise geleneğin ana işlevi "cemaatleri organik bütünler halinde dökmeye yardımcı olacak değer, inanç ve davranış kurallarını sağlamak"tır. (Akt. Özbudun, 2003, s. 330) Bu bağlamda gelenekler işlevselliğinin yanında, meşrulaştırıcı bir özellik de kazanmaktadır. Gelenekler belli kişilerin, kesimlerin ya da grupların düşünce veya eylemlerini meşrulaştırıcı bir rol oynamaktadır.

Tüm bunlarla birlikte geleneğin taşıyıcısının insan olduğu da unutulmamalıdır. "Her toplum, ya, cinsiyet, işbölümü, uzmanlık, (ve toplum yapısı karmaşıklıklaşıp toplumsal tabakalaşma ölçeği arttığı ölçüde) siyasal erke ilişkili konumları açısından farklı grup, tabaka ve/veya sınıflardan oluşmaktadır. Bu grup/tabaka ve sınıfların yaşam koşulları farklı olduğu ölçüde, toplumsal olgu, durum, koşul ya da olayları farklı algılamakta, yorumlamakta ve farklı tepkiler verebilmektedirler." (Özbudun, 2003, s. 330) Bu düşünceden yola çıkarak farklı gruplar arasında gelenek konusunda birtakım mücadeleler olduğunu söyleyebiliriz. Mücadele alanı olarak geleneğin kastedilenler:

1. Geleneğin verili bir durum olmadığı, dolayısıyla özcü bir anlayışa dayandırılmayacağı;
2. Geleneğin yaratıcılarının insanlar olduğu ve bu nedenle geleneğin kendi başına özne sayılamayacağı;
3. Geleneğin belli bir yerde ortaya çıkan, değişmeyen bir olgu ve durum olmadığı, geleneklerin sürekli olarak dönüştürüldükleri ve yeniden yaratıldıkları;
4. Geleneğin toplumu oluşturan farklı kesimlere eşit mesafede ve tarafsız olmadığı;
5. Tek bir geleneğin değil, pek çok geleneğin olduğu ve bunların da birbiriyle her zaman tutarlı olmadığı;
6. Geleneğin sadece geçmişe ait olmadığı, daha çok bugüne ve geleceğe ilişkin düşünce ve uygulamalar olduğu;
7. Farklı kesimlerin ve sınıfların belli gelenekleri sahiplenme, benimseme ve yaratma mücadelesi içinde oldukları;
8. Geleneklerin, belli bir zamanda toplumsal ilişkiler içinde oluşturuldukları ve bu nedenle de tarihsel oldukları şeklindedir. (Özsan, 2015, s. 92)

### 2.3 Gelenek Kavramının Ortaya Çıkışı ve Sosyal Bilimlerin Geleneğe Bakışı

Günümüzde ‘gelenek’ başlığı taşıyan çalışmalar artmış olsa da; gelenek kavramı modern disiplinlerden sosyoloji vb. sosyal bilim dallarınca yeterince incelenmemiş bir kavramdır.

Gelenek, toplum bilimlerin, bu arada sosyal/kültürel antropolojinin, belki en çok sözü edilen, ancak en az irdelenmiş sorunları arasındadır. En azından yakın bir zaman öncesine dek antropologlar, ‘geleneksel toplumları’, ‘geleneksel düşünce ve davranışları’, ‘geleneksel kurumları’ incelemekte; etnograflar ‘geleneksel uğraşlar’ın dökümünü/belgelemesini yapmaya çalışmakta; sosyologlar ‘modern-geleneksel’ kutuplaşması üzerine kitaplar yazmaktaydı; ama toplum bilim alanlarında bizatihi ‘gelenek’ üzerine yazılmış kitapların sayısı insana şaşkınlık verecek ölçüde azdır. (Özbudun, 2003, s.329)

Kavramın, modern toplumların değişme gösteren özelliğini yansıtmadığı gerekçesi ile araştırmalarda yeterince yer bulamamıştır. Bu düşünce, geleneğin modernlik ile ikili bir karşıtlık içerisinde algılanışından kaynaklanmaktadır. Ancak bu görüş yeni değil, aksine geleneğin kavramsallaşma sürecine kadar uzanan bir bakış açısıdır.

Giddens’a göre gelenek nosyonu yüzyıllardır ortadadır. Bugün kullanıldığı biçimiyle “gelenek” terimi ise son iki yüzyılın ürünü olarak Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Daha önceki çağlarda ise özsel bir gelenek olgusu yoktur. Çünkü gelenekler zaten her yerde var olduğu için böyle bir kavrama ihtiyaç duyulmamıştır.

Buradan gelenek kavramının, modernliğin bir ürünü olduğu ve sonucunda şekillendiği söylenebilir. Kavram modernizmin etkisi ile ortaya çıkmış ve modern olmayan toplumları ya da olguları kategorize etmek üzere kullanılmıştır.

Gelenek ve modern arasındaki bu ikili karşıtlık durumu kavramın Aydınlanma düşünürlerince kötü bir ünle anılmasına sebebiyet vermiştir. Bu düşünürler geleneği dogma ve cehalet ile özdeşleştirmişler; kavramı, rasyonalite ve bilimsel bilgi karşısında değersizleştirmişlerdir. “Bilgisizlik ve geleneksellik birbiriyle bağlantılı hale geldi; her ikisi de Avrupa’nın tiksinti duyduğu eski rejimin (ancient regime) bir parçası olarak görüldü.” (Shils, 2003-2004, s. 103).

Gelenek, modern ile karşıtlık içerisinde kullanıldığında eski zamanlarda kalmış izlenimini uyandırmış; hatta tanımların bir kısmında ‘kültürel kalıntı’ olarak değerlendirilmiş olsa da kavramı incelediğimizde bu durumun bahsedilen gibi olmadığını görülmüştü. Aynı şekilde sosyal bilimlerin de son zamanlarda bu

karşıtlıktan sıyrılma çabası içinde olduğunu yapılan çalışmalara bakarak söyleyebiliriz.

Gelenek konusunda önemli çalışmaları bulunan E. Hobsbawm'ın *Gelenğin İcadı* kitabında bahsettiği 'icat edilmiş gelenekler' kavramı ile ilgili fikirleri şu şekilde özetlenebilir: Eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki 'gelenekler'in kökeni çoğunlukla oldukça yakın geçmişe dayanmakta ve bazen bu geleneklerin icat edilmiş oldukları da açık bir gerçektir.

'İcat edilmiş gelenek' terimi geniş kapsamda ama belirsiz olmayan bir anlamda kullanılmaktadır. Bu terim gerçekten icat edilmiş, inşa edilmiş ve kurumsallaşmış gelenekleri kapsadığı gibi, kısa ve belirlenebilir bir zaman diliminde -belki bir kaç yılda- ortaya çıkmış olan ve büyük bir hızla yerleşmiş 'gelenekleri' de kapsamaktadır.

'İcat edilmiş gelenek', alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıttırır şekilde tekrarlar dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşlamaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir. Aslında mümkün olan her yerde bu pratikler, hemen kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturmaya girişir. (Hobsbawm, 2006, s. 2)

Gelenek icat etmek özünde bir formelleşme ve rutinleşme çabasının sonucudur. Gelenek icadının, toplumların hızlı dönüşümleri ile 'eski' geleneklerin yetersiz kaldığı dönemlerde ve büyük değişmelerin gerekliliğinin hissedildiği süreçlerde yaşandığı görülmektedir.

Uyum sağlama, yeni koşullarda eski kullanımlar için ve eski modeller yeni amaçlarla kullanıldığı zaman gerçekleşmektedir. Eski hayat tarzlarının sürdürüldüğü yerlerde, geleneklerin ne icat edilmesine ne de ihya edilmesine ihtiyaç duyulur.

Sanayi Devriminden sonraki dönemlerde icat edilmiş gelenekler; toplumsal birlik beraberliği ya da gerçek ya da yapay cemaatlere grup aidiyetini oluşturan veya sembolize eden gelenekler, kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan veya sembolize eden gelenekler, ana amacı toplumsallaşma, inançların, değer yargılarının veya davranış teammüllerinin aşılma ve aktarılması olan gelenekler olmak üzere birbiriyle örtüşen üç tipe ayrılabilir (Hobsbawm, 2006, s. 12).

Anthony Giddens ise *Elimizden Kaçan Dünya* kitabının gelenek bölümünde Hobsbawm'ın düşüncelerini daha da genişletmiştir. Ona göre tüm gelenekler çeşitli nedenlerle icat edilmiştir. Tümöyle geleneksel toplum olmadığını düşündüğü gibi;



tamamen gelenek diye bir olgunun da olmadığını düşünmektedir. Geleneklerin her zaman iktidarla iç içe geçtiğini ve iktidarın egemenliğini meşrulaştırmak üzere icat edildiğini savunmaktadır.

Gelenek tanımlarına ve kavramına göz attıktan sonra konu ile ilgili önemli bir kavram olan ve dinler tarihi, din felsefesi, karşılaştırmalı dinler tarihi vb. alanlarda sıklıkla karşılaşılan ‘gelenekçilik’ kavramı üzerinde de durmakta fayda görülmektedir.

“Gelenekçilik, gelenek addedilen her ne ise onu alabildiğine öne çıkartan, özneleştiren, hatta bazı örneklerde kutsallaştırma noktasına kadar varabilen bir düşüncedir. Bu haliyle de, bugünü başlı başına sorunlu sayan, buna bağlı olarak da ‘geçmiş’ e sıkı sıkıya referanslı bir düşünsel pozisyon olarak karşımıza çıkmaktadır” (Atay, 2004, s. 164). Bu, tam da Jaroslav Pelikan’ın, “gelenek ölülerin canlı inancıdır; gelenekçilik ise canlıların ölü inancı...” (akt. Karadeniz, 2007, s. 44) sözü ile anlatılmak istenenden durumdur. Gelenekçilik, modernizme karşı olarak kullanılmaktadır.



### 3. MÜZİK EĞİTİMİN KURUMSALLAŞMASI VE GELENEĞİN KURGULANMASINDA BİR DÖNÜM NOKTASI OLARAK DARÜLELHAN

Osmanlı Devleti’nde Batılılaşma hareketleri, 18. yy.ın başlarında saray çevresinde, öncelikle askeri alanda görülmeye başlamış, ardından sosyal, kültürel, eğitim, müzik vb. alanlarda da etkisini hissettirmiştir. Osmanlı Devleti’nde 18. yy.dan itibaren etkisini hissettirip, Cumhuriyet Dönemi’nde yeni bir boyut kazanan Batılılaşma hareketleri, Türk müziği alanına da etki etmiş; Türk müziğinin hem teori hem icra hem de aktarım gelenekleri dönüşüme uğramış ve bunlarla birlikte -standartlaşma çabalarının da etkisiyle- Türk müziğinin aktarımının sürdürüleceği bir okul ve bu müziğin kurumsallaşması ile ilgili ihtiyaç gündeme gelmiştir.

#### 3.1 Darülelhan Öncesi Türk Müziği Eğitime Bakış

Darülelhan’ın öncesinde Mevlevîhane, Mehterhane, Enderun, Muzıka-yı Hümâyûn gibi kurum ve mekanlarda Türk müziğinin aktarımı ve eğitimi sürdürülmüş; bunların yanı sıra Dârü’l-Musiki-yi Osmanî, Dârü’l Feyz-i Musiki, Dârü’t-Talim-i Musiki, Gülşen-i Musiki, Şark Musikisi Cemiyeti gibi cemiyetler, musikişinas konakları, çeşitli tarikat dergâhları da benzer işlevi görmüştür.<sup>3</sup>

1914 yılında tiyatro alanında kurulan Darülbedayi’nin, musiki bölümü, Türk müziğinin kurumsallaşması ihtiyacına karşılık olarak, Darülelhan’ın hazırlayıcısı mahiyetinde görülmesi bakımından önem taşımaktadır. Darülbedayi’nin musiki kısmının kuruluş aşamasında, Şark ve Garp musikisi şubelerinin açılması planlanmış, bölümün başkanlığına, ‘Darülbedayii Osmanî kısmı musiki reisi’ (Sevengil, 1934, s. 91) ünvanıyla Ali Rifat Çağatay (1867-1935) getirilmiştir. Ali Rifat Çağatay,

<sup>3</sup> Ayr. bilgi için bkz. Kolukırkık. K. (2015). *Türk Müzik Tarihinde Dârü’l-Elhan ve Dârü’l-Elhan Mecmuası*. Ankara: Barış Kitap.

Toker H. & Özden E. (2013). Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*. c. 1- 2, s. 107-128.

Darülbedayî'nin kuruluş aşamasında, kurumun müzik alanındaki misyonu ile ilgili soruya şu şekilde cevap verir:

Konservatuvar vücade getirmek [oluşturmak] vazifesiyle mükellef [yükümlü] olan Heyeti Musikiyenin de tasavvurat [düşünceler] ve teşebbüsünün [girişimlerinin] Musikiî Osmanîyi idame [sürdürme] cihetine [vazifesine] maksur ve münhasır [ayrılmış/sınırlanmış] bulunduğu taaccüple [hayretle] istihbar [haberdar] kılınmıştır. Çünkü tiyatronun ıslah [düzilmesi] ve terakkisi [ilerlemesi] maksadiyle teşkil olunan [kurulan] heyeti erbaadan birisi olan Musiki Heyetinin vazifei asliyesi Dede merhumun bestelerini veya sair musikişinasanı salifenin [geçmiş] asarını [eserlerini] unutturmamak için talim ve tekrar etmek olmayıp Musiki-i Osmanîden Müzik Teatral vücade getirmek [oluşturmak] hususudur. Yâni Musiki-i Osmanîdeki makamâtı lâtife [makamların hissi] muhafaza edilmek şartıyla tiyatronun kaidei mahsusasına [özel kurallarına] tatbikan [uygulayarak] operalar ve operetler yapabilmektir. Yoksa Musikiî Osmanî şimdiye kadar muhafaza edilebildiği cihetle [vazifeyle] sayeyi [korumayı] Meşrutiyette teşekkül etmiş bulunan Musiki Cemiyetleri daima bu ciheti [vazifeyi] nazarı dikkate alarak heveskârlara talim etmektedirler. (Ergin, 1977, s. 1533)

Ali Rifat Çağatay'ın bu sözlerinden Darülbedayî'nin musiki şubesinin amacını, repertuarı korumak ya da aktarmaktan ziyade 'Osmanlı' dönemi müziğinin makamlarını korumak şartıyla opera ve operetler bestelemek olarak tasavvur ettiği anlaşılmaktadır.

Aynı yazıda Çağatay, şubelerin amaçları ve eğitim kadroları ile ilgili bilgi vermektedir.

Tiyatro musikisi denilince derhal tenoru, baritonu, sopranosu velhasıl armoni için lâzım olan eşkâlî muhtevi bir heyeti musikiye gelir. Ve böyle bir heyeti ortaya çıkarmak için de konservatuvara lüzum görülür. Şehremanetinin teşebbüsü bu ümniyenin [isteğin] husulüne [olmasına] matuf olduğu [yöneldiği] cihetle şehrimizin en maruf [ünlü] ve en iktidarlı esatizesi olan Zatî, Zeki, Cemil Beyefendilerle mösyö Radagilo, Selüllî, Forlâti, Adolyo gibi zevattan güzide bir heyeti müessese teşkil edilmiş ve ankarip [yakın zamanda] başlanılacak olan müzakerata zemin olacak raporların ihzarına başlanmıştır. İstihbar buyurduğunuz alaturka musiki büsbütün başkadır. Musikiî Osmanî hakkındaki fikir; klâsik musikimizin .. vikayesi [koruması] ile beraber bunun ileride tiyatroya da yarayabilecek bir şekle ifrağı esbabını istihsal etmekten ibarettir. Bu cihet için de Rauf Yekta Beyefendi, Zekai zade Ahmed Efendi, Cemil, Sadettin, Suphi ve Baha Beyefendiler ve Leon Hancıyan Efendi gibi muharrir ve muallimlerden mürekkep bir heyeti fenniye teşkil edilmiş ve içtimaata mübaşeret [başlamak] edilmek üzere cümlesi davet olunmuşlardır. (Ergin, 1977, s. 1534)

Bu açıklamalardan anlaşılabacağı gibi Çağatay'a göre, her iki şubenin de tiyatro için müzik bestelemek misyonuna sahip olduğu açıktır. Bu iki şubenin kurulları 22 Temmuz ve 6 Eylül 1914 tarihleri arasında altı kez biraraya gelip; ders planları,

öğrenci alımı, öğretim kadrosu gibi konuların konuşulduğu toplantılar düzenlemişlerdir.<sup>4</sup>

Şark ve Garp musikisi şubelerinin ikisinin de reisi olan Ali Rifat Çağatay’a göre repertuarı aktarmak musiki cemiyetlerinin ve meşkhanenin vazifesidir. Ancak 1915 yılında yapılan Darülbedayi’nin yönetim kurulu toplantısında bölümün görevleri ‘Doğu’ müziğini kaybolmaktan ve bozulmaktan korumak; eski Türk müziği eserlerini o zamanlar çalındığı haliyle notaya alıp eserlerin unutulmasını önlemek; musiki zevkini yaymak olarak belirlenmiştir. Bu toplantıyla, Şark ve Garp şubeleriyle eğitim vermesi planlanan Darülbedayi’de, sadece Şark müziği şubesinin eğitim vermesi kararlaştırılmıştır. Çağatay’ın tasavvurları ile alınan kararların birbiriyle örtüşmediği, en temelde fikir ayrılıklıklarının yaşandığı açıktır. Kurul, Çağatay’ın musiki cemiyetlerine atfettiği görevi, şubenin asıl amaçlarından biri olarak belirlemiş; bununla birlikte şubeye, hayali kurulan makamsal opera ve operetlerle ilgili herhangi bir misyon verilmemiştir. Yayılması istenen müzik zevki ile ilgili bir veri verilmese de, kurumdaki müzik anlayışının toplumun müzikal beğenisini şekillendirmesi hedeflenmektedir. Bu kararlardan bir süre önce Ali Rifat Çağatay görevinden çekilmiş; kendisinin yerine Şehremini muavini Bekir Bey “Darülbedayi musiki kısmı muamelâtını tedvire memur” olarak getirilmiş (Sevengil, 1934, s. 99), bölümle ilgili kararlar içlerinde müzikle ilgili kimse bulunmayan bir kurul tarafından verilmiştir (Sevengil, 2014, s. 707).

Darülbedayi’nin ilk temsili, 20 Ocak 1916 tarihinde Emile Fabre’ın *‘La Maison D’Argile’* oyununun, Hüseyin Suat Bey (1867-1942) tarafından adapte edilen *Çürük Temel* piyesidir. Piyesin temsiline ardından Rast makamından eserlerin seslendirildiği bir konser verilir. Konser, ‘Rast makamından bazı asar-ı eslâf’ başlığıyla program kitapçığında yer almıştır. Darülbedayi muallimlerinden Cemil Bey’in (1873-1916) taksimiyle başlayan konserde; Benli Hasan Ağa’nın Rast peşrevi, Dede Efendi’nin Rast Kâr-ı Nev’i, Hafız Post’un Rast yürük semaisi, Hacı Arif Bey’in bir şarkısı, Benli Hasan Ağa’nın saz semaisi seslendirilmiştir. Konserde çalınan eserler, klasik fasıl sıralaması olan taksim, peşrev, kâr, birinci beste, ikinci beste, ağır semâi, yürük semâi, saz semâisi sıralamasına benzerlik göstermekle birlikte; dönemin popüler türü olan şarkı, büyük soluklu usullerle bestelenmiş 1. ve 2. beste türünün yerini almış, fasıl

---

<sup>4</sup> Toplantılarla ilgili detaylı bilgi için bkz. Doğrusöz, N. & Ergur, A. (2017). *Musikinin Asrî Prensi Ali Rifat Çağatay*. İstanbul: Gece Kitaplığı, s. 51-55.

kısaltılmış ve ağır semaî türünde eser çalınmamıştır. Klasik fasıl, -muhtemelen dinlenilebilirliği yükseltmek adına- dönemin müzikal beğeni anlayışına uyarlanmış ve fasılın genel yapısı korunmak suretiyle döneme adapte edilmiştir.

Bu konser için “musiki heyetine birer kat istanbulin denilen elbiseden” (Sevengil, 1934, s. 101) satın alınmıştır. İstanbul, Tanzimat sonrası memurlara zorunlu tutulan, ‘yavaş yavaş batılılaşmış bir bürokrasinin görünürdeki işaretleri’ni sembolize eden ve ‘Tanzimatçı Türk’ün tercih ettiği bir giysidir.<sup>5</sup> Bu konser için seçilen repertuar ile birlikte musiki heyetinin görünümü de dönemin batılılaşmakta olan ruhunu yansıtacak şekilde belirlenmiştir.

Darülbeyt süreci içinde, bir eğitim kurumundan çok temsilleri ile faaliyet gösteren bir kurum olmuştur. Darülbeyt’deki müzik eğitiminin içeriği ile ilgili olarak da, yoğun konser programlarının uygulandığı göz önünde bulundurularak, icraya yönelik bir eğitim programının uygulandığı söylenebilir.

I. Dünya Savaşı’nın etkisiyle maddi olarak sıkıntı yaşanan kurumda, “ilk iş esasen üvey evlat olan musiki kısmı” (Sevengil, 1934, s. 102) yönetim kurulu kararınca 14 Mart 1916 tarihinde kapatılmıştır.

### 3.2 Türk Müziği’nin Kurumsallaşma İhtiyacı

Sosyal bilimlerde toplumsal kurum terimi, “kişilerin temel sosyal gereksinmelerini karşılama amacıyla belirli, onaylanmış ve birleştirilmiş tarzlarda oynadıkları oldukça sürekli sosyal kalıp, rol ve ilişki yapısıdır” (Fichter, 1990, s. 111). Kurumsallaşma, ise bu sosyal kalıp, rol ve ilişki yapısının standart hale getirilmesidir.

18. yüzyıl sonlarından itibaren modernleşme ve modernleşmenin rasyonelleştirici etkisinde olan Osmanlı Devleti’nde ve müziğinin kültürel üretim sahasında büyük değişimler yaşanmaktadır. Türk müziğinin özellikle aktarım, nazariyat ve icra geleneğinde dönüşümlerin yaşandığı bu süreçte, değişimin modern eğitim kurumları eliyle yeniden inşa edilmesi ve Türk müziği eğitiminin kurumsallaşması fikri oluşmaya başlamıştır.

Türk müziği öğretimi ve repertuarı aktarımı alanındaki boşluğu doldurmakla ilgili ilk girişim I. Dünya Savaşı’nın başladığı tarihlerde (1914) Abdülkadir Töre (1873-1946)

<sup>5</sup> Ayr. bil. için bkz. Koca, E. (2009). 18. ve 19. Yüzyıl Osmanlı Erkek Modası. *Türk-İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, s. 63-81.

tarafından gerçekleştirilmiştir. Yetiştirdiği öğrenciler ve eğitimci tarafıyla da tanınan Töre, okullarda verilen müzik eğitiminde “milli müzik eğitimi” konusunun eksikliğini Maârif-i Umûmiyye Nezâreti<sup>6</sup>’ne layiha [tasarı] olarak bildirmiş ancak savaş koşulları nedeniyle bu girişim ilk etapta bir cevap bulamamıştır.

Türk müziği eğitiminin bir kurum altında verilmesi gerekliliği fikrini hızlandıran olay ise Almanya’dan gelen bir müzik grubunun, Hilal-i Ahmer Cemiyeti yararına verdiği konserlere, Osmanlı Devleti’nin bir jestle karşılık vermek istemesi ile başlamıştır. Dönemde, Alafranga müzik alanındaki tek icra grubu olan Mızıka-i Hümayun’dan seçilen bir grup Almanya’ya konser vermek üzere gönderilmiştir. Ancak grubun icrası, Batı müziğinin kendi üretim sahasında beğenilmemiş ve kendilerinden Türk müziği eserleri çalmaları istenmiş; icra grubu ihtisas alanları olmayan Türk müziğinden birkaç eser çalsalar da daha fazla eser çalma konusundaki istekleri yerine getirememiştir. Bu durum İstanbul’da duyulunca da Türk müziği eğitimin kurumsallaşması için bir okul açılması gerekliliği gündeme gelmiştir. Töre’nin layihaları bu olay sonrasında cevap bulmuş ve konuyla ilgili çalışmalar başlamıştır.

Türk eğitim tarihi alanındaki en kapsamlı eserlerden birini kaleme alan Osman Nuri Ergin (1883-1961), müzik alanının dışından biri olarak, Darüelhan’ın açılması ile ilgili şunları söylemiştir:

İşte devletin umumî harp gibi bir ölüm-dirim işiyle uğraştığı, tahsil çağında bulunan bütün gençlerin askere alınarak mekteplerin boşaltıldığı bir sırada bir zevk, bir lüks, bir eğlence işi sayılan musiki ile uğraşılmasının ve binbir ihtiyaç arasında bir musiki mektebi açılmasının sebebi bu mahcubiyet ve bu bapta hissedilen ihtiyaç ve zarurettir. (Ergin, 1977, s. 1579)

Türk müziğinin kurumsallaşması gerekliliği üzerine Maârif-i Umûmiyye Nezâreti bir müzik okulu açmak üzere çalışmalara başlamıştır. Maârif Nazırı Ahmet Şükrü Bey’in (1875-1926) Abdülkadir Töre’ye gönderdiği Haziran 1916 tarihli tezkirede şöyle denmektedir:

Mekâtibde [okullarda] musikînin hüsn-i ta’limi ve âsâr-ı eslâfın [eski eserlerin] ihyâ ve muhafazası ve Anadolu millî terennümlerine göre millî bir müzik tanzimi [düzenlemesi] ve müzikte mütehasıs [uzman] muallim yetiştirilmesi gayretlerine çalışmak üzere müzik meşahir-i mütehasısından [meşhur uzmanlarından] Washington sefir-i esâkı Ziya Paşa hazretlerinin riyaseti altında teşkil olunan heyet-i fenniyeye zât-ı âlîleri de âzâ tayin olunduğundan Haziran’ın 23. Perşembe günü zevali [öğle], saat ikide daire dâhilinde Meclis-i

<sup>6</sup> Osmanlı Devleti’nde eğitimle ilgili işleri sürdüren bakanlık düzeyindeki kurumdur.

Maarif odasında ilk ictimâını [toplanmasını] akd edecek olan Encümeni teşrife bezl-i himmet buyurulması temennî olunur efendim. (Ergin, 1977, s. 1579)

### 3.3 İlk Dönemde Darülelhan'da Verilen Eğitim ve Gelenek Üzerindeki Etkileri

Türk müziği alanında bir okul kurulmasına ilişkin çalışmalar sonucunda Maârif-i Umûmiyye Nezâreti'nin kurduğu “Musiki Encümeni”nin hazırlamış olduğu talimatnâme ile, erkeklere ve kadınlara ayrı ayrı binalarda eğitim vermek üzere, nağmeler evi anlamına gelen, “Darülelhan” adıyla bir müzik okulu açılmasına karar verilmiştir.<sup>7</sup>

Okula, Darülelhan ismi, dönemin saygın bürokratları arasında sayılan, Nişantaşı'nda bulunan konağını, düzenlediği musiki sohbetleri ve meşkler ile dönemin önemli bir musiki merkezi konumuna getiren Ziya Paşa (1849-1929) tarafından verilmiştir.

Kuruluş aşamasında Ziya Paşa Musiki Encümeni'nin başkanı, Ali Rifat Bey ikinci başkan, Zekaizade Ahmed Efendi (1869-1943) ve Tanburi Cemil Bey de aza olarak görev almışlardır. Darülelhan'ın öğretim kadrosunda ise Musiki Encümeni'nde ismi geçen kişiler dışında Andon Efendi (?-1915), Leon Hancıyan (?-1947), Gomidas Efendi gibi dönemin önemli müzisyenleri yer almaktadır (Özden, 2019, s. 67).

Takvim-i Vekâyi'de yayınlanan *Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan Programı*'nın ilk maddesinde kurumun ve encümenin amacı “mûsikî sanatının ilmî bir sûrette talim ve tedrisi ve mûsikîye ait âsâr-ı mutebere-i eslâfın neşr ve ihyâsı” olarak özetlenmiştir (Takvim-i Vekâyi, 1335)<sup>8</sup> (Bknz. Şekil B.1). Musiki Encümeni ve Darülelhan'ın ortak amacı müzik sanatının bilimsel şekilde uygulamasının ve öğretiminin yapılması; eski eserlerin kayıt altına alınıp yayılması ve yeniden canlandırılması olarak belirtilmiştir. Aynı talimatnamenin 3. maddesinde kurum ve encümenin görevi daha detaylı olarak açıklanmaktadır. Bu maddeye göre encümenin asıl görevi musiki sanatının okullarda bilimsel olarak öğretilmesi için

<sup>7</sup> Darülelhan adıyla ilgili detaylı bilgi için bknz: Öztürk, O. M. (2018). Dârü'l-elhan” İsmindeki Sır: “Jeune” Ütopyacılığa Dair Bir Sembol. *Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Dârü'l-Elhân'a Armağan* (Gülçin Yahya Kaçar, Haz.-Ed.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. s.235-289.

<sup>8</sup> Talimatname ve programının tamamının çevirisi için bknz: Kara, A. (2018). *Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Özden, E. (2019). *Osmanlı Devleti'nin Konservatuarı Darülelhan (Arşiv Belgeleriyle)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Kolukırcık, K. (2015). *Türk Müzik Tarihinde Darü'l-Elhan ve Darü'l-Elhan Mecmuası*. Kırşehir: Barış Kitap.



‘edvar’lardaki yani eski musiki kitaplarındaki kuralları toplayıp, birleştirip nazariyat olarak öğretmek ve ayda ya da iki ayda bir eski müzisyen/teorisyenlerin ihyasına yönelik risale neşretmektir. Hem eski eserlerin üzerinde çalışılması hem de o dönemden önceki müzik çevrelerinin tanıtılmasının amaçlanması; bir literatür oluşturma çabası içermesi bakımından önem taşımakla beraber, sözlü kültürle aktarımı gerçekleştirilen Türk müziği’nin yazılı kültüre geçişi için de büyük önem taşımaktadır. Bununla birlikte kurumun içtüzüğünde, eğitimin nota ile yapılması gerektiğini önemle vurgulayan maddeler de yine aynı amaca hizmet etmektedir. Darülelhan’da nitelikli öğretmenler yetişmesini sağlamak, kurumun ders programını ve bütçesini düzenlemek, Darülelhan’da ‘mükemmel’ bir müze ve kütüphane oluşturmak encümenin ve kurumun görevleri arasında sıralanmaktadır. Encümenin aynı maddede sayılan son vazifesi ise “Osmanlı musikisinin zamanın zevk ve mizacına göre istihalesinde [değişiminde] mahiyet-i mahsusasını [kendine has özünü] muhafazaya muktedir sanatkârlar yetiştirmektir” şeklinde belirtilmiştir. Kurumun, teori konusunda eski teori kitaplarından faydalanmakla birlikte; müziğin dönemin şartlarına göre değişimi konusunda muhafazakar bir bakışa sahip olmadığı görülmektedir. Hatta amaç olarak bu değişimi, musikinin kendi özel mahiyetlerini koruyarak devam ettirmek suretiyle yönlendirmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Darülelhan’da verilmesi planlanan eğitimin diyalektik bir yapı içerisinde şekillendiği görülmektedir. Burada verilecek eğitimle öğrenciler hem eskinin ve o günün müziğini, teorisini bilip aktaran; hem de bunları dönüştürücü, dönemin ruhuna ve gerekliliğine uyarlayıcı kişiler olarak konumlandırılmak istenmektedir. Bu durumda -dönüştürücü aktörleri yetiştiren- Darülelhan’ın da müziğin kültürel üretimi alanında, sistemin yeniden üretiminin önemli ve bütünleyici bir parçası haline gelmesi beklenmektedir.

Darülelhan aynı yönetmelikte dört yıllık planlanmış, kadınlar (inâs) ve erkekler (zükûr) şubelerinden oluşan, şubeleri iki farklı binada eğitim veren “tarihşinas ve musiki sanatına vâkıf ve beste tanzimine muktedir ve hakiki sanatkâr namına ihraza [nail olmaya] şayeste [uygun] muallim ve muallime” (Takvim-i Vekâyi, 1335) yetiştiren bir müzik okulu olarak tanımlanmaktadır. Yönetmeliğe göre, şubelerin ikisinin de müdür ve müdüre olmak üzere ayrı yöneticileri bulunacaktır; bu kişiler kendi şubelerinden birinci derecede mesul olacaklardır. Farklı yöneticilerle yönetilecek şubelerin eğitim programında ise herhangi bir cinsiyet ayrımı gözetilmemiş; iki şubenin öğrencilerine de aynı programın uygulanacağı belirtilmiştir.

Öğrencilere ilişkin yönetmelik maddelerine bakıldığında, öğrencilerin Darüelhan'a kabulunda 'gerek musikiye istidatı ve gerek ailece mazbûl'ül-hâl bulunması' hususlarının önemi vurgulanmıştır. Yönetmelikteki bu maddelerden yola çıkarak, eğitimin -bilhassa E. Durkheim (1858-1917)'ın düşünceleri gibi- işlevselci bir bakış açısı ile yapılandırıldığını söylemek mümkündür. Durkheim'ın eğitim ile ilgili fikirlerine genel olarak bakıldığında, eğitimi bir sosyalleştirme olarak ele aldığı görülmektedir. Bu nedenle de eğitim, toplumun ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmeli ve toplumun devamlılığının sürdürülmesi adına ortak değerler, ahlak, sosyal normlar gibi toplumsal unsurlar, eğitimle yeni kuşağa öğretilmesi gereken temel unsurlar olmalıdır.<sup>9</sup> Bu işlevselci yaklaşımla Darüelhan'da, öğrenci alımında hem öğrencinin hem de öğrencinin ailesinin toplumsal normlara uygunluğu müzik yeteneği ile aynı önemde değerlendirilmiştir.

Öğrenci alımı için gerekli şartlar; iptidai mektep tasdiknamesine sahip olmak ve hanendeler için on beş yaşından küçük, sazandeler içinse yirmi yaşından büyük olmamak olarak belirlenmiştir. Ancak sonraki yıllarda yaş sınırı şartı esnekleşmiştir. Alınan öğrenciler de 'müptediler' yani acemiler ve 'az çok musikiye aşına olanlar' olmak üzere ikiye ayrılırlar. 'Az çok musikiye aşına olanlar' encümen huzurunda yapılacak bir seviye sınavıyla uygun sınıfa kaydedilecek ve bu öğrenciler için -henüz açılan okulda- ayrıca yeni ders saatleri belirlenecektir.

Yönetmeliğin 25. ve 26. maddeleri ile öğrencilerin konser faaliyetleri düzenlenmiş; hem kadın hem erkek öğrencilerin okul konserleri dışında umumi konserlere çıkamayacakları açıkça belirtilmiştir.

Bahsedilen eğitim misyonlarının yanında, eski eserlerin yaygınlık kazanması için Darüelhan'da oluşturulacak kadın ve erkeklerden oluşan fasl-ı umumi heyetleri ve heyetin konserlerinden elde edilecek gelirlerin dağıtımını yönetmelikle planlanmıştır. Bu yönetmeliğe göre fasıl heyetlerine -tüm heyetin sayısı 125'i geçmemek şartıyla- Darüelhan öğrencileri dışında yetenekli, haysiyetli ve itibarlı kişiler dahil olabileceklerdir. Fasl-ı umumi heyetlerinin yönetmelikle planlanması, Darüelhan'ın sadece bir eğitim kurumu olmadığı; aynı zamanda sanat kurumu olarak ele alındığının göstergesi olması bakımından önemlidir. Aynı zamanda bu fasl-ı umumi

---

<sup>9</sup> Ayr. bil. için bkz.: Durkheim, E. (2014). İlm-i Terbiye ve İçtimaiyat. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 1(5), s. 207-224.

heyetlerinin çalışmaları ve konserleri ile kurumdaki müzik anlayışının mesleki sosyalleşme yoluyla yaygınlaştırılmaya çalışıldığı da anlaşılmaktadır.

Yönetmeliğin 41. maddesine göre Darülelhan'da mansur ahengi kabul edilmiştir. Bu ahenge göre dğah perdesi, tıpkı Batı müziğinde olduğu gibi 440 Hz frekansa akort edilir. Bu tercihin, Batı müziği ile Türk müziğini birbirine adapte etmek ve çalgıların beraber icrasını mümkün kılabilmek için yapıldığı düşünülebilir. Ancak alınan bu kararın, bilhassa inici özellik gösteren makamların icrasında yaratacağı zorluk nedeniyle Türk müziği ile ilgilenenlerce yadırganmış olduğu, Mehmed Bahâ (1877-1953) tarafından *lem-i Mûsikî* dergisinde yazılan yazıda açıkça belirtilmiştir.

En ziyâde beynime dokunan madde, Dârü'l-Elhân'da piyano henginin resmen kabûl edililişinin iln idi. Bizde hiçbir zaman hnendelerin sesleri derecesi nazar-ı dikkate alınarak bir şarkı yapılmamış olduğu halde muhayyer, şehnz ve daha diğer fasılların bu heng ile okunması için ne gibi bir sihr ve kermet gösterileceğine garibne intizr etmekte iken vaad ve iln edilen ahengde devam kâbil olmayıp nihyet bizim bildiğimiz perdelere inildiğini yani transport çalındığını orada bulunan zevttan işittim. (Aydın, 2004, s. 32)

Aynı yazıdan, Darülelhan'daki icraların mansur ahengi ile yapılamadığı, bu kararın yönetmelik üzerinde kaldığı duyumu da aktarılmıştır.

İlgili yönetmeliğin 40. maddesinde, “Darülelhan'da ney ve tanbur ve keman ve kemee ve ud ve kanun ve lavta ve santur ve kudm ve def ve harp ve viyolonsel ve alto ve piyano denilen musiki altıyla gına talim edilir.” kurumda çalınacak algılar sıralanmıştır. Yönetmeliğin 59. maddesindeki “Mektepte talim edilen musiki ltından piyano, harp ve viyolonselden maadasını talebe kendileri getirip götürürler.” ibaresinden bu çalgıların okulda bulunduğu anlaşılmaktadır. Ancak kurumda arp, viyolonsel, piyano ve viyola algılarının öğreticisi olmadığı gibi, Darülelhan konserlerinde de bu çalgıların icracılarına da rastlanmamıştır. Yönetmelikte kurulması planlanan müze ve kütüphane de kurulamamıştır.

Darülelhan'ın yayımlanan *Darülelhan Programı* başlıklı ders planları, dört sınıf için ayrı ayrı hazırlanmıştır. Programa göre öğrencilere nota, solfej, usul ğretimi, ilhiyat ve âyin-i şerif, müzik tarihi, bestekrlık ve çalgı derslerinin eğitimi verilecektir. Ders içerikleri ile detaylı bilgi verilmemiştir. Programa bakıldığında gam natürel, gam modere, vals, çeyrek ses gibi Batı müziği terimlerinin kullanılması dikkat çekicidir. Bazı terimler ise kübra: majör, sagr: minör, mcirad (solfej) rneklerinde olduğu gibi açıklamalı olarak yazılmıştır. Bu yazımlardan Musiki Encümeni'nin terminoloji

konusunda net bir kararının olmadığı ve Türk müziği alanında terminoloji ihtiyacının olduğu sonucu çıkarılabilir.<sup>10</sup>

Darülelhan'ın kuruluşundan yaklaşık iki buçuk yıl sonra, 1919 yılında erkekler kısmının bina sahibi, kirasının ödenmediği gerekçesi ile mahkemeye başvurup, binanın boşaltılmasını talep etmiştir.<sup>11</sup> Mahkemenin 14 Temmuz tarihinde, binanın tahliyesine karar vermesiyle, bina terk edilmiştir. Musiki Encümeni başkanı Ziya Paşa, eğitimin kadınlar kısmında ayrı günlerde, dönüşümlü olarak devam edebileceğini belirtse de, bu fikir toplumsal cinsiyet algısı nedeniyle, Maarif Nezareti tarafından reddedilmiştir. Erkekler kısmındaki öğreticilerin bazıları kurum içinde farklı görevlere getirilmiş, bazılarının maaşları kesilmiştir. Kesilen maaşlar ileride erkekler kısmı tekrar eğitim vermeye başladığında kullanılmak üzere tutulmuştur. Bu durum erkekler kısmının tekrar açılması niyetinin kaybolmadığının göstergesidir (Kara, 2018, s. 41-42). Erkekler şubesinin kapatılmasının tarihi ile ilgili bir arşiv belgesi bulunamadığı için, hangi tarihte kapatıldığı ile ilgili net bilgiye ulaşılamamaktadır. Ancak Mehmed Bâha, 1 Teşrin-i evvel 1335 (1 Ekim 1919) tarihinde, *Âlem-i Mûsikî* dergisinde yayımlanan “Dârü'l-elhân'ın Lağvı” başlıklı yazısında konuya yer vermiştir. Yazısında kurumun lağvı ile ilgili basındaki ve kamuoyundaki tepkisizlikten yakınan Mehmed Bâha; Darülelhan'ı denetleyen uzmanların, uygulanan talimatname nedeniyle kurumu kapattıklarını ve ileride yeni talimatnamenin hazırlanması ile yeniden açılacağını vaad ettiğini aktarmaktadır (Aydın, 2004, s. 168). Talimatnamenin 10. maddesinde, iki şubenin ayrı ayrı binalarda eğitim vereceğinin ifade edilmesi, denetleyicilere göre, aynı binada eğitim verilmesinin önüne geçmiştir. Aynı yazıda, yaşanan durumun “Dârü'l-Elhân'ın yer bulunmadığı bahânesiyle lağvedileceği şâyiası [söylentisi]” olarak anlatılması da Temmuz ayında binadan ayrılan şubenin, Ekim ayında henüz resmi olarak lağvedilmemiş olduğunun göstergesi olması bakımından önemlidir. Binası olmadığı için eğitim verilememiş olsa da; şube, 1919'un Ekim ayında resmi olarak halen açıktır.

Çeşitli yazılı kaynaklarda Rauf Yekta Bey'in, bu ilk dönemdeki kurumsal yapı içinde yer aldığı bilgisi tekrarlanmaktadır. Ancak, bilgiler ışığında, Rauf Yekta Bey, 1922

---

<sup>10</sup> Dönemin terminoloji meselesi ile ilgili bkz: Doğrusöz, N. (2018) Hüseyin Sadeddin Arel'in Kaleminden Musiki Terimleri Meselesi. *2017 Arel Sempozyumu Bildirileri*. İstanbul: Türkiye Araştırmaları Enstitüsü.

<sup>11</sup> Darülelhan binaları ile ilgili 1919 öncesi yazışmalar ve belgeler için bkz: Özden, E. (2019). *Osmanlı Devleti'nin Konservatuarı Darülelhan (Arşiv Belgeleriyle)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. s. 53-66.

yılına kadar Divan-ı Hümâyûn'da<sup>12</sup> çeşitli görevlerde bulunması ve buradan emekli olmasının ardından, Darülelhan'ın ikinci dönemi olarak nitelendirilebilecek döneminde bu kurumda ders vermeye başlamıştır.

Bu bilgi, incelenen yönetmeliğin yayınlamasının üzerinden yaklaşık iki yıl sonra Rauf Yekta Bey'in *Şehbal* dergisinde yazdığı yazısında Darülelhan ile duyumlarını aktardığı yazısından da açıkça anlaşılmaktadır. Rauf Yekta Bey, Darülelhan ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır:

Mûsikî encümeninin teşekkülünden beri iki sene olduğu, Dârülelhân'ın sene-i devriyye-i küşâdının hulûlüne de pek az bir zaman kaldığı halde ne encümenin tarz-ı mesâisine ve ne de mektebin küşâd ve derslere mübâşeret edildiğine dâir bir şey işitilmediğinden hasbel-merak bu bâbda biraz tahkîkât icrâ ettik. Aldığımız malûmâta nazaran Dârülelhân'ın küşâdını müteâkib birinci sınıfı bi't-teşkil müretteb programa tevfikân tedrisât-ı icrâsı icâb eder iken, şimdiye kadar derslere başlanamamış ve yalnız fasl-ı umûmî nâmı verilen heyete kırk kadar hânende ve sâzende kaydedilerek bunlara yegâh ve şehnaz buselik fasıllarının meşkiyle vakit geçirilmekte bulunmuştur. (Öncel, 2010, s. 30)

Rauf Yekta Bey'in bu yazısından, Darülelhan'da ilk iki yıl, fasıl heyeti çalışmaları dışında yönetmelikte belirtilen eğitim planının uygulanamadığı anlaşılmaktadır. Aynı yazısında Yekta, Darülelhan'daki öğrencilerin durumunu

Maahâzâ [bununla beraber] arası çok geçmeden meşkhâne usûl-i kadîmesinde dümtéken olmaktan bir şey istifade edilemediğini talebe pek âlâ anlamış ve programı mûcibince [gereğince] tedrisâta başlanmasından da kat'-ı ümid etmiş olmalı ki birer ikişer devamdan vazgeçenler çoğalmış ve bu hâlin neticesi olarak Dârülelhân'ın zükûr [erkek] kısmındaki talebenin adedi dört beş kişiye tenzil etmiştir..... Dâr-ı mezbûrun [sözü edilen yerin] inâs [kadın] kısmındaki tâlibâtın adedi binnisbe daha çok olduğu işitilmekte ise de tahkîkimize nazaran orada dahî program dâhilinde bir gûne tedrisat icrâsı olmayıp yine 'meşkhâne' usulünde ve alel-ekser güfteleri bazı parçalar meşk edilmekte, biraz da nota ve âlât-ı mûsikîyye dersleri verilmekte imiş. (Öncel, 2010, s. 31)

şeklinde aktarmıştır. Darülelhan'da verilen eğitimi meşkhane eğitimine benzeten Yekta, kurumun bu nedenle öğrenci kaybı yaşadığını belirtmiştir. Yazılı kültür ürünü olarak değerlendirilebilecek talimatname ile programın varlığına rağmen, kurumdaki eğitimin bu program gereğince uygulanamaması ve programda planlanan standartlaşmanın, eğitime yansıtılamamış olması nedeniyle; Darülelhan ile ilgili, sözlü

<sup>12</sup> Osmanlı devlet yönetiminde XV. XVII. yüzyılın ilk yarısına kadar en önemli karar organıdır. 'Padişah Divanı' anlamına gelmektedir. Devletin genel yönetiminden, hukuki, siyasi, idari, mali ve askeri faaliyetlerinden sorumludur. (Mumcu, 2000, s. 431).

kültürle aktarılagelmiş Türk müziğinin, en önemli öğretim merkezlerinden olan meşkhane benzetmesinde bulunması, Rauf Yekta Bey'in kurumda verilen eğitimin ciddiyetine inancının olmadığına açık göstergesidir.

Mehmed Bahâ ise Darülelhan ile ilgili duyumları sonrasında düşündüklerini şu şekilde aktarmıştır: “Bir çoğu müstesnâ olmak şartıyla mezkûr [adı geçen] mektepte hiçbir zaman katiyen bir yenilik ihtiyâcı hissedilmediği gibi muallim sayılamayacak toplama çalgı ustalarından bir kaçının da oraya devamını anlayınca bu iş, havanda su dövmekten başka bir şeye benzemeyecek demiştim.” (Aydın, 2004, s. 168). Bu ifadeler de Rauf Yekta Bey'in sözlerini yinelemekte; verilen eğitimin, programda aktarılanla örtüşmediği ve herhangi bir yenilik çabasına girmeden eski usulde devam ettiği fikrini desteklemektedir.

Musiki Encümeni'nin kuruluş aşamasında ikinci başkan, Darülelhan'da ise başkan yardımcısı olarak görev alan fakat sonra kurumdan istifa eden Ali Rifat Çağatay'ın Süleyman Cevad ile yaptığı mülakattaki

Darülelhan'ın maksad-ı teşkili daha büyük gayelere matuf idi. Ancak, yekûn tahsisatı ile mektep kirasını ve bir-iki muallimin maaşını güçlkle temin edebilen bir müesseseden daha büyük muvaffakiyetler istihsaline imkan olamayacağına kanaatim hasebiyle daha bidayette çekilmiş idim. Mektebin zukûr kısmının açılabilmesi ve ders programının tamamen tatbik edilememesi kanaatimi teyit etmiştir.

ifadeleri, kurumla ilgili yaşadığı hayal kırıklığı ve ders programlarının düzgün uygulanamadığının başka bir göstergesidir.

Darülelhan'da ders programının tam anlamıyla uygulanmaması ile birlikte; faslı-ı umumi heyetinin yaptıkları konserler de, zaman zaman basında sazlardan bazılarının yeterince iyi çalınmadığı, faslın idaresizliği ile ilgili olumsuz eleştiriler almıştır.<sup>13</sup> Bu konserlerle ilgili *Servet-i Fünun* dergisinde çıkan bir yazıda ise “....müsamereyi idare etmek isteyen Muallim İsmail Hakkı Bey'in orkestra usulü el jestlerini alaturka musikiye karşı yabancı gördük.”<sup>14</sup> denilmektedir. Bu ifadelerden, Darülelhan'da gerçekleştirilmeye çalışılan yeniliklerin de müzik çevrelerince yadırgandığını söylemek mümkündür. Aynı yazıda iyi bir musikişinas olduğu belirtilen -Sultan Vahdettin'in kızı- Ulviye Sultan (1892-1967) ve bazı diğer sultanların konsere geldiği

<sup>13</sup> “Darülelhan'ın İkinci Konseri” *Vakit*, 12 Eylül 1918, s. 2.

<sup>14</sup> “Darülelhan Müsameresi” *Servet-i Fünun*, 12 Eylül 1918, c. 55-1410.

bilgisi verilmiştir (Şekil C.1). Bu bilgi, Osmanlı hanedanının Darülelhan'ın faaliyetlerini takip ettiğini anlatması bakımından önemlidir.

Konser programlarına bakıldığında, konser bölümlerinin çoğunlukla makam fasılları olarak oluşturulduğu görülmektedir. Ancak bu fasıllar, klasik fasıl sıralamasına uygun olarak düzenlenmemiş; fasıllara şarkılar eklenmiş ve çoğunluğundan Türk müziğinin en büyük ve sanatlı türü olan kâr türü çıkartılmıştır. Fasıllar, dönemin müzikal beğeni anlayışına göre düzenlenmiştir.

Darülelhan konserlerinde, kadınların sahneye çıkması da zaman zaman sorunlara neden olmuştur. 1922 yılında Şehzadebaşı'nda verilen konser nedeniyle dönemin İstanbul Valisi'nin, Dahiliye Nezareti'ne yazdığı yazı, bu duruma örnek gösterilebilir. İzin başvurusu yapılmaksızın gerçekleştirildiği belirtilen konserde; kadınların, erkeklerin önünde şarkı söyleyip, çalgı çalmalarının dine ve ahlaka aykırı bulunduğu belirtilmiştir (Şekil D.1).<sup>15</sup> Polis müdüriyeti de aynı sebepten Dahiliye Nezareti'ni, Maarif Nezareti'nin uyarılması hususunda ikaz etmiştir.<sup>16</sup> Osmanlı Devleti'nde kadın eğitimine baktığımızda, Tanzimat dönemine kadar kadınların sıbyan mekteplerine gidebildikleri ve daha fazla eğitim almalarına gerek duyulmadığı görülmektedir. Sadece seçkin sınıfa mensup ailelerin kızları, özel derslerle, konak eğitimi sistemiyle eğitimlerine devam edebilmişlerdir. Tanzimat döneminin, kadınlar açısından en önemli getirisi, ilkokuldan yukarı düzeyde eğitim alabilecekleri rüştiyelerin açılmış olmasıdır. II. Meşrutiyet döneminde ise kadın eğitimi ve kadın hakları üzerine tartışmalar hız kazansa da; artan milliyetçi söylemlerin de etkisiyle kadın eğitimi, milli duygularla büyümesi gerektiği düşünülen çocukları yetiştirmek ve bu sayede toplumun yeniden şekillenmesini sağlayabilmek adına önem taşımaktadır. İkincil olarak ise, kadınlara yönelik okulların artmasıyla, bu okullarda eğitim verilebilmesi için öğretmen yetiştirilmesi bakımından kadın eğitimi önem arz etmektedir. Bu süreçte şekillenen, kadın eğitimine yönelik toplumsal cinsiyet algısıyla Darülelhan'a baktığımızda ise, kadınların müzik eğitimi verilen bir okulun talebesi olmaları, şarkı söyleyip, çalgı çalmaları sorun teşkil etmezken; aldıkları eğitimin uygulamasını sahne üzerinde yapmaları ahlaka aykırı bulunarak, dönem anlayışı çerçevesinde kadınların okuldan kazanımları muallime olmakla sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte Darülelhan'ın kuruluş aşamasında, kurumun öğretmen yetiştirme misyonunun da

---

<sup>15</sup> BOA.DH.EUM.AYŞ 58/123

<sup>16</sup> BOA.DH.EUM.AYŞ 58/123

olması nedeniyle Dârümuallimîn ile işbirliği talebinde bulunan Ziya Paşa'ya, Dârümuallimîn yönetimi tarafından verilen yanıt olumsuz olmuştur.

İbtidai Dârümualliminlerin müzik tedrisatında hedefledikleri gaye öğretmen adaylarına iyi ve tam nota öğretmek (solfej) müzik nazariyatını göstermek ve bunları herhangi bir besteyi, notasını kolaylıkla okuyabilecek bir hale getirmek, sesleri tabii ve fennî kabiliyet ve taksimata göre tanzim, tesviye ve tazyif eylemek, teknik ve pratik metodlarla gına muallimi yetiştirmekten ibarettir. Binaenaleyh 'hanende ve sazende' yetiştirmek isteyen Darülelhan ile mekatib-i ibtidaiyyede nota ve gına tedrisi usulleri öğrenmekle mükellef Darümualliminler arasında münasebet tasavvur doğru değildir. (akt. Kolukırık, 2015, s. 26)

Burada Dârümuallimîn yönetimi, İbtidai mektepte müzik dersleri verecek öğretmenin ve Darülelhan öğrencilerinin aldığı eğitimin farkını açıklayıp, alanları ile ilgili sınırlar çizerken; Darülelhan'da eğitim alan kadın öğrencilerin sahasını daha da daraltmaktadır. Müzik alanında sahnede olması ahlaka aykırı bulunan ve sadece muallime olarak kendine yer bulması beklenen kadınların, iptidai mekteplerde öğretmenlik yapmasının da -aldıkları eğitim nedeniyle- önünün kesilmek istendiği ve bu bilgiler ışığında, mezun olan kadınların, Darülelhan'dan edindikleri kültürel sermayeyi sadece hanende ve sazende yetiştirmede kullanabilmeleri istenmektedir.

Yönetmeliklerinden ve konserlerinden Türk müziği ağırlıklı bir eğitim verdiği görülen Darülelhan'la ilgili, 19 Mart 1918 yılında Meclis-i Ayan tutanaklarında kayıt altına alınan tartışma, kurumda verilen eğitim ile ilgili konuşmaların içeriği açısından dikkat çekicidir. Darülelhan ve Musiki Encümeni'ne verilecek ödenekle ilgili konuşmada, dönemin Nafia Nazırı ve Maarif Nazırı Vekili -bayındırlık ve eğitimden sorumlu nazırı- Ali Münif Bey (1874-1951), Darülelhan ve Musiki Encümeni'ni vekillere tanımlamıştır. Darülelhan'ı "Darülelhan, birisi zükûra, diğeri inasa ait olmak üzere, iki kısma münkasımdır. Bunların talimatnameleri, programları mevcuttur. Her biri dörder sınıf üzerine müesses musiki mektebidir. Orada musikinin ta elifbasından başlayarak ilânihaye lâzım gelen şeyler, talim ve tedris olunuyor ve lâzım gelen alât ve edavat ile de tatbikat yapılıyor. Bu suretle musiki-i millî halinde devam ediyor."; Musiki Encümeni'ni ise "Bir de Garp ve Şark musikisini mevz ve telif ederek, yeni bir musiki vücuda getirmek için çalışılıyor. Bu mesele Darülelhanın vazifesi dahilinde değildir. Bunun için Musiki Encümeni namı altında bir Encümen teşkil edilmiştir. Gerek Garp ve gerek Şark musikisine vakıf olan zevat bir komisyon halinde içtima ediyorlar. Bu vazife ile bunlar mükelleftir." şeklinde vekillere anlatmıştır. Nazır, Darülelhan'ı müzik ile ilgili bir eğitim kurumu olarak aktarırken; encümeninin görevini Garp ve Şark



müziğini birleştirerek yeni bir müzik oluşturmak olarak tanımlamıştır. Bu tutanak konuşmasından bir yıl önce yayımlanan Darüelhan talimatnamesinde ise Musiki Encümeni'nin görevi; müzik sanatının bilimsel şekilde öğretiminin yapılması, eski eserlerin kayıt altına alınıp yayılması ve yeniden canlandırılması olarak belirlenmiş iken, bu konuşmada, bu görev tanımı belirlenenden tamamen farklı şekilde aktarılmıştır. Dolayısıyla, Musiki Encümeni'nin görev tanımının bir yıl içinde büyük bir değişime uğradığı görülmektedir. Mahmud Paşa isimli vekilin, Darüelhan'da hangi tür müzik tahsil ettiklerine dair sorusuna Ali Münif Bey'in verdiği yanıt, kurumda verilmesi planlanan eğitimi açıklaması bakımından önem teşkil etmektedir. Bu soruya cevaben “Şimdilik mevcut olan musikiyi, yani bizim musikiyi tahsil ediyorlar. Bunun için teşkil olunan Encümen, tetkikatını ekmal edip Darüelhan'da tedris ve talim olunacak usulü tebliğ edinceye kadar bu usulde devam edecekler.” demiştir. Bu konuşmalar, Darüelhan'ın eğitimi ile ilgili yeni bir program ve eğitim planı üzerinde çalışıldığı, Darüelhan'ın ikinci yapılanmasında verilecek eğitimin benzerinin, 1918 yılından planlanmaya başlandığının göstergesidir. İkinci yapılanmadaki eğitimin sosyolojik nedenleri olarak değerlendirilen Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ve milli musiki tartışmaları henüz gündemde değilken; bu planlamanın konuşulması, dönemin Batılaşma politikalarının müzik üzerindeki etkisini göstermesi bakımından çok büyük önem taşımaktadır.

Kurumun içeriğinin değişmesi ile ilgili çabaların olduğuna dair bir başka veriyi ise Muhiddin Sadak'ın (1900-1982) anılarından öğrenmekteyiz. Muhiddin Sadak “1922 yılında 40 lira maaş ile Darüelhan'da göreve başlamıştım, düşman memleketi terk etmek üzereydi. Önce bir trio kurmuştuk. O sıralarda yalnız alaturka tetrisat yapan Darüelhan'da garb musikisi öğretilmesi için bir teşebbüs vardı.” (İlyasoğlu, 1992, s. 11) şeklinde anlattığı anılarından, kurumda yönetmelik düzenlemesi yapılmamış olsa bile Batı müziği eğitimi ile ilgili girişimlerin olduğu anlaşılmaktadır.

I. Dünya Savaşının etkileri, maddi sıkıntılar vb. sebeplerle erkekler bölümünün kapatılmasının ardından, kadınlar bölümünün sekiz kişilik öğretim kadrosu ile bir süre daha kurumdaki eğitimi devam ettirdiği bilinmekte; kurumun bu dönemdeki eğitiminin sonlanışı ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamaktadır. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan 1922 yılının Ekim ayı tarihli belgelerde Darüelhan'ın kapatılması ile ilgili olarak görüşüldüğü ancak kendi alanındaki tek eğitim kurumu olması nedeniyle kurumun kapatılmamasına ve Avrupa'daki konservatuvarlar gibi konserler düzenleyip bu

konserlerden edinilen gelirle, kurumun masraflarının karşılanmasına karar verilmiştir<sup>17</sup> (Şekil D.2). Bu evraklara göre kurum, bu tarihlerde resmi olarak kapatılmamış; ancak -kuruluşunun hemen ardından başlayan ve ilk yapılanma döneminin tamamında yaşanan maddi imkansızlıklarla eğitim vermeye çalışılan- Darülelhan, kaderine terk edilmiştir.

### **3.4 Cumhuriyetin Kültür Ortamı: 1923-1926 Yıllarında Darülelhan’da Verilen Eğitim**

I. Dünya Savaşı’nın etkileri, Batılılaşmanın etkileri, Osmanlı Devleti’nden Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş dönemindeki kültürel çatışmalar neticesinde Darülelhan’da bir değişim ihtiyacı hissedilmiştir.

Dönemin Valisi Haydar Bey’in (1879- 1937) desteğiyle girilen yeni dönemde, öncelikle 1923 yılında Musiki Encümeni lağvedilmiştir. Darülelhan, Maarif Vekaleti’nden ayrılıp İstanbul valiliğine bağlanmış ve programa Batı müziği şubesi eklenerek yeniden yapılandırılmıştır (Paçacı, 1999, s. 13).

Darülelhan’ın yeni müdürü olarak görev alacak Musa Süreyya Bey (1884-1932), *Vatan* gazetesindeki “İstanbul’da Yeni Bir Konservatuvar Açılıyor” başlıklı yazıda yeni yapılanan Darülelhan için şu sözleri yazmaktadır:

Memleketimizde bir konservatuvarın lüzumu çok zamandan beri hâsıl olmuştu. Şimdiye kadar mevcut olan Dârülelhan, ihtiyacı tatmine kâfi değildi. Mûsikîye karşı derin iştihakı olan heyecanlı gençlerimizin ciddi tedrisat elde etmeleri için hiçbir vasıtaları yoktu. Bunlar bir takım fedakârlıklarla âlât-ı mûsikîyeden birisini öğrenmek için muallim buluyorlarsa da mûsikînin fenniyatına ve diğer teferruatına ait malumattan mahrum kalıyorlardı..... İşte yeni Dârülelhan bu kabiliyeti neticeye ve kemale erdirmeye çalışacaktır. Bu suretle memleketimizin en büyük bir ihtiyacını tatmin edecek, hatta mûsikî tahsili için Avrupa’ya kadar gitmeye mecbur olan gençlerimizi bu külfetten varestede kılacak mahiyette yeni sene-i dersiye bidayetinde tedrisata başlayacaktır. (Ergin, 1977, s. 1584)

Yazıda, ilk dönem yapılanmasındaki Darülelhan’da ciddi bir eğitimin verilemediğinin altı çizilirken, müziğin bilimsel kısmı ile ilgili yoksunluklar yaşandığı ve müzik alanında ihtiyaç duyulan kurumsal yapının kurulamadığı da anlaşılmaktadır.

---

<sup>17</sup> BOA, BEO. 4723/354161-1.  
BOA, BEO. 4723/354161-2.

Darülelhan, 14 Eylül 1923'te Garp ve Şark müziği bölümleri ile -yeniden yapılanarak- açılmıştır. Musa Süreyya Bey *Darülelhan Mecmuası*'nda, "Darülelhan Şu'unu" başlıklı yazıda "Şanlı zaferleri ve mes'ûd inkılâbı müte'âkib makâm-ı vilâyeti teşrîd eden Vâli-i muhterem Haydar Beyefendi birçok kıymetli icrâ'âtı meyânında Dârülelhân'ın da Avrupa konservatuarları gibi asrî bir müessese olarak vücûd bulmasına sarf-ı himmet buyurdular" sözleriyle kurumun Avrupa konservatuarları gibi "asrî" bir eğitim kurumu olmasının planladığının altını çizmiştir. Aynı yazıda Musa Süreyya Bey Darülelhan'ın amaçlarını musiki eserlerinin korunması ve unutulmamasını sağlamak, dönemin müzik ilerlemelerini duyurmak, milli musikiyi layık olduğu seviyeye taşımak, yapılacak ilmi toplantılarla eski eserleri kayıt altına almak ve opera, operet gibi sözlü eserleri dilimize uyarlamak olarak sıralamıştır.

Darülelhan'ın bu döneminde Garp bölümünde müdür olarak Musa Süreyya Bey, müdür muavini olarak da Yusuf Ziya Demirci bulunmaktadır. Dönemin öğretim kadrosu şu şekildedir: Alafranga bölümünde; Zeki Bey (Orkestra şefi), Ekrem Besim Bey, Cemal Reşit Rey (1904-1985), Nimet Vahid, Chevalier Geza de Hegey, Victor Radeaglio, Edgar Manas, Henry Furlani, Sadri Bey, Zati Bey, Nezihe Hanım, Muhittin Sadak Bey, Kadri Bey, Veli Bey (Kanık), Adil Bey, Osman Şerefeddin Bey, Seyfi ve Sezai Asal kardeşler, Ali Bey (Sezin), Mesud Cemil Bey (Kara, 2018, s. 67).

Şark Musikisi bölümünün kadrosunda bulunanlar ise; Nuri Bey (Duyguer), Kevser Hanım, Mustafa Bey (Sunar), Sedad Bey (Öztoprak), Hayriye Hanım (Örs), Faika, Zehra, Şeref Hanımlar, Muazzez Hanım (Yurcu), Ziya Bey, Refik Bey, Faize Hanım (Ergin), Emin Bey (Yazıcı ), Ruşen Ferit Bey (Kam), Rauf Yekta Bey, Zekaizade Hafız Ahmed Bey, İsmail Hakkı Bey, Teganni: Ziya Bey, Zahide Hanım idi. Bu kadroya daha sonra Reşat Bey (Erer) ve Dürrü Bey de katılmıştır (Kara, 2018, s. 67). Batı müziği bölümünün eğitim kadrosu çok büyük oranda erkeklerden oluşurken, Şark Musiki bölümü eğitmenlerinin kadın ağırlıklı olduğu görülmektedir. Kadrodaki kadınlar, Darülelhan'ın ilk döneminde, kurumda öğrenci olarak bulunmuşlar;<sup>18</sup> kurumun ikinci yapılanma döneminde ise eğitimci kadrosunda yer almışlardır. İlk yapılanma döneminde, ekonomik nedenlerle erkekler şubesinin daha önce kapatılması, bu dönemin Şark Musikisi bölümü kadrosunda kadın eğitimcilerin -daha uzun süre

---

<sup>18</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Kara, 2018, 50-51.

eğitim almaları dolayısıyla- kendilerine daha kolay yer bulmasına neden olduğu söylenebilir.



**Şekil 3.1 :** Darüelhan heyet-i idare ve talimmiyesi.<sup>19</sup>

1923 yılında yayınlanan “Darüelhan’ın Teşkilat ve Talimatnamesi”<sup>20</sup>’nin 1. maddesinde kurumun amacı asrın müzik gelişmelerini memlekette duyurmak, milli musikiyi bozulmaktan kurtarmak ve muhafaza etmek olarak belirtilmiştir.

Talimatnameye göre; Garp musikisi bölümünde kompozisyon, teganni, piyano, keman, alto, viyolonsel, flüt ve orkestra âlât-ı musikiyyesi: klarnet, obua sınıfları bulunmaktadır. Öğrenciler bu sınıflardan yalnızca birini seçebilmektedirler. Tüm sınıflar nazariyat-ı musikkiye, tarih-i musiki ve orkestra/koro talimlerini derslerini ortak olarak almaktadırlar. Kompozisyon ve teganni öğrencileri zorunlu olarak piyano dersi almaktadırlar. Çalgı dersleri hocayla birebir olarak haftada bir, yarım saat işlenmektedir. Öğrenciler her ay bir heyetin önünde bir parça çalmak

<sup>19</sup> Darüelhan Mecmuası, S. 1, s. 45. Sağdan sıra ile oturanlar: Faize Hanım, Hayriye Hanım, İsmail Hakkı Bey, Kevser Hanım, Müdür Süreyya Bey, Nezihe Hanım, Zeki Bey, Ziya Bey, Radelya Efendi. İkinci sırada ayakta duranlar: Selahaddin Bey, Mustafa Bey, Ali Nuri Bey, Zehra Hanım, Ziya Bey, Faika Hanım, Ekrem Bey, Manas Efendi, Muhiddin Bey, Fazıl Bey. Üçüncü sırada ayakta duranlar: Ruşen Bey, Sedad Bey, Refik Bey, Sadri Bey, Veli Bey, Basri Bey, Adil Bey, Kadri Bey.

<sup>20</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Kaya, V. C. (2016). *Darüelhan Talimatnamesi ve Ders Müfredat Programı*. İstanbul.

mecburiyetindelerdir. Program üç senelik planlanmış olup; müzik ve çalgı bilmeyen öğrenciler için hazırlık mahiyetinde *sınıf-ı ihzâri* sınıfı bulunmaktadır.

Gerek *sınıf-ı ihzâri* gerekse alanında bilgi sahibi olduğu için 1. sınıftan eğitime başlayan öğrenciler için altı aylık bir ‘tecrübe devresi’ bulunmaktadır. Sınıfının öğretmeninin altı aylık değerlendirmesi neticesinde, öğrenci ya ‘talebe-i asliyye’ sıfatını kazanır ya da okuldan kaydı silinir.

Şark musikisi şubesinde ise keman, kemençe, ney, tanbur, santur, ud, kanun ve teganni sınıfları bulunmaktadır. Tüm sınıflar şark musiki nazariyat ve tarihi, solfej, teganni ve usûlât-ı musikiyye derslerini almaktadır. Çalgı dersleri hocayla birebir olarak haftada bir saat işlenmektedir. Şark musikisi nazariyatı ve tarihi dersi haftada birer saat olmak üzere 30-40 kişilik öğrenci grubuyla yapılırken, solfej ve teganni ve usûlât-ı musikiyye dersleri ise yine haftada birer saat onar kişilik gruplar halinde işlenecektir. Bu şubede ‘tecrübe devresi’ dört ay olarak düzenlenmiştir.

Yönetmelikten 3 yıl sonra, 1926’da kurumun ders müfredat programı yayınlanmıştır. Bu programda, her sınıf için yıl bazında çalınacak eserler ya da metodlar belirtilmiş ve toplu derslerin içerikleri aktarılmıştır. Program incelendiğinde, Garp musikisi şubesinin özellikle keman ve piyano sınıflarının müfredatının uygulanmasının zorluğu göze çarpmaktadır. Müzik bilmeden kuruma gelen öğrencilerin eğitim alacağı keman sınıfının, *tecrübe ve ihzâri devresi* ’nde çalınacak eserler Mazas Etüdları no:2 ve Rode no:6 ile Viotti no:23 konçertoları olarak belirlenmiştir. Ancak bu eserler hem arşe teknikleri hem ileri pozisyonlar hem de çalım teknikleri olarak başlangıç aşamasına uygun olmayan eserlerdir. Günümüz konservatuvar eğitiminde bu eserler 9. ve 10. sınıf müfredatlarında bulunmakta, keman eğitimine başladıktan sonraki 5. ya da 6. yılda çalınmaktadır.<sup>21</sup> Darülelhan programına göre ise bu eserler 6 ay içinde çalınacaktır/çalınmalıdır. Darülelhan eğitim vermeye başladıktan üç yıl sonra yayınlanan bu programın, -konser programlarının düzeyi göz önüne alınarak- tam olarak uygulanamadığı ve uygulanamayacağı düşünülmektedir.

---

<sup>21</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Lise Müfredatı. [http://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=keman\\_636815166094546289.pdf](http://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=keman_636815166094546289.pdf)



**Şekil 3.2 :** Tecrübe ve ihzâri devresinde çalınması beklenen Rode Konçerto no:6'dan kesit.

Cemal Reşit Rey (1904-1985), Paris'ten Darüelhan'ın Garp musikisi şubesinde çalışmak üzere İstanbul'a döndüğünde kurumdaki anılarını şöyle anlatmıştır: “Ben ilk kurduğum koro ile Mozart Requiem söyletmişim öğrencilere. Tabii ki koroda çarşafli hanımlar, fesli beyler vardı.” (İlyasoğlu,1992, s. 11). Cemal Reşit Rey'in bu ifadelerinden toplumun yaşayışının ve kurumda yapılan müziğin henüz birbirine entegre olamadığını düşündüğü ve Avrupa'da eğitim almış bir kurum çalışanı olarak Rey'in bu durumu şaşkınlıkla karşıladığını anlamaktayız.

Rey'in anlattığı bir başka anısı ise Türk müziği ve Batı müziğinin aynı kurumda öğretilmesinin eğitmenler arası etkileşimi göstermesi açısından dikkat çekicidir. Darüelhan'ın kütüphanesindeki piyanoda çalışan Rey, kütüphane memuru Fazıl'ın sözlerini şaşkınlıkla karşılar:

Fazıl bana, ‘Ey Avrupalı, yeter artık bunca Avrupa müziği yazıp çaldığın. Bizim bu kadar oyun havalarımız var, türkülerimiz var. Onlar üstüne bir parça uğraşsana’ dedi. Zihnimde şimşekler çaktı. Ne kadar manidar, demek ben o güne kadar Avrupa müziği yapıyordum. ‘Ama elimde hiçbir malzeme yok ki’ diye cevapladım Fazıl’ı. Beni yakalayıp Udi Sedat Bey’in odasına götürdü. Sedat Bey bana saatlerce, bir gün boyunca oyun havası ve türkü çalıp dinletti. Hepsini not ettim. Bir hafta sonra “Sarı Zeybek”i besteleyip Fazıl’a çaldım. O koca cüssesi ile beni tutup havalara kaldırdı sevincinden. Bundan sonra böylece 12 tane Anadolu şarkısı yazdım ve Paris’te bastırdım. (İlyasoğlu, 1992, s. 11)

Benzer şekilde Cemal Reşit Rey'in programlı müzikleri de Sedat Bey'in müziğini etkilemiştir (İlyasoğlu, 1997, s. 108). Dolayısıyla, iki şubenin eğitimcilerinin birbirlerinin bilgilerinden faydalandıkları ve üretimlerini bu bilgileri de ekleyerek şekillendirdiklerini söylemek yanlış olmayacaktır.

*Sûs* dergisinde yayımlanan “Darülelhan'da Bir Ders” (Şekil E.1) başlıklı yazıda okulun atmosferi samimi bir dille anlatılmaktadır. Yazının girişinde Darülelhan'ın müdürü Musa Süreyya Bey'in kadınlara ‘dedikoducu’ demesine “Süreyya Efendi'ye ithaf: Dedikoducu! Bu, bizim başmuharririn umum kadınlara tevcih-i vecihi! Onun bu iltifatına (!) layık olmak için, işte, daha ilk satırda mini mini bir dedikodu ile kendisine dokundum. Bundan sonra da hiçbir fırsatı kaçırmayacağımdan emin olabilir.” sözleriyle kurum müdürünün cinsiyetçi söylemine sitem edilmiştir. Bu yazıda Darülelhan, “Burası bir mektep mi, bir cemiyet mi, yoksa bir müessese-i hayriye mi nedir? Emin olunuz ki hiçbiri değil. Ma‘amafih bunlara yakın. İsterseniz mektep diyelim, hatta arzu ederseniz bir de isim koyalım: Nağmeler mektebi!” (Zorlutuna, 1339, s. 3) şeklinde tarif edilmiştir. Bu sözlerden kuruma dışarıdan bakan kişilerin, Darülelhan'ı tam olarak konumlandıramadıkları anlaşılmaktadır.

Darülelhan, bu dönemde verilen eğitimin yanı sıra konserler, derleme çalışmaları, yayın faaliyetleri ile ilk dönemden çok daha verimli bir kurum olarak faaliyet göstermiştir. *Darülelhan Mecmuası*'nda aktarıldığına göre, Darülelhan 15 günde bir Garp ve Şark şubeleri konser vermekte; bu konserler dönemin süreli yayınlarında çıkan yazılara göre büyük ilgi görmektedir. Her iki şubenin ortak verdiği konserlerde Şark Musikisi şubesi konserlerinin bölümlere ayrıldığı görülmektedir. Örneğin; 28 Mart 1924'te gerçekleşen konserde Şark Musiki şubesi eserleri ‘eski musiki eserleri’ ve ‘yeni musiki eserleri’ olmak üzere iki bölümde seslendirmiştir. Ancak eski ve yeni eserler için tarihsel bir eskilik/yenilik sınıflandırması yapılmamış; Dede Efendi (1778-1846), Zekâi Dede (1824-25/1897) gibi bestecilerin eseri ile ‘eski musiki eserleri’ bölümünü yöneten İsmail Hakkı Bey'in (1866-1927) eserleri bu bölümde seslendirilmiştir. ‘Yeni musiki eserleri’ bölümde ise bu bölümü yöneten Muallim Sedad'ın (1890-1947) eserleri seslendirilmiştir. 23 Ocak 1925 tarihli konserde Hüseyin Sadeddin Bey'in (1880-1955) Suzinak Peşrevi haricinde yeni musiki eserleri

başlıklı bölümde sadece Sedad Bey'in eserleri çalınmıştır. Darülelhan'ın bu dönemde verdiği konserler ilk dönemin aksine, basında genel olarak olumlu eleştiriler almıştır.<sup>22</sup>

Ancak yazılan bu yazıların yanında kadın ve erkeklerin aynı sahnede olmasını gayriahlaki bulan bir yazı da kaleme alınmıştır. 12 Aralık 1924 tarihinde Garp musikisi bölümünün öğrenci konseri ile ilgili yazılan “Aristokrasi Sınıfının Şaaşalı Eğlenceleri” başlıklı yazı bu konuda çok sert sözler içermektedir.

İşte “hürriyet-i nisvân” duasının karar kıldığı netice! Kadını “esaret”den kurtarmak için senelerden beri mütemadiyen onun namına bağırıp çağırınların asıl maksatları ne olduğu artık anlaşıldı: Müslüman hanımlarının süslenerek sahnelere çıkması, sazandelik ve muganniyelik, yahut aktrislik ederek beyleri eğlendirmesi, umumi salonlarda herhangi erkeğin kollarına takılarak birlikte dans etmesi!.. (...) Bunlar hep demokrasi kisvesine bürünmüş aristokrasi hayatının şayan-ı ibret safhalarıdır. (Akt. Kara, 2018, s. 81)

Müslüman kadınların sahnede olması, demokrasi ve kadın hakları kisvesi altında aristokrasi sınıfının, kendi hayat tarzlarını halka ‘mübah telakki’ ettirme çabası olarak yorumlanmıştır. Bununla birlikte müziğin ve/veya müzik eğitiminin de sınıfsal bir konumda ele alınmış olması dikkat çekicidir.

Kadınların sahnede olmasıyla ilgili yayımlanan diğer bir uçtaki örnek ise Güzide Sabri Aygün'ün (1886-1946) ‘Güzide Osman’ takma adıyla *Süs* dergisinde yayımlanan yazısıdır.

‘Darülelhan’ müsameresi, itiraf ediyorum, çok samimi, çok benliğimi okşayan bir gündü... Hayat yollarının her köşesinde kendine bir çalışmak hakkı ayıran Türk kadını, bu, esasen şiir ve aşk yurdu olan bedî’î sanatında da büyük deha ve kabiliyetini gösterdi... Şark kadını bu ruhî ve bedî’î ihtiyacı çok hissetti. Ve çok çalıştı. Sarsılmayan azmi, eksilmeyen sebatıyla her şeyde muvaffak olan Türk kadını bugün musikisinin de kahramanı oluyor. Ve onun için bugün artık millî gururumuzun, milli an‘anelerimizin bayramındayız...” (Osman, 1923, s. 6)

---

<sup>22</sup> Detaylı bilgi için bakınız: Kara, A. (2018). *Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.





**Şekil 3.3 :** *Vakit* Gazetesi’nde yayımlanan Darülelhan konserleri ile ilgili yazıda kullanılan görsel.

1926 yılında, dönemde süregelen, Şark ve Garp müzikleri hakkındaki tartışmalar dönemin basınında büyük yer bulmuştur. Bu tartışmalar resmi kurumlardan Türk müziği eğitiminin kaldırılması fikrine kadar uzanır. Cemal Reşit Rey’in anlatısında Türk müziğini kaldırılması şu şekilde aktarılmıştır:

Sene 1926. Yaz aylarında, Ankara’dan bir davet geldi. Müdür Süreyya Bey’e ve bana. Daveti Maarif Vekili Necati Bey yapıyordu. Maarif Vekâleti bir encümen kurmuş, Sanayi Nefise Encümeni, sanat meselelerini görüşecekti. Bu encümende kimler vardı: Reis olarak rahmetli Ressam Namık İsmail, (Namık İsmail o zaman Güzel Sanatlar Akademisi Müdürüydü. Çallı İbrahim (O da Güzel Sanatlar Akademisi’nde hoca idi.) İstanbul Müzeleri Müdürü Halil Ethem Bey, İsmail Hakkı Bey, Mimar Kemalettin Bey. Biz Musa Süreyya Bey’le bir layiha hazırladık ve Encümen’e sunduk. Bu tarihi bir layihadır. Dârülelhân isminin kaldırılmasını onun yerine konservatuvar isminin kullanılmasını, ayrıca Maarif’e bağlı bütün mekteplerde müzik tahsilinin eski tarz usulleriyle, yani yegâh, dügâh, segâh, dümteka dümtek tabirleriyle değil, solmizasyon denilen usülle, yani do re mi fa sol tabirleriyle yapılmasını teklif ettik. Bu teklifimiz kabul edildi ve o günden itibaren Dârülelhân ismi kalktı yerine konservatuvar ismi alındı, Türk müziği tedrisatına son verildi. (akt. Kolukırık, 2015, s. 58-59)

Bu gelişmenin ardından, kurumda Türk müziği, talimatname ile çalışma koşulları belirlenen ‘Tasnif ve Tespit Heyeti’nin faaliyetleri ile sınırlandırılmıştır. Rauf Yekta Bey’in arşivinde kurumdan Türk müziği eğitiminin kaldırılması üzerine, Mustafa

Kemal Atatürk’e hitaben yazılan ve alınan bu karardan bir an önce vazgeçilmesi gerekliliği vurgulayan bir mektup müsveddesine rastlanmıştır. Mektupta;

Türkiye Reis-i Cumhuri Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri’ne

Türk milletinin yetiştirdiği Farabi ve İbn-i Sina gibi hukema tarafından nazari temelleri kurulan ve garbin vakıf-ı ahval musiki alimleri nezdinde ciddi bir kıymet-i aliyye ve tarihiyyesi olan Türk musikisinin Darülelhan’da tedris edilmemesi hakkında mahza şahsi ihtiraslar sevgiyle (sabık müdür Süreyya Bey tarafından) Sanayi-i Nefise encümenince ittihaz ettirmek istenilen verilen kararın beynelmilel musiki tarihlerinde şiddetle tenkit edilecek bir hadise olacağını kemal-i ihlas ile temin eder ve (asri prensipleri almak suretiyle her türlü tekemmülata müstaid ..... ve milli harsımızın tarihinde aleyhimize tarihi kalacak böyle bir kararın) Maarif Vekaleti’nce mevkii-i icraya konulmaması için her hususta milletimize doğru yolu gösteren büyük ve mukaddes Gazimizin atabe-i şevketine ilticaya mecburiyet gördüğümüzü arz ile beraber bu hususta şerefsadır olacak irade-i celileleriyle kuvve-i maneviyeleri kırılmış olan muallim ve talebe kullarının ihya ve tebşir buyurulmasını bilhassa istirhama mübasaret eyleriz ferman.

Darülelhan Türk Musikisi Muallimleri Namına. (Doğrusöz, 2018, s. 185) yazmaktadır.

Mektup müsveddesinde dönemin Türk müziği tartışmalarına karşılık, Türk müziğinin bilimsel tarafı ve Batılı müzik alimlerin de kabul gördüğü vurgulanarak söylemsel strateji oluşturulmuş; kararın müzik tarihine eleştirilecek bir olay olarak geçeceğinin altı çizilmiştir. Bu mektubun gönderilip gönderilmediği ya da mektuba cevap alınıp alınmadığı bilinmemektedir.

### 3.5. Darülelhan’da Yapılan Etkinlikler ve Bir Müzik Kimliğinin Oluşumu

Darülelhan’da verilen eğitim ve konserlerin dışında, 1924-26 yılları arasında 7 sayı yayımlanmış olan *Darülelhan Mecmuası* adlı dergide Türk müziği ve Batı müziği alanında yazılar yazılmıştır. Ayrıca Darülelhan Şu’unu başlığında kurumda yapılan çalışmalar anlatılmıştır.

Halk müziği ezgilerinin toplanması için de çalışmalar yapılan Darülelhan’da, önce anket yoluyla daha sonra derleme gezileriyle halk ezgileri kayıt altına alınmıştır. Anketler iki, derlemeler de on beş defter olarak yayımlanmıştır.

Darülelhan’da Şark musikisi şubesinin kapatılmasının ardından, kurumdaki Türk müziği faaliyetleri Türk Musikisi İcra Heyeti ve Tasnif ve Tespit Heyeti ile sınırlandırılmış ve heyetin görevi talimatname ile çerçevelenmiştir. Alaturka Musiki Tasnif ve Tesbit Heyeti Talimatnamesi’nin birinci maddesi ‘Heyet üç zattan

müteşekkildir.’ şeklindedir. Bu üç kişi Rauf Yekta Bey reis olmak üzere, azalar Muallim İsmail Hakkı ve Zekâîzade Hafız Ahmet Efendi’dir. Talimatnamenin üçüncü maddesi “Heyetin ilk vazifesi mahfuzatı tesbit etmektir. Bu tesbit faaliyetinde dinî eserleri takdim edecektir.” maddesidir (Ergin, 1977, s. 1588). Özellikle dini eserlere öncelik verilmesi kapatılmış olan tekkelerde gelişen dini mûsikî eserlerinin kaybını önlemeye yönelik olduğu düşünülebilir (Özcan, 1993, s. 520). Diğer maddeler eserlerin notaya alınması, koleksiyon sahipleri ve heyetin işleyişiyle ilgili maddelerdir. Ancak bu maddelerin altında ayrıca eklenmiş “alaturka şubesinin lâğvı üzerine tesis edilecek olan tasnif ve tesbit heyetine mülhak icraî kısmın mektep anasırından mürekkep olarak ve katiyyen tedris ve talim mahiyeti olmamak şartile tedrisat olmadığı günlerde Konservatuvar müessesesinde çalışabilmeleri muvafık görülmüştür” (Ergin, 1977, s. 1588) açıklamasıyla Türk müziği çalışmaları açık bir şekilde sınırlandırılmıştır. Bu maddeyle heyet çalışmalarını, binada eğitim olmadığı günlerde ve kesinlikle eğitim vermemek şartıyla sürdürebilecektir. Rauf Yekta Bey, *Vakit*’te yazdığı “Nâmık İsmail Bey’e Cevap” yazısında ve *Yenises Gazetesi*’nde yayınlanan “Garpçılara Şiddetli Bir Hücûm” mülakatında bu karar henüz alınmamışken, Sanayi-i Nefise Encümeni üyelerinin Türk müziği ile ilgili fikirlerine sert açıklamalarla cevapta bulunmaktadır. Kararda imzası bulunan Sanayi-i Nefise Encümeni üyelerinden İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun (1886-1978), 1934’te yayımlanan bir yazısında, bu sınırlamaya dair: “Alaturka musiki irtica musikisidir, ona müdahale etmek lazımdı” denmektedir (Akt. Deren, 2002, s. 398).

Bu şartlarda çalışmaya başlayan Tasnif ve Tespit Heyeti’nin “Türk müziği ile ilgili yayın ve araştırma çalışmaları, Türk halk müziği ile ilgili derleme çalışmaları ve klasik Türk müziği eserlerinin tespit edilmesi konusundaki çalışmaları, Türk müziğinin bilinçli bir şekilde ilk kez kayıt altına alınması ve sistematik ilk çalışmalar olması yönüyle çok önemlidir.” (Kolukırık, 2004, s. 488).

Darülelhan çatısında “Dârülelhan Külliyyâtı isimli klasik Türk müziği eserlerinin nota yayımı gerçekleştirilmiştir. 120 tanesi Osmanlı Türkçesi ile Darülelhan tarafından; 60 tanesi de Latin harfleriyle İstanbul Konservatuvarı neşriyatı olarak yayımlanmış toplam 180 fasikül, 199 tane sözlü eseri ve 60 tane saz eseri ihtivâ etmektedir.” (Kolukırık, 2004, s. 488).

Türk müziği şubesinin kapatılması ve Tasnif ve Tespit Heyeti oluşturulması, geleneğin süreklilik, aktarım ve canlılık özelliğini yitirdiği, gelecekle kurduğu bağın kaybolduğu

hissine neden olmuştur. Türk müziği sadece geçmişe ait bir “kültürel kalıntı” olarak algılanıp, bu müzik türünün modernleşen toplumda hayatta kalamayıp hükmünü ve değerini yitirdiği algısına sebebiyet vermiştir. Alınan bu kararlar Türk müziğinin ‘tarihselleştirilmiş’ hale getirildiği söylenebilir. Rauf Yekta Bey yazısından bu durumu ‘Türk müziğini müzeye kaldırmak’ olarak tanımlamaktadır. Ayas’a göre bu uygulamalar, bizzat devlet kurumları tarafından bilinçli bir siyaset çerçevesinde oluşturulmuştur (2015, s. 295). Bu duruma rağmen Tasnif ve Tespit Heyeti’nin çalışmaları, Türk müziğinin tekkelerden ve okullardan kaldırıldığı dolayısıyla sözlü aktarımının sekteye uğradığı bir dönemde yazılı repertuvar oluşturarak eserlerin kaybolmamasını sağlamak adına önem taşımaktadır.

Bu süreçten sonra Darülelhan’ın ismi İstanbul Konservatuvarı olarak değişmiştir. Cemal Reşit Rey o dönem konservatuvar isminde ısrarcı olsa da sonrasında pişmanlığını şöyle ifade etmiştir: “Düşünün Lâhinler Yuvası, Melodiler Evi. Daha güzel bir ifade tasavvur edebilir misiniz? Orada kıyametler gibi ısrar etmiştim konservatuvar konsun diye. Şimdi bundan fevkalade pişmanım” (İlyasoğlu, 1997, s. 67). Darülelhan ismi ise; bu değişikliğin yaşandığı zamanlarda açılan Eskişehir Darülelhanı, Kıbrıs Darül Elhan Musiki Derneği gibi derneklerde yaklaşık sekiz-on yıl kadar yaşamıştır.

#### **4. GELENEĞİN YENİDEN ÜRETİLMESİNİN AKTÖRÜ OLARAK RAUF YEKTA BEY**

Türk müzikolojisinin kurucusu, döneminin önemli teorisyeni, müzik yazarı, arşivcisi, bestecisi olarak bilinen Rauf Yekta Bey hem siyasi hem de toplumsal olarak büyük dönüşümlerin ve karşıtlıkların gözlemlendiği bir dönemde yaşamıştır.

Rauf Yekta Bey, Osmanlı Devleti'nin son beş padişahın saltanatında yaşamış, I. ve II. Meşrutiyet dönemi, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, eski tip imparatorlukların çözülmeye başlaması, ulus-devlet anlayışının oluşması, milliyetçilik hareketleri, modernleşmenin etkileri, Cumhuriyet dönemi politikaları gibi önemli siyasi olaylara ve dönemlere tanıklık etmiştir. Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminin bu çalkantılı tarih sahnesinde siyasi olaylarda olduğu gibi toplumsal yapıda da dönüşümler yaşanmaktadır. Rauf Yekta Bey, bu dönüşüm ve karşıtlıkların döneminde bir tarih öznesi olarak var olmuş; kültürel birikimini, müziğe bakış açısını bu süreçte şekillendirmiştir.

##### **4.1. Kültür Çevresi, Ailesi ve Çocukluğu**

Rauf Yekta Bey, doğum adıyla Mehmed Rauf, Sicill-i Ahvâl kaydına<sup>23</sup> göre, “bin iki yüz seksen sekiz senesi muharremü'l-harâmının beşinde Dersaadet'te”, başka bir deyişle 27 Mart 1871 tarihinde İstanbul'da doğmuştur (Şekil C.2). Rauf Yekta Bey'in çocukluk anılarını aktardığı metinden 1877 yılında Sarıyer'den Aksaray'a taşındıkları anlaşılmaktadır (Şekil C.1). Rauf Yekta Bey biyografisi ile ilgili kaynaklar, kendisinin Aksaray, Karagöz Mahallesi'ndeki konakta dünyaya geldiğini aktarsa da; yine çocukluk anılarında bu konaktan “1293'te (1876) emlak edilen köşk” olarak bahsetmektedir (Doğrusöz, 2018, s. 159). Bu anılardan çocukluğunun bir bölümünün Sarıyer'de geçtiğini, yaşanan bir yangın olayını ardından, 7-8 yaşlarında Aksaray'a taşındıkları anlaşılmaktadır.

---

<sup>23</sup> BOA. DH.SAİDd. 46-285.

Harbiye Nezareti Mektubî-i Seraskerî Kalemi birinci mümeyyizi olan babası Ahmed Arif Bey , ilmiye sınıfından<sup>24</sup> Mehmed Emin Efendi'nin, Mehmed Emin Efendi de, Reis'ül küttab<sup>25</sup> vekili Hüseyin Hüsnü Bey'in oğludur. Dergâh-ı muallâ<sup>26</sup> kapıcıbaşlarından Abdullah Bey'in oğlu olan Hüseyin Hüsnü Bey'in görevi nedeniyle, Rauf Yekta Bey'in ailesi, eski İstanbul muhitinde Reisülküttabzâdeler şeklinde anılmıştır.

Kapıcıbaşı Abdullah Bey'in babası ise, Yeniçeri Ağalığı'ndan 11 Şaban 1178'de (3 Şubat 1765) Kapdan-ı Deryalığa<sup>27</sup> getirilen ve bir yıl sonra azledilen Ağa Hüseyin Hüsnü Paşa'dır. (Bardakçı, 1986, s. 8)

Annesini 3-4 yaşlarındayken yaylı arabanın okunun göğsüne girmesi kaybetmiş, sonrasında babası Yıldız Hanım<sup>28</sup> ile evlenmiş ancak babasını da 7 yaşında çiçek hastalığından kaybetmiştir (Erguner, Bardakçı). Erguner, Rauf Yekta'nın babasının ölüm tarihini 1888 yılı olarak vermiştir ancak bu bilgi babasını 7 yaşındayken kaybettiği bilgisi ile çelişmektedir. Yapılan araştırma sonucunda Ahmed Arif Bey'in ölüm tarihine ulaşılammıştır. Bununla birlikte 1878 yılına ait çocukluk anılarında babasının hayatta olduğu anlaşılmaktadır. Ölüm nedeni olarak bilinen çiçek hastalığının İstanbul'daki salgınları araştırıldığında ise dönemdeki en büyük salgının 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'ndan kaçıp İstanbul'a gelenler nedeniyle başladığı öğrenilmektedir. Babasını 7 yaşında kaybettiği göz önünde bulundurularak, Ahmed Ârif Bey'in bu salgında hayatını kaybettiği düşünülebilir. Küçük yaşta ailesini kaybetmesiyle vasilğini o dönem İstanbul'unun önemli zengin ailelerinden biri olan Altunizade ailesi üstlenmiştir. Buzpınar ve Baltacıoğlu, Altunizade ailesi için altın işiyle uğraşan, mahlasları II. Mahmut (1785-1839) tarafından verilmiş ve o dönemde yaptıkları hayır işleriyle de anılan bir aile olduğu bilgisini vermektedir (Buzpınar, 2006, s. 488; Baltacıoğlu, 2000, s. 8). Kaynaklarda verilen bilgiler doğrultusunda, Rauf Yekta Bey'in hem doğup büyüdüğü ailenin hem de vasilğini üstlenen ailenin maddi açıdan varlıklı, saraya yakın ve yer yer bürokrasinin içinde aileler olduğu sonucuna varabiliriz.

<sup>24</sup> Osmanlı Devleti'nde eğitim, yargı, fetva ve diyanet teşkilâtını oluşturan medrese menşeli ulemâ sınıfı (İpşirli, 2000, s. 141).

<sup>25</sup> Osmanlı bürokrasisinde yazı işlerini yürüten Divan Kalemi'nin amiri (Ahıskalı, 2007, s. 546).

<sup>26</sup> Bazı İslam devletlerinde hükümdar kapısı veya padişah sarayı anlamında kullanılan tabir (Özcan, 2000, s. 174).

<sup>27</sup> Osmanlılar'da deniz kuvvetlerinin başı ve idarecisi (Bostan, 2000, s. 354).

<sup>28</sup> Karşılaşılan çeşitli belgelerde ve haberlerde validesi olarak bahsedilen kişi Yıldız Hanım'dır.

#### 4.2. Eğitimi ve Divan-ı Hümâyün Dönemi

Rauf Yekta Bey'in arşivinde bulunan ve 6-7 yaşındaki hatıralarını kaydettiği otobiyografik metin, çocukluk dönemi, büyüdüğü ortam ve ilk sosyalleşme deneyimleri hakkında fikir sahibi olmamıza yardımcı olmakla birlikte, tarihsel özne olmanın bilinçinde olduğunu da göstermektedir. Bu metindeki 1877 yılındaki anıları, o dönemde okuduğu okulla ilgili bazı bilgiler içermektedir.<sup>29</sup> Arşivde metnin tamamı bulunmadığı, metnin 8-13. sayfaları bulunabildiği için ilk bahsettiği okulun adı belirsizdir. Okulundan 'müfiz-i aziz' olarak bahseden Yekta, Sarıyer'den Aksaray'a taşındıktan sonra da bu okula devam ettiğini ve bu iki bölge arasındaki mesafenin uzaklığından dolayı yaşadığı zorluğu anılarında "... mekteb-i mezkura devam ediyor idi isem de her gün Aksaray gibi bir mahalden Boğaziçi'nin müntehası olan mahalle gidebilmek için büyük müşkülata uğruyor idim." (Doğrusöz, 2018, s. 159) şeklinde aktarmaktadır. Bu okulda birlikte okuduğu ve on dört-on beş yıl sonra karşılaştığı arkadaşlarının isimleri anılarında Numune-i Terakki muallimlerinden Hafız Cemal Efendi, üçüncü Daire ketebesinden Galip Efendi, Mekteb-i Mülkiye mezunlarından Ali Efendi, Tarik-i Aliye'den Tahsin Efendi, Bahriye zabitlerinden Baki Efendi ve Udi Asaf Efendi olarak sıralamıştır. Bu okulun ismi, anılarının bulunan kısmında yer almasa da Boğaziçi hattında, Sarıyer'e yakın bir bölgede olduğu ve Rauf Yekta Bey'e fevz veren bir okul olduğu açıktır. Bu okuldaki derslerinin uzaması nedeniyle, eve geç kalınca babasının kendisini bu okuldan aldığı da yine çocukluk anılarında aktarılmaktadır. Okuldan alınması ile üzüntüsünü şu sözlerle aktarmıştır:

Bu söz üzerine asabım gevşeyip düşmek derecelerine geldim ki bu benim için pek tabii idi. Çünkü, bir defa sınıfımın birincisi olup hocalarım evlatları gibi severler idi. Sâniyen çocuklukla beraber arkadaşlarımın teveccüh ve muhabbetlerine mazhar idim. Sâlisen imtihanda mükafat almış olup esna-yı harikte muhrak olan saat bana en büyük bir burhan-ı şeref olduğundan imtihanda yine mükafata nail olmak ümidi şevk-bahş ihtar olmuş idi. Rabien söz almakta olduğumuz iki yüz kuruşla beraber sultan efendimiz hazretlerinin nail-i iltifatı olmak arzusuna tamamen mağlup idim. Hâmisen ilahici başı olduğumuzdan eâlîye mahsus mektep cemiyetleri için sokakta ve mektepte arkadaşlara bir şevk-i tabii ile kumanda etmeyi pek severdim. Pederimin "Artık mektebe gitmeyeceksin" sözü üzerine işte bunların cümlesinden mahrum olacağım için değil titremek başımı yerden yere vursam izale-i ye's edemeyecek idim.

<sup>29</sup> Bahsi geçen anıların 2 sayfası *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabında yayımlanmıştır. Tamamı çalışma sırasında Celal Volkan Kaya tarafından çevrilmiştir.

Üzüntüsünü anlatmak için yazılan bu cümlelerde okul hayatı ile ilgili bilgiler de saklıdır. Sınıf birincisi olduğu, hatta bu başarısının ödüllendirildiği, hocaları ve arkadaşları tarafından çok sevildiği, bu yıllarda ilahicibaşı olduğu ve bu görevi mutlulukla sürdürdüğü anlaşılmaktadır

Bu okulun ardından babasının isteği ile Fransızca ve Ermenice öğrenmek üzere “doksan beş senesi cemazeyilevvelinde” (Mayıs, 1878 tarihinde) Büyükdere’deki Ermeni mektebine kaydolmuştur. Çocukluk anılarından, Fransızca’yı daha zor bulduğu ve çocukça bir hevesle, arkadaşları ile sosyalleşebilmek için Ermeniceye meyl ettiğini anlaşılmaktadır. -O dönemdeki ismiyle- Mehmed Rauf’un okul arkadaşlarının hemen hemen hepsi Ermeni olduğundan tatil zamanlarında onlarla anlaşabilmek için bu lisana daha hevesli çalıştığını ve Ermenicedeki başarısının Ermeni arkadaşları tarafından bile kıskanıldığını anılarında aktarmaktadır. Altı ayda Ermeniceyi Ermeniler kadar iyi konuştuğunu aktaran Yekta, bu dildeki başarısı ile ‘baryo’[zıkr-i cemil/başarı belgesi] almaya hak kazanmış ve babası bu başarısını büyük bir sevinçle karşılamıştır. Rauf Yekta Bey babasının yaşadığı mutluluğu şöyle aktarmıştır:

Gelelim pedere: Eve baryoyu getirdiğim zaman sevincinden hüngür hüngür ağlıyor ve bana karşı: “Oğlum! Sen benim ahir zamanıma yetiştin. Sana hiçbir mükafat edemedim. Söyle! Çocukluğunla beraber ne istersen onu söyle! İfa edeyim” diyerek muttasıl söyleniyor idi. Pederimin bu kelamına mukabil ben de mecmuu yirmi yedi kıtadan ibaret olan kitaplarımın teclid edilmesini rica ettim. Ertesi gün peder kitapları İstanbul’a götürdü. Haftasına cümlesi yaldızlı, cicili bicili yapılmış olarak geldi. (Doğrusöz, 2018, s. XIV-XV)

Mehmed Rauf’un bu isteğinden, kitaplara olan merakının çocukluk yıllarına uzandığını da söyleyebiliriz. Ermenicedeki başarısı arkadaşlarının yanı sıra Büyükdere’de yaşayan Ermenilerin de takdirini toplamıştır. Bu durumla ilgili “İşte o zamanlar Büyükdere ahalisi ve esnafı nezdinde şöhetim Ermenice bilmekliğimden ve Sarıyer ahalisi indindeki mergubiyetim dahi güzel sesimden hasıl olmuştu.” yazmıştır. Anılarında sesi ile ilgili “güzel, tiz, muharrik [yakan]” olduğu bilgisini vermiştir.

Rauf Yekta Bey’in çocukluğunu geçirdiği o dönemin Sarıyer ve Büyükdere’si imparatorluk dokusunun yoğun olarak hissedildiği bir bölgedir. Büyükdere, 19. yüzyılda saray çevresince sayfiye bölgesi olarak kullanılmaktadır. Bu bölge, gemilerin demir atabileceği bir limanı bulunması nedeniyle elçilikler için de stratejik bir konuma sahiptir. 18. yy.da sefaretlerin yazlıklarının Büyükdere’ye taşınması, yabancı ve gayrimüslimlerin sayfiye bölgesi olması nedeniyle tercih etmeleri ve 19. yüzyılda Avrupa’dan gelen askerlerin buraya yerleşmeleri ile bölge kozmopolit bir yapıya



bürünmüştür (Akdeğirmen Ercan, 2019, s. 79-80). Rauf Yekta Bey de imparatorluğun çok kültürlü yapısının hissedildiği, farklı nüfus dağılımının görüldüğü bu ortamda büyümüştür.

Çocukluk anıları da Rauf Yekta Bey'in -Bourdieu tarafından 'birincil habitus' olarak tanımlanan ve ilk sosyalleşme deneyimlerinin kazanıldığı süreci ifade eden- çocukluğunun çokkültürlü ve birden fazla dilin konuşulduğu bir sosyalleşme alanında geçtiğini göstermektedir. Bununla birlikte, okuduğu okullar ve aldığı diplomalar kendisinin Batılı bir eğitim sisteminden geçtiğini göstermektedir. Öğrenmeye meraklı, farklı dilleri ve kültürleri bilmeye hevesli, başarılı, liderlik yapmayı seven, disiplinli, özverili ve takdir gördükçe daha fazla çalışan sahip bir çocukluk geçirmiştir. Çocukluk anılarından öğrendiğimiz bu özellikler, modern insan tavrını işaret etmesi bakımından da önem taşımaktadır. Rauf Yekta Bey'in geleneksel toplumun verili bilgisinin ötesinde kendine özgü yeni bir kültür inşâ etme çabasının çocukluk yıllarından itibaren gelişmeye başladığı görülmektedir.

Rauf Yekta Bey'in *Encyclopedie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire*'de yazdığı Türk müziği maddesinin Orhan Nasuhioğlu tarafından yapılmış çevirisinin girişinde, Murat Bardakçı tarafından hazırlanmış biyografi çalışmasına göre ise Rauf Yekta Simkeşhâne İbtidâisi bitirmiştir. Sicill-i Ahval kaydına göre "Mahmûdiye Rüşdiyesiyle lisân mektebinde müretteb dersleri tahsîl ve ikmâl ederek iki kıt'a şehâdetnâme almıştır". Bardakçı, Rüşdiye'yi bitirdiği tarihi 15 Temmuz 1300'de (28 Temmuz 1884) olarak aktarmıştır. Sicill-i Ahval kaydına göre Mahmudiye Rüşdiyesi'ni bitirdikten sonra, "Bin üç yüz bir senesi şevvalinin on üçünde [6 Ağustos 1884] pederinden müntakıl on iki bin beş yüz kuruş bedelli ze'âmetle Divan-ı Humâyun kalemine" girmiştir. Rauf Yekta Bey'in biyografisini anlatan çalışmalarda 12.500 kuruşluk gelirin 'dedesinden' geldiği belirtilmektedir. Ancak Sicill-i Ahval kaydına göre iş, babasından kendisine intikal etmiştir. Babasının ve dedesinin bilgileri incelendiğinde de dedesinin ilmiye sınıfından, babasının kalemiye sınıfından olduğu görülmektedir. Bu nedenle de Divan-ı Hümâyun'daki işi, babasının işinin devamı niteliğinde olduğundan, kendisine babasından geçmiş olması daha muhtemeldir. İlk görevi, kâtip yardımcılığıdır.<sup>30</sup> Fransızca öğretimi için Lisan Mekteb-i Âlîsi'ne de kaydolarak, iyi derecede Fransızca öğrenir ve dört yıl sonra diploma alır. Arşivinde

<sup>30</sup> Divan-ı Hümâyun'daki görev ve maaşları için bkz: Sicill-i Ahval Defter Kaydı.

bulunan Fransızca diploması 1899 tarihli (Doğrusöz, 2018, s. 157). Bu diploma, çocukluk yıllarında almaya başladığı Fransızca eğitiminin sürekliliğini de göstermektedir.

1894 yılında, Hasan Paşa isminde Halep'teki bir yönetici tarafından kitabet ve yazısının beğenilmesi sebebiyle Halep'e çağrılmış ve 14 Temmuz 1894 tarihinde gemi ile İstanbul'dan ayrılmıştır.<sup>31</sup> Halep'e giden gemiye binmek üzere iken kendisine veda etmek için sadece bir arkadaşının gelmesine olan kırılganlığını şu sözleriyle kaleme almıştır:

... bütün bütün kat'ı ümid ettiğim bir sırada refikim Selahaddin Efendi'nin vapura gelivermesi İstanbul'da beni ciddi ve hakiki seven bir kişi olduğunu ve bâkilerinin hep gelip geçici dostlardan olduğuna zaten kani isem de bu defa bütün bütün nazarımda isbat etti. (Paçacı, 2012, s. 19)

Halep'te hattatlık da öğrenir ancak çok kısa bir süre sonra geri dönerek, Divan-ı Hümâyun'daki görevine devam eder. Hattatlığı nedeni ile eşi olmayan, tek anlamına gelen 'Yekta' mahlasını almıştır. 1885 yılından 1922 yılına kadar Divan-ı Hümâyun'da çeşitli görevlerde bulunur ve 1922 yılında buradan emekli olur.

Divan-ı Hümâyun'da çalıştığı yıllarda resmî izinler ile müzik alanında çalışmalar sürdürdüğü; musiki ıslahatı, mehterhane ve askeri bandolardaki incesaz takımları ile ilgili olarak görevlendirilmiş olduğu arşivinden çıkan belgelerden anlaşılmaktadır (Doğrusöz, 2018, s. 160-161). Bununla birlikte, 1901 yılında, ünlü bir Benedikten papazının evini ziyareti sırasında kütüphanesinden etkilenmesini “ ‘Bunları görenler bu memlekette bir konservatuar var da siz de onun müdürü bulunuyorsunuz zanneder!’ Halbuki o zaman memleketim beni Bâb-ı Âli'de hükümet fermanlarının yazıldığı kalemde çalıştırıyordu.” (Süreksan, 1970, s. 4) şeklinde anlatır. Dolayısıyla, Divan-ı Hümâyun'da çalıştığı dönemde de Türk müziği ile ilgili çalışmalarını sürdürdüğü ve bu alanda bir resmî görev ve simgesel sermaye sahibi olma isteği içinde olduğu anlaşılmaktadır. Bu yıllarda, resmî görevle müzik alanında bir kurumda çalışmasa da; *İkbal*, *Şehbal*, *Âtî Gazetesi* gibi dönemin süreli yayınlarında müzik ile ilgili biyografi, müzik tarihi ve müzik teorisi gibi konularda yazılar yazmaktaydı. Bu süreli yayınlardaki yazılarının yanı sıra en önemli yayınlarından biri olan *Encyclopédie de*

---

<sup>31</sup> Halep'e gitmek üzere bindiği gemide yazdığı, gemide ve İzmir'de yaşadıklarını anlattıkları günlüğün çevirisi için bkz. Paçacı, G. (2012) *Rauf Yekta Bey'in Gezi Günlüğünün Tıpkıbasımı ve Çevrimyazısı*. Musikişinas, 12, s. 18-40.

*la Musique*'in beşinci cildinde yayımlanan “Türk Musiki” maddesini de bu yıllarda yazmıştır.

#### 4.3 Müzik Eğitiminde Etkilendiği Başat Aktörler

Müzik alanında Zekai Dede, Şeyh Ataullah Efendi, Şeyh Celaleddin Efendi, Ali Efendi, Neyzen Cemal Dede gibi isimlerle çalışmıştır (Erguner, 2003, s. 22). Ancak bu isimlerden, Rauf Yekta Bey'in gelenek algısını şekillendirmesinde büyük rol oynadığı düşünülen ikisinin üzerinde özellikle durulması gerekmektedir. Bunlardan biri meşk eğitimi aldığı ve Türk müziği ile tanışmasına vesile olan Zekai Dede Efendi, bir diğeri ise teori ve yazın alanındaki çalışmalarını şekillendirirken Rauf Yekta Bey'e geniş bir perspektif de sağlayan Şeyh Ataullah Efendi ve şeyh Celaleddin Efendi'dir. Bu üç isim, Rauf Yekta Bey'in alan içindeki konumunu, ikincil habitusunu yapılandırması ve simgesel sermaye edinimi bakımından önem taşımaktadır.

Müzik eğitimi almaya başladığı yıl, *Esatiz-i Elhan*'da anlattığına göre 1885 yılıdır (Yekta, 2000, s. 220). Batılılaşmanın ve Avrupa müziğinin ön planda olduğu, bestecilerin daha küçük formlara yöneldiği, makam tercihlerinin değiştiği bu yıllarda<sup>32</sup> Rauf Yekta Bey'in Türk müziğine yönelmiş olması ve kaynaklarda ‘klasiğin son temsilcisi’ olarak anılan Zekai Dede'yle çalışması dönem koşulları içerisinde düşündürücüdür. *Esatiz-i Elhan* eserinde açıkça anlatıldığı üzere sebep Rauf Yekta Bey'in ilk musiki hocası Zekai Dede'ye olan hayranlığıdır.

1303 senesi -ki mûsikîyle yeni iştigâle başladığım avâne müsâdifitir- olanca sermâyesi bu fenne perestîşkârâne meyl ü muhabbetten ibâret bir nev-heves olarak Bahâriye Mevlevîhânesi'nde Zekâî Dede Efendi'ye takdîm olunmuştum. Üstâd, mu'tadî olan beşâset-i vâkurâneyle bu âcize birçok iltifatlarda bulunmuştu. O zamanlar “Şarkıyyât” ünvânı altına giren parçalara zâten ehemmiyet vermediğim gibi âsâr-ı nefîse-i mûsikiyyeden de -yalan yanlış öğrenebildiğim bir iki beste istisnâ edilirse- başka hiçbir şeye mâlik değildim. (Yekta, 2000, s. 220)

Bu bilgi doğrultusunda Rauf Yekta Bey'in -dönem şartlarına uygun olarak- Zekai Dede'yle tanışmasından önce ‘Şarkıyyat’ eserlere önem vermediği ve yalan yanlış

<sup>32</sup>Ayr. bil. bkz. Ergur, A. & Aydın Y. (2006). Patterns of Modernization in Turkish Music As Indicators of Changing Society. *Musicae Scientiae*, Özel Sayı 2005-2006, s. 89-108.

Ergur A. & Doğrusöz N. (2015). Resistance and Adoption Towards Written Music at the Crossroads of Modernity: Gradual Passage to Notation in Makam Music, *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, 46(1), s. 145-174.

bildiği bir kaç eser dışında Türk müziği bilmediği, müziğin teorisiyle ilgili de bilgisi olmadığı açıktır. Bunun yanı sıra Zekai Dede ile ilk tanışmalarında aralarında geçen diyaloglar incelendiğinde Rauf Yekta Bey'in meşk adabına da uzak olduğu görülmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda Rauf Yekta Bey'in alana yönelmesinin kalıt ya da dönem akımlarına kapılarak değil hocasının kültürel sermayesinden etkilenmesinden dolayı olduğunu söylemek mümkündür.

Rauf Yekta Bey'in yazılarında 'Üstâd-ı muhterem', 'Üstâd-ı mükerrer', 'Gaybûbet-i ebediyesi Osmanlı âlem-i mûsikîsi için zâyîât-ı azîmeden olan hâce-i şehîr-i mûsikî, üstâd-ı bî-müdâni' sıfatlarıyla bahsettiği Zekai Dede 1825 yılında İstanbul doğmuştur. Babası Hafız Süleyman Efendi imam ve hat hocasıdır. Küçük yaşlarda babasından hat, amcasından Kur'an öğrenmeye başlamıştır. 1843 yılında, hafız olmuştur. Babasından hat icazet-namesi almış, medrese eğitiminden de geçmiştir. Bu yıllarda, Eyyubi Mehmet Bey'den musiki dersleri almaya başlamıştır. Mehmet Bey, bir yıl ders verdikten sonra Zekai Dede'yi, Dede Efendi'nin konağına götürüp kendisi ile tanıttırması, haftada bir gün tek başına, bir gün de hocası Mehmet Bey ile beraber İsmail Dede'den meşk eğitimi almıştır (Yekta, 2000, s. 200-201). "1845 başlarında Dede'nin isteği üzerine bestelediği Suzidil Ağır Semai Zekai Dede'nin büyük formdaki ilk eseridir." (Öztuna, 2006, s. 515).

1845 yılında Mustafa Fazıl Paşa'nın isteği üzerine sarayda "Musiki Muallimliği" görevi yapmaya başlamış ve saraya yerleşmiştir. Zekai Dede kısa bir süreliğine Mustafa Fazıl Paşa ile Mısır' gitmiş, burada hem nazari olarak bildiği Arapçasını Mısır'da pratik olarak da ilerletmiş; hem de Mısır'ın dini ve dindışı müziğini incelemiş ve Arapça güfteli "Şugul" denen dini formdaki eserlerinin çoğunu bestelemiştir. Mısır'da dönemin önemli isimlerinden biri olan Şeyh Şihab ile meşk etmiştir. 1868 yılında Mevlevi olmuştur. 1883 yılında 'Darüşşafaka musiki muallimi' olmuş ve ölümüne kadar 14 yıl boyunca Darüşşafaka'ya devam ederek meşk usulü ile Türk Musikisi dersleri vermiştir. 1884 yılında Eyüp Mevlevi hanesi kudümzen başkanlığı görevini kabul etmiş ve kendisine "Dede" unvanı verilmiştir (Yekta, 2000).

"Oğlu Ahmed Irsoy, babasının 5 ayin, 100 kadar Kar, Beste ve Semai, 400 küsur İlâhi, Şarkı ve Marş bestelediğini söylemiştir." (Öztuna, 2006, s. 516). Anlaşılabacağı üzere bestelerinde makam, usul veya tür sınırlaması olmaksızın üretim yapmıştır. Ancak son dönemlerinde büyük formlara yönelmiştir. "5 ayin ile 95 Kâr, Beste ve Semai elimizde olmasına rağmen, küçük formda bestelediklerinin yalnız 163'ü günümüze

gelebilmıştır. Zira bir çok ilahi ve şarkısını Zekai Dede, büyük eserleri gibi meşke değer bulmamış ve nota da bilmediği için, unutulup gitmiştir.” (Öztuna, 2006, s. 516). Küçük formlardaki eserleri meşke değer bulmamasını Rauf Yekta Bey’in meşke başladığı ilk günlerde Dede Efendi’nin hicaz semaisini geçmek istemesi üzerine verdiği “Beste, semâî gibi şeyleri çoktan ağzımıza aldığımız yok. Ekserisini ihtimâl ki unuttuk bile! Şimdiki hâlde iştigâlimiz âyin-i şerîflerdir.” (Yekta, 2000, s. 222) cevabından da anlamaktayız.

Hem Avrupa notasını hem de Hamparsum müzik yazısını bilen Zekai Dede iki müzik yazısını da ne kendi müzik yaşantısında, ne de öğrencilerine repertuvar aktarırken kullanmamış, hem eğitimini hem de öğretmenliğini meşk usulu ile yapmıştır.

Zekai Dede’nin yaşadığı döneme baktığımızda hem toplumsal, hem de müzikal olarak bir değişim yaşandığı görülmektedir.

Özellikle 19. yüzyılda Türk toplumunda başlayan batılılaşma hareketinin etkisi ile başta Hacı Arif Bey olmak üzere Türk müziği bestekârlarının yalnızca şarkı formunda eserler bestelemesi, büyük formlara göre öğrenilmesi daha kolay ve sade olan bu formun halk tarafından da tercih edilmesi, böylelikle gelenekten gelen ve ‘Fasıl’ denilen toplu icra şeklinin yapısında yer alan büyük formların yerlerini sadece şarkı formuna bırakması gibi sebeplerle, şarkı formunun 19. yüzyıldan itibaren en çok kullanılan form hâline geldiği görülmektedir. (Tohumcu, 2011, s. 711)

Böyle bir kültürel üretim ortamında ayin, kâr gibi büyük formlarda eserler besteleyip klasik tarzı devam ettirmesi, nota yazısını biliyor olmasına rağmen meşkten vazgeçmemesi, makam anlayışında eskiye bağlılığıyla Zekai Dede’nin ‘klasiğin son temsilci’ olarak anılmasını sağlamıştır.

Gerek mevlevihanelerde, gerekse dönemin eğitim kurumu olan Darüşşafaka’da Dede Efendi’ye dayanan bir meşk silsilesi oluşturan Zekai Dede’nin meşke ve sözlü aktarıma dayalı eğitim yöntemi ile çalışmanın öznesi olan Rauf Yekta Bey’in müzik anlayışına önemli katkıları bulunduğu açıktır. Türk müziğini döneminin eskiye bağlı ve klasik üslup olarak adlandırılan metodlarla öğrenmiş olması geleneksel ve modern arasındaki duruşunu şekillendirmede önem taşımaktadır.

Rauf Yekta Bey’in, rasyonel ve pozitivist bakış açış açısını geliştirmesinde önemli rolü olan iki isimden biri ise Şeyh Ataullah Efendi’dir. Rauf Yekta ‘Türk Musiki’ maddesinin “Türklerin Kendi Musiki Nazariyeleri Hakkında Bilgilerinin Bugünkü Durumu” başlığı altında Türk müziği nazari çalışmalarının eksikliğinden, Farabi ve

İbn-i Sina'nın eserleri dışında hiç bir eserin bilinmiyor oluşundan bahsetmekte ve ardından Ataullah Efendi ile tanışmalarını şu şekilde anlatmaktadır:

Meşhur bestekâr Zekâî Dede merhumdan meşkederken Fârâbî ve onun takipçileri gibi Türk nazariyecilerinin koydukları kaideleri, bana izah edecek bir hoca da arıyor idim. Nihayet aradığımı, Beyoğlu'ndaki Mevlevî tekkesinin şeyhi merhum Şeyh Ataullah Efendi'nin şahsında buldum. (Yekta, 1986, s. 54)

Şeyh Ataullah Efendi ile ilgili yapılan kaynak taramalarında Zarcone'un yazmış olduğu makale ve bu makaleye atıf yapan kaynaklar dışında ayrıntılı bilgilere ulaşamamıştır. Zarcone, Şeyh Ataullah Efendi'nin hayatı algılayışını “aslında ikili, Doğulu ve Avrupalı bir kültür sergilemektedir, bu da kendisinin Müslüman ve özellikle tasavvuf sanatlarından zevk almasını, aynı zamanda Batı uygarlığına büyük merak beslemesine yol açmıştır” şeklinde açıklamaktadır (Zarcone, 2007, s. 58).

Zarcone'a göre Ataullah Efendi, 1842 yılında üç yüzyıl boyunca İstanbul'da tarikat yaşamına yön veren önemli bir hanedanın üyesi olarak Galata Mevlevihanesi'nde dünyaya gelmiştir. Galata Mevlevihanesi'nin mistik ve Pera'nın çok kültürlü yapısında büyüyen Ataullah Efendi çevresindeki bütün kültürlerin etkisi altında kalmıştır. Galata semtindeki okulları bitirdikten sonra din eğitimi almıştır. Bu sırada Doğu dillerini öğrenmiş, felsefe ve müzik derslerine katılmıştır. 1871 yılından 1910 yılına kadar Galata Mevlevihanesi'ni yönetmiş ve bu yıllar içinde dünyanın her yerinden gelen ziyaretçilere özel bir alaka göstermiştir. Avrupa kültürüne ve felsefesine özel bir merak beslemektedir. Fransızca ve Almanca bilmesi, dönemin önemli felsefi ve sosyolojik eserlerini okuyabilmesini sağlamış; Comte ve Durkheim gibi yazarların eserlerini okumuştur. Felsefe ve sosyoloji dışında geometri ile de ilgilenmiştir (Zarcone, 2007, s. 59-61).

Bunların yanı sıra kendisinin nadir elyazmaları, matbu eserler, pek çok yabancı kitaptan oluşan bir kütüphanesinin olduğu ancak son yıllarında yaşadığı maddi sıkıntılar sebebiyle kütüphanedeki eserlerin satılmış olduğu belirtilmektedir (Zarcone, 2007, s. 64).

Zarcone'dan edinilen Şeyh Ataullah Efendi ile ilgili diğer bir önemli nokta ise kendisinin Osmanlı kültürüne bağlı bir biçimde İngiliz Masonluğuna yaklaştığı olması ve 1870 yılında İngiliz Bulwer locasına katılmasıdır. Bu bağlantı kendisine Galata Avrupalıları ve Osmanlı seçkin tabakası içinde geniş bir çevre sağlamış ve onun doğu ile batı arasındaki rolünü pekiştirmiştir. Ancak bu kayıtların Osmanlı'da

bulunmadığını, sadece İngiltere kayıt defterlerinde adının geçtiği belirtilmiştir. (Zarcone, 2007, s. 64)

Rauf Yekta Bey ise 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, nazari incelemelerini derinleştirmemişti.

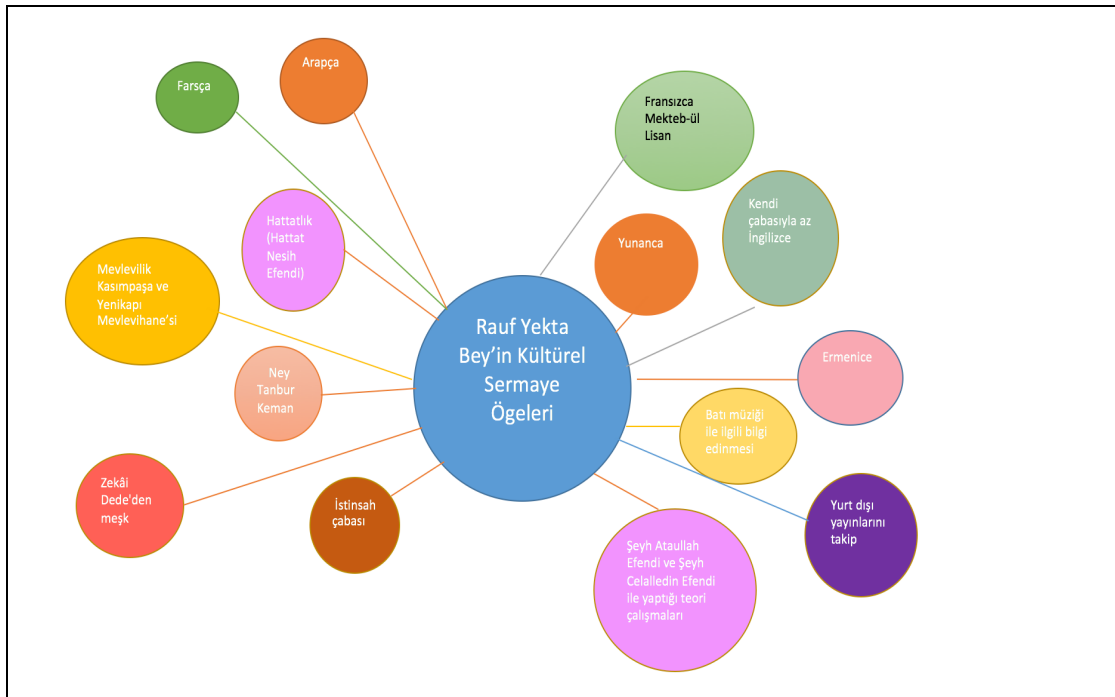
Ricası üzerine her Salı kendisine ders vermeyi kabul eden Şeyh Ataullah Efendi ile Yekta müziğin teorisinin göz ardı edilip icranın önemli görüldüğü bir dönemde nazariyat üzerine çalışmalar yapmışlardır. Rauf Yekta Bey, tanınmış İslâm düşünürü ve bilgini Mevlânâ Abdurrahman Câmî'nin, aslı Farsça olan "Risale-i Musikiyye" musiki risalesinin, Türkçe tercümesini "musiki nazariyatının 'varlığını' kendisine öğreten ve teori zevkini aşıl原因 Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Ataullah Efendi'ye" ithaf etmiştir (Erguner, 2003, s. 63-64). Rauf Yekta Bey'in gazete ve dergilerde müzik hakkında yazı yazması konusunda kendisini teşvik eden ve destekleyen kişi de Şeyh Ataullah Efendi'dir. Bununla beraber ikisinin de benzer entelektüel birikimlere sahip olmasından Şeyh Ataullah Efendi'nin Rauf Yekta Bey'e rasyonel ve pozitivist bir bakış kazandırdığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte, Divan-ı Hümâyûn'da çalışmakta olan Rauf Yekta Bey'in çevre edinmesinde ve kendini Türk müziği çevrelerine tanıttırmasında önemli rol oynamıştır. Kendini yazılarında "müzikolog-sosyolog", "nazariyatçı ve tarihçi" olarak tanıtan Rauf Yekta Bey'in bu kimlikleri edinmesinde Şeyh Ataullah Efendi'nin rolü şüphesiz ki önemlidir.

Şeyh Ataullah Efendi ile birlikte Rauf Yekta Bey'in rasyonel bakış açısını şekillendiren diğer isim Mehmed Celaleddin Dede (1849-1908)'dir. İstanbul'da Yenikapı Mevlevihanesi'nde doğan Şeyh Celaleddin Efendi, "ilk mûsiki bilgileriyle dinî eserleri dergâhta, din dışı eserleri İsmet ve Nikogos ağalardan öğrendi" (Özcan, 2003, s. 447). Tanbur çaldığı belirtilen Şeyh Celaleddin Efendi'nin bilinen tek eseri Dügâh makamında bestelediği Mevlevî âyınidir.

Osmanlı Devleti'nde modernleşme sürecinde Mevlevilik tarikatını incelediğimizde İstanbul'daki Mevlevi şeyhlerinin sarayla yakın ilişkiler içinde olduğu ve modernleşme yanlısı olarak konumlandıkları görülmektedir. Rauf Yekta Bey'e hocalık yapmış Şeyh Ataullah Efendi ve Şeyh Celaleddin Efendi'nin de pozitivist bir yaklaşıma sahip olduğu açıktır. Rauf Yekta Bey ve çalıştığı bu iki ismin, Mevlevi

tarikatına mensup olmakla birlikte din ve akılcı düşünmeyi birbirine karşıt görmediği anlaşılmaktadır. Eski edvarlar hakkında bilgi sahibi oldukları için bu iki şeyhle çalışan Yekta, ses sistemi çalışmalarının temelini de bu iki isimle şekillendirmiştir. Ses sistemi çalışmalarında da -hocalarından kazandığı bakış açısı ile- pozitivist bir eğilimle rasyonel ve deneyci bir anlayış görülmektedir.

Arşiv belgeleri incelendiğinde, Rauf Yekta Bey’in Divan-ı Hümâyün’da çalıştığı sırada Mevlevihanelerdeki isimlerle ilişkileri ve kendisinin “birtakım karışık zevât ile müsabakada bulunuyor” olmasının yazışmalara konu olduğu görülmektedir. Tayinlerle alakalı belgelerde, Katip Nuri Bey ve Başkatip Bekir Bey isimli kişiler, Rauf Yekta Bey’in “tekkelerde her türlü zevât ile temas eder bir zat olduğunu” belirtip, kendisini emniyet olunamayacak bir kişi olarak tanımlamışlar ve bu sebeple ilgili tayinler için değerlendirilmemesini istemişlerdir<sup>33</sup>. Rauf Yekta Bey’in Şeyh Ataullah Efendi ve Şeyh Celalleddin Efendi ile çalışmaları ve kurduğu ilişki her ne kadar Türk müziği alanında çevre edinmesine sebep olsa da Mevlevihanelerdeki kişilerle ilişkilerinin Divan-ı Hümâyün’daki çalışma hayatını zaman zaman olumsuz etkilediği görülmektedir.



Şekil 4.1 : Rauf Yekta Bey’in kültürel sermaye öğeleri.

<sup>33</sup> HR-İM. 17-18.  
HR-İM. 17-128.



#### 4.4 Darülelhan Dönemi

Çeşitli yazılı kaynaklarda Rauf Yekta Bey'in, bu ilk dönemdeki kurumsal yapı içinde yer aldığı bilgisi tekrarlanmaktadır. Ancak, bilgiler ışığında, Rauf Yekta Bey, 1922 yılına kadar Divan-ı Hümayun'da çeşitli görevlerde bulunmuş ve buradan emekli olmasının ardından, Darülelhan'ın ikinci dönemi olarak nitelendirilebilecek döneminde bu kurumda ders vermeye başlamıştır. Darülelhan'ın ilk dönemi ile ilgili yazdığı yazılarında Darülelhan'a dışarıdan bir bakışla ve eleştirel olarak yazıldığı görülmektedir.

Rauf Yekta Bey, kurumun ikinci yapılanma döneminde Şark Musikisi Nazariyat ve Tarihi derslerini yürütücüsü olarak kadroya dahil olmuştur. Aynı zamanda *Darülelhan Mecmuası*'nda yazıları yayımlanan Yekta, bu dergide kurumun bu dönemi ile ilgili olumlu görüşlerini bildirmiştir.

1926 yılında, Darülelhan'da Şark musikisi şubesi kapatılmış ve Türk müziği, talimatname ile çalışma koşulları belirlenen 'Tasnif ve Tespit Heyeti'nin faaliyetleri ile sınırlandırılmıştır. Tasnif ve Tespit Heyeti'nin reisi olarak da Rauf Yekta Bey görevlendirilmiştir.

Rauf Yekta Bey, *Vakit*'te yazdığı "Nâmık İsmail Bey'e Cevap" yazısında ve *Yenises Gazetesi*'nde yayınlanan "Garpcılara Şiddetli Bir Hücûm" mülakatında bu kararın tebliği gerçekleşmemişken, Sanayi-i Nefise Encümeni üyelerinin Türk müziği ile ilgili fikirlerine sert açıklamalarla cevap vermiştir.

Yaşanan sürecin Rauf Yekta Bey'i karamsarlığa sürüklediği, yine yukarıdaki yazılardan açıkça görülmektedir. "Garpcılara Şiddetli Bir Hücûm" yazısında bu karamsarlığını şu sözlerle anlatmaktadır:

İhtiyacımıza muvâfık bir mûsikî kitabını haydi meselâ ben yazayım. Nâçizâne yazdığım bir 'monografi' garb ilim âleminde takdirlerle karşılandığı halde ilmî kıymetlerini gösterecek ortada bir eserleri bulunmayan bu a'zâ beyler kim bilir benim eserimi ne gibi istihfâflarla karşılayacaklar ve Vekâlet'e nasıl tanıtmak isteyeceklerdir! Şu haldir zahmetime yazık değil mi? Her iş ehline tevdi' edilmezse bu memlekette beklediğimiz ciddî ve hakikî terakkîyi görmek iyice bilelim ki daha çok zamanlar müyesser olamayacaktır. Kendileri hiçbir şey yapmazlar ve yahut yapamazlar, yapabileceklerin de hevesini kırarlar! Bu zeminde söylenecek daha çok şeyler ama ricâ ederim, beni fazla söyletmeyiniz... (Özdemir, 2010, s. 66)

Belirtilen talimatnamenin üzerindeki tarih 9 Aralık 1926'dır. Rauf Yekta Bey'in *Vakit*'te yazdığı "Nâmık İsmail Bey'e Cevap" yazısının tarihi 9 Ekim 1926, verdiği

mülakatın yayın tarihi ise 3 Ekim 1926'dır. Sanayi-i Nefise Encümeni üyeleri ile bu tartışmaların başladığı süreçte Rauf Yekta Bey kurumla ilgili sıkıntıları öngörmüş olacak ki Mısır'da bulunan Kahire Doğu Müzikleri Araştırmaları Enstitüsü'ne hocalık başvurusunda bulunmuştur. Yazışmalar 6 Ekim 1926 tarihinde başlamış, 1927 yılında da devam etmiş ancak yapılan yazışmanın sonucu hakkında arşivde herhangi bir belgeye ulaşılamamıştır (BOA, HR.İM.205.43; Karaduman, 2013, s. 476).

#### 4.5 Darülelhan Sonrası Çabalar

##### 4.5.1 Görev Aldığı Cemiyetler, Kurullar

Darülelhan'ın Şark musikisi şubesinin kapanmasının ardından, Rauf Yekta Bey Muallim İsmail Hakkı ve Zekâizade Hafız Ahmet ile birlikte Tasnif ve Tespit Heyeti'nde Türk müziğini kayıt altına alma misyonunu üstlenmişlerdir (Şekil H.1). Bu görevin yanı sıra, 1926 yılı sonrasında kitap yazma ve istinsah çalışmalarının hızlandığı da görülmektedir. Ayrıca Musiki Federasyonu ve Türk Ocağı'nda konser çalışmaları sürdürdükleri de bilinmektedir.



**Şekil 4.2 :** 'Tarihi Eserler Konseri' ile ilgili gazete haberi.

Yapılan arşiv çalışması ile Darülelhan sonrasında Rauf Yekta Bey'in, farklı görev ve çalışmalarının bulunduğu görülmüştür.

Darülelhan'ın kapatılan Şark musikisi şubesinden bir grup öğrenci tarafından kurulan Halk Musiki Cemiyeti'nin idare heyetinin reisliğini yapmıştır (Şekil C-4). Basında çıkan haberlerde, cemiyetin azalarının serbest meslek sahibi, işlerinde başarılı olmuş

gençlerden oluştuğu belirtilmektedir. Cemiyet aracılığı ile, Halk müziği eserlerinin ağırlıklı olduğu konserler düzenlendiği ve her yıl yıllık cemiyet toplantısı düzenlendiği anlaşılmaktadır.



Şekil 4.3 : Halk musiki cemiyeti ile ilgili haber.

1932 yılında Halkevi güzel sanatlar şubesinin müzik komisyonunda yer alıştır. 19 Şubat 1932 tarihli *Vakit* gazetesinde, o gün Türkiye'nin 19 şehrinde birden Halkevlerinin açılacağı bilgisi verilmiştir. 5 Mart tarihinde de Halkevlerinin güzel sanatlar şubesi ile ilgili bir toplantı düzenlenmiştir. Bu toplantıda müzik şubesinin üyesi olarak yer alan Rauf Yekta Bey, komisyonda Seyfettin Asaf, Cemal Reşit, Hasan Ferid<sup>34</sup> gibi isimlerle birlikte çalışmış ve diğer sanat dallarından önemli sanatçıların bir araya geldikleri komisyonlarla birlikte Halkevlerinin güzel sanatlar alanındaki eğitimi ve gelişimi ile ilgili fikir vermişlerdir (Şekil 4.4).

<sup>34</sup> Ayr. bilgi için bkz: Berkman, E. & Taşdelen, D. (Yay. Haz.) (2021). *40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.



Şekil 4.4 : Halkevi ile ilgili haber.

21 Kasım 1932 tarihli Vakit Gazetesinde, Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin pek çok bilim alanında terminoloji oluşturabilmek için heyetler oluşturduğu görülmektedir. Rauf Yekta Bey, bediiyat ve güzel sanatlar alanının musiki ve raks şubesi için Ali Rifat Çağatay, Ekrem Zeki Üngör, Mesut Cemil Bey, Mahmut Ragıp Gazimihal ve Muallim İsmail Hakkı Bey gibi isimlerle birlikte seçilmiştir (Şekil H.3).

Beylerbeyi Musiki Cemiyeti'ni çalıştırdığı, 1931 yılında düzenlenen *Türkiye Bülbülü* isimli ses yarışmasında hakem heyetinde bulunduğu ve çeşitli cemiyetlerin kurulmasında da yardımcı olduğu dönemin gazete haberlerinden öğrenilmektedir.

#### 4.5.2 Kahire Kongresi

Kahire Kongresi, Rauf Yekta Bey'in uluslararası temsiliyeti bakımından büyük önem taşımaktadır. Kral Fuad'ın isteği ile gerçekleşen Kahire Kongresi, 1932 yılında Kahire'de düzenlenmiştir. Arap müziğini modern uygarlıkların seviyesine getirmek, sistemleştirmek ve canlandırmak kongrenin düzenlenmesindeki ana amaçlardır.<sup>35</sup> Bu kongre ile ilgili haberler, dönemin gazetelerinde çokça yer almıştır (Şekil H.5). Bu haberlerden, kongrenin hazırlıklarının 1930 yılında başladığı anlaşılmaktadır. 18 Temmuz 1930 tarihli, *Şark Musikisi* başlıklı haberde, bu kongre için konservatuvara davetli listesi ile ilgili bir talepte bulunulduğu ancak konservatuvarın Batı müziği ile uğraştığından katılım göstermeyeceği ve Rauf Yekta Bey'in isminin bildirileceği aktarılmıştır (Vakit, 1930, s. 5). Bildirilen isimlerden, Mısır konservatuvarının seçtiği kişiler davetli olarak kongreye katılacaklardır. 1931 yılında Rauf Yekta Bey ve George

<sup>35</sup> Kahire Kongresi ile ilgili değerlendirme için bkz. Ögüt, E. H. (2012) Bir Modernleşme Projesi Olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi. *Müzik-Bilim Dergisi*, 1, s. 37-43.

Farmer ile mektuplarında<sup>36</sup> kongreye aldığı davetten bahsetmekte, Farmer'dan talep edeceği ücret hakkında fikir almaktadır.

Rauf Yekta Bey, Türkiye'den seçilen diğer katılımcı Mesud Cemil Bey ile 8 Mart 1932 tarihinde Kahire'ye yola çıkmışlardır.<sup>37</sup> Bu kongrede Rauf Yekta Bey'in ismi, üç komisyonda geçmektedir. Bunlardan biri Müzik Eğitimi komisyonu, diğeri Müzik Dizisi (L' échelle Musicale) Komisyonu ve üçüncüsü ritmlerin ve kompozisyonun biçimleri (Modes des Rythmes Et De La Composition) komisyonudur. Üçüncü komisyonda başkanlık görevini üstlenmiştir.<sup>38</sup> Kendisi kongreye dair notlarında başkanlık yaptığı komisyonun adını "Makaam, ıka', te'lif komisyonu" olarak kayıt etmiştir (Şekil I.1).

#### 4.6 "Musiki Antikacılığı": Arşivi

Rauf Yekta Bey'in kütüphanesinin konumuz dahilinde incelenmesi kendi çalışmaları ve arşivci yönünü görmenin yanında; zaman zaman geleneğe bağlı, zaman zaman yenilikçi olarak tanımlayabildiğimiz Yekta'nın kendisini nasıl geliştirdiği, birikimini ne tür kaynaklarla şekillendirdiğini ve kültürel sermayesini oluştururken faydalandığı kaynakları görebilmemiz açısından önemli bir değerlendirme konusudur. Türk müziği tarihindeki önemi sebebiyle kütüphanenin kısaca geçmişinin aktarılması mühimdir. Müzikolog, teorisyen, müzisyen ve besteci kimliğinin yanı sıra Rauf Yekta Bey, arşivciliği ve kütüphanesi ile de önem arz etmektedir. Bu arşivdeki eserler Rauf Yekta Bey'in müzik çalışmalarına başladığı ilk gençlik yıllarında arşivlemeye başladığı nota, kitap ve musiki belgelerinden, Yenikapı Mevlevihanesi ve diğer tekkelerden kendisine naklolan, satın aldığı yazma eserler ile yurt dışından temin ettiği yabancı dildeki eserlerden oluşmaktadır. Kendisinin yazdığı, istinsah ettiği yazma, kitap ve makalelerle zenginleşen bu arşiv, ölümünden sonra el değiştirmiş, emanet olarak İsmail Baha Süreisan'a verilmiş, matbu eserlerin bir kısmı ise Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır. Kütüphanenin büyük bir bölümü (nota defterleri, münferit notalar, Rauf Yekta Bey'in kişisel belgeleri, mektupları) -vefatına kadar- Rauf Yekta Bey'in küçük torunu Cem Yektay'ın Muğla/Bodrum/Turgutreis'teki

<sup>36</sup> Bahsedilen mektuplardan örnekler için bkzn. Katz, I. J. (2015). *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)*.

<sup>37</sup> Yolculuk ve kongre sırasında tuttuğu notların çevirisi İsmail Baha Süreisan tarafından yapılmış; *Musiki ve Nota Dergisi* ve *musikidergisi.net* sayfasında yayımlanmıştır.

<sup>38</sup> Kongredeki komisyonlar ve komisyonlardaki kişiler için bkzn: Katz, I. J. (2015). *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)*.

evinde; nadir sekiz yazma ise İstanbul'da bir bankanın kasasında muhafaza edilmekte idi.

Rauf Yekta Bey'in ölümünün ardından, bu arşiv üzerinde çalışmak ya da arşivi satın almak isteyen araştırmacıların olduğu ancak isteklerine arşivin maddi ve manevi ederinin yüksekliği sebebiyle ulaşamadıkları bilinmektedir. Arşiv, ilk kez Nilgün Doğrusöz yürütücülüğünde BAP olarak, İTÜ OTMAG<sup>39</sup> tarafından çalışılıp, kataloglanmış ve kitaplaştırılmıştır. Arşivin seçme kataloğu ve kataloğun içerikleri hüviyetinde olan *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabı ile araştırmacılara sunulmuştur.<sup>40</sup>

Kütüphanenin muhteviyatına baktığımızda Rauf Yekta Bey'in hocası Şeyh Ataullah Efendi'nin kütüphanesine benzer şekilde oluşturulduğunu görmekteyiz. Rauf Yekta Bey arşivinin ailede bulunan bölümünde Kevseri, Kutbi Nayi Osman Dede Nota Defteri, İtri'nin güfte defteri gibi nadir elyazmaları, Ladikli Mehmet Çelebi'nin "Fethiyesi", Abdülkadir Meragi'nin "Cami-ül-Elhan" eserleri gibi kendisi tarafından yapılan daktilo ve el yazısıyla yazılmış tercümeleler, Ahmed bin Lütfullah el-Mevlevî'ye ait "Gâyetü'l-'uded fî 'ilmi'l-'aded" adlı risalesi gibi el yazması istinsahlar bulunmaktadır. Arşivde bunlar gibi Türk müziği hakkındaki yazmaların dışında İngilizce, Fransızca, Almanca, Çekçe gibi dillerde yazılmış hem Batı müziği hem de Orta Doğu, Arap vb. müzikleri ile ilgili kitaplar da bulunmaktadır. Bu kitapların bir kısmı postayla gönderilmiş, bazıları kitabın yazarı tarafından Rauf Yekta Bey'e imzalanarak gönderilmiştir. Arşivde müzikli ilgili kitaplardan başka farklı dillerde yazılmış Avrupa tarihi, Fransa tarihi, çeşitli öğretim yöntemleri, hristiyanlık ve yahudilik dinleri, dilbilgisi, aritmetik, fizik ve kimya gibi çok çeşitli konularda matbu kitaplar bulunmaktadır.

Arşivin Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan kısmının kaydına göre Rauf Yekta koleksiyonunda 4 adet yazma, 413 adet matbu kitap, 411 adet yabancı dilde yazılmış kitap olmak üzere toplam 828 eser bulunmaktadır.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> İTÜ OTMAG (Osmanlı-Türk Müziği Çalışma Grubu) çalışmaları ve proje detayları için bkznz: <http://www.otmag.itu.edu.tr>.

<sup>40</sup> Bknz. Doğrusöz, N. (ed.) (2018). *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

<sup>41</sup> Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan Koleksiyonlar ve Kitap Sayıları. Erişim: 10 Ocak 2018 <http://www.suleymaniye.yek.gov.tr/Content/UploadFile/Doc/koleksiyonlar.pdf>

Kitapların dışında hem Hamparsum müzik yazısıyla hem Avrupa notası yazılmış hem de kendisinin geliştirdiği Türk notası üzerinde çalışılmış defterler kütüphanenin içeriğindedir.

Rauf Yekta Bey'in arşivindeki eserlerin içeriklerinden de görüldüğü üzere Yekta çok çeşitli alanlarda bilgi sahibi olmak için kaynak toplamıştır. Müzik alanında Farsça, Arapça, Osmanlıca nadir yazma eserler ve matbu kitaplarla özellikle yaşadığı dönemde bilinmemelerinin eksikliğini hissettiği, kendinden önceki nazariyatçılar ve besteciler hakkında çalışmalarda bulunmuştur. Avrupa müziği üzerine hem Türkiye'den hem de yurtdışından edindiği kitaplarla bilgisini geliştirmiş, 'milli musiki' polemiklerinde karşıtlarının düşüncelerini Batı müziği üzerinde de çürütme yolunu seçebilecek kadar Batı müziği bilgisi sahibi olmuştur. Ayrıca yine yerli ve yabancı yazarlar tarafından yazılmış çeşitli kitaplardan farklı ülkelerin müzikleri hakkında bilgi edinmiştir.

Kütüphanesinde bulunan eserlerden anlaşılabacağı gibi sadece müzik alanında değil, çok çeşitli bilim dallarıyla ilgili Türkçe ve yabancı dillerde yazılan yayınlardan istifade etmiştir.

Bu kadar farklı alanlardan beslenip bilgilenererek hem geleneğin temsilcisi olmuş hem de Türk müziğinin teorisi üzerine gelenekten beslenen yeni fikirler üretebilmiştir.

#### **4.7 Gelenek Anlayışı**

Çalışmanın bu bölümünde özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde Türk müziği geleneğinin savunucusu ve şekillendiricisi olarak karşımıza çıkan Rauf Yekta Bey'in, gelenek ve geleneğin aktarımı anlayışını oluştururken geçmişte yapılan çalışmalar ve müzikal kültürden neleri seçip neleri seçmediği, geleneğin devamlılığı adına nelerin üzerinde durduğu, terminolojisini ne şekilde oluşturduğu yazdığı yazılar ve yaptığı çalışmalar doğrultusunda incelenmiştir.

##### **4.7.1 Aktarım**

###### **4.7.1.1 Meşk sistemi ve çalgı eğitimi hakkındaki görüşleri**

Rauf Yekta Bey'in yazdığı yazılardan yüzyıllar boyunca Türk müziği geleneğinin aktarım yolu olan meşk usulunu ibtidaî bulduğunu görmekteyiz. 1897 yılında yazdığı

*Mûsikî-i Osmânî Nazariyâtı -Lisân-ı Elhân- 3* yazısında meşki “-papağan gibi- ağızdan ağıza mûsikî ta’limi” (Özdemir, 2010, s. 28) olarak tanımlamıştır.

Enstrüman öğretimi ile ilgili olarak -meşk yerine- metod gereksinimine dikkat çekmiştir. *Makâmât-ı Şarkıyye Hakkında Bir Mektup* yazısında

Filvâki’ âlât-ı mûsikıyyemizin her birine mahsûs olarak bizde takarrür etmiş bir usûl-i ta’lîm (metod) mevcûd olmadığından her birisi keyfî yay çekmeye alışmış olan kemânîlerimizi bir araya getirip bunlara muntazam bir eser çaldırmak mümkün olamaz. Bu adem-i intizâm yalnız kemânîlerimize munhasır değildir. Ud, kanun, tanbûr çalanların da cümlesinin kendisine mahsûs mızrapları, tarz-ı terenümleri vardır. Bu sazlarda ihtisâs peydâ eden esâtize -ihtiyâcât-ı mûsikıyyemizi “bi’l-etrâf” nazar-ı dikkate alarak- birer usûl-i ta’lîm vazına himmet etseler bu ıtratsızlığın vukû‘una mahal kalmıyacağı bedîhidir.

cümleleriyle bu ihtiyacın altını çizmiş ve gerekçelendirmiştir. Metod eksikliği sebebiyle icracıların başlarına buyruk çaldıkları ve ilmi olarak toplu şekilde icranın bu sebeple mümkün olmadığını belirtmiştir.

1906 yılında *Gramofon ve Mûsikî-i Osmânî* yazısında

“Düşünüldür ise gramofon en ziyâde heveskârân-ı mûsikînin işine yaramıştır. Meşâhirden bir sâzendenin tarz-ı terennumünü, ale’l-husûs “taksim”lerini dinleyip taklîd etmek isteyen bir mübtedî vaktiyle bu emeline pek güçlükle nâil olur idi. Çünkü o sâzende taksimde bir defa yaptığı parçayı her zaman aynen tekrar etmediği cihetle her defasında bir başka şekilde zuhûr eden nağamât, nev-hevesânın taglît-i ezhânından başka bir şeye hizmet etmez idi. Şimdi ise gramofon ile en meşhûr bir sâzendenin taksimlerini arzu ettiğimiz kadar -hem de her defası evvelkinin harfîyyen aynı olmak şartıyla- dinlemek imkânı hâsıl olmuştur.” (Çergel, 2010, s. 511)

cümleleriyle gelişen teknoloji ile birlikte hem tekrara dayalı olmasıyla meşke benzeyen hem de bu tekrarların her seferinde birbirinin aynısı olması nedeniyle meşkten ayrışan bir öğrenim yöntemi önermiştir. Yazısında fonograf makineleriyle gramofonları karşılaştıran Yekta, gramofondan dinleyerek meşhur sazandelerin eserlerinin dinlenip, çalışılabileceğini belirtmiştir. Ancak ‘hem de her defası evvelkinin harfîyyen aynı olmak şartıyla’ vurgusuyla, meşk usulündeki aktarım sürecinde eserlerin değişmesi hususunda duyduğu rahatsızlık anlaşılmaktadır. Yaptığı çalışmalarla Türk müziğinin kayıt altına alınması için gösterdiği çaba, bu düşünceyi güçlendirmektedir. Bununla birlikte Walter Benjamin gelişen teknoloji ve kayıt teknikleriyle birlikte sanat eserinin biricikliğini ve aurasını kaybettiğini ileri sürdüğü “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” yazısına karşılık;



Rauf Yekta Bey meşk sisteminde eserin her bir icrasının yeniden üretildiğini belirtip, her bir icranın biricikliğinin aktarım açısından sorun teşkil ettiğini düşünmektedir. Benjamin'in aksine Yekta, gelişmekte olan teknoloji aracılığıyla kolay ulaşılabilen standartlaştırılmış icranın, çalgı öğrenim modeli olarak faydaları üzerinde durmuştur.

Türk müziği icrası ile ilgili olarak ise 1907'de kaleme aldığı *Âlât-ı Mûsikiyyemiz* yazısında tanbur icrasında, daha sade mızrap vuruşlarıyla diğer tavrılardan ayrılan İsak tavrını olması gereken tanbur icrası olarak belirtmiş, dönemin müzikal üretimi olan icrayı ise 'ud çalar gibi tanbur çalmak' olarak nitelemiştir.

#### 4.7.1.2 Kullandığı müzik yazıları

Rauf Yekta Bey, arşivinde görüldüğü üzere çalışmalarında hem Avrupa notası hem 19. yy.da yaygınlaşmış Hamparsum müzik yazısı hem de kendi düzenlemesi olan 'Türk notası' ya da 'milli nota' müzik yazısını çalışmalarında kullanmıştır.

Yüzyıllarca meşk sistemiyle devamlılığını sağlamış bir müzik türü olan Türk müziğinde müzik yazısı kullanımı meşkin en önemli malzemesi olan hafızayı körelttiği düşüncesiyle 'fenn-i mûsîki düşmanı' görülmüş ve 19. yüzyıla kadar -münferit çalışmalar dışında- sadece nazari bilgileri anlatmak için kullanılmıştır.<sup>42</sup>

Osmanlı Devleti'nde Avrupa notasının kullanımı inceleyecek olursak; bu sistemi kullanarak eserleri kayıt altına alan ilk kişinin Ali Ufki Bey olduğunu görülmektedir. 16. yy.da sarayda duyduğu farklı türlerdeki 544 eseri, Avrupa notasını Türk müziğine adapte ederek altına almıştır. Bu eser dönem repertuarını bugüne ulaştırma açısından büyük önem taşımakla birlikte, kullanılan müzik yazısı Ali Ufki dışında kimse tarafından kullanılmamış, yaygınlaşmamıştır.<sup>43</sup>

Avrupa notasının Osmanlı'da resmi olarak kullanımı 1828 ile başlamıştır. Giuseppe Donizetti, Muzika-i Hümâyun'un ilk bando öğrencilerini yetiştirmeye onlara Batı porteli nota sistemini öğreterek başlamıştır. Öğrenimi kolaylaştırmak için de o zamanlarda müzisyenlerin yaygın olarak kullandığı Hamparsum müzik yazısını öğrenmiş ve Hamparsum müzik yazısındaki perdelerin Batı notasındaki karşılıklarını yazarak öğrencilerine aktarmıştır.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Ayr. bil. bkznz. Behar, C. (2008) *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

<sup>43</sup> Ayr. bil. bkznz. Cevher, H. (2003) *Hâzâ Mecmuâ-i Saz ü Söz*. İzmir.

<sup>44</sup> Ayr. bil. bkznz. Aracı, E. (2014). *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mızıka-i Hümayun dışındaki askeri bandolarda porteli sistem kullanılmaya başlanmış, İstanbul'da nota yayıncılığı çalışmaları yapılmaya başlamıştır.

Ancak bu çalışmalar sistemleştirilmiş çalışmalar olmayıp, sadece sınırlı bölgelerdeki repertuarı kayda alma ya da aktarıma yardımcı olması işlevi taşımaktadır.

Rauf Yekta Bey porteli sistemi ilk kez sistemli olarak Türk müziği teorisine adapte etme girişiminde bulunmuş teorisyendir. Bu başlıkta bahsettiğimiz Ali Ufki Bey de adaptasyon girişiminde bulunmuş olsa da, Ali Ufki'nin *Mecmua-i Saz ü Söz* eserlerinin British Library'de bulunduğunu ve eserle ilgili çalışmaların 1950'li yıllara dayanmaktadır (Cevher, 2003, s. 24). Bunun yanı sıra Şehbal'de yazdığı "Kitâbet-i Musikiye Tarihine Bir Bakış" yazısında Osmanlı'da kullanılan müzik yazılarını anlatan Yekta, Ali Ufki müzik yazısından bahsetmemektedir. Dolayısıyla adaptasyonların her ikisinde de Avrupa notasının kullanılması dışında herhangi bir etkileşim söz konusu değildir.

Giddens'a göre "Yazı, zaman-uzam uzaklaşması düzeyini genişletir ve bilginin düşünömsel temellükünün belirlenmiş gelenekten ayrılabilirdiği bir geçmiş, bugün ve gelecek perspektifi yaratır." (1994, s. 40). Rauf Yekta Bey de geliştirdiği ve hem kişisel çalışmaları hem de içinde bulunduğı kurumsal yapılar aracılığı ile yaygınlaştırmaya çalıştığı müzik yazıları ile sözlü kültürün yazılı kültüre geçişi ile ilgili çaba sarf ederken; aynı zamanda Türk müziği geleneğinin geleceğı için bir perspektif yaratma çabasıındadır.

Batılılaşmanın rasyonelleştirici etkisi ile Batı kültüründen ve Batı müziğinin gelişmiş yazılı kültüründen de etkilenen Rauf Yekta Bey, Osmanlı'da kullanılan müzik yazılarını anlatırken "Kitâbet-i Musikiye Tarihine Bir Bakış" yazısında "El-hâsil asırlardan beri devam eden taharriyâta rağmen 'Alafranga nota' nâmını verdiğimiz notanın daha mükemmeli ihtira edilememiş ve binâenaleyh bu nota mine'l- kadîm muhâfaza ettiğı mevki-i rahcânı asla gâib etmemiştir." (Öncel, 2010, s. 82) diyerek porteli sistemi diğer müzik yazılarından daha gelişmiş bulunduğunu belirtmektedir.

Rauf Yekta Bey'in bu konu ile yazdığı pek çok yazı incelendiğinde, Yekta asrî müziğe ulaşmanın ne Batı müziğinde kullanılan ses sistemini doğrudan almakla ne de Doğı'nun müziğini muhafaza etmekle olamayacağını belirtmektedir. Rauf Yekta Bey, her iki müziğın de farklı kültürlerin ürünleri olduğunu kabul edip, gerekli düzenlemelerin makamların özgül yapılarının bozulmadan gerçekleştirilmesi

gerektiğini savunmuştur. Bu düşüncesi doğrultusunda, Türk müziği yazımında kullanılabilecek porteli sistemli bir nota oluşturmuştur. Rauf Yekta Bey ve ardından Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından çalışılan Türk müziğinde kullanılabilecek nota, tam da meşk sisteminin zayıfladığı dönemde -icrayı karşılamadığı yönündeki tartışmalarla da olsa- Türk müziği kurumlarında ve çevrelerinde yaygınlaşmıştır. Bu adaptasyon, devletin müzik alanında yapmaya çalıştığı Batı müziğini halka empoze etme politikasına da dayandırılabilir. Ayangil'e göre bu adaptasyon devletin bahsedilen politikasına teslim olmak değil, geleneği sürdürmeye hizmet edecek bir teknik ve pratik fırsatı değerlendirme arzusuyla ilişkilidir (Ayangil, 2008, s. 422). Ayas ise notanın Türk müziğine eklenişini Batılılaşma yönünde bir adım değil, Batılılaşma politikalarının olumsuz etkilerine direnmek için kaçınılmaz bir pratik araç olarak değerlendirmiştir (Ayas, 2015, s. 424). Rauf Yekta Bey'in porteli sistemi Türk müziğine adapte edişi aynı zamanda modernlik göstergesi olması bakımından önem taşır. Modernleşen, dolayısı ile karmaşılaşan, toplumsal yaşamın içerisinde hafızaya ve ezbere dayalı meşk sistemi yerine, notanın ve müzik yazısının uyarlanmış olması basitleşen araçları ifade etmektedir. Müziğin aktarım aracı olarak müzik yazılarının, özellikle de porteli sistemin kullanılışı basitleşen ifade araçlarının, Avrupa'ya benzer bir standartlaşmanın ve sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin göstergeleridir.

Porteli sistemi uyarlamasının yanı sıra sadece dini formları kayıt altına almak üzere Türk notası adını verdiği ve ebced notasının düzenlenmiş hali olan bir müzik yazısı da oluşturmuştur (Erguner, 2003, s. 175). İlk kez El-Kındî'de (801-873) karşılaşılan, daha sonra 17'li ses sistemine uyarlanmış hali Safiyyuddin Urmevi'nin kaynaklarında görülen, 15. yy. edvar geleneğinde özellikle teoriyi anlatmak için kullanılan ve Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tahrîriye* eserinde besteleri kayıt altına almak için kullanılan ebced müzik yazısının düzenlenmiş halinin sadece dini formları kaydetmek için kullanmış olması, dini formdaki eserlerde Avrupa müzik yazısını kullanmak konusunda tereddütleri olduğu fikrini uyandırabilir. Ancak, yazılı kültüre geçiş çabaları içinde özellikle *Darülelhan Külliyyatı* içerisinde pek çok dini formdaki eserin Avrupa müzik yazısının uyarlanmış hali ile kayıt altına alındığını görüyoruz.

#### **4.7.2 Müzik teorisine bakış**

Rauf Yekta Bey, sözlü gelenekten yazılı geleneğe geçiş konusunda kendinden önceki çalışmaları incelemek, repertuarı kayıt altına almak dışında yapmış olduğu teori

çalışmalarıyla da büyük rol oynamıştır.

Yapmış olduğu çalışmalar sadece ülke içinde kalmamış, çalışmalarını yurtdışında sunma ve Türk müziğini ülke dışında da anlatabilme imkanı bulmuştur.

#### 4.7.2.1 *La Musique* ve *Gaysiyye*

Rauf Yekta Bey'in çeşitli süreli yayınlarda teori ile ilgili yazıları yayımlanmış olmakla birlikte, bu alandaki çalışmalarının iki yayınında toplu olarak sunulduğu görülmektedir. Bu yayımlardan ilki *Encyclopédie de la Musique*'in "Türk Musikisi" maddesi, diğeri de Darülelhan'da eğitim vermek amacıyla yazdığı *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı*, diğer adıyla *Gavsiyye* kitabıdır. Bu iki kitapta, kendi geliştirdiği 24'lü ses sistemini, Pisagorcu yaklaşımla tel bölünmeleri ile anlatmış olmakla birlikte her iki kitap hitap ettiği okur-kitle nedeniyle farklı anlatımlarla ve içerikle kaleme alınmıştır (Çizelge C.1).

"Türk Musikisi" maddesi, Paris Konservatuvarı profesörlerinden Albert Lavignac'ın (1846-1916) yönetiminde bir kurul tarafından hazırlanan *Encyclopédie de la Musique*'in beşinci cildinde, 1922 yılında yayımlanmıştır.<sup>45</sup> Nasuhioğlu, çevirisini yaptığı maddenin önsözünde, Rauf Yekta Bey'in bu maddeyi 1913 tarihinde kaleme aldığını aktarmaktadır (Yekta, 1986, s. 7). Ancak Rauf Yekta Bey'in arşivinde bulunan A. Lavignac ile mektuplaşmaları 1909 yılına dayanmaktadır (Doğrusöz, 2018, s. 171-172). 22 Aralık 1909 tarihli mektupta, A. Lavignac yazılacak yazının detayları hakkında bilgi vermiş; 23 Mayıs 1910 tarihli mektupta ise yazının son gönderilme tarihinin 1 Temmuz olduğunu hatırlatıp, yaşanacak bir gecikmenin kendilerini zor duruma düşüreceğini aktarmıştır. Bu mektuba Rauf Yekta Bey tarafından, cevaben yazılan müsvedde mektupta, o dönemde İstanbul'da yaşanan kızamık salgını nedeniyle kendisinin, eşinin ve iki çocuğunun kızamığa yakalandığı, bu nedenle de istenilen tarihte yazıyı yetiştiremeyeceği için 1 Eylül'e kadar süre talep ettiği yazılmıştır. Bu mektubu yazdığı dönemde halen Divan-ı Hümayun'da çalışan Yekta, -hastalığın yanı sıra- bürodaki işlerinin zamanının çoğunu aldığından, hatta yazısını yazmak için yirmi dört saat içinden ancak yarım saat zaman bulabildiğinden yakınmıştır. Bu denli zor şartlar altında yazılan "Türk Musikisi" maddesi, -içeriğinden de anlaşılacağı üzere- Türk müziği tarihi ve teorisini, Batılılara anlatmayı hedefleyen

<sup>45</sup> *Encyclopédie de la Musique*'in Türk Musikisi maddesi, Orhan Nasuhioğlu tarafından Fransızcadan Türkçeye çevrilmiş, 1986 yılında 'Türk Musikisi' adıyla yayımlanmıştır.

bir yayındır. Türk Musikisi maddesi hem Batılı anlamda bilimsel bir anlatım sunması hem de Rauf Yekta Bey'in uluslararası temsiliyeti bakımından önem arz etmektedir.

Teori alanında kaleme aldığı diğer yayın ise *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı*, diğer adıyla *Gavsîyye*'dir.<sup>46</sup> Bu eser, 1924-1926 yılları arasında 9 forma olarak yayımlanmıştır. Kapak sayfasında yayın şu şekilde tanıtılmıştır: "İlmin en son usullerine göre Türk Mûsikîsinin müstenîd olduğu nazarî kâideleri tespît ve bu kâidelerin, milli mûsikîmizin amelîyâtına ne sûretle tatbik edileceğini îzâh eder nazarî ve ilmî bir eserdir." (Paçacı, 1997, s. 8). Bu kitap, Şeyh Celaleddin Efendi'nin torunu Gavsî Efendi'ye ithâf edilmesi nedeniyle, esere Gavsîyye ismi verilmiştir. Darülelhan'da kullanılmak üzere kaleme alınan ve formlar halinde basılan kitap, 1926'da Darülelhan'da Türk müziği eğitiminin sonlandırılması nedeniyle yarım kalmıştır. Bu nedenle kitapta, makam anlatımı bulunmamaktadır. Rauf Yekta Bey, *Gavsîyye*'yi Türk müziğini 'ilmî ve asrî' usullere uygun olarak anlatan bir kitabın bulunmaması nedeniyle kaleme aldığını ve 'Şarkta ve Garbta yetişen mûsikî ulemasının en eski ve en yeni' yaratıları üzerine yapılan uzun incelemeler sonucu hazırlanan bu eserin milli kütüphanedeki bu boşluğu doldurma amacı taşıdığını belirtmektedir.

*Gavsîyye*'nin, -tez konusunun da bir bölümü oluşturan Darülelhan'daki eğitim ile ilgili fikir vermesi bakımından- içeriği incelendiğinde, kendisinin de belirttiği üzere, Helmholtz, Lavignac, Rousseau, Reimann, Nicomache de Gêrasi, Claude Montal, Kant gibi Batılı teorisyen ve düşünürlerin yanı sıra İbn-i Sina, Meragî, Farabî, Safiyyuddin gibi teorisyenlerden de alıntılar yaptığı görülmektedir.

Rauf Yekta Bey, eserin mukaddime bölümünde, Helmholtz ve Lavignac'ın eserlerindeki fikirlerin aktarıldığını belirtmektedir. Medhal bölümünde ise müziğin tarifini, nazariyesini, kökenini ve amaçlarını açıklayan Yekta; bu bölümde Şark ve Garb teorisyenlerinin görüşlerini aktarıp, karşılaştırmalı olarak değerlendirmektedir. İkinci mezbah'ta özellikle işitme ve rezonatörlerden (Yekta'nın tabiri ile tannane) bahsettiği bölümlerde Helmholtz'tan etkilendiği görülmektedir. Aralıkları anlattığı bölümde -özellikle uyumlu aralıklarda- Reimann'dan alıntılar yapıp, Reimann ile Safiyyuddin anlatılarını karşılaştırmış ve bu iki anlatının hemen hemen aynı olması nedeniyle övünç duyduğunu belirtmiştir. Buudlar konusunu, 'ilim erbapları' olarak nitelendirilen teorisyen grubunda olduğu şekilde anlatmıştır. Daha önceki ve daha

<sup>46</sup> Bu çalışma, *Mûsikîşinas* Dergisi'nin 1-4, 6-11. sayılarında bölümler halinde günümüz Türkçesine çevrilmiştir.

sonraki bölümlerde teorik konuları ele alan Yekta; 1924 yılında yayımlanan 4. bölümü, diğer bölümlerden bağımsız olarak Darüelhan'ın önemini belirttiği, Garb-Şark müziği tartışmalarına cevap verdiği bir bölüm olarak kaleme almıştır. Bu bölüm, 1926 yılında Darüelhan'ın Türk müziği şubesinin kapanması ile sonuçlanacak tartışmaların, 1924 yılında da süregeldiğinin göstergesidir. “Türk Musikisinde Tabîî Nağmeler” isimli 5. bölümde akortlardan bahsederken aynı zamanda çalgıların notalarının hangi anahtarla yazılması gerektiği ile de bilgi vermiştir. Çalgıların özelliklerine göre farklı anahtarlarla notaya alınmasını gerekliliği vurgulayan Yekta; bu şekilde hem notaların Avrupalılarca anlaşılabilir olacağını hem yeni yazılacak metotların bu anahtarlara göre yazılmasını hem de Türk müziği notalarının çalgılara mahsus notalarının bulunması gerekliliğinden bassetmektedir. Diğer bölümlerde ise kendi geliştirdiği 24'lü ses sistemi üzerinde durmaktadır.

Rauf Yekta Bey, her iki yayında da kullandığı kaynakları belirtmesi, dipnot ve referans kullanımı, karşılaştırmalı literatür değerlendirmeleri ile bilimsel yazma yetkinliğini göstermektedir.

#### **4.7.2.2 24'lü ses sistemi**

Sistemci okulun kurucusu olarak anılan Safiyuddin Urmevi (y. 1224-1294) '*Kitab'ül Edvar*' eserinde dizi açıklamalarına geçmeden önce tek tel üzerinde perdeleri açıklamış, bu perdeleri anlatırken de kullandığı ses sistemini aktarmıştır. Edvarlarında Antik Yunan teorisinden etkilendiğini belirten Urmevi, tel bölünmesini de Pisagor ekolünde belirtildiği şekliyle açıklamaktadır. Sayiyuddin'e göre sazın üzerine gerilen tel ikiye, üçe ve dörde bölünerek sekizli, beşli ve dürtlü aralıklar oluşmaktadır. Daha sonra bu bölünmeler çeşitli oranlarda devam ederek tüm perdeler elde edilmektedir. Teori anlatılırken perdeler ebced müzik yazısı ile gösterilmektedir.<sup>47</sup>

Safiyuddin'in açıkladığı 17'li ses sistemi yaklaşık altı yüzyıl Türk müziği çevrelerinde kabul görmüş ve kullanılmıştır.

Bir sekizliyi eşit olmayan 24 aralığa bölme çalışmaları öncelikle Galata Mevlevihanesi Şeyhi Ataullah Efendi, Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Şeyh Celaledin Efendi ve Rauf Yekta Bey tarafından çalışılmıştır (Ezgi, 1933, s. 186).

<sup>47</sup> Ayr. bil. bkz. Uygun, M.N. (1999) *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabü'l Edvarı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Rauf Yekta Bey de tıpkı Safiyuddin gibi Pisagorcuların bölünme oranları üzerinde çalışmış ve *Encyclopédie de la Musique* ansiklopedisinin “Türk Musikisi” maddesinde bu bölünmelerin Türk müziği için düzenlenmiş oranlarını takribi ve doğru oranlar olmak üzere iki şekilde açıklamıştır.

Rast dizisi ilk kez 15. yy.da Harîrî bin Muhammed’in *Kırşehirî Edvarı*’nda ana dizi olarak kullanılmıştır.<sup>48</sup> Rauf Yekta, ana diziye yegâh üzerinden başlanmasını şu şekilde açıklamıştır.

Eskiden Doğu’da diyapazonun muadili bir alet yoktu; bu iş kamıştan bir flüt olan Ney’in Mansur nevi ile yapılıyordu. Kamışın genişliği, uzunluğu ve boğumlarının adedi, ananevî bir şekilde tespit edilmiş olduğu için bu aletlerin akort bakımından aralarında aşağı yukarı hiç değişiklik yoktu. Mansur Ney’den çıkarılabilen en pest ses, bu aletin bütün delikleri açık olduğu zaman Türklerin musiki sisteminin birinci sesi olarak ele alınıyordu.

Dizideki aralıkları üçe bölmüştür. Re-Mi, Sol-La, Do-Re sesleri arasında majör ton aralığı, Mi-Fa diyez, La-Si sesleri arasında minör ton aralığı, Fa diyez-Sol, Si-Do sesleri arasında yarım majör ton aralığı olarak adlandırmıştır. Yekta’nın sisteminde majör tonlar arasına üç, minör tonlar arasına iki arızî ses kalmaktadır. Yekta’nın sisteminde kullandığı değiştirici işaretler ve belittiği tizlik/pestlik oranları Çizelge 4.1’de verilmiştir.

**Çizelge 4.1:** Yekta’nın sisteminde kullandığı değiştirici işaretler ve belirttiği tizlik/pestlik oranları.

| Aralığın Adı      | Diyezi                                                                                               | Aralığın Adı   | Bemolü                                                                                                 |
|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Yarım Diyez       | <br>524288/531441 | Yarım Bemol    | <br>524288/531441 |
| Diyez             | <br>243/256       | Bemol          | <br>24/25         |
| Noktalı Diyez     | <br>2048/2187     | Çengelli Bemol | <br>243/256       |
| İki Noktalı Diyez | <br>59049/65536   | Çizgili Bemol  | <br>2048/2187     |

<sup>48</sup> Ayr. bil. bkznz. Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehirî Edvarı üzerine bir inceleme* (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.  
Doğrusöz, N. (2021). *Yusuf Kırşehirî nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: Kırşehir Valiliği.

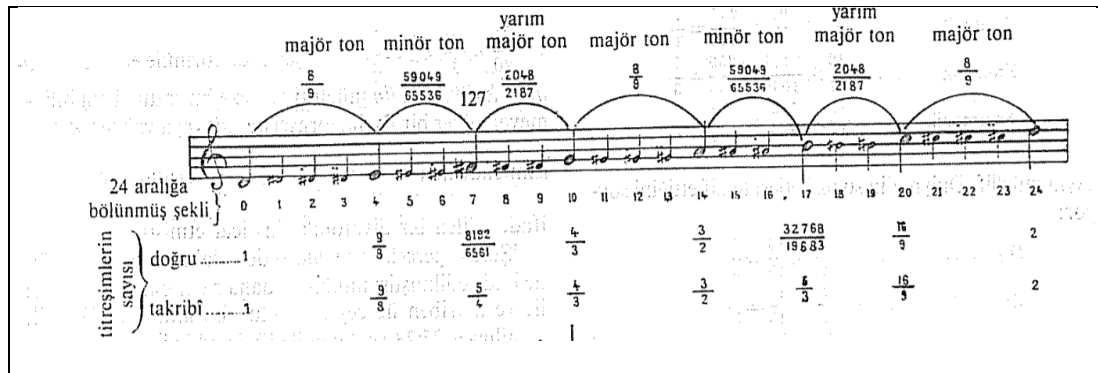
Ancak bu çizelgede belirtilen isimler “Türk Mûsikîsi” maddesinde ve *Gavsîyye*’de kullanılmış olmakla birlikte, ilk dönem yazdığı yazılarında aynı değiştirici işaretleri irhâ ya da fazla, bakiye, küçük mücenneb, büyük mücenneb arttıran/eksiltten işaret olarak da isimlendirmektedir.

1899’da İkdâm’da yazdığı “Osmanlı Mûsikîsi’nde Tabîî Sadâlar” yazısında tabîî sesler olarak Şekil 4.5’teki sesleri vermiştir.

| TABİÎ SADÂLAR                      |             | NİSBET-İ ADEDİYYELERİ |
|------------------------------------|-------------|-----------------------|
| Osmanlı Mûsikîsi’nin Tabîî Müstari | Yegâh (Re)  | 1/1                   |
|                                    | Aşîran (Mi) | 9/8                   |
|                                    | Irak (Fa)   | 8192/6561             |
|                                    | Rast (Sol)  | 4/3                   |
|                                    | Dügâh (La)  | 3/2                   |
|                                    | Segâh (Si)  | 32768/13683           |
|                                    | Çargâh (Do) | 12/9                  |
|                                    | Nevâ (Re)   | 2/1                   |

Şekil 4.5 : Osmanlı Mûsikîsi’nde tabîî sadâlar.<sup>49</sup>

Dizideki bütün perdelerin nispetleri ise “Türk Mûsikîsi” maddesinde Tablo 3’teki gibi verilmiştir.



Şekil 4.6 : Perdelerin nispetleri.<sup>50</sup>

Rauf Yekta Bey 24’lü ses sistemiyle ilgili olarak

İkinci asr-ı milâdî müellifin-i mûsikîyyesinden meşhûr (Aristide Quintillien) nâm zâtın bundan tahmînen bin yedi yüz sene mukaddem yazarak bir nüshâsını Paris kütüphâne-i umûmiyyesinde (2450) numarasıyla mahfûz bulunan Risâle-i Mûsikî’nin 101 inci sahifesinde

<sup>49</sup> Şekil: Çergel, M.A. (2007). *Raûf Yekta Bey’in İkdâm Gazetesi’nde neşredilen Türk mûsikîsi konulu makâleleri* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. s. 62.

<sup>50</sup> Şekil: Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (Çev. Orhan Nasuhioğlu) İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 59.



münderic bir cedvel isbât ediyor ki o zamanlarda dahî bu'd-i zi'l-kül yirmi dört kısma ayrılmış idi. İşte bizim tanbûrlarımızın üzerinde mevcûd olan taksîmât bu kâide-i esâsiyyeye müsteniddir. Hatta Mösyö (Fétis) Târih-i Mûsikî'sinin üçüncü cildinin 30 uncu sahifesinde bu hakikatı teslim ve i'tirâf etmiş ve mûsikî-i Osmânî'de müsta'mel yirmi dört bu'dun ezmine-i kadîmeden beri hüsn-i muhâfaza edilmiş olmasını bir âverde-i lisânî takdîr eylemiştir. (Çergel, 2007, s. 262) yazmıştır.

Rauf Yekta Bey düzenlemiş olduğu sistemi Antik Yunan'a dayandırıp, Fétis'den bir alıntıyla hem geçmiş hem de Batılı bir müzik otoritesi aracılığıyla 24'lü ses sistemine meşruiyet kazandırmaya çalışmıştır.

Kaynaklarda, Rauf Yekta Bey'in 24'lü ses sistemini oluştururken etkilendiği başka bir isim daha karşımıza çıkmaktadır. Rauf Yekta 1899 yılında yazdığı *Sûriye ve Beyrut Vilâyetlerinde Bir Seyâhat-ı Mûsikiyye* ve 1907 yılında yazmış olduğu *Tanbûrda Nağamâtin Mevâki-i Fenniyyesi* yazılarında Lübnanlı doktor ve nazariyatçı olarak bilinen Mikhail Meşhaka'nın çalışmasını gördüğünü belirtmektedir. Meşhaka'nın kullandığı sistem 24 çeyrektonlu sistemdir. Maalof; 24 çeyrektonlu dizinin Arap yazmalarında 18.yy.a hatta bazı kaynaklara göre 12. yy.ın başlarında bile görüldüğünü belirtmektedir. Mikhail Meşhaka, bu sistemi hocası da olan Şeyh Muhammed Al'Attar'dan öğrendiğini ve sistemin döneminde müzik çevrelerinde yaygın olduğunu belirtmiştir. Meşhaka hocasının kullandığı sistemi şu şekilde anlatmaktadır: tanbur gibi telli bir çalgıda boş tel yegâha basar, telin tam ortası oktav üstü olan neva perdesidir. Boş tel ve neva perdesinin arasını 24 aralığa böler, bu aralıklara sırayla perde isimlerini verir ve sistemi bu şekilde oluşturur (Maalof, 2003, s. 836-837).

Meşhaka'nın çalışmalarından önce sistem bu şekliyle bilinmektedir. Meşhaka hem sistemin matematiksel hesaplarını düzeltmek, hem de Arap müziği uygulamasını daha doğru yansıtabilmek adına 24 çeyrek tonlu sistemi tekrar ele alıp çalışır. Yaptığı çalışmanın sonrasında 24 çeyrek tonlu sistem onun adıyla anılmaya başlamıştır.

Smith tarafından çevirilmiş olan Meşhaka'nın çalışmalarında frekans ya da cent hesapları belirtilmemiş, sadece farklı müziklerle perde kıyaslamaları yapılmıştır. Ancak Rauf Yekta Bey'in mektuplaştığı ve Kahire Kongresi'nde görev alan -fakat Rauf Yekta Bey'in anılarında sağlık sebepleri nedeniyle kongreye katılamadığı aktarılan- Baron Rodolphe D'Erlanger'in (1872-1932) arşivinde bulunan kişisel

çalışmaları<sup>51</sup> bu iki sistem hakkında bilgi vermektedir. Hem Rauf Yekta Bey'in geliştirmiş olduğu ses sistemi hem de Meşakka'nın geliştirdiği ses sistemi üzerinde çalıştığı notlar, bu iki sistemin birbirinden farkını göstermektedir (Bknz. Şekil 4-7).

| No | İsim                | Not   | 1. Sistem | 2. Sistem | 3. Sistem |
|----|---------------------|-------|-----------|-----------|-----------|
| 1  | Yak-gah             | Sol   | 0,000     | 1,000,0   |           |
| 2  | Sim - qanun - fişir | sol # | 0,482     | 972,5     |           |
| 3  | qanun - fişir       | do #  | 0,966     | 945,6     |           |
| 4  | ik - qanun - fişir  | do #  | 1,455     | 919,2     |           |
| 5  | Uşşatun - Husayn    | Re    | 1,947     | 893,5     |           |
| 6  | Sim - Uşşatun       | do #  | 2,442     | 868,3     |           |
| 7  | Uşşatun - Husayn    | re #  | 2,940     | 843,4     |           |
| 8  | Trag                | Se    | 3,440     | 819,7     |           |
| 9  | Gavatt              | si    | 3,940     | 796,2     |           |
| 10 | ik - Gavatt         | si #  | 4,441     | 773,4     |           |
| 11 | Roast               | Do    | 4,947     | 751,1     |           |
| 12 | Sim - Ringalah      | do #  | 5,453     | 729,4     |           |
| 13 | Ringalah            | re #  | 5,961     | 708,3     |           |
| 14 | ik - Ringalah       | re #  | 6,470     | 687,7     |           |
| 15 | Od-gah              | Re    | 6,980     | 667,8     |           |
| 16 | Sim - Hurd          | re #  | 7,490     | 648,4     |           |
| 17 | ik - Hurd           | mi #  | 7,999     | 629,6     |           |
| 18 | Sak-gah             | Me    | 8,507     | 611,4     |           |
| 19 | Bisak               | mi    | 9,014     | 593,7     |           |
| 20 | ik - Bisak          | mi #  | 9,519     | 576,6     |           |
| 21 | Gahar-gah           | Te    | 10,022    | 560,1     |           |
| 22 | Sim - Fişir         | fa #  | 10,521    | 544,2     |           |
| 23 | Fişir               | si    | 11,016    | 528,9     |           |
| 24 | ik - Fişir          | si #  | 11,506    | 514,1     |           |
| 25 | Nawar               | Se    | 12,000    | 500,0     |           |

Şekil 4.7 : D'Erlanger'in Meşakka ve Rauf Yekta Bey'in geliştirdiği ses sistemi ile ilgili notları.

Her ikisi de Pisagorcuların hesaplamalarından yola çıkarak sistemlerini düzenlemişlerdir. Ancak Rauf Yekta Bey eşit olmayan 24 aralıklı bir sistem oluşturmuş, Meşhaka ise 24 eşit çeyrektonlu bir sistem düzenlemiştir. Daha sonraki bölümlerde detaylı açıklanacağı üzere Rauf Yekta Bey perde isimlendirmelerinde Meşhaka'dan etkilenmiş, bunun yanı sıra iki teorisyenin makam anlatımlarının ve kullandıkları müzik yazılarının birbirinden farklı olduğu görülmüştür. Rauf Yekta Bey, makam anlatımlarını fonksiyonel bir anlatımla yaparken, Meşhaka seyir üzerinden makamları anlatmaktadır. Bunun yanı sıra Rauf Yekta Bey müzik yazısı olarak Avrupa notasını ve ebced müzik yazısı benzeri bir müzik yazısı kullanırken, Meşhaka grafik notasyon benzeri bir sistem kullanmıştır.

<sup>51</sup> <https://ennejma.tn/archives/fr/2017/02/21/062-06-echelles-generales-des-sons-melodiques-employees-en-musique-arabe-moderne/nggallery/page/3/>

#### 4.7.2.3 Perde isimlendirmeleri

Rauf Yekta Bey, 1899 yılında *İkdam*'da yayınlanan “Osmanlı Mûsikîsi’nde Çârîyek, Sûlûs ve Nısf Sadâlar” yazısında sistemindeki perdelerin adlarını sıralamıştır. Ancak 1899 yılında yazdığı *Sûriye ve Beyrut Vilâyetlerinde Bir Seyâhat-ı Mûsikîyye* ve 1907 yılında yazmış olduğu *Tanbûrda Nağamâtın Mevâki-i Fenniyyesi* yazılarında Meşhaka’nın perde isimlendirme sisteminin kolaylığından şu sözlerle bahsetmiştir:

Mebhûs-i anı musâhabemizin tahrîrinden sonra Beyrut’ta tab’ edilen (Risâlet-ü’ş-Şehâbiyye fi’s-Sinâati’l-Mûsikîyye) nâmında Arapça bir eserde gördüğümüz esâmî-i nağamât ezberlenmesi daha kolay bir tarzda tertîb edilmiş idi. Müellifin usûl-i basîti her iki nağme-i tabîiyye arasında yalnız “bir” isim kabûl etmekten ve meselâ (rast-dügâh) beyninde herkesin bildiği (zengüle) nâmını birinci diyez için (nim zengüle), ikinci için yalnızca (zengüle), üçüncü için de (dik zengüle) şeklinde kullanılmaktan ibârettir.

Meşhaka’nın sisteminden etkilenen Yekta’nın Türk müziği maddesinde perde isimlendirmelerini bu sisteme göre düzenlediği görülmektedir. 1899 ve 1913 yılında perdeler verdiği isimler ile Meşhaka’nın kullandığı perde isimleri tabloda görülmektedir (Bknz. Çizelge 4.2).

**Çizelge 4.2 : Rauf Yekta Bey ve Meşhaka’nın perde cetvelleri.**

| <b>I. RAUF YEKTA<br/>CETVELİ (1899)</b> | <b>II. RAUF<br/>YEKTA<br/>CETVELİ<br/>(1913)</b> | <b>MEŞHAKA<br/>PERDE<br/>CETVELİ</b> |
|-----------------------------------------|--------------------------------------------------|--------------------------------------|
| Yegâh                                   | Yegâh                                            | Yekkah                               |
| Pes Beyâti                              | Nim Pes Hisar                                    | Grave Nim Hosar                      |
| Pes Hisar                               | Pes Hisar                                        | Grave Hosar                          |
| Pes Hisarek                             | Dik Pes Hisar                                    | Grave Tik Hosar                      |
| Aşiran                                  | Hüseyini Aşiran                                  | Osairan                              |
| Acemaşîran                              | Acem Aşiran                                      | Grave Nim Agam                       |
| Suzidil                                 | Dik Acem Aşiran                                  | Grave Agam                           |
| Irak                                    | Arak                                             | Iraq                                 |
| Geveşt                                  | Geveşt                                           | Kawast                               |
| -                                       | Dik Geveşt                                       | Tik Kawast                           |
| Rast                                    | Rast                                             | Rast                                 |
| Rehavi                                  | Nim Zengüle                                      | Nim Zerklah                          |
| Zengüle                                 | Zengüle                                          | Zerklah                              |

**Çizelge 4.2 (devam):** Rauf Yekta Bey ve Meşhaka'nın perde cetvelleri.

| <b>I. RAUF YEKTA<br/>CETVELİ (1899)</b> | <b>II. RAUF<br/>YEKTA<br/>CETVELİ<br/>(1913)</b> | <b>MEŞHAKA<br/>PERDE<br/>CETVELİ</b> |
|-----------------------------------------|--------------------------------------------------|--------------------------------------|
| Büzzük                                  | Dik Zengüle                                      | Tiz Zerklah                          |
| Dügâh                                   | Dügâh                                            | Dügah                                |
| Kürdi                                   | Kürdi                                            | Kurdi                                |
| Uzzal                                   | Dik Kürdi                                        | -                                    |
| Segâh                                   | Segâh                                            | Sigah                                |
| Buselik                                 | Puselik                                          | Busalik                              |
| -                                       | Dik Puselik                                      | Tik Busalik                          |
| Çargâh                                  | Çargâh                                           | Jeharkah                             |
| Hicaz                                   | Nim Hicaz                                        | Arba'                                |
| Saba                                    | Hicaz                                            | Hicaz                                |
| Nerime                                  | Saba                                             | Tik Hicaz                            |
| Neva                                    | Neva                                             | Nawa                                 |
| Beyâti                                  | Nim Hisar                                        | Nim Hosar                            |
| Hisâr                                   | Hisar                                            | Hosar                                |
| Hisârek                                 | Dik Hisar                                        | Tik Hosar                            |
| Hüseyini                                | Hüseyini                                         | Husaini                              |

Çizelge 4.2’de verilen perde isimlerine baktığımızda, Rauf Yekta Bey’in de belirttiği gibi 2. cetvel, ilk cetvele göre ezberleme açısından daha kolaydır. Bununla birlikte 1899 yılında verilen perde isimleri 17’li ses sistemindeki perde isimleri ile karşılaştırılınca daha fazla farklılık içermektedir. 2. cetvel ise 17’li ses sistemindeki perde isimlerine daha yakın olup, isimlendirme açısından da 17’li ses sistem 24’lü sistemin -ufak farklarla- bir alt-kümesi hissiyatı uyandırmaktadır.

#### **4.7.2.4 Makam anlayışı ve anlatımı**

Yekta’nın makam anlayışı ve anlatımını -çeşitli süreli yayınlarında izler bulmakla birlikte- büyük oranda “Türk Musikisi” maddesinden yola çıkarak anlamlandırabilmekteyiz. Teori alanında yazdığı iki eserden biri olan *Gavsîyye* formlar haline basılıp, Darülelhan’da Garb müziği şubesinin kapanması ile makam konusuna gelememişken yarım kaldığından dolayı makam anlayışını “Türk Musikisi”

maddesi üzerinden yorumlayabiliyoruz. Makamı ‘bir oluş tarzı’ olarak niteleyen Yekta, makamın ‘ruhu ve hayatı’ denilebilecek altı şartı da ‘teşkil edici unsurlar’ [dörtlü-beşliler], ‘ambitus (vüs’at-genişlik)’, ‘başlangıç’, ‘güçlü’, ‘karar perdesi’ ve ‘seyir ve tam karar’ olarak belirlemiştir. Bu şartlar incelendiğinde makamların, ton kavramıyla benzer değerlendirmelerle ele alındığı görülmektedir. Bu anlatım ve tanımlamalarla hem gam kavramı makam müziği teorisine dahil edilmiş hem de fonksiyonel bir anlatım yolu izlenmiştir.

#### **4.7.3 Kendisinden önceki çalışmalar hakkındaki fikirleri**

Yazılarından kendinden önceki edvar ve müzik teorisi eserlerine hakim olduğu anlaşılan Yekta, yazılarında bu alanda kendinden önce eser üretmiş Farabi, Safiyyuddin vb. pek çok kişiyi saygıyla anmış ve eserlerin çok kıymetli olduğunu belirtmiştir. Ancak Antik Yunan’dan başlayarak teori kitaplarında karşılaştığımız kozmolojik düşüncüyü “Mûsikî-i Osmânî Nazariyatı-Lisan-ı Elhan” yazısında ‘garip’ ve ‘çürük’ bir düşünce olarak nitelendirmiştir. Aynı yazısında “Hatta Yunan hükemâsından (Pisagoros) dahî bu fikri kabûl ve meslek felsefesine esâs ittihâz eylemiş” (Özdemir, 2010, s. 54) diyerek, oluşturduğu 24’lü ses sisteminin temelleri nedeniyle öncülü olarak görülebilecek Pisagor’un kozmolojiyle ilgili fikirleri karşısındaki şaşkınlığını göstermiştir. Bu noktada, pozitivist düşüncenin önemli ismi olan Comte tarafından ilerlemeci bir yaklaşımla ortaya konan ‘üç hâl yasası’na göre, Rauf Yekta Bey kendi müzik teorisi çalışmalarını Türk müziği teorisinin ‘pozitivist evre’si olarak görürken, kozmoloji ile bağlantıların bulunduğu öncül çalışmaları ‘metafizik evre’nin ürünleri olarak konumlandırmaktadır. Dolayısıyla, ilim erbabı olarak nitelendirilebilecek edvar sahiplerinin anlatısına daha yakın bir konumda dururken, kozmolojik bağlantılar ve perde üzerinden anlatıma karşı bir duruş sergilemiştir.

#### **4.7.4 Terminoloji önerileri ve yaklaşımı**

1898’de yazdığı “Muhîtu’l-Maârif”te Istılâhât-ı Mûsikîyye” yazısında Türk müziği terminolojisi için iki yol belirlemiştir. Bunlardan ilki Avrupa dillerinden birini kaynak olarak belirlenip diğer dillerden geçmiş terimleri terk etmek; ikincisi ise Türk müziği ile Avrupa müziği büsbütün farklı olması sebebiyle bütün terimlerin eski kitaplardaki terimlerle ifade edilmesi, o dönem kullanılan İtalyanca, Fransızca terimlerin terk edilmesi. Yazısında ikinci yolun daha uygun olacağını belirten Yekta’nın o dönemki

yazıları da bu düşüncesinin izlerini taşımaktadır. *Encyclopédie de la Musique* için yazdığı Türk Musikisi maddesinde Batılılara Türk müziğini Batı terminolojisiyle anlatması ise terminoloji için kullandığı dilin, zaman ve/veya okuyucuya göre değişiklik gösterebildiğinin göstergesidir. Bununla birlikte, yazı hayatının ilk dönemlerinde kaleme aldığı yazılarında -kendisinin de belirttiği üzere- ikinci yol olan eski teori kitaplarındaki terimlerini kullanırken, sonraki terminoloji tercihlerinin daha pedagojik ve daha öğretimi kolaylaşmaya yarayan terimler olduğu görülmektedir. Bemol/diyez işaretlerindeki ve perde isimlendirmelerindeki tercihleri bu durumu doğrulamaktadır.

#### **4.7.5 Geleneğin sürekliliği hakkındaki fikirleri**

Türk müziği geleneğinin sürekliliği adına *Osmanlı Mûsikîsi Hakkında Birkaç Söz* başlıklı yazısında yapılması gerekenleri sıralamaktadır. Bunlardan ilki Türk müziği teorisinin oluşturulması, ikincisi Türk müziği tarihini yazmak, üçüncüsü ise kâr, beste, nakış, semâî, peşrev gibi formlarda yazılmış olan eserleri notayla kayıt altına almak. Darülelhan'da görev yaptığı süreçte de bu üç gereklilik üzerinde durmuştur.

Bu üç maddeye ve yaptığı çalışmalara bakıldığında Rauf Yekta Bey, yüzyıllardır sözlü bir gelenek olarak aktarımı sağlanan Türk müziğinin sürekliliğini, yazılı araçlarla sağlamak gerektiğinin üzerinde durmuştur. Taruskin, müzikte yazılı geleneğe geçişin iki şartı olduğunu belirtir. Bunlardan biri müzik yazısına geçiş, diğeri de bilinçli repertuar oluşturma çabasıdır (Taruskin, 2009). Bu bağlamda bakıldığında Rauf Yekta Bey, Türk müziğinin yazılı kültüre geçişinde önemli rol oynamıştır.

#### **4.7.6 Çokseslilik ile ilgili fikirleri**

Rauf Yekta Bey'in çokseslilik ve Batı müziği ile ilgili düşüncelerinin ilk izlerini Halep yolculuğu esnasında kaydettiği anılarında görmekteyiz. Halep'e gitmek üzere bindiği gemide yazdığı, gemide ve İzmir'de yaşadıklarını anlattıkları bu anılarda, 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 cevaptan bana cür'et gelerek sualine cevaben dedim ki: Size Osmanlı musikisi ne kadar fena tesir etti ise bana da İngiliz ve alelumum [genel olarak]<sup>52</sup> 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 yaşmdan berû gerek Beyoğlu'nda gerek tiyatrolarda Avrupa musikisini dinleye dinleye o dereceye çıkmışımıdır ki eğer ülfet [alışmak] mümkün 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, s. 24)

O yıllarda henüz 20'li yaşlarının başında olan Rauf Yekta Bey'in bu sözlerini karşı saldırı mahiyetinde, tepkisel bir cevap olarak değerlendirebiliriz. Daha sonra yayımlanan yazılarından ve teori çalışmalarından Yekta'nın, Batı müziği ve teorisi hakkında bilgi sahibi olduğu anlaşılmaktadır.

*Gavsıyye* eserinde, müzik tarihinin gösterdiği aşamadan yola çıkarak müzikleri üçe ayırmaktadır. Bunlar; a) Vâhidü'l-savt [Homophone] mûsikîler, b) Kasıru'l-savt [Polyphone] mûsikîler ve c) Ahengî [Harmonique] mûsikîlerdir. Şark mûsikîsi ile ilgili “onun mazisi, hali Garb mûsikîsine benzemediği gibi istikbali de benzemeyecektir.” (Paçacı, 2005, s. 17-18) sözlerinden; bu aşamaları Darwinist bir yaklaşımla ilk, orta, son gelişim evreleri olarak değerlendirmede açıkça görülmektedir. Bu sözleri, yaşadığı dönemin, Avrupa dışı müzikleri, Batı müziği ile kıyaslayan ‘karşılaştırmalı müzikoloji’ anlayışına da cevabî nitelik taşımaktadır.

20. yüzyılın başında müzik çevrelerinde özellikle milli musiki fikrinin gündemde olmasından dolayı çokseslilik/tekseslilik konusu çok sık tartışılan bir konu haline gelmiştir. Bu tartışmaların en önemli katılımcılarından biri de Rauf Yekta Bey'dir. Rauf Yekta Bey, süreli yayınlarda yazdığı yazılarda Türk müziğinde çokseslilik konusuna değindiği gibi, *Türk Musikisi* maddesinde de konuyla ilgili açıklamalarda bulunmuştur. Ancak bu dönemde milli musiki konusundaki yazıların çoğunun müzik ya da Türk müziği bilmeyen kişilerce, ideolojik sebeplerle yazıldığı görülmektedir. Rauf Yekta Bey bununla ilgili *Tiyatro ve Musiki*'deki yazısında “Deha-yı mûsikî -ki mûsikîye dair söz söyleme hakkı yalnız buna malik olanlara verilebilir- falan veya

<sup>52</sup> Bu alıntıdaki köşeli parantez içerisindeki açıklamalar metni çeviren Paçacı tarafından yapılmıştır.

filan zümreye, heyete, şahsa kendini rabt edemez.” demektedir.

Rauf Yekta Bey, ne dayanaksız bir biçimde Türk müziğinin armonize edilemeyeceğini söylemiş, ne de bu müziğin gelişimi için çokseslendirilmesi gerektiğini savunan tarafta durmuştur. Hem kendi yazılarında hem de Rauf Yekta Bey’in de yazılarının yayımlandığı *Tiyatro ve Musiki*’de dönemin müzik alanı yazarlarının yazılarında kendisinin ‘üçüncü bir zümre’ye dahil olduğu belirtilmektedir. 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, s. 21) olarak belirtilmiştir. Dolayısıyla, Rauf Yekta Bey’e 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.

Bu üçüncü bakış açısı ile üretim sahasına bakan Yekta, konuya ideolojik yaklaşmamış; müziği ortak köken ve bütüncül anlayışla ele almakla birlikte, bu iki müziğin farklı kültür ürünleri olduğunun ve kendilerine has özellikleri bulunduğunun ısrarla altını çizmiştir.

Nettle, Batı dışı geleneklerin mensupları açısından Batı müziğinin temel özelliğinin armoni olarak algılandığını belirtir. Geleneksel müzik temsilcilerinin Batı müziğinin çokseslilik dışındaki konser düzeni, aktarım gibi özelliklerini kolayca benimserken armoninin geleneksel yapıya tehdit oluşturacağını düşündüklerinin altını çizer (Nettle, 1986, s. 367). Rauf Yekta Bey de Batı müziğinin aktarım, yazılı kültür öğeleri gibi araçlarını savunurken ve çalışmalarında özellikle kullanıp önemini belirtirken; çokseslilik konusunda değişken bir söyleminin olduğu görülmektedir.

Rauf Yekta Bey’in Türk müziğinin çokseslendirilmesi konusuna ideolojik değil bilimsel yaklaştığı söylenebilir. Rauf Yekta Bey’in Türk müziğinin çokseslendirilmesi ile ilgili olarak en büyük çekincesi, armonize edilen makamların özgüllüklerini kaybetmesidir. Bu konuyu açıklamak için yazılarında sıklıkla Antik Yunan ve Ortaçağ’da kullanılan modların çokseslilik süreci içinde majör ve minör tonlara indirgendini vurgulamaktadır. Türk müziğinin armonize edilmesi ile ilgili fikirlerini “Türk Musikisi” maddesinde de açıklayan Yekta, bahsedilen görüşlerini yineledikten sonra, konuyla ilgili çalışmalar yaptığını belirtip, arkadaşıyla yaptığı tartışmalarda söylediği şu cümleleri aktarmaktadır: “böyle bir kayba hiç kimsenin rıza



göstermeyeceğini ve bu makamların tesirlerini onların ananevi lezzetlerini muhafaza ederek daha güzelleştirmenin, eğer mümkünse, gayemiz olduğunu söyleyerek onu iknaya çalıştım.” (Yekta, 1986, s. 223).

Türk müziğinin çokseslendirmesi ile ilgili arayışları olduğunu belirtse de bu konuda yazdıklarının zaman zaman daha esnek, zaman zaman daha sert olduğu söylenebilir. Örnek olarak 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.”...

Türk müziği ile ilgili yapılacak çokseslendirme çalışmalarının ise Türk müziğinin makamsal yapısına vâkıf ‘Doğulular’ tarafından yapılması gerektiğini, ancak bu şekilde makamların özgüllüklerinin kaybının önüne geçilebileceğini düşünmektedir. Türk müziği bilmeden yapılan çokseslendirme çalışmalarının bilimsel esaslara uygun olmayacağını söylemektedir. Yapılan çokseslendirme çalışmalarında makamların kendine has özelliklerinin kaybolmasına sebep olan besteciler için “Türk Musikisi” maddesinde ‘yarı Avrupalı maestrolar’, ‘sözde maestrolar’ tanımlamalarını kullanmaktadır. Çeşitli yazılarında ise bu besteciler için Hakkı Süha Bey’den ödünç aldığı ‘esersizler’ sıfatını kullanmaktadır.

Bu değişkenlik gösteren düşünceler dönem şartları içinde değerlendirildiğinde, Türk müziğini meşruiyet alanına dahil etme çabası olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte, dönem içinde üstlendiği Türk müziğini savunma misyonuna göre söylemlerin daha sert ya da daha esnek olduğu görülmektedir.

#### **4.8 Sosyal Tip, Osmanlı Münevveri Rauf Yekta Bey**

Osmanlı Devleti’nin ıslahat devri olarak nitelenebilecek Tanzimat ve sonrasında yaşanan batılılaşma sürecinde değişen yönetim yapısı ve başta eğitim kurumları, yaşanan sorunlara çözüm bulma çabaları artış göstermiş ve bu çabalar Osmanlı münevverlerinin düşüncelerini şekillendirmiştir. Ancak Osmanlı münevverleri, Batı’daki aydın ya da entellektüellere benzer süreçlerden geçmemişlerdir. “Batı’da olduğunun tersine, Osmanlıda bir rahip bürokrasisi ve dinsel alandan olmayanlar

zıtlaşması yaşanmamıştır. Diğer yandan, askerî-bürokratik kesimin eğitiminin tamamen pratik bir düzeyde gerçekleşmesi ve dinsel bilginin de statik karakteri, Batı tipi bir bilimsel devrimin ortaya çıkmasına engel olmuştur.” (Kılıçbay, 1985, s. 55). Bu sebeplerle Batı’da gelişen Aydınlanma düşüncesi ve ortaya çıkan aydın ya da entellektüel sosyal tipi, Osmanlı münevverlerinden farklılık göstermektedir. Osmanlı Devleti’nde, Osmanlı aydınını üreten ideoloji -pratik nedenlerden kaynaklanan- Batılılaşma düşüncesidir. Osmanlı Batılılaşması, askerî alanda Avrupa karşısında geri kaldığını fark eden yönetiminin gerçekleştirmeye çalıştığı ıslahat projesinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. “Osmanlı Batılılaşmasında amaç, çoğu zaman sanıldığı gibi toplumu daha ileriye götürmek değildir. İlk bakışta paradoksal gözükmesine rağmen, Osmanlı Batılılaşması’ nın esas amacı, mevcut düzeni sürdürebilmektedir ve bu niteliğiyle de muhafazakâr bir karakter taşımaktadır. Bu bağlamda Batılılaşma, hem Batı’ya karşı direnebilmenin, hem de iç düzeni (yani Osmanlı mutlakiyeti) koruyabilmenin bir aracı olarak kurumlaşırken, bir yan ürün olarak Osmanlı münevverini yaratmıştır” (Kılıçbay, 1985, s. 57). Kelime aydınlatılmış, nurlu, ışıık saçan anlamına gelmektedir. M. Bahaettin’in *Yeni Türkçe Sözlük*’üne göre münevver, “ilm ü marifeti tecrübesi çok, terbiye ve tahsil görmüş, malumatlı; açık fikirli” anlamlarına gelmektedir.” (akt. Naci, 1995, s. 182). “Osmanlı münevveri bilime bağlı, akılcı, yalana yönelmeyen, aynı zamanda dindar ve nurlu insan tipini yansıtmaktadır. Millete, milletin fikirleriyle öncülük eden, milletin inancına ters düşmeyen bir insan tipidir” (Erkul, 1993, s. 93-94).

“Münevver’in bu dönemdeki çalışmalarının başında ‘Devlet nasıl kurtulur?’ sorusuna cevap bulmak ve yıkılmanın eşiğinde olan İmparatorluğun siyasal, askeri ve ekonomik sorunlarına kısmen batı ve geleneksel çerçeveler ışığında çözüm yolları üretmek gelmektedir.” (Değeralp, 2012, s. 15). Rauf Yekta Bey’in teori üzerine çalışmaları ve yazıları incelendiğinde aynı soruyu Türk müziği üzerinden sorduğu, geleneğin devamlılığını düşündüğü, Türk müziğini dönemin koşullarına uygun hale getirmeye çalıştığı görülmektedir. Bu sorunun cevabını ise geleneksel olanla, Batı’dan aldığı teknikleri birleştirmekte bulan Yekta’nın, buradan bakıldığında münevverler gibi düşündüğünü söylenebilir. Osmanlı münevveri -tıpkı Rauf Yekta Bey gibi- yeni fikir üretmekten çok, sentezleyici, aktarıcı ve kurtarıcı rolünde karşımıza çıkmaktadır.

Batılılaşmanın etkisiyle devlet, aydınını yetiştirmek üzere geleneksel medreselerin yanı sıra modern eğitim kurumları da oluşturmaya başlamıştır. “Merkezde

Galatasaray, Mülkiye, Askeri Tıbbiye, Darülfünun'un taşrada ise rüştiye ve idadi (ortaokul ve lise) okulları ile diğer meslek okullarını açarak eğitim sisteminin temelini atmıştır. Medrese sistemi içinde eğitim görmüş kişiler âlim, mütefekkir ve mütebahhir olarak tanımlanırken yukarıda bahsedilen, yeni okullara gidenler ise münevver olarak isimlendirilmiştir” (Akıncı, Önder, 2006, s. 125). Rauf Yekta Bey de Mahmudiye Rüşdiyesi'ni dereceyle bitirmiştir. Bunun yanı sıra “münevver tipin ortaya çıkmasında 1821 yılında kurulan tercüme odası önemli bir rol oynamıştır. Bu kurumda geleceğin ilk Avrupa dili öğrenmiş aydınları yetişmiştir. Bu aydınlar öğrenilen Fransızca aracılığıyla Fransız edebiyatı ve düşüncesi ile tanışmıştır. Divan edebiyatından Tanzimat edebiyatına geçiş Tercüme Odası aracılığıyla olmuştur” (Berkes, 2003, s. 199). Rauf Yekta Bey -bu kurumda eğitim almasa da- Lisan Mekteb-i Âlîsi'nde dört yıl eğitim alması, bir Fransız kadar iyi Fransızca yazabiliyor olması (Yekta, 1986), kütüphanesindeki yabancı dilde pek çok eserin bulunmasından anlaşıldığı üzere eserleri orijinal diliyle okuyabildiği ve özellikle Batı müziği hakkındaki bilgilerini bu eserlerden öğrenmiş olması, aldığı eğitim bakımından da bu sosyal tiple olan benzerliğini göstermektedir.

Batı aydını/entelektüeli ile Osmanlı münevverinin arasındaki başka bir önemli fark ise, Batılı entelektüelin devletin dışında konumlanması, buna karşılık Osmanlı münevverinin ise çoğunlukla bürokrasi içerisinde yer alması ya da yer almaya çalışması, bu sebeple de devlete karşı muhalif bir tutum sergilememiş olmasıdır. Rauf Yekta Bey de benzer şekilde hayatını devlet görevleriyle idame ettirmiş ve ne Osmanlı Devleti'ne ne de Türkiye Cumhuriyeti'ne karşı siyasi olarak muhalif bir tutum sergilememiştir.

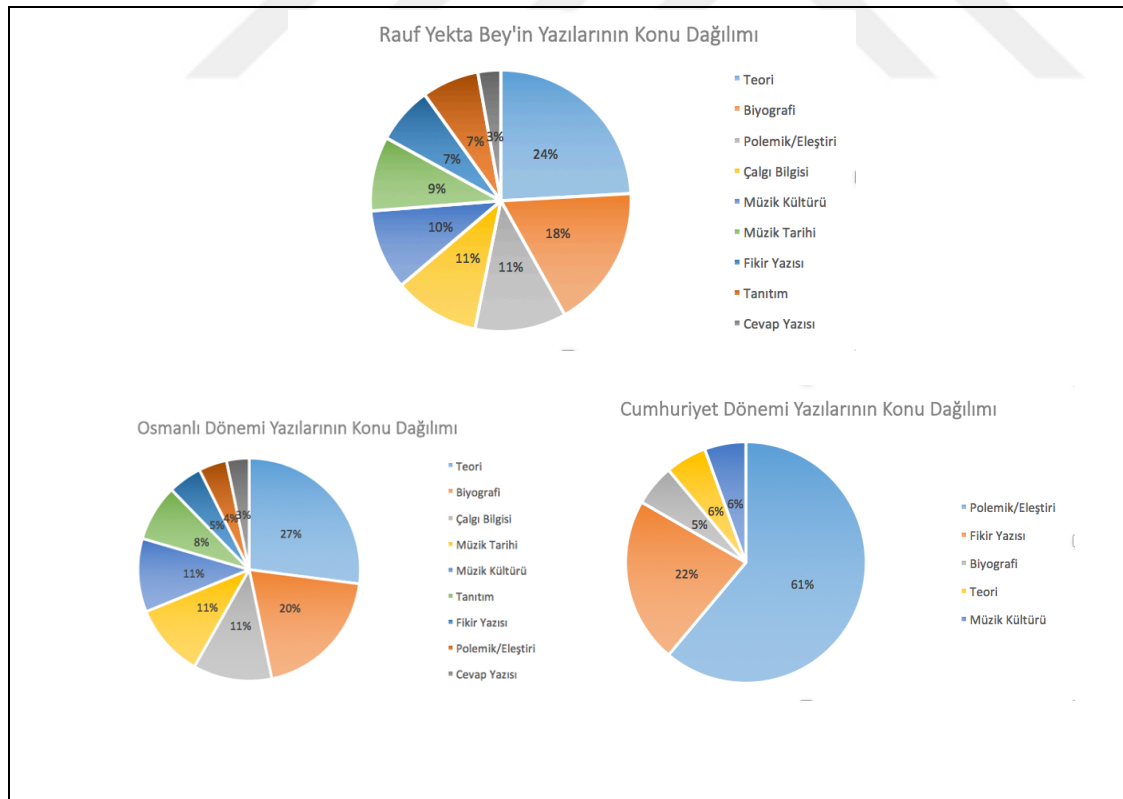
Münevver kavramı, Tanzimat'tan bu yana, etkisini hissedilen batılılaşmanın ilk yıllarında, bir ara çözüm olarak ortaya atılan, fakat yeterince tutmadığı anlaşılan bir nitelik taşımaktadır (Değeralp, 2012, s. 16). “Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar yönetici, bürokrat, meslek sahibi münevverlerin kültür ve siyaset hayatımızda bir ara tip olarak kaldıkları bir gerçektir” (Çetinkaya, 2008, s. 79). Fakat Rauf Yekta Bey'in düşünce ve teorisi; siyasi, askeri, ekonomi vb. alanlarda fikir üreten münevverlerden farklı olarak, özellikle Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının halk tabanına yayılamaması nedeniyle, bugün kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin öncülü olması bakımından geçerliliğini ve sürekliliğini korumaktadır.

#### 4.9 Yazılar, Polemikler ve Söylemsel Strateji

Türk müziği teorisi, tarihi ve pratiğine dair literatürün oluşmasında büyük katkılar sağlayan Rauf Yekta Bey; dönemin süreli yayınlarından *Şehbal*, *İkdam*, *Yeni mecmua*, *Resimli kitap* gibi dergilerde müziğin çeşitli alanları ile ilgili yazılar kaleme almıştır.

Rauf Yekta Bey, dönemin yazın alanı için önemli bir isimdir. Öyle ki Uludağ'ın anılarında, süreli yayınlarda yeni yazı yazmaya başlayan yazarların yazılarının -hem isimlerinin duyulması hem de gazete/dergi tirajının artması için- editörlerce Rauf Yekta Bey'i kışkırtacak ve kendisinin cevap vermesine sebep olacak şekilde düzenlendiği anlatılmaktadır (2009, s. 178).

İlk dönemde yazdığı yazılar daha çok Türk müziği teorisi ve müzik tarihi ekseninde yazılmış yazılardır. Bu dönemde cevaben yazdığı yazılar da yine bu alanlardaki tartışmaları içermektedir. Ancak Cumhuriyet sonrası değişen toplum yapısı ve söylemler ile birlikte, Rauf Yekta Bey'in yazmış olduğu yazıların içeriği de değişiklik göstermiş ve bu alanlara polemik yazıları da ilave olmuştur. Polemik içeren yazıları daha çok milli musiki alanında yoğunlaşmıştır (bknz. Şekil 4.8).



Şekil 4.8 : Rauf Yekta Bey'in yazılarının konu dağılımı.

Dönemin milliyetçilik fikirlerini şekillendiren Ziya Gökalp, milliyetçilik anlayışının inşasında müziği de ideolojik bir araç olarak kullanmış ve ulusal kimliğin oluşmasının bir parçası olarak ‘milli musiki’ kavramını *Türkçülüğün Esasları* kitabında açıklanmıştır. Gökalp, ‘Osmanlı musikisi’nin, Bizans, Yunan müziklerinden devşirme, Türk olmayan, ‘kaidelerden mürekkep bir fen’ olduğunu iddia etmiştir (Gökalp, 1968, s. 30).

Milliyetçilik geçmişte yaşanan/yaşandığına inanılan görkemli zamanların tekrar, ‘geleneğin icadı ve ihyası’ ile ‘geleceğin kazanılması’ adına bugün fedakârca bedel ödemeyi, yitirilen efsanevi yurdu -heimatland- bulmak adına zorlu mücadeleler vermeyi, bu uğurda birçok krizi göze almayı ve sonunda ideal olana/lâyık olunana doğru ilerlemeyi teklif ederek söylemini geliştirir. (Aksakal, 2015, s. 62. Akt. Işıktaş, 2017)

Ziya Gökalp, müzik alanında ideal olanı ve ideala giden yolu şu şekilde açıklamıştır:

Doğu musikisinin hem hasta, hem de gayr-ı milli olduğunu görmüştük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek hem milli hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz. (Gökalp, 1968, s. 130-131)

Gökalp’in bu söylemleri aynı zamanda dönemin resmi söylemi halini almıştır. Başka bir deyişle Osmanlı Devleti ve İslamî geçmişi ile bağlarını koparmaya çalışan Cumhuriyet ideolojisi, müzik üzerinden yeni bir gelenek icat etme yolunu seçmiştir. Hobsbawn, dramatik şekilde dönüşmüş toplumsal gruplar ve çevrelerin, toplumsal birlikteliği ve kimliği yapılandırmak maksadıyla yeni araçlara ihtiyaç duyduklarını belirtmiş; değişim halindeki bu toplumlarda, yeni idare şekilleri ve sadakat bağlarının oluşmasının zorunlu olduğunu aktarmıştır (Hobsbawn ve Ranger, 2006, s. 306). Burada bahsedilen idare etme yöntemi ve sadakat bağları, Cumhuriyet müzik politikaları dahilinde ‘milli’liktir. Cumhuriyet döneminde, hem kültür sanat hem de müzik politikaları ile amaçlanan, Osmanlı kültürü ile bağları koparıp, Batılı kültür öğeleri ile yeni bir kültürel kimlik inşâ etmektir.

Aynı dönemde görsel sanatlar, edebiyat gibi alanlarda da benzer fikirler, benzer argüman ve söylemlerle ortaya konulmaktadır. Geleneğin ne olduğunu yeniden şekillendirmeye çalışan bu söylemler, kimi aktörlerce kabul gördüğü gibi, karışık söylemlerin de oluşmasına sebebiyet vermiştir. Dönemin söylemleri “gelenek’in dönüşerek devam ettiğinden, büyük bir kopuşa ve hatta sonlanmaya yol açtığına kadar

farklı ‘dünya görüşleri’nin yansıması olarak düşünülebilir. Dolayısı ile ‘gelenek’ tartışmaları, müzik aktörlerinin başta modernleşme ve Cumhuriyet söylemi ve ideolojisi ile kurdukları değişen ilişkileri temelinde söylemsel, parçalı, heterojen ve konumsal bir alan sunmaktadır.” (Akter, 2015, s. 2).

Resmi söylem olan ‘milli musiki’ fikrine karşı en önemli Türk müziği savunucusunun Rauf Yekta Bey olduğu söylenebilir. Rauf Yekta Bey, bu polemiklerleri sert bir dille sürdürmüş; bu durum dönemin süreli yayınlarında Rauf Yekta Bey’i ilk kez görenler tarafından sıklıkla şaşırtıcı bulunmuştur. Hem fiziksel özellikleri hem de kibar mizacı ile yazılarındaki sert dilinin birbiri ile örtüşmediği çeşitli yazılarda kaleme alınmıştır. “İnce, nazik Rauf Yekta’nın korkunç bir mücadele cihazı olması” (Vakit, 1931, s. 4) bu tanımlamalardan biridir. Konu ile ilgili en detaylı yazı ise *Tiyatro ve Musiki* dergisinde yayımlanan, A. Cehrî’nin “Mûsiki Üstadları” yazısıdır. “Yirmi seneden beri yazıları ile tanırım ve yazılarındaki şiddeti görerek, onu Ali Rıfat Bey üstadımız gibi (azimetlü efendim hazretleri) zannederdim. Eski mecmualarda alabroz kesilmiş saçları ile biraz uzun ve zarif çehresi ile, bağlama boyun bağı ile gördüğüm vakit ilk defa sükutu hayale uğradım.” (Duran, 2001, s. 37) cümleleri ile yazar, Rauf Yekta Bey’in fotoğrafını gördüğünde yaşadığı şaşkınlığını aktarmaktadır. İlk kez Rauf Yekta Bey’in bir konuşması esnasındaki karşılaşmaları ve izlenimleri ise hayal kırıklığını daha da kuvvetlendirmiştir.

O düzgün, pürüzsüz ve biraz da kaygın ve peltek ifadesiyle söz söylerken, ikinci defa sükut-u hayale uğradım. Yazılarında çok şiddetli ve ateşli olan üstad sözlerinde çok sakin ve mütavazi idi. Onunla dost olduktan sonra anladım ki kendisi ile şifahen görüşülmemelidir. Fikrine mülayim kalmayan cevapları (ah ah ah vah...) tarzında pepeme bir tasdik ile geçirir ve hakiki fikrini öğrenemezsiniz. Mükatebe ederseniz sözünüzü tartarak yazınız, çünkü ufak bir ihmaliniz sizi kalp beşliğe döndürür. Konuşurken mütevâzî gördüğünüz üstad parlanmış bilhassa Türk mûsikîsi aleyhinde bir kelime sarf etmişseniz bir çok Frenk muharrirden misaller getirerek sizin yüzünüzü tersine çevirir. (Duran, 2001, s. 38)

Bu aktarımlardan kendisinin yazılarında kullandığı sert dili, tavrı konuşmalarında ve gündelik hayatında sürdürmediğini; bununla birlikte yüzyüze tartışmaya girmekten kaçındığını anlamaktayız.

Rauf Yekta Bey, resmi söyleme karşılık Türk müziğinin kimliğini savunmaktadır. Türk müziğinin Bizans’tan alınma olduğu söylemine “Alaturka-Alafranga Mûsikî Mes’elesi-Millî Mûsikîmize Karşı Yanlış Telakkîler” yazısında

Millî mûsikî bahsine vakit vakit karışan ve bir de ‘Bizans mûsikîsi’ sözü var: yine yarıdakçılardan ortaya çıkardıkları bu iddiâyâ göre güyâ Türkler İstanbul’u feth ettikten sonra Bizans’ın mûsikîsine de tevârûs etmişler imiş! Bu sözün de tarihî hakikatle hiç alâkası yoktur (Özdemir, 2010, s. 62).”

cevabını vermiştir. Yine aynı yazıda isim vermeden Gökalp’in fikirlerini değerlendiren Yekta’nın, “Ne garip ve şâyân-ı teessûf tecellîdir ki, mûsikîmizdeki millî varlığımızı hiçe indirmek için Türk mûsikîsinin Bizans’tan alındığını iddiâyâ kıyâm ve bütün bir tarihi tahrife cür’et edebilen Türkler’e de tesadûf edilmektedir. (Özdemir, 2010, s. 59)

söylemiyle dönemin milliyetçilik anlayışını şekillendiren Gökalp’i yine milliyetçilik üzerinden eleştirmesi dikkat çekicidir.

Resmî söylemi ‘Türk müziğinin müzeye kaldırılması’ (Özdemir, 2010, s. 95) olarak değerlendiren Yekta, bu söylemin pratiğini Batı müziğini kabul etmek olarak gördüğü yazılarından anlaşılabilir. “Rauf Yektâ Bey’den Garpçılara Şiddetli Bir Hücum” yazısında yapılmak isteneni batı ikliminde yaşayan bir ağacın doğu ikliminde yetiştirilmeye çalışılmasına benzeten Yekta; farklı bir iklimde ağacın kuruyacağını ya da meyvesinin değişeceğini belirtiyor. Yazılarında bahsettiği Türk müziğinin makamsal yapısının çokseslendirilmesinin, makamların sayısını azaltacağı, makamları Batı müziğindeki gibi majör ve minöre indirgeyeceği fikri de verdiği örnekle örtüşmektedir.

Resmî müzik düşüncesinin halk arasında tam manasıyla kabul görmeyeceğini düşündüğünü de “Rauf Yektâ Bey’den Garpçılara Şiddetli Bir Hücum” 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, s. 65)” sözlerinden anlaşılmaktadır. Bu sözlerinden bu yeni geleneğin yukarıdan aşağıya dayatıldığını, halkın gerçekleriyle uyum gösteremeyeceğini ve alımlayıcı bulamayacağını düşündüğü anlaşılmaktadır.

Bu söylemine karşılık Türk müziğinin halkın içinde varlığını sürdürdüğünü, takdir gördüğünü, insanları heyecanlandırıldığını belirtmektedir. Bu nedenle de halkın içerisinde yaşamayan bir müziğe karşın; yaşayan bir geleneği yok saymayı ‘acınacak bir durum’ olarak değerlendirmektedir.

Bununla birlikte Rauf Yekta Bey'in Cumhuriyet öncesi yazılarında 'Mûsiki-i Osmânî' terimini kullanmasına rağmen, Cumhuriyet sonrası yazılarında, Türk Musikisi ya da Milli Musiki terimlerini kullanması 'Türk' ve 'millî' olanın Türk müziği olduğunu ıspatlama ve bu müziğin meşruiyet alanını genişletme çabasıdır. Resmi söylemin 'millî musiki' isimlendirmesiyle ilgili "Afrika vahşilerinin Hotantular'ın bile millî bir mûsikîleri olduğu halde Türkler'in henüz millî bir mûsikîleri yok imiş de bundan sonra vücûda gelecek imiş." (Öncel, 2010, s. 108) sözleriyle de 'millî musiki'nin halihazırda var olduğunun altını çizmektedir.

Musa Süreyya Bey, Kemal Emin Bey, Ali Rifat Bey, Süreyyâ Hanım gibi isimlerle yine millî musiki üzerine polemiklere girmiş ve zaman zaman sert söylemlerde bulunmuştur. Bu sert söylemlerin bir örneği Ali Rifat Çağatay'a cevaben 1926 yılında yazdığı "Mûsikîmiz Lehinde Yanlış Fikirler" yazısıdır.

Makâle sahibinin bize en ziyâde garip görünen zihniyeti: "Garp medeniyetini aynen kabûl etmiş olan milletlerin mûsikîsini de aynen kabûl etmesi lâzımdır!" diyerek medeniyet ile lisân, edebiyat, mûsikî ve alelumûm sanâyi'-i nefîse gibi bir milletin mevcûdiyetiyle kâim ve o mevcûdiyetten ayrılması mümteni' olan öz mallarını mûsâvî addettikten sonra "bugünkü Türk mûsikîsinin bi-gayri hakkın [haksız yere] mahvî iltizâm edilmemesini [kayırmak]" temenni eden zülvecheyn [ikiyüzlü] ifâdeleridir. (Öncel, 2010, s. 104)

Rauf Yekta Bey, tartıştığı kişileri ya müzik ya da Türk müziği bilmeyen kişiler olmakla ya da ideolojik sebeplerle fikir ürettikleri konusunda eleştirmektedir.

Kemâl Emin Bey'den aldığı 'muhafazakar' eleştirisi ile ilgili ise "Türk Mûsikîsi Müzeye Kaldırılmaz" yazısında şunlar söylemiştir.

Lâkin benim herkese 'yalnız eski eserler dinleyiniz, dizlerinize 88 darbı vuracaksınız, kimse asrî ihtiyaçlarımıza göre yeni eserler bestelemesin' demek istediğimi hangi yazımdan çıkardınız da beni bu sûretle muâhezeye kendinizde hak buluyorsunuz.? 'Zehî insâf!' Hakkımda hâsıl ettiğiniz yanlış fikirlerden biri de beni 'muhâfazakâr' zannetmenizdir. Halbuki ben mûsikimizin en 'liberal' bir hâdimiyim. (Özdemir, 2010, s. 97)

Kendisini liberal olarak tanımlayan Rauf Yekta, yazının devamında çokseslilik konusunun dahi taraftarı olduğunu söyler ancak bunun dönemin söylemi gibi Batı müziği uygulamalarının aynen kabulü olarak algılamadığını belirtir.

Ancak kişilere karşı sert eleştirilerde bulunsa da Cumhuriyetin siyasetine eleştirisi olmamış; aksine Atatürk'ü ve Cumhuriyet devrimlerini ana hatları itibarıyla desteklediği görülmektedir.



Bir diğerk meşruiyet aracı ise Batı müziğı bilgisidir. Bu dönemde milli musiki üzerine yazılan yazıların çoğunun müzik ya da Türk müziğı bilmeyen kişilerce, ideolojik sebeplerle yazıldığı görölmektedir. Rauf Yekta ise hem Türk müziğı, hem Batı müziğı teorisi hakkında geniş bilgi birikimine sahip olması sayesinde konuya teknik bir bakış açısıyla yaklaşabilmiştir. Görüşlerini Batı müziğı üzerine çalışmalar yapmış önemli kişilerden alıntılarla da destekleyen Yekta; bu yolla hem Batı müziğı literatürüne hakimiyetini göstermiş, hem de fikirlerinin dayanaklı olduğunu ispat etmiştir.

Sonuç olarak son yüzyıllarında iki medeniyeti birbiriyle kaynaştırmaya çalışan Osmanlı Devleti'nden; modernleşme fikriyle kültürel bir dönüşüm gerçekleştirmeye, Osmanlı ve İslami geçmişiyile bağlarını koparmaya çalışan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte yaşanan yeni bir gelenek icat etme ve geleneğı sorgulama polemiklerinde önemli bir yeri olan Rauf Yekta Bey, konuya bilimsel yaklaşması ve tartışmayı siyasi bir düzleme çekmemesi ile dönemin düşünürlerinden ayrılmaktadır. Bu polemiklerdeki temel amacı ise değişen toplumsal yapıda Türk müziğini konumlandırabilmek ve ona bir değer atfedilmesini sağlamaktır. Cumhuriyetin Batılı kültür politikaları içerisinde Türk müziğinin dışlamaması, toplumsal geçişe uyum gösterebilmesi adına geleneğın revize edilebileceğı ancak bunun Türk müziğinin özgüllüğünün kaybına neden olmaması gerekliliğı bu polemiklerdeki temel söylemidir.

#### 4.10 Bestecilik

Çeşitli kaynaklarda Rauf Yekta Bey'in nazari çalışmalarından dolayı besteciliğı 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 nazariyeciy ve müverrihim [tarihçi]. Bu sözümünden mûsikînin ameliyâtıyla meşğûl değilim mânâsını çıkarmayınız. Bilakis eski ve yeni tarzda bestelenmiş bir hayli eserlerim vardır ki bunların pek azı matbû'dur.

demektedir. demektedir. Bu sözlerinden kendisini öncelikle teorisyen ve tarihçi olarak görmesine karşılık, çeşitli türlerde çok sayıda eserinin olduğunu ancak bu bestelerin

basılmadığını anlamaktayız.<sup>53</sup>

Rauf Yekta Bey'in besteleri incelendiğinde, çeşitli makam ve türlerde eserler bestelediği görülmektedir. Rauf Yekta Bey'in eserleri arasında hem Türk müziğinin en büyük ve sanatlı türü olan, bestecinin sanat gücünü gösterdiği, Yekta'nın hocası Zekai Dede'nin de büyük önem verdiği kâr ve Mevlevi Ayini türünde eserleri; hem dönemde sıklıkla tercih edilen, küçük türler arasında sayılan şarkıları; hem de dönemin akımlarından Batılılaşmanın etkisiyle yazdığı kendi deyimiyle 'musiki-i Osmani ile bir opera' denemesi ve marşları bulunmaktadır. Bu eserlerin yanı sıra çalgısal ve sözlü türlerden; peşrev ve sazsemai, ilahi, beste türlerinde de eser bestelemiştir.

Rauf Yekta Bey'in eserlerine ulaşabilmek için çeşitli nota arşivleri ve *Şehbâl, Musiki Mecmuası* gibi süreli yayınlar taranmıştır. Kaynaklarda, Rauf Yekta Bey'in 50 civarı bestesi olduğu bilgisi yer almaktadır. Ancak yapılan çalışma sonucu, eserlerinden 22 adedinin notasına ulaşılabilmiş, bunların yanı sıra taranan kaynaklarda on sekiz adet eserinin daha olduğu tespit edilmiş ve genel değerlendirme bu 40 eser üzerinden, analiz ve bulgular ise notasına ulaşılabilen ve daha deneysel olarak bestelenmiş eserler üzerinden yapılmıştır. Notasına ulaşılabilen ve eserler aşağıda tablo halinde gösterilmiştir (bkz. Çizelge 4.3).

**Çizelge 4.3 : Rauf Yekta Bey'in besteleri.**

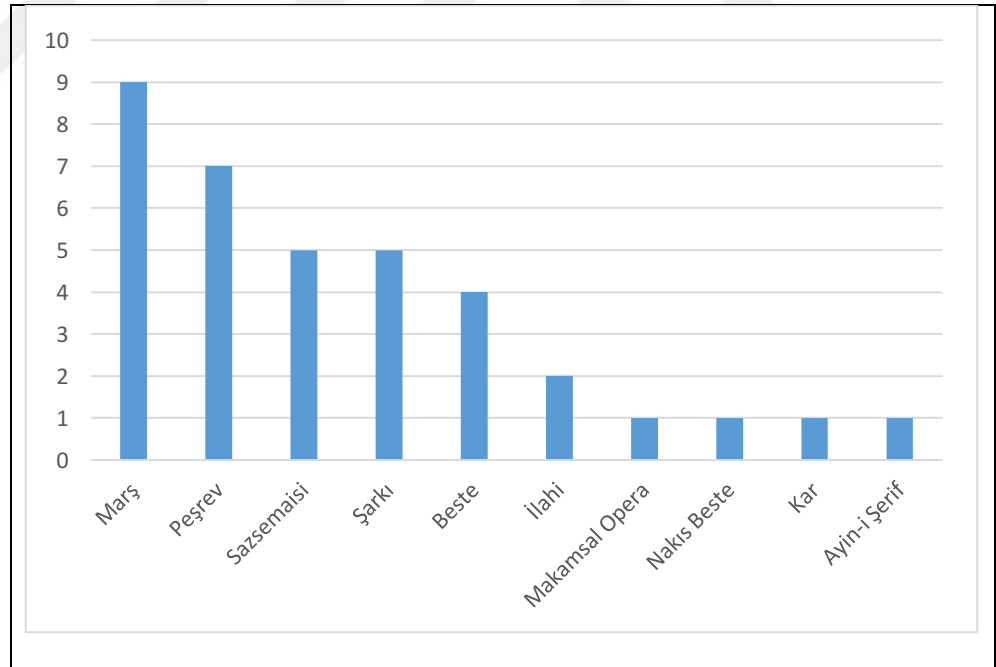
| RAUF YEKTA BEY'İN NOTASINA ULAŞILABİLEN ESERLERİ |                                    |                    |               |                |
|--------------------------------------------------|------------------------------------|--------------------|---------------|----------------|
|                                                  | Eser Adı                           | Makam              | Usûl          | Tür            |
| <i>Saz Eserleri</i>                              |                                    |                    |               |                |
| 1                                                | Peşrev                             | Mahur              | Hafif         | Peşrev         |
| 2                                                | Peşrev                             | Suzidil            | Devrikebir    | Peşrev         |
| 3                                                | Peşrev                             | Yegah              | Devrikebir    | Peşrev         |
| 4                                                | Sazsemaisi                         | Arazbarbuselik     | Aksaksemai    | Sazsemaisi     |
| 5                                                | Sazsemaisi                         | Bayatiaraban       | Aksaksemai    | Sazsemaisi     |
| 6                                                | Sazsemaisi                         | Neva               | Aksaksemai    | Sazsemaisi     |
| <i>Sözlü Eserleri</i>                            |                                    |                    |               |                |
| 7                                                | Ahretlik (Evlatlık Kız)            | Segah              | Nim Sofyan    | Makamsal Opera |
| 8                                                | Halka-i zülfi siyahı               | Evç                | Ağırçenber    | Beste          |
| 9                                                | Ey bülbulü reb-i                   | Neva               | Lenk Fahte    | Nakış Beste    |
| 10                                               | Oldu şeb mahmur-i zevke            | Uzzal              | Müsemmen      | Şarkı          |
| 11                                               | Cumhur İlahi                       | Yegah              | Evsat         | İlahi          |
| 12                                               | İlahi (Kârin-i bezm-i hâs eyleme)  | Yegah              | Düyek         | İlahi          |
| 13                                               | Au nom d'Allah ne doute pas jeune  | Neva               | Sengin Semai  | Şarkı          |
| 14                                               | İstiklal Mârşı                     | Sol minör/Nihavend | 2/4Nim sofyan | Marş           |
| 15                                               | 1908 Hürriyet Marşı                | Rast               | Semai         | Marş           |
| 16                                               | Arş vatan imdadına (Asker Şarkısı) | Rast               | Sofyan        | Marş           |
| 17                                               | Milli Tekbir                       | Rast               | Zafer         | Marş           |
| 18                                               | Kastetti vatana hain düşman        | Hüseyni            | Sofyan        | Marş           |
| 19                                               | Neşide-i Tebrikkiye                |                    | Türk Aksağı   | Marş           |
| 20                                               | 10 Temmuz'u Takdis Edelim!         | Karcıgar           | Sofyan        | Marş           |
| 21                                               | Kâr                                | Tahirbuselik       | Hafif         | Kâr            |
| 22                                               | Ayin-i Şerif                       | Yegah              |               | Ayin-i Şerif   |

<sup>53</sup> İTÜ OTMAG (Osmanlı-Türk Müziği Araştırmaları Grubu) tarafından Rauf Yekta Bey'in arşivi üzerine yapılan çalışmada çok sayıda el yazısı ile yazılmış nota olduğuna tarafımızca tanıklık edilmiş, ancak çalışmanın el yazmaları hakkında olması nedeniyle bu notalar tespit edilmemiştir. Ayr. bil. için bkz. Doğrusöz, 2018.

**Çizelge 4.3 (devam): Rauf Yekta Bey’in besteleri.**

| NOTASINA ULAŞILAMAYAN ESERLER                  |                      |             |            |  |
|------------------------------------------------|----------------------|-------------|------------|--|
| Eser Adı                                       | Makam                | Usûl        | Tür        |  |
| Peşrev                                         | Beyati???            | Muhammes    | Peşrev     |  |
| Peşrev                                         | Irak                 |             | Peşrev     |  |
| Peşrev                                         | Suzidilara           | Devrikebir  | Peşrev     |  |
| Peşrev                                         | Neva                 | Muhammes    | Peşrev     |  |
| Saz Semaisi                                    | Beyati               |             | Sazsemaisi |  |
| Sazsemaisi                                     | Mahur                | Muhammes    | Sazsemaisi |  |
| Turra-i zerrîni dökmiş ruhsârına               | Araban               | Evsat       | Beste      |  |
| Gönlümü sevdâ-yı zülfün dağ-dar etti yine      | Beyatiaraban         | Zencir      | Beste      |  |
| Aceb, o zühre gibi zâde-i semâ mı olur?        | Hisarbuselik         | Zencir      | Beste      |  |
| Gönül bestenigâre peymâneler dolsun            | Bestenigar           | Aksaksemai  |            |  |
| Gülîstan-ı cemalinde femin gonca, ruhun güldür | Araban               | Aksaksemai  |            |  |
| Ey gözleri âhu beni kıl vashına merhem         | Beyatiaraban Buselik | Senginsemai |            |  |
| Sevdi cânım sen gül-i nâzik tenini             | Bestenigar           | Aksak       | Şarkı      |  |
| Kapılma ey gönül ruhsâr-ı âle                  | Dilkeşide            | Curcuna     | Şarkı      |  |
| Gönül aşkına bend oldu efendim                 | Sipîhr               | Düyek       | Şarkı      |  |
| Muzafferiyet Marşı                             | Mahur                | Yürük Semai | Marş       |  |
| Esirgeme Derneği Marşı                         |                      |             | Marş       |  |
| Nay-nâme                                       |                      | Devrihindi  |            |  |

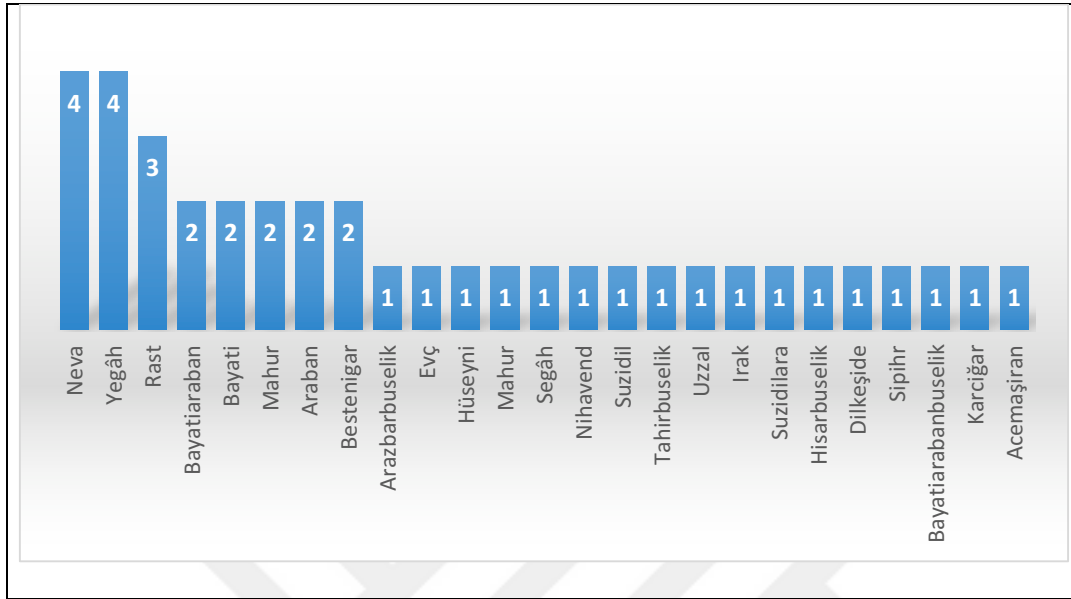
Rauf Yekta Bey’in eserleri incelendiğinde 11 adet saz eseri, 27 adet de sözlü eser bestelediği görülmektedir. En çok eser verdiği tür marşlardır (bknz. Şekil 4.9).



**Şekil 4.9 : Rauf Yekta Bey’in bestelerinin tür grafiği.**

Rauf Yekta Bey’in eserlerinde makam kullanımına bakacak olursak en çok Neva ve Yegâh makamlarını kullandığı görülmektedir. Makam kullanımı ve türler birlikte incelendiğinde, Rauf Yekta Bey’in dini türde bestelediği üç eserinin tamamının Yegâh makamında olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra bestelediği marşlardan üçünün

Rast makamında, birinin de Mahur makamında olduğu görülmektedir. Bu durum bazı türleri bestelerken belirli makam tercihlerinin olduğunu göstermektedir (bknz. Şekil 4.10).



**Şekil 4.10 :** Rauf Yekta Bey'in bestelerinin makam grafiği.

Bu eserlerin dışında *Encyclopédie de la Musique*'in beşinci cildinde, Rauf Yekta Bey'in kaleme aldığı *Türk Musikisi* bölümünde makamların seyrini anlatmak için, farklı makamlarda ve semai usulünde yazdığı 30 temrini (solfej uygulaması) bulunmaktadır. Yazısının son kısmından bu temrinlerin, Türk müziğini çok seslendirmek isteyen kişilere başlangıç olabileceğini belirtmektedir (Yekta, 1986, s. 136).

Rauf Yekta Bey Mevlevi Ayini, beste, peşrev, sazsemâisi türlerinde geleneğe bağlı kalarak besteler yapmakla birlikte; marşlar, 'musiki-i Osmani ile yazılan opera' gibi daha Batı kökenli türlerde deneysel arayışlara girmekten çekinmemiştir.

Rauf Yekta Bey'in bilinen eserlerinin türleri göz önüne alındığında, en sık kullandığı türün marş olduğu görülmektedir. Bestelediği 7 adet marşın, 5'inin notasına ulaşılabilmiştir. Notasına ulaşılamayan *Esirgeme Derneği Marşı*'nın notalarının, Yekta'nın arşivinde olduğu bilinmektedir.

İncelenen bu marşlardan birincisi, *Hürriyet Vatan Marşı*'dır. 1908 yılında, II. Meşrutiyet'in ilanının ardından, vatan ve millet temalı, Osmanlı Devleti'ni öven pek çok marş bestelenmiştir. Bunlardan 10 adeti *Şehbal* dergisinde yayınlanmıştır.

Yayınlanan marşlardan birisi de Rauf Yekta Bey'in *Hürriyet Vatan Marşı*'dır. Rast makamında ve semai usulünde bestelenen marşın güftesi, Esbak Reji Komiseri Nûri Bey'e aittir. Eser, makamsal olarak incelediğinde 21. ve 24. ölçüler arasında neva üzerinde hicaz çeşnisi göstermesi dışında Rast makamında bestelenmiş ve bu makam içinde bir seyir göstermektedir (bkz. Şekil 4.11).

**Hürriyet Vatan Marşı**

Semâi Beste: Rauf Yekta Bey  
Güfte: Nuri Bey

Fine D. Taşdelen

Şekil 4.11 : Hürriyet Vatan Marşı.<sup>54</sup>

Marş, iki farklı müzik cümlesinin çeşitlendirilmesi ile bestelenmiştir. İki müzikal soru cümlesi ve bir cevap cümlesi ile bir periyod oluşturmuş, marşın güfteli olan kısmı bu

<sup>54</sup> Nota Şehbal Dergisi, 1. sayı, s. 7'den alınıp D. Taşdelen tarafından yeniden yazılmıştır.

periyodun çeşitlendirilmesi ile bestelenmiştir. Aranağme ise yine bu iki cümlelerin üçlemelerle kullanımıyla bestelenmiştir.

Rauf Yekta Bey'in ikinci olarak incelenecek marşı *Arş Vatan İmdâdına (Asker Şarkısı)* marşıdır. Marşın bulunan notasında güfte, Osmanlı Türkçesi ile yazıldığından dolayı güftenin çevirisi yapılmıştır.

**Arş Vatan İmdâdına (Asker Şarkısı)**

Rauf Yekta

Arş va tan im dâ dı na arş va tan im dâ dı na

Şan bı rak ev la dı na şan bı rak ev la dı na

Or du nun al bay ra ğı or du nun al bay ra ğı

Yâ re nin ol sun ba ğı yâ re nin ol sun ba ğı

D. Taşdelen

Arş vatan imdadına  
Şan bırak evladına  
Ordunun al bayrağı  
Yârenin olsun bağı

**Şekil 4.12 : Arş Vatan İmdadına.<sup>55</sup>**

Marş, repertuvarda Rast makamı olarak geçmektedir. Ancak bulunan nota Re majör tonundadır. Güfteli olan bölümün ses sahası da eserin makamsal yazılmadığının göstergesidir. Türk müziği ve Batı müziğinin akortlarının farklılığı sebebiyle Türk

<sup>55</sup> Nota devletkorosu.com sitesinden alınıp, D. Taşdelen tarafından yeniden yazılmış, marşın güftesinin çevirisi yapılmıştır.

müziği makamları genellikle yegâh perdesine kadar inebilir. Ancak bu marşta La3 (220Hz) notasını görmekteyiz.

Marşta, Re majör tonundan başka herhangi bir tona transpoze yapılmamış ve herhangi bir değiştirici işaret kullanılmamıştır. Marşta söz ögesinin olduğu kısım hemen hemen aynı iki ölçü ve sekiz zamanlı ritim kalıbının tekrarıyla bestelenmiştir.

Yekta'nın incelenecek üçüncü marşı *Millî Tekbir*'dir. Kaynaklarda -muhtemelen bu marşın ismi nedeniyle- Rauf Yekta Bey'in tekbir türünde eseri olduğu bilgisi yer alsa da, Yekta *Yeni Mecmua*, *Çanakkale Özel Sayısı*'nda, *Millî Tekbir*'in marş olduğunu yazmıştır. Bunun yanı sıra eser, tekbir türünün özelliklerini taşımamaktadır (bknz. Şekil 4.13).

Makam: Rast  
Üstü: Zafar  
Güfte: Abdülhak Hâmid  
Beste: Rauf Yekta Bey

**MILLÎ TEKBİR**  
(devam - sh.2- )

Rauf Yekta Bey

tû bâ sa nev ber Al lâ hü ek ber Al lâ hü ek ber  
lut fuy la ol sun hâ li ha zır da yâ lut se fer de  
as ker mu zaf fer ha ka nı mes rû a dâ sı müd ber  
Al lâ hü ek ber Al lâ hü ek ber der ken o as ker  
hem bah rü hem ber hem ley li muz lim hemmih ri en ver  
hem meh dü mak ber tek râr e dip der Al lâ hü ek ber  
Al lâ hü ek ber Al lâ hü ek ber Al lâ hü ek ber

Şekil 4.13 : Millî Tekbir marşının notası.<sup>56</sup>

Marşın güftesi Abdülhak Hamid'e aittir. Erguner'in belirttiğine göre bu şiirin başlığı *Tekbîr*'dir, marşın ismindeki 'millî' ibaresi Rauf Yekta Bey tarafından eklenmiştir. Rast makamında bestelenen marş, *Yeni Mecmua*'nın, *Çanakkale özel sayısında* yayınlanmıştır. Marşın notası ile birlikte eseri tanıtan bir yazı yazan Yekta, yazısında kullandığı şiirden ve eseri dinleyenlerin duygulandıkları hatta gözlerinin dolduğundan

<sup>56</sup> Erguner 1997, 299-300.

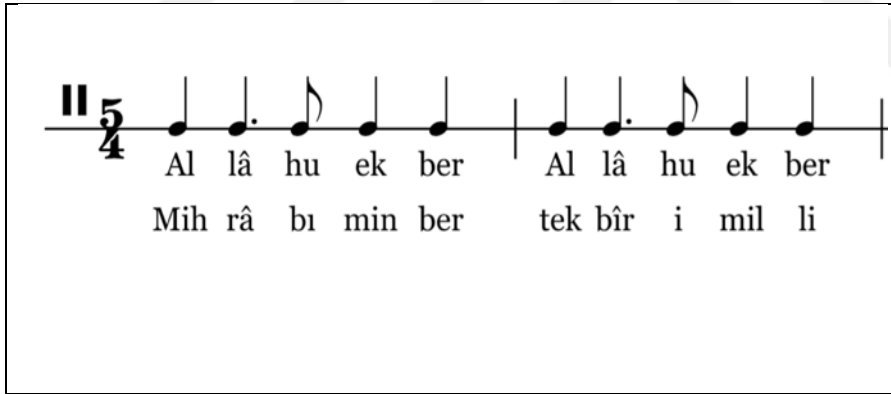
bahsettikten sonra; marşı bestelediği ve kendisinin tertip ettiği zafer usulünü anlatmıştır. Beş darplı bir usul olan zafer usulü şu şekildedir (bknz. Şekil 4.14):

|                    |     |     |     |
|--------------------|-----|-----|-----|
| Düm                | Tek | Düm | Tek |
| 1                  | 2   | 1   | 1   |
| <i>Zafer Usulü</i> |     |     |     |

Şekil 4.14 : Zafer usulü.

Yazısında, bu marşın hem rahat vaziyette hem de yürüyüş sırasında okunabileceğini, diğer marşlar gibi 2/4 olarak yazılmasa da iki ölçünün 10/4 olduğu ve bunun da 2/4'lüğün katı olduğu için bir sorun oluşturmayacağını aktarmıştır.

Müstef'ilâtün/ Müstef'ilâtün vezni ile yazılan şiirde güfte ve ritmik yapının uyumlu olduğu görülmektedir. 'Dinim bu dindir Allâh birdir' dizesindeki 'Allâh birdir' bölümü dışındaki bütün güfte, ölçülere beşli heceler olarak dağıtılmıştır. Her ölçüde bulunan bu beş hecenin -'Allâh birdir' ve 'hep bildik ezber' sözleri dışında- ritmik yapısı şu şekildedir (bknz Şekil 4.15):



Şekil 4.15 : Milli Tekbir marşının güftesinin ritmik dağılımı.

*Milli Tekbir* marşına makamsal olarak bakıldığında ise Rast makamı ve genişleme bölgesinden başka bir makama geçki yapılmadığı, sadece evç yerine acem perdesini kullanarak neva üzerinde buselik çeşnisi yapıldığı görülmektedir.

Rauf Yekta Bey'in bestelediği bir diğer marş *Kastetti Vatana Hain Düşmanlardır*. Marş, Hüseyini makamında ve sofyan usulünde bestelenmiştir. Makamsal olarak bakıldığında, marşta Hüseyini makamı ve genişleme bölgesi dışında makamsal geçki yapılmamıştır.



**Kastetti Vatana Hain Düşmanlar**

Hüseyini Sofyan Rauf Yekta

Kast et ti va ta na ha in düş man lar

Kast et ti va ta na ha in düş man lar

D. Taşdelen

**Şekil 4.16 : Kastetti Vatana Hain Düşmanlar (Asker Şarkısı).<sup>57</sup>**

Marşta ilk göze çarpan unsur, ritmik yapıdır. Marşta üçlemelere sıkça yer veren Yekta, aranağmede 4/4'lük basit bir ölçüyü, 12/8'lik bir bileşik ölçü gibi kullanmıştır. Güftenin olduğu bölümde ise iki ölçüde bir değişen benzer ritim kalıpları görülmektedir ve marş iki ölçülük cümlelerden oluşmaktadır. Marşın bulunabilen notasında güfte, Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır. Ancak yazının küçük ve karışık oluşu güftenin okunamamasına neden olmuştur.

Rauf Yekta Bey'in notasına ulaşılabilen son marşı ise *İstiklâl Marşı*'dır. Güfte Mehmet Akif Ersoy'a aittir. Marş, Nihavent makamında ve nim sofyan usulündedir. Cumhuriyet Dönemine kadar 'Milli Marş' bestelenmesi üzerine düşünülmemiş, bunun

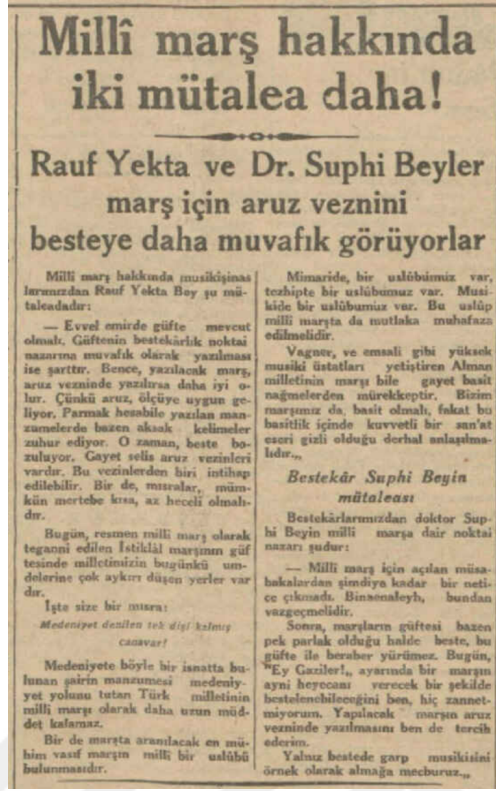
<sup>57</sup> Nota devletkorosu.com sitesinden alınıp, D. Taşdelen tarafından yeniden yazılmıştır.

yerine padişahların şahısları için bestelenen marşlar kullanılmıştır. Cumhuriyet dönemine geçiş ile milli marş yazılması ve bestelenmesi meselesi gündeme gelmiştir. Meselenin, Maarif Vekili Dr. Rıza Nur’a havale edilmesiyle çalışmalara ve marşın hazırlıklarına başlanmıştır. Seçilen beste ve güfte için beşer yüz lira ödül konulmuştur. Önce şiir seçilecek, daha sonra da seçilen şiirin bestelenmesi için güfte yarışması düzenlenecektir. Şiir yarışmasına 724 şiir gönderilmiş, bu şiirler arasından Mehmet Akif Ersoy’un şiiri, bestelenmek üzere seçilmiştir. Beste yarışması, güfte yarışması kadar ilgi görmemiş, yarışmaya sadece 24 besteci katılmıştır. Ali Rifat Çağatay, H. Sadettin Arel, Zeki Üngör gibi isimlerin katıldığı yarışmaya, bestesini gönderen bestecilerden biri de Rauf Yekta Bey’dir (Üngör 1966; Toker 2017; Doğrusöz, Ergur 2017).

**Şekil 4.17 : İstiklâl Marşı.**<sup>58</sup>

Rauf Yekta Bey’in, Nihavend makamında bestelediği marşta, en belirgin makam geçkisi ise 25. ve 33. ölçüler arasında görülen rast perdesi üzerinde görülen nikriz ve neva perdesi üzerinde görülen hicaz çeşnisinden oluşan Neveser makamına geçilen bölümdedir (bknz. Şekil 4.17).

<sup>58</sup> Marşın notası Turan Sağır’ın *İstiklal Marşı Besteleri* başlıklı makalesinden alınıp, tekrar yazılmıştır.



**Şekil 4.18 :** Rauf Yekta Bey'in milli marş hakkındaki görüşlerini içeren yazı.

Bu marşı bestelemesi ve milli marş yarışmasına katılmasına rağmen, *Milliyet Gazetesi*'nde milli marş ile ilgili dönemin önemli müzik insanlarının görüşlerinin aktarıldığı yazı dizisinde belirttiği görüşleri, -fikirlerine diğer besteciler gibi- milli marşın güftesinin değişmesi gerekliliği ile ilgilidir (Bknz Şekil 4.18). Yazıda milli marşın, bestecilik alanına hakim olarak yazılması gerekliliğini vurgulayan Yekta, marşın hece ölçüsü ile değil aruz vezni ile yazılması gerekliliğinin altını çizmiştir. Bu teknik açıklamanın yanında milli marşın güftesinin/şiiirinin milli ilkelere ve milli üslûba uygun olması gerektiğini belirtmiştir.

Rauf Yekta Bey, peşrevleri büyük oranda geleneğe bağlı kalarak bestelediği görülmekle birlikte, üzerinde durulması gereken noktalar bulunmaktadır.

Rauf Yekta Bey'in adı bilinen yedi, günümüze notası ulaşan üç peşrevi bulunmaktadır. Notası elimizde olan peşrevler, Mahur, Suzidil ve Yegâh makamındadır. Yegâh makamındaki peşrevi, Yegâh Mevlevi Ayini'nin başlangıcı için yazılmıştır.

Mahur Peşrev'in 4. hanesinin son dört ölçüsünde nim hicaz, neva ve hüseyini, acem, mahur perdelerinin arka arkaya sıralanarak kromatik seslerin kullanılması dikkat çekicidir (Bknz Şekil 4.19).



Şekil 4.19 : Mahur Peşrev'in 4. hanesi.

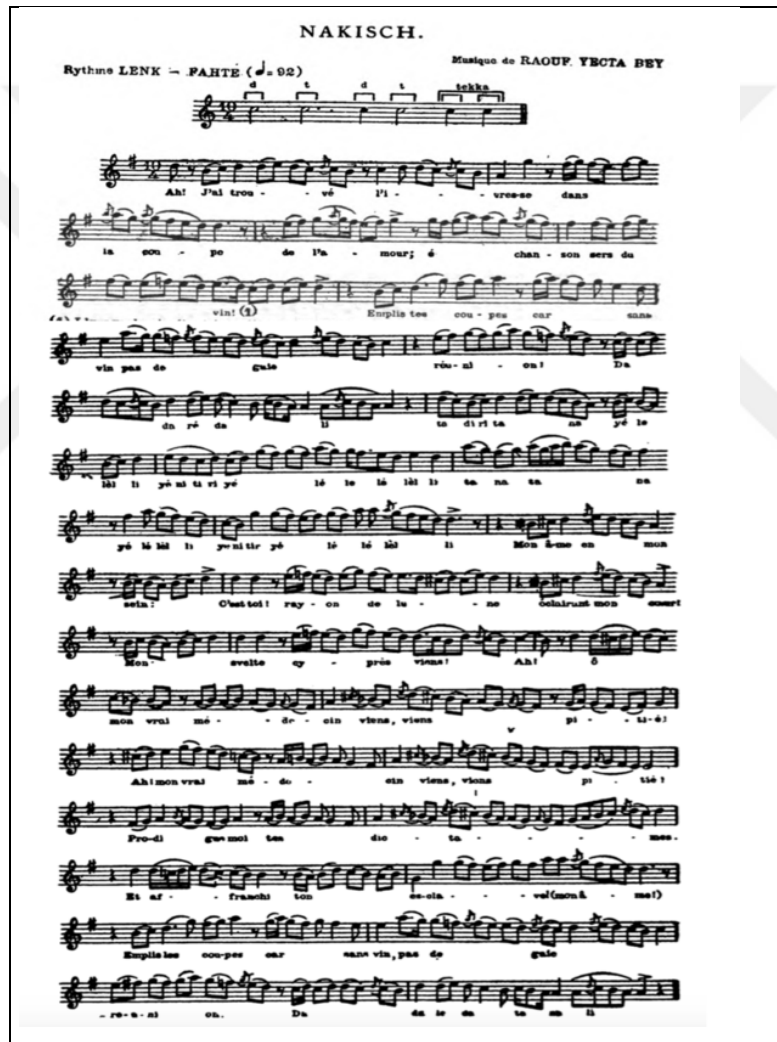
Suzidil Peşrev'de ise bütün yapılan geçkilerde Hüseyini perdesi vurgusu görülmektedir. Bu nedenle peşrevin 2. hanesinde dügâh üzerinde rast ve hüseyini üzerinde hicaz çeşnisi kullanılarak, dügâh üzerinde Suzinak makamı geçkisi yapılmıştır. Suzinak makamının yerinden değil de, dügâh üzerinde oluşturulması yine hüseyini perdesini vurgulamaktadır. Burada Rauf Yekta Bey'in teorik bilgisinin besteciliğine yansıdığını görmekteyiz.

Rauf Yekta Bey'in ilahi türündeki iki eserinin de Yegâh makamı olduğu görülmekte ve bu ilahiler tıpkı şarkı türünde olduğu gibi zemin, nakarat, meyan, nakarat bölümlerinden oluşmaktadır. Bu iki ilahide evç perdesi yerine acem perdesi kullanarak yapılan nevada buselikli asma kalışlar dışında herhangi bir makam geçkisi yapılmamıştır. (Bknz. Şekil 4.20)



dergilerinde yayınlanmış, *S.I.M. revue musicale mensuelle* adlı süreli yayında Fransızca güfteli olarak basılmıştır (Bknz. Şekil 4.22).

Rauf Yekta Bey'in Neva makamında bestelediği nakış beste türündeki *Ey Bülbulü Rebîi* eseri yapısal olarak incelendiğinde meyansız bir nakış beste olduğu görülmektedir. Eserin farklı basımlarında melodik yapıda ufak değişiklikler görülsede, bu değişiklikler makamsal değerlendirmeyi etkileyecek boyutta değildir. *S.I.M. revue musicale mensuelle*'de yayınlanan notanın ritmik açıdan daha süslenmiş olduğu görülmektedir. *Şehbal*'de yayınlanan notada ise crescendo ve decrescendo işaretleri ve nüans işaretleri dikkat çekicidir.



Şekil 4.22 : *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*'de yayınlanan *Ey Bülbulü Rebîi* notası (Thibaut, 1911, s. 37-38).

Rauf Yekta Bey'in besteciliğini gelenek bağlamında incelediğimiz çalışmada, besteciliğinin gelenekle olan ilişkisini anlamak adına 'musiki-i Osmani ile opera' olarak bestelediği 'Ahretlik (Evlatlık Kız)' eserinin büyük önem taşıması nedeniyle

detaylı olarak incelenmesi gereklidir. Rauf Yekta Bey, ‘Ahretlik (Evlatlık Kız)’ eserinin hikayesine 1910 yılında *Resimli Kitap*’da kaleme aldığı “Âhiretlik Unvanlı Neşide-i Mûsikîyye Münasebetiyle” yazısında değinmektedir. Yazının girişinde şiir ve müziğin uyumundan bahseden Yekta, troubadour ve traverse örneklerinin ardından R. Wagner’in (1813-1883) bu uyuma verdiği öneme değinip; Osmanlı saz şairlerinin ve bestekârlarının şiir ve müzik arasındaki uyumu gözettilerinden bahsetmektedir. Verdiği Wagner örneği söz ve müziğin uyumu konusunda önemli olmakla birlikte; Wagner’in Alman ulusal operasını oluşturan kişi olması bakımından da önemli bir vurgudur. Bu girizgâhın ardından Rauf Yekta Bey, Batı müziği ile ilgilenen piyanist bir arkadaşı ile arasında geçen “ ‘Alaturka’ denilen mûsikî ile opera mı yapılacaktır? Buna şimdiden mümkün değildir cevabını vermekte tereddüd etmem” (Öncel, 2010, 48) sözleriyle başlayan iddiayı aktarmaktadır. Bu iddialaşmanın üzerine arkadaşı Yekta’dan, Mehmed Emin Bey’in (1864-1944) “Âhiretlik” başlıklı şiirini “mûsikî-i Osmanîmiz ile” bestelemesini istemiştir. Şiiri besteleyen Yekta, o zamana kadar bu gibi eserlerin bestelenmesinde nasıl bir usul kullanılması gerektiğini çok düşündüğünü fakat “Âhiretlik” eseri ile zihnindeki meseleyi tamamiyle çözdüğünü aktarmaktadır (Öncel 2010, s. 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. Bu yazısından eseri deneysel olarak değerlendirmedeğini ve makamsal olarak yazılan operaların devamlılığını bekleyen Yekta’nın, yeni bir gelenek inşası üzerinde durduğu söylenebilir.

1906’da bu yazısından dört yıl önce Türk müziği bestecilerinin opera bestelemesi ile ilgili olarak “Haydi, böyle bir bestekârın vücûdunu 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 sarfıyla meydana getireceği eserini arzûsu vechile oynatacak, çaldiracak kimseleri bulacağına kâni olmayan bir kimseden ihtiyâr-ı külfetle bir operet veya bir opera tanzimi gibi bî-hâsıl bir himmet beklenebilir mi? Tabîdîr ki buna ihtimâl verilemez” (Uymaz, 2005, 49) yazan Yekta, 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.

Mehmed Emin Bey'in kaleme aldığı *Ahretlik* 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 arasında karşılıklı konuşmalar da içeren şiir, bu sebeple opera librettosu olabilecek bir şiir olarak seçilmiştir.

*Resimli Kitap*'ın ilgili sayısındaki nota incelendiğinde eserin opera partitürünün değil, sadece solist partisinin yazıldığı görülmektedir. İki solistin partisini içermesi gerekirken eser tek portede tek parti olarak karşılıklı icra şeklinde yazılmıştır (Bknz. Şekil 4.23).

Yazıda Yekta tarafından *Ahretlik*<sup>60</sup> eserinin makamı belirtilmemişse de, eser repertuvarda Segâh makamı olarak geçmektedir. Ancak eserin makamsal incelemesi yapıldığında sadece son üç ölçüde segâh yapısı görülmektedir. Eserin segâh yapısı ile bitmiş olmasının, repertuvarda Segâh makamı olarak geçmesine neden olduğu muhtemeldir.

Yapılan makamsal inceleme sonucunda eser, belli bir makamda yazılmış ve o makamda çeşitli geçkiler yapılarak bestelenmiş gibi değil; farklı makamlarda yazılan bölümlerden oluşmuş bir kolaj izlenimi vermektedir. Makam kullanımlarında, makamların seyir özelliklerinin de -giriş bölümünde olduğu gibi- gözardı edildiği örnekler görülmektedir.

---

<sup>60</sup> Mehmed Emin Bey'in şiiri *Ahretlik*, Rauf Yekta'nın eseri ise "Ahretlik" başlıklıdır. Metindeki yazım farklılığı, başlıkların birbirinden değişik şekilde yazılması sebebiyledir.



**Ahretlik (Evlatlık Kız)**

Notacı: Rıza Vekâ  
Gözet: Mehmet Emin Bey (Mehmet Emin Yurdakul)

Tempo:  $\text{♩} = 44$

1. *Andante*  
Bu yu run - kah ve ni zi bak tum bir kız köy - ku za ya na gün -

2. *Andante*  
o lak h fi mi ni mi ni ağı - za her bir ha li A ma do lu gon ca sı yun

3. *Andante*  
de mek - te *mf* *Ras (güç)* *f* güc le ri -

4. *Andante*  
me hil me hil bu kay - la ri bi kık - bey mi her - ye ri bir çok şey ler

5. *Andante*  
o ku mu yor bu ne vün li - *mf* *Ras (güç)* *f* a nan bu han

6. *Andante*  
ki min kim sen var - mı? Var ne re de ler on lar - bu cum hep si - köy de

7. *Andante*  
kal - dı lar *mf* *Ras (güç)* *f* bu nal dik tar la ma za

8. *Andante*  
si re me dik yi ye cek siz - aç kal - dik Pe ki se rin İs tan bu la

9. *Andante*  
gel men i le - no la - cak be nim bir kaç - yol lu gün - la ha bam ö küz

10. *Andante*  
a la cak - ne a cak li bir hal dir bu ba ha ev lat - sa tı yor -

11. *Andante*  
bir ma su mun - güc le ri ne her gün yaş lar - do lu yor - bir el o mun

12. *Andante*  
bal cüm ri ne her gün a gu - ka tı yor - bir çift ö küz u gün da

13. *Andante*  
bir kız kur ban - o lu yor - ha ri siz bu do kun ma yın gu yu va siz

14. *Andante*  
kuy - cu ça do kun ma yın - mem le ke tin - gu be re li - gü - li ne

15. *Andante*  
do kun ma yın an ne siz dir - do kun ma yın - ço cu ça do kun ma yın -

16. *Andante*  
gün di ağı lar - do kun ma yın - gün - li ne

17. *Andante*  
D. Taşdelen

Şekil 4.23 : Ahretlik notası.<sup>61 62</sup>

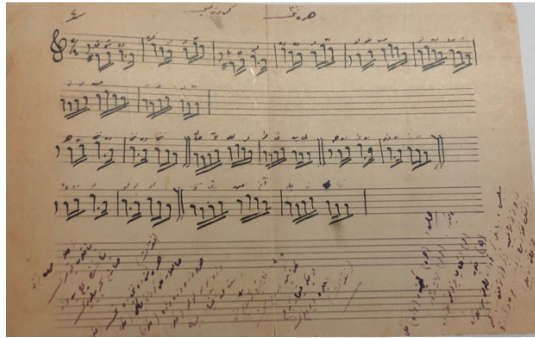
Eserde trioleler, nüans işaretleri ve söz ögesine bağlı olarak çeşitli ritmik değişiklikler kullanılmıştır. Süsleme işaretinin kullanılmadığı eserde, puandorg kullanımı sıklıkla karşılaşılmaktadır. Çoğunlukla eserin ya da müzik cümlesinin sonunda kullanılan puandorg işareti, eserde sıklıkla kullanılan şekliyle karşımıza çıktığı gibi kelimenin ortasındaki hecede de kullanılmıştır.

Yaklaşık bir oktavlık ses sahasında bestelenmiş eser, yerinden okunduğu takdirde bütün kadın ses türlerinin seslendirebileceği aralıklardadır. İki kadının karşılıklı konuşmasını içeren pasajlar incelendiğinde, müzikal olarak karşılıklı konuşma hissi ya da soru-cevap hissini olmadığı görülmektedir. Kullanılan terimler ise söz ögesi desteklemektedir.

<sup>61</sup> Nota, *Resimli Kitap* (1908), 1. cilt, sayı 3'ten alınıp, D. Taşdelen tarafından yeniden yazılmıştır.

<sup>62</sup> Makam çeşni ve geçkilerini göstermek için renklendirilmiştir.

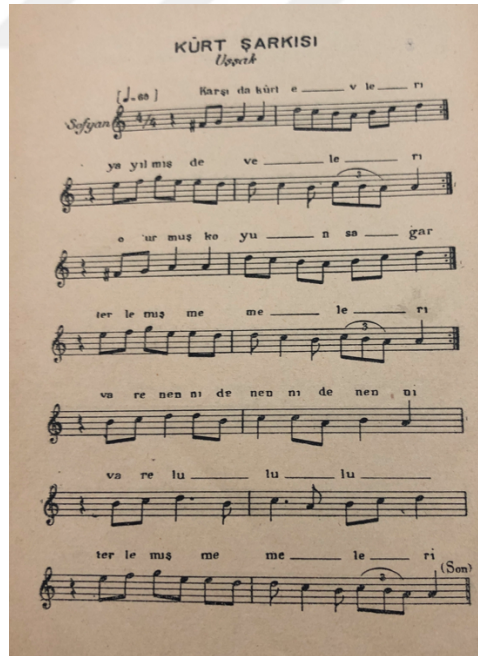
Rauf Yekta Bey, 1931 yılında Selim Nüzhet tarafından kaleme alınan *Gülme Komşuna* adlı ‘tam bir orta oyunu’ nun müziklerini düzenlemiştir. Orta oyunlarında, oyunun karakterinin sahneye çıkması esnasında -karakter ile bağlantılı- bir ezginin çalınması/söylenmesi; bu oyunda da sürdürülmüştür. Pişekâr, Kavuklu, Zenne, Kayserili, Ermeni gibi karakterlerin olduğu oyunda, Rauf Yekta Bey tarafından karakterler için çeşitli düzenlemeler yapılmıştır. Oyun metnin ardından kitapçığa basılan bu ezgilerin geneli halk ezgilerinin düzenlenmesidir ve tamamı tek sesli olarak yazılmış düzenlemelerdir.



Rauf Yekta Bey arşivinde bulunan Darülelhan anketine cevaben gönderilen *Kürt Türküsü* (Doğrusöz, 2018, s.193)



Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 2. Defter, *Kürt Şarkısı*, 1926, s. 41. (Ünsal, 2008, s. 264)



Rauf Yekta Bey düzenlemesi

Şekil 4.24 : Rauf Yekta Bey’in düzenlemelerine örnek.

Şekil 4.24 örneğinde görüleceği gibi Rauf Yekta Bey bu ezgileri düzenlerken güftelede bir değişiklik yapmamış ve güftenin belli bir bölümünü almış; ancak ezgide değişiklik yapma yoluna gitmiştir.

Rauf Yekta Bey tarafından bestelendiği bilinen tek Mevlevî Ayini, Yegâh Mevlevî Ayini'dir. Derviş Abdülkerîm Dede, Tanbûrî Kâmil Dede, Hacı Fâik Bey; Rauf Yekta'dan önce Mevlevî Ayini bestelerken Yegâh makamını tercih eden bestecilerdir. Eser; peşrev, dört selam, son peşrev ve son yürük semai bölümlerinden oluşmaktadır.

Peşrev, Yegâh makamı ve Devrikebir usulündedir. 1. Hanede, Yegâh makamı ve genişleme bölgesinin kalışları dışında, hüseyinde uşşaklı ve evçte segâhlı kalışlar görülmektedir. Acem, nim hicaz ve kaba nim hicaz perdeleri yeden olarak kullanılmıştır. 2. Hanede, Yegâh makamı ve genişleme bölgesinin kalışları dışında evçte Segâh, buselikte Nişabur, yegâh üzerinde Rast makamı kullanılmıştır. Acem, kaba nim hicaz ve buselik perdeleri yeden olarak kullanılmıştır. 3. hane muhayyer perdesi üzerinde Hicaz ile başlamış, neva perdesi üzerinde Nihavent ve ardından düğâh perdesinde Hicaz humayun ile devam etmiş, daha sonra Yegâh makamına dönüp karar vermiştir.

Kaba nim hicaz perdesi yeden olarak kullanılmıştır.

20. yüzyıl öncesi bütün Mevlevî ayinlerinin peşrev kısımları Devrikebir usulünde, 28 zamanlı olarak bestelenmiştir (Gültek, 1996, s. 59). Rauf Yekta Bey de bu geleneğe uyarak ayinin peşrev bölümünü devrikebir usulünde bestelemiştir.

Ayinin 1. Selamı, kullanılan güfte ve aruz vezni itibari ile birbirinden farklılık gösteren 4 bölümden oluşmaktadır.

Selamın ilk 33 ölçüsünün güftesi;

*“Ey nây-i hoş-nevây ki dil-dâr ü dil-hoşî  
Dem mî dihî tû germ ü dem-i serd mî keşî*

*Âteş fütâd der ney ü âlem girift dûd  
Zîrâ nidâ-yı aşk zi ney hest âteşî*

*Bûyîst der dem-i tû zi Tebrîz lâ-cerem  
Bes dil ki mî nüvâzî ez hüsn ü ez keşî”*

İlk 33 ölçüdeki güftenin vezini: *Mef'ûlü Fâilâtü Mefâilü Fâilün*'dür. Her mısranın arasında lafzî terennüm bulunmaktadır. Selamda, ilk 33 ölçüde ritmik yapısı bakımından benzeyen dört ölçülük iki farklı müzik cümlesi görülmektedir. İlk müzik cümlesinde şiirin bir mısrası, ikinci müzik cümlesinde ise lafzî terennüm görülmektedir. Bu bölüm makamsal olarak incelendiğinde ilk iki ölçüde evç perdesi yerine acem perdesi kullanılarak Bayati makamı ve seyri ile başlanmıştır. Bu başlangıcın ardından Yegâh makamı ile devam eden selamda, evçte segâh ve segâhta segâhlı asma kalıplar sıklıkla kullanılmıştır. 1. ve 2. dolaplarda ise yegâh perdesinde buselikli kalıplar yapılmıştır. 2. dolabın ardından gelen bölümde Rast makamı kullanılmıştır. 25. ölçüden sonra Yegâh makamına dönmüş yine segâhta segâhlı asma kalıplar yapılmıştır.

33 ve 45. ölçüler arasında kullanılan güfte;

*“Ender dil-i herkes ki ez in aşk eser nîst  
Tü ebr ber û keş ki be-cüz hasm-ı kamer nîst*

*Der sûret-i herkes ki ez an reng ne-dîdî  
Mî dan tü be tahkîk ki ez cins-i beşer nîst”*

Güftenin vezni; *Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Mefâil*'dir. Şiirin ikinci mısrasında kullanılan ezgi, dördüncü mısrada tekrar edilmiştir. 33. ve 50. ölçüler arasında evç perdesi yerine acem perdesiyle uşşak-bayati kullanılmıştır. 42. ölçüdeki çargâh perdesinde nigar asma kalışı ve 43. ölçüde çargâh perdesi üzerinde nigar çeşnisinin perdeleri gösterilmiştir.

49. ve 64. ölçü arasındaki güfte;

*“Ez an rûzî ki yâr-i men hayâleş kerd mihmânem  
Besâ şâdî vü işrethâ meyân-i dil ki mî rânem*

*Be zevk-i aşk-ı ruhsâreş zi lebhâ-yi şeker-bâreş  
Çünan âşüfte vü mestem ki ser ez pâ ne-mî dânem”*

Güftenin vezni; *Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün*'dür. İkinci ve dördüncü mısralarda kullanılan ezgi aynıdır. Üçüncü mısra meyan şeklindedir. İlk mısra zemin olarak değerlendirildiğinde, bu bölümün şarkı formu benzeri bestelendiği görülmektedir. 51 ve 52. ölçülerde Rast makamı kullanılmış ve hüseyini perdesinde uşşaklı bir asma kalış yapılmış; ardından nevada buselik, çargâhta nigar, dügâhta

buselik çeşnileriyle devam edilmiştir. 57.-59. ölçülerden Yegâh makamı içerisinde hareket edilmiş ve kalışlar yapılmıştır. 60. ölçüden 74. ölçüye kadar acem ve buselik perdeleri ile Buselik makamı kullanılmıştır. 64 ilâ 74. ölçüler arasında lafzî terennüm bulunmaktadır.

75. ölçüden selamın sonuna kadar kullanılan güfte;

*“Merdân-ı râh-ı aşk kadem bâ-riyâ zenend  
Ver dem zenend ez reh-i sıdk u safâ zenend*

*Der bâ-nevâyî ehl-i meânî çü bûlbûlân  
Der her nefes be saz-ı hüner sad nevâ zenend  
Dü dîde bâz kün çü ney ender hevâ-yı dîst  
Tâ rûşenet şeved ki dem-i dil kücâ zenend”*

Güftenin vezni; *Mef‘ûlû Fâilâtü Mefâilü Fâilât*’dır. Şiirin ikinci ve dördüncü mısralarında aynı ezgi kullanılmıştır. 75 ve 86. ölçüler arasında nevada hicaz ve dügâhta uşşak çeşnilerini kullanarak Karcığâr makamına geçiş yapılmıştır. 86. ölçüden 95. ölçüye kadar gerdaniyede buselik ve nevada hicaz çeşnisi ile neva perdesi üzerinde bir Hicaz Humayun makamı kullanılmıştır. 96 ve 99. ölçüler arasında Yegâh makamının perdeleri kullanılmış, rastta rastlı ve dügâhta uşşaklı kalışlar yapılmıştır. 104. ölçüden selamın sonuna kadar Karcığâr makamı kullanılmıştır.

Mevlevî Ayinlerinin selamlarında kullanılan usuller belirlidir. “İstanbul Konservatuvar neşriyatında bulunan kırk bir ayinin incelenmesiyle elde edilen sonuçlara göre; Birinci selamda otuz bir ayinin (%76) devrirevan, on ayinin (%24) ağır düyek usulünde bestelendiği görülmüştür” (Karadeniz, 2013, s. 2). Ancak 20. yüzyıldan itibaren Mevlevî Ayini bestecilerinin ağır düyek usulü yerine, düyek usulünü tercih ettikleri görülmektedir. Rauf Yekta Bey de bu değişime ayak uydurarak, Mevlevî Ayininin 1. selamını düyek usulü ile yazmıştır.

Yegâh Mevlevî Ayini’nin 2. selamın güftesi;

*“Sultân-ı menî sultân-ı menî  
Ender dil ü can îmân-ı menî*

*Der men bi-demî men zinde şevem  
Yek cân çi şeved sad cân-ı menî”*

Selamın güftesi *Mef'ûlû Mefâîlün Feilün* aruz vezni ile yazılmıştır. Birinci beyit seslendirildikten sonra, tekrar işareti ile başa dönülüp ikinci beyit aynı ezgi ile seslendirilmektedir. İkinci tekrarın ardından *Ah can îmân-ı menî* güftesi iki ölçülük farklı bir ezgiyle yinelenmektedir. Bestede her mısranın başına ve beyitlerin ilk mısralarının ortasına dört vuruşluk, birbirine benzeyen bir 'ah' hecesi eklenmiştir. İkinci selam bir saz terennüm bölümü ile devam ettirilmiştir. İkinci selam, -terennüm kısmı hariç- baştan sona Karcığâr makamı olarak bestelenmiştir. Terennüm kısmında 2. dolaba kadar karcığâr makamı, dolaptan sonraki bölümde ise Hüz zam makamı kullanılmıştır.

2. selam Evfer usulündedir. "İkinci selamda otuz dokuz ayinin (%95) ağır evfer, bir ayinin (%3) ağır aksak semai ve bir ayininde (%2) ağır evfer usulü ile başlayıp düyek usulünde bittiği görülmüştür" (Karadeniz, 2013, s. 2). Ancak yine 20. yüzyılda yazılan Mevlevî Ayinleri incelendiğinde -tıpkı Rauf Yekta Bey gibi- bestecilerin ağır evfer usulü yerine usulün 9/4'lük mertebesi olan evfer usulünü tercih ettikleri görülmektedir.

Ayinin 3. selamı, kullanılan güfte ve aruz vezni itibari ile birbirinden farklılık gösteren 5 bölümden ve bölümler arasındaki saz terennümlerden oluşmaktadır.

3. selamın girişindeki güfte;

*"Ey, Hudâ ez âşîkan hoşnûd bâd  
Âşîkan râ âkıbet mahmûd bâd*

*Her ki gûyed ki halâsem dih zi aşk  
În duâ ber âsuman merdûd bâd*

*Şems-i Tebrîzî nevâ-yı aşk zed  
Âferin ber çeng ü nây u ûd bâd"*

Kullanılan güfte, *Fâilâtün fâilâtün fâilât* veznindedir. İlk beyitin ardından tekrar işareti kullanılıp, aynı ezgi ikinci beyite uygulanmıştır. Son mısra hariç, her mısranın sonunda 13 ya da 14 vuruşluk *beli yâri men* terennümü kullanılmıştır. Son beyitin ardından 10/8'lik usule geçiş yapılmış ve bir ölçülük *hey yi hey yârim* terennümü yapılmıştır. Bu güftenin ardından 10/8'lik aksak semai usulünde bir saz terennüm gelmektedir. 3. selam 4. ölçünün sonuna kadar Hüz zam makamı ile hareket etmiştir. 5. ölçüde nevada buselik çeşnisi kullanılmıştır. 6. ölçüde segâhta segâhlı kalındıktan sonra terennüm

bölümünün 3. ölçüsüne kadar nevada hicaz yapılmıştır. Saz terennüm bölümünde 10/8’lik aksak semai usulüne geçilmiş ancak güfede geçen “hey yi hey yarım” sözünü devrikebir usulünde değil, aksak semai usulünde bestelemiştir. Bu sebeple aksak semai usulü bir ölçülük güfte ile başlamaktadır (bknz. Şekil 4.25). Terennüm bölümü iki bölüm arasında makamsal geçişi sağlamış, bir sonraki bölümde geçilecek Hicazkar makamına bu bölümde hazırlık yapılmıştır.



Şekil 4.25 : Aksak semai usulüne geçiş.

Saz terennümün ardından bütün ayinlerde kullanılan ve 6/8’lik yürük semai usulünde bestelenen,

*“Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur  
Kulu olan kişiler hüsrev ü hâkân olur*

*Her ki bugün Veled’e inanuben yüz süre*

*Yoksul ise bay olur bay ise sultân olur”* bölümü gelmektedir.

İki beyit tekrar işareti ile aynı ezgide tekrarlanmıştır. “Ey ki hezar aferin” mısrası ile yürük semai usulüne geçiş yapmış ve selam bu usulle sonlanmıştır. 6/8’lik ölçüde olan bölüm rastta hicaz ve nevada hicaz çeşnilerinin birleşiminden oluşan Hicazkar makamındadır. Terennüm bölümünün ilk sekiz ölçüsü Zirgüleli suzinak makamında bestelenmiştir. Terennümün geri kalan kısmında diğer bölümde geçilecek Rast makamına hazırlık yapılmıştır.

Selamın üçüncü bölümünde kullanılan güfte,

*“Âmedeem ki ser nihem aşk-ı tü-râ be ser berem  
Ger tü bi-gûyiyem ki nî ney şikenem şeker berem*

*Bâd-ı sabâ selâm-ı mâ cânib-i Şems-i din resân*

*G’ez nazar-ı kabûl-i ô râh-i bekâ be ser berem”*

Güfte *Müfteilün mefâilün müfteilün mefâilün* veznindedir. Her mısranın ardından iki ölçülük *yâr yâr* terennümünü kullanılmaktadır. *Ger tü bi-gûyiyem ki nî ney şikenem şeker berem* mısrası farklı ezgilerde, arka arkaya iki kez tekrarlanmıştır. İkinci beyitin ilk mısrası, meyan olarak kullanılmış. İkinci mısra ise, *Ger tü bi-gûyiyem ki nî ney şikenem şeker berem* mısrası ile aynı ezgide iki kez tekrarlanmıştır. Bu kısım nakarat olarak kullanılmış. Bölüm yapısal olarak şarkı formu şeklinde bestelenmiştir. Bu bölüm ve ardından gelen terennüm, Rast makamındadır. Zaman zaman acem perdesini kullanması nedeniyle Acemli Rast da kullanılmıştır.

Selamın dördüncü bölümünde kullanılan güfte,

“Tü nûr-ı dîde-i can yâ dü dîde-i mâî  
Ki şu ‘le şu ‘le be nûr-i basar der efzâî

*Ez an zaman ki çü ney besteem kemer pîşet  
Harâretîst derûn-i dil ez şeker-hâî”*

Güftenin vezni, *Mefâilün feilâtün mefâilün fa ‘lün*’dür. Bu bölümde ezgi tekrarları göze çarpmaktadır. Bölümün güfteli kısmı a+b+b+c+b+b formundadır. Ardından gelen terennüm kısmında ise iki farklı müzik cümlesi kullanılmış ardından b kısmı tekrarlanarak bölüm bitirilmiş ve saz terennüm bölümü başlamıştır. Bu bölümünün tümünde -terennümün sonlarına kadar- uşşak-bayati kullanılmıştır.

Selamın beşinci bölümünde kullanılan güfte,

“Ey nağme-i nây-i kibriyâ Mevlânâ  
Sûz-i dil-i ihvân-ı safâ Mevlânâ

*Maksûd bize nây ü nevâdan sensin  
Âvâze-i Hak bang-i Hudâ Mevlânâ”*

Güftenin, *Mef‘ûlü Mefâilün Mefâilün fa ‘* veznindedir. Bu bölüm, selamın sonuna kadar Yegâh makamı ile bestenmiştir. Bu bölümde evçte segâh çeşnisiyle yapılan asma kalış vurguludur.

İstanbul Konservatuvar neşriyatında bulunan kırk bir ayin üzerinde yapılan değerlendirmede “Üçüncü Selamda otuz iki ayinin (%78) devrikebir, iki tanesinin (%5) ağır düyek, dört tanesinin (%10) frenkçin, bir tanesinin (%3) evsat, bir tanesinin (%2) zarb (darb) usullerinde bestelendiği görülmektedir. Üçüncü selamın yukarıda sayılan usullerle bestelenmeye başlanmasına karşın hepsinin devamında saz



terennümle aksak semai usulüne döndüğü ve daha sonra “Ey ki hezar aferin” mısraıyla birlikte selam sonuna kadar yürük semai usulünde bestelendiği görülmüştür” (Karadeniz, 2013, s. 3). Rauf Yekta Bey de kendinden önceki Mevlevi ayini bestecileri gibi 3. selama 28/4’lük devrikebir usulü ile başlamıştır. Saz terennüm bölümünde 10/8’lik aksak semai usulüne geçmiş, *Ey ki hezar aferin mısrası* ile yürük semai usulüne geçiş yapmış ve selam bu usulle sonlanmıştır.

4. selam Yegâh makamında bestelenmiştir. Mevlevi ayinlerinin 4. selamları Ağır evfer usulünde yazılmaktadır. Rauf Yekta Bey de bu selamı, evfer usulünde yazmıştır. Selamda kullanılan güfte 2. selam ile aynıdır. Ancak 2. selam karcıgar makamı etkisinde iken, 4. selam yegâh makamındadır.

Son peşrev Yegâh makamındadır ve sofyan usulündedir. Evçte segâhlı asma kalıplar yapılmıştır. Son yürük semainin ilk beş ölçüsü Yegâh makamı ile hareket etmektedir. Son üç ölçüde ise tıpkı 1. selamın başlangıcında olduğu gibi evç yerine acem perdesi kullanılmış ve Mevlevi ayini Uşşak-bayati ile sonlandırılmıştır.

**Çizelge 4.3 : Yegâh Mevlevi Ayini’nin hanelere göre makam geçkileri.**

|                         | Peşrev                  | 1. selam                                    | 2. Selam         | 3. Selam                             | 4. Selam     | Son Peşrev   | Son Yürük Semai |
|-------------------------|-------------------------|---------------------------------------------|------------------|--------------------------------------|--------------|--------------|-----------------|
| Yapılan Makam Geçkileri |                         | Bayati makamı,                              |                  |                                      |              |              |                 |
|                         |                         | Yegâh makamı,                               |                  | Hüzzam makamı,                       |              |              |                 |
|                         |                         | nevada buselik, evçte segâh, segâhta segâh, |                  | Hicazkar makamı,                     |              |              |                 |
|                         |                         | Rast makamı,                                |                  | Zirgüleli makamı,                    |              |              | Yegâh makamı,   |
|                         | Yapılan Makam Geçkileri | Yegâh makamı,                               | Karcıgar makamı, | Suzinak makamı,                      | Yegâh makamı | Yegâh makamı | Uşşak makamı    |
|                         |                         | hicaz, nevada niğar,                        | Hüzzam makamı    | yegâhta buselik,                     |              |              |                 |
|                         |                         | nihavend Buselik makamı,                    |                  | Rast makamı,                         |              |              |                 |
|                         |                         | hicaz Karcıgar makamı,                      |                  | uşşak-bayati,                        |              |              |                 |
|                         |                         | hümayun nevada Hicaz humayun makamı,        |                  | evçte segâh                          |              |              |                 |
|                         |                         | Karcıgar makamı                             |                  |                                      |              |              |                 |
| Usuller                 | Devrikebir              | Düyek                                       | Evfer            | Devrikebir, Aksak semai, Yürük Semai | Evfer        | Sofyan       | Yürük Semai     |

Rauf Yekta Bey'in eserleri incelendiğinde çeşitli türlerde eserler bestelediği görülmektedir. Rauf Yekta Bey, bu eserlerden Mevlevi Ayini, kâr gibi uzun soluklu türlerde gelenekteki temel iki unsur; makam ve usul kullanımı ve yapısal özelliklere bağlı kalırken; şarkı, nakış beste gibi türlerde değişime açık bir bestecilik anlayışı göstermiş ve özellikle marş, opera denemesinde temel çeşitli makamsal, ritmik ve yapısal arayışlara girmiştir. Bu deneysel arayışların Batı kökenli türlerde olması da dikkat çekicidir.



## 5. SONUÇLAR

Ortaylı'nın 'İmparatorluğun en uzun yüzyılı' olarak nitelendirdiği 19. yy., Osmanlı Devleti'nde önemli değişme ve dönüşümlerin yaşandığı bir süreçtir. Bu değişmeler sadece siyasi ve idari alanda kalmamış, kültürel yaşamı da etkisi altına almıştır.

19. yy.da modernleşme ve modernleşmenin rasyonelleştirici etkisinde olan Osmanlı Devleti'nde askeri ve toplumsal yaşamda değişmeler görüldüğü gibi müziğinin kültürel üretim sahasında da değişmeler yaşanmıştır. Türk müziğinin özellikle aktarım, nazariyat ve icra geleneğinde dönüşümlerin yaşandığı bu süreçte, değişmenin modern eğitim kurumları eliyle yeniden inşâ edilmesi ve Türk müziği eğitiminin kurumsallaşması ihtiyacı ve fikri gündeme gelmeye başlamıştır. 1916 yılında faaliyetlerine başlayan ve 1923 yılında yeniden yapılanarak eğitime devam edilen Darülelhan'a hem Türk müziğini hem de dönemin müzikal beğenisini şekillendirme hususunda önemli bir misyon yüklenmiştir.

Türk Müziği geleneği bağlamından bakıldığında da bazı referanslarda "konservatuar" adıyla tanımlanan Osmanlı'nın ilk sistemli müzik eğitim kurumu Darülelhan'da verilen eğitim ve burada yapılan çalışmaların, süregelen toplumsal dönüşümlerin Türk müziği alanındaki yansıması olduğunu söylenebilir.

Osmanlı Devleti'nin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk sistemli müzik okulu olma hüviyeti taşıyan Darülelhan'a, yapılandırıldığı iki dönemde de dönemin müzikal beğeni ve üretimini yeniden inşâsında önemli misyona yüklendiği görülmektedir. Kuruluş aşamalarında verilen röportajlar ve yönetmeliklerde kurumun amaçlarını açıklayan maddeler incelendiğinde, Darülelhan'ın müzik alanında gerçekleşmesi beklenen değişimin şekillendirici resmi kurumu olarak algılandığı açıktır. Türk müziğinin kurumsallaşma ihtiyacı doğrultusunda açılan Darülelhan'ın, -1916 yılında talimatnamesi yayınlanan- ilk döneminde, Türk müziğinin bilimsel olarak uygulamasının yapılması, eski eserleri kayıt altına almak ve canlandırmak en temel amaçlar olarak belirlenmiştir. Bu amaçlar gerçekleştirilirken de hem nota ile eğitimin yapılması hem de edvarlardan faydalanılması gerekliliği vurgulanmıştır. Kurumun

temel amaçları, dönemde hâkim olan pozitivist ve rasyonalist düşüncenin müzik alanına yansması gibidir. Sözlü kültür ögesi olan meşk sistemi ile aktarımı sürdürülen Türk müziğinin aktarım geleneği, yazılı kültüre adapte edilmeye çalışılmış; araç olarak Avrupa müziğine dair bir unsur olan nota kullanılsa da bilimsel öğretilerde referans olarak Türk müziği teorisinin aktarımının en önemli kaynakları olan edvarlar işaret edilmiştir. Ancak, Rauf Yekta Bey'in yazılarından anladığımız kadarıyla, dönemde edvarlar üzerine yapılan çalışmalar ve bu teori kitaplarını bilen kişiler sınırlı olduğu için eğitime hangi edvar anlayışının model olarak alınacağı belirsizdir. Yönetmeliklerden, Türk müziğinin dönemin şartlarına göre değişmesi konusunda muhafazakar bir bakışa sahip olunmadığı görülmektedir. Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma süreci ile başlayan Türk müziği geleneğinin çeşitli alanlarındaki değişimin de Darülelhan'da verilen eğitim ve sanat faaliyetleri ile kurumdan mezun olan öğrenciler aracılığıyla şekillendirilmeye çalışılması amaçlanmaktadır. Oluşturulan fasl-ı umumi heyetlerinin çalışmaları ve konserleri ile kurumdaki müzik anlayışının mesleki sosyalleşme yoluyla yaygınlaştırılmaya çalışıldığı da anlaşılmaktadır. Ancak kurumun ilk döneminde maddi sıkıntılar, Dünya savaşının etkileri gibi nedenlerle Darülelhan planlandığı şekilde faaliyet gösterememiştir.

1923 yılında Şark ve Garb müziği şubeleri ile eğitime başlanan ikinci yapılanma dönemi ise Darülelhan'ın, Avrupa'daki muadilleri gibi 'asri' bir kurum olarak faaliyet göstermesi beklenmektedir. Nota ile eğitim, her sınıf için hazırlanan standart programlar, çalgı eğitiminin belirlenen metotlarla planlanması bu 'asri' olma hedefinin göstergeleridir. İkinci yapılanma döneminde kurumun programları incelendiğinde, özellikle Garp musikisi şubesinin eğitimin gerçeküstü hedefler konarak planlandığı görülmektedir. Muhtemel ki, o dönemde, Türk müziğinde virtüozite kavramı henüz yerleşmemiş olduğu için, aynı durum Şark musiki şubesi için geçerli değildir. Gerek sanatsal etkinliklerle gerekse kurumda yapılan çalışmalar ile bu dönem ilk dönemden daha verimlidir. Bu dönemde yapılan çalışmalar ile yapılması planlanan faaliyetlerin daha çok örtüştüğü görülmektedir. Yapılan konserlerden, nota kullanımından, yayın faaliyetlerinden anlaşıldığı üzere Türk müziğinin aktarım ve icra geleneğinde değişimler gözlemlendiği gibi; Türk müziği ile ilgili ilk kez bilinçli şekilde -Türk müziğinin kayıt altına alınması ve alanda sistemli ilk çalışmaların gerçekleştirilmesiyle- bir literatür oluşturma amacı taşındığı da anlaşılmaktadır.

Darülelhan aracılığı ile Türk müziği geleneği, alanın seçkinleri tarafından, siyasal konjonktüre uygun olarak şekillendirilmeye, yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Türk müziği alanında, 1916 ve 1926 yılları arasında, üstlendiği misyonların gerçekleştirilebilmesi için kısa sayılabilecek bir sürede ve iki farklı yapılanma ile faaliyet gösteren Darülelhan'da; dönem şartları itibariyle kesintilerle eğitim verilse de özellikle yazılı kültüre geçiş için önemli çalışmalar yapılmış ve 'modern' bir anlayış ile literatür oluşturma, eser kayıt altına alma, notayla eğitime geçiş, Türk müziği ile ilgili yayın yapma hususlarında gelişmeler sağlanmıştır.

Dönemin müzik çevrelerine baktığımızda Darülelhan'da gerçekleştirilmeye çalışılan yeniliklerin bazılarının kabul edildiği, bazılarının ise yadırgandığı görülmektedir. Müziğin aktarımında nota kullanılarak eğitimin yapılması, yazılı kültüre geçiş çabaları dönemin modernleşme ve modernleşmenin rasyonelleştirici etkisi ile kabul görmüş; bunun ötesinde ülkenin içinde bulunduğu şartlar nedeniyle gerçekleştirilemeyen hedefler eleştirilerin doğmasına neden olmuştur. Ancak kadınların sahnede olması toplumsal cinsiyet normları gereğince hedef alınmışken; Batılı anlamda orkestra yönetimi, -dügâh perdesinin tıpkı Batı müziğinde olduğu gibi 440 Hz frekansa akort edildiği- mansur akordun kabulü gibi doğrudan Batı müziğinden adapte edilen normlar Türk müziğine uygun bulunmadığı gerekçesi ile kabul görmemiş ve eleştirilmiştir.

Aydınlanma düşüncesinin sonucu olarak birey ve bireysellik önem kazanmış; bu fikrin gelişmesi ile bireyler birer tarihsel özne olarak var olmaya ve değerlendirilmeye başlamışlardır. Bununla birlikte bireylerden bazılarının kültür dünyasını şekillendirmede ve kültür dünyasının içinde belirleyiciliği olarak daha önemli roldedirler. Darülelhan'da da görev yapmış Rauf Yekta Bey de döneminde kültür dünyası ve Türk müziği gelenek aktarıcısı ve şekillendiricisi olarak değerlendirilen önemli bir aktördür.

Döneminin önemli düşün ve yazın aktörlerinden biri olan Rauf Yekta Bey ile ilgili biyografi çalışmaları bulunmaktadır. Bu çalışmalara, yeni belgelere ve bulgulara ulaşılması ve bir tarih öznesi olan Rauf Yekta Bey'in sosyolojik olarak yeniden değerlendirmesi gerekliliği nedeniyle çalışılması önem taşımaktadır. Şu an eldeki belgeler ve kaynaklar, yapılmış çalışmaların ötesinde bilgiler sunmaktadır. Araştırmacılara açılan Rauf Yekta Bey'in kişisel arşivi, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan belgeler, dönemin süreli yayınlarının taranması ile Rauf Yekta Bey'in biyografisinin yeniden inşâsının gerekliliği doğmuştur. Kişisel arşivinden

ıkan belgeler *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* kitabında görselleri ve içerikleri ile sunulsa da bağlam içinde bir biyografi çalışmasına ilk kez malzeme oluşturmuştur. Bu biyografik malzemeler Rauf Yekta Bey'in hem gelenek algısını anlamlandırmada hem de tarihsel bir özne olarak konumunu belirlemede büyük önem taşımaktadır.

Rauf Yekta Bey'in gelenek anlayışının ve fikir dünyasının tohumlarının çocukluk yıllarında atıldığı görülmektedir. Arşivinden edinilen otobiyografik anlatımı ile çocukluğu ve bydğu ortam hakkında fikir sahibi olmaktayız. Bu anılardan okulu, çocukluğu ve kültürel çevresi ile ilgili bilgiler edinmekte ve Rauf Yekta Bey'in fikir dünyasının kaynağını da anlamlandırmak için veriler bulmaktayız. Anılarından doğduğu ve ilk eğitimini aldığını öğrendiğimiz Sarıyer ve Büyükdere, 18. yy.da sefaretlerin yazlıklarının bu bölgeye taşınması, yabancı ve gayrimüslimlerin sayfiye bölgesi olması nedeniyle tercih ettikleri ve 19. yy.da Avrupa'dan gelen askerlerin buraya yerleşmeleri ile kozmopolit bir yapıya bürünmüştür. İmparatorluğun çok kültürlü dokusunun yoğun hissedildiği ve nüfus yoğunluğunun çeşitli olduğu Sarıyer ve Büyükdere bölgesinde farklı kültürlerden insanlar rahat yaşam şansına sahip olmuşlardır. Bu ortamda büyüyen Rauf Yekta Bey'in anıları, çocukluğunun çokkültürlü ve birden fazla dilin konuşulduğu bir sosyalleşme alanında geçtiğini göstermektedir. ğrenmeye meraklı, farklı dilleri ve kültürleri bilmeye hevesli, başarılı, liderlik yapmayı seven, disiplinli, özverili ve takdir gördükçe daha fazla çalışan sahip bir çocukluk geçirmiştir. Bütün bu sayılan özellikler modern insan tavrını işaret etmektedir. Okuduğu okullar ve aldığı diplomalar kendisinin Batlı bir eğitim sisteminin ğrencisi olduğunu göstermektedir. Rauf Yekta Bey'in geleneksel toplumun verili bilgisinin ötesinde kendine özgü yeni bir kültür inşa etme çabasının çocukluk yıllarından itibaren gelişmeye başladığı görülmektedir.

1922 yılına kadar Divan-ı Hümâyun'daki çalışma hayatı ile ilgili detaylar, bu işi sürdürürken aynı zamanda Türk müziği ile ilgili üretimini büyük zorluklarla devam ettirmeye çabaladığını göstermektedir. Yazışmalarından, Divan-ı Hümâyun'daki işine çok zaman harcadığı ve bu işten geriye kalan çok kısıtlı zamanında da Türk müziği ile ilgili araştırmalarını sürdürmeye çalıştığı anlaşılmaktadır.

Darülelhan'da çalıştığı yıllarda dönemin şark ve Garb müziği tartışmalarında önemli bir pozisyonda bulunup Türk müziğinin en ateşli savunucularından olsa da yaşanan sürecin ve kurumdaki sorunların kendisini Mısır'daki konservatuvara başvuru yapmaya ittiği görülmektedir.

Rauf Yekta Bey'in Darüelhan sonrası çalışma hayatı ile ilgili Tasnif ve Tespit Heyeti'ndeki görevi ve Türk Ocağı'nda konser çalışmaları sürdürdükleri bilinmektedir. Bununla birlikte yazma ve istinsah çalışmalarının bu dönemde hızlandığı da görülmektedir. O yılların gazete ve süreli yayınlarının taranması ile Rauf Yekta Bey'in yaşamının bu dönemi ile ilgili de detaylara ulaşılmıştır. Öncül kaynaklarda yer almayan Halk Musiki Cemiyeti, Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi komisyon üyeliği, Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin terminoloji çalışan heyetindeki görevi gibi hayatının bu döneminin detayları aydınlatılmaya çalışılmıştır. 1932 yılında katıldığı ve uluslararası temsiliyetinin en önemli göstergelerinden olan Kahire Kongresi ve Rauf Yekta Bey'in bu kongredeki görevleri ile ilgili bilgiler de sunulmuştur. Kongre, dönemin basınında önemli bir yer bulmuştur ve haberler 1930 yılında kadar uzanmaktadır. Dönemin basınında çıkan haberlere göre kongre daveti konservatuvara gitmiş ancak konservatuvar Batı müziği ile uğraştığından katılım göstermemiştir. Ancak çıkan haberlerde, Türk müziği alanında çalışan kişilerin isimlerinin bildirileceği ve Mısır konservatuvarının isterse bu kişileri davet edeceği bilgisi verilmiştir. 1930 yılında yayımlanan ilk çıkan haberlerde Rauf Yekta Bey'in davet edileceğinin tahmin edildiğinin yazılması, kendisinin alanla ilgili taşıdığı misyonun da göstergesidir.

Rauf Yekta Bey'in müzik alanında müzikal kimliğini ve gelenek anlayışını şekillendirmesinde, kendisine hocalık yapmış üç önemli kişinin üzerinde durulmalıdır. Gerek mevlevihanelerde, gerekse dönemin eğitim kurumu olan Darüşşafaka'da Dede Efendi'ye dayanan bir meşk silsilesi oluşturan Zekai Dede'nin, meşke ve sözlü aktarıma dayalı eğitim yöntemi ile çalışmanın öznesi olan Rauf Yekta Bey'in müzik anlayışına önemli katkıları bulunduğu açıktır. Zekai Dede ile çalışmadan önce Türk müziği ve meşk adabı ile ilgili az bilgisi olmasına rağmen Zekai Dede'ye duyduğu hayranlık kendisini bu alanda uğraş göstermesine ve sonrasında da bilimsel çalışmalar yapmasını sağlamıştır. Osmanlı modernleşmesinin içine doğmuş olması ve Batılı bir eğitimden geçmesine karşılık Türk müziği ile ilgilenmesine ve derinleşmesine bu hayranlık vesile olmuştur. Türk müziğini klasik üslup olarak adlandırılan metotlarla öğrenmiş olması geleneksel ve modern arasındaki duruşunu şekillendirmede önem taşımaktadır.

Galata Mevlevihanesi şeyhi Ataullah Efendi ve Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Celalleddin Efendi ile yaptığı çalışmaların ise Rauf Yekta Bey'e rasyonel ve pozitivist

bir bakış kazandırdığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte Şeyh Ataullah Efendi, Divan-ı Hümâyün’da çalışmakta olan Rauf Yekta Bey’in kendisini yurtiçi ve yurtdışı müzik çevrelerine tanıtmada önemli rol oynamıştır. Kendini yazılarında ‘müzikolog-sosyolog’, ‘nazariyatçı ve tarihçi’ olarak tanımlayan Rauf Yekta Bey’in bu kimlikleri edinmesinde bu iki hocasının rolü şüphesiz ki önemlidir. Rauf Yekta Bey’e hocalık yapmış Şeyh Ataullah Efendi ve Şeyh Celalleddin Efendi’nin de pozitivist bir yaklaşıma sahip olduğu görülmektedir. Hem Rauf Yekta Bey hem de çalıştığı bu iki isim, Mevlevi tarikatına mensup olmakla birlikte tarih boyunca düalite oluşturan dinin dogma yapısı ve akılcı düşünmeyi birbirine karşıt olarak algılamamışlardır. Eski teori kitapları hakkında bilgi sahibi oldukları için bu iki şeyhle çalışan Yekta, ses sistemi çalışmalarının temelini de bu süreçte atmıştır. Ses sistemi çalışmalarında da - hocalarından kazandığı bakış açısı ile- pozitivist bir eğilimle rasyonel ve deneyci bir anlayış görülmektedir.

Rauf Yekta Bey’in kütüphanesinin konumuz dahilinde incelenmesi kendi çalışmaları ve arşivci yönünü görmenin yanında; zaman zaman geleneğe bağlı, zaman zaman yenilikçi olarak tanımlayabildiğimiz Yekta’nın kendisini nasıl geliştirdiği, birikimini ne tür kaynaklarla şekillendirdiğini görebilmemiz açısından önemli bir değerlendirme konusudur. Arşivde Türk müziği hakkındaki yazmaların dışında İngilizce, Fransızca, Almanca, Çekçe gibi dillerde yazılmış hem Batı müziği hem de Orta Doğu, Arap vb. müzikleri ile ilgili kitaplar bulunmaktadır. Arşivde müzikli ilgili kitaplardan başka farklı dillerde yazılmış Avrupa tarihi, Fransa tarihi, çeşitli öğretim yöntemleri, Hristiyanlık ve Yahudilik dinleri, dilbilgisi, aritmetik, fizik ve kimya gibi çok çeşitli konularda matbu kitaplar bulunmaktadır. Bunlarla birlikte arşivindeki Comte, Durkheim gibi yazarların kitapları ile pozitivist anlayışını temellendirmiştir. Rauf Yekta Bey’in arşivindeki eserlerin içeriklerinden de görüldüğü üzere Yekta, çok çeşitli alanlarda bilgi sahibi olmak için kaynak toplamıştır. Müzik alanında Farsça, Arapça, Osmanlıca nadir yazma eserler ve matbu kitaplarla özellikle yaşadığı dönemde bilinmemelerinin eksikliğini hissettiği, kendinden önceki nazariyatçılar ve besteciler hakkında çalışmalarda bulunmuştur. Avrupa müziği üzerine hem Türkiye’den hem de yurtdışından edindiği kitaplarla bilgisini geliştirmiş, ‘milli musiki’ polemiklerinde karşıtlarının düşüncelerini Batı müziği üzerinde de çürütme yolunu seçebilecek kadar Batı müziği bilgisi sahibi olmuştur. Ayrıca yine yerli ve yabancı yazarlar tarafından yazılmış çeşitli kitaplardan farklı ülkelerin müzikleri hakkında bilgi edinmiştir.



Özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde, Türk müziğinin savunucusu ve şekillendiricisi olarak karşımıza çıkan Rauf Yekta Bey'in, gelenek ve geleneğin aktarımı hakkındaki fikirlerini temellendirirken, geçmişte yapılan çalışmalar ve müzikal kültürden neleri seçip neleri seçmediği, geleneğin devamlılığı adına nelerin üzerinde durduğu, terminolojisini ne şekilde oluşturduğu yazdığı yazılar ve yaptığı çalışmalar doğrultusunda incelenmiştir.

Rauf Yekta Bey'in rasyonel bakış açısının en fazla görüldüğü alanlardan birisinin Türk müziğinin aktarım geleneği olduğunu söyleyebiliriz. Yüzyıllar boyunca Türk müziğinin aktarım yolu olan, usta-çırak ilişkisine ve sözlü aktarıma dayanan meşk sistemini ibtidai bulmuştur. Ancak yazılarından anlaşılmaktadır ki Rauf Yekta Bey, meşk sisteminin sözlü kültüre dayalı oluşundan değil, meşk usulündeki aktarım sürecinde eserlerin değişebilmesinden rahatsızlık duymaktadır. Enstrüman eğitiminde, özellikle toplu icraların başına buyruk yapılmaması için vurguladığı metod gereksinimi de yine standartlaşma ve rasyonelleşme eğiliminin göstergesidir.

Rauf Yekta Bey -arşivinde de görüldüğü üzere- çalışmalarında hem Avrupa notası, hem 19. yy.da yaygınlaşmış Hamparsum müzik yazısı hem de kendi düzenlemesi olan 'Türk notası' ya da 'milli nota' müzik yazısını çalışmalarında kullanmıştır. Ancak, Avrupa notasından 'daha mükemmeli'nin olmadığını yazılarında vurgulamış ve Türk müziği yazımında kullanılabilecek porteli sistemli bir müzik yazısı geliştirmiştir. Bununla birlikte, Türk notası adını verdiği, ilk kez el-Kındî'de görülen, ebced notasının düzenlenmiş hali olan bir müzik yazısı geliştirmiş ve bu müzik yazısını sadece dini formları kayıt altına almak üzere kullanmıştır.

Rauf Yekta Bey, sözlü gelenekten yazılı geleneğe geçiş konusunda sadece kendinden önceki çalışmaları incelemek, repertuarı kayıt altına almak dışında yapmış olduğu teori çalışmalarıyla da büyük rol oynamıştır.

Teori çalışmaları süreli yayınlar dışında *Encyclopédie de la Musique*'in "Türk Musikisi" maddesi ve Darülelhan'da eğitim vermek amacıyla yazdığı *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı*, diğer adıyla *Gavsîyye*'de yayımlanmıştır. Dönem koşulları içerisinde zor şartlar altında yazılan "Türk Musikisi" maddesi, Türk müziği tarihi ve teorisini, Batılılara anlatmayı hedefleyen bir yayındır. Türk Musikisi maddesi hem Batılı anlamda bilimsel bir anlatım sunması hem de Rauf Yekta Bey'in uluslararası temsiliyeti bakımından önem arz etmektedir. Bu iki kitapta, kendi geliştirdiği 24'lü ses

sistemini, Pisagorcu yaklaşımla tel bölünmeleri ile anlatmış olmakla birlikte her iki kitap, hitap ettiği okur-kitle nedeniyle farklı yaklaşımlarla ve içerikle kaleme alınmıştır. Safiyyuddin'den itibaren teori anlatımlarında kullanılagelen 17'li ses sistemi yerine, 24'lü ses sistemini oluşturmuş olması, on iki sestten oluşan Batı müziği tampere sisteminin başka bir ifadesi olması bakımından da eleştirilmiştir (Tura, 1988, s. 148). Ses sistemi çalışmalarında müziğe ortak köken bakış açısıyla yaklaştığı görülen Yekta, döneminin aydın tipinde olduğu gibi bütüncül bir yaklaşımla çalışmasını ele almıştır. Rauf Yekta Bey'in ses sistemini Meşakka'dan etkilenecek oluşturduğu bilgisi özellikle son dönem kaynaklarında görülmektedir. Rauf Yekta Bey ile kişisel yazışmaları olan D'Erlanger'in, Meşakka ve Rauf Yekta Bey'in geliştirdiği ses sistemi ile ilgili notları ise iki sistem arasında perde sayısı dışında bir benzerliğin olmadığını göstermektedir.

Rauf Yekta Bey'in yazılarından Türk müziği terminolojisi ile ilgili fikirleri hakkında da bilgi sahibi olmaktayız. Rauf Yekta Bey terminoloji konusunda iki yoldan bahsetmektedir. Bunlardan ilki Avrupa dillerinden birini kaynak olarak belirlenip diğer dillerden geçmiş terimleri terk etmek; ikincisi ise Türk müziği ile Avrupa müziği bütüncül farklı olması sebebiyle bütün terimlerin eski kitaplardaki terimlerle ifade edilmesi, o dönem kullanılan İtalyanca, Fransızca terimlerin terk edilmesi. 1899 yılındaki yazısında ikinci yolun daha uygun olacağını belirten Yekta'nın her iki yolu da okuyucu kitlesine göre kullandığını görülmektedir. *Encyclopédie de la Musique* için yazdığı "Türk Musikisi" maddesinde Batılılara Türk müziğini Batı terminolojisiyle anlatması, terminoloji için kullandığı dilin, zaman ve/veya okuyucuya göre değişiklik gösterebildiğinin göstergesidir. Bununla birlikte, ilk dönemki yazılarında -kendisinin de belirttiği üzere- ikinci yol olan eski teori kitaplarındaki terimlerini kullanırken, sonraki terminoloji tercihlerinin daha çok öğretimi kolaylaştırıcı terimler olduğu görülmektedir. Örneğin; ilk dönem yazılarında değiştirme işaretlerini irhâ ya da fazla, bakiye, küçük mücenneb, büyük mücenneb olarak isimlendirirken, sonraki teori yazılarında değiştirme işaretlerinin isimlerini yarım diyez, noktalı diyez, iki noktalı diyez, çizgili bemol, çengelli bemol gibi işaretlerin görsellerine uygun olarak isimlendirmiştir. Benzer durum perde isimlendirmesi çalışmalarında da göze çarpmaktadır. 1899 ve 1913 yıllarındaki perde isimlerini aktardığı cetvellere baktığımızda, Meşakka'dan esinlenerek hazırladığı 1913 yılındaki cetvelin ezberleme açısından kolaylığı göze çarpmaktadır.

Yazılarından kendinden önceki edvar ve müzik teorisi eserlerine hakim olduğu anlaşılan Yekta, yazılarında bu alanda kendinden önce eser üretmiş Farabi, Safiyuddin vb. pek çok kişiyi saygıyla anmış ve eserlerin çok kıymetli olduğunu belirtmiştir. Ancak Antik Yunan'dan başlayarak teori kitaplarında karşılaşılan kozmolojik düşünceyi 'garip' ve 'çürük' olarak nitelemiştir. Bu kitaplardaki irrasyonel fikirleri kendi teori çalışmalarının dışında tutan Yekta, 'ilim erbabı' olarak nitelendirilen edvar sahiplerinin anlatısına daha yakın bir konumda durmuş, kozmolojik bağlantılar ve perde üzerinden makam anlatıma karşı bir duruş sergilemiştir.

Rauf Yekta Bey, Türk müziği geleneğinin sürekliliği için üç önemli madde belirlemiştir. Bunlardan ilki Türk müziği teorisinin oluşturulması, ikincisi Türk müziği tarihini yazmak, üçüncüsü ise kâr, beste, nakış, semâî, peşrev gibi formlarda yazılmış olan eserleri notayla kayıt altına almaktır. Saydığı bu maddelerden, Türk müziğinin sürekliliğini sağlayabilmesi için dönem anlayışına uygun olarak sözlü kültürden yazılı kültüre geçişi zorunlu gördüğü anlaşılmaktadır. Özellikle Darülelhan'da görev yaptığı dönemde belirlediği bu üç madde ile ilgili önemli çalışmalar yapmıştır.

Rauf Yekta Bey'in besteci yönü incelendiğinde, kendisini öncelikli olarak besteci kimliği ile tanımlamasa da yayımlanmayan pek çok eserinin var olduğu bilgisini vermektedir. Rauf Yekta Bey'in arşivinde el yazısı ile yazılmış çok sayıda notanın olduğuna da tarafımızdan tanıklık edilmiştir. Kendi aktarımıyla bestelerinin çok azının çeşitli süreli yayınlarda yayımlandığı ancak bunların da toplu bir halde tasnif edilmediği ve ele alınmadığı görülmektedir. Çeşitli kaynaklarda Rauf Yekta Bey'in elli civarı bestesi olduğu bilgisi tekrarlanmaktadır. Yapılan arşiv çalışması sonucunda Rauf Yekta Bey'e ait 40 eserin ismine, 22 eserin de notasına ulaşılabilmektedir. Notasına ulaşılabilen eserlerin üçünün güftesinin Osmanlı Türkçesinden çevirisi yapılmıştır. Bununla birlikte notasına ulaşıp, çevirisi yapılan iki eserinin öncül çalışmalarda ismine rastlanmamıştır. Rauf Yekta Bey'in eserleri incelendiğinde çeşitli türlerde eserler bestelediği görülmektedir. Kendisi röportajında eserlerini "eski ve yeni tarz" olarak ikiye ayırmaktadır. Rauf Yekta Bey'in bu alandaki çalışmalarında geleneği düalist bir anlayışla ele aldığı görülmektedir. Rauf Yekta Bey, bu eserlerden 'eski tarz' olarak sınıflandırdığı Mevlevî Ayini, kâr gibi uzun soluklu türlerde gelenekteki temel iki unsur; makam ve usul kullanımı ve yapısal özelliklere bağlı kalırken; 'yeni tarz' olarak isimlendirdiği şarkı, nakış beste gibi biçimlerde değişmeye açık bir bestecilik anlayışı göstermiş ve özellikle marş, opera denemesinde çeşitli makamsal, ritmik ve

yapısal arayışlara girmiştir. Bu deneysel arayışların Batı kökenli biçimlerde olması da dikkat çekicidir. Rauf Yekta Bey Mevlevi ayini, kâr, beste vb. biçimlerde makam geçkilerine sıklıkla yer vermesine rağmen; özellikle marş ve ilahi türlerinde muhtemelen öğrenim kolaylığını düşünmesi ve bu eserlerin tür olarak da küçük soluklu olması nedeniyle çok fazla makamsal geçki yapmamıştır. Diğer bestelerinde görmediğimiz varyasyon kullanımının marş biçiminde sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Marşlarda makamsal geçki ya da hareketler üzerinde durulmamış, ritimler üzerine deneysel çalışmalar yapmıştır. Eserleri incelendiğinde makamsal bir özümseme göze çarpmakta, bununla birlikte makamsal yeniliklere açık olduğu gözlemlenmektedir. Yapılan geçkiler incelendiğinde Rauf Yekta Bey'in yüksek teorik bilgisinin besteciliğine yansıdığı görülmektedir. Kendi belirlediği biçimlerde makamsal ya da yapısal yenilikler ve denemeler yaparken; Mevlevi ayini, kâr, beste benzeri biçimlerde geleneğe bağlı kalması; yenilik ve geleneği bir arada kullanılabilmesi Rauf Yekta Bey'in bestecilik yönünden üzerinde durulması gereken noktalardan biridir. Rauf Yekta Bey'in kişisel arşivinin bütünü araştırmacılara açıldığı takdirde, kendisinin bahsettiği üzere pek çok eserinin repertuvara ekleneceği düşünülmektedir.

Rauf Yekta Bey, Cumhuriyet dönemi gelenek tartışmalarının ve polemiklerinin belki de en önemli aktörlerindendir. Rauf Yekta Bey'in süreli yayınlardaki yazılarına baktığımızda Cumhuriyet dönemi öncesi yazılarında biyografi, teori, müzik tarihi alanlarına odaklanmakta iken Cumhuriyet döneminde yazdığı yazıların 'milli musiki' konusuna yoğunlaştığı ve bu konuda Türk müziğinin savunucusu olarak pek çok polemik yazısı kaleme aldığı görülmektedir. Türk müziği geleneği hakkındaki bu tartışmaların Türk müziği alanındaki seçkinler-arasında olması beklenirken, Rauf Yekta Bey'in bu dönemki tartışmalarının karşıtlarının yine seçkinlerden oluştuğu ancak kendi deyimiyle alanın dışından, Türk müziği bilmeyen kişiler oldukları, konuyu ideolojik düzlemde ele aldıkları ve bu kültür için yeni bir müzik geleneği oluşturma çabası içinde oldukları görülmektedir. Rauf Yekta Bey ise -gelenekçi bir anlayışla yaklaşmamakla birlikte- mücadele alanı olarak Türk müziği geleneğinin savunucusu pozisyonundadır. Milli musiki tartışmalarının içinde, Rauf Yekta Bey ne dayanaksız bir biçimde Türk müziğinin armonize edilemeyeceğini söylemiş ne de bu müziğin gelişimi için çokseslendirilmesi gerektiğini savunan tarafta durmuştur. Bu konuda, üçüncü bir tarafta -zümrede- bulunan Yekta'ya teorisyen/besteci olarak

modern bir yaklaşımla bileşimci misyonu yüklenmektedir. Bu amaçtan ilerlemeci bir kültür/müzik anlayışını da görmek mümkündür. Yaratılmaya çalışılan bu yeni geleneğin yukarıdan aşağıya dayatıldığını, halkın gerçekleriyle uyum gösteremeyeceğini ve alımlayıcı bulamayacağını düşünmektedir. Görüşlerini Batı müziği üzerine çalışmalar yapmış önemli kişilerden alıntılarla da destekleyen Yekta; bu yolla hem Batı müziği literatürüne hakimiyetini göstermiş, hem de fikirlerinin dayanaklı olduğunu ispat etmeye çalışmıştır.

Ancak kişilere karşı sert eleştirilerde bulunsan da Cumhuriyet döneminin siyasetine eleştirisi olmadığı; aksine Atatürk’e ve Cumhuriyet devrimlerine ana hatları itibarıyla ılımlı yaklaştığı görülmektedir. Siyasi olarak milliyetçi söylemden dayanak alan milli musiki tartışmalarında, Türk müziğinin devamlılığının savunuculuğunu yine milliyetçi bir söylem üzerinden kurgulamış ve bu devamlılığı ‘Cumhuriyet ilkelerinin gereği’ olarak değerlendirmiştir.

Bu polemiklerdeki temel amacı ise değişen toplumsal yapıda Türk müziğini konumlandırabilmek ve ona bir değer atfedilmesini sağlamaktır. Cumhuriyet’in Batılı kültür politikaları içerisinde Türk müziğinin dışlamaması, toplumsal değişmeye uyum gösterebilmesi adına geleneğin revize edilebileceği, ancak bunun Türk müziğinin özgüllüğünün kaybına neden olmaması gerekliliği bu polemiklerdeki temel söylemidir.

Bir Osmanlı münevveri olarak yetişen Rauf Yekta Bey son Osmanlı dönemindeki teori çalışmaları, yazılı kültüre geçiş çalışmalarıyla modern ve pozitivist bir konumdayken; Cumhuriyet döneminde Türk müziği geleneğinin savunuculuğunu yapması ve Türk müziğinin çokseslendirilmesi ile ilgili görüşleri nedeniyle -milli musiki savunucuları tarafından- sıklıkla ‘muhafazakar’ olarak konumlandırılmış hatta ‘mazi olmuş bir nesle mensup’ görülmüştür. Türk müziği çevrelerince ise gelenekselci bir yaklaşımla Türk müziğini savunan ve siyasi ya da kültürel nedenlerle Avrupa müziğini savunan iki zümrenin dışında kalan ve Batı müziğinden alınabilecekleri alıp Türk müziğine ‘asri bir renk vermek’ taraftarı olan üçüncü zümrede anılmaktadır. Bu düşünce, modern bir anlayışla ‘Bileşimci’ rolü üstlendiğini de göstermektedir. Kendisi ise yazılarında muhafazakar olarak anılmaktan büyük bir rahatsızlık duyduğunu aktarıp, kendisini ‘mûsikimizin en liberal hâdimi [hizmet eden]’ olarak tanımlamaktadır.

Tanpınar’ın, değişme sürecinde olan Türk toplumunun Doğu ve Batı arasında kalmışlığı ve bocalamasını konu edindiği *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının,

müzik ve popülerleşme/modernleşme tartışmasını ele aldığı bölümünde, yenin/modernliğin temsilcisi olarak kurguladığı karakteri “Hayata inanmak lâzım... Siz hayata değil, Acemaşırana inanıyordunuz” demektedir. Bu anlatıdan yola çıkarak, Rauf Yekta Bey ‘Acemaşıran’a inancını hiç kaybetmemekle birlikte ‘hayata’ da inanmaktadır; onu göz ardı etmemektedir ve ‘Acemaşıran’ı ‘hayat’la birleştirmektedir.

Rauf Yekta Bey, mücadele alanı içinde Türk müziğinin çeşitli alanlarının geleneğinin savunuculuğunu ve sürdürücülüğünü yaparken ideolojik olarak gelenekçi bir anlayışı ile hareket etmemiş; geleneğin dönüşebildiğinin, aktarımının ve hayata geçirilmesinin yaşamın ve toplumsal süreçlerin seyri içinde gerçekleştiğini görebilmiştir.



## KAYNAKLAR

- Abdülbaki Nasır Dede** (2006). *Tedkk  Tahkk* (Yalçın Tura, ev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Adorno, T. W.** (1982). *Gelenek stne* (Nasuh Barın, ev.). Tan, s. 90-99.
- Adorno, T.W. & Horkeimer, M.** (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (N. Ülner ve E. . Karadoğın, ev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Akdeğirmen Ercan, S.** (2019). Osmanlı kentlerinde 19. yüzyıldaki dönüşümler İstanbul, Büyükdere rneğı. *Meltem İzmir Akdeniz Akademisi Dergisi*, 6, s. 75-96.
- Ahskalı, R.** (2007). Reslkttb. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları. c. 34, s. 546.
- Akıncı, M & nder, .** (2006). Entelekteli evrensellik ve oryantalizm ekseninde yeniden düşünmek. *Türkiye Günlüğü*, 87, s. 122-131.
- Aksakal, H.** (2015). *Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri*. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Aksoy, B.** (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e mûsikî ve batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları. (c.5, s.1216-1224).
- Aksoy, B.** (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akter, E. İ.** (2015). "Gelenek" kurguları: Türkiye'de 2000'lerin başlarında "Tasavvuf Musikisi" kültürel üretim alanı (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Yeditepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü, İstanbul.
- Aktu, A.** (1951). Merhum Rauf Yekta Bey'in kütüphanesi. *Musiki Mecmuası*. 41, s. 22.
- Ambrosio, A.F.** (2012) *Dervişler Tarihi, Antropolojisi; Mistik Yn* (Buğra Poyraz, ev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Arendt, H.** (1996). *Geçmişle Gelecek Arasında*. (B. S. şener, ev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Argyro, V.** (1996). *Tradition and Modernity in the Mediterranean: The Wedding as Symbolic Struggle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arslan, F.** (2016). *Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*. İstanbul: Beyan Yayıncılık.
- Atay, T.** (2004). Gelenekilikle karşı-gelenekiliğın gelgitinde Türk 'Gelenekçi' muhafazakrlığı, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*. c.: V, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ayangil, R.** (2008). Western Notation in Turkish Music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, Third Series, v. 18, s. 401-447.
- Ayas, G.** (2014). *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, G.** (2015). *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, G.** (2018). *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskaçında "Musiki"*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aydın, M. B.** (2004). *Âlem-i Mûsikî (çeviriyazım ve inceleme)* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ayvazoğlu, B.** (1996). *Gelenegin Direnişi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Baltacıoğlu, T.** (2000). *Altunizade Köşkü'nün Öyküsü*. İstanbul: Mim Matbaacılık.
- Bardakçı M.** (1980). Rauf Yekta Bey'in bilinmeyen üç kitabı. *Musiki Mecmuası*, 272.
- Bardakçı, M.** (1986). Rauf Yektâ Bey'in hayatı ve eserleri. *Türk Mûsikîsi*. (Orhan Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bauman, Z.** (2000). *Siyaset Arayışı*. (T. Birkan, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Behar, C.** (2005). *Musikiden Müziğe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C.** (2008) *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berkes, N.** (2003). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: YKY.
- Berkman, E. & Taşdelen, D.** (Yay. Haz.) (2021). *40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- BOA.** BEO. 4723/354161-1, 04-03-1341.
- BOA.** BEO. 4723/354161-2, 04-03-1341.
- BOA.** DH. EUM.AYŞ 58/123, 30-05-1340.
- BOA.** DH.EUM.AYŞ 58/123.
- BOA.** BEO. 4723/354161-1.
- BOA.** BEO. 4723/354161-2.
- BOA.** DH.SAİDd. 46-285.
- BOA.** HR.İM.205.43.
- Borrel E.** *Türkiye'de Musiki -Rauf Yekta Bey-*. (Erol Pektaş, Çev.) *Musiki Mecmuası*, 203.
- Bostan, İ.** (2000). *Kapudan Paşa*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. İstanbul: TDV Yayınları. c. 24, s. 354.
- Bourdieu, P.** (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P.** (1998). *Practical Reason: On The Theory of Action*. California: Stanford University Press.
- Bourdieu, P.** (2006). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı* (N. K. Sevil, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



- Boyer, P.** (1994). *Tradition as Truth and Communication*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cevad, S.** (1919). Rauf Yekta ile mülakat. *Dergâh Dergisi*, 38.
- Cevad, S.** (1922). Ali Rif'at Bey'le mülâkât. *Dergâh Dergisi*, 40.
- Cevher, M. H.** (1995) *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (transkripsiyon, inceleme)* (Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir.
- Cevizci, A.** (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Coplan, D.B.** (1993). Ethnomusicology and the Meaning of Tradition. *Ethnomusicology and Modern Music History*, (Ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman, Daniel M. Neuman) Urbana ve Chicago: University of Illinois Press. s. 35-48.
- Çakmakoglu, A.** (1997). *Osmanlılardan Cumhuriyet dönemine kadar Türk Mûsikîsi eğitim kurumları* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). İ.T.Ü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çalışır, A.** (1995). Dârü'l Bedayi-i Osmani. *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çergel, M.A.** (2007). *Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde neşredilen Türk mûsikîsi konulu makâleleri* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çetinkaya, B.A.** (2008). “Meşrutiyet Dönemi (1876-1909) Aydın Ve Devlet Adamının/Bürokratının Kimlik Yapısı”, C.Ü, İlahiyat Fakültesi Dergisi, XII/2, s. 75- 120.
- Çolakoğlu Sarı, G.** (2014). 19. yüzyıl batılılaşma hareketlerinin Osmanlı-Türk müziğine yansımaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 181), 31-50. <http://dergipark.gov.tr/tsadergisi/issue/21491/230368>.
- Dârülelhan Mecmuası*, Şehzadebaşı Evkaf Matbaası, İstanbul.
- Değeralp, A.** (2012). Meşrutiyet dönemi aydınlarında Batılılaşma tartışmaları (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Sivas.
- Deren, S.** (2007). Kültürel batılılaşma. *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce*, c. III Modernleşme ve Batıcılık, İstanbul: İletişim, s. 382- 402.
- D'erlanger'in kişisel arşivi:** (t.y.). Erişim: 10 Nisan 2021, <https://ennejma.tn/archives/fr/2017/02/21/062-06-echelles-generales-des-sons-melodiques-employees-en-musique-arabe-moderne/nggallery/page/3/>.
- Devlet Korosu:** (t.y.). Erişim: 12 Mart 2020, <http://www.devletkorusu.com>.
- Dil cemiyetinde muhtelif kollardan çalışacaklar tesbit edildi. *Vakit Gazetesi*, 21 Kasım 1932.
- Doğrusöz, N.** (2007). *Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvarı Üzerine Bir İnceleme* (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğrusöz, N.** (2021). *Yusuf Kırşehrî nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: Kırşehir Valiliği.

- Doğrusöz, N. (ed.)** (2018). *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Doğrusöz, U.** (1997). Türkiye'de aydınlanma ışığında müzikte yeni kimlik arayışları. *Türkiye'de Aydınlanma Hareketi- Server Tanilli'ye Saygı Sempozyum Bildirileri*. Strasbourg.
- Duran, M. H.** (2001). *Milli Mecmua ve Tiyatro ve Musiki adlı dergilerdeki Türk Musikisi ile ilgili makaleler* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eğribel, E; Sezer B.** (1993). *Türk Müziği, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilimdalı Çalışma Günleri*. İstanbul: Çantay.
- Eisenstadt, S. N.** (1974). *Tradition in Modernizing Societies: Old and New Forms of Patrimonialism*. Boverly Hills: Sage Publications.
- Emiroğlu K.** (2003). Aktör. *Antropoloji Sözlüğü* (Kudret Emiroğlu ve Suavi Aydın, Haz.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ergin, O.** (1942). *Türkiye Maarif Tarihi*. İstanbul: Osmanbey Matbaası. c. 4.
- Erguner, S.** (2003). *Rauf Yektâ Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*. İstanbul: Kitabevi.
- Ergur A.; Doğrusöz N.** (2015). Resistance and adoption towards written music at the crossroads of modernity: gradual passage to notation in makam music. *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, 46(1), 145-174.
- Ergur, A. & Aydın Y.** (2006). Patterns of modernization in Turkish music as indicators of changing society. *Musicae Scientiae*, Özel Sayı, 2005.
- Ergur, A.** (2002). *Portedeki Hayalet: Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam.
- Ergur, A.** (2009). *Müzikli Aklın Defteri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ezgi, S.** (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, c. I-V.
- Feldman, W.** (1991). Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire. *Asian Music*, 22(1), 73-111.
- Frolov, I.** (1991). *Felsefe Sözlüğü* (Aziz Çalışlar, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gelenek.** (2011). *TDK Büyük Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Genç, E.** (2006). *Sosyolojik açıdan entellektüel kavramlaştırmaları* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Genç, M. & Tezcan, V.** (2015). Gelenek ve yenilik kavramlarının felsefesi tartışması ekseninde geleneksel Türk sanatlarını yeniden düşünmek. *Elişi Dergisi*, c:3-6, s.135-156.
- Giddens, A.** (1976). *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Giddens, A.** (1994) *Living in a Post-Traditional Society*, Ulrich Beck- Anthony Giddens-Scott Lash, Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order, UK, Polity Press.
- Giddens, A.** (2000). *Elimizden Kaçıp Giden Dünya* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.

- Glassie, H.** (1995). *Tradition*. The Journal of American Folklore.
- Glassie, H.** (2002). *Turkish Traditional Art Today, Ministry of Culture of the Turkish Republic*. Ankara: Indiana University Press.
- Gordon, M.** (1999). *Sosyoloji Sözlüğü* (Osman Akınhay-Derya Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gökalp, Z.** (1952) *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gross, D.** (1992). *The Past in Ruins Tradition And The Critique Of Modernity*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Gusfield, J.R.** (1967). Tradition and modernity: misplaced polarities in the study of social change. *American Journal of Sociology*, c. LXXII- 4, s. 351-362.
- Gültek, N.** (1996). *Mevlevî Âyınlerinde kullanılan usûller ve kullanılış sebepleri* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Halkevi güzel sanatlar şubesi teşekkül etti. *Vakit Gazetesi*, 19 Şubat 1932.
- Halk musiki cemiyeti, *Vakit Gazetesi*, 12 Ekim 1931, 5.
- Hobsawm, E.** (1996). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Hobsawm, E.** (2006). *Gelenekğin İcadı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Işıктаş, B.** (2017). Sentez arayışlarıyla geçen tarihsel bir müzikolojik tartışma: Cumhuriyet döneminde Milli müzik inşası. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*. c.2-2. s. 23-53.
- İlahiler ve nefesler. *Vakit Gazetesi*, 25 Ekim 1932, s.1.
- İlyasoğlu, E.** (1997). *Cemal Reşit Rey*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpşirli, M.** (2000) İlmiye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları. c. 22, s. 141-145.
- İTÜ OTMAG.** (t.y.) Erişim: 10 Ağustos 2020, <http://www.otmag.itu.edu.tr>.
- Kam, R.** Rauf Yekta Bey. *Musiki Mecmuası*, 203.
- Kara, A.** (2010). *Bir müzik eğitim kurumu olarak Dârülelhan ve Mecmuası* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.
- Kara, A.** (2018). *Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Karadeniz, S.** (2007). Gelenek üzerine bir okuma denemesi. *Milel ve Nihal Dergisi*. c:4-2.
- Karadeniz, Ş.** (2013). *Mevlevi Ayinlerinin kompozisyon açısından incelenmesi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Karaduman, İ.** (2013). Ra'uf Yekta Bey'e dâir bilinmeyen birkaç belge. *Tarih Okulu Dergisi*, 16, s. 471-487.

- Katz, I. J.** (2015). *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)*.
- Kaya, C.V.** (haz.). (2016). *Dârülelhân Talimatnamesi ve Ders Müfredat Programı*. İstanbul.
- Kaya, Y. & Tatar, T.** (2008). *Gelenekten Modernliğe Kalıplaşan Yenilik*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Kılıçbay, M. A.** (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları. c.1, s.55-60.
- Kimberly, H.** (2011). *Modernliği Dokumak: Bir Batı Anadolu Köyünde Hayat, Aşk, Emek*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayını.
- Kolluoğlu, P.** (2012). Türk müzik devriminden popüler kültür müziğine çok seslilik gündüşleri: Türk müzik inkılabında Garbiyatçı endişeler ve fanteziler. *Doğu Batı*, 62, s. 199- 224.
- Kolukırık, K.** (2004). Osmanlı Devleti'nde ilk resmî konservatuvar olan Dârülelhan'da derleme ve yayım faaliyetleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, c. 35, s.479-498.
- Kolukırık, K.** (2015). *Türk Müzik Tarihinde Darü'l-Elhan ve Darü'l-Elhan Mecmuası*. Kırşehir: Barış Kitap.
- Kolukırık, K. & Alkan Y.** (2011). Rauf Yekta ve Millî Tetebbu'lar Mecmuası'nda yayınlanmış "Kökler" ve "Eski Türk Sazları" adlı makalelerinin incelenmesi. *Bilimname*, s. 181-196.
- Kösemihal, M. R.** (1935). Rauf Yekta Bey ve eserleri. *Müzik ve Sanat Hareketleri Mecmuası*, s.6-7.
- Kutluğ, F.** (2000). *Türk Mûsikisinde Makamlar-İnceleme*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Maalouf, S.** (2003). *Mikhā'il Mishāqā: Virtual Founder of the Twenty-Four Equal Quartertone Scale*. *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 123, No. 4 s. 835-840
- Malhotra, V. A.** (1979). Weber's concept of rationalization and the electronic revolution in western classical music. *Qualitative Sociology*, 1(3), 100-20.
- Mardin, Ş.** (1983). Batıcılık. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c. 1, İstanbul, s. 245- 250.
- Mardin, Ş.** (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mumcu, A.** (2000) Divan-ı Hümayun. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları. c. 9, s. 431.
- Musiki Mecmuası*, Atalay Matbaası, İstanbul.
- Naci, F.** (1995). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu, "Münevverden Entel'e"*. Ankara: Bağlam Yayını.
- Nettl, B.** (1985). *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival*. New York: Shirmer Books.
- Nettl, B.** (1986). World music in the twentieth century: A survey of research on Western influence. *Acta Musicologica*, c. LVIII, f. 2.

- Nutku, Ö.** (1993). Darülbeydi. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, c.8, s. 515-516. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Nüzhet, S.** (1931). *Gülme Komşuna*. Akşam Matbaası.
- Oransay, G.** (1983). Cumhuriyetin ilk elli yılında geleneksel sanat müzikimiz. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c.6, s. 1496-1509.
- Ortaylı, İ.** (2008). *Gelenekten Geleceğe*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Öğüt, E. H.** (2012) Bir modernleşme projesi olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi. *Müzik-Bilim Dergisi*, 1, s. 37-43.
- Öncel, M.** (2010). *Rauf Yektâ Bey'in Âti, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı Mecmûalarda müzikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Örnek, S. V.** (1971). *Etnoloji Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Özalp, M. N.** (1986). *Türk Müsiki Tarihi-Derleme*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Özbudun, S.** (2003). Gelenek. *Antropoloji Sözlüğü* (Kudret Emiroğlu ve Suavi Aydın, Haz.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özcan, N.** (1993). Darülbeydi. *DİA*, c.8, s.518-520. İstanbul: Diyanet Vakfı.
- Özcan, A.** (2000). Dergâh-ı Âli. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 9, s. 174. İstanbul: TDV Yayınları.
- Özcan, N.** (1995). Dârülelhan Osmanlı Devleti'nde kurulan ilk müzikî mektebi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Diyanet Vakfı Yay.
- Özcan, N.** (2000) Rauf Yektâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 34, s. 469. İstanbul: TDV Yayınları.
- Özdemir, H.** (2010). *Rauf Yekta Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit gazetelerinde musiki ile ilgili makalelerinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özden, E.** (2013). Osmanlı'da musiki okulları. *Rast Müzikoloji Dergisi*, c. 1, s. 17-29.
- Özden, E.** (2015). *Arşiv Belgeleriyle Dârülelhân*. İstanbul: DM Kitap.
- Özden, E.** (2019). *Osmanlı Devleti'nin Konservatuarı Dârülelhan (Arşiv Belgeleriyle)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Özsan, G.** (2015). Kültür ve gelenek. *Kültür Sosyolojisi içinde*. (s. 85-103). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Öztuna, Y.** (2006) *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, O. M.** (2018). Dârü'l-elhan" İsmindeki Sır: "Jeune" Ütopyacılığa Dair Bir Sembol. *Kuruluşunun Yüzyüncü Yılında Dârü'l-Elhân'a Armağan* (Gülçin Yahya Kaçar, Haz.-Ed.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. s. 235-289.

- Öztürk, O. M.** (2020). Türk müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel teorilerinin pozitivist inşası: Kısa fakat eleştirel bir tarihçe. *Eurasian Journal of Music and Dance*, s. 171-215.
- Özyılmaz, N.** (2007). *19. yüzyıl İstanbul kültür ortamında müzik ve mekân* (Basılmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. Sosyal Bil. Enstitüsü, İstanbul.
- Paçacı, G.** (1994). Belediye Konservatuvarı. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 2, s.142. İstanbul: Ana Basım A.Ş.
- Paçacı, G.** (1994). Darülelhan ve Türk Mûsikîsi ‘nin gelişimi I. *Tarih ve Toplum*, 121 s. 48-55.
- Paçacı, G.** (1998). *Cumhuriyet’in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Paçacı, G.** (1999). *Cumhuriyet’in Sesli Serüveni. Cumhuriyetin Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Pekin E.** (2017). “Fem-i Muhsin” ya da yaratıcı icracı, *Sosyoloji Dergisi*, c. 37-2 s. 315-342.
- Resimli Kitap* (1908), c. 1-3.
- Sağır, S.** (2010). İstiklal Marşı besteleri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5, s. 214-226.
- Sevengil, R. A.** (1990). Darülbeydi nasıl kuruldu. *Argos*, c. 19, s.80-82.
- Sevengil, R.A.** (2014). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Shils, E.** (2003-2004). Gelenek (Hüsametdin Arslan, Çev.), *Doğu Batı*, 25, s. 101-134.
- Shils, E.** (1981). *Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Signell, K.** (1976). The modernization process in two oriental music cultures: Turkish and Japanese. *Asian Music*, c. VII-2.
- Smith E. & Meshakah M.** (1847). A treatise on Arab music, chiefly from a work by Mikhil Meshakah. *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 1, No. 3. s. 171-217.
- Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan Koleksiyonlar ve Kitap Sayıları.** (t.y.) Erişim: 10 Ocak 2018, <http://www.suleymaniye.yek.gov.tr/Content/UploadFile/Doc/koleksiyonlar.pdf>
- Şahin, M & Duman, R.** (2008). Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi. *ÇTTAD*,VII/16-17. c. 2008/Bahar-Güz, s. 259-272.
- Şehbal Dergisi* (1909). 1, s. 7.
- Şehbal Dergisi* (1922). 49, s. 13.
- Şark musikisi, *Vakit Gazetesi*, 18 Temmuz 1930, s. 5.
- Şentürk, R.** (2016). *Müzik ve Kimlik*. İstanbul: Küre Yayıncılık.
- Tanpınar, A. H.** (2015). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taruskin, R.** (2009). *History of Western Music*. Oxford University Press. v. I.

- Tatar, T.** (2000). Gelenek ve gelecek. *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, c. 26, s.199-215.
- Tekelioğlu, O.** (2001). Modernizing reforms and Turkish music in the 1930's. *Turkish Studies*, 2(1), s. 93-108.
- Thibaut, P.B.** (1911). Le concert classique oriental. *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle*. Yıl:7 (2). s. 24-43.
- Tohumcu, A.** (2009). Türk müziği terminolojisinde yozlaşma / örnek olay analizi: şarkı formu. 38. *Icanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler*, 2, s. 711-718.
- Turley, A. C.** (2001). Max Weber and the sociology of music. *Sociological Forum*. c. XVI- 4, Aralık, s. 633-653.
- Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uygun, M.N.** (1999) *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabü'l Edvarı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Uymaz, B.** (2005). *Şehbal'de mûsikî yazıları (1-50 Sayılar)* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Uymaz, T.** (2005). *Şehbal'de musiki yazıları (51-100 Sayılar)* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.
- Üngör, E.** (1966). *Türk Marşları*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Üngör, E. N.** (1977). Türk mûsikisinde nota yayımcılığı yayımlar-yayımcılar. (*Nota Basımında 100.Yıl Özel Sayı Mûsikî Mecmuası*, c: 337.
- Vural, M.** (2003-2004). Gelenek ve dinlerin aşkın birliği. *Doğu Batı*, 25, s. 161- 175.
- Weber, M.** (1958). *The Rational and Social Foundations of Music*. Çev. Ed. D. Martindale, J. Ridell ve G. Neuwirth. Southern Illinois University Press.
- Williams, R.** (2012). *Anahtar Sözcükler* (Savaş Kılıç, Çev.). İstanbul: Sena Ofset.
- Yahya Kaçar, G.** (Ed.) (2018). *Kuruluşunun Yüzyüncü Yılında Dârü'l-Elhân'a Armağan*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Yekta, R.** (1986). *Türk Musikisi* (Orhan Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yekta, R.** (2000). *Esatiz-i Elhan* (Nuri Akbayer, Yay. Haz.). İstanbul: Pan Yayıncılık. Yeni Türkiye. (Türk Müziği Özel Sayısı). s.57.
- Yıldızeli, İ. E.** (Haz.). (2009). *Bir Kültür Savaşçısı Dr. Şevki Uludağ*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Zarcone, T.** (2007). *Şeyh Mehmet Ataullah Efendi ve Galata Mevlevihanesi Doğu-Batı Arasında Entellektüel ve Tinsel Bir Köprü. Saltanatın Dervişleri, Dervişlerin Saltanatı İstanbul'da Mevlevilik*. İstanbul: İstanbul Araştırma Enstitüsü Katalogları.
- Zorlutuna, H. N.** (1339). Darülelhan'da bir ders. *Süs*. c.27, s.3-4.
- Zürcher, E. J.** (1995). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim





## **EKLER**

- EK A:** Darülelhan Kronolojisi
- EK B:** Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan Programı
- EK C:** “Darülelhan Müsameresi”
- EK D:** Darülelhan ile İlgili Arşiv Belgeleri
- EK E:** “Darülelhan’da Bir Ders”
- EK F:** Rauf Yekta Bey’e Ait Otobiyografik Belge
- EK G:** Sicill-i Ahval Defteri Kaydı
- EK H:** Rauf Yekta Bey ile İlgili Haberler
- EK I:** Kahire Kongresi’nden Fotoğraflar
- EK J:** *Gavsîyye* ve “Türk Musikisi” Maddesi
- EK K:** Rauf Yekta Bey’in Yazıları
- EK L:** Rauf Yekta Bey ile İlgili Kronoloji
- EK M:** Rauf Yekta Bey’in Besteleri

## EK A: Darülelhan Kronolojisi

**Çizelge A.1 : Darülelhan kronolojisi.**

| Darülelhan Kronolojisi | Siyasi Olaylar                                                                                                                                                                                                                                                                | Kültürel Olaylar                                         |
|------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
|                        |                                                                                                                                                                                                                                                                               | 1911- Milli Edebiyat Akımı (1911-1923)                   |
| 1914                   | 5. Meclis-i Mebusan'ın açılışı (14 Mayıs)<br>Kapitülasyonların kaldırılması (1 Ekim)<br>I. Osmanlı Devleti ile Almanya arasında ittifak antlaşması (2Ağustos)<br>I. Dünya Savaşı'nın başlaması (4 Ağustos)<br>Osmanlı Devleti'nin İtilaf Devletleri'ne savaş ilanı (11 Kasım) | İnas (Kızlar) Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması      |
| 1915                   | I. Dünya Savaşı                                                                                                                                                                                                                                                               | Mekteb-i Tıbbiye'nin Darülfünun'a bağlanması.            |
| 1916                   | I. Dünya Savaşı                                                                                                                                                                                                                                                               | Dârü't Talim-i Musikî Mektebi'nin açılması.              |
| 1917                   | I. Dünya Savaşı                                                                                                                                                                                                                                                               | Beş Hececiler'in eserlerinin yaygınlaşmasının başlangıcı |

**Çizelge A.1 (devam): Darülelhan kronolojisi.**

|      | Darülelhan Kronolojisi                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Siyasi Olaylar                                                                                                                                                                                                                       | Kültürel Olaylar                                                                                                 |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1918 | <p>Darülelhan'ın iç tüzüğünün yayınlanması (28 Şubat/Nisan)</p> <p>Rauf Yekta'nın <i>Darülelhan'da Musiki Islahatı</i> başlıklı yazının yayımlanması (12 Mart)</p> <p>Meclis-i Ayan tutanaklarında kayıtlı Darülelhan ve Musiki Encümeninin görevlerinde dair konuşma. (19 Mart)</p> <p>Zekaizade Ahmed (Irsoy) Bey'in istifası.</p> <p>Darülelhan'ın ilk konseri (29 Mayıs)</p> <p>İkinci konser (11 Eylül)</p> <p>Santurî Ziya Bey'in sağlık sorunları nedeniyle ihracı (Kasım)</p> | <p>I. Dünya Savaşı Osmanlı Devleti'nin parçalanması</p> <p>Sultan Vahdettin'in tahta geçişi (3 Temmuz)</p> <p>Mondros Mütakeresi (30 Ekim)</p> <p>İstanbul'un İşgali (13 Kasım)</p>                                                  |                                                                                                                  |
| 1919 | <p>Erkekler şubesinin binasının sahibinin ödenmeyen kira nedeniyle mahkemeye başvurusu. Mahkemenin erkekler şubesinin binanın tahliyesine karar vermesi (14 Temmuz) Âlem-i Mûsikî dergisinde yayımlanan <i>Dârü'l-elhân'ın Lağvı</i> başlıklı yazı (1 Ekim)</p>                                                                                                                                                                                                                       | <p>Mustafa Kemal'in Anadolu'ya gönderilmesi (Mayıs)</p> <p>Kurtuluş Savaşı başlangıcı</p>                                                                                                                                            | <p>Muallim İsmail Hakkı Bey'in <i>Usulat, Solfej, Makamat ve İlaveli Nota Dersleri</i> eserinin yayımlanması</p> |
| 1920 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <p>Kurtuluş Savaşı</p> <p>Son Osmanlı Meclis-i Mebusan'ın dağılması</p> <p>Misak-ı Milli (28 Ocak)</p> <p><b>İstanbul'un 2. kez işgali</b> (16 Mart)</p> <p>T.B.M.M.'nin açılması (23 Nisan)</p> <p>Sevr Antlaşması (10 Ağustos)</p> |                                                                                                                  |
| 1921 | <p>Darülelhan Konseri (20 Mart)</p> <p>Zükûr kısmındaki bazı hocaların kurum içi farklı görevlere getirildiği bazılarının maaşlarının kesildiğini gösteren belge. (2 Ağustos)</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <p>Kurtuluş Savaşı</p>                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                  |

**Çizelge A.1 (devam): Darülelhan kronolojisi.**

|      | Darülelhan Kronolojisi                                                                                                                                                                                                                                                              | Siyasi Olaylar                                                                                                                                                                 | Kültürel Olaylar                                                                                                                          |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1922 | Darülelhan Konseri (15 Mayıs)<br>Şehzadebaşı'nda verilen konser nedeniyle İstanbul Valisi tarafından Dahiliye Nezareti'ne gönderilen yazı (Eylül)<br>Darülelhan'ın kapatılması ile ilgili yazışma. Alanındaki tek eğitim kurumu olması nedeniyle kurumun kapatılmama kararı. (Ekim) | Kurtuluş Savaşı bitışı<br>Saltanatın Kaldırılışı (1 Kasım)                                                                                                                     | <i>Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire</i> 'da Rauf Yekta'nın kaleme aldığı 'Türk Müziği' maddesinin yayımlanması |
| 1923 | Darülelhan'ın Maarif Vekaleti'nden ayrılıp, İstanbul Valiliğine bağlanması.<br><i>İstanbul'da Büyük Bir Konservatuvar Açılıyor</i> başlıklı yazı. (31 Temmuz)<br>Darülelhan'ın resmi olarak tekrar açılması. (14 Eylül)                                                             | Lozan Antlaşması (24 Temmuz)<br>Son İtilaf birliğinin İstanbul'dan ayrılması (4 Ekim)<br>İstanbul'un işgalden kurtuluşu (6 Ekim)<br>Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu (29 Ekim) | Ziya Gökalp'in <i>Türkçülüğün Esasları</i> kitabının yayınlanması.                                                                        |
| 1924 | Darülelhan Mecmuası'nın yayımlanmaya başlaması. (Şubat)                                                                                                                                                                                                                             | Hilafetin kaldırılması (3 Mart)<br>Yeni anayasının kabulü (20 Nisan)                                                                                                           | Rauf Yekta'nın <i>Gavsîyye</i> eserini yayımlaması.<br>Tevhid-i Tedrisat Kanunun çıkartılması. (3 Mart)                                   |
| 1925 |                                                                                                                                                                                                                                                                                     | Tekke ve Zaviyeler kapatıldı. (2 Eylül)<br>Miladi takvime geçiş için kanun hazırlanması                                                                                        |                                                                                                                                           |
| 1926 | Darülelhan İç Tüzük'ünün yayımlanması. Darülelhan Külliyesi'nin basılmaya başlanması. Derleme gezileri.<br>Türk Müziği eğitiminin kaldırılması. (9 Aralık)<br>Tasnif ve Tespit Heyeti'nin kurulması.                                                                                | Medeni Kanun kabul edildi. (17 Şubat)                                                                                                                                          |                                                                                                                                           |



**تکرار اصلی تاریخی**  
**۱۳۳۶**

استنبول و ولایت ایچون منعلی حضان  
غروشد. پسته اجرتنه تابع آبوزلر  
هفتهجه اوئوزغوش اسقیلا اولئور.

عالمک اجنبیه ایچون منعلی  
۴۰ نرائقدر  
لشمنسی ۱۰ پاردور

# تقویم

دولت علیه عثمانیه مک جریده رسمیه سیدر

[هرکونه نشر اولئور]

**تاریخ تأسیس**  
**۱۲۴۷**

انور ادرمه متعلق خصوصیات ایچون  
مطبعة عامره مدرینه مراجعت اولئور  
تقویم نومروسی: ۸۵۱ استنبول

عماکم اجرا و دفتر خاقانی اعلانلریندن  
مطلوباً بکری و دیگر اعلاناتک  
بهر سطریندن ایکی غروش آلئور

---

بازار ایرتسی : ۲۱ ربیع الاول ۱۳۳۵ و ۲ کانون ثانی ۱۳۳۲

نومرو : ۲۷۶۴

**موسیقی انجمنی و دارالالحان تعلیماتنامه سی ایله**

**دارالالحان پروغرامی**

مربوط موسیقی انجمنی و دارالالحان تعلیماتنامه سی ایله دارالالحان پروغرامی لایحه لرینک موقع تطبیقه وضی شورای دولت و مجلس و کلا قرار یله تنسیب اولمشدور .

بوراداره سنه نك اجراسته معارف ناظری مأموردر .

۷ ربیع الاول ۱۳۳۵ ۱۹ کانون اول ۱۳۳۲

|                                            |                                     |          |
|--------------------------------------------|-------------------------------------|----------|
| حریبه ناظری و بحریه ناظر وکیل              | شیخ اسلام                           | سدر اعظم |
| اور                                        | محمد سید                            |          |
| خارجیه ناظری و عدلیه ناظر وکیل             | داخلیه ناظری و مالیه ناظر وکیل      |          |
| خلیل                                       | طلعت                                |          |
| معارف ناظری و پوسنه و تفراف ناظر وکیل      | نافعه ناظری و اوقاف حایون ناظر وکیل |          |
| احمد شکری                                  | عباس                                |          |
| تجارت و زراعت ناظری و شورای دولت رئیس وکیل |                                     |          |
| احمد نسیمی                                 |                                     |          |

**موسیقی انجمنی و دارالالحان تعلیماتی**

**برنجی فصل**

موسیقی انجمنی ایله « دارالالحان » مقصد تأسیس

ماده : ۱ : موسیقی صنعتک علمی بر صورتده تعلیم و تدریسی و موسیقی به حائذ آثار معتبره اسلافک نشر و احیای مقصدیه معارف عمومی نظارتجه ارباب علم و اختصا صندن مرکب بر موسیقی انجمنی تشکیل و ( دارالالحان ) نامیله برده موسیقی مکتبی کنشاد اولمشدور .

ماده : ۲ : موسیقی انجمنی معارف نظارتجه منتخب بر رئیس و بر رئیس ثانی ایله مناسب مقدار اعضا صندن مرکب فخری بر هیئت علمیهدر .

ماده : ۳ : انجمنک وظیفه اساسیه سی موسیقی صنعتک مکاتبده علمی بر صورتده تعلیم و تدریسی ایچون ( ادوار ) تعبیر ایدیلان واسکی موسیقی کتابلرنده محرر بولان احکام و قواعدی جمع و تلفیق ایله نظریات شکنده تعلیم و اصول تفنیک قواعد ایقاعیه دائره سنده اجرا اولنمی اسبابنک استحصانه توسل « لزمه کوره آیده ویا ایکی آیده بر رساله » موقته نشر ایتمک و آثار معتبره اسلافک نشر و احیاسنه دلالت ایلمک و « دارالالحان » ده موسیقی صنعت نفیسه سنک قواعد و غوامضنه واقف مقتدر معلملر یقشدیرمک و الیوم مکاتب رسمیه ده تعلیم ایدیلان موسیقی آثارنی بالتدقیق بولنر مابنده قواعد علمییه موافق اولیسان آثارنی درس پروغراملرندن طی و اخراج و برینه حسیات ملیه نك تمالیسنه خادم

اوله جق آثار معتبره اقامه و مختلف درجه ده کی مکاتبک موسیقی پروغراملرنی تنظیم و نظارته اعطا و عنداللزوم موسیقی معلملرنی انتخاب و انهار و دارالالحانک هر سنه بودجه سی تنظیم و ترتیب ایلمک و دارالالحانده مکمل برکتبخانه و برموزه احدایله بولنری ایلم مینه ده استفاده عمومییه کشاده بولنریمق و الحاصل ملی موسیقیزی اندراسدن وقایه ایتمکله بر اربابیات عثمانیه نك انقلاباتی شعروانشا ایله توأم بولنسی اعتبار یله یقندن تعقیب اضطرارنده بولان عثمانلی موسیقینک زمانک ذوق و مزاجنه کوره استحالهنده ماهیت مخصوصه سی محافظه یه مقتدر صنعتکار یقشدیرمکدر .

ماده : ۴ : هفته ده بر و ایجابنده ده ا زیاده موسیقی انجمنی اجتماع دعوت ایدرک موسیقی به متعلق بالمعوم مسائل علمییه مذا کره و قراره ربط ایتدیرمک و مقررات متخذه نی نظارته بیلدیرمک و روزنامه مذا کرانی تعیین و مسائل مختلفه یه متعلق مذا کرانی قدیم و تأخیر و مدت مذا کره نی تعیین و تحدید ایتمک و انجمن مذا کراننده بر مسئله علمییه مذا کره حلقه ده اختلاف و مشکلات ظهورنده خارجدن ارباب اختصا صی دعوتله مذا کره ده بولنریمق و رأی بولنرین استفاده ایتمک ریاستک حله و وظائف و حقوق دنددر خارجدن دعوت اوله جق ارباب اختصا ص انشای مذا کره ده انجمن اعضاء اصلی سی کی برر رأیه صاحب اولورلر .

ماده : ۵ : رئیس ثانی مقام ریاستدن حواله ایدیله جک مسائلک تدقیقات اولیسنی ایفا و مذا کرانک اساسی احضار و رئیس اولک بولنرینی زمانلرده انجمنه ریاست ایتمک و وظیفه لر یله مکلفدر . انجمنک کنشابت وظیفه سی ریاست ثانیجه ایفا ایدیلر .

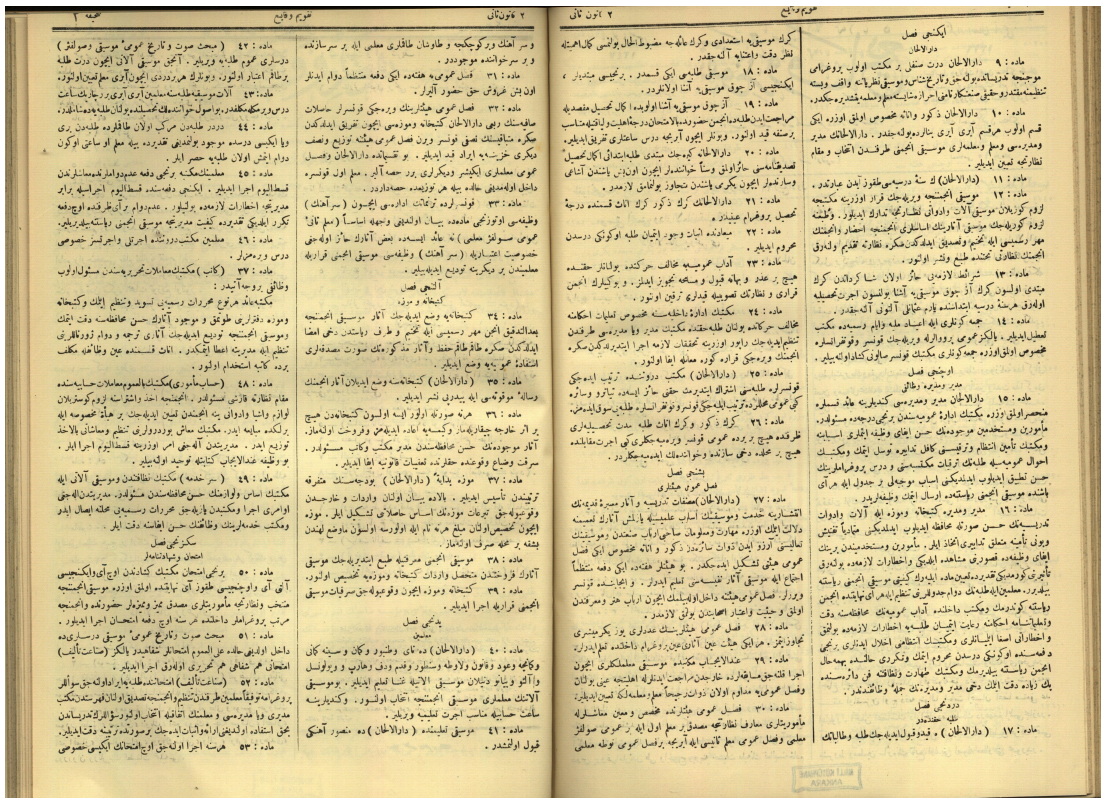
ماده : ۶ : انجمن رؤسا و اعضاء ی رأی بولنده مستقل و هریری عثمانلی موسیقینک ترقیات و تکملاتی حقنده کی مطالعاتی باهر بر مقام ریاسته بیلدیرمک مسئله نك انجمنده مذا کره سی طلب ایلمک صلاحیتی حائزدر .

ماده : ۷ : مکاتبده موسیقی تدریساتنک امر تقنینی انجمن طرفندن انتخاب ایدیله جک اوج اعضا میانندن نظارتجه تعیین اولنه جق ذوات طرفندن فخری اوله رق ایفا ایدیله جکدر .

ماده : ۸ : موسیقی انجمنی رؤسا و اعضاءنک وظیفه لر ی فخریدر . اجتماع ایچون طرف ریاستدن و قوبوله جق دعوته ممدت مشروعه یه مستند اولقسزین اوج دفعه متوالیاً اجابت ایتیان اعضا مستعفی عد ایدیلور . انجمن اعضاءنک دارالالحانده معلمک درعه ده ایلمی مجازدر . آنجق معلمک ایدن اعضاءک انجمن مقررانه تماماً تطبیق حرکت ایتمی مشروط و معلمین سائر نك تابع اولدینی اصوله مطابعتی مجبوریدر .

Şekil B.1a : Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan Programı-Takvim-i Vekai.





Şekil B.1b : Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan Programı-Takvim-i Vekai.



بری عمومی امتحان عد ایدیلیر . خصوصی امتحانلر ائشاننده مکتب تعلیل ایدیلر . خصوصی امتحانلرده قزانیلان نومرولر شاکردانک سنه اورته سندنکی درجات تحصیلسنه وقوف ایچون مکتبجه قید وتسجیل ایدیلیر . عمومی امتحان نومرولرینه تأییری اوله ماز .

ماده : ۵۴ امتحانلرده قزانیلان نومرولرک درجانی بروجه آتیدر .

۱۰ - ۹ علی الاعلی

۸ - ۷ اعلا

۵ - ۶ وسط

۴ و اشاغیسی ضعیف

ماده : ۵۵ هر سنه امتحانلری متعاقب مدیر و مدیره مکتب هر طلبه تک کتبه سله ترفع نومرولری وصفده قاجنجی چقدیقنی مین اوج نسخده جدول تنظیم وذات و مکتب مهر لیه تختم ایتدکدن سکره انجمن ریاسته اعطا ایلر . ریاست برنسخه سنی انجمنه اعطا و دیگر سنی مکتب مدیریتته اعاده و اوجنجیسی مقام نظارته تقدیم ایلر .

ماده : ۵۶ شهادتنامه لر موفقی وجهه تنظیم و معامله تصدیقه سی ختام بولدقدن سکره اصحابنه توزیع اولتور .

ماده : ۵۷ شهادتنامه لر حک و سیلتیدن عاری اوله جقدر .

طقوزنجی فصل

و اد متفرعه

ماده : ۵۸ ( دارالالخان ) ده طوبیله جق دفتر لر بروجه آتیدر :

۱ - کتبه دفتری

۲ - بوقلمه

۳ - امتحان

۴ - کتبخانه

۵ - موزه

۶ - مکتبک تاریخچه سی

ماده : ۵۹ مکتبه تعلیم ایدیلان موسیقی آلاتندن ( پیانو و هارپ و وولولنسل ) دن ماعداسی طلبه کندیلری کنیروب کوتورور لر طلبه تعلیم ایدیه جکی موسیقی آلاتی خارجدن اشترا ایدوب مکتبه سرخدمیه تسلیم ایله حفظ ایتدیره بیلیر .

ماده : ۶۰ اناث طلبه تک استراحت سالونه معلمین دخی داخل اولدینی حالده هیچ بر اذک کیره مز .

ماده : ۶۱ مکتبک دیوانخانه سنه معلق جدولده هر کونک درس ساعتی و درس مذکوره معلمینک اسامیسی درج ایدیلیر .

ماده : ۶۲ تعلیماتنه تک طلبه به عا د احکامی دیوانخانه ده تعلیق ایدیلر جکدر .

دارالالخان پروغرای

برنجی صنف

۱ - مبحث صوتدن معلومات اوله .

۲ - ( موسیقی حروفی : نوطه ) تک طرز تحریر و قرآنی و موسیقی حروفی اناختارلریله ( غام ناتورل ) و ( غام موده ره ) ترفیضاتی و عثمانلی موسیقینسنده مستعمل برده لرک اسامیسی ایله چاریک سسلر حقه ده معلومات کافیه .

۳ - ضرب و موسیقی اصول و اوزان ترفیضاتی و موسیقی حروفک صورت تطبیقی ، صوفیان ، دویک ، آغیر دویک ، چفته صوفیان ، آصاق ، آغیر آصاق ، آصاق سماعی ، یوروک سماعی ، والس ، اوفر ، دورهندی ، دورروان و زنلرینک تطبیقات عملیه سی .

۴ - الهیات و آیین شریف .

۵ - موسیقی تاریخ عمومیندن معلومات اوله .

۶ - سازلر ایچون برنجی سنه ( موسیقی امثله سی : متود ) .

ایکینجی صنف

۱ - مبحث صوتدن معلومات متممه .

۲ - مقامات اساسیه و متفرعاتی حقه ده معلومات کامله ، مقاماتک ( موسیقی حروفی : نوطه ) ایله طرز تحریری .

۳ - چفته دویک ، چنبر ، اخته ، دورکیر ، برشان اوزانی ایله بونلرک هیاه مجوعه سندن تشکیل ایدر ( زنجیر ) وزنی و ( اوسطه فرنگیچین ، لک فاخته ، فرع خفیف ، نیم نقی ، نیم دور ) اوزانلرک تطبیقات عملیه سی و موسیقی حروفی ایله طرز تحریر و قرآنی .

۴ - ( کبری = مازور ) ( سقرن = سینور ) قواعدی و ( آرمونی ) میادیس ( فا و دو ) اناختارلری و ( صناعت تألیف = بسته کارلق ) حقه ده معلومات اوله .

۵ - تاریخ عمومی موسیقین معلومات مفصله .

۶ - الهیات و آیین شریف .

۷ - سازلر ایچون ایکینجی سنه ( موسیقی امثله سی = متود ) .

اوجنجه صنف

۱ - مبحث صوتدن معلومات مکمله و آلات مخصوصه ایله تطبیقات قیه .

۲ - ضربین ، رمل ، قیل ، هاوی ، ضرب فتح و زنلرینک تطبیقات عملیه سی .

۳ - مختلف اناختارلرله موسیقی قرآنی و اناختارلرک آلاترجه موسیقی به صورت تطبیق .

۴ - آرمونی حقه ده معلومات متممه .

۵ - ( صناعت تألیف = بسته کارلق ) قواعدی .

۶ - مفصل موسیقی تاریخ عمومی و تراجم احوال .

۷ - الهیات و آیین شریف .

۸ - سازلر ایچون اوجنجه سنه ( موسیقی امثله سی = متود ) .

دردنچی صنف

۱ - اوج سنه ظرفنده تعلیم ائشان موسیقی اوزانی ایله تألیفات .

۲ - موسیقی تاریخ عمومی حقه ده معلومات و تدقیقات مکمله .

۳ - ( صناعت تألیف = بسته کارلق ) حقه ده معلومات مفصله .

۴ - ( آرمونی حقه ده ) معلومات مفصله .

۵ - سازلر ایچون دردنچی سنه ( موسیقی امثله سی : متود ) و اكمال .

ماده عمومی

جلسه هیاتک ۲ کانون اول ۲۲۲ تاریخلی یازاریرتسی روزنامه سیدر

۱ - سنه حایه زاندارمه بودجه سنه تخصیصات فوق الماده علامه سی حقه ده قرار موقت .

۲ - سنه حایه پوست و تفریق و تفریق بودجه سنه تخصیصات فوق الماده علامه سی حقه ده قرار موقت .

۳ - ۲۳۱ سنه سی مالیه بودجه سنه بش میلیون غروش علامه سی حقه ده قرار موقت .

۴ - منطقه نظامیه سیله فیکه تدبیل ایدیلان لایحه قانونیه .

۵ - سنه حایه زاندارمه بودجه سنه تخصیصات منضمه علامه سی حقه ده لایحه قانونیه .

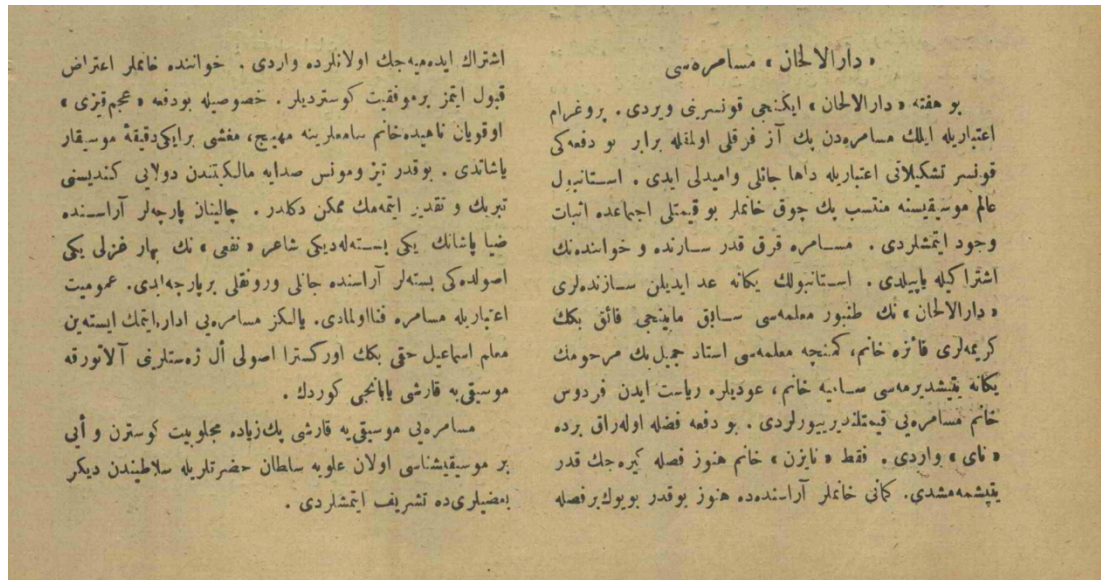
۶ - سنه حایه مالیه بودجه سنه بر میلیون غروش علامه سی حقه ده لایحه قانونیه .

۷ - حرکت دوا می مدتیجه معاشانه اجرا لئان ضائم حقه ده لایحه قانونیه .

۸ - حرکت دوا می مدتیجه مجلس جمعی مأمورین و مستخدمین معاشانه اجرا قلنه جق دهام حقه ده لایحه قانونیه .

مجلس طراره

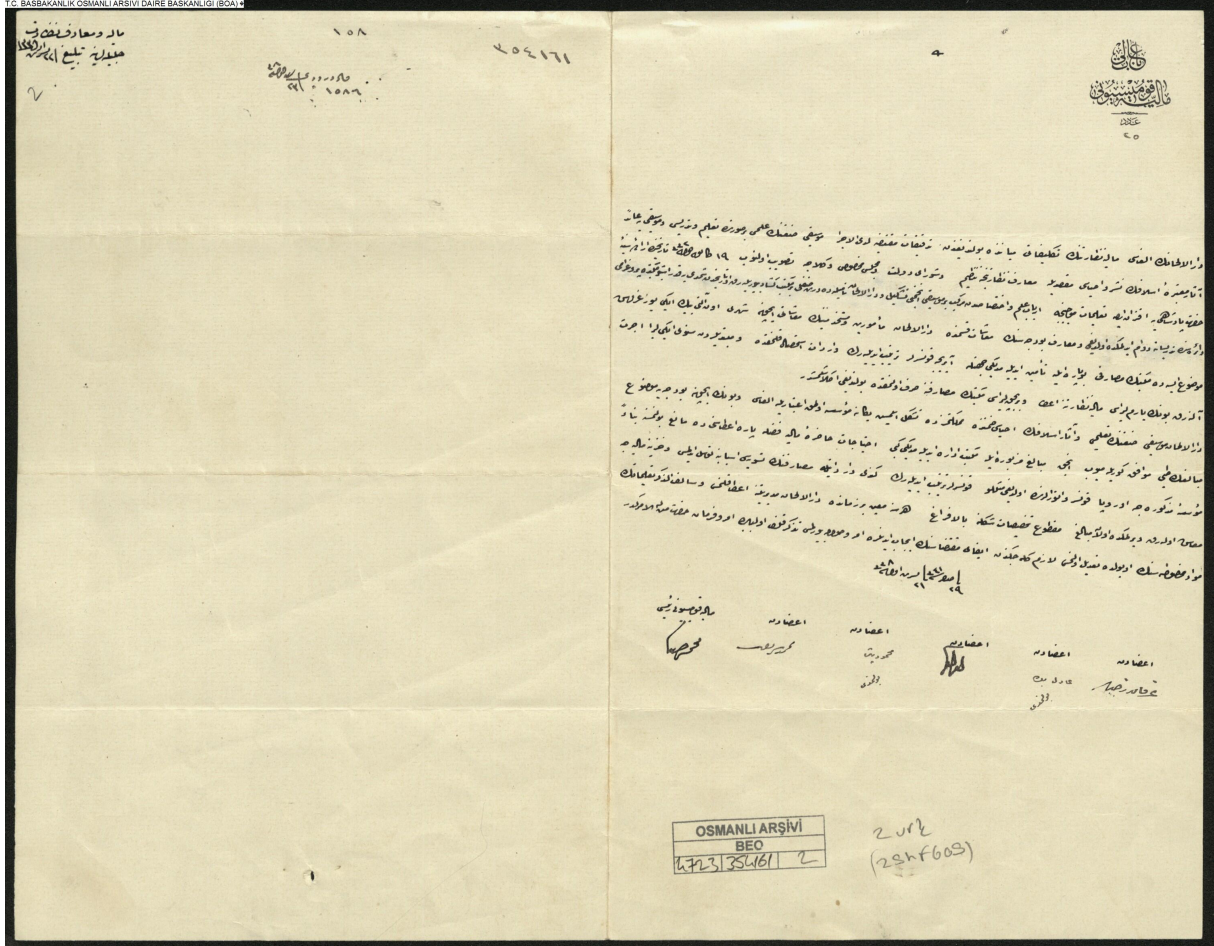
Şekil B.1c : Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan Programı-Takvim-i Vekai.



Şekil C.1 : “Darüelhan Müsameresi” yazısı Servet-i Fünun.







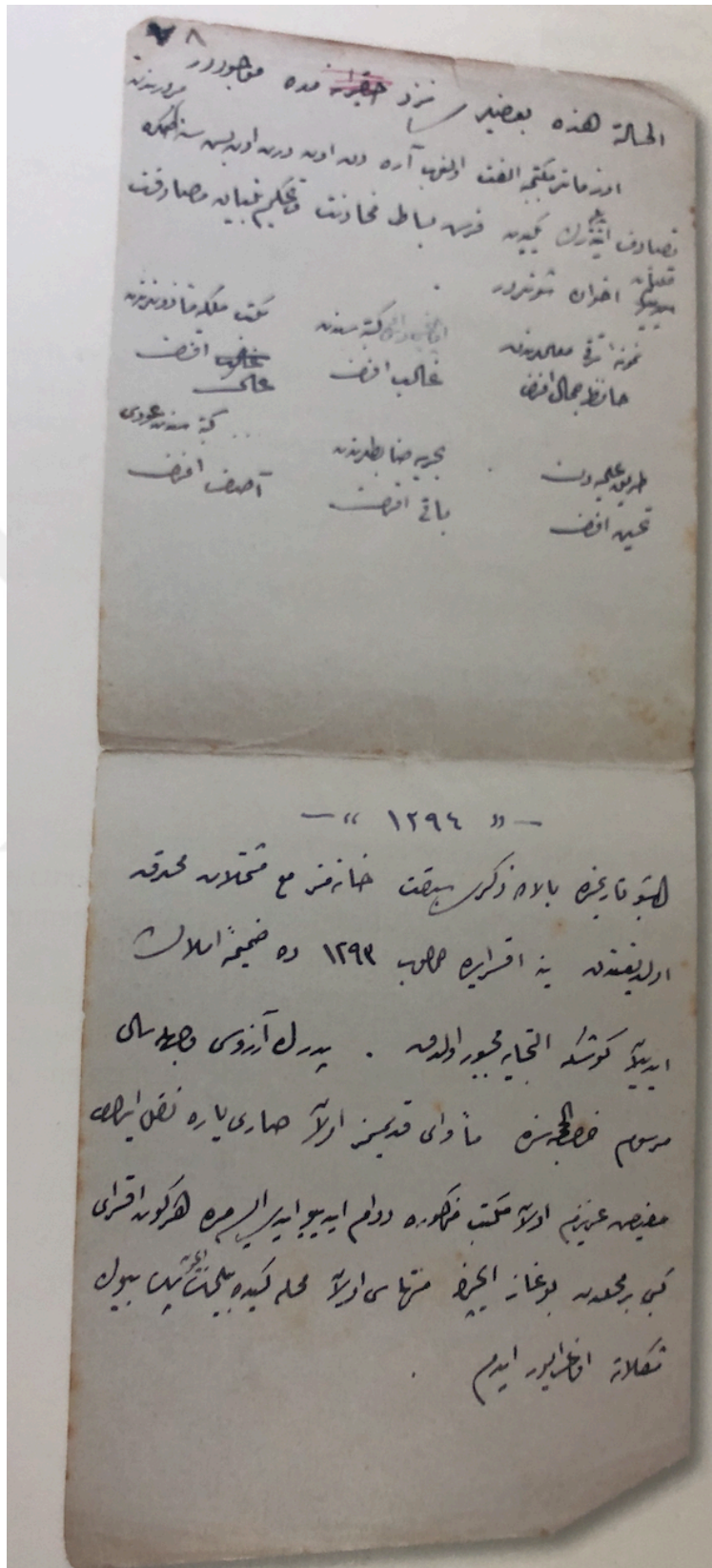
BEO.004723.354161.002

Şekil D.2: Darülelhan'ın ilgası ile ilgili belge.





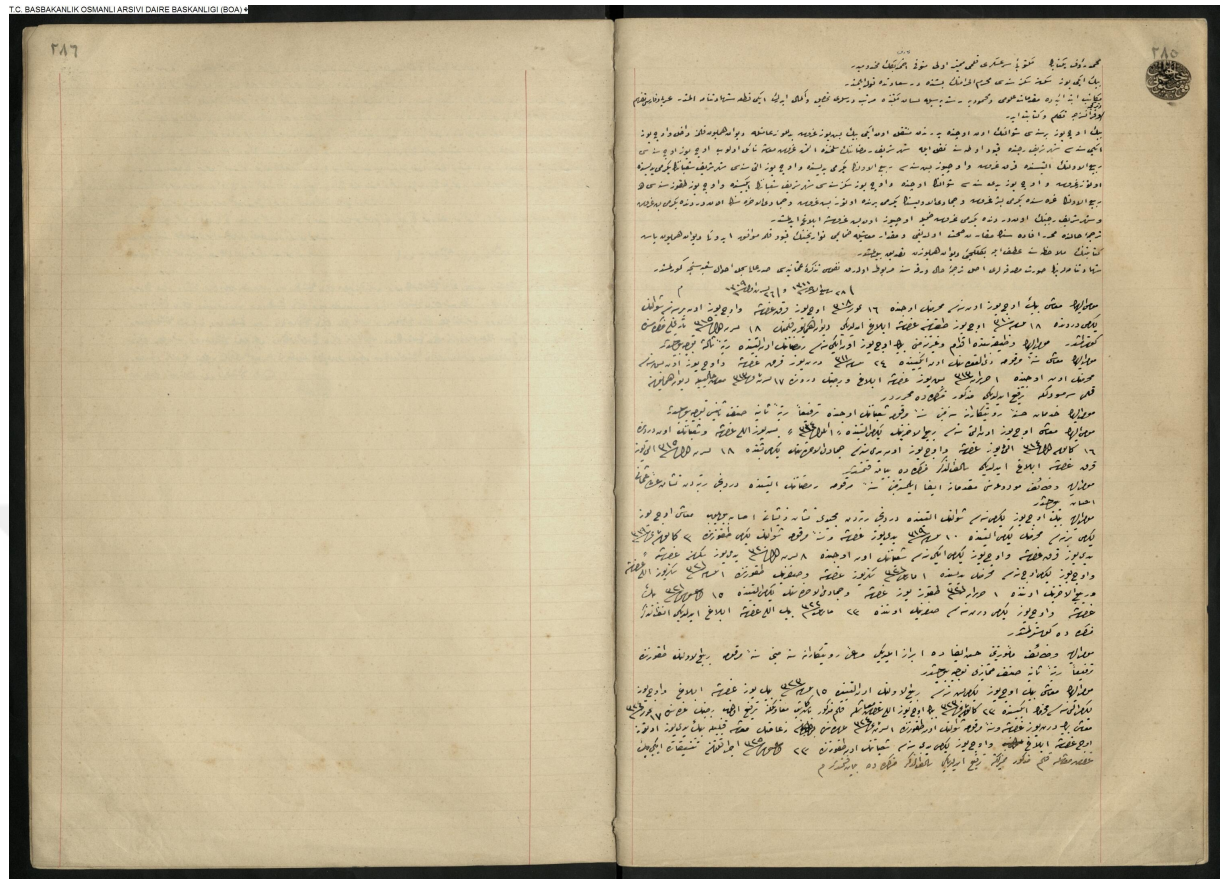
Şekil E.1 : “Darülelhan’da Bir Ders” başlıklı yazı.



**Şekil F.1 :** Rauf Yekta Bey’in çocukluk hatıralarını aktardığı otobiyografik belgeden bir sayfa.



# EK G: Sicill-i Ahval Defteri Kaydı



Şekil G.1 : Rauf Yekta Bey'in sicill-i ahval kaydı.

## EK H: Rauf Yekta Bey ile İlgili Haberler

**Konservatuvar**  
**Eski musiki**  
**parçaları, ilâhiler**  
**notaya alınacak**

İstanbul konservatuvarı şimdiye kadar epice talebe yetiştirmiş, mektep sıfatıyla beklenen vazifeyi yapmıştır. Fakat burasının türk musikisinin tedvini ve inkişafı hususlarında da faaliyet göstermesi arzu ediliyor. Diğer taraftan esaslı bir türk musiki tarihi yoktur. Bunun da tanzim edilmesi lâzımdır.

Şehremizi Muhiddin bey Avrupadan geldikten sonra bu hususta lâzım gelen teşkilât yapacaktır.

Şimdiki hal : eski musikîşinaslardan Rauf yekta, Ali Rifat beylerle zekâî dede zade Ahmet efendi eski musiki parçalarını notaya alıyorlar. Konservatuvar bunlardan başka dinî musikiyi, eski notaları, ilâhileri tetkik ederek bunları da notaya alacaktır.

**İlâhiler notaya alınacak**

Eski musikîşinâslardan Rauf Yekta, Ali Rifat Beylerle Zekâî dede zade Ahmet efendi eski musiki parçalarını notaya alıyorlar. Konservatuvar bunlardan başka dinî musikiyi, eski notaları, ilâhileri tetkik ederek bunları da notaya alacaktır.

28 Şubat 1930, Milliyet, s.3.

**ilâhi ve nefesler plâğa alınıyor**

Konservatuvarda Rauf Yekta, Zekâî Dedenin oğlu Hafız Ahmet, Doktor Suphi B.lerden mürekkep bir heyet eski ilâhi, nefes, beste ve ayinleri toplamaktadır. Kemani Reşat, Neyzen Tevfik, Tanburi Dürrü, Sedat, Hafız Yaşar B. ler ve nefes Dürrü, Sedat, Hafız Yaşar B. ler de 30 kadar bakır plâğa ilâhi ve nefes okuyacaklardır. Bu eserlerin notaları zaptedilerek saklanacaktır. Konservatuvarda tarihi eserler ve şark musiki aletleri müzesi tesis edilmiştir.

28 Şubat 1930, Akşam, s.3. 26 Ekim 1932, Cumhuriyet, s.2.

**İlâhiler ve nefesler**  
**Konservatuvarda bir heyet tarafından**  
**toplanarak plâklara alınıyor;**  
**notalar da toplanıyor**

**Kemani Reşat** **Neyzen Tevfik** **Rauf Yekta**

Tarihi ve dinî eserleri toplamak üzere konservatuvarda yeniden bir heyet teşkil edilmiştir. Bu heyet alaturka musiki üstatlarından Rauf Yekta, Zekâî dedenin oğlu hafız Ahmet ve doktor Suphi beylerden mürekkeptir. Heyet eski melodileri, ilâhileri, ayinleri, durakları, bektâşi ve mevlevî nefeslerinin güfte ve bestelerini topluyacaktır. Bu gibi eserlerin toplanmasına geçen sene başlanmış ve 20 kadar eser toplanarak müzeye konmuştur. Yeni heyet faaliyete geçmiş, şark musikisine vakıf kimselerden istifadeye başlamıştır. Toplanacak eser bestelerinin kaybolmaması için bunların bakır plâklara alınması kararlaştırılmıştır.

İçerâ heyeti ismi verilen kemani Reşat, neyzen Tevfik, Dürrü, Sedat, Hafız Yaşar beylerden mürekkep ikinci bir heyet teşkil olmuştur. Bu heyet plâklara ilâhileri, ayinleri okuyacaklardır. Bu plâklar satışa çıkarılmıyacak, konservatuvarın tesisine başlanılan müzesinde saklanacaktır. Bu sene bu iş için ayrılan para ile 30 kadar plâğa beste alınabilecektir. Bundan başka ilâhilerin ve nefeslerin ayrıca notaları da bastırılarak saklanacaktır. Konservatuvarda tarihi eserler ve şark musiki aletleri müzesi de tesis edilmiştir. Buraya şimdiye kadar ele gelen (Ali tarafı 2 nci sayfa)

25 Ekim 1932, Vakıf, s.1.

**Eski Musiki Eserleri**  
**Toplanıyor**

Tarihi ve dinî eserleri toplamak üzere konservatuvarda yeniden bir heyet teşkil edilmiştir. Bu heyet alaturka musiki üstatlarından Rauf Yekta, Zekâî dedenin oğlu Hafız Ahmet ve doktor Suphi Beylerden mürekkeptir. Toplanacak eser bestelerinin kaybolmaması için bunların bakır plâklara alınması kararlaştırılmıştır.

6 Ekim 1932, Son Posta, s. 2.

Şekil H.1 : Tasnif ve Tespit Heyeti ile ilgili haberler.



## Halk Musiki cemiyeti

Amatör musikişinaslar Halk musikinin inkişafı için nasıl çalışıyorlar



**Halk Musiki cemiyetinden bir grup**

Halk musiki cemiyeti, eski Darülfenun — şimdiki konservatuarın — lağv olunan garik subesinin talebelerinden bir grup tarafından kurulmuştur. Müessisi Mahmut Vedat beydir.

Cemiyetin merkezi Şehzadebağında, Letafet apartmanının C. H. F. Fatih ve Beyazıt kuzallarının bulunduğu kısımda ve C. H. F. nın hımayesindedir.

Halk musiki cemiyetinin arası bugün için seksen üçe halig olmaktadır.

Para mukabilinde hususi veya umumî bir yerde sanatını gösteren **azam azalık asfatı** — cemiyetin esası ve dahilî nizamnamelerinin hükümlerine göre — sukut etmektedir.

Cemiyetin nizamnamesine göre gayesi: halk musikisinin tamimi geliktir. Cemiyetin verdiği konserlerde Halk musikisine daha fazla yer ayrılması ile bu gaye teyit ediliyor.

Cemiyet bugünkü geliki ile gayesine vâsil olmuştur denilebilir. Azasuna âdilyuk bir kısmı mesleklerinde kendilerine birer mevki teminine muvaffak olmuş serbest meslek sahibi gençler teşkil ediyor. Hanımlar bu cemiyette hemen hemen aza mevduatın üçte ikisine halig oluyorlar.

Bu cemiyette idare heyeti tek ağık mesleklerle uğraşmaz. İdare heyetinin riyasetinde iki sene denberi Rauf Yekta Bey bulunmaktadır.

**Gençlik Haberleri**

### İzellerimiz çalışıyor

29 teşrinivel cümhuriyet bayramına iştirak etmek üzere Ankaraya gidecek olan izellerimiz çalışmaya başlamışlardır. Öğle ve akşam idrarahallerinde (musika takımı) büyük bir gayretle çalışmaktadırlar. Diğer izeller ise oymak beynin nezareti altında yürüyüş talimlerine başlamışlardır. Genç izellerimize muvaffakiyet dileriz.

### İki rekor

(İstanbulspor) futholde nasıl büyük varlıklar gösteriyorsa atletizm sahasında da büyük muvaffakiyetler kazanıyor.

Sarı siyahıların yüzünü güldürecek yeni bir rekor kıran (Veyis) bey son atletizm müsahakalarında disk ve güllede kendi rekorlarını birer daha kırmıştır.

Gülle rekoru (12.45) ten (12.58) e çıkarılmıştır.

Disk rekoru ise (46) metreden (40.540) santim atmıştır.

### Âli ticaret mektebi açıldı

10 teşrinivel cumartesi günü (Ticaret mektebi) derslerine başlamıştır. Bu sene mektebe her sene den fazla talip vardır. Bu vaziyet karşısında mektep idaresi çubuk imtihani yaparak kazananları mektebe almıştır. Yeni ve eski talebeye muvaffakiyet dileriz.

### Halk idman klübünün senelik içtimalı

9 teşrinivel cuma günü (Halk idman) yurdu senelik içtimalı ağıtılmış ve bir senelik faaliyet programını okuduktan sonra yeni idare heyeti seçilmiştir. Yeni idare heyetine

Vakit, 12 Ekim 1931, s.5.

## Amatör

### Dün senelik kongrelerini aktettiler

## Halk musiki cemiyetinin yeni heyeti idaresi

Amatör gençler tarafından teşkil edilen Halk musiki cemiyeti kongresi dün C. H. F. Fatih ocak binasında toplandı.

Halk musiki cemiyeti iki sene evvel teşkil edilmiştir. Cemiyete dahil olanlar hiç bir yerde para ile saz çalamamaktadırlar.

Dünkü kongrede evvelâ nizamnamenin bazı maddeleri tadil edildi, yapılan bu tadilatla Cemiyette bir müessisan heyeti teşkil edilmektedir.

Bundan sonra cemiyetin yeni idare heyeti intihabı yapılmıştır. İdare heyetine Rauf Yekta, Vedat, Ata Beylerle Habibe H. intihap edilmiştir.

Milliyet, 2 Ağustos 1930, s.3.

## Halk Musiki Cemiyetinin kongresi

Halk Musiki Cemiyeti, dün saat 16 da Şehzadebağında Letafet apartmanında senelik kongresini ağıttı. Kongre riyasetine Vedat B. seçildikten sonra idare heyeti raporu okundu. Rapor üzerindeki müzakerat bitince idare heyeti intihabatına geçildi.

Rauf Yekta, Kemal, Sevkî, Ata, Vedat ve Salâhattin Beyler yeni idare heyetine seçildiler. Bir kaç hanım aza da yedek azalıklara ayrıldı ve içtima



Halk Musiki Cemiyeti kongresinden bir intihab

geç vakit nihayet verildi. Halk Musiki Cemiyeti azası, dün kongreden evvel bir de konser vermişlerdir.

Cumhuriyet, 7 Ocak 1933, s.4.

## Senelik kongreler

## Halk musiki

Cemiyeti de dün toplanarak yeni idare heyetini seçti

Halk musiki cemiyeti dün öğleden sonra Şehzadebağında Letafet apartmanındaki cemiyet merkezinde senelik kongresini yapmıştır.

Kongre riyasetine Vedat, kâtipliklere İzzet ve Şevki Beyler seçildikten sonra içtima başlanmıştır.

Evvelâ idare heyeti raporu okunmuştur. Raporda cemiyetin bir sene zarfındaki faaliyetinden bahsedilerek yapılan işler, verilen konserler zikrediliyor ve bundan sonra yeni sene zarfındaki programlar hakkında malûmat veriliyordu.

İdare heyetinin raporu ve hesabatı azadan seçilen Belkis Hanım, Hasan Bey, ve Salâhattin Beyler tarafından tetkik edilerek muvafık görüldüğünden umumî heyet te raporu aynen kabul etmiştir.

Bundan sonra yeni sene idare heyeti intihabatına geçilmiş ve idare heyetine Rauf Yekta, Kemal, Sevkî, Ata, Salâhattin, Vedat Beyler yedek azalığa da Habibe Hanım, Hasan Bey ve Yegâne Hanım seçilmiştir.

Vakit, 7 Ocak 1933, s.3.

Şekil H.2 : Halk Musikisi Cemiyeti ile ilgili haberler.





## Bir sanatkâr

### Rauf Yekta Beylerbeyin-deki evinde öldü

Şark musikisi üstadlarından Rauf Yekta dün gece Beylerbeyin-deki evinde ölmüştür. Rauf Yekta şark musikisini çok iyi bilenlerdendi. Musikiye dair pek çok yazıları ve eserleri vardır. Uzun müddet hocalık yaparak pek çok talebe yetiştirmişti. Vefatı sanat âlemi için bir kayıptır.

Sanatkârların cenazesi bugün öğle vakti Beylerbeyindeki evinden kaldırılacaktır. Konservatuar müdürlüğü talebesini ve kendisini sevenleri cenaze merasiminde bulunmağa davet ediyor.

## Büyük bir kayıp

### Musiki üstadı Rauf Yekta vefat etti

Bir müddet - tenberi tifodan mustarib bulunan büyük musiki âli - mimiz Rauf Yekta evvelki gece saat 1,30 da Beylerbeyindeki evinde ölmüştür. Şark ve Türk musiki - sindekiengin bil - gişle beraber ta - nınmış bir mu - harrir de olan merhum hayatını tamamen musiki - ye hasretmiş ve bu sayede yalnız memleketimizde değil, Avrupada ve Amerikada bile büyük bir şöhret kazanmıştı. Rauf Yektanın ölümü Türk musiki ve matbuat âleminde büyük bir tees - sür husule getirmiştir. Haber aldığımızdan tertib edilen büyük senfonik or - kestra konserinde büyük âlimin hatı - rası ve istirahatı ruhu için bir dakika aurulacaktır.

**Rauf Yektanın hayatı**  
Ahmed Arif Beyin oğludur. 1288 hicri tarihinde İstanbulda doğmuştur. Rüstiye ve lisan mektebi âlâsını ikmal (Arkası altıncı sayfede)

## Şark musikisi büyük bir üstadını kaybetti

### Bay Rauf Yekta öldü

Şark musikisinin büyük üstadı Bay Rauf Yekta evvelki gece saat 1,30 da Beylerbeyindeki evinde vefat etmiştir.

Bay Rauf Yekta memleketimizde ve Avrupada Şark musikisi hakkında yegane kalifiyetler bir mütehassıs olarak tanınmıştı. Türkiye, bu sebeple büyük bir musiki üstadı kaybetmiştir.

Bay Rauf Yekta bütün hayatını (Devamı 6 ncı sayfede)

Akşam, 10 Ocak 1935, s.2. Cumhuriyet, 10 Ocak 1935, s.1. Milliyet 10 Ocak 1935, s.1.

## Rauf Yekta

### Evelki gece öldü, bugün gömülüyor

Şark musikisi bilgilerin den bay Rauf Yektanın ev - velki gece Beylerbeyindeki evinde gözlerini hayata kapadı. Bugün "acı" ile duyduk. Yıllarca yazılarla, sözlerle, ders - lerle Türk millî kültürünü koruma ve yaymağa çalışan Rauf Yekta, geçenlerde bir tifo hastalığı geçirmişti, son zamanlarda iyileşmiş sayılıyordu. Birkaç gün önce hastalığı tekrarlamış ve Rauf Yekta bu sefer kurtulamamıştır. Cenazesi bugün Beylerbeyindeki evinden kaldırılarak ora mezarlığına gömülecektir. Musikişinas, konservatuar talebesi, sanat se - venler ve dostları bu sabah saat dokuzda ve onda köprüden kal - kakacak olan Şirket-i Hayriye ve pa - purlariile Beylerbeyine gideceklerdir. Rauf Yektanın cenazesine konservatuar namına bir çelenk konulacaktır.

Bay Rauf Yekta, altmış dört yaşında idi; İstanbulda doğmuş - tu.

Rüstiye ve lisan mektebi â - lâini bitirmiş, şehadetname al - mış, hususî muallimlerden musiki nazariyatını okumuştur.

Nay ve tanbur çaldı. "Şark musiki tarihî", "Türk musiki nazariyatı", "Ezati Etkan", "Türk musiki", adlı eserleri meşhurdur. Bunlardan başka gün - lük ve haftalık gazetelerde bir - çok makaleleri çıkmıştır.

339 tarihinde Darülfen "Şark musiki nazariyatı ve tarihî, ho - calığına seçilmiş ve bir zaman nay hocalığı da yapmıştır. Eski Darülfenhan alaturka şubesinin kaldırılmasından sonra tezekkül eden "Eski alaturka eserleri tas - nif ve tesbit heyeti, nin reisliğini yapmıştır.

Son zamanlara kadar bu işte çalışmış, bir aralık halk şarkıla - rını toplamak için Anadolud do -

**Kültür işleri**  
**Yabancı okullarda**  
Yabancı okullarda bazı hoca - lar tasfiyeye tabi tutulmuşlar, isimleri Kültür Bakanlığına gön - derilmişti. Bu hocaların sayısı on ikidir. Kültür Bakanlığı bun - lardan sekizinin vazifesine son - verilmesini ve dördü hakkında da yeniden bazı tedbirler yapılması - nı bildirmiştir.

**YENİ OKULLAR AÇILACAK**  
— Yeni yılda şehrimizde birkaç okul açılacaktır. Kültür Bakanlı - ğı şimdiden tedbirler almaktadır.

Bilhassa köylerde tam teşkilât - lı ilk okullar kurulmasına çalışıl - maktadır.

**Keresteciler hali**  
Kerestecilerde yapılmakta olan hâlin inşaatı devam etmektedir. Avrupadan imarlanan üç büyük vinç de marta kadar getirilecek - tir.

Hâlin önünde ayrıca bir rihlim yapılabileceği, rihlimden alınan sebze ve meyveler, raylı el arabaları ile nâle getirilecektir. Bu raylar ü - zerinde işliyecek arabalar, İstan - bulda yapılacaktır.

Yeni hâl bitirildikten sonra şimdî meyve ve sebze hâlinde hiç bir şey satılmıyacaktır.

**Gümrükler Bakanı**  
Şehrimizde Bakanlık işleri ü - zerinde çalışmakta olan Gümrük - ler Bakanı Bay Rana yarın Anka - raya dönmektedir.

İlaşan konservatuar heyeti işinde de bulunmuş, İstanbul konservatuarı kütüphanesine şark ve Türk musikiine dair değerli e - serler kazandırmıştır.

Bay Rauf Yekta, şark ve garb musiki âleminde tanınmış, şöhretli Türkiye hudutlarını aşmış de - ğerli b' r ilim adamı idi; şark mu - sikisi tarihî haklarındaki neşriyatı Türk sanat tarihî yönünden kıy - metlidir. Büyük fransızca antik - lopedinin şark musiki'si hakkın - delik maddesi de kendisine yazdı - rılmıştır.

Ailesinin ve sanat âleminin a - cılarına ortakız.

## Rauf Yekta Dün gömüldü

### Ailesinin kütüphanesini konservatuvara bırakacağı söyleniyor

Vefat ettiği yandığımız şark mu - sikisi üstadı Bay Rauf Yektanın cenza - sı dün Beylerbeyindeki evinden kal - dırılarak Beylerbeyi mezarlığına gö - mülüştür.

Cenazede merhumun bir çok mevlâ - taşları, müstahşatları, bağta konservat - uvar müdürü Bay Yusuf Ziya bolu - nğu halde konservatuar hocaları ve mevlâtanın tahkimi bulunduydu. Cenazeye konservatuar namına bir çe - lenk konulmuştur.

Bay Rauf Yekta, şark musikişinin ta - talerandadır. Bütün hayatını şark mu - sikisini ilmi bir şekilde tekkile hasret - miş ve musikiye ağı bir çok eserler ya - mıştır. Hatta konservatuar müdürü Bay Yusuf Ziyanın teklifi üzerine şark musiki nazariyatı ve tarihine ait bir eser yazmağa karar vermişti.

Bay Rauf Yekta vakitli talebesine şark musikişinin tarih ve nazariyatına ait bazı mevlâmat vermiş ve bunları not hâlinde forma forma bastırmağa Bay Rauf Yekta şark musikişinde bulund - u Avrupada da tanınmış bir şahsiyet oldu - ğundan Fransada bazıları musiki anst - lopedinin şark musikişini bakını yaz - mış konulardır. İsta ediliyor. İsta ta bu belki vakit ve şatahata yansın.

Usta, bundan dört sene evvel Mi - narda toplanan Arap musikişini kongresi - ne de davet edilmişti. Rauf Yekta bu kongreye iştirak etmiş ve bir şark mu - sikisi anamisi teklifi etmişti. Bu kongrede bazı bulmuş tanınmış musikişinelerden Barma Derlanger Rauf Yektanın bu tedfili cevap ola - rak demişti ki:

— Böyle bir akademî teklifi ede - ğiz, sizi de rica yapmıştık. Fakat sizden bura - ya laydınız anı buldunuz mu - yuz!

Avrupa musikişinam bu şark Rauf Yektanın herşeyini bir şöhret mevlâk olduğunu gösterir.

Rauf Yekta müddetli bir zamanda, 10 - 15 senelendirli ölmüş parana bile kılaba vermiş ve bu sayede mu - kemmel bir kütüphaneye sahip olmuştur. Sanata ve musikiye ait işlerdeki se buluruz alar kütüphanesinin koyarız. Fransızca, arapça, ve Avrupa işi kılâ - şı ve İngilizceyi de mevlâk için kütü -

## Trakya'ya yerleş - tirilen göçmenler

### Yeni yapılacak köyler örnek köy olacak

Trakya'ya yerleştirilen göç - menler için ilkbaharda yeni eser yapı - lmasına başlanacaktır. Hükümet, bu iş - te çok dikkat vermektedir.

Yapılacak yerlerin konutlarında bir takım mermer taşları kullanılır. Bu saye kadar da oradan vapurla Tekirda - ğına göndürülecektir.

Yeni göçmen köyleri örnek köyü o - larak yapılacaktır.

Trakya'ya yerleştirilen göçmenler pek çabuk ürünlerini alarak ve satarak hale girebileceklerdir.

Bu yıl kendilerine tohum dağıtıl - maktadır. Bu tohum göçmenlerin gelecek hayvanlarına da yetecek kadar bundan ötürü pek sıkıntılar yoktur.

**Ziraat işleri**  
Şehrimizde bulunan ziraat vekâleti müdürlüğü ziraat müesseselerini de ge - zmektedir.

## İki İngiliz kruvazörü Boğazdan geçti

İngiliz Donanması komutanı Lon - don kruvazörü ile a tipide diğer bir kruvazör, dün sabah saat 10 da Tu - na boğazlarında ginecek üzere, İstan - buldan Karadenize geçmiştir.

hamesinde bir çok insanlardan kitaplar vardır.

Merhum kütüphanesini konservat - uvar herşeyini dağıtmıştı. Otl - münden sonra ailesinin bu arzusunun yerine getireceğini ilmi edili.

Merhumun dul kadın karından başka yetmiş bir kız ve iki oğlu var - dır. Cinsinin tezekkülünü mu -

## Nezzen İhsan da ödü

Dün Rauf Yekta kendisini sevdiği işi yapıları arasında toprağa ber - lokten, bir acı haber daha duyulmuştur.

Kaybolmuş musiki sanatçılarımızdan Nezzen İhsan da bu akşam yirmiye - rinde ölmüştür. Rauf Yektanın bulup - tutması. Evvelki gece İhsan ile bu kuyumalı sanatçılar da dün toprağa ber - lokten.

Merhum İhsan musiki eserleri ta - rafından mevlâtanın, sanat kadet - dinde bulundurulmuş. Bay Sadettin Ferit ta - bi şark ile duyduğumuz acı haber ve göz - rü yapıları sevdiğimiz teselli etmiştir.

Kurun, 10 Ocak 1935, s. 3.

Milliyet, 11 Ocak 1935, s.3

Şekil H.4 : Rauf Yekta Bey'in vefatı ve cenazesi ile ilgili seçme haberler.

Kahire Şark musikisi kongresinde şark musikisinin tekâmülü için müzakereler yapılmaktadır.

Arap musiki kongresine Alman müsteşirlerinden bazıları, Arap musikisile meşgul olan bazı Avrupa musikînasları da iştirak edeceklerdir. Kongre ve murahhaslarının masrafını Mısır kralı Fuat temin etmiştir.

Kahirede Arap musikisi kongresine iştirak etmek üzere Rauf Yekta ve Mes'ut Cemil beyler dün Ege vapurile Mısire hareket etmişlerdir.

## EK I: Kahire Kongresi'nden Fotoğraflar



Şekil I.1 : Kahire Kongresi'nden fotoğraflar (Katz, 2015).



## EK J: *Gavsiyye* ve “Türk Musikisi” Maddesi

### Çizelge J.1: *Gavsiyye* ve *Encyclopédie de la Musique* “Türk Musikisi” maddesi içerikleri.

| <b>Gavsiyye</b>                                       | <b><i>Encyclopédie de la Musique</i></b>       |
|-------------------------------------------------------|------------------------------------------------|
| <b>İthaf</b>                                          | <b>TARİHÇE VE TENKİT</b>                       |
| <b>Mukaddimeden evvel birkaç söz</b>                  | I. Batı Musikisi ve Doğu Musikisi              |
| <b>Türk Musikisi Nazariyatı</b>                       | II. Doğu Musikisi Denilince Ne Anlaşılmalıdır? |
| Mukaddime                                             | III. Çeşitli Doğu Milletlerinin Musikileri     |
| Mûsikî Bir Lisandır                                   | Arasında Bir Nazariye Farkı Var Mıdır?         |
| Mûsikî Bir San’attır                                  | IV. Doğu ve Batı Musikileri Arasında           |
| Mûsikî Bir İlimdir                                    | Gerçekten Bir Fark Var Mıdır?                  |
| <b>Medhal</b>                                         | V. Musikinin Menşei Üzerinde Doğuluların       |
| <b>Birinci Mebhas</b>                                 | Fikirleri                                      |
| Mûsikinin tarifi                                      | -Tarihçesi- Bu Sanatın Müsterek Menşei         |
| Mûsikinin nazariyatı                                  | Üzerinde Bazı Fikirler                         |
| Mûsikinin mevzu’u                                     | VI. Türklerde Musiki Tarihine Bir Bakış        |
| Mûsikinin mebdâsı (kökeni)                            | VII. Türklerin Kendi Musiki Nazariyeleri       |
| Mûsikinin gayesi                                      | Hakkında                                       |
| <b>İkinci Mebhas</b>                                  | Bilgilerinin Bugünkü Durumu                    |
| Mûsikinin mebdâ-i hikemiyesi (felsefi kökeni)         | <b>TÜRK MUSİKİSİNİN BİR NAZARİYESİ</b>         |
| Savt bahsinin suret-i husulü (oluşması)               | <b>ÜZERİNE KISA DENEME</b>                     |
| Esvat-ı mahsusenin (özel seslerin) hududu             | <b>GİRİŞ</b>                                   |
| Esvat-ı musikiyenin hududu                            | I. Türk Dizisi                                 |
| Savtın kifayetleri                                    | II. Cins                                       |
| Ceharet                                               | III. Dörtlünün ve Beşlinin Uyum Şekilleri      |
| Tizlik                                                | IV. Türk Makamlarının Teşekkülü                |
| Tinnat                                                | V. Türk Makamlarının Tatbikatı                 |
| Savtın intişarı (yayılmı)                             | VI. Türklerin Musiki Aletleri                  |
| Savtın intişarındaki sür’at                           | VII. Türk Musikisinin Usulleri                 |
| Aks-i savt                                            | VIII. Doğu Makamlarının Armonize Edilmesi      |
| Tellerin ihtizazı                                     |                                                |
| Tellerin arzani ihtizazları                           |                                                |
| Savtları nasıl iştirir?                               |                                                |
| Kulağın tarifi                                        |                                                |
| Savtları nasıl çıkarılır?                             |                                                |
| <b>Üçüncü Mebhas</b>                                  |                                                |
| Mûsikinin mebdâ-i riyaizyesi (matematiksel ilkeleri)  |                                                |
| Buudların birbirine izâfet edilmesi (edilmesi)        |                                                |
| Bir buudun diğer bir buuddan fasl ve tefrik edilmesi  |                                                |
| (bölünmesi ve ayrılması)                              |                                                |
| Buudların iki ve daha ziyade kısımlara ayrılması      |                                                |
| <b>Dördüncü Mebhas (nâdî-el-musiki-el-Şarkî)</b>      |                                                |
| Garb-Şark Musikisi tartışması, Darülelhan ve Mısır’da |                                                |
| açılan müzik okulu ile ilgili bölüm                   |                                                |
| <b>Beşinci Mebhas</b>                                 |                                                |
| Türk Musikisinde Tabii Nağmeler                       |                                                |
| <b>Altıncı Mebhas (İlm-i Telif)</b>                   |                                                |
| Mıkyas-ı savt üzerinde nağmelerimizin fennî           |                                                |
| mevkilerini nasıl buluruz?                            |                                                |
| Yegâhtan itibaren Tiz nevaya kadar bütün nağmeler     |                                                |
| arasındaki buudların isimleri ve buudlara mahsus      |                                                |
| işaretler                                             |                                                |
| <b>Yedinci Mebhas</b>                                 |                                                |
| Mülayim (uyumlu) buudlar hangileridir?                |                                                |
| <b>Sekizinci Mebhas</b>                               |                                                |
| Bazı nağmelerimizin hem “takribî” hem de “hakiki” iki |                                                |
| türlü “adedi nisbetler”e mâlik olmasının sebepleri    |                                                |
| <b>Dokuzuncu Mebhas</b> [Diyez- Bemol İşaretleri ve   |                                                |
| Kullanımı]                                            |                                                |
| <b>Onuncu Mebhas</b>                                  |                                                |
| Tadil sistemi ne demektir?                            |                                                |
| Tadil sisteminin riyaizî nazariyesi                   |                                                |

## EK K: Rauf Yekta Bey'in Yazıları

**Çizelge K.1:** Rauf Yekta Bey'in süreli yayınlardaki yazılarının listesi.

|      |                                                                                      |                |                      |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------|----------------------|
| 1896 | Mûsikî-i Osmânî Nazariyatı- Lisân-ı Elhân- Mukaddime Makamında Bir İki Söz           | Resimli Gazete | Teori                |
| 1896 | Mûsikî-i Osmânî Nazariyatı- Lisân-ı Elhân                                            | Resimli Gazete | Teori                |
| 1898 | Hoca Safiyyüddîn Abdümü'min                                                          | İkdam          | Biyografi            |
| 1898 | Mecbûrî Bir Cevab 1898                                                               | İkdam          | Cevap Yazısı         |
| 1898 | Mehmet Zâti Bey Efendi'ye                                                            | İkdam          | Cevap Yazısı         |
| 1898 | Mûsikî Hakkında Birkaç Söz.                                                          | İkdam          | Teori                |
| 1898 | İzâh-ı Merâm                                                                         | İkdam          | Cevap Yazısı         |
| 1898 | Osmanlı Mûsikîsi Hakkında Birkaç Söz.                                                | İkdam          | Teori                |
| 1898 | Osmanlı Mûsikîsi'nde Kemanın Âhengi                                                  | İkdam          | Çalgı Bilgisi        |
| 1898 | Sanâyi-i Nefise (M. Nuri Şeyda Bey'in müzisyenlerimiz ile ilgili makaleleri üzerine) | İkdam          | Polemik/Eleştiri     |
| 1898 | İnce Saz Takımlarımız                                                                | İkdam          | Müzik Tarihi         |
| 1898 | Hoca Abdülkâdir-i Merâgi                                                             | İkdam          | Biyografi            |
| 1898 | Avrupa Mûsikîsinde Kaç Makam Var?                                                    | İkdam          | Teori                |
| 1898 | Tenkîdât-ı Mûsikiyye                                                                 | İkdam          | Fikir Yazısı         |
| 1898 | Mütalâât-ı Mahsusa                                                                   | İkdam          | Fikir Yazısı         |
| 1898 | Kemana Bir Kiriş Zammı                                                               | İkdam          | Çalgı Bilgisi        |
| 1898 | Nuri Şeydâ'ya Tenkîd                                                                 | İkdam          | Polemik/Eleştiri     |
| 1898 | Muhîtu'l-Maârif'te Istılâhât-ı Mûsikiye .                                            | İkdam          | Fikir Yazısı         |
| 1898 | Edhem Beyefendi'ye Cevab . 1898.                                                     | İkdam          | Polemik/Eleştiri     |
| 1899 | Hoca Zekâî Dede Efendi.                                                              | İkdam          | Biyografi            |
| 1899 | Vesile-i Mûsikiye ve Nûri Şeydâ Bey'in Cevapları                                     | İkdam          | Polemik/Eleştiri     |
| 1899 | Elhakku ye'lû velâ yu'lâ aleyn                                                       | İkdam          | Polemik/Eleştiri     |
| 1899 | Fisagoras Gâmı                                                                       | İkdam          | Teori                |
| 1899 | Rum Kiliselerinde Mûsikî                                                             | İkdam          | Müzik Tarihi/Kültürü |
| 1899 | Beyrut ve Suriye Vilâyetlerinde Bir Seyâhat-ı Mûsikiye                               | İkdam          | Müzik Kültürü        |
| 1899 | Kantolar                                                                             | İkdam          | Müzik Kültürü        |
| 1899 | Kitâbet-i Mûsikiye                                                                   | İkdam          | Teori                |
| 1899 | Osmanlı Mûsikîsi'nde Tabîî Sadâlar .                                                 | İkdam          | Teori                |
| 1899 | Osmanlı Mûsikîsi'nde Çaryek, Sûlûs ve Nısf Sadâlar .                                 | İkdam          | Teori                |
| 1900 | Usûlât-ı Mûsikiye                                                                    | İkdam          | Teori                |
| 1900 | Mûsikî-i Osmânî Târihine Bir Nazar                                                   | İkdam          | Müzik Tarihi         |
| 1900 | Avrupa'da Mûsikî Mektepleri                                                          | İkdam          | Müzik Kültürü        |
| 1900 | Asrımızda Orkestra                                                                   | İkdam          | Müzik Kültürü        |

**Çizelge K.1 (devam):** Rauf Yekta Bey’in süreli yayınlardaki yazılarının listesi.

|      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                  |               |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|---------------|
| 1900 | Mûsikî-i Osmânî Nazariyyâtı                                                                                                                                                                                                                                                                                               | İkdam            | Teori         |
| 1901 | Fenn-i Mûsikî                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Malûmat Mecmuası | Teori         |
| 1901 | Hatt-ı Mısıriyye’de Mûsikî .                                                                                                                                                                                                                                                                                              | İkdam            | Mûzik Kùltürü |
| 1901 | Bestekâr-ı Şehir Verdi                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | İkdam            | Biyografi     |
| 1902 | Mûsikîşinâsân-ı Arap Makalesine Dâir                                                                                                                                                                                                                                                                                      | İkdam            | Tanıtım       |
| 1905 | Şark Mûsikîsi ve Avrupalılar–Tedkikat-ı Âhira–Arap Mûsikîsi ve Arap Mugannileri, Bizdeki Mûsikî Mûntesibleri, Nümûne-i İmtisâl                                                                                                                                                                                            | İkdam            | Teori         |
| 1906 | Japon Mûsikîsi                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | İkdam            | Mûzik Kùltürü |
| 1906 | Piyanonun Âhengi ve Makâmât-ı Şarkıyye                                                                                                                                                                                                                                                                                    | İkdam            | Teori         |
| 1906 | Piyanonun Tarihi                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | İkdam            | Çalgı Bilgisi |
| 1906 | Mûsikîmizin Tabîî Mıstarı                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | İkdam            | Teori         |
| 1906 | Kitâbet-i Mûsikiyyemizin Nevâkısı                                                                                                                                                                                                                                                                                         | İkdam            | Teori         |
| 1906 | Gramofon ve Mûsikî-i Osmânî                                                                                                                                                                                                                                                                                               | İkdam            | Teori         |
| 1906 | Garb Mûsikîsi Nazariyyesinin Henüz Tekerrür Edememesi–Bizde Usûl-i Ta’lîm-i Mûsikî–Asrımızda Fenn-i Mûsikînin Vüs’atı–Avrupa’da Nazariyye-i Mûsikî Hakkındaki Efkâr-ı Muhtelif–Nazariyyât-ı Şarkıyyemiz’in Mükemmeliyyeti–Fisagoras Aristogsan-Fârâbi ile İbni Sinâ-Safiyüddin Abdülmü’min Hakkında (Reimann)ın Mütâlaası | İkdam            | Teori         |
| 1906 | Afrika-yı Şimâliyyede Garp Mûsikîsi- Bu mûsikîden bahis eserler- (Jul Rivane?)nin tedkikat-ı Âhiresi- Kıymetdâr Bir Mecmûa-i Mûsikî                                                                                                                                                                                       | İkdam            | Mûzik Kùltürü |
| 1906 | Diyâr-ı Magribde Garp Mûsikîsi                                                                                                                                                                                                                                                                                            | İkdam            | Mûzik Kùltürü |
| 1906 | Alafranga Mûsikî Tarihine Bir Nazar                                                                                                                                                                                                                                                                                       | İkdam            | Mûzik Tarihi  |
| 1906 | Kıymettâr Kemanlar Ve Mozar [Mozart]ın Kemani                                                                                                                                                                                                                                                                             | İkdam            | Çalgı Bilgisi |
| 1906 | Şark Sanâyi-i Nefisesinden: Osmanlı Mûsikîsi                                                                                                                                                                                                                                                                              | İkdam            | Tarih         |
| 1906 | Şark ve Garb Mûsikîleri Arasında Bir Mukâyese                                                                                                                                                                                                                                                                             | İkdam            | Teori         |
| 1906 | Aksâm-ı Mûsikî                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | İkdam            | Teori         |
| 1907 | Başlık Yok [ ]                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | İkdam            | Cevabi Yazı   |
| 1907 | İlm-i Âhenk Ve Şark Mûsikîsine Tatbîki                                                                                                                                                                                                                                                                                    | İkdam            | Teori         |
| 1907 | Mûsikî-i Kadîm Hakkında Bir ‘Konferans’                                                                                                                                                                                                                                                                                   | İkdam            | Tanıtım       |
| 1907 | Mûsikî-i Osmânî’de Bir Usûl                                                                                                                                                                                                                                                                                               | İkdam            | Teori         |
| 1907 | Diyapazon                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | İkdam            | Teori         |
| 1907 | Tasnîf-i Esvât                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | İkdam            | Teori         |
| 1907 | Garb Mûsikîsinde İlm-i Âhenk, Kontpuan, Füg                                                                                                                                                                                                                                                                               | İkdam            | Teori         |
| 1907 | İlm-i İkâ’                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | İkdam            | Teori         |
| 1907 | Yedi Yaşında Bir Kemani                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | İkdam            | Tanıtım       |
| 1907 | Mûsikîşinas Çocuklar                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | İkdam            | Tanıtım       |

**Çizelge K.1 (devam):** Rauf Yekta Bey’in süreli yayınlardaki yazılarının listesi.

|      |                                                            |                |               |
|------|------------------------------------------------------------|----------------|---------------|
| 1907 | Genel Metodlar Hakkında                                    | İkdam          | Çalgı Bilgisi |
| 1907 | Makamât-ı Şarkıyye Hakkında Bir Mektup                     | İkdam          | Çalgı Bilgisi |
| 1907 | Âlât-ı Mûsikıyyemiz -1- Keman”                             | İkdam          | Çalgı Bilgisi |
| 1907 | Kemanda Nağamâtın Mevâkı’-i Fenniyyesi                     | İkdam          | Çalgı Bilgisi |
| 1907 | Âlât-ı Mûsikıyyemiz -2- Tanbûr                             | İkdam          | Çalgı Bilgisi |
| 1907 | Tanbûrda Nağamâtın Mevâkı’-i Fenniyyesi                    | İkdam          | Çalgı Bilgisi |
| 1907 | Piyanonun Âhengi ve Makamât-ı Şarkıyye                     | İkdam          | Çalgı Bilgisi |
| 1907 | Âlât-ı Mûsikıyyemiz -3-                                    | İkdam          | Çalgı Bilgisi |
| 1907 | Udun Tarz-ı Terennümü Ve Nağmelerinin Mevâkı’-i Fenniyyesi | İkdam          | Çalgı Bilgisi |
| 1907 | Elhân-ı Andelib                                            | İkdam          | Mûzik Kùltürü |
| 1907 | Esvât-ı Vuhûş ve Tuyûr                                     | İkdam          | Mûzik Kùltürü |
| 1907 | İlm-i İka’                                                 | İkdam          | Teori         |
| 1907 | İlm-i İka’a Dair                                           | İkdam          | Teori         |
| 1907 | İlm-i Arûz -2-                                             | İkdam          | Teori         |
| 1907 | Mûsâhib-i İlm-i İka’a Dair                                 | İkdam          | Teori         |
| 1907 | İlm-i İka Nedir?                                           | İkdam          | Teori         |
| 1907 | İlm-i İka, Vezinler ve Usûller                             | İkdam          | Teori         |
| 1908 | Avrupa Dârûlmusikileri                                     | Ümmet Gazetesi | Mûzik Kùltürü |
| 1909 | Memâllik-i Şarkıyyede Seyâhât-ı Mûsikîye                   | Resimli Kitap  | Mûzik Kùltürü |
| 1910 | Zekâi Dede                                                 | Hale Mecmuası  | Biyografi     |
| 1910 | Tarih-i Musiki                                             | Hale Mecmuası  | Tarih         |
| 1910 | Tenkidât-ı Musikiye                                        | Hale Mecmuası  | Fikir Yazısı  |
| 1910 | Mahmûd-i Sâni Mûsikîşinas                                  | Osmanlı Tarihi | Tarih         |
| 1910 | Ahretlik Ünvanlı Neşide-i Mûsikîyye Münâsebetiyle          | Resimli Kitap  | Tanıtım       |
| 1910 | Kitâbet-i Musikiye Tarihine Bir Bakış I                    | Şehbal         | Tarih         |
| 1910 | Kitâbet-i Musikiye Tarihine Bir Bakış II                   | Şehbal         | Tarih         |
| 1910 | Cennetmekân Sultan Bayezid Hân-ı Sâni ve Fenn-ı Musiki     | Şehbal         | Biyografi     |
| 1911 | Kantemiroğlu                                               | Şehbal         | Biyografi     |
| 1912 | Bestekâr ve Hanende Hacı Arif Bey                          | Şehbal         | Biyografi     |
| 1912 | Şark Mûsikisine Ait Mühim Bir Teşebbüs                     | Şehbal         |               |
| 1913 | Tanbur                                                     | Şehbal         | Çalgı Bilgisi |
| 1913 | Tanburî Osman Bey                                          | Şehbal         | Biyografi     |
| 1913 | Dellâlzâde                                                 | Şehbal         | Biyografi     |
| 1913 | Kantemiroğlu                                               | Şehbal         | Biyografi     |
| 1913 | Şark Mûsikîsi: Hacı Arif Bey                               | Şehbal         | Biyografi     |
| 1913 | Kafkasya’da Musiki                                         | Şehbal         | Mûzik Kùltürü |
| 1913 | Jan Jak Russo Mûsikîşinas                                  | Şehbal         | Biyografi     |

**Çizelge K.1 (devam):** Rauf Yekta Bey’in süreli yayınlardaki yazılarının listesi.

|      |                                                             |                               |                                                |
|------|-------------------------------------------------------------|-------------------------------|------------------------------------------------|
| 1913 | Garb-ı Hayât-ı Mûsikîsinden Bir Sahîfe:<br>Villoteau -1-    | Şehbal                        | Biyografi                                      |
| 1913 | Garb-ı Hayât-ı Mûsikîsinden Bir Sahîfe:<br>Villoteau -2-    | Şehbal                        | Biyografi                                      |
| 1913 | Garb Mûsikîsinde Meyl-i İstişrâk                            | Şehbal                        | Fikir Yazısı                                   |
| 1913 | Mehterhane Konseri 1                                        | Şehbal                        | Tanıtım                                        |
| 1913 | Mehterhane Konseri 2                                        | Şehbal                        | Tanıtım                                        |
| 1914 | Osmanlı Mûsikîsi ve Armoni                                  | Peyam                         | Teori                                          |
| 1915 | Eski Türk Musikisi'ne Dair Tetebbu'lar-Kökler               | Millî Tettebbular<br>Mecmuası | Tarih                                          |
| 1915 | Eski Türk Musikisi'ne Dair Tetebbu'lar-Türk<br>Sazları      | Millî Tettebbular<br>Mecmuası | Tarih                                          |
| 1916 | “Tanburî Cemil Bey 1”                                       | Tasvir-i Efkâr                | Biyografi                                      |
| 1916 | “Tanburî Cemil Bey 2”                                       | Tasvir-i Efkâr                | Biyografi                                      |
| 1916 | “Tanburî Cemil Bey 3”                                       | Tasvir-i Efkâr                | Biyografi                                      |
| 1916 | “Tanburî Cemil Bey 4”                                       | Tasvir-i Efkâr                | Biyografi                                      |
| 1916 | “Tanburî Cemil Bey Merhûma Dair”                            | Tasvir-i Efkâr                | Biyografi                                      |
| 1917 | Dede Efendi                                                 | Darülelhan Mecmuası           | Biyografi                                      |
| 1917 | Darülelhanlar Tarihine Bir Nazar                            | Darülelhan Mecmuası           | Tarih                                          |
| 1917 | Selîm-i Salis                                               | Yeni Mecmua                   | Biyografi                                      |
| 1917 | Nevşehirli İbrahim Paşa ve Mûsikî                           | Yeni Mecmua                   | Biyografi                                      |
| 1918 | Millî Tekbir Hakkında                                       | Yeni Mecmua                   | Tanıtım                                        |
| 1918 | Âtî-i Mûsikîmiz                                             | Âtî Gazetesi                  | Mûzik Tarihi                                   |
| 1918 | Yine Âtî-i Mûsikîmiz                                        | Âtî Gazetesi                  | Mûzik Tarihi                                   |
| 1918 | Dârülelhânda Musikî Islahatı                                | Âtî Gazetesi                  | Fikir Yazısı                                   |
| 1918 | Macar Konseri                                               | Âtî Gazetesi                  | Tanıtım                                        |
| 1918 | Osmanlı Marşı                                               | Âtî Gazetesi                  | Tanıtım                                        |
| 1918 | Osmanlı Marşı                                               | İkdam                         | Tanıtım                                        |
| 1919 | Tenkîd                                                      | Âlem-i Musîki                 | Musikâr Mecmuası'nı<br>çıkaramama<br>nedenleri |
| 1922 | İtrî                                                        | Tevhid-i Efkâr                | Biyografi                                      |
| 1923 | Anadolu Halk Şarkıları                                      | Vakit Gazetesi                | Mûzik Kültürü                                  |
| 1923 | Bir Mûnekkid-i Nev Peydâ-yı Mûsikî                          | Vakit Gazetesi                | Polemik/Eleştiri                               |
| 1924 | Lâdikli Mehmed Çelebi                                       | Anadolu Mecmûası              | Biyografi                                      |
| 1925 | Ziya Gökalp ve Milli Mûsikîmiz Hakkındaki<br>Fikirleri -I   | Servet-i Fünûn                | Polemik/Eleştiri                               |
| 1925 | Ziya Gökalp ve Milli Mûsikîmiz Hakkındaki<br>Fikirleri -II  | Servet-i Fünûn                | Polemik/Eleştiri                               |
| 1925 | Ziya Gökalp ve Milli Mûsikîmiz Hakkındaki<br>Fikirleri -III | Servet-i Fünûn                | Polemik/Eleştiri                               |
| 1926 | Mûsikîmiz Lehide Yanlı Fikirler                             | Vakit Gazetesi                | Polemik/Eleştiri                               |
| 1926 | Darülelhan'ın Ramazan Konserleri                            | Vakit Gazetesi                | Tanıtım                                        |
| 1926 | Nâmık İsmail Bey'e Cevap                                    | Vakit Gazetesi                | Polemik/Eleştiri                               |
| 1926 | Türk Mûsikîsi Müzeyeye Kaldırılmaz                          | Vakit Gazetesi                | Polemik/Eleştiri                               |



**Çizelge K.1 (devam):** Rauf Yekta Bey’in süreli yayınlardaki yazılarının listesi.

|      |                                                            |                   |                  |
|------|------------------------------------------------------------|-------------------|------------------|
| 1926 | Millî Mûsikîmiz Yok mudur?                                 | Vakit Gazetesi    | Polemik/Eleştiri |
| 1926 | Millî Mûsikîmize Karşı Yanlış Telâkkiler                   | Yeni Ses Gazetesi | Polemik/Eleştiri |
| 1926 | Garpcılara Şiddetli Bir Hücûm                              | Yeni Ses Gazetesi | Polemik/Eleştiri |
| 1927 | Türk Mûsikîsi Üstadlarının İhtifâli Münasebeti ile Hitâbet | Vakit Gazetesi    | Polemik/Eleştiri |
| 1928 | Türkiye’de Mûsiki Hareketleri                              | Tiyatro ve Mûsikî | Fikir Yazısı     |
| 1928 | Alaturka ve Alafranga Mücâdelesi                           | Tiyatro ve Mûsikî | Fikir Yazısı     |
| 1928 | Piyano Ne Zaman İcad Edilmiştir                            | Tiyatro ve Mûsikî | Çalgı Bilgisi    |
| 1928 | Yeni Türk Beste Mektebi                                    | Tiyatro ve Mûsikî | Fikir Yazısı     |
| 1928 | Şark ve Garb Mûsikîlerinde Tegannî Farkı                   | Tiyatro ve Mûsikî | Teori            |
| 1928 | Türk Mûsikîsinde Teceddüt Hareketleri                      | Tiyatro ve Mûsikî | Fikir Yazısı     |
| 1928 | Türk Mûsikîsi Nasıl Terakkî Eder                           | Tiyatro ve Mûsikî | Fikir Yazısı     |

## EK L: Rauf Yekta Bey ile İlgili Kronoloji

**Çizelge L.1 : Rauf Yekta Bey ile ilgili kronolojik çizelge.**

|      | Osmanlı'daki siyasal olaylar                                                                                                                                                                                                                                                                | Kültürel Olaylar                                                                                                                                                                                               | Rauf Yekta                         |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| 1871 | Sadrazam Ali Paşa'nın vefatı. Londra Konferansı: Paris Antlaşmasında bulunan Rusya'nın Karadeniz'de donanma ve tersane bulundurmasını yasaklayan maddesi kaldırılmıştır.                                                                                                                    | Şinasi'nin ölümü (13 Eylül) Osmanlı'da ilk kez Karl Marx'ın bir makalesi Hakayık-ul Vakayi gazetesinde yayımlandı. (9Şubat)                                                                                    | Doğum (27 Mart)                    |
| 1872 |                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                |                                    |
| 1873 |                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Mehmed Akif'in doğumu. Darü'l-Fünun-ı Osmani'nin kapanmıştır.                                                                                                                                                  |                                    |
| 1874 |                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Hukuk Mektebi, Mülkiye Mühendis Mektebi ve Edebiyat Mektebi'nden oluşan Darü'l-Fünun-ı Sultani'nin açılmış; İstanbul Darü'l-Muallimi'nin açılmıştır. İlk basılmış nota (Notacı Emin Efendi, 1845-1907)         | Annesinin vefatı.                  |
| 1875 | Bosna-Hersek isyanları Padişah Abdülaziz, Osmanlı'nın dış borçlarını ödeyemeyeceğini açıklamıştır. (6 Ekim)                                                                                                                                                                                 | Askeri rüşdiye mekteplerinin açılması                                                                                                                                                                          | Babasının Yıldız Hanım'la evliliği |
| 1876 | Abdülaziz'in tahttan indirilmiştir. V. Murad'ın tahta çıkması Padişah V. Murat akli dengesini yitirdiği gerekçesiyle tahttan indirilmiştir. II. Abdülhamid dönemi başlangıcı. İlk anayasa Kanuni Esasi ilan edilmiştir. I. Meşrutiyet, Abdülhamit II'in Hatt-ı Hümayunuyla ilan edilmiştir. | Edebi roman hüviyetinde ilk eser olan, Namık Kemal'in İntibahı'nın neşri. Ziya Gökalp'in doğumu (23 Mart) Osmanlı devletinde basına sansür uygulamasına ilişkin ilk "Kararnamei Ali" çıkarılmıştır. (10 Mayıs) |                                    |
| 1877 | Osmanlı-Rus Savaşı: 93 Harbi                                                                                                                                                                                                                                                                | Darü'l-Fünun ve Mekteb-i Sultani'de eğitime bir yıl ara verilmiştir.                                                                                                                                           |                                    |

**Çizelge L.1 (devam):** Rauf Yekta Bey ile ilgili kronolojik çizelge.

|      | Osmanlı'daki siyasal olaylar                                                                       | Kültürel Olaylar                                                                                      | Rauf Yekta                                                                                                                                                                        |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1878 | Ayastefanos Antlaşması, Berlin Antlaşması, Sırbistan, Karadağ, Romanya bağımsızlığını kazanmıştır. | Darü'l-Fünun-ı Sultani tekrar eğitime başlamıştır.                                                    |                                                                                                                                                                                   |
| 1879 | Kıbrıs'ın yönetimi İngiltere'ye bırakılmıştır.                                                     |                                                                                                       |                                                                                                                                                                                   |
| 1880 |                                                                                                    | İlk köy romanı, Ahmed Midhat'ın Bahtiyarlık'ının neşri.<br>İstanbul'da bir kız idadisinin açılmıştır. |                                                                                                                                                                                   |
| 1881 | Düyûn-u Umumiye'nin kurulması.: Osmanlı'nın dış borçlarını denetleyen kurum.                       | Mustafa Kemal'in Doğumu                                                                               |                                                                                                                                                                                   |
| 1882 |                                                                                                    | Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması ve Osman Hamdi Bey'in müdür olması                              |                                                                                                                                                                                   |
| 1883 | Osmanlı ordusunun Prusya askeri heyeti tarafından ıslahına başlanması                              |                                                                                                       |                                                                                                                                                                                   |
| 1884 |                                                                                                    | Mülkiye Mühendis Mektebi kurulması                                                                    | Mahmûdiye Rüştiyesini 1.likle bitirmiştir.(28 Temmuz)<br>Divan-ı Hümayûn kaleminde kâtip yardımcısı olarak göreve başlamıştır. (6 Ağustos)                                        |
| 1885 |                                                                                                    |                                                                                                       | Zekai Dede ile çalışmaya başlamıştır. (2 yıl)<br>Kayıtlar Odasında çalışmaya başlamıştır. 1885 tarihinden önce Hattât Nâsîh Efendi'den hat dersleri almıştır. Hocanın ölümü 1885. |
| 1886 |                                                                                                    | Maarif Nezareti'ne bağlı olarak Mekatib-i Gayri müslime ve Ecnebiye Müfettişliği'nin kurulması        | Mevlevî tarikatına girdi.Kasımpaşa Mevlevihanesi postnişini Ali Efendi'den sikkepûş oldu.<br>Ney üflemeye başladı.                                                                |

**Çizelge L.1 (devam):** Rauf Yekta Bey ile ilgili kronolojik çizelge.

|      | Osmanlı'daki siyasal olaylar                                 | Kültürel Olaylar                                                    | Rauf Yekta                                                                                                                                         |
|------|--------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1887 |                                                              |                                                                     | Şeyh Ataullah Efendi ile çalışmaya başlamıştır.                                                                                                    |
| 1888 |                                                              |                                                                     | Şeyh Celaleddin Efendi ile çalışmaya başlamıştır.<br>Babasının vefatı.<br>Vasilîğinin Altunizade ailesi tarafından üstlenilmesi.                   |
| 1889 | İttihad-ı Osmanî Cemiyeti'nin (İttihat ve Terakki) kurulması |                                                                     |                                                                                                                                                    |
| 1890 |                                                              |                                                                     |                                                                                                                                                    |
| 1891 |                                                              | Darü'l-Muallim'in aliye şubesi açılması                             |                                                                                                                                                    |
| 1892 |                                                              |                                                                     |                                                                                                                                                    |
| 1893 |                                                              |                                                                     | Yazı ve hitâbeti beğenildiği için Halep'e çağırılmış. Halep'e gidip, kısa süre sonra geri dönmüştür.                                               |
| 1894 |                                                              |                                                                     | Mekteb'ül lisan'da Fransızca eğitime başlamış.<br>Şah ney üfleyebilecek düzeyde ney çalmaktadır.                                                   |
| 1895 |                                                              | Gayri müslim okullarına Türkçe muallimi tayininin kararlaştırılması | Rütbe-i Salise(binbaşı karşılığı) olarak terfi etmiştir.                                                                                           |
| 1896 |                                                              | Jön Türk Hareketi başlangıcı                                        |                                                                                                                                                    |
| 1897 |                                                              |                                                                     | Divan-ı Hümayûn Kalemi Ser-müevvidliğine terfi etmiştir.(Kasım)<br>Rütbe-i saniyyenin sınıf-ı sânisine (yarbay karşılığı) terfi etmiştir. (Aralık) |
| 1898 |                                                              |                                                                     |                                                                                                                                                    |
| 1899 |                                                              |                                                                     |                                                                                                                                                    |
| 1900 |                                                              |                                                                     | Dördüncü rütbeden nişân-ı Âlî Osmanî 'yi alır.                                                                                                     |

**Çizelge L.1 (devam):** Rauf Yekta Bey ile ilgili kronolojik çizelge.

|      | Osmanlı'daki siyasal olaylar                                                | Kültürel Olaylar                                                                                        | Rauf Yekta                                                                                                |
|------|-----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1901 |                                                                             | Servet-i Fünun dergisinin geçici olarak kapatılmasıyla Edebiyat-ı Cedide topluluğunun dağılması         |                                                                                                           |
| 1902 |                                                                             |                                                                                                         | Esâtîz-i Elhan'ın I. Ve II. Cüzlerinin yayımlanması.                                                      |
| 1903 |                                                                             |                                                                                                         | Dördüncü rütbeden nişân-ı mescîdî nişân-ı zîşânı verilir.                                                 |
| 1904 |                                                                             |                                                                                                         | Emced Yekta Doğumu.                                                                                       |
| 1905 |                                                                             |                                                                                                         |                                                                                                           |
| 1906 |                                                                             |                                                                                                         | İkinci rütbeden mümeyyiz (albay karşılığı) getirilir.                                                     |
| 1907 |                                                                             |                                                                                                         |                                                                                                           |
| 1908 | II. Meşrutiyet ilan edildi.                                                 |                                                                                                         | Başkâtip muavini olur.                                                                                    |
| 1909 | II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi, V. Mehmed Reşad'ın tahta çıkarılması | Fecr-i-Ati edebi topluluğunun kuruluşu                                                                  | Kalemde mümeyyizliğe getirilir.<br>Fatma Lamiâ Doğumu.                                                    |
| 1910 |                                                                             | İlk ud metodu (Ali Salahi Bey)                                                                          |                                                                                                           |
| 1911 | Osmanlı İtalyan Savaşı                                                      | 78 devirli ilk plaklar (Tanburi Cemil, Orfeon Record)                                                   |                                                                                                           |
| 1912 | Balkan Savaşı Meclis-i Meb'usan'ın feshi                                    | Türk Ocaklarının kurulması                                                                              |                                                                                                           |
| 1913 | Balkan Savaşı Babıali Baskını : Mahmud Şevket Paşa'nın sadareti             |                                                                                                         | Emine Talia Doğumu.                                                                                       |
| 1914 | I. Dünya Savaşı Kapitülasyonların kaldırılması                              | İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması                                                               |                                                                                                           |
| 1915 | I. Dünya Savaşı Şehzadebaşı'nda 50 binanın yanması<br>Çanakkale Savaşı      | Mekteb-i Tıbbiye'nin Darü'l-Fünun'a bağlanarak bugünkü İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'ne dönüşmesi |                                                                                                           |
| 1916 | I. Dünya Savaşı                                                             | Darü't-Talim-i Musiki                                                                                   | Şehzadebaşı'nda bulunan konağının yanması nedeniyle içerideki maaşlarının ikisinin ödenmesine dair belge. |
| 1917 | I. Dünya Savaşı                                                             |                                                                                                         | Ahmed Arif Yekta Doğumu.                                                                                  |

**Çizelge L.1 (devam):** Rauf Yekta Bey ile ilgili kronolojik çizelge.

|      | Osmanlı'daki siyasal olaylar                                                                                                                      | Kültürel Olaylar                                                          | Rauf Yekta                                                                                                                                               |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1918 | I. Dünya Savaşı<br>Osmanlı Devleti'nin parçalanması<br>Sultan Reşad'ın vefatı ve Vahdeddin'in tahta çıkması<br>Mondros Mütarekesi'nin imzalanması |                                                                           |                                                                                                                                                          |
| 1919 | Kurtuluş Savaşı başlangıcı<br>Misak-ı Milli : Milli gaye ve hedeflerin, milli sınırların belirlenerek ilanı                                       |                                                                           | Türk Notası ile Kırâat-ı Mûsikîyye Dersleri                                                                                                              |
| 1920 | Kurtuluş Savaşı                                                                                                                                   |                                                                           |                                                                                                                                                          |
| 1921 | Kurtuluş Savaşı                                                                                                                                   | Edebiyat ve Fen Fakültelerinde karma eğitime geçilmesi;                   |                                                                                                                                                          |
| 1922 | Kurtuluş Savaşı bitişi                                                                                                                            |                                                                           | Beylikçi Muâvini iken emekli olur.<br>Yenikapı Mevlevihanesi'nde neyzenbaşı olur. (Üç yıl)<br>Türk Mûsikîsi Monografî'nin yayımlanması.                  |
| 1923 | Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu                                                                                                                  |                                                                           | Darülelhan'da ders vermeye başlamıştır. Yegâh Mevlevî Ayini Yenikapı Mevlevihanesi'nde mukabele edilmiştir.                                              |
| 1924 |                                                                                                                                                   |                                                                           | Türk Mûsikîsi Nazariyatı'nın yayımlanmaya başlaması.                                                                                                     |
| 1925 |                                                                                                                                                   | Türk Musikisi Cemiyetleri Federasyonu Nizamnamesinin imzalanması (4 Ekim) | Esâtîf-i Elhan'ın III. Cüzünün yayımlanması.<br>Şark Mûsikîsi Tarihi'nin yayımlanması.                                                                   |
| 1926 |                                                                                                                                                   |                                                                           | Kahire Doğu Müzikleri Araştırmaları Enstitüsü'ne hocalık başvurusu ile ilgili yazışmalar. (6 Ekim)<br>Tasnif ve Tespit Heyeti'nde çalışmaya başlamıştır. |
| 1927 |                                                                                                                                                   |                                                                           |                                                                                                                                                          |
| 1928 |                                                                                                                                                   |                                                                           |                                                                                                                                                          |
| 1929 |                                                                                                                                                   |                                                                           |                                                                                                                                                          |
| 1930 |                                                                                                                                                   |                                                                           |                                                                                                                                                          |
| 1931 |                                                                                                                                                   |                                                                           |                                                                                                                                                          |

**Çizelge L.1 (devam):** Rauf Yekta Bey ile ilgili kronolojik çizelge.

| Osmanlı'daki<br>siyasal olaylar | Kültürel Olaylar                                        | Rauf Yekta                                                                                                         |
|---------------------------------|---------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1932                            | Subhi Ezgi'nin Tasnif ve<br>Tespit Heyeti'ne katılması. | Halkevi güzel sanatlar<br>şubesinin müzik<br>komisyonunda yer almıştır.<br>8 Mart Kahire Kongresi'ne<br>gitmiştir. |
| 1933                            |                                                         |                                                                                                                    |
| 1934                            |                                                         | Mütâlaât ve Erâe Havle<br>Mu'temeri'l-Mûsikkiyyi'l<br>Arabiyye                                                     |
| 1935                            |                                                         | 8 Ocak vefat etmiştir.                                                                                             |

## EK M: Rauf Yekta Bey'in Besteleri

دور استبدادده پر فریاد احرارانه  
(کشفه سنک نمای پکرمشی هجیه دودر)

کشفه می: اسبق دژ قومیتری نوری پکک  
بسته می: دژ پکک پکک

(♩ = 100)

*mf* *f* *mf* *f* *mf* *mf*

وه سخ دی داتب اسری دک منزل عاف درده دان می رزل ار لو اوز رو طوغ  
منزل و ااق صرح من وه سخ دی داتب اس ر دک منزل و ااق صرح من  
در طن و ن شا ت دعو منزل با ااق ایر که بت ال یز ما اول چار دو سه یا  
م داق منزل ما T در طن و ن شا ت دعو منزل ما T م داق  
Fine

Şekil M.1 : Hürriyet Vatan Marşı notası (Şehbâl).



27. K. 19. 11. 19. 11.

[illegible]

آسمه و طه امداينه  
تسميه امداينه  
اور دوكلج آل بايراني  
ياره نلج اولسوه باغي

لصافی زائد شامل اسکدر - تلفون : استاسول ۱۸۳۶

173

**مللی تکبیر**

کلمه بی : غلبه ای ماندنی

نغمه ای : زنده ای جاکن

[ ۱۱۳ ]

[ ۱۱۴ ]

[ ۱۱۵ ]

[ ۱۱۶ ]

[ ۱۱۷ ]

[ ۱۱۸ ]

[ ۱۱۹ ]

[ ۱۲۰ ]

[ ۱۲۱ ]

[ ۱۲۲ ]

[ ۱۲۳ ]

[ ۱۲۴ ]

[ ۱۲۵ ]

[ ۱۲۶ ]

[ ۱۲۷ ]

[ ۱۲۸ ]

[ ۱۲۹ ]

[ ۱۳۰ ]

[ ۱۳۱ ]

[ ۱۳۲ ]

[ ۱۳۳ ]

[ ۱۳۴ ]

[ ۱۳۵ ]

[ ۱۳۶ ]

[ ۱۳۷ ]

[ ۱۳۸ ]

[ ۱۳۹ ]

[ ۱۴۰ ]

[ ۱۴۱ ]

[ ۱۴۲ ]

[ ۱۴۳ ]

[ ۱۴۴ ]

[ ۱۴۵ ]

[ ۱۴۶ ]

[ ۱۴۷ ]

[ ۱۴۸ ]

[ ۱۴۹ ]

[ ۱۵۰ ]

[ ۱۵۱ ]

[ ۱۵۲ ]

[ ۱۵۳ ]

[ ۱۵۴ ]

[ ۱۵۵ ]

[ ۱۵۶ ]

[ ۱۵۷ ]

[ ۱۵۸ ]

[ ۱۵۹ ]

[ ۱۶۰ ]

[ ۱۶۱ ]

[ ۱۶۲ ]

[ ۱۶۳ ]

[ ۱۶۴ ]

[ ۱۶۵ ]

[ ۱۶۶ ]

[ ۱۶۷ ]

[ ۱۶۸ ]

[ ۱۶۹ ]

[ ۱۷۰ ]

[ ۱۷۱ ]

[ ۱۷۲ ]

[ ۱۷۳ ]

[ ۱۷۴ ]

[ ۱۷۵ ]

[ ۱۷۶ ]

[ ۱۷۷ ]

[ ۱۷۸ ]

[ ۱۷۹ ]

[ ۱۸۰ ]

[ ۱۸۱ ]

[ ۱۸۲ ]

[ ۱۸۳ ]

[ ۱۸۴ ]

[ ۱۸۵ ]

[ ۱۸۶ ]

[ ۱۸۷ ]

[ ۱۸۸ ]

[ ۱۸۹ ]

[ ۱۹۰ ]

[ ۱۹۱ ]

[ ۱۹۲ ]

[ ۱۹۳ ]

[ ۱۹۴ ]

[ ۱۹۵ ]

[ ۱۹۶ ]

[ ۱۹۷ ]

[ ۱۹۸ ]

[ ۱۹۹ ]

[ ۲۰۰ ]

[ ۲۰۱ ]

[ ۲۰۲ ]

[ ۲۰۳ ]

[ ۲۰۴ ]

[ ۲۰۵ ]

[ ۲۰۶ ]

[ ۲۰۷ ]

[ ۲۰۸ ]

[ ۲۰۹ ]

[ ۲۱۰ ]

[ ۲۱۱ ]

[ ۲۱۲ ]

[ ۲۱۳ ]

[ ۲۱۴ ]

[ ۲۱۵ ]

[ ۲۱۶ ]

[ ۲۱۷ ]

[ ۲۱۸ ]

[ ۲۱۹ ]

[ ۲۲۰ ]

[ ۲۲۱ ]

[ ۲۲۲ ]

[ ۲۲۳ ]

[ ۲۲۴ ]

[ ۲۲۵ ]

[ ۲۲۶ ]

[ ۲۲۷ ]

[ ۲۲۸ ]

[ ۲۲۹ ]

[ ۲۳۰ ]

[ ۲۳۱ ]

[ ۲۳۲ ]

[ ۲۳۳ ]

[ ۲۳۴ ]

[ ۲۳۵ ]

[ ۲۳۶ ]

[ ۲۳۷ ]

[ ۲۳۸ ]

[ ۲۳۹ ]

[ ۲۴۰ ]

[ ۲۴۱ ]

[ ۲۴۲ ]

[ ۲۴۳ ]

[ ۲۴۴ ]

[ ۲۴۵ ]

[ ۲۴۶ ]

[ ۲۴۷ ]

[ ۲۴۸ ]

[ ۲۴۹ ]

[ ۲۵۰ ]

[ ۲۵۱ ]

[ ۲۵۲ ]

[ ۲۵۳ ]

[ ۲۵۴ ]

[ ۲۵۵ ]

[ ۲۵۶ ]

[ ۲۵۷ ]

[ ۲۵۸ ]

[ ۲۵۹ ]

[ ۲۶۰ ]

[ ۲۶۱ ]

[ ۲۶۲ ]

[ ۲۶۳ ]

[ ۲۶۴ ]

[ ۲۶۵ ]

[ ۲۶۶ ]

[ ۲۶۷ ]

[ ۲۶۸ ]

[ ۲۶۹ ]

[ ۲۷۰ ]

[ ۲۷۱ ]

[ ۲۷۲ ]

[ ۲۷۳ ]

[ ۲۷۴ ]

[ ۲۷۵ ]

[ ۲۷۶ ]

[ ۲۷۷ ]

[ ۲۷۸ ]

[ ۲۷۹ ]

[ ۲۸۰ ]

[ ۲۸۱ ]

[ ۲۸۲ ]

[ ۲۸۳ ]

[ ۲۸۴ ]

[ ۲۸۵ ]

[ ۲۸۶ ]

[ ۲۸۷ ]

[ ۲۸۸ ]

[ ۲۸۹ ]

[ ۲۹۰ ]

[ ۲۹۱ ]

[ ۲۹۲ ]

[ ۲۹۳ ]

[ ۲۹۴ ]

[ ۲۹۵ ]

[ ۲۹۶ ]

[ ۲۹۷ ]

[ ۲۹۸ ]

[ ۲۹۹ ]

[ ۳۰۰ ]

[ ۳۰۱ ]

[ ۳۰۲ ]

[ ۳۰۳ ]

[ ۳۰۴ ]

[ ۳۰۵ ]

[ ۳۰۶ ]

[ ۳۰۷ ]

[ ۳۰۸ ]

[ ۳۰۹ ]

[ ۳۱۰ ]

[ ۳۱۱ ]

[ ۳۱۲ ]

[ ۳۱۳ ]

[ ۳۱۴ ]

[ ۳۱۵ ]

[ ۳۱۶ ]

[ ۳۱۷ ]

[ ۳۱۸ ]

[ ۳۱۹ ]

[ ۳۲۰ ]

[ ۳۲۱ ]

[ ۳۲۲ ]

[ ۳۲۳ ]

[ ۳۲۴ ]

[ ۳۲۵ ]

[ ۳۲۶ ]

[ ۳۲۷ ]

[ ۳۲۸ ]

[ ۳۲۹ ]

[ ۳۳۰ ]

[ ۳۳۱ ]

[ ۳۳۲ ]

[ ۳۳۳ ]

[ ۳۳۴ ]

[ ۳۳۵ ]

[ ۳۳۶ ]

[ ۳۳۷ ]

[ ۳۳۸ ]

[ ۳۳۹ ]

[ ۳۴۰ ]

[ ۳۴۱ ]

[ ۳۴۲ ]

[ ۳۴۳ ]

[ ۳۴۴ ]

[ ۳۴۵ ]

[ ۳۴۶ ]

[ ۳۴۷ ]

[ ۳۴۸ ]

[ ۳۴۹ ]

[ ۳۵۰ ]

[ ۳۵۱ ]

[ ۳۵۲ ]

**سلطان محمد خان خامس حضر تريك**

نخت عالی تخت عثماني به جلوس هاپوناري مناسبه اديب الحان شناس

رؤف پكتا پك اقدی طرفند بستانه نيشده تبريكيه در

(♩ = 120)

... (more musical notation and lyrics) ...

وسلی کتاب

حریف! بی نه ایستدک؟ بو صیاح سرایدن  
چیتارکن برنجی اوله رق منجوس چه رکنی کوردم  
ده شون او کونم هوا به کیندی زوالی درویش ده  
آتشین رافاده دیندی که بادشاهم! بو خرافه نك  
صحتی قبول ایدرسك سنك بو ایشده غائب  
ایستیکام ایهیدن عاری بر آو کونیدر. حالبوکه  
بن... بنده بو صیاح برنجی سنی کوردیکم  
ایچون شمدی باشی غائب ایدیوروم. ایدی  
نحوس هالکمزده در بادشاهم ۱»

یکتاشینک بو جوانی پادشاهک او قدر  
خوشه کیندی که آتی عفو ایستکدن ماعدا بر  
چوق زمان عیش وعشرتکافی بارده و پردی.  
پارسی — شون بو شیر نظر دقمتی،  
وعلکتکز ایچون حیت وعخالصق نه درجه  
جاب اینتکیزی قصور ایدم مسکز. بز  
غریبلی مزی هیچ بیلیموز. انجیق تیرک  
وبلورسز بر سینه ملوغرافده کورمش قدر  
بیلوروز. نه قدر یازشکه خصال جبهه ملیه کر

بو نسخه مزده مندوج نیشده تبريكيه کنتی

بهار فیض قدومک حیا بخش قلوب  
صبح خیر جلوسک شای راه رشاد  
مکرر  
طلام طلای بو ملکن ایلک افا  
برام عهد وینک جهانه نجم سداد  
خدا موفق ایدوب تخت معدنه سنی  
شون رعیه کی قلسون رفاه ایل دلشاد

۹۴۰

Şekil M.4 : Neşide-i Tebrikiye notası (Resimli Kitap).



## رؤف بکنا بک (نوا) مقامنده ساز سماعی

### مسابقه لرمز...

شکاده ارا نه ایدیل نقطه لره وضع ایده جک

حرف ایلله اوصورتده  
کاهلر تکیل ایده  
چکیرکه عمودی  
واقیقرا اشلولوندی  
زمان عین کلهلر

اولسون! بوله چکیرکله نیک بری استانبول  
معروف برکتخانه سنک اسمیدر. ایکچو  
تداول ایدن برورقه در. اوچونچیس اینه مع  
بر قوتدر. شرائط حل برنجی نسخه مزده ک  
عیدندر.

### برنجی مسابقه لرمز نیمیسی

برنجی صایزده مندرج مسابقه مزه اشته  
ایدن بوزلرجه قارئز اچتده موفق اولانلر  
محدوددر؛ صیره ایلله اسملری آقیه در  
ایندیکمز قارئلر مزه آدره سارلی بیلدیردکا  
ویا اداره مزه صراحتت ایلدکری حالده هدیه ل  
تقدیم ایده جکر.

بیلیمجه مز شویله ایدی:

|             |               |
|-------------|---------------|
| افق خانه لر | عمودی خانه لر |
| ۱ - کاشفر   | ۱ - هلال      |
| ۲ - محسن    | ۲ - کال       |
| ۳ - هاملت   | ۳ - ادیب      |
| ۴ - دراز    | ۴ -           |
| ۵ - لیل     | ۵ - حایم      |
| ۶ - الحرا   | ۶ - هاله      |
| ۷ - اش      | ۷ - ساز       |
| ۸ - یاغ     | ۸ - غاب       |
| ۹ - بهزاد   | ۹ - ترز       |
| ۱۰ - لب     | ۱۰ - راغب     |
| ۱۱ - لب     | ۱۱ - ناشد     |

دوغرو حل ایدن قارئلر مزک اسملری  
دوقنور عیان شوق یک کریمه آلا شوق  
ذکائی دده حقیقه می صیاح خام؛ دارالشقه نوسه  
فرید هلالی و قاتی وهی بکیر؛ قله لی لیه سنندن  
یله ز، فندلیده دده اچتده؛ ع. ق.؛ بروسه ده؛ عد  
قیاطش لیه سنندن؛ سلیمان ذکی؛ آقسرایده؛ اور  
سلیمان؛ صنایع نفیسه آقاده میسنندن؛ نسیم حق

### قارئلر مزه خانه:

اسکدارلی محمد صام بک: توجه انکزه تشکر  
آرزو کونک برینه کلمه ایچون المزدن کله یی پایده  
سزده کوردوروسکر.

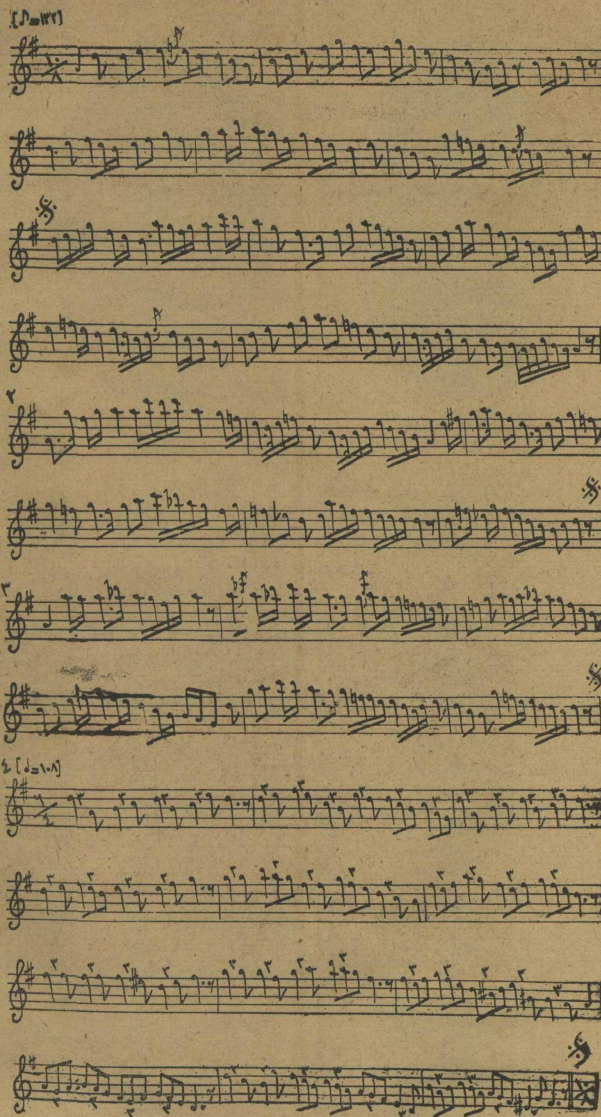
### تئاتر و موسیقی مجموعه سی

مسابقه قوبونی - نومرو: ۴

اسم:

آدره سی:

آمدی مطبعه سی مدیر مسئول: مظا



### دارالطائف

خلق شریلی و احتفال پلاقلری

ورود ایشدر

اسپوره جیلر یازارنده دیکلر بک

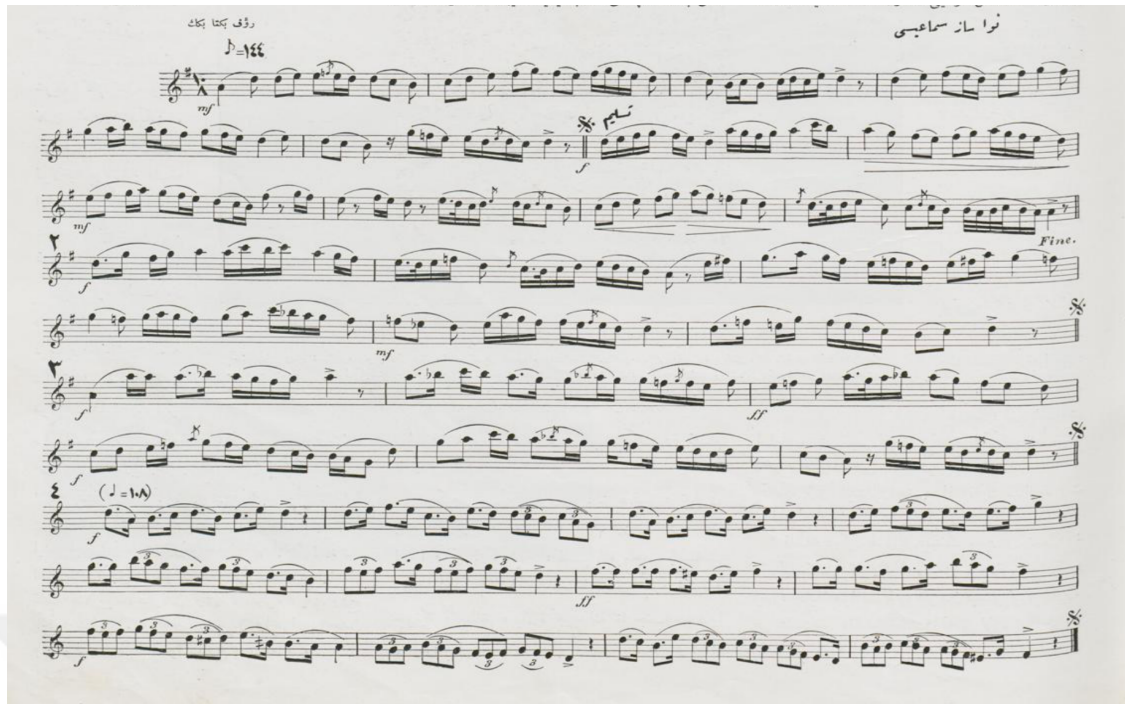
سرکچی جمیده جاده سی نومرو ۳۷

اعلانیه نظر: مجموعه مزه اعلان دوج ایشدر مزه  
آرزو ایدن مؤسسملر اداره خانه مزه  
مراجعتلر نه هر دور تو تسبیلات ارا لایده چکمز رض ایلر...

### دارالتعالیم موسیقی مبتتک

وزنه جیلر ده کی سالونلر نه برشنه وجهه  
آقشاملرله جمعه کونلری و بر دکلری مسامره لری  
دیکلر مزه لری موسیقی صراقلر نه نوصیه بده رز.

Şekil M.5 : Neva Sazsemaisi notası (Tiyatro ve Mûsiki).



Şekil M.6 : Neva Sazsemaisi notası (Şehbal).



رؤف بکنا بلك (ماهور) پشروی

مرحوم طنبوری جیلک زاده مسعود جیلک  
طرفندن طنبور ایله املا ایدیلن اثر و تقسیم

بلاق نومروسی ۴۳۸۳-۸۸  
جاز کار پشروی  
شوق افزا تقسیم  
جیلک

بلاق نومروسی ۴۳۸۵-۸۹  
جاز کار ساز سماعیسی  
جازی بکاه تقسیم

بلاق نومروسی ۴۳۸۹-۹۰  
سوزدل آرا ساز سماعیسی  
غریب جاز تقسیم

منیر نورالدینک طرفندن دارالتعلم موسیقی هیئت  
و مسعود جیلک ایله برار اوغونان یازجه

بلاق نومروسی ۴۳۳۱-۱۲۷  
جاز غزل ای غمزه سوبله  
نکریشرفی کوکل نه ایچون

بلاق نومروسی ۴۳۳۲-۱۲۹  
سکاه غزل قلمزین عشق حافظ یوسف  
جازیشرفی باقک یاقدی

بلاق نومروسی ۴۳۳۹-۱۲۸  
حسنی غزل هر زمان پیش نکاهنده  
صبا غزل یارب نه اکیلیردی

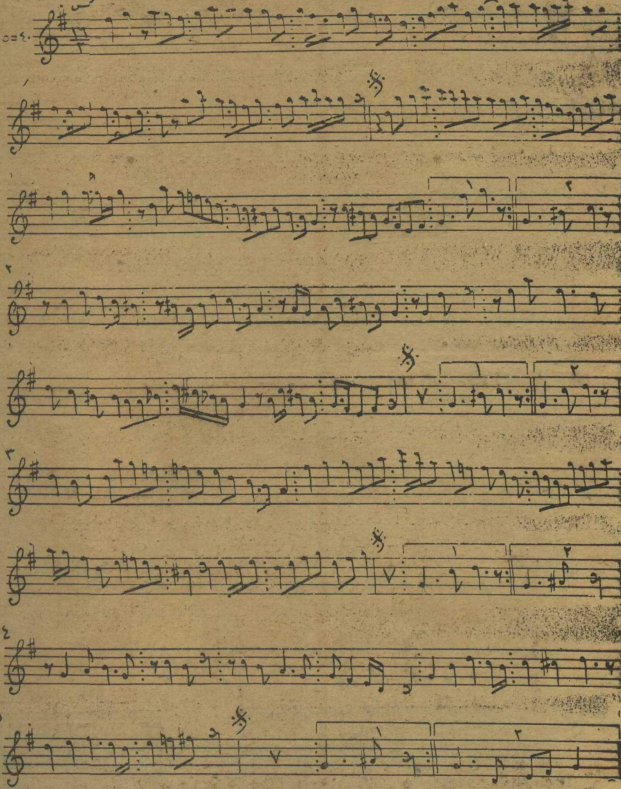
بلاق نومروسی ۴۳۲۵-۱۳۰  
جاز شرقی نه بختدر  
جاز غزل ای غمزه سوبله

بلاق نومروسی ۴۳۴۷-۱۲۵  
فانتازی بهار ترانه دار برنجی قسم منیر نورالدین  
ایکنجی قسم

بلاق نومروسی ۵۰۲۵۸-۱۲۶  
فانتازی ترنم ایلور مسک برنجی قسم بهارک  
ایکنجی قسم

تئاتر و موسیقی مجموعه سی

مؤلف: رؤف بکنا  
تورک موسیقیسی عذک الک صولک اصول ایله  
ایضاح و درس شکیلده تعلیم ایدن بومهم کتابک  
(۹) نیچی فورمه ده چیقمشدر . نوزیع  
مرکزی یازیدده (شاملی اسکندر) مغازه سیدر  
فورمه لرینک فاتی (۱۰) غروشددر .





پولیدور بلاق  
و غراموفون  
فابریقه لری دنیا بک

الکاسکی فابریقه سی اولوب  
بلاق و غراموفونک انتشاریه  
برنجی اوله رق باشلامشدر

آرا یوب بولامادیکنز بلاق لری تونل باشنده آوستریا یازاردن ایسته ییکز .

بیوکده کارلقلره تورکیه نلک الک بویوک ساز هیئت اولان دارالتعلم موسیقی هیئت ایله  
منیر نورالدین ، مسعود جیل بکراک استادانه اثرلرله پولیدور بلاق لریک الیه ابتدکی  
موقفته ناه فیاتلرده قطعیاً ضمیات باعاق صورتیه محترم موسیقی هوسکارانی مننون  
ایده بیلدیکنی کورمه کله فابریقه من مفتخردر . دو یجه غراموفون آقبیه غزل شافت برلین

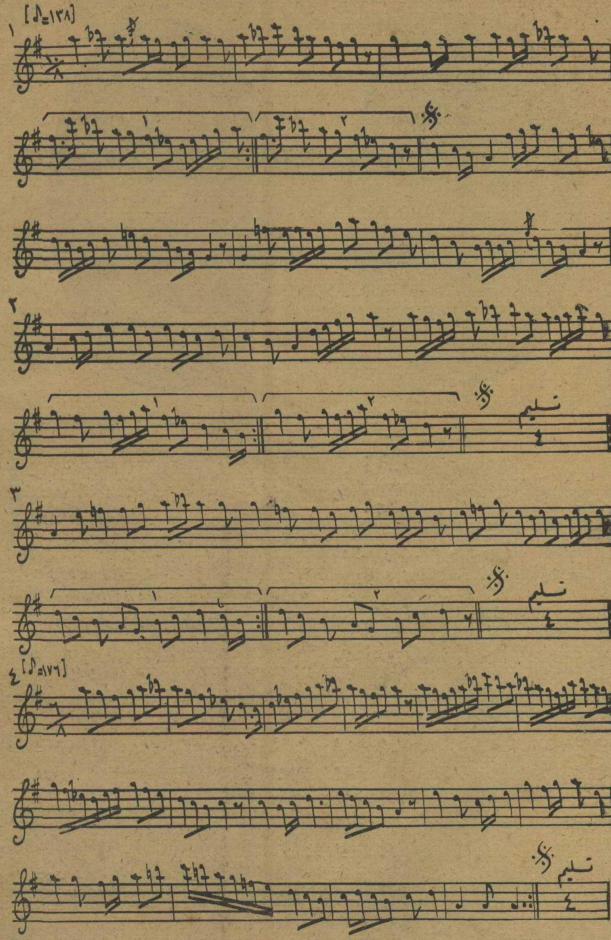
تئاتر و موسیقی مجموعه سی  
کسوب صافلاییکز و مسابقه به اشتراک ایدیکز .  
هم اکلتیر ، هم ده طالع ده ترسکز .

تئاتر و موسیقی مجموعه سی  
کسوب صافلاییکز و مسابقه به اشتراک ایدیکز .  
هم اکلتیر ، هم ده طالع ده ترسکز .

Şekil M.7 : Mahur Peşrev notası (Tiyatro ve Mûsiki).

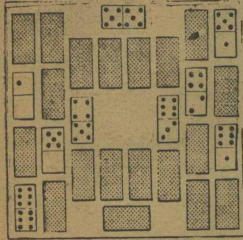


## رؤف یکتا بک (بیانی عربانه) مقامنده ساز سما عیسی



## مسابقه من

دومینونک ۲۸ طاشنی آئیده کی شکله  
ارائه اولوندنی وجهه میرالایکیز وقابی اولان  
طاشلری اوصورتله وضع بدیکیزکه اوزرنده کی  
صایبلی هر هانکی طرفدن حساب ایده جک  
اوورسقی ۲۱ عددنی بولش لولام...



برازاوغراشدیر برنجی اولفدن باشقه کوجلیک  
اولیان بوماساقه مزاک سوکی فارقلر مزه اکلیته کی  
بر زمان یکیرنه جکی ظن ایدسوز . مسابقه  
شرائط برنجی نسخه تک عیندر .  
خطار — برنجی صایزده کی مسابقه تک نتیجه سی  
کله جک نسخه مزده عرض ایده جک .  
۱ — «ولناحکوملری» قهرمانی وقتور  
وارقونی  
۲ — «سفال زانباغی» نده کوردیکمز  
دایر قولن مور  
۳ — «بنهور» و «بحریه ضابطه»  
نامزدلری «کچور قهرمانی زامون نووارو»

## دارالطائف

خلق شریلری و احتفال پلاقلری

ورود ایشدر

اسیر جیلر یازارنده دیگله یکن

سرکشی حمیده جاده سی نومرو ۳۷

## اعلامه شرائط

مجموعه مزه اعلان درج ایشدره ک آرزواید مؤسسه لک  
اداره شاه مزه مراجعتلرله هر دو نولتسبیلات اراشه ایده جک می  
عرض ایلر...

آمدی مطبوعه سی مدیر مسئول : مظفر

تئاتر و موسیقی غزته سی

مسابقه قونوی — نومرو ۳

اسم :

آدروس :

## حامل مرکبی

صالبش محلی { باب عالی جاده سنده اسعد  
اؤندی خاننده ایکتیجی قاده  
خطاط حامل یازخانه سی

## دارالتعالم موسیقی

هینک  
وزنه جیلر ده کی سالونلر نده برشینه وجهه  
آقشاملرله جمه کونلری ویردکلی مسامره لری  
دیگله لری موسیقی مراقلیلر نه توصیه ایدرز.



آوستریا فایر شلری هزاران صندلیه لری و عموی صائبش ده بوسی : استانیول قاطیرجی اوغل  
خاننده ۴۶ - ۴۷ نومرو لری روزه ن . آجیان . تلفون : استانیول ۳۴۰۹

Şekil M.8 : Bayatiaraban Sazsemaisı notası (Tiyatro ve Mûsikî).





رُفُفْ بَکْتا بَکْتا مَهورِ پِشْروى

منبع اولیسی قسماً یوکا عطف ابدلکدهد. ربط ایدر یوزنک دوشربلانی دیوار طویراغه  
 نیون بر چچک قدر کولنه هواه عتاج اولان دها قوی آدیملره باساروق یوزنده دوام ایدرز.  
 چوجوقلرمز ایچون نلکتمزک معنلالمطف کو. ابک اجدادمز بیکلرجه سته کولنه عبادت  
 نشندن استفاده ایتیم. کولن ییمزک عجبقاتی ایشلار یونک بر منبع حیات اولدانی حسن  
 اقاط ایدر عضلاتمزه قوت ویریر قالدکی یوات ایشلارد. کولنک تاپیرعیسی اکلایمان بالکز  
 حرابی چوغالتیر دامارلرمزده قالمک تصیفی تزیید اسانلردر . (ماهیبدی وار)  
 ایدر امیدلرمزه کرمی ویرمدک بزی حیاته

— ۲۲۹ —

خصوصیه یاتاق اولملریک ممکن مرتبه چوجوقلری کولن کورمین اولملرده پایتوق  
 کولن لکمنه دقت ایتیلدر. فقط پردلر آرم. اوناری تامامو ایتسه بیلهر حالده چوجوقلری  
 سندن سوزولن یاخودقارشیده بر دیواره وورد. کیک خست لقلرینه صراجه به ققزالردن (توراسته  
 رف ایجیری به انکسار صورتیه کلن منبا خواص قیه) مستد قیلار. بو شرائط داخلنده پیشین  
 مؤزمسقی غالیاید. کولن اولملره بناقحانلاره بر چوجوقلر اکر بک قوی دونمسا مشه ورم  
 کیردن کییموی، منور ومسحق اولدوق حائر ایچون حاضرلاشتن بر یتاقد. پارسده سنوی  
 اولدانی اوج خاصه فی تمامه عسافله ایتیلدر. الی بیک وفایک اون بر بیک ورم خست لقلدن

— ۲۲۸ —

Şekil M.10 : Mahur Peşrev notası (Resimli Kitap).

اون تۆزی تقدیس ایدم!

بسته سی : رؤف یکتا بک

کلتیسی : تحسین ناهید بک

(۸-۱۰)

رسملی کتاب

۱۰ تۆزی تقدیس ایدم! [ ۱ ]

ای سکه جلیل وودمانی • چاشقان  
نصیرله کاج سمات قویاجسین •  
ای سکه بو مثله انالی پوله جتسین ...

فردمشلم آرقی یکی پر دورده سطوت  
شوقله • سرورله بو کون ایته نازان  
اون تۆزی تقدیس ایدم! ای قوجیه مات .  
تحسین ناهید

حریت • عدالت و مساوات و انصاف  
پر ایسته بو دوت جتی پر آده قزاندی •  
پر آده جماعتی و مستقیل نکت  
پر قورقوی و دؤی مندیقل اولاندی .  
حریت اوت اوجسکا ای صبح هدایت  
وودمانی و طمانشتر شرق ایله مالی  
آغوش صداقت آبیورلر • سی عالی  
پر حله تقی آبیورلر نه سمات  
[ ۱ ] اوله مات کلتیسی

Şekil M.11 : On Temmuz'u Takdis Edelim notası (Resimli Kitap).

182

## Neşide-i Tebrikiyye

Sultan Mehmed Hanı Hamis Hazretlerinin Tahtı Ali-i Bahtı Osmaniye  
Cilusi Hümayunları Münasebetiyle Edib-i Elhamı Şinas  
Rauf Yekta Bey Tarafından Bestelenen Neşide-i Tebrikiyyedir.

Besteci: Rauf Yekta Bey

♩ = 138

Ba ha . r fe . y z- i ku . . dû . . mün

5 ha ya . . . t- i bah . ş kı lu . b

9 Sa ba . . h ha . . y r-ı cü . . lû . . sun

13 zi . yâ . . . yı râ h re şâ . d

17 Sa . ba . . h ha . . y r-ı cü . . lû . . sun

21 zi . ya . . yı râ . . h re şâ . . . d

25 Za la . m-ı zul . (Omü bu. . . . mil . . let den e y

30 le . di . k i . . f . na

Şekil M.12a : Neşide-i Tebrikiye notası.

33 Pe . ya . . m-i ah . dü ye . . . mi . . . nin

37 ci . ha . . na ne . c m-i se da . . . d

41 Hû da mu. va f f ak i . . . du. b tah t-i mu a

46 de . l . . . et de . . . se . ni . . .

49 Bü . tün . . r . a . iy ye . ni . . . kıl . . sun

53 re . fa . h i . le . . di . . . l şâ . . . d

57 Aranağmesi

62

Şekil M.12b : Neşide-i Tebrikiye notası.

## On Temmuz'u Takdis Edelim

♩ = 80

Beste: Rauf Yekta Bey  
Güfte: Tahsin Nâhid

Hür ri yeta da . . let ve mü . sâ . . . va t u h . . u vet

Biz iş te bu dör t ce n ne . ti . bi . . . r

an da . ka za . . . n di . . . k dık

Bir an da fe câ at . li ve . mü . . s tak be li ne . . k bet

Bir kor ku lu rü ' ya . yı mu . a z zeb den u . ya . . . n dık

Hür ri yet e ve t o h! Sa na . e . y sub h-ı hi dâ . . . yet

Vic . da n lı va tan . da ş la rı . mı . . . z şe vki . le mâ . . . li

Â gu ş-ı sa da . kat a çı yo . r lar se ni â . . . li

Bir his le te la k kî . e di . yo . r lar ne sa . a . . . det

Ey se n ki ha mi yet li ve . vi . . . c dan lı ça . lı . . . ş kan

Şekil M.13a : On Temmuz'u Takdis Edelim notası.

38 Nâ s i ye le . re . ta . c-i sa . â . . . . det ko ya . ca . . k sîn

42 Ey sen ki bu mi l le t le te â li . bu la . ca . . . k sîn

46 Ka r de ş le ri ma r tı k ye ni . bi . . . r de v re-i . sa . . . . t

49 vet Şe v kiy le sũ rû . ruy . la bu . gũ . n iş te nũ ma . . . . yan

54 On Tem mu z'u ta k dî s e . de . li . . . m

56 ey ko . ca . mi . . . l le . . . . t let

Aranağmesi

59

62

65

68 D. Taşdelen

Not: Rast makamı ana makam kabul edildiği için segâh perdeleri nota yazımında eklenmiştir.

**Şekil M.13b** : On Temmuz'u Takdis Edelim notası.

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad-Soyad** : Duygu Taşdelen

### ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2010, İTÜ, TMDK, Müzikoloji Bölümü
- **Yükseklisans** : 2014, İTÜ, SBE, Türk Müziği Programı

### MESLEKİ DENEYİM :

- 2013 yılından itibaren Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

### DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Taşdelen D.**, Doğrusöz N. & Ergur A. 2021. Gelenek, Değişme, Arayış: Rauf Yekta Bey'in Besteciliğinde Geleneği Sahipleniş ve Deneysel Yönelim, *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra*, s. 52,72.
- **Taşdelen D.**, Doğrusöz N. & Ergur A. 2021. Çalkantılı Bir Dönemin Kültür Sahnesi Olarak Darülelhan: Modernleşme, Kurumsallaşma ve Geleneğin Yeniden Kurulması. *Türkiyat Mecmuası*. 31(2). (Kabul Yazısı Alındı)
- **Taşdelen D.** & Doğrusöz N. Yeni Kaynaklar Işığında Yeni Bir Rauf Yekta Bey Biyografisi. *Rast Müzikoloji Dergisi*. (Değerlendirme Aşamasında)

### DİĞER YAYINLARDAN SEÇMELER

- Berkman, E. & **Taşdelen, D.** (Yay. Haz.) 2021. 40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- **Taşdelen D.** 2018. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'nde Bulunan Hamparsum Müzik Yazısı Defteri Üzerine Değerlendirme. *OJOMUS*. 3(3), 138-157.
- **Taşdelen D.** 2019. Ali Rifat Çağatay Arşivinde Bulunan Hamparsum Müzik Yazısı ile Yazılmış Defterlere İlişkin Değerlendirme. *Ali Rifat Çağatay'ın Arşivi II : Makaleler*. İstanbul: OTMAG Yayınları.

