

**OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİ ARAŞTIRMALARI GRUBU
(OTMAG)**

Türk müziğinin birincil kaynaklarını içeren ve şimdiye kadar gün yüzüne çıkmamış özel ve resmî müzik koleksiyonlarını inceleyerek müzikoloji alanına orijinal katkılar sunmayı hedefleyen Osmanlı/Türk Müziği Araştırmaları Grubu (OTMAG), Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz'ün koordinatörlüğünde İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı bünyesinde 2014 yılının Mayıs ayında kurulmuştur.

Şimdiye kadar Rauf Yekta, Ali Rifat Çağatay ve Dürrü Turan'a ait koleksiyonlar üzerine çalışmalar yapan OTMAG, bu çalışmalarını kitap, panel, sergi, konser, radyo programı gibi birçok değişik ortamdan ilgililerine sunmuştur.

Bir yandan sözkonusu üç koleksiyon üzerindeki çalışmalarını derinleştirmekte olan OTMAG, bir yandan da kamuya açık veya şahıslarda bulunan diğer koleksiyonlar üzerindeki araştırmalarına devam etmektedir. OTMAG, hazırlayacağı katalog, çeviri, tıpkıbasım, transkripsiyon/transliterasyon, nota ve telif makale/kitap çalışmalarıyla müzik literatürüne katkılarını sürdürecektir.

OTMAG TARAFINDAN HAZIRLANAN YAYINLAR

1. Ölümünün 80. Yılında Arşivinden Ali Rifat Çağatay Besteleri (2015)
2. Musikinın Asrî Prensi Ali Rifat Çağatay (2017)
3. Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları (2018)
4. Dürrü Turan - Münir Turan Ses Arşivi Fihristi (2019)
5. Ali Rifat Çağatay'ın Arşivi I : Envanter (2019)
6. Ali Rifat Çağatay'ın Arşivi II : Makaleler (2019)
7. Musikinın Saklı İncisi Tanburi ve Bestekâr Dürrü Turan (Yayına hazırlanıyor)

İLETİŞİM

İTÜ Maçka Kampusü
TMDK Müzik Teorisi Bölümü
1. Kat, 8/405 Numaralı Oda
Beşiktaş/İstanbul

otmag@itu.edu.tr
http://otmag.itu.edu.tr

ISBN

978-605-031-260-7

İTÜ



**OTMAG
OSMANLI / TÜRK MÜZİĞİ
ARAŞTIRMALARI GRUBU**

**ALİ RİFAT ÇAĞATAY'IN ARŞİVİ
II
MAKALELER**

Editör

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz

İTÜ



**OTMAG
OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİ
ARAŞTIRMALARI GRUBU**

ALİ RİFAT ÇAĞATAY'IN ARŞİVİ II *MAKALELER*

Editör

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz

**İstanbul
2019**

Yayın No: 6

ALİ RİFAT ÇAĞATAY’IN ARŞİVİ
II
MAKALELER

Editör

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz

*

Baskı Hazırlığı ve Kapak Tasarımı

Celal Volkan Kaya

Kapak Resmi

Ali Rifat Çağatay’ın bir makalesinin müsveddesi
(Ali Rifat Çağatay Arşivi, YZPER 5)

ISBN

978-605-031-260-7

Birinci Baskı
İstanbul, 2019

İÇİNDEKİLER

Editörden	
<i>Nilgün Doğrusöz</i>	5
Arşivci Yönüyle Ali Rifat Çağatay ve Kişisel Tarihinin Satır Araları	
<i>Dilhan Yavuz</i>	7
Ali Rifat Çağatay Arşivinde Bulunan Hamparsum Müzik Yazısı ile Yazılmış Defterlere İlişkin Değerlendirme	
<i>Duygu Taşdelen</i>	17
Tasnif ve Tespit Heyeti Üyesi Olan Ali Rifat Çağatay'ın Koleksiyonunda Bulunan Ayinişerifler Üzerine İnceleme	
<i>Demet Uruş Kır</i>	25
Tasnif ve Tespit Heyeti Üyesi Ali Rifat Çağatay	
<i>Gözde Çolakoğlu Sarı & Burçin Bahadır Güner</i>	32
Ali Rifat Çağatay Tarafından Yazılan “Atrâbü'l-Âsâr” Özet Defteri Üzerine İnceleme	
<i>İrfan Karaduman</i>	56

Ali Rifat Çağatay'ın (1867-1935) arşivi, 2011 yılında Çağatay'ın küçük torunu Devlet Senfoni Orkestrası emekli viyolonsel sanatçısı Alp Altiner tarafından Nilgün Doğrusöz ile paylaşılarak "Ali Rifat Çağatay Terekesinde Bulunan Yazmalar ve Matbu Eserler Üzerine Araştırma ve İnceleme Çalışması" başlıklı 36162 numaralı İTÜ Bilimsel Araştırma projesi ile hayat bulmuştur. Arşivin tamamı peyderpey arşiv sahibinden temin edilerek Osmanlı-Türk Müziği Araştırmaları Grubu'nda (OTMAG) yer alan araştırma görevlileri ve lisans üstü öğrencilerimiz tarafından yaklaşık bir yılda dijital ortama aktarılmıştır. On üç adet el yazması Hamparsum defteri, on beş adet el yazması Avrupa müzik yazılı defter, perakende yazma ve matbu eserler, müteferrik evraklar, Fransızca ve Osmanlı Türkçesi ile yazılmış çok sayıda kişisel belge, fotoğraf ve mektupları içeren arşiv malzemesi taranmıştır. Ayrıca, başka arşivlere dağılmış olan Ali Rifat Çağatay'ın koleksiyonu araştırılmış, İSAM Kütüphanesi ve Belçika'da yaşayan şef Pertev Apaydın'ın özel arşivine ulaşılmıştır. Bu arşivlerdeki malzemeler de taranarak dijital ortama aktarılmıştır. 2014 yılında OTMAG ekibi arşivin tasnifine başlamış, bir yıl süren bu çalışma sonucunda 3 Mart 2015'te *Ölümünün 80. Yılında Ali Rifat Çağatay Panel-Sergi-Dinleti* etkinliğiyle İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda proje tanıtımı gerçekleştirilmiştir. OTMAG tarafından *Ölümünün 80. Yılında Ali Rifat Çağatay Besteleri* adlı kitabımızla Aralık 2015 yılında proje kapatılmıştır. Grubun çalışmaları devam etmiş ve 2017 yılında projeden türettiğimiz ikinci yayınlımız *Musikinin Asri Prensi Ali Rifat Çağatay* okuyucusuyla buluşturulmuştur.

Ali Rifat Çağatay arşivi üzerinden; OTMAG grubu tarafından hazırlanmış beşinci ve altıncı yayınlımız şunlardır: *Ali Rifat Çağatay Arşivi I: Envanter* ve *Ali Rifat Çağatay'ın Arşivi II: Makaleler*. Birbirleriyle ilintili *Ali Rifat Çağatay'ın Arşivi II: Makaleler* adlı kitabımız beş betimleyici makaleden oluşmaktadır. İlk makale Dilhan Yavuz'a aittir. Yavuz'un makalesinde; Ali Rifat Çağatay arşivci yönü ile ele alınmış, defterlerinde bulunan bazı satır aralarından yola çıkarak kişisel tarihi ile ilgili kesitler sunulmuştur. Ardından gelen Duygu Taşdelen'in makalesinde Ali Rifat Çağatay arşivinde bulunan on iki adet farklı dönemde yaşayan bestecilere ait Hamparsum müzik yazılı defterlerin genel olarak incelemesi yapılmış; bazı defterler (dış kapağındaki yaldızlı çerçeve içerisinde "Oudi Ali Rifat" baskısı bulunan) daha detaya girilerek değerlendirilmiştir. Ardından gelen üçüncü makalede Demet Uruş Kır, Ali Rifat Çağatay'ın arşivindeki HDEF 13 Hamparsum müzik yazısı ile yazılmış 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Mevlevi Ayinleri ve üç adet ise kârdan oluşan defter üzerinde çalışmış, bu defterde yer alan Sultan Selim'in Suzidilara Ayini şerifi, Nâyî Osman Dede'nin Uşşak Ayini şerifi ve İtri'nin Segâh Ayinişerifi notalarının başka

* Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzik Teorisi Bölümü

nüshalar ile edisyon kritiği yapılmıştır. Gözde olakoğlu Sarı - Burçin Bahadır Güner'e ait olan dördüncü ve diğerlerine oranla kapsamlı makale Avrupa notasıyla yazılmış Osmanlı-Türk Müziği Repertuvarının çeşitli dönemlerine ait saz ve sözlü eserlerin yer aldığı 15 defter üzerine yoğunlaşmıştır. Makalede Ali Rifat ağatay'ın Tasnif ve Tespit Heyeti üyesi olarak notaya aldığı eserler döneminin kurumsal anlayışını temsil eden Dârülelhân kayıtları ve günümüze ulaşan versiyonları ile karşılaştırılmıştır. Kitabımızın son makalesi İrfan Karaduman tarafından kaleme alınmıştır. Bu makalede, Ali Rifat ağatay'ın yazdığı ve 37 sayfadan oluşan 18. yy'da Şeyhülislam Esad Efendi'ye ait Atrâbü'l-Âsâr'ın özetini içeren defter, karşılaştırmalı inceleme yapılarak okunmuştur.

Kitabımızda makaleleriyle katkı sağlayan OTMAG grubunun değerli üyelerine, bu yayınumıza katılmayı arzu ederek bizlere destek veren İrfan Karaduman'a ve kitabın baskı hazırlığını yapan Celal Volkan Kaya'ya teşekkür ederim.

ARŞİVCİ YÖNÜYLE ALİ RİFAT ÇAĞATAY VE KİŞİSEL TARİHİNİN SATIR ARALARI

Dilhan Yavuz*

ÖZET

20. yüzyılın ilk çeyreğinde besteci, udi, çellist ve müzik düşünürü yönleriyle ön planda olan Ali Rifat Çağatay'ın kişisel arşivi, Çağatay ailesinden Alp Altınar tarafından 2011 yılında Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz ile paylaşılmış, bu vesile ile "Ali Rifat Çağatay Terekesinde Bulunan Yazmalar ve Matbu Eserler Üzerine Araştırma ve İnceleme Çalışması" başlıklı proje hayat bulmuştur.

2014 yılından itibaren ise, Osmanlı/Türk Müziği Araştırma Grubu (OTMAG) tarafından yürütülen proje kapsamında, Ali Rifat Çağatay koleksiyonunda bulunan el yazması defterlerin, muhtelif matbu ve yazma yaprak notaların, makalelerin ve evrakların incelenerek bilinmeyen noktalarının gün ışığına çıkarılması amaçlanmıştır.

Bu amaca yönelik olarak, on üç Hamparsum, on beş Avrupa müzik yazısı ile yazılmış defterin yanı sıra pek çok nota ve belgeden oluşan arşiv içeriğinin tespit edilmesi için bir envanter çalışması hazırlanmış, notaya dayalı malzemelerin ve diğer belgelerin sınıflandırılması yapılmıştır.

Makalemizde, envanter çalışması hazırlanırken kullanılan metodoloji ve arşiv içeriği paylaşımına sunulacaktır. Ayrıca Ali Rifat Çağatay arşivci yönü ile ele alınacak, defterlerinde bulunan bazı notlardan yola çıkılarak kişisel tarihi ile ilgili kesitlerin arşiv üzerinden incelemesi yapılacaktır.

ALİ RİFAT ÇAĞATAY'S ARCHIVIST ASPECT AND READING BETWEEN THE LINES OF HIS PERSONEL HISTORY

ABSTRACT

In the first quarter of the 20th century, composer, lute player, cellist and musical philosopher Ali Rifat Çağatay's personal archive was shared with Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz by Alp Altınar from Çağatay family in 2012, hereby the project entitled "The Research and Examination of Writings and Printed Works in Ali Rifat Çağatay's Heritage" came to life.

From 2014, hand written notebooks, various printed and handwritten paper notes, articles and documents were investigated in order to reveal the unknown points of

* Öğr. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

Ali Rifat Çağatay's collection as a part of the project run by Ottoman/Turkish Music Research Group (OTMAG).

For this aim, inventory study has been prepared for the thirteen notebooks written in Hampartsoum notation system, fifteen notebooks in European notation system in addition to various notes and documents in order to determine the contents of this archive and classification of material related to notes and other documents. After the documents were classified, the archive has been gathered around two main topics: Material related to notes and personal documents.

Materials based on notes were divided into four different subcategories and some codes were given to them. These consist of thirteen notebooks in Hampartsoum notation systems (HDEF) in which seven are in Armenian title and verses, fifteen notebooks in European notation system (BDEF), a miscellaneous notebook in which both Hampartsoum and European notation system is seen (MTDEF), a great number of retail (MATPER) and retail written notes (YZPER). Apart from pieces that are in classical act repertoire, Ali Rifat Çağatay's compositions, the sketches of these compositions, studies similar to etudes and harmony notes are in this note archive. In addition, documents that came to the family from Fulya Apaydın's (Or Akaydın mentioned in the resources) archive are classified as (AKA) in another branch of the note archive.

Personal documents are classified as miscellaneous documents (MTEVR) that we named as personal records, subdivided within itself; the documents that are in Ottoman Turkish, documents that are in French, writing and letter drafts in Ottoman Turkish, biography and periodicals. The details of these classifications, methodology that it used during inventory study and archive contents will be shared in our article. In addition, Ali Rifat Çağatay will be embraced in his archivist personality and archive research will be conducted on sections on his personal history based upon the notes in his notebook.

*

Ali Rifat Çağatay Arşivi Hakkında

Ali Rifat Çağatay'ın vefatından sonra ailesine geçen arşiv, ilk olarak oğlu Vecdi Çağatay tarafından sınıflandırılmıştır. 16.03.1935 tarihinde hazırlanan, altında Ali Rifat Bey'in eşi Nimet Hanım ile oğulları Vecdi ve Ali Cafer Çağatay'a ait olduğunu düşündüğümüz üç imza bulunan bir liste hazırlanmıştır (Şekil 1).

En sağda yer alan fiyat sütunu, o yıllarda listenin aile tarafından değer tespiti amacıyla hazırlandığını düşündürmektedir. Listeye baktığımızda, toplam 274

maddeden oluşan arşivin dörtte birinden çok daha azının bugün tarafımıza ulaştığını söylemek mümkündür.

267	Trio dramatique	"	1	75
268	Mélodramme pour piano	"	1	30
269	Étude pour piano	celik	1	
270	Travail d'inspiration	celik	1	110
271	Travail d'inspiration pour	"	1	100
272	Encyclopédie de la Musique F. 1	"	1	20
273	Étude pour piano	celik	1	
274				
				555

16-3-1953
Taraflardan sayılan 10 sayfa
Kayıp
274

Şekil 1: Vecdi Çağatay tarafından hazırlanan liste

Ali Rifat Çağatay arşivi üzerinde çalışmaya başlarken, elimizdeki eserleri tespit etmek ve envanter çalışmasını hazırlamak için öncelikle Alp Altınır'den alınan belgeler sınıflandırılmış ve arşiv iki ana başlık altında toplanmıştır: Notaya bağlı malzeme ve kişisel evraklar.

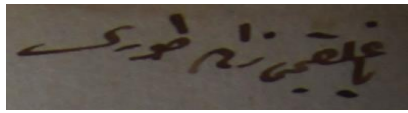
1. Notaya dayalı malzeme: Notaya dayalı malzemeler kendi içinde dört farklı gruba ayrılmış, bazı kodlar verilmiştir. Yedi tanesinin başlık ve güfteleri Ermeni alfabesiyle olmak üzere on üç Hamparsum müzik yazılı defter (HDEF), on beş Avrupa notalı defter (BDEF), bir Hamparsum ve Avrupa müzik yazısının birlikte görüldüğü müteferrik defter (MTDEF), çok sayıda matbu perakende (MATPER) ve yazma perakende notalardan (YZPER) oluşmaktadır. Bu nota arşivinde klasik fasıl repertuarında var olan eserlerin yanı sıra, Ali Rifat Çağatay'ın besteleri, bestelerinin eskizleri, etüd benzeri çalışmaları ve armoni notları bulunmaktadır. Ayrıca nota arşivinin diğer bir kolu olan piyanist Fulya Apaydın (ya da kaynaklarda geçtiği şekliyle Akaydın)'ın arşivinden aileye ulaşan dosyalar da sınıflandırmada (AKA) olarak yer almıştır.

2. Kişisel evraklar: Müteferrik evraklar (MTEVR) olarak isimlendirdiğimiz kişisel evraklar, kendi içinde konularına göre ayrılmış, Osmanlı Türkçesi yazma belgeler, Fransızca belgeler, Osmanlı Türkçesi yazı ve mektup müsveddeleri, biyografi ve süreli yayınlar olarak sınıflandırılmıştır.

Arşivin büyük kısmını oluşturan notaya dayalı malzeme toplam 761 eserden oluşmaktadır. Bu eserlerden 173 adedi farklı defterlerde veya yaprak notalarda mükerrer olarak yazılmıştır. Mükerrer yazılan eserlerin çoğu HDEF 8 olarak numaralandırılan, arşivin en hacimli defterinde toplanmış, özellikle HDEF 9 ve HDEF 12'de yer alan eserlerin aynen HDEF 8'de de yer aldığı tespit edilmiştir.

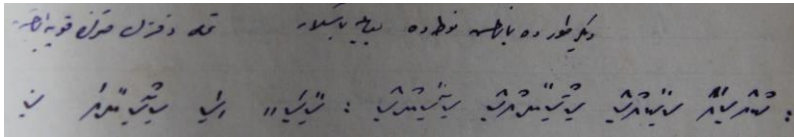
Yine Hamparsum defterlerindeki eserlerin üzerine aldığı bazı notlar, Ali Rifat Bey'in arşivci yönünü ortaya koymasından önem taşımaktadır. Eserlerin künyesinde besteciyi belirttiği kısımda parantez içinde tavrılardan bahsetmektedir Ali Rifat Bey.

Bu notlar ilk olarak HDEF 8'de segâhmâye makamında eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Dört adet segâhmâye eserin künyesinde "Yağlıkçızâde tavrı" olarak kaydedilmiştir (Şekil 2). Adı geçen besteci, Yağlıkçızâde Ahmed Efendi'dir (ö. 1880). Cem Behar (2006: 102), Yağlıkçızâde'nin birçok kaynakta "Dede Efendi'nin gramofonu" olarak anıldığını ve Dede Efendi'nin eserlerinin ilk kez Yağlıkçızâde'nin okuyuşuyla notaya alındığını belirtiyor. Yağlıkçızâde tavrının bu özelliği nedeniyle Ali Rifat Çağatay'ın bu bilgiyi eklediğini düşünüyoruz.



Şekil 2: Yağlıkçızade tavrı

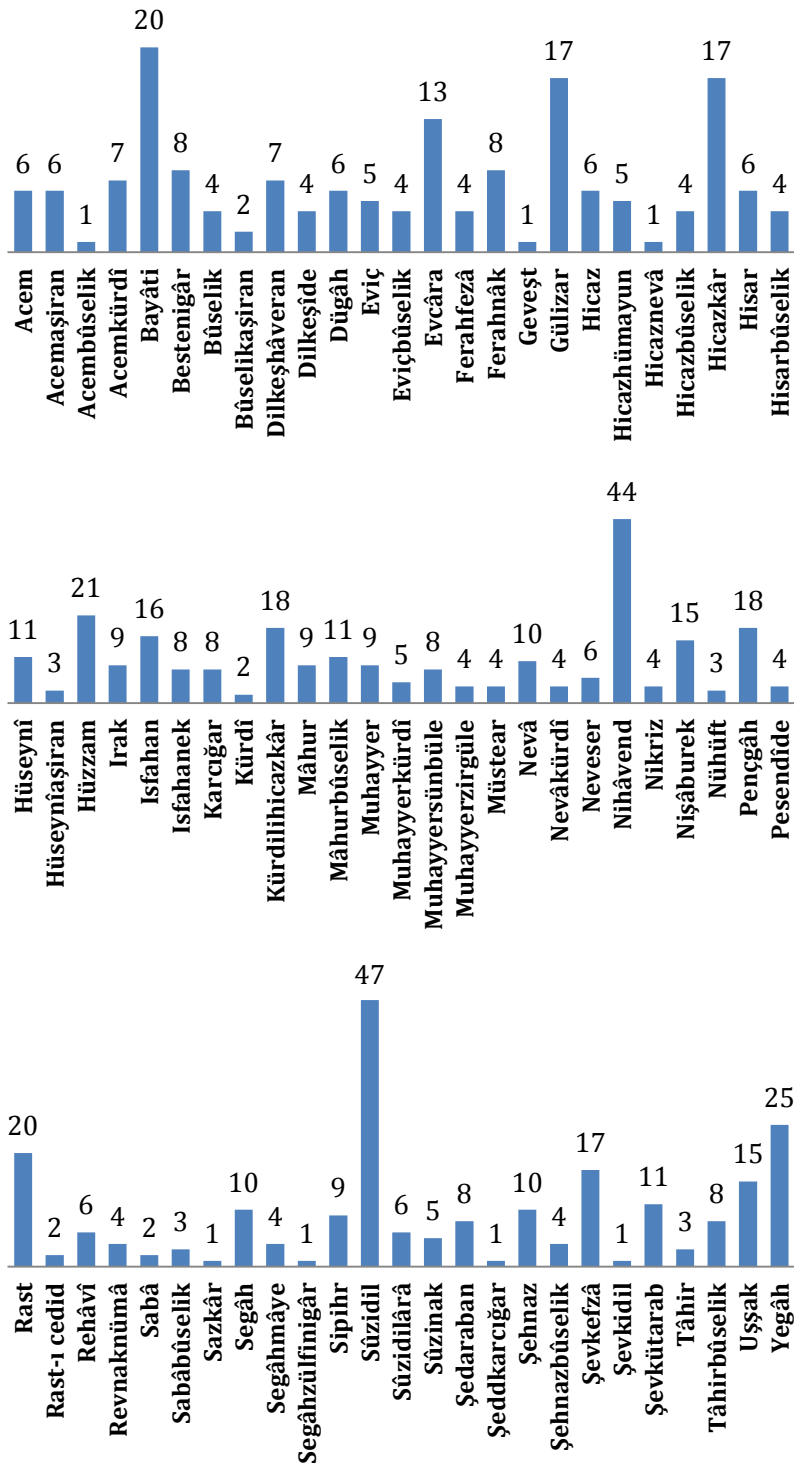
Aynı defterde hüzzam bestelerin sonlarına "Diğer tavrıda yazılmış nota şöyledir" notu düşerek Hamparsum müzik yazısı ile farklı kısımları vurgulayarak, bir nevi edisyon kritik çalışması yaptığına şahit oluyoruz (Şekil 3).



Şekil 3: Tavrı notu

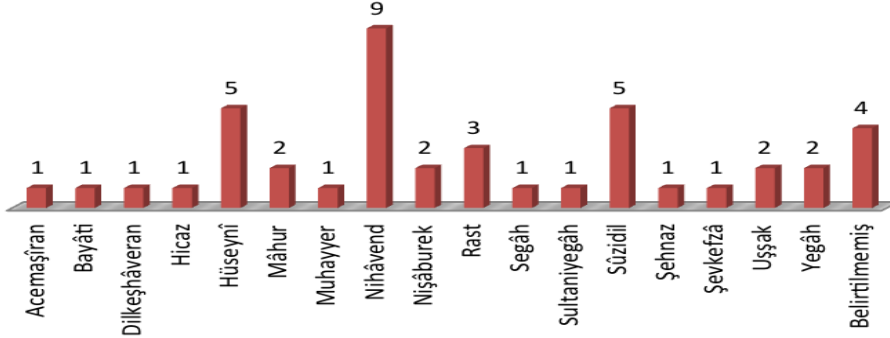
Arşiv genelinde, yukarıda bahsettiğimiz tavrı özelliklerine ilişkin gözlenen örnekler dikkat çekicidir. Ali Rifat Çağatay'ın eserlerini kaydederken tavrı özelliklerini göz önünde bulundurması, aynı notaların farklı versiyonlarına yer vermesi arşivci yönünü göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Arşiv genelindeki eserlerin makamlar üzerindeki dağılımlarını incelediğimizde en çok kullanılan üç makamın sûzidil (47), nihâvend (44) ve yegâh (25) olduğunu görüyoruz (Şekil 4).



Şekil 4: Eserlerin makamlara göre dağılımı

En çok eser kaydettiği üç makamdan ikisinin, Ali Rifat Bey'in kendi besteleri arasında da en çok kullandığı makamlar olduğu dikkat çekmektedir. Arşiv genelindeki notalardan 43'ü Ali Rifat Çağatay'ın kendi eseridir; sık tercih ettiği makamlar arasında nihâvend, sûzidil ve hüseyinî gelmektedir (Şekil 5).

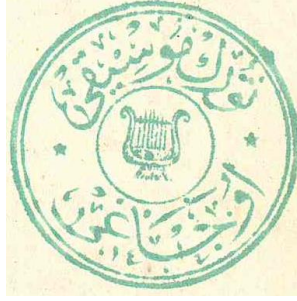


Şekil 5: Ali Rifat Çağatay'ın eserlerinin makamlara göre dağılımı

Farklı defterlerdeki mükerrer yazımları ve farklı nüshaları ile birlikte arşivdeki eserlerinin sayısı 150'yi bulurken, Ali Rifat Bey'in eserlerinin neredeyse tamamına Avrupa müzik yazılı defterlerde ve perakende notalarda rastlanmıştır. Avrupa müzik yazısıyla yazdığı eserlerde bazen küçük düzeltmeleri ve eklemeleri Hamparsum müzik yazısıyla yapan Ali Rifat Çağatay, sadece iki eserinin tamamını Hamparsum müzik yazısıyla yazmıştır. Bunlardan biri "Gördüm yine bir gonçe-i nâdîde-edâyı" adlı eserdir. Aynı eser BDEF kodlu defterlerde de Avrupa müzik yazısı ile yazılmıştır. Bir diğeri ise Çağatay'ın "Âçıldı sahn-ı gülşen çeng ü çegânelerde" adlı eseridir. Bu eserin künyesinde "lenk fahte usulünde nihâvend beste, 19 Nisan '332 [1916] Libâde, Ūdi-yi Âciz'in" notu yer almaktadır. Ancak eserin çeviri yazısı yapıldığında melodik olarak "Zülfün görenlerin hep bahtı siyâh olurmuş" adlı eser olduğu görülmektedir. Melodik olarak çok küçük değişiklikler dışında neredeyse birebirdir.

Ali Rifat Çağatay'a ait diğer eserleri belirlerken çalışmamıza yön veren detaylardan biri de kendi bestelerinin üzerine yazdığı tarihlerdir. Ali Rifat Bey, sadece kendi eserlerinin üzerine tarih atarken, genellikle yazıldığı yeri de belirtmektedir. Bu yer ve tarihler bir aidiyet göstergesi olmasının yanı sıra Ali Rifat Çağatay'ın yaşamı ile ilgili bilgi vermektedir.

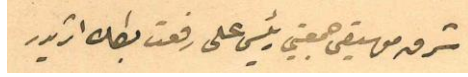
Örneğin, kendi bestelerini 1916-1928 yılları arasında yapmıştır ve özellikle 20'li yıllar bestelerinin yoğunlukta olduğu yıllardır. 1923 yılına kadar eserlerinde Şark Musiki Cemiyeti'ne dair notlara rastlarken, 1924 yılından itibaren Türk Musiki Ocağı mühürleri yer almaya başlamaktadır (Şekil 6).



Şekil 6: 1924 Tarihli Türk Musiki Ocağı Mührü

Bu geçiş, “İstiklal Marşı”nın kabul edildiği 1923 yılı ile marşın matbu notalarının yayınlandığı 1924 yılı arasındadır. İstiklâl Marşı’nın nüshalarının üzerinde Nisan 1923 tarihi yer alırken, hemen arkasından bestelediği “Ordunun Duası” eserinde Ocak 1924 tarihi mevcuttur.

Tarihler dışında dikkat çeken bir başka nokta ise eser künyelerinde yer alan kendisine ilişkin ifadelerdir. Bestelerinde, el yazması defterlerinde kendisini genellikle “Üdî-yi Âciz” olarak tanımlarken, basıma hazırladığı eserlerde “Şark Mûsikî Heyeti Reisi Ali Rifat Bey’in eseridir.” cümlesini kullanmıştır (Şekil 7).



Şekil 7: “Şark Mûsikî Heyeti Reisi Ali Rifat Bey’in eseridir” notu

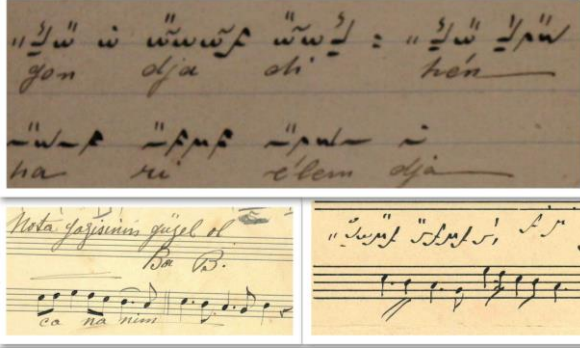
Bunların haricinde Osmanlı’nın son, Cumhuriyet’in ilk yıllarına şahitlik eden isimlerden olan Ali Rifat Bey, dönemin hızla değişen kültürel şartlarına uyum sağlamaya çalışmıştır. Özellikle 1928 yılındaki Harf İnkılâbı’ndan sonraki süreçte Ali Rifat Bey’in çabaları arşivindeki defterlerine yansımaktadır (bk. Şekil 8).



Şekil 8: Ali Rifat Çağatay’ın Harf İnkılâbı öncesi ve sonrası imza denemeleri

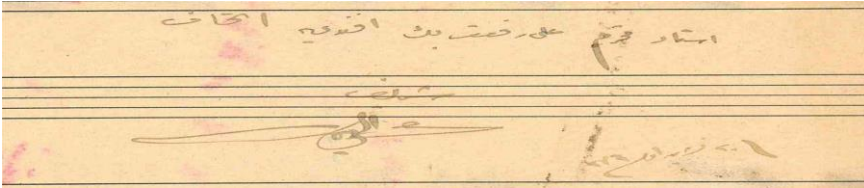
Bazen eserlerini kaydettiği sayfaların arasında harf çalışmaları yapmış, güzel yazı ile ilgili notlar almış, bazen de Hamparsum müzik yazısı ile yazdığı eserlerinin altına Latin alfabesi ile yazılmış güfteler yerleştirmiştir (Şekil 9). Küçük detaylar gibi

görünse de, arşivinden çıkan bu detaylar, aslında bugüne kadar hayatı ile ilgili yapılmış çalışmalardaki eksikleri tamamlayan noktalardır.



Şekil 9: Yazı ve güfte çalışmaları

Dikkat çeken diğer bir konu ise arşiv genelinde rastlanan ithaflardır. Bu ithaflar, Ali Rifat Bey'in musikişinas çevresi hakkında bilgi vermektedir. İlki, öğrencisi olduğunu bildiğimiz Şerif Muhiddin Targan'ın Ali Rifat Çağatay'a ithaf ettiği eserdir. İlk sayfası eksik olan ve ud için yazıldığını düşündüğümüz eserin sonunda "Üstad-ı muhterem Ali Rifat Beyefendi'ye ithaf – Şerif Muhiddin – 20 Teşrinievvel 1336 [20 Ekim 1920]" notu bulunmaktadır. Türk Müzik Kültürünün Hafızası nota arşivinde tamamı bulunan eserin künyesinde ise "Teemmül Etüd 'Ud İçin İlk Bestelediğim' 27 Şubat 1919" yazdığı görülmektedir. Yani Şerif Muhiddin Targan ilk bestelediği ud etüdünü, ilk ud hocasına ithaf etmiştir (Şekil 10).



Şekil 10: Şerif Muhiddin Targan'ın Ali Rifat Çağatay'a ithafı

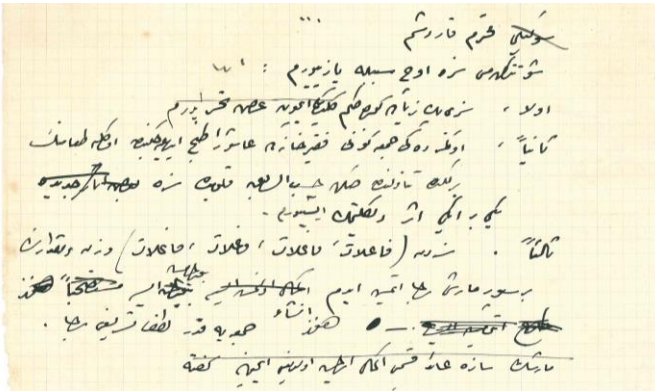
Kendi eserlerinde ise ithafla ilgili önemli iki not mevcuttur. İlki 3 Teşrinisâni 1337'de [3 Kasım 1921] Kızıltoprak'ta bestelediği "Tereddüt" adlı eseridir. Bu eser, kim olduğunu tespit edemediğimiz "Cemil Osman Beyefendi'ye ithaf edilmiştir" notu ile basılmıştır.

Diğer ithaf ettiği bestesi ise "Davul Havası"dır. 17 Nisan 1341 [1925] Cuma tarihli bu eseri "Fahreddin Sabri Beyefendi'ye ithaf edilmiştir" notu ile Enise Can'ın eşi Fahri Can'a ithaf etmiş, birden fazla nüshada bu ithaf notu tekrarlanmıştır. Arşivin Pertev Apaydın'dan ulaşan kolunda ise "Davul Havası" ile ilgili bulunan bir başka bilgi, çalışmalarımız esnasında bizim için heyecan verici bir gelişme olmuştur. Çünkü eserde adı geçen davulcubaşı için yazılan;

Yirmi yedi yirmi sekiz buçuktur yaşı
Pek güzeldir davulcumuzun gözü kaşı
Fârâbi'dir Beethoven'dır yoldaşı
Yaşasın çok yaşasın davulcu başı

kıtasında yer alan Fârâbi-Beethoven benzetmesi aklımıza takılan bir detaydır. Apaydın arşivindeki nüshada yer alan not, konuya şöyle açıklık getirmektedir: “Filozof Farabi'nin adı tesadüfen değil, Fahri abi çağırışı ile çağırışım yapan bir kelime oyunu olsun diye kullanılmış olmalı.”

Bunun dışında, besteciliğiyle ilgili arşivde yer alan bir diğer önemli belge ise, “Spor Marşı” için bir dostundan “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilâtün” vezninde şiir talebine ilişkin mektubun müsveddesidir (Şekil 11).

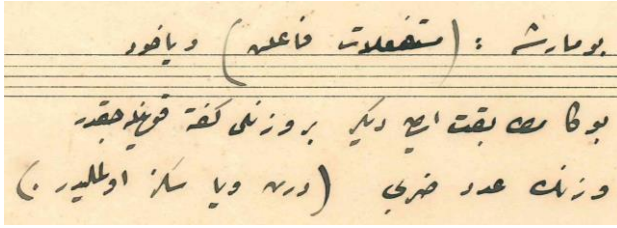


Şekil 11: Spor Marşı için
güfte isteğine ilişkin
mektup müsveddesi

“Muhterem kardeşim, şu tezkiremi size üç sebep ile yazıyorum. Evvelen sizi pek ziyâde göreceğim geldiği için arz-ı tahrîr ederim. Sâniyyen, önümüzdeki Cumâ günü fakirhânedede aşûra tabh edileceğinden öğle ta’âmının birlikte tenâvülünden sonra hasbe’s-sâbık kulüpte size yeni bir iki eser dinletmek istiyorum. Sâlisen sizden (fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilâtün) vezin ve mikdarında bir spor marşı rica etmiş idim. İnşâ buyrulmuş ise Cumâ’ya kadar lütfen teşrîfi ricâ. Marşın saza ait kısmı ikmal edilmiş olduğu için güfte arz-ı tahrîr ederim.”

Bu mektuptan yola çıkarak, Ali Rifat Bey’in bu marşın önce bestesini yaptığını, daha sonra mektubu yazdığı dostundan gelen güfteleri yerleştirdiğini söylemek mümkündür.

Ayrıca, İstiklâl Marşı’nın bir versiyonunun altında da, “Bu marşa ‘müstefilâtün fâilün’ veyâhud buna mutâbakât eden diğer bir vezinli güfte konulacaktır. Veznin aded-i darbı ‘dört veya sekiz olmalıdır.’” notu yer almaktadır. Bu nottan da anlaşılacağı üzere bazı eserlerinin güftelerini sonradan yerleştirmektedir (Şekil 12).



Şekil 12: İstiklâl Marşı
güftesine ilişkin not

Sonuç

Ali Rifat Çağatay Arşivi üzerinden yaptığımız bu çalışmada, sade bir sınıflandırmayla Ali Rifat Çağatay Arşivi'nin bir nevi fotoğrafını çekerek ilgilisine sunmayı hedeflemiştik. Bu fotoğraf karesinin içinde yer alan ince ayrıntılar ve ipuçları Ali Rifat Çağatay'ın yaşamı, dönemi içindeki yeri, besteciliği ve müzik anlayışı hakkında fikir vermesi yönünden önem taşımaktadır. Özellikle kendisi tarafından kaleme alınan eserlerin, belge ve mektupların her birinin daha yakından incelenmesi gerekmektedir. İTÜ OTMAG tarafından Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı BİSED salonunda 3 Mart 2015 tarihinde "Ölümünün 80. Yılında Ali Rifat Çağatay" etkinliğinde andığımız, 20. yüzyılda bazı müzik çevrelerinin "fazla" yenilikçi bulduğu Ali Rifat Çağatay'ın çok yönlü ve disiplinlerarası çalışmalarda günümüz bakış açısıyla yeniden değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyoruz.

Kaynakça

Behar, Cem. 2006. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz-Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Türk Müzik Kültürünün Hafızası, <http://www.sanatmuziginotalari.com>

ALİ RİFAT ÇAĞATAY ARŞİVİNDE BULUNAN HAMPARSUM MÜZİK YAZISI İLE YAZILMIŞ DEFTERLERE İLİŞKİN DEĞERLENDİRME

Duygu Taşdelen*

ÖZET

Çok yönlü müzisyen kişiliği ile dikkat çeken, 20. yüzyılın önemli besteci ve icracılarından biri olan Ali Rifat Çağatay'ın kişisel arşivinde bulunan nota defterleri de -diğer çalışmaları gibi- büyük önem taşımaktadır. Ali Rifat Çağatay, Tasnif ve Tespit Heyeti üyesi olarak pek çok eseri kayıt altına alıp günümüze ulaşmasına aracılık etmesinin yanı sıra bu görevi dışında da birçok nota defteri kaleme almıştır. Kişisel arşivindeki Hamparsum müzik yazısı ve Avrupa notasyonu ile yazılmış nota defterlerinde bulunan saz ve söz eserleri ise gerek dönemin repertuvarını, gerekse icra özelliklerini saptamak açısından büyük bir değere sahiptir.

Çalışmanın konusu olan Ali Rifat Çağatay arşivinde bulunan on iki adet Hamparsum defteri ise Osmanlı-Türk müziğinin farklı dönemlerinde yaşayan bestecilerin eserlerinin kayıt altına alındığı önemli kaynaklardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu makalede Ali Rifat Çağatay'ın kişisel arşivinde bulunan Hamparsum müzik yazısı ile yazılmış defterlerin genel incelemesi yapılacak; ardından dış kapağındaki yaldızlı çerçeve içerisinde "Oudi Ali Rifat" baskısı bulunan, içerisinde Hamparsum müzik yazısı ile otuz iki adet saz ve söz eseri kayıt edilmiş ve kendisi tarafından kaleme alınmış olan nota defteri tanıtılıp değerlendirilecektir.

EVALUATION OF THE SONGBOOKS THAT ARE WRITTEN WITH HAMPARTSOU NOTATION WITHIN THE ARCHIVE OF ALI RIFAT ÇAĞATAY

ABSTRACT

Songbooks that are current in the archive of Ali Rifat Çağatay, who is one of the most important composers and performers of 20th century and who is remarkable due to his versatile musician identity, are of capital importance as well as his other works. Ali Rifat Çağatay, besides recording a series of works and providing a bridge between them and our day as a member of Classification and Notation Committee, also grinded out a lot of song books apart from this duty. Stringed and lyrical works that are current in the song books of him which are written with Hampartsoum

* Araş. Gör., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Genel Müzikoloji Anabilim Dalı

notation and European notation scripts have great importance both in terms of identifying the repertory and performance features of the era.

12 pieces of Hampartsoum texts that are current in the archive of Ali Rifat Çağatay which are also the subject of the study are observed as one of the most important sources through which the works of composers who had lived within different periods of Ottoman – Turkish music are recorded.

Within the scope of this article, general examination of song books, which are written with Hampartsoum notation script that are current in personal archive of Ali Rifat Çağatay, will be performed; following this, song book on the external cover of which a press of “Oudi Ali Rifat” is available in a gilded frame, that includes 32 pieces of stringed and lyrical works with Hampartsoum notation script that are written by him will be evaluated.

*

Ali Rifat Çağatay Arşivinde Bulunan Hamparsum Müzik Yazısı ile Yazılmış Defterlerin Değerlendirmesi

Ali Rifat Çağatay’ın arşivinde bulunan on üç adet Hamparsum defterinin aralarındaki benzerlikler gözetilerek Ermenice başlıklı Hamparsum defterleri ve Osmanlı Türkçesi ile yazılmış Hamparsum defterleri olarak iki ana grupta incelenmesinin uygun olduğu düşünülmüştür.

Başlıkları Ermeni Alfabesiyle Yazılmış Hamparsum Defterleri

Toplam yedi adet olan başlıkları Ermeni alfabesiyle yazılmış Hamparsum defterleri, envanterde 1 ila 7 numaralı Hamparsum defterleri olarak belirlenmiştir. Bu yedi defterdeki müzik yazılarının yazım özellikleri incelendiğinde tüm defterlerin aynı kişi tarafından yazıldığı tespit edilmiştir.

3 ve 6 numaralı defterler haricindeki defterlerin ilk sayfasında Osmanlı Türkçesi, Ermenice ve Fransızca ile yazılmış bir etiket karşımıza çıkmaktadır. Bu etikette Osmanlı Türkçesiyle “Roman ve Şirketi Kağıtçı ve Defterci Galata’da Mahmudiye Caddesi’nde” ibaresi bulunmaktadır. 3 numaralı Hamparsum defterinde ise yine adres olarak Galata’da bulunan “Dikran” etiketi bulunmaktadır Bu etiketlerden defterlerin büyük çoğunluğunun Galata’da bulunan bir kırtasiyeden alındığı tahmin edilmektedir. Bunun yanı sıra etiketlerde bulunan fiyatlar ise farklılık göstermektedir.

Yedi defterin tümü çizgili defterlerdir. Ancak 6 numaralı Hamparsum defterinin kenarlarında yatay ve dikey olmak üzere kırmızı, pembe ve mavi şeritler bulunmaktadır. Dış kapaklar olarak ise birbirlerinden farklılık göstermektedirler. Defterlerin iki tanesi ebruli yeşil, iki tanesi bordo lacivert, bir tanesi kırmızı siyah kırçılıdır.

Defterdeki tüm müzik yazıları, başlıklar ve güfteler kurşun kalemle yazıldığı için defterlerde karalamalar veya düzeltmeler sıklıkla karşımıza çıkmamaktadır.

Eserlerin başlıkları Ermeni alfabesi ve Osmanlı Türkçesi olarak yazılmış ve eserler üst satırda Osmanlı Türkçesi, alt satırda ise Ermeni alfabeli olarak başlıklandırılmıştır. Güfteler ise 1 ve 2 numaralı defterlerde bir eser hariç Ermeni alfabesiyle yazılmış olup, diğer defterlerde hem Ermeni alfabesiyle hem de Osmanlı Türkçesiyle yazılmıştır. Her iki alfabeye yazılan defterlerden 5 numaralı defterde sadece ilk üç eser güfteleriyle birlikte yazılmış ve güfteler müzik yazısının altına önce Ermeni alfabesiyle ve bu güftelerin altına Osmanlı Türkçesiyle yazılmıştır. Geri kalan defterlerde ise müzik yazısının altına Ermeni alfabesiyle yazılmış güfteler, üzerine ise Osmanlı Türkçesi ile yazılan güfteler yerleştirilmiştir.

Başlıkları Ermeni alfabeli Hamparsum defterlerinin sayfaları numaralandırılmamış olup, defterlerin bazı sayfalarında boşluklar tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra hiçbir defterde fihrist bulunmamaktadır.

Başlıkları Ermeni alfabeli Hamparsum defterlerin hiçbirinde yazıldıkları tarihe ilişkin bir bilgi verilmemiş ve herhangi bir mühüre rastlanmamıştır. Bu sebeple de defterlerin kimin tarafından yazıldığını tahmin edilememektedir.

Ermenice başlıklı 7 Hamparsum defterine toplam 183 eser kayıt edilmiştir. Bu defterlerden 1 numaralı defterin tamamı kârlardan oluşmaktadır ve içerisine on dört adet kâr kayıt edilmiştir. Bunun yanısıra geri kalan defterleri incelediğimizde eserlerin arka arkaya aynı makamda ancak farklı form ya da usullerde yazıldığını görmekteyiz. Bu da defterlerin fasıl defterleri olarak yazıldığı fikrini uyandırmaktadır.

Ayrıca bu yedi defterden altısı Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz danışmanlığında İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji bölümünde bitirme çalışması olarak hazırlanmış ve içerisindeki eserlerin çeviri yazıları yapılarak defterler gün yüzüne çıkarılmıştır.

Osmanlı Türkçesi ile Yazılmış Hamparsum Defterleri

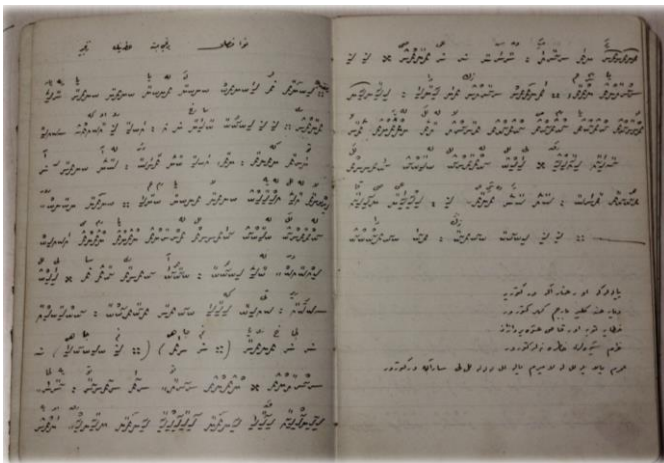
İkinci grup olan Osmanlı Türkçesi ile yazılmış altı defterden 10 numaralı Hamparsum defteri makalenin ilerleyen bölümünde ayrıntılı olarak değerlendirileceği için çalışmamızın bu kısmında 8, 9, 11 ve 12 numaralı Hamparsum defterleri üzerinde durulmuştur.

8, 9 ve 11 numaralı defterler çizgili defterler olup, 12 numaralı defter kareli bir defterdir. 8 numaralı Hamparsum defterinde H. Mateosian, 9 numaralı defterde de Galata bulunan bir kırtasiye ya da basımevinin etiketi bulunmaktadır.

İncelenen dört defterin kapağı ise yine birbirinden farklılık arz etmektedir. 8 numaralı defter lacivert, 9 numaralı defter küflenmiş siyah bez kapaklı, 11 numaralı defter yeşil ciltli ve “Mekâtib-i umumiye talebesine mahsus” bir defter ve 12 numaralı defter ise vişne renginde deri kapaklıdır.

11 numaralı defterde sadece siyah, 12 numaralı defterde kırmızı ve siyah mürekkepli kalem kullanılmış, 9 numaralı defterde siyah mürekkepli ve kurşun kalem kullanılmış, 8 numaralı defterde ise hem siyah, mavi ve kırmızı mürekkepli kalem hem de yine siyah mavi ve kırmızı kurşun kalem kullanılmıştır.

Defterlerdeki başlıklar ve güfteler Osmanlı Türkçesi ile yazılmış ve tüm defterlerde bazı eserlerin güfteleri parçanın bitiminde tekrar yazılmıştır. Ayrıca dört defterde de yazılan başlıkların ya da müzik yazılarının karalandığını, üzerinin çizilip değiştirildiği görülmektedir. Bununla birlikte defterlerde yarım bırakılmış eserlerle de karşılaşılmıştır (Şekil 1).



Şekil 1: Osmanlı Türkçesi ile yazılmış Hamparsum defterlerinden örnek

8 ve 12 numaralı Hamparsum defterlerinde sayfa numaraları bulunmakta ancak 9 ve 11 numaralı defterlerde sayfa numaralarına rastlanmamaktadır. Ayrıca tüm

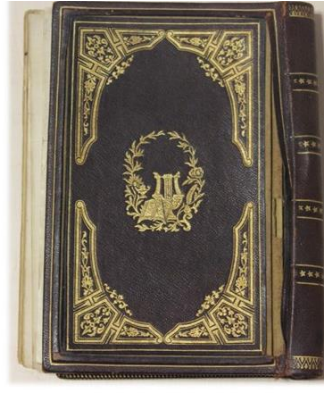
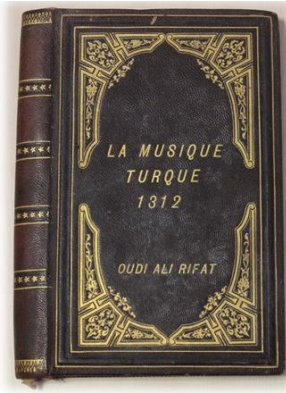
İçerisinde toplam 190 eser bulunan bu defterin iç kapağına “3 Haziran 320 Üsküdar Mukavelat Muhabirliği” ve “Ağustos 321 kaydiyyesi” notları düşölmüş. İlk sayfada ise Hamparsum müzik yazısını öğretircesine çalışmalar yapılmıştır. Başlıklarda bestekârlarla ilgili açıklayıcı bilgiler verilmesi ise yine dikkat çekici bir noktadır. Örneğin bu defterde ısfahanek remel bestede bestekâr Mehmed Ağa'nın yanına parantez içerisinde “Dede'nin ustası” notu düşölmüştür. Esere başlayıp, üzerini karalayıp tekrar aynı eseri yazdığı ya da eseri yarıda bırakıp, yine aynı esere tekrar başladığı sayfalar mevcuttur. Bu eserler arasında ufak tefek nota farklılıkları gözlemlenmiştir. Bazı eserlerde Arap harfleriyle, bazı eserlerde ise Latin harfleriyle eserlerin kaç kaçlık olduğu başlığın altına, güftelerin üst kısmına not düşölmüştür. 8 numaralı defterin sonlarında da daha önce bahsettiğimiz usul çalışma mantığı ile usuller çalışılmış ancak bu çalışmaların bazı yerleri karalanmıştır. Bu defterin içerisinde de yine eserler, darplar ile birlikte yazılmıştır. Ayrıca içerisinde fihristi bulunan tek Hamparsum defteri 8 numaralı defterdir. Bunun yanısıra bu defterde aynı eserlerin farklı tavırlardaki yazımları karşımıza çıkmaktadır. Aynı eserlerin Yağlıkçızade tavrı, Zekâi Dede tavrı gibi tavırlarla yazılması, ayrıca eserlerin yazılı olduğu sayfalara düşölen “Bu beste 79. sahifede diğer tavrıla yazılmıştır.” ya da “Diğer tavrıda yazılmış nota şöyle başlar. Mabadı aynen (aynı) gibidir.” şeklindeki notlardan anlıyoruz ki aynı eserlerin farklı versiyonları üzerinden bir nevi edisyon kritik çalışması yapılmıştır.

Ali Rifat Çağatay arşivindeki Osmanlı Türkçesiyle yazılmış Hamparsum defterlerine genel bir bakış attığımız zaman bu defterlerde mükerrerleriyle birlikte toplam 267 eserin kayıt altına alındığını görmekteyiz. Ancak Ermeni alfabesiyle başlıklandırılmış Hamparsum defterleri gibi fasıl defteri olarak yazılmış bu defterlerden 9 ve 12 numaralı defterlerdeki eserlerin 8 numaralı Hamparsum defterinde de yazılmış olduğunu görmekteyiz.

10 Numaralı Hamparsum Defteri

Arşivde bulunan 10 numaralı Hamparsum defteri ise dış kapağında bulunan “Oudi Ali Rifat” baskısı dolayısıyla heyecanlanmamıza sebep olmuştur. Çünkü bu defter Ali Rifat Çağatay'ın el yazısı hakkında fikir sahibi olup, diğer defter ile kıyaslama yapmamıza olanak sağlamıştır. Bu sebeple defterler arasındaki bağlantıların kurulabilmesi için 10 numaralı Hamparsum defterinin diğer defterlerden ayrı çalışılması gerektiği düşünölmüştür.

10 numaralı Hamparsum defterinin genel özelliklerine baktığımız zaman kahverengi deri kapaklı yaldızlı çerçeve içinde “La Musique Turque 1312 Oudi Ali Rifat” yazmaktadır (Şekil 3). Bu baskıdan defterin Ali Rifat Çağatay tarafından, 1894-1895 yıllarında yazıldığını çıkarmaktayız. Defter karelidir, yazımda siyah mürekkep ve kurşun kalem kullanılmıştır.



Şekil 3: 10
numaralı
Hamparsum
defterinin ön ve
arka kapağı

Defterin ilk sayfasında yine Vecdi Çağatay'ın imzasını görmekteyiz. Toplam 214 sayfa olan defterin 110 sayfası boştur. İlk beş sayfanın ardından, sayfa numaraları verilmeye başlanmış 30. sayfaya kadar numara verilmiş ancak daha sonraki sayfalarda sayfa numarasına rastlanmamıştır.

Defterin içerisine toplam otuz iki adet saz ve söz eseri kaydedilmiştir. Bunlardan 16 tanesi saz eseri olup 7'si peşrev, 4'ü ise semaidir. Geri kalan 16 eser ise sözlü eserlerdir. Bu eserler çeşitli dönemlerde yaşayan bestekârlara aittir. Ayrıca defterde Ali Rifat Çağatay'a ait herhangi bir eser bulunmamaktadır.

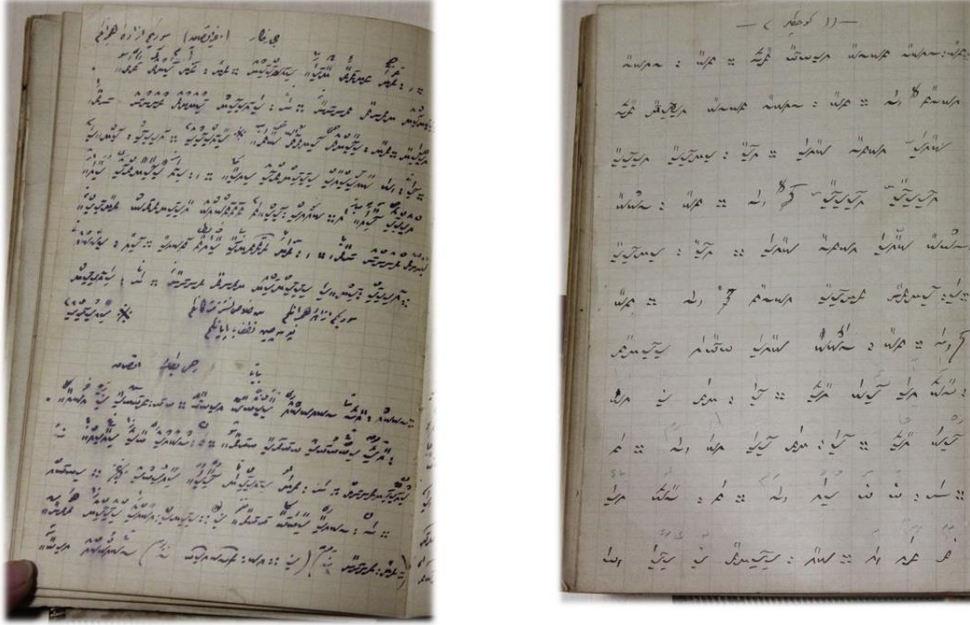
Sözlü eserlerden sadece üç eserin güfteleri verilmiştir. Bunlar: Hicazkâr makamında "Sevdiğim âzâde-i hicrânınım" ve bayati makamında "Gül hazin sünbül perîşân bağ-ı zârın şevki yok" ve "Köçekler" isimli eserlerdir. Ayrıca "Köçekler" adlı eserde güfteler kurşun kalemle yazılmıştır. Bu üç eserde güfteler müzik yazısının üzerine yazılmıştır.

Defterin içerisinde yarım bırakılmış eserlere rastlanmış, yer yer karalamalar görülmüştür.

Ayrıca defterdeki ilk parçalarda haneler Osmanlı Türkçesi ile birinci hane, ikinci hane şeklinde belirtilirken, defterin ortalarında haneler, başlangıçlarına konan 1, 2 rakamlarıyla gösterilmeye başlanmıştır.

Defterdeki müzik yazısının özelliklerine bakacak olursak, kullanılan müzik yazısının standart Hamparsum müzik yazısı perdelerinden bir farkı olmamakla birlikte; müzik yazısında alışılmışın dışında gruplandırmalar saptanmıştır. Örneğin Kantemiroğlu'nun ısfahan semaisine baktığımızda 10/8'lik olan usulün beşerli sekizlik gruplardan oluşması göze çarpan detaylardan birisidir. Bunun yanı sıra Hamparsum müzik yazısında aynı süre ile devam eden ardışık perdeler için süre

işaretleri yinelenmezken, bu defterdeki semailerde, gruplandırmaların içerisindeki alt grupların her birinde süre işareti tekrar verilmiştir (Şekil 4).



Şekil 4: 10 Numaralı Hamparsum Defterinin İçeriğinden Örnekler

Sonuç

Tüm bu bilgiler doğrultusunda, üzerinde “Oudi Ali Rifat” baskısı bulunan defterdeki müzik yazısının özellikleri göz önünde bulundurularak, Osmanlı Türkçesi ile yazılmış Hamparsum defterleri incelendiğinde beş defterin de Ali Rifat Çağatay tarafından yazıldığı düşünülmektedir. Mükerrerleri ve farklı tavrılarıyla birlikte Hamparsum müzik yazısı ile kayıt altına alınmış, çeşitli dönemlerde yaşamış bestekarlara ait, toplam 482 eserin kayıtlı olduğu Ali Rifat Çağatay’ın arşivinde bulunan Hamparsum defterleri hem defterlerdeki eserlerin çeviri yazıları yapılarak repertuvara kazandırılabilmesi, hem de bu eserler aracılığıyla 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başındaki süreçte Osmanlı-Türk müziğinin dönem özelliklerinin saptanabilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

**TASNİF VE TESPİT HEYETİ ÜYESİ OLAN ALİ RİFAT ÇAĞATAY’IN
KOLEKSİYONUNDA BULUNAN AYİNİŞERİFLER ÜZERİNE İNCELEME**

Demet Uruş Kır*

ÖZET

Geçmişte, Türk müziği nazariyatını ve mevcut müzik dağarcığını duyusal ve görsel hafızaya alma tekniğinden dolayı, notaya gereksinim duyulmamıştır. Ustadan çırağa aktarılan bu yöntem “meşk” olarak adlandırılan öğretim sistemidir. Meşk ile aktarılan türlerden biri olan Mevlevi ayinleri günümüze sözlü kültürel mirasımız olarak ulaşmış, Türk müziğinin en büyük formlarından biridir. Ali Rifat Çağatay’ın koleksiyonunda bulunan oğlu Vecdi Bey tarafından 1 numaralı defter olarak numaralandırılan ve bizim çalışmamızda HDEF 13 olarak arşivlediğimiz Hamparsum müzik yazısı ile yazılmış 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Mevlevi ayinleri bulunmaktadır. Bu defterdeki on beş eserin on iki tanesi Mevlevi ayini diğer üç tanesi ise kâr formundan oluşmaktadır.

İstanbul Konservatuvarı’nın (Darülelhan) 1934 yılında Türk Musikisi Klasikleri 2. ve 3. ciltlerinde Mevlevi ayinleri, Rauf Yekta, Zekâizade Ahmet, Suphi Ezgi ve Ali Rifat Çağatay’dan oluşan “Tasnif ve Tespit Heyeti” tarafından Avrupa notası ile notaya alınmıştır. Çağatay’ın bu komisyonda bulunmasına rağmen defterde yazılı olan ayinlerde farklılıklar dikkat çekmektedir.

**EXAMINATION ON AYİNİŞERİF IN THE COLLECTION OF ALİ RİFAT ÇAĞATAY,
WHO IS A MEMBER OF THE CLASSIFICATION AND DETERMINATION
COMMITTEE**

ABSTRACT

In the past, because of the Turkish music theory and the existing music repertoire and the storage of visual memory, there were no needs for musical notes. This technique that passed on from master to apprentice is the educational system that is called “meşk”. Mevlevi rituals have also reached present day with meşk technique and are biggest form of pieces in our oral cultural heritage. There are Mevlevi rituals that were written between 17th to 19th century in Hampartsoum notation system in Ali Rifat Çağatay’s collection, which are numbered number one register by his son Vecdi Bey and named HDEF 13 in our study. Twelve of fifteen pieces were written in Mevlevi ritual and three in kâr form. Istanbul Conservatory notated Mevlevi rituals that are in Turkish Music Classics 2nd and 3rd volumes to European system with

* İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim DalıTürk Müziği Yüksek Lisans Programı mezunu

“Classification and Fixation Committee” which consisted of Rauf Yekta, Zekâizade Ahmet, Suphi Ezgi and Ali Rifat Çağatay. Even though Çağatay was in committee, the differences in rituals that are in the pieces attract attention.

*

Giriş

Osmanlı-Türk müziğinde repertuarın ustadan çırağa aktarılması “meşk” olarak adlandırılan bir öğretim sistemidir. Ancak bu musiki geleneğiyle müzik eserlerinin tam olarak kalıcı olmayacağı ve ezbere dayalı meşk sisteminin de gerektiği gibi işlemediği düşünülmeye başlanmış ve yenilikçi bir nota sistemi oluşturulması fikri ağır basmıştır.

Bazı padişahlar müzik teorisyenlerini, yazarlarını desteklemişler, yeni görüşlerin ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır. Bunlardan biri III. Selim’dir. Onun, döneminde müzik yazısı icat etmesini Abdülbaki Nasır Dede’ye (1765-1821) emrettiği bilinmektedir. Bu emir üzerine Abdülbaki Nasır Dede ebced müzik yazısını geliştirmiştir (Doğrusöz-Uslu 2009). Diğer bir müzik yazısı ise, 1815 dolaylarında Ermeni asıllı Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilmiştir. Hamparsum adıyla anılan bu yazı daha çabuk yayılmış ve kısa sürede Türk müziği eserleri Hamparsum müzik yazısıyla notaya alınmaya başlamıştır. Hamparsum geliştirdiği müzik yazısının yanı sıra besteleriyle de Türk müziğine çok sayıda eser kazandırmıştır (Uruş 2013:7).

Bu çalışmaya konu olan defterimiz de Ali Rifat Bey tarafından 1900’lü yıllar olmasına rağmen hala popülerliğini koruyan bir müzik yazısı şekliyle yani baştan sona Hamparsum müzik yazısıyla kaleme alınmıştır.

HDEF 13 Numaralı Defterin Özellikleri ve Çalışma Metodu

Çalışma konumuz olan HDEF 13 numaralı Mevlevi ayinleri defteri olarak adlandırdığımız defter, Hamparsum müzik yazısı Ali Rifat Çağatay’ın koleksiyonunda bulunan ve oğlu Vecdi Çağatay tarafından 1 numaralı defter olarak adlandırılan defterdir. Bu defter Ali Rifat Çağatay’ın torunu viyolonsel sanatçısı Alp Altınır’de bulunmaktadır. Ali Rifat Çağatay’ın koleksiyonuna ait HDEF 13 numaralı Hamparsum defteri büyük boy, çizgili ve açık hardal sarısı renkte bez kaplı mukavva kapaklı, 34x25 cm. ölçülerindedir. 231 sayfadan oluşan defterde ilk on sayfa sırasıyla, Arap rakamları ile sayfanın sağ üst köşesine numaralandırıldıktan sonra; atlayarak rakamlar yazılmıştır. Sırasıyla numaralı yazılan sayfalar şöyledir: 18, 24, 30, 40, 46, 53, 60, 80, 90, 100, 106, 114, 130, 135 sayfalar da numaralandırılmıştır,

geriye kalan 134 sayfa ise boştur. 97 sayfa doludur ve Hamparsum müzik yazısıyla yazılmıştır.

Defterdeki yazıda siyah-kırmızı mürekkep ve kurşun kalem kullanılmıştır. Kurşun kalemle yazılan eserlerin satır aralarındaki mesafe ve yazıların boyutu değişkenlik göstermektedir. Ayrıca Dede'nin Bestenigâr Ayinişerifi'nin güfteleri de kurşun kalemle yazılmıştır. Zekâî Dede'nin Sûzinak Ayinişerifi ile Derviş Köçek Mustafa Dede'nin Bayâtî Ayinişerifi'nin güftelerinin yazımında kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Ayrıca Nâyî Osman Dede'nin Uşşak Ayinişerifi notalarında birkaç yerdeki düzeltme kırmızı mürekkepli kalem ile yapılmıştır.

Defterde bulunan Hamparsum müzik yazılarında yer alan güfteler Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır. Bir ayin bitip diğerine geçerken, mutlaka bir veya iki sayfa boş bırakılmıştır. Ayinin usulünün, kime ait olduğunun ve makamının yazıldığı başlıklar sağdan sola Osmanlı Türkçesiyle yazılmış, güfteler ise soldan sağa doğru yazılmıştır. Osmanlı Türkçesi ile güfteler ise notaların üst kısmına yazılmıştır. Çeviri yazısı yapılan Hamparsum müzik yazıları ise soldan sağa doğru yazılmıştır.

Ali Rifat Çağatay koleksiyonu, çoğunluğu Hamparsum ve Batı notasıyla yazılmış çeşitli defterlerden oluşmaktadır. On üç adet Hamparsum defteri tespit edilmiş, bunlardan iki tanesi bitirme çalışmasının konusu iki tanesi de yüksek lisans tez konusu olmuştur. İTÜ TMDK Müzikoloji bölümü bitirme çalışması olarak 56/2, 56/3, 56/4, 56/5, 56/6, 56/8 ve 36 numaralı defterlerin tanıtımı ve çeviri yazısı yapılmıştır.¹ 1 numaralı defterin 17. yüzyıla ait Mevlevî ayinlerinin günümüz notalarıyla karşılaştırılması ise Demet Uruş'un tez çalışması olarak yapılmıştır. Ali Rifat Çağatay'ın koleksiyonu, yürütücülüğünü Nilgün Doğrusöz'ün yürüttüğü bilimsel projelerle gün yüzüne çıkmaya devam etmektedir.

Koleksiyona ait kurşun kalemle yazılmış eserlerin bulunduğu 56/2, 56/3 ve 56/4 numaralı defterleri incelediğimizde, bu defterler ile elimizdeki HDEF 13 numaralı

¹ Adı geçen defterler için bk.

- Şengül Altun "Ali Rifat Çağatay koleksiyonuna ait 36 nolu Hamparsum defterinin çeviri yazımı" (bitirme çalışması, 2016)

- Dila Seven "Ali Rifat Çağatay koleksiyonuna ait 56/2 nolu Hamparsum defterinin tanıtımı ve çeviri yazımı" (bitirme çalışması, 2012)

- Birsen Deniz Coşkun "Ali Rifat Çağatay koleksiyonuna ait 56/3 nolu Hamparsum defterinin çeviri yazımı" (bitirme çalışması, 2012)

- Fulya Kızıldaş "Ali Rifat Çağatay koleksiyonuna ait 56/4 nolu Hamparsum defterinin tanıtımı ve çeviri yazımı" (bitirme çalışması, 2015)

- Görkem Atakul "Ali Rifat Çağatay koleksiyonuna ait 56/5 nolu Hamparsum defterinin tanıtımı ve çeviri yazımı" (bitirme çalışması, 2014)

- Harun Eker "Ali Rifat Çağatay koleksiyonuna ait 56/6 nolu Hamparsum defterinin tanıtımı ve çeviri yazımı" (bitirme çalışması, 2014)

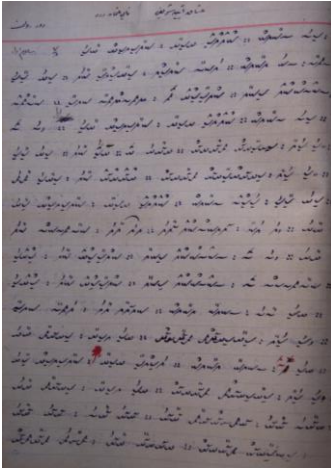
- Ahmet Artuğ Demirel "Ali Rifat Çağatay koleksiyonuna ait 56/8 nolu Hamparsum defterinin tanıtımı ve çeviri yazımı" (bitirme çalışması, 2014)

defterdeki kurşun kalem ile yazılmış eserleri aynı kişinin yazmış olduğu gözlemlerimiz arasındadır. Çağatay'ın vefatından sonra koleksiyondaki defterler ve mevcut notalar, bir süreliğine oğlu Vecdi Çağatay'ın eline geçtiğinde, yine onun tarafından numaralandırılmış olduğu Ali Rifat Çağatay'ın torunu Alp Altınır'den edinilen bilgiler arasındadır.

Defterin ilk sayfasında bulunan 1 numarasının Çağatay'ın oğlu Vecdi Çağatay tarafından verildiği, yine o sayfada bulunan imzanın da aynı kişiye ait olduğu Çağatay'ın ailesinden edindiğimiz bilgiler arasındadır. Defterin üzerinde Osmanlı Türkçesi ya da Ermeni alfabesiyle yazılmış hiçbir yazı mevcut değildir, ayrıca herhangi bir mührü rastlanmamıştır. Defterde ilk sayfada kurşun kalemle beyaz bir kağıda eserlerin yazılış sırasına göre isimleri ve numaralanması ile ilgili bir fihriste rastlanmış ve yazıldığı tarihe dair hiçbir bilgi verilmemiştir (Uruş 2013:10).

Defterde adı geçen besteciler doğum ve ölüm tarihleriyle birlikte verildiğinde 1940 yılı öncesinde yaşamış bestekârlar olduğu görülmektedir:

- 1 - Sultan III. Selim'in (1789-1807) Suzidılara Ayinişerifi
- 2 - Pençgâh Ayinişerifi Hâce'nin (1360-1435) yahut Sultan Veled (1226-1312) hazretlerinin
- 3 - Uşşak Ayinişerifi Nayi Osman Dede (1652- 1730) (Şekil 1)
- 4 - Zekaî Dede'nin Suzinak Ayinişerifi (1824-1897)
- 5 - Buhurîzâde Mustafa İtrî Efendi Segâh Ayinişerifi (1635?-1712)
- 6 - Segâh Ayinişerifi
- 7 - Nayi Osman Dede'nin Rast Ayinişerifi (1652- 1730)
- 8 - Şeyh Hüseyin Fahrettin (Dede) Efendi'nin Acemaşiran Ayinişerifi (1854-1911)
- 9 - Derviş Köçek Mustafa Dede'nin Beyâti Ayinişerifi (?-1684)
- 10 - Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'nin Bestenigâr Ayinişerifi (1778-1846)
- 11 - Musahip Ahmet Ağa'nın (Vardokosta) Nihavent Ayinişerifi (1728-1794)
- 12 - Üç Kârın Meyanı
- 13 - Hâce'nin Nihavent Kârı
- 14 - Rast Kâr-ı Muhteşem Abdülkadir Meragi (1360?- 1425)
- 15 - Hafız Zekaizâde Ahmet Irsoy Efendi'nin Beyâti Buselik Ayinişerifi (1869-1943)



Şekil 1: HDEF 13 defterinden Nayi Osman Dede'nin Uşşak Ayinişerifi.

Yazılı olan eserlerin meşk yoluyla notaya alındığı tahmin edilmektedir. Ali Rifat Çağatay'ın 1935 yılında öldüğünü, daha önceki yıllarda Darüelhan'ın tasnif heyetinin üyelerinden biri olduğunu (Öztuna 1970: c.I, 136), fakat elimizdeki Mevlevi ayinlerinin notasının Darüelhan (Konservatuar) yayınından farklı olduğunu belirtmeliyiz. On beş tane eserin güftesi mevcut değildir.

Nayi Osman Dede'nin Uşşak Ayinişerifi, Buhurîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh Ayinişerifi, Nayi Osman Dede'nin Rast Ayinişerifi, Şeyh Hüseyin Fahrettin (Dede) Efendi'nin Acemaşirân Ayinişerifi, Musahip Ahmet Ağa'nın (Vardokosta) Nihavent Ayinişerifi'nin sözleri yazılmamıştır. Fakat her bir eser için kısa notlar alınmıştır. Bu kısa notların alınması ve sözlerin bütün eserlerde yazılmaması notanın sazandeler için yazılmış olma olasılığını düşündürmektedir. Defterdeki ayinlerin hepsi tarafımızca Hamparsum müzik yazısından günümüz notasına alınmıştır.

Üç Ayini Şerif'in Kısa Edisyon Kritiği

III. Selim'in Suzidılara Mevlevi Ayini

Edisyon Kritik yöntemini, her ayinde elimizdeki mevcut bulunan notalara göre düzenledik. Bu ayinlerden Suzidılara ve Segah Mevlevi ayin-i şerifi makale konusu olmuştur. Ali Rifat Çağatay'ın hamparsum notasıyla yazdığı defterde birinci ayin, Sultan Selim'in Suzidılara Ayini şerifi, Nilgün Doğrusöz ve Demet Uruş'un "Meşk ile İntikalde Müzik Eseri: III. Selim'in Suzidılara Mevlevi Ayini" makalesinde bu konuya şöyle açıklık getirmektedir:

"Tahririye – Konservatuar – Ali Rifat Çağatay – Sadeddin Heper olmak üzere dört nüshada da usul adları aynıdır. Ali Rifat Çağatay nüshasının üçüncü selamı başlığında görülen 12 zamanlı "frenkçin" usulü kaydedilmiş olmasına karşın usul gruplamaları sekiz zamanlı "düyek" usulüne göre yazılmıştır. Diğer nüshalarda olduğu üzere Frenkçin usulü yazılmalıydı. Üçüncü selamdaki usulün başında 5/8'lik

yazılmış, fakat Hamparsum yazımındaki grupta 10/4'lük "aksaksemai" olarak kaleme alındığı görülmüştür.

Zaman içerisinde, icracıdan icracıya meşkle aktarım sebebiyle eklenen melodik çarpımlar ve süslemeler, Mevlevî ayininin "ritmik kalıplarının" değişmesine sebep olmuştur. Sözü edilen melodik değişimin yanı sıra meşkle aktarımın müzik yazılarında "değiştirme işaretleri" de etkilenmiştir.

Ali Rifat Çağatay nüshasının yalnızca ikinci selam "sultan-ı meni" ile üçüncü selamın semai "ey ki hezar" kısmındaki sözlerin bulunması, birinci selam ve üçüncü selamın "ey ki hezar" ile başlayan dörtlüğü dışındaki sözlerin mevcut olmaması çalgı çalanlar için yazılmış olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Terennümsazlar dışında, ayinin selamlarında çeşitli süslemelerin görülmesine karşın, bestenin esas çatısını koruduğu görülebilmektedir.

Itri'nin Segâh Ayinişerifi

Defterimizin beşinci ayini Itri'nin Segâh Ayin-i şerifi makamı ise Ali Rifat Çağatay – Darülelhan – Sadettin Heper – Cüneyd Kosal – Fatih Salgar – Ahmet Çalışır olmak üzere altı nüshada da usul adları aynıdır. Ali Rifat Çağatay nüshasının birinci selamı başlığında görülen 14 zamanlı "devr-i revan" usulü kaydedilmiş olmasına rağmen usul gruplamaları 7 zamanlı "devr-i hindi" usulüne göre yazılmıştır. Birinci selamda ritmik kalıplarının değişimi olmasına rağmen altı nüshanın da ölçü sayıları aynıdır. Üçüncü selam yirmi sekiz zamanlı "devri kebir" usulünde kaleme alınmıştır. Fakat Ali Rifat Çağatay nüshasında düyek yazılmış olup, üç ölçü sekiz zamanlı bir ölçü dört zamanlı yazıp çift çizgi ile ölçüyü kapatarak yirmi sekiz zamana tamamlamıştır. Üçüncü selamın devamında Ali Rifat Çağatay nüshası harici diğer beş nüsha "aksak semai" usulünde ve eşit ölçüde nota yazılmıştır. Segâh ayini şerifinin melodik yönden incelenmesi ve segâh makamı yönünden ele alınması Ali Tan ve Demet Uruş Kır'ın "Itri'nin Segâh Ayin'inin Altı Nota Nüshası Üzerinde Makamsal Bir İnceleme" adlı makalede detaylı olarak ele alınmıştır.

Nâyi Osman Dede'nin Uşşak Ayini

Nâyi Osman Dede'nin Uşşak Ayini şerifi dört nüsha ile karşılaştırılmıştır; Bulabildiğimiz en eski nüsha 1900 tarihli Câzîm Efendi – Râîf Dede nüshasıdır ve bu nüshada Nâyi Osman Dede'nin ayini şerifinin çeviriyazısı Emre Soylu tarafından yapılmıştır (Soylu, 2009). Ali Rifat Çağatay'ın HDEF 13 defteri, Türk Musikisi Klasiklerinden Mevlevî Ayinleri, İstanbul Konservatuvar Neşriyatı ve Sadettin Heper'in Mevlevî Ayinleri adlı eserleri ile karşılaştırma yapılmıştır.

Bu dört nüsha da melodi bakımından birbirlerine yakındır. Fakat terennümsaz kısımlarında farklılıklar mevcuttur. Ayrıca değiştirme işaretleri olarak HDEF 13'de mahur perdesinin kullanıldığını görmekteyiz. Melodiler için bahsettiğimiz

değiştirme işaretlerinin yani sıra daha çok ritimsel değişim söz konusudur. Çekirdek ezginin korunduğu ve bazı ölçülerin aynı olduğunu görmekteyiz.

Sonuç

İstanbul Konservatuvarı'nın (Darüelhan) 1934 yılında Türk Musikisi Klasikleri 2. ve 3. ciltlerinde Mevlevi ayinleri, komisyonu Rauf Yekta, Zekâîzade Ahmet, Suphi Ezgi ve Ali Rifat Çağatay'dan oluşan "Tasnif ve Tespit Heyeti" tarafından Avrupa notası ile notaya alınmıştır. Ali Rifat Çağatay'ın Hamparsum notasıyla yazdığı HDEF 13 numaralı defterde bulunan Ayinişerif notaları, kendisi komisyonda yer almasına rağmen Darüelhan'ın ayin notalarıyla farklılık arz etmektedir. Eserlerin ilk yazım halleri bulunmadığından meşk yöntemiyle yapılan aktarımlar sırasında mutlaka küçük de olsa değişimler oluşmuştur. Bu aktarımlarda nota vuruşları ve ritim kalıpları en fazla değişenlerdendir. Çekirdek ezgi her ne kadar takip ediliyor olsa da notalardaki çiçeklenme ve bemol ve diyez işaretlerinin farklı olması ortaya çıkarılan bir diğer unsurdur.

Kaynakça

Ali Rifat Çağatay Arşivi, İTÜ Osmanlı-Türk Müziği Araştırma Grubu Arşivi.

Çalışır, Ahmet. 2010. *Beste-i kadimden beste-i cedide (meydan görmüş) Mevlevi ayinleri*. Konya: Selçuk Belediyesi.

Darüelhan. 1935. *Türk musikisi klasikleri Mevlevi ayinleri*, İstanbul Konservatuvarı Tasnif Heyeti, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Yay., c.X, İstanbul.

Doğrusöz, Nilgün - Uslu, Recep. 2009. *Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahririye"*, TMDK Yayınları, İstanbul.

Doğrusöz, Nilgün - Uruş, Demet. 2012. "Meşk ile intikalde Müzik Eseri: III.Selim'in Suzidılara Mevlevi Ayini", vol.9 Sayı:2 (online), *Uluslararası insan bilimleri dergisi*.

Ergur, Ali -Doğrusöz, Nilgün. 2015. "Resistance and Adoption towards Written Music at the Crossroads of Modernity: Gradual Passage to Notation in Turkish Makam Music", vol.46 no:1 (online), *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*.

Heper, Sadettin. 1974. *Mevlevi Ayinleri*, Konya Turizm Derneği Yayınları.

Öztuna, Yılmaz. 1990. *Türk Müsîkisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara. Cilt 1. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Soylu, Emre. 2009. *Cazim Efendi- Raif Dede Nüshasındaki Nayi Osman Dede ayinlerinin Konservatuar ve Sadettin Heper nüshaları ile Karşılaştırılması*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, Yüksek lisans tezi.

Salgar, Fatih. 2010. *Mevlevi Ayinleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tan, Ali - Uruş Kır, Demet. 2014. "İtri'nin Segah Ayini'nin Altı Nota Nüshası Üzerinde Makamsal Bir İnceleme". *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2 (2), 19-30.

Uruş, Demet. 2013. "Ali Rifat Çağatay'ın Koleksiyonunda Bulunan Nâyî Osman Dede'nin Uşşak Ve İtrî'nin Segâh Ayin-i Şeriflerinin Edisyon Kritiği". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

TASNİF VE TESPİT HEYETİ ÜYESİ ALİ RİFAT ÇAĞATAY

Gözde Çolakoğlu Sarı*
Burçin Bahadır Güner**

ÖZET

Bu çalışma, 20. yüzyılın ünlü bestecisi, ud, kemençe, viyolonsel icracısı ve ilk koro şefi olan, aynı zamanda hem Osmanlı, hem de Cumhuriyet döneminin ilk konservatuvarının Tasnif ve Tespit Heyeti üyesi olarak çağdaşları arasında önemli bir yerde duran Ali Rifat Çağatay'ın el yazısı defterlerinin dönemsel bir edisyon kritik çalışmasını içermektedir.

1927'de Muallim İsmail Hakkı Bey'in vefatı üzerine Tasnif ve Tespit Heyeti üyeliğine getirilen Ali Rifat Bey, vefat ettiği tarih olan 1935'e kadar bu görevde kalmış, Rauf Yekta, Zekâizâde Ahmet Irsoy ve Suphi Ezgi ile birlikte Türk Müziği eserlerini Dârülehân yayınları adı altında kayda almıştır. Kurumsal olarak kitap ve mecmua yayınlarından başka, 120'si Osmanlı Türkçesi ve kalanları ise günümüz Türkçesiyle yazılan toplam 263 yaprak nota da Dârülehân Külliyyatı içerisinde önem arz etmektedir.

Ancak Ali Rifat Çağatay, eser tespit çalışmalarını sadece bu heyet bünyesinde yapmamış, gerek Hamparsum, gerekse Avrupa notası ile Osmanlı-Türk Müziği repertuarına ait eserlerin yer aldığı onlarca defter de kaleme almıştır. Söz konusu defterler İTÜ Osmanlı-Türk Müziği Araştırmaları Grubu koordinatörü Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz tarafından Ali Rifat Çağatay'ın torunu İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası viyolonsel sanatçısı Alp Altınır'den çalışmak üzere teslim alınmış, çalışma grubu bu defterleri kendi içerisinde gruplandırarak numaralandırmış, bilgisayar ortamına aktarmıştır.

Avrupa notasıyla yazılmış söz konusu on beş defter içerisinde Osmanlı-Türk Müziği repertuarının çeşitli dönemlerine ait saz ve sözlü eserleri yer almakta, zaman zaman bir bestenin ardından bir köçekçe ile karşılaşılmakta, zaman zaman da eserler takım olarak sıralanmaktadır.

Bu çalışmada Ali Rifat Çağatay'ın Tasnif ve Tespit Heyeti üyesi olarak notaya aldığı eserler incelenerek, döneminin kurumsal anlayışını temsil eden Dârülehân kayıtları günümüz notalarıyla karşılaştırılmaktadır. Ali Rifat Bey hangi repertuarı kayda almıştır? Notaya aldığı eserler aynı zamanda Dârülehân'da kayıtlı mıdır? Eğer kayıtlıysa, bu tekrara neden gerek görmüştür? Kayıt altına aldığı eserlerin dönemi ve

* Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

** Doktora öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmaları Merkezi

günümüz el yazması notalarıyla benzerlik ve farklılıkları nelerdir? Konular örnekler ile açıklanarak, yukarıdaki soruların cevabı bulunmaya çalışılmıştır.

ALİ RİFAT ÇAĞATAY, MEMBER OF CLASSIFICATION AND FIXATION COMMITTEE

Abstract

This study includes a periodical edition critical study of handwriting notebooks of Ali Rifat Çağatay who is the famous composer of 20th century, oud, kemancha, cello performer and first conductor; also has an important place among his contemporaries as the member of Classification and Fixation Committee (Tasnif ve Tespit Heyeti) of the first conservatory of both Ottoman and Republic periods.

Upon the death of Teacher İsmail Hakkı Bey in 1927, Ali Rifat Bey who was assigned as the member of Classification and Fixation Committee and stayed until 1935, the year he died; and recorded Turkish music works under the name of Dârülelhân publications together with Rauf Yekta, Zekâizâde Ahmet Irsoy and Suphi Ezgi. Apart from books and journals theoretically, 263 pages of notes, 120 pages in Ottoman Turkish and the rest written in modern Turkish pose importance within Dârülelhân Complete Works.

However Ali Rifat Çağatay did not carried out work fixation studies only in the body of this association, he wrote tens of notebooks including works belonging to Ottoman-Turkish music repertory both with Hampartsoum, and with European notation. Mentioned notebooks were obtained by Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz, group coordinator of ITU Ottoman-Turkish Music Study Group from Alp Altınır, cello player of Istanbul State Symphony Orchestra and grandson of Ali Rifat Çağatay; study group classified these notebooks, enumerated and transferred to computer media.

Within these fifteen notebooks written in European musical note, there are verbal works and works with saz belonging to Ottoman-Turkish music repertory, sometimes we encounter köçekçe (a lively dance tune) following a composition and sometimes works are lined up as a set.

In this study, works of Ali Rifat Çağatay as a member of Classification and Fixation Committee (Tasnif ve Tespit Heyeti) will be analyzed, Dârülelhân records which represent institutional perception of the period will be compared with musical notes of today. Which repertories of Ali Rifat Bey were recorded? Works which were recorded as musical notes are also recorded in Dârülelhân? If they are recorded, why did they need repeating it? What are the similarities and differences between

handwriting musical notes of the period they were recorded and musical notes of today? These issues will be explained through examples and answers of the questions above will be searched.

*

Giriş

Bu çalışma, 20. yüzyılın ünlü bestecisi, ud, kemençe, viyolonsel icracısı ve ilk koro şeflerinden olan, aynı zamanda Osmanlı-Türk müziği eğitimi veren ilk konservatuvarın ‘Tasnif ve Tespit Heyeti’ üyesi olarak çağdaşları arasında önemli bir yerde duran Ali Rifat Çağatay’ın batı notası kullanarak yazdığı defterlerin dönemsel bir edisyon kritik çalışmasını içermektedir.

Bilindiği gibi Osmanlı-Türk müziğinde usta-çırak, öğretmen-öğrenci ilişkisi esastır. Çünkü yazılı geleneğe dayanmadığı için Osmanlı-Türk müziği ve bu müziğin geleneksel repertuarının kayıt yeri daima hafıza olmuştur. 13. yüzyıldan itibaren Arap alfabesinin ilk harflerinin birleştirilmesi sebebiyle ‘ebced’ (abcd) adıyla anılan Arap harf notası ve ismini geliştiricisi Hamparsum Limonciyan’dan alan Ermeni harf notası çeşitli dönemlerde teorisyenler tarafından canlandırılmaya çalışılsa da; meşk her zaman yazıya baskın çıkmıştır.

Aslen batılı olan, batılı bir zihniyetle dönemindeki repertuarı kayıt altına almayı başaran ve Enderûn’dan yetişerek, sarayda baş tercümanlık görevine kadar yükselen Ali Ufkî, batı notasını Osmanlı Türkçesine uyarlayarak kullanan ilk kişidir. Ufkî (1610-1675) ve ondan 40-42 yıl sonra Eflak-Boğdan prensi olması sebebiyle rehin olarak küçük yaşta İstanbul’a gelen Dimitri Kantemir’i *ilk derlemeciler* olarak anmak gerekir. Kantemir’in çağdaşı Galata Mevlevihanesi şeyhi Kutb-i Nâyî Osman Dede ve torunu Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Abdülbaki Nâsır Dede (1756-1812) de harf notası ile eser tespit etmeye çalışan önemli teorisyenlerdir. Arap harf notası ile ilgili çalışmaların yapıldığı, ancak bu kayıtların hafızanın yerini tutamadığı söz konusu 17-19. yüzyıllar arasındaki dönemi özellikle III. Selim’in de teşvikiyle Ermeni harf yazısının kullanıma açılması takip eder. Hamparsum müzik yazısı eserlerin kayıt altına alınması konusunda hafıza ile yarışamaz, ancak diğerlerine oranla daha fazla rağbet görür.

1826’da Sultan II. Mahmud’un (1808-1839) ilga ettiği Yeniçeri Ocağı ile birlikte kapanan Mehterhâne’nin yerine Muzika-i Hümayun’u kurulması ise batı müziği eğitimini sarayda resmen başlatmıştır. İtalyan besteci Giuseppe Donizetti’nin 1828’de Muzika-i Hümayun’da göreve getirilmesiyle Avrupa notası resmi olarak saraya girmiş, Donizetti bu notayı öğretmek amacı ile önce Hamparsum yazısını öğrenmiş ve bu yöntemle Avrupa notasını öğretmiştir.

II. Meşrutiyet sonrası (1908) makamsal batı notası yayıncılığı gelişmeye başlamış, Notacı Hacı Emin Efendi (1845-1907), Şamlı Selim, Şamlı İskender, Şamlı Tevfik, Muallim İsmail Hakkı Bey (1866- 1927), Notacı Melekzet (Mustafa Nuri) Efendi, Udi Apet, Onnik Zadoryan, Mûsikî-i Osmanî Cemiyeti, Fahri Kopuz ile Darüttalim-i Mûsikî Neşriyatı ve Darülelhân'ın Rauf Yekta Bey başkanlığındaki nota yayın faaliyetleri birbirini takip etmiştir (Özbilen ve Ayangil 2009: 565).

Sultan Reşad (V. Mehmed) döneminde, Osmanlı-Türk Müziği'ne ait eserlerin eğitim ve öğretimi, yayınlanması ve yeniden tanıtılarak canlandırılması amacıyla Dârülelhân'ın kurulması onaylanmış, ancak faaliyete geçmesinden bir yıl sonra I. Dünya Savaşı'nın Osmanlı Devleti'nin yenilgisiyle sonuçlanması, mütareke yıllarının güçlükleri, İstanbul'un işgali, İstiklal Savaşı gibi sebeplerle kurum canlı bir varlık gösterme imkânı bulamamıştır. Erkekler bölümü 1918'de kapatılmış, kadınlar bölümü ise sekiz kişilik bir öğretim kadrosu ile varlığını bir müddet daha devam ettirmiştir. Savaş dönemi sonrası 14 Eylül 1923 günü törenle yeniden açılan kurum için hazırlanan yönetmelikte batı müziği, Türk müziği gibi ayrı bir bölüm olarak bu kuruluştaki yer almış, müdürlüğüne Musa Süreyya Bey getirilmiştir.² Talim ve Terbiye Dairesi Sanayi-i Nefise Encümeni'nin 9 Aralık 1926 tarihli kararı ise kurumun yönetmeliği ve eğitim programının değiştirilmesi, 'Alaturka Bölümü'nün tamamen lağvedilerek, Dârülelhân'dan Türk müziği eğitiminin kaldırılması gibi sonuçları beraberinde getirmiştir. Kurumdaki Türk müziği çalışmaları 'İcra Heyeti' ve Türk Müziği eserlerini 'Tasnif ve Tespit Heyeti' adlı iki kurulun faaliyetleriyle sınırlandırılmıştır.

Tasnif ve Tespit Heyeti, bu ilk kuruluşunda Rauf Yekta Bey'in başkanlığında Zekâizâde Hafız Ahmet ve Muallim İsmail Hakkı Beylerden teşekkül etmiştir. 1927'de Muallim İsmail Hakkı Bey'in vefatı üzerine Tasnif ve Tespit Heyeti üyeliğine getirilen Ali Rifat Çağatay ise vefat ettiği tarih olan 1935'e kadar bu görevde kalmıştır (Özcan 1993: 519, Erguner 2003: 70, Özcan 2001: 101). Bu heyete 1932 yılında Hüseyin Saadettin Arel ve İstanbul valisi Muhiddin Üstündağ arasında geçen bir görüşme sonucu Suphi Ezgi de katılmıştır (Yenigün 1965: 40-41, Erguner 2003: 33).

Ali Rifat Çağatay, heyette Rauf Yekta, Zekâizâde Ahmet Irsoy ve Suphi Ezgi ile birlikte Türk müziği eserlerini Dârülelhân yayınları adı altında kayda alan kişilerden biridir. Kurumsal olarak yapılan ilk yayınlar arasında "Anadolu Halk Şarkıları - 1-7. Defterler" (1926-1928), "Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz" (1928), "Halk

² Şark Musikisi bölümündeki başlıca hocalar Nuri Bey (Duyguer), Kevser Hanım, Mustafa Bey (Sunar), Sedat Bey (Öztoprak), Hayriye Hanım (Örs), Faika, Zehra, Şeref Hanımlar, Muazzez Hanım (Yurcu), Ziya Bey (Santur), Refik Bey, Faize Hanım (Ergin), Emin Bey (Yazıcı), Ruşen Ferit Bey (Kam), Rauf Yekta Bey, Zekâizâde Hafız Ahmet Bey (Irsoy), İsmail Hakkı Bey, Ziya Bey (Hoca) ve Zahide Hanım idi. Bu kadroya sonraları Reşat Bey (Erer) ile Dürrü Bey (Turan) de katılmıştır (Özcan 1993: 519).

Türküleri - 8-14. Defterler” (1929-1931), “Mevlûd Tevşihleri” (1931), “Bektaşî Nefesleri” (1933), Suphi Ezgi’nin “Nazarî ve Amelî Türk Musikisi” (1933-1953) adlı 5 ciltlik eseri ve “Mevlevî Âyinleri” (1934-1939) yer almaktadır. Bu yayınlar aralıklarla devam etmiştir. Ayrıca 120’si Osmanlı Türkçesi ve kalanları ise günümüz Türkçesiyle yazılan ve toplam 263 sayı devam eden nota yayınları “Dârülelhân Külliyyatı” içerisinde önem arz etmektedir. Bu eserlerin 1-120 numaraları arası Dârülelhân Külliyyatı, 121-180 numaraları arası ise İstanbul Konservatuvarı adı ile yayınlanmıştır. Konservatuvarın 1930 yılı bütçesinde ödeme ayrılmaması sebebiyle yayınların bir süre sonra durdurulmasına rağmen, yayınlanan 180 sayı içerisinde (bir sayıda bazen 2-3 eser notası bulunduğu göze alındığında) notasızlık yüzünden yok olmaktan kurtulan eser sayısı Yekta’nın belirttiği üzere 258’i bulmuştur (Yekta 1931: III, Erguner 2003: 32). Daha sonra külliyyatın basılmamış esas nüshalarına sahip olanlar, eserleri yayımlamamışlar, bu eserlerin nüshalarını elde eden Sema Vakfı kalan eserleri (181-263) 1995’te yayımlamıştır (Erguner 2003: 70).

Ali Rifat Çağatay, eser tespit çalışmalarını sadece bu heyet bünyesinde yapmamış, gerek Hamparsum, gerekse batı notası ile Osmanlı-Türk müziği repertuarına ait eserlerin yer aldığı onlarca defter kaleme almıştır. Söz konusu defterler İTÜ Osmanlı-Türk Müziği Araştırmaları Grubu (OTMAG) koordinatörü Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz tarafından Ali Rifat Çağatay’ın torunu İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası viyolonsel sanatçısı Sayın Alp Altınır’dan çalışılmak üzere teslim alınmış, numaralandırılarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

Bu makalede çalışılan defterler batı notasıyla yazılmış on beş defterden ibarettir. Defterler çalışma grubu numaralandırması ile BDEF 1, BDEF 2 şeklinde sıralanmaktadır. Defterlerin içerisinde Osmanlı-Türk müziği repertuarının çeşitli dönemlerine ait saz ve sözlü eserler yer almakta, zaman zaman bir bestenin ardından bir köçekçe ile karşılaşılmakta, zaman zaman da eserler takım olarak sıralanmaktadır. Örneğin BDEF 1’de kendi bestelemiş olduğu Suzidil takım ve armoni çalışmalarıyla ilgili notlar bulunmaktadır. On beş defterin çeşitli bölümlerinde bu gibi armoni, kontrpuan ders notlarına ve eskizlere rastlamak mümkündür.

Ali Rifat Çağatay’ın kendi bestelemiş olduğu eserlerin günümüze ulaşan el yazısı notalarına bakıldığında ise bunların Nuri Duyguer ya da Cüneyd Kosal tarafından kaleme alındığı ve Ali Rifat’ın el yazısı nüshalar ile neredeyse aynı olduğu tespit edilmiştir. Araştırma grubumuz İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi’nde bulunan Cüneyd Kosal arşivinde de Ali Rifat Çağatay’a ait bazı defterler olduğunu belgelediği için, Şark Musiki Cemiyeti’nden arkadaşı Nuri Duyguer ve Cüneyd Kosal’ın muhtemelen Ali Rifat’ın eserlerini onun kendi el yazısından kaleme aldıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte kendi eserlerinin yol arkadaşları tarafından fazlaca kaleme alınmadığı ve rağbet görmediği de

bilinmektedir (Çolakoğlu 2017). Bu eserler ile ilgili Dârülelhân Külliyyatı'nda hiçbir kayıt bulunamazken, Suphi Ezgi "Nazarî ve Amelî Türk Musikisi"nin 5. cildinde sadece bir eserini kaleme almakta ve şu bilgileri vermektedir: "Ali Rifat Bey İstanbullu olup, velâdet tarihini bilmiyoruz. Ölüm tarihi 1935'dir. Kendisi udi idi. Bestekârlığı orta derece olup, yaptığı şarkılardan en güzellerinden Suzinâk şarkısını (Kâr itmedi zalim bu âh u eninim) aşağıya yazdık" (Ezgi 1953: 483).

Bu çalışmada Ali Rifat Çağatay'ın notaya aldığı eserler incelenerek, döneminin kurumsal anlayışını temsil eden Dârülelhân kayıtları ve günümüz notaları ile karşılaştırılmaktadır. Ali Rifat Bey hangi repertuarı kayda almıştır? Kullandığı değiştirme işaretleri nelerdir? Notaya aldığı eserler aynı zamanda Dârülelhân'da kayıtlı mıdır? Eğer kayıtlıysa, bu tekrara neden gerek görmüştür? Kayıt altına aldığı eserlerin dönemi ve günümüz el yazması notalarıyla benzerlik ve farklılıkları nelerdir? Bu konular örnekler ile açıklanarak, yukarıdaki soruların cevapları araştırılmıştır.

Ali Rifat Çağatay'ın Notaya Aldığı Repertuar

Ali Rifat Bey'in batı notası kullandığı 15 defterin saz eseri bestecileri arasında Tanburi İsak (1745-1814), Numan Ağa (1750?-1834), Zeki Mehmed Ağa (1776-1846), Kanuni Ömer Efendi (?-1870), Tanburi Büyük Osman Bey (1816-1885), Vasilâki (1845-1907), Kemani Tatyos (1858-1913), Said Dede (1803?-1853) gibi isimler yer almakta ve Ali Rifat Bey'in kendi eserleri (özellikle Sûzidil, Nihavend, Nişâburek, Yegâh, Sultaniyegâh ve Hicaz Medhalleri) de bu repertuar arasında bulunmaktadır.

Sözlü eserleri yazarken de genellikle bir tür sıralama ya da dizini gözetmediği, eserleri zaman zaman takım içerisindeki yeri ya da makam özelliklerine göre, zaman zaman da gelişigüzel sıraladığı görülmektedir. Notaya aldığı 500 yıllık repertuarın bestecileri arasında Molla Efendi (Suphi Ezgi'ye göre Hasanefendizâde, Hicri 1070?-1140), Hasan Ağa (1670- 1729), Mikail Sinan (?-1770?), Kömürcüoğlu Hafız (?-1835?) ve Dede Efendi'den (1778-1846), Zekâi Dede (1825-1897), Hacı Arif Bey (1831-1885), Nikoğos Ağa (1836-1885), Diyarbakirli Seyit Paşa (?-1890), Sadi Bey (1839-1902), Sabri Bey (Hafız Tophaneli Udi Mehmed) (1846-1914), Giriftzen Asım Bey (1852-1929), Kemani Tatyos (1858-1913), Şekerci Cemil Bey (1867-1928), Selanikli Ahmed Bey (1868-1927), Muhlis Sabahattin Ezgi (1889-1946), Lavtacı Hristo (?-1914) ve Klarnet İbrahim Efendi'ye (?-1925) kadar gelen bir silsile yer almaktadır.

Birkaç örnek dışında, genel olarak 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıla ait bir repertuarı kaleme alan Ali Rifat Çağatay'ın defterleri arasında, BDEF 1, 4, 5, 9, 10, 11 ve 13 numaralar sadece kendisine ait olan eserleri kaleme aldığı defterlerdir.

BDEF 1: Sûzidil takımını (bir medhal, iki beste, bir yürük semai) notaya almıştır ve bu defterde dört eser kayıtlıdır.

BDEF 4: ‘Keman’, ‘piyano’, ‘mızraplı sazlar’ ve ‘hep beraber’ gibi notlar ile birlikte yazdığı Nişaburek Medhal ve Nişaburek Şarkı (Meyleyip bir gülizâre) olmak üzere toplam iki eser kayıtlıdır.

BDEF 5: Hüseyini eserler ile başlamaktadır. Sıla Türküsü, Sefer Türküsü, Memleket Havası ile birlikte iki hüseyini şarkı daha kaleme almıştır (Ey şûh-ı cihân sevdi seni can, Edalı bir yosma). Ardından Nihavend Davul Havası ve bestecisi bilinmeyen ve güftesiz yazılmış hüseyini bir şarkı ile bayati şarkısını (Bağrım nice bir âteş-i hicrânına yansın) kaydetmiştir. Bu defterde yedisi kendisine ait olmak üzere, sekiz eser kayıtlıdır.

BDEF 9: Sûzidil Medhal, Sûzidil 1. ve 2. Beste, Sûzidil Yürük Semai ve Hüseyini Şarkı ile başlamaktadır. Bu eserler 1. ve 5. defterlerde de yazılmıştır. Ayrıca Kâğıthane Havası ve Sûzidil Saz Semaisi de bu defterde kaleme almıştır. Defterde toplam yedi eser kayıtlıdır.

BDEF 10: Kendi bestelemiş olduğu nihavend takımının ardından (medhal, 1. ve 2 beste, ağır semai, yürük semai) Nihavend Şarkı (Tereddüt), Ordunun Duası, Yegâh Medhal, Yegâh Şarkı (Meclis-i vaslında giryân olduğum ma’zûr tut), Spor Marşı ve Daüssıla adlı eserlerini kaleme almıştır. Defterde on bir eser kayıtlıdır.

BDEF 11: Sultaniyegâh, hicaz, rast medhaller ile 4. defterde yer alan Nişâburek Medhal ve Nişâburek Şarkı ile İzci Marşı yer almaktadır. Ardından si bemol üzerinden yazılmış olan ‘Bir reh-i nâreftedir aşkınla pûyân olduğum’ mısralı rast şarkı ve ‘Aşiyân-i mürğ-i dil, zûlf-ü perîşânındadır’ mısralı şevkefzâ şarkı kaydedilmiştir. Fuzulî’nin bu gazeli Cinuçen Tanrıkörür ve Bekir Sıtkı Sezgin tarafından bestelenmişse de, o dönemde bu besteciler eser vermiş olmadığından, ayrıca şarkının kendi eserlerinin yer aldığı bir defterde bulunmasından, bestecisinin Ali Rifat Bey olduğu anlaşılmaktadır. Aynı şekilde rast ve dılkaşhâveran besteleri, uşşak ilahisi de bu defterde kayıtlıdır. Defterde on bir eser mevcuttur.

BDEF 13: Armoni ve eskiz çalışmalarının yanı sıra Davul Havası ve Spor Marşı’nın tekrar yazıldığı bir defterdir.

BDEF 7 ve 12: Ali Rifat Bey’in kendisine ait olan batı müziği, armoni ve eskiz çalışmaları bulunmaktadır.

BDEF 2, 3, 6, 8, 14 ve 15: Bu defterlerde ise farklı bestecilerin eserlerine yer vermiştir. BDEF 2 numaralı defterde saz eserleri, türkû, çiftetelli ve köçekçe

örnekleri ile birlikte şarkı formunda çeşitli eserler kaydetmiştir. Bunlar Ömer Efendi'nin Bayati Saz Semaisi, Osman Bey'in Uşşak Peşrevi, anonim bir köçekçe (Bülbül olsam konadabilsem), türkü (Selanik kahpe Selanik) ve çiftetelli (Neva-Hicaz Çiftetelli) örnekleridir. Etüd çalışmalarının ardından Kemani Tatyos Efendi'nin peşrevi ile Selanikli Ahmed Bey, Kemani Tatyos, Lavtacı Hristo ve Şekerci Cemil Bey'e ait kürdilihicazkâr şarkıların yazımına başlamış, dört ayrı ağır aksak şarkının ardından aksak, aydın, müsemmen usulleri ile bestelenmiş şarkıları kaleme almıştır. Defterin sonlarına doğru Hacı Arif Bey'e ait Rast şarkılar (Ey gülnihâl-i işvebaz, Esti nesim-i nevbahar) ve Klarnet İbrahim Efendi'ye ait karcıgar şarkı (Sinemi sad pare kıldı tir-i müjgan) yer almaktadır. Defterde on altı eser kayıtlıdır.

BDEF 3: Tanburi İsak'ın Bayati Peşrevi, Bayati Beste (Dede Efendi), Bayati Yürük Semai (Sinan Mikail) ve Ömer Efendi'nin Bayati Saz Semaisi (eser daha önce 2. defterde de yazılmıştı) yer almaktadır. Defterde iki eser kayıtlıdır.

BDEF 6'da Numan Ağa'nın Şevkefzâ Peşrevi'nin ardından, Dede Efendi'nin ve Kömürcüoğlu Hafız'ın besteleri, Hafız'ın ağır semaisi, Dede'nin yürük semaisi ve Said Dede'nin saz semaisi ile şevkefzâ takımı tamamlamıştır. Ardından Hafız Tophaneli Udi Mehmed Sabri Bey'in şarkısı ile kendisine ait olduğunu tahmin ettiğimiz 'Aşiyân-i mürğ-i dil, zülf-i perişânındadır' güfteli şevkefzâ şarkılara yer vermiştir.

BDEF 8'de Enfi Hasan Ağa ve (Hasanefendizâde) Molla Efendi'nin acem besteleri olmak üzere toplam iki eser kayıtlıdır.

BDEF 14'te Sadi Bey'in pençgâh tevşihî, Diyarbakırlı Seyit Paşa'nın gazeli, İran Marşı, Vasilâki'nin kürdilihicazkâr peşrevi, nihavend, suzidil ve rast peşrevler, Muhlis Sabahattin Ezgi'nin nihavend şarkısı (Pek özledim sesini), uşşak peşrev ve Tatyos Efendi'nin rast peşrevi, Giriftzen Asım Bey (Hayli demdir görmedim cânânımı) ve Şekerci Cemil Bey'e (Hâl-i dilimi şerh eylemem eyvah) ait suzinâk şarkılar ile sahibi bilinemeyen bir suzinâk şarkıyı kaydetmiştir. Defterde on üç eser bulunmaktadır.

BDEF 15, BDEF 10'da yer alan kendisine ait nihavend takım (medhal, 1. ve 2. beste, ağır semai ve yürük semai) ile başlamaktadır. Ardından Zeki Mehmed Ağa'nın ferahnâk peşrevi, Zekâi Dede'nin ferahnâk bestesi, Nikoğos Ağa'nın ferahnâk şarkısı (Hoş yaratmış Bâri ezel), Zekâi Dede'nin ferahnâk yürük semaisi ve Zeki Mehmed Ağa'nın saz semaisi ile ferahnâk takım tamamlanmaktadır. Ayrıca defterde Dede Efendi'nin Rast Kâr-ı Nev'i, Veli Dede'nin hicaz hümayun peşrevi, güftesi okunamayan bir hicaz beste ve kendisine ait olan hicaz medhal yer almaktadır. Defterde altısı Ali Rifat Bey'e ait olmak üzere, toplam on dört eser vardır.

Ali Rifat Bey, batı notasıyla yazılmış olan bu on beş defterde eskiz, armoni çalışmaları, notlar vs. dışında 51'i kendisine, 49'u da Osmanlı-Türk müziği repertuarına ait 100 eseri notaya almıştır. Kendi eserlerinin on dört tanesini ikişer defa yazdığı için aslen 37 eserini notaya aldığı söylenebilir. Aynı şekilde Ömer Efendi'nin bayati saz semaisini de iki defa yazmıştır.

Bu defterlerdeki 49 eserin yedisi Dârülelhân'da, sekizi ise Suphi Ezgi'nin "Nazarî ve Amelî Türk Musikisi" adlı kitabında kayıtlıdır. Şevkefzâ peşrev ve yürük semai iki kaynakta da yazıldığı için, Ali Rifat Bey'in yazdığı eserlerden on üç tanesinin döneminde kayıt altına alındığı tespit edilebilir. Dârülelhân'da kayıtlı olanlar Dede Efendi'nin bayati bestesi (38 numara), Numan Ağa'nın şevkefzâ peşrevi (108/1 numara), Dede Efendi'nin şevkefzâ beste (109 numara) ve yürük semaisi (111/2 numara) ve Kömürcüoğlu Hafız'ın şevkefzâ beste (110 numara) ve ağır semaisi (111/1 numara) ile Dede Efendi'nin Rast Kâr-ı Nev (191 numara) adlı eseridir.

Burada belirtilmesi gereken en önemli konu, numaraları verilen fasiküllerden ilk 180 sayının 1932 yılına kadar kayda alınması ve bu tarihte heyete Suphi Ezgi'nin de katılmasıdır (Yenigün 1965, 205: 40-41, Erguner 2003: 33). Bu durumda, Ali Rifat Bey büyük ihtimalle bu eserleri Tasnif ve Tespit Heyeti'nde ayrıca geçmiş ve tespit etmiş olmalıdır.

Yukarıda adı geçen eserlerden Suphi Ezgi'nin kitabında bulunanlar ise Enfi Hasan Ağa'nın acem bestesi (1. cilt / 155. sayfa), Molla Efendi'nin acem bestesi (4. cilt / 29. sayfa), (aynı zamanda envanter HDEF 4 -Hamparsum defteri-), anonim bir karcıgar köçekçe olan 'Bülbül olsam konadabilsem' mısralı eser (5. cilt / 523. sayfa), Tanburi İshak'ın bayati peşrevi (5. cilt / 363-367. sayfalar), Mikail'in bayati yürük semaisi (5. cilt / 415-417. sayfalar), Numan Ağa'nın şevkefzâ peşrevi (5. cilt / 371-373. sayfalar), Dede Efendi'nin şevkefzâ yürük semaisi (1. cilt / 186-187) ve Şeyd Said Dede'nin şevkefzâ saz semaisi (5.cilt / 407-408)'dir. Suphi Ezgi'nin 5 ciltlik eserinden 1. cilt 1933, 2. cilt 1935, 3. cilt ?, 4. cilt 1940, 5. cilt ise 1953'de yayınlandığı için, vefat tarihi 3 Mart 1935 olan Ali Rifat Bey hayatta iken yayınlanan ciltler sadece 1., 2. ve belki de (yayın tarihi tam olarak bilinmemektedir) 3. ciltlerdir.

Ali Rifat Çağatay 1. defterde sûzidil, 3. defterde bayati, 6. defterde şevkefzâ, 10. defterde nihavend ve 15. defterde ferahnâk eserleri 'klasik takım' amacıyla notaya almıştır. Ancak bayati takımında ağır semai yazmamış, ferahnâk takımında ise ağır semai yerine Nikoğos Ağa'nın bir şarkısını notaya almıştır.

Değiştirici İşaret Kullanımı

Ali Rifat Çağatay'ın üzerinde çalıştığı, ancak batı notasıyla yazdığı defterlerinde kullanmadığı değiştirici işaretlere geçmeden evvel, Tasnif ve Tespit Heyeti'nde birlikte görev yaptığı Rauf Yekta'nın önerdiği değiştirici işaretler ve perde isimlerinden bahsetmek gerekmektedir. Çünkü Yekta, bu önerilerinin Ali Rifat Çağatay'ın fikirlerinden de izler taşıdığını ve Türk müziği tarihi açısından ilk olduğunu bildirmiştir.

Rauf Yekta, Osmanlı-Türk müziğine has mücenneb bölgesini ifade edebilmek için batı notasında bulunan diyez ve bemolün yeterli olmadığı konusuyla ilgili çalışmaları sonucunda, dört diyez ve dört bemol önermiştir: "Türklerin esasi ana dizisini teşkil eden tabii nağmelerin arasına giren bütün ses uzunluklarını ayrı ayrı yazabilmek için atide şekilleri gösterilen dört nevi diyez ile dört nevi bemol işaretlerini kabullenmek ve kullanmak zaruridir... Ara sesleri tam olarak belirtmek için bilinen diyez ve bemoller tek şekilleri ile kafi gelmeyecekti. Bu boşluğu doldurmak gayesi ile Türk musikişinasları farklı şekillerdeki diyez ve bemol kullanmayı düşünmüşlerdir. Onların bu mevzuda yaptıkları araştırmalar gösteriyor ki süregelen her uygulamanın aşağıdaki şekillerde dört çeşit diyezi ve dört çeşit bemolü icap etmiştir" (Yekta 1986: 58) (Şekil 1).

Diyezler			
No.1	No.2	No.3	No.4
#	#	#	#
Bemoller			
No.1	No.2	No.3	No.4
b	b	b	b

Şekil 1: Rauf Yekta'nın önerdiği değiştirici işaretler

Rauf Yekta'nın Türk musikişinasları betimlemesinden Dârülelhân Tasnif ve Tespit Heyeti'ni kastettiği, Dârülelhân Külliyyatı numara 4'te bulunan ve Rauf Yekta'ya ait olduğu tahmin edilen İhtâr-ı Mahsus yazılarından aktardığı şu ifadeden anlaşılmaktadır: "Dârülelhân'da müteşekkil salâhiyetdar (yetkili) bir heyet-i âliye (yüksek heyet) büyük dikkat ve itina ile yazıma bu notalarda ittihâz edilen (kullanılan) tarz-ı tahrîr (yazı tarzı) hakkında biraz izahat itâsına (bilgi verilmesine) lüzum görmüyoruz..." (Erguner 2003: 136; Yönetken 1965: 206, 52).

Şekil 1'de görülen işaretler Dârülelhân Külliyyatı yazımında kullanılmış, yine aynı döneme ait bir kaynak olan Suphi Ezgi'nin 5 ciltlik kitabında notalar bugün bilinen değiştirici işaretler ile oluşturulmuştur.

Tasnif ve Tespit Heyeti üyesi Ali Rifat Çağatay ise batı notası defterlerinde kullanmasa dahi, bir işaret sistemi önermekten geri kalmamıştır. Bu ihtiyacı

öncelikle Ma'lûmât Mecmuası yazılarında ifade etmiş, 28 Kasım 1895 tarih ve 23 sayılı Ma'lûmât Mecmuası'nda batı müziğinde kromatik sesleri ifade ederken aynı frekansı veren diyez ve bemollerin, Türk müziğinde benzer bir mantık ile kullanılamayacağını anlatmıştır: “Bizde sabâ namıyla bir makam vardır ki, do diyezden bir koma kadar yüksek olan re bemol perdesiyle icra edilir. Hicaz makamında ise do diyez kullanılır. Yani her ikisi beyninde bir koma fark olan iki perdenin ikisini de ayrı ayrı yerlerde kullanılmakta olmasına nazaran, sol diyez perdesiyle la bemolün mahal-i isti'mâllerini araştırmak lâzım gelir. İleride her makamın seyri tarif edildiği sırada mesela hicazkâr makamında işte bu zirgüle perdesinin isti'mâl edildiği anlaşılacaktır. Zirgüle perdesi notada la bemol diye gösterilmektedir. Halbuki şimdiki tâ'rifimiz vechiyle la bemol başka sol diyez başkadır. Zirgüle perdesi la bemol müdür? Sol diyez midir?” (Arpaguş 2004: 53).

Ali Rifat Bey, bu yazdılarıyla birlikte Ma'lûmât Mecmuası'nın eki olarak yayımlanan notalardan birinin arka kapağında konuyla ilgili şu bilgileri vermiş ve aşağıda aynen aktarılmıştır: “Notalar hakkında ihtâr-ı mahsûs: Alafranganın en büyük ve en mu'teber mâhiyeti alafranga bir nağmenin her perde üzerinde icrâ edilebilmesidir. Hatta alaturkada en büyük nâkıs olan şey de bunun adem-i imkânı imiş! Âtidedeki işaretlerle o adem-i imkân sözü ortadan kalkar. Tam bu işaretler mûcibince bir piyano yapılacak olur ise bizim makamâtımız da hangi perdeden başlarsanız o perde üzerinde bilâ-kusûr icra edilir. Şu kadar ki her iki tam perde arasında bu işaretler kadar ses tanımak iktizâ eder. Meselâ düğâhla pûselik ve neva ile hüseyini arasında ne kadar perde kullanmakda isek, çargâhla neva ve rastla düğâh arasında da aynı lazımdır. Bunun şimdiye kadar yapılmaması bizde nagamâtın makam denilen kayıtlar altında icrasından ve makamâtımızın ise fevk-at tasavvur vûs'atından nâşi nagamâtı hangi perdeden başlar isek oradan icraya lüzum olmamasından ileri gelmiştir. Maamafih o ciheti de te'mînen şu işaretleri bilivermeli:

♮ Natürel bir sesden sonra derece-i sâniye ses, ya'nî ikinci bâmol için hicazdaki si bâmol gibi,

♭ Natürel bir sesden sonra derece-i sâlise ses için uşşakdaki si gibi ,

♯ Natürel bir sesden sonra derece-i râbia ses için rastdaki si gibi” (Oransay 1990: 71).

Ali Rifat Bey'in saniye, salise ve rabia isimlendirmelerinden ana perdenin frekansına en yakından en uzağa doğru birinci, ikinci ve üçüncü aşamaları ifade ettiği anlaşılmakta, ancak işaretlendirme sisteminde herhangi bir koma, frekans vb. hesabı yapılmamaktadır. Bununla birlikte, “alafranga” müzikte birer naturel, bemol ve diyezın yeterli olduğunu, onların diyez dediği perdeyi Türk müziğinde de yine kendi işareti ile göstermenin önemini vurgulamış, makama göre gerekli yerlerde ♯ işaretinin kullanılmasını önermiş, yine makama göre anahtar değiştirilmesi gerektiğini de bildirmiştir (Oransay 1990: 72).

Türkiye’de müzikoloji eğitiminin kurucusu Prof. Dr. Gültekin Oransay’ın (1930-1989) verdiği bilgilere göre, Ali Rifat Çağatay Ma’lûmât Mecmuası’nın nota ekinde Rıza Efendi’nin hicaz şarkısını (Ah düşeyim der iken, eyvah, vefâlısına) aynı yöntem ile notaya almıştır ki, bu nota önerisinin kullanıldığı az sayıdaki nüshalardan biridir. Çünkü Ali Rifat Bey’in işaret sistemi önerisini kendi defterlerinde dahi kullanmadığı tespit edilmektedir.

Perde İsimleri Kullanımı

Ali Rifat Bey, 31 Ağustos 1885 tarihli ve 10 sayılı Mâlumat Mecmuası’nda Türk müziğinde kullanılan perdelerin Hamparsum yazısı ile karşılıklarına yer vermiş ve perdeleri kaba rasttan tiz aceme kadar cetvel halinde yazmış, tiz gerdaniye ve muhayyer perdelerinin de nasıl yazılabileceğini göstermiştir. Batı notasındaki değiştirici işaret kullanımının Türk müziği için elverişli olmadığını da satır aralarında belirtilmiştir. Verdiği perdeler sırasıyla: Kaba rast, kaba düğâh, kaba bûselik, kaba çargâh, yegâh, pest hüseyini ya da aşiran, pest acem, rast, düğâh, bûselik, çargâh, neva, hüseyini, acem, gerdaniye, muhayyer, tiz puselik, tiz çargâh, tiz neva, tiz gerdaniye, tiz muhayyerdur (Arpaguş 2004: 43). Perde isimlendirmesinde ırak ve segâh yerine, acem ve bûselik perdelerinden bahsetmesi, bu perdeleri ana frekanslar olarak kabul ettiğini göstermektedir.

Rauf Yekta ise Türk müziği icrasında kullanılan perdeleri yegâhtan başlayarak, iki sekizli boyunca isimlendirmiştir. Avrupalıların do sesinden, Türk müziğinin ise tabiatı gereği re sesinden başladığını İkdâm gazetesindeki “Osmanlı Musikisinde Tabii Sadâlar” başlıklı, 1965 sayılı ve 22 Kanunievvel 1899 tarihli yazısında bildirmiş, eğer Avrupa sistemi doğal dizisine re’den başlasaydı, onlarda da fa natürel yerine, fa diyez (ırak perdesinin) doğal ses olacağını belirtmiştir (Erguner 2003: 91).

Rauf Yekta, perde isimleri ve nisbetler ile ilgili düşüncelerini Ali Rifat Çağatay ve Kanuni Hacı Arif Beylere anlatmış, onların da fikir ve onaylarını almıştır. İkdâm gazetesindeki yazısının ilgili bölümleri aşağıda görülmektedir: “...Hülâsa-i kelâm işâretnâmemizi evvelâ sağdan yazmak, sâniyen (fa natürel) sadâsını (acem) perdesi i’tibâr etmek nazariyye-i sakîmesinden vaz geçerek, (evc) sadâsını (fa natürel) i’tibâr etmek, sâlisen tabîî sadâlarımızın arasındaki sadâları gösterecek yarım (diyez) ve yarım (bemol)ler ittihâz ve isti’mâl etmek ıslahât-ı mûsikiyyemizi arzu edenlerce atılacak ilk adım hükmündedir. Senelerce devr u derâz tettebbu’ ve tefekkür mahsûlü olan bu fikrimizi meşâhîr-i esâtize-i mûsikiyyemizden Ali Rifat ve Hacı Ârif Bey Efendiler’e arz ettiğimizde kendileri dahî bu fikirde bulunduklarını beyân etmişler ve hatta Ali Rifat Bey kardeşimiz vakiyle (Ma’lûmât) gazetesine yazdıkları makâlât-ı bergüzîdede bu ciheti îzâh etmek istediğini ilâveten dermeyân buyurmuşlardır” (Çergel 2007: 54).

“(…) Geçen musâhabemizde va'd ettiğimiz vechile esâtize-i mûsikıyyemizden Kânûnî Hacı Ârif Bey ve Üdî Ali Rifat Bey Efendiler'in muâvenet-i üstâdâneleri sâyesinde bu müşkilâtı da iktihâm ederek yegâhtan nevâya kadar kullandığımız sadâların kâffesine esâme-i mahsûsa vazına muvaffâkiyet hâsıl oldu ki, şimdiye kadar nasılsa ikmâl olunamayan şu noksânın cebrine muvaffak olduğumuzdan dolayı yekdiğerimizi tebrîk ettik. Bu tertîb mûcibince yegâh ile tiz nevâ perdeleri beyninde tamam (44) bu'd bulunmakta ve yegâh ile tiz nevâ dahî dâhil olduğu halde yegâhtan tiz nevâya kadar olan perdelerin mecmûu (45) adedine bâliğ olmaktadır” (Çergel 2007: 66-67).

Rauf Yekta'nın 1899 ve 1913 tarihlerinde iki ayrı perde cetveli önerdiği bilinmektedir. 1899 tarihli cetveldeki perde isimleri arasında sadece çargâh-neva/tiz çargâh-tiz neva arasındaki büyük mücenneb aralığında yer alan perde, geleneksel olarak edvarlarda yer alan ve bilinen isimlerden farklıdır (Şekil 2). Rauf Yekta Bey, İkdâm Gazetesi'nde 29 Kanunievvel 1899 tarih ve 1972 sayısı ile yayınlanan “Osmanlı Mûsikîsi'nde Çârîyek, Sülûs ve Nısf Sadâlar” başlıklı yazısında şu bilgileri vermektedir: “Bu sadâya bir isim bulmak için bir hayli düşündüğümüz halde münâsib bir isim hatırıma gelmiyor idi. Nihâyet Ali Rifat Bey kardeşimiz tarafından bu perdeye de mini mini kerîmelerinin ismi olan (Nerîme) tesmiyesi teklîf edilmekle teklîfleri maa'l-memnûniyye kabul edilmiş ve bundan böyle mezkûr sadânın (nerîme) nâmıyla yâd ve tezkârı mukarrer bulunmuştur” (Çergel 2007: 68).

Bu'd-i tamini	1- YEGÂH	23- NEVÂ	9\8
	2- Pes Beyâtî	24- Bayâtî	
	3- Pes Hisar	25- Hisar	
	4- Pes Hisârek	26- Hisârek	
Bu'd-i mücenneb-i kâim	5- AŞİRAN	27- HÜSEYNÎ	65532/59049
	6- Acemaşiran	28- Acem	
	7- Sûzidil	29- Nevruz	
	8- IRAK	30- EVC	
Bu'd-i tamini	9- Geveşt	31- Mâhûr	2187/2048
	10- RAST	32- Gerdânîye	
	11- Rehâvî	33- Şehnâz	
	12- Zengüle	34- Müberka'	
Bu'd-i mücenneb-i kâim	13- Büzürg	35- Şûrî	65532/59049
	14- DÜĞÂH	36- MUHAYYER	
	15- Kürdî	37- Sünbüle	
	16- Uzzâl	38- Tiz Uzzâl	
Bu'd-i mücenneb-i kâim	17- SEGÂH	39- Tiz SEGÂH	2187/2048
	18- Büselik	40- Tiz Büselik	
	19- ÇARGÂH	41- Tiz ÇARGÂH	
	20- Hicâz	42- Tiz Hicâz	
Bu'd-i tamini	21- Sabâ	43- Tiz Sabâ	9\8
	22- Nerîme ⁴	44- Tiz Nerîme	
	23- NEVÂ	45- TİZ NEVÂ	

Şekil 2: Rauf Yekta'nın İkdâm Gazetesi'nde verdiği perde isimleri (1899) (Çergel 2007: 68)

1899 tarihli cetvelde ana perdelerin arasındaki ara perdeler isimlendirilirken birden fazla isim kullanılmaktadır. Örneğin yegâh ve aşiran arasında pes beyati, pes hisar ve pes hisarek, aşiran ile irak arasında acem aşiran ve sûzidil, rast ve düğâh arasında rehâvi, zengûle ve büzûrk perdeleri yer almakta, bölgesel olarak tek bir isim kullanılmamaktadır. Ancak Rauf Yekta'nın 1913'de "Encyclopédie de la Musique"te yayımlanmak üzere hazırladığı Türk müziği monografisinde bildirdiği perde isimleri 14 sene önceki cetvelinden farklılıklar göstermektedir. Rauf Yekta bir tanini bölgesinde 3 ayrı perde ismi kullanmak yerine, Muşâka'nın 1820'li yıllarda yazdığı *Risâletü'i-Şehâbiyye* adlı eserinde belirttiği gibi yalnız bir isim kabul etmiştir. Örneğin rast ve düğâh arasında bilinen zengûle adı, birinci diyez için nim zengûle, ikinci diyez için zengûle, üçüncü diyez için dik zengûle olarak kullanılmıştır. Yekta 31 Mayıs 1907 tarihli İkdâm Gazetesi'nde konuyla ilgili şu bilgileri vermektedir: "Mebhûs-i anh musâhabemizin tahrîrinden sonra Beyrut'ta tab' edilen (Risâletü'ş-Şehâbiyye fi's-Sınâati'l-Mûsikiyye) 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-düğâh) beyninde herkesin bildiği (zengûle) nâmını birinci diyez için (nim zengûle), ikinci için yalnızca (zengûle), üçüncü için de (dik zengûle) şeklinde kullanılmaktan ibârettir" (Çengel 2007: 260).

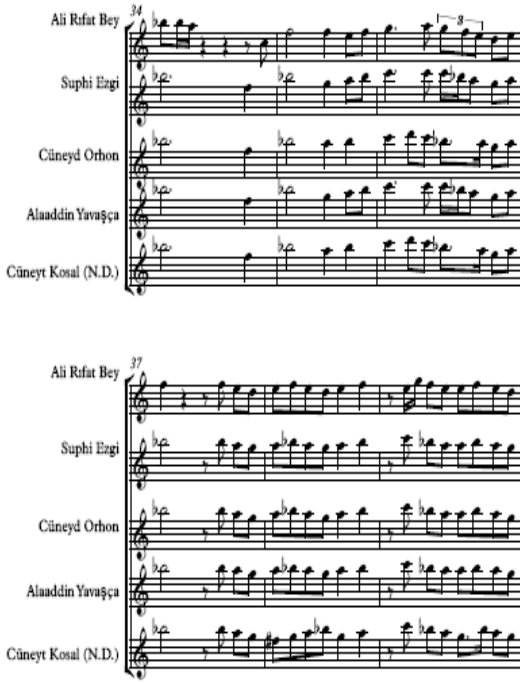
Özellikle Bestenigâr ve Sabâ makamlarında kullanılan, 'kapalı neva' olarak da isimlendirilen ve ismini Ali Rifat Bey'in kızıdan alan 'nerîme perdesi'³ de bu yeni cetvelde kullanımdan kalkmıştır.

Eser Örnekleri ve Edisyon Kritik

Aşağıda Ali Rifat Çağatay'ın kendi el yazısıyla notaya aldığı eserlerden belirli pasajlar görülmektedir. Bu pasajlar Ali Rifat Bey dönemindeki kaynaklar olarak Dârüelhân Külliyyatı ve Suphi Ezgi'nin "Nazâri ve Ameli Türk Musikisi" adlı eserlerindeki nüshalarla karşılaştırılmış, günümüz TRT ya da el yazması notalarıyla⁴ birlikte incelenmiştir.

³ İTÜ TMDK Çalgı Bölümü Lise Devresi bir Türk Müziği Solfej ve Nazariyatı dersinde sabâ makamını geçerken, dersin öğretim görevlisi TRT İstanbul Radyosu ses sanatçısı ve şeflerinden Doğan Dikmen sabâ makamında kullanılan ve dik hisar-hisar perdeleri arasında tınlayan perdeye 'kapalı neva' ya da eskilerin 'nerîme' perdesi dediklerini bildirmiştir (Nisan 1996). Perde isminin Ali Rifat Bey'in kızının isminden geldiğini bu çalışma ile öğrenmiş bulunuyoruz.

⁴ 20. yüzyılın kemençe virtüözlerinden kabul edilebilen ve aynı zamanda notistliğiyle de bilenen Cüneyd Orhon'un kendi el yazısıyla yazdığı ve hangi kaynaklardan alındıklarına dair bilgileri mutlaka eserin arkasına not düştüğü arşividir. Bu arşiv 2 Nisan 2014 günü İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kütüphanesi'ne Cüneyd Orhon'un kızı Nergis Orhon Soydaner tarafından bağışlanmıştır. Aynı zamanda yine bir arşiv niteliğinde geleneksel repertuarı kaleme alan 20. yüzyılın ünlü kanun icracılarından Cüneyd Kosal ve meşk silsilesi Tanburi İshak'a dayanan, 20. yüzyılın ünlü bestekâr, solist ve öğretim üyelerinden Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca'nın notaları kullanılmıştır.

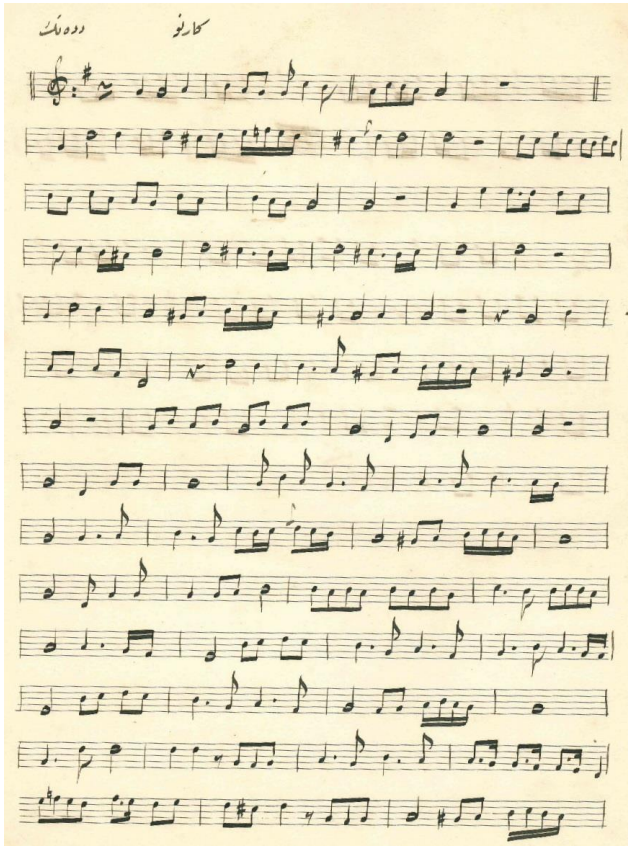


Şekil 3b: Acem bestenin meyan bölümü girişinden bir pasajın karşılaştırılması

Şekil 4a'da Dede Efendi'nin Rast Kâr-ı Nev isimli eserinin BDEF 15'ten alınan nüshası görülmektedir. Şekil 4b'de ise aynı eserin 2. mısrasının bestelendiği B bölümü Dârülelhân Külliyyatı, Cüneyd Kosal ve Alâeddin Yavaşca nüshalarıyla karşılaştırılmıştır.

Dârülelhân ve Yavaşca nüshalarında eser 8/4'lük ağır düyek şeklinde yazılmış, Cüneyd Kosal ve Ali Rifat Bey'de 4/4'lük sofyan usulü ile notaya alınmıştır. Dârülelhân, Cüneyd Kosal ve Ali Rifat Bey'in nüshalarında donanımda sadece evç perdesi kullanılmış, ancak Dârülelhân'da segâh ve bûselik perdelerinin farkı si'nin yanına konulan bir komalık diyez ile bildirilmiştir. Alâeddin Yavaşca bugün kullandığımız rast makamı donanımını kullanmıştır.

Bazı pasajlarda motifin ana yapısı bozulmamakla birlikte, yazar kişinin üslubu sebebiyle melodilerin birkaç nota ilavesiyle süslediği görülmektedir. Ayrıca sadece Dârülelhân nüshasında düğâhta bûseliğin nim zirgüle perdesi yedeniyle kullanıldığı bölümde, bûselik perdesini ifade etmek için bir komalık diyez kullanılmıştır. Diğer nüshalarda bu perde için herhangi bir işaret görülmemektedir ki, Kosal ve Ali Rifat Bey notalarında donanımda si için herhangi bir değiştirici işaret de bulunmamakta, okuyan kişinin meşk usulü ile doğru perdeyi bulması beklenmektedir.



Şekil 4a: Ali Rifat Bey'in defterinden Dede Efendi'nin Rast Kâr-ı Nev adlı eseri

Ali Rifat Çağatay

Darüelhan

Alâeddin Yavaşca

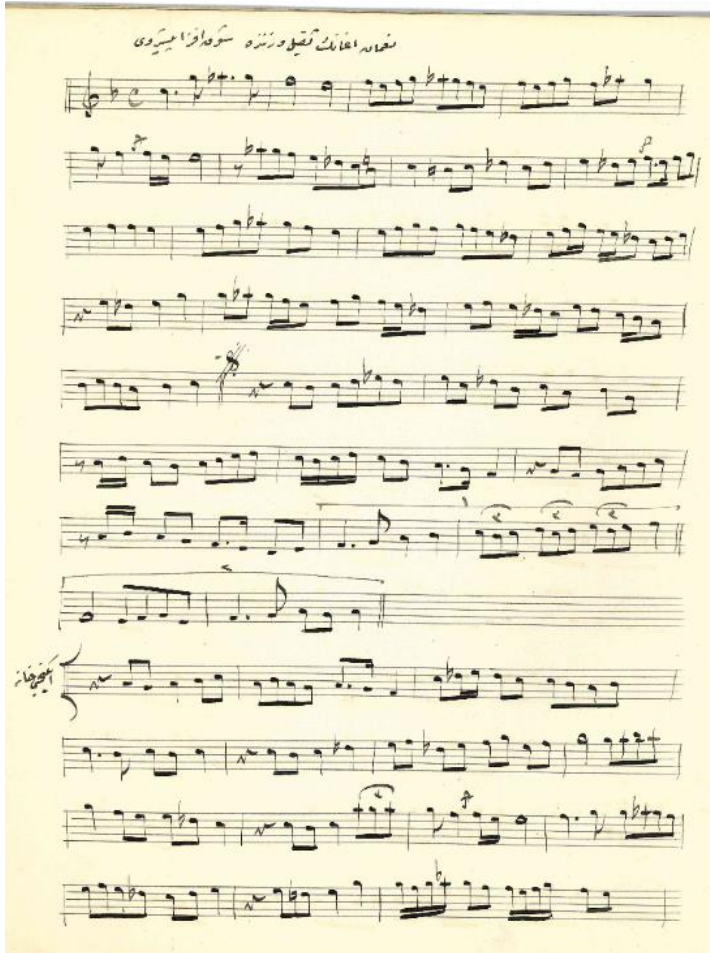
Cüneyd Kosal

8/8

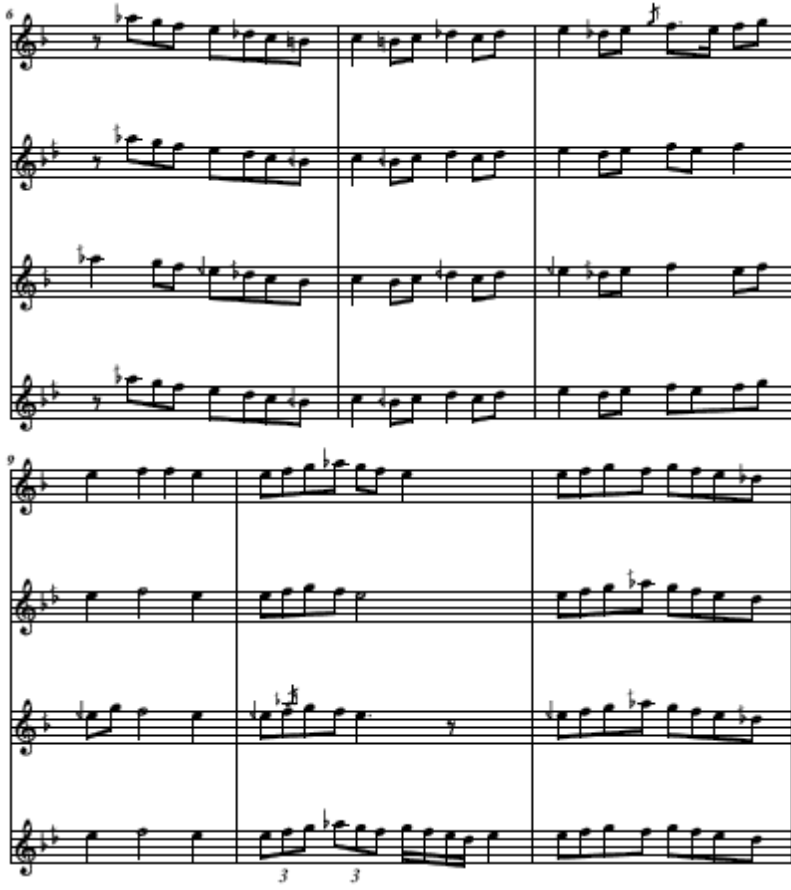
Şekil 4b: Rast Kâr-ı Nev'in 2. mısra'sının bestelendiği bölümden bir pasajın (B Bölümü) karşılaştırılması

Şekil 5a'da Numan Ağa'nın şevkefzâ peşrevinin BDEF 6'dan alınan nüshası görülmektedir. Şekil 5b'de ise Ali Rifat (1.), Suphi Ezgi (2.), Dârülelhan (3.) ve Cüneyd Orhon'dan (4.) alınan nüshaların karşılaştırması yer almaktadır.

Dârülelhân ve Suphi Ezgi'nin nüshalarında peşrev 48/2'lik sakil usulünde notaya alınmış, Ezgi'de bir usul zamanı 4 ve 6/2'lik, Dârülelhân'da ise 4/4'lük bölümler halinde yazılmıştır. Ali Rifat Bey 48 zamanı 4/4'lük sofyân usulüne bölmekte, donanımda sadece kürdi perdesini kullanmakta ve eser içerisindeki mücenneb bölgesine ait perdeleri dahi batının tek bemolü ile göstermektedir. Suphi Ezgi bugün kullandığımız değiştirici işaretleri kullanırken, Dârülelhân Külliyyatı'nda Rauf Yekta Bey'in değiştirici işaretleri göze çarpmaktadır. En altta görülen nüsha Cüneyd Orhon'a aittir ve onun da yazım özellikleri Suphi Ezgi'ye uymaktadır. Orhon, notanın arkasında eseri Ezgi, Dârülelhân, Mevlevî Ayinleri yayınları ve Kemal Niyazi Seyhun'dan aktardığını belirtmiştir. Melodik yapı, incelenen dört nüshada genel hatlarıyla aynıdır.



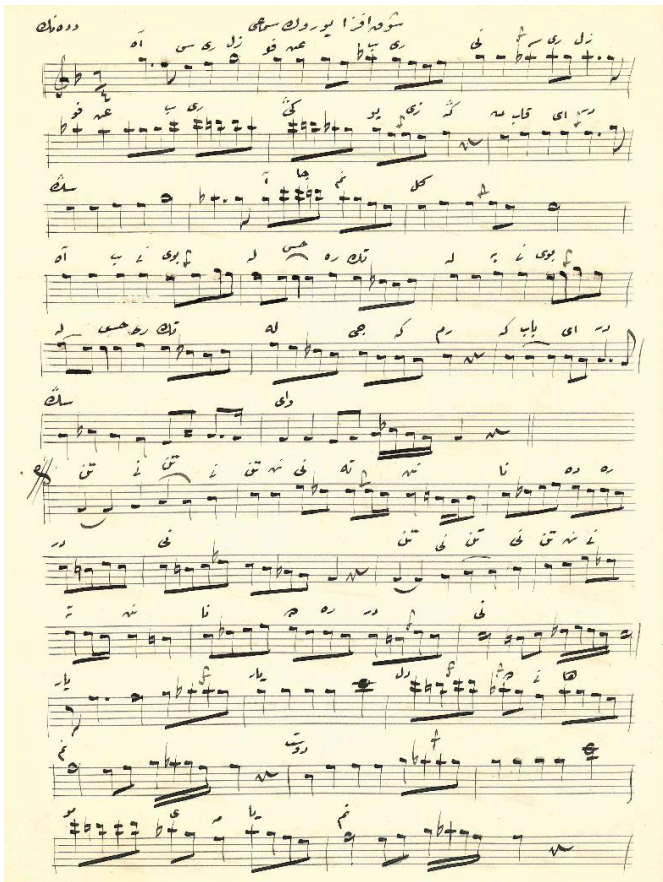
Şekil 5a: Ali Rifat Bey'in defterinden Numan Ağa'nın şevkefzâ peşrevi



Şekil 5b:
Şevkefzâ
peşrevinin 1.
hanesinden bir
pasajın
karşılaştırılması

Şekil 6a'da Dede Efendi'nin şevkefzâ yürük semaisinin BDEF 6'dan alınan nüshası görülmektedir. Şekil 6b'de ise Ali Rifat (1.), Dârüelhân (2.) ve Suphi Ezgi (3.) nüshaları ile karşılaştırması yer almaktadır.

Dârüelhân nüshasında Rauf Yekta'nın önerdiği, Suphi Ezgi'nin nüshasında günümüzde kullanılan değiştirici işaretler görülmekte, Ali Rifat Bey ise bu önerileri kullanmamaktadır. Melodik yapı, incelenen dört nüshada genel hatlarıyla aynıdır.



Şekil 6a: Ali Rifat Bey'in
defterinden Dede
Efendi'nin şevkefzâ yürük
semaisi



Şekil 6b: Şevkefzâ yürük
semainin giriş
bölümünden (A bölümü)
bir pasajın
karşılaştırılması

Şekil 7a'da karcıgar köçekçenin BDEF 2'den alınan nüshası görülmekte, Şekil 7b'de ise Ali Rifat (1.), Suphi Ezgi (2.) ve Nuri Duyguer (3.) nüshaları ile karşılaştırması yer almaktadır. Suphi Ezgi ve Nuri Duyguer'in nüshalarında eser aksak usulünün son darblarına tekabül eden 3/8'lik (tek 2, tek 1) eksik ölçüyle başlamaktadır. Ali Rifat Bey ise 2+3+2+2'lik bölünmeler ile usulü aksak yerine, raks aksağı usulüne uygun darblar ve bölünmeler ile yazmıştır. Elimizdeki üç nüshada güftenin darblara taksimatı örtüşse dahi, gerek darpların kullanımı, gerekse melodik yapı açısından Ali Rifat Bey'in nüshası oldukça farklılıklar göstermektedir. Bu nüsha Karcıgar makamı içerisinde seyretmekte, gerek süslemeler, gerekse belirgin nota farklılıkları ortaya çıkmakta ve özel bir değiştirici işaret kullanılmamaktadır.

The image shows a handwritten musical score for Karcıgar Köçekçe. It consists of five staves of music, each with notes and lyrics in Ottoman Turkish. The notation is in a traditional style, with notes written on a five-line staff. The lyrics are written below the notes. The score is from a manuscript by Ali Rifat Bey, dated 1280 AH. The manuscript is titled 'Şekil 7a: Ali Rifat Bey'in defterinden Karcıgar Köçekçe'. The score is written in ink on aged paper. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in a 3/8 time signature. The lyrics are written in Ottoman Turkish, with some words in parentheses. The score is divided into two systems, with the first system containing the first four staves and the second system containing the fifth staff. The manuscript is signed 'Chamlı İskender & Tefik Frères' at the bottom left and 'Beyazid N° 18' at the bottom right. The date '1280' is written at the bottom left of the second system.

Şekil 7a: Ali Rifat Bey'in defterinden Karcıgar Köçekçe



Şekil 7b: Karcıgar köçekçenin giriş bölümünden bir pasajın karşılaştırılması

Sonuçlar

- Ali Rifat Çağatay'ın batı notasıyla kaleme aldığı defterler genel olarak incelendiğinde, bir tür sıralama ya da dizini göz etmediği, eserleri takım içerisindeki yeri ya da makam özelliklerine göre, zaman zaman da gelişigüzel sıraladığı görülmektedir. Bu sebeple, gerek kendi eserleri, gerekse 18-19. yüzyıl repertuarına ait eserleri notaya alarak, belki de müzikli meşk toplantılarında kullanabileceği defterleri oluşturmak istediği düşünülebilir. Kendi eserlerini ilk kez kaydediyor olsa, tarih-imza kullanması gerekeceğinden, defterlerin kendi arşivi ya da meşk toplantıları amacıyla yazılmış olması fikri güçlenmektedir.
- Kendisine ait olan nihavend ve sûzidil takımlar ve ortak fasıl olarak oluşturduğu bayati, şevkefzâ ve ferahnâk takımlar, kürdilihicazkâr peşrev ve şarkılardan oluşan fasıl yukarıdaki tespiti doğrulamaktadır. Bununla birlikte makam ve sıra gözetmeden yazdığı eserleri, ilgili defteri yazdığı sırada meşk etmiş ve unutmamak için kaleme almış olması da muhtemeldir.
- Rauf Yekta'nın işaret sistemi önerisinin Dârülelhân Külliyyatı'nda (1926-1935), günümüzde kullanılan değiştirici işaretlerin ise 1933 tarihi itibarıyla yazılan Suphi Ezgi'nin 5 ciltlik kitabında (1933-1953) kullanıldığı tespit edilmektedir. Ali Rifat Bey de bir işaret sistemi önermiş, ancak söz konusu üç işaret sistemini de defterlerinde kullanmayı tercih etmemiş, batı notasının bir bemol ve diyezle yetinmiştir.
- Ali Rifat Bey'in tasnif edilmiş olan Hamparsum defterlerinde batı notasıyla yazdığı defterlerden daha düzenli bir anlayış görülmektedir. Örneğin defterler belirli form ve türlere ayrılmış, makamsal ve türsel bir birlik sağlanmıştır. Ayrıca Hamparsum yazısının direkt olarak perdelere karşılık gelmesiyle, nota üzerine gösterilmesi gereken tüm perde ve özellikler de rahatlıkla gösterilebilmiştir. Bu gibi sebeplerle,

Hamparsum defterlerinin eser tasnif ve tespit, batı notası defterlerin ise kişisel arşivde kullanılmak amacıyla yazıldığı düşünülebilir.

- Batı notasıyla tespit ettiği eserlerden Dârülelhân'da kayıtlı olanlar Dede Efendi'nin bayati bestesi (38), Numan Ağa'nın şevkefzâ peşrevi (108/1), Dede Efendi'nin şevkefzâ beste (109) ve yürük semaisi (111/2), Kömürcüoğlu Hafız'ın şevkefzâ beste (110) ve ağır semaisi (111/1), Dede Efendi'nin Rast Kâr-ı Nev (191) adlı eseridir. Numaraları verilen fasiküllerin ilk 180 sayısının 1932 yılına kadar kayda alındığı ve bu tarihte heyete Suphi Ezgi'nin de katılmış olduğu belgelendiğinden, Ali Rifat Bey büyük ihtimalle bu eserleri Tasnif ve Tespit Heyeti'nde de geçmiş ve tespit etmiş olmalıdır.

- Batı notasıyla tespit ettiği eserlerden Suphi Ezgi'nin kitabında bulunanlar ise Enfi Hasan Ağa'nın acem bestesi (1/155), Molla Efendi'nin acem bestesi (4/29), (aynı zamanda envanter HDEF 4), anonim bir karcıgar köçekçe olan 'Bülbül olsam konadabilsem' mısralı eser (5/523), Tanburi İshak'ın bayati peşrevi (363-367), Mikail'in bayati yürük semaisi (5/415-417), Numan Ağa'nın şevkefzâ peşrevi (5/371-373), Dede Efendi'nin şevkefzâ yürük semaisi (1/186-187) ve Şeyd Said Dede'nin şevkefzâ saz semaisi (5/407-408)'dir. Suphi Ezgi'nin 5 ciltlik eserinden 1. cilt 1933, 2. cilt 1935, 3. cilt ?, 4. cilt 1940, 5. cilt ise 1953'de yayınlandığı için, Ali Rifat Bey hayatta iken yayımlanan ciltler sadece 1 ve 2. ciltlerdir. 3. cildin yayın tarihi bilinmediği için 1935'ten önce ya da sonra yayımlandığına ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır.

Dönemsel olarak değerlendirildiğine; Dârülelhân Külliyyatı ve Suphi Ezgi'nin notalarında, değiştirici işaretler dışında melodik yapı ve usul bölünmeleri açısından bir birlik görülmektedir. Bu eserlerin günümüz notistlerinden Alâeddin Yavaşca, Cüneyd Orhon ya da Cüneyd Kosal tarafından verilen notaları, çaldıkları çalgılar olan kemençe ve kanuna has süslemelerin dışında (Kosal ve Orhon), kendilerinden 50-60 yıl önceki edisyonlar ile benzerlik göstermektedir. Bu kişilerin Arel, Ezgi ve Ongan gibi şahsiyetler ile meşk etmiş olmaları da benzerliğin sebeplerindendir.

Ali Rifat Çağatay yazdığı bazı eserlerde diğer nüshalar ile birlik sağlasa da, bazılarında oldukça farklı melodik örgüler kullanmış ve ritmik bölünmeleri de kendine göre bir düşünce yapıyla düzenlemiştir. Yukarıda belirtildiği gibi özel bir değiştirici işaret sistemi kullanmamış ve batının tek bemol ve diyezle yazarken, muhtemelen bu yazıları okuyacak kişilerin meşkin kaidelerini de bilen kişiler olacağını düşünmüştür.

Yukarıda yapılan tüm incelemelerin sonucunda, Ali Rifat Bey'in eskiz, armoni çalışmaları, notlar vs. dışında kendisine ait 51 ve Osmanlı-Türk Müziği repertuarına ait 49 olmak üzere, 100 eseri notaya alırken, 'meşk defterleri' oluşturmak istediğini

düşünüyoruz. Bununla birlikte söz konusu defterler, Tasnif ve Tespit Heyeti'ndeki üç kişiden birine ait olması sebebiyle (Suphi Ezgi'nin eklemesiyle dört kişiden), gerek dönemsel değerlendirmelerin yapılması, gerekse Dârülelhân ile günümüz arasındaki köprü ve geçiş sürecindeki notaya alma ve tespit etme meylinin değerlendirmesinde önemli kapılar açmaktadır.

Kaynakça

Arpaguş, Faysal. 2004. "Ma'lûmât Mecmuası'nın 1-500 Sayılarında Yer Alan Türk Musikisi ile İlgili Makaleler", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı.

Çergel, Muhammet Ali. 2007. "Rauf Yekta Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Musikisi Konulu Makaleleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı.

Çolakoğlu Sarı, Gözde. 2017. "20. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Bestecilikte Yeni Bir Soluk: Ali Rifat Çağatay", *Musikinin Asrı Prensi Ali Rifat Çağatay*, yayına hazırlayan: Nilgün Doğrusöz & Ali Ergur, İstanbul: Gece Kitaplığı, s. 91-132.

Erguner, Süleyman. 2003. *Rauf Yekta Bey*, İstanbul: Kitabevi.

Ezgi, Suphi. 1953. *Nazari ve Ameli Türk Musikisi V*, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası, Hüsnütabiat Basımevi.

Oransay, Gültekin. 1990. "Unutulmuş Bir Küğ Yazımı: Ali Rifat Çağatay'ın Değiştirgeçleri", *Belleten*, Türk Küğ Araştırmaları Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi 1.

Özbilen, Özgül ve Ayangil, Ruhi. 2007. "Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler", *İCANAS Bildiri Kitabı*, 567-571.

Özcan, Nuri. 1993. "Dârülelhan", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 8, s. 518-520.

Özcan, Nuri. 2001. "İsmail Hakkı Bey", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 23, s. 101-102.

Yekta, Rauf. 1931. *Mevlût Tevşihleri*, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.

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

Yenigün, Hayri. 1965. "Suphi Ezgi ve Nedim'in Şiirleri", *Musiki Mecmuası*, S. 205, s. 39-41.

Yönetken, Halil Bedii. 1965. "Rauf Yekta'nın Diyez ve Bemol İşaretleri", *Musiki Mecmuası*, S. 206, s. 52.

Matbu Notalar

Dârülelhân Külliyyatı, İstanbul: Pan Yayıncılık ve Sema Vakfı.

Ezgi, Suphi. 1953. *Nazari ve Ameli Türk Musikisi V*, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası, Hüsnütabiat Basımevi.

TRT Arşivi, İstanbul: Harbiye.

Devlet Korosu Arşivi, www.devletkorosu.com

Cüneyd Orhon Arşivi, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ercümen Berker Kütüphane, Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi.

Cüneyd Kosal Arşivi, İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi.

Ali Rifat Çağatay Arşivi, İTÜ Osmanlı-Türk Müziği Araştırma Grubu Arşivi.

ALİ RİFAT ÇAĞATAY TARAFINDAN YAZILAN “ATRÂBÜ’L-ÂSÂR” ÖZET DEFTERİ ÜZERİNE İNCELEME

İrfan Karaduman*

ÖZET

Bu çalışmada, Ali Rifat Çağatay’ın yazdığı ve 37 sayfadan oluşan Atrâbü’l-Âsâr özeti defter, karşılaştırmalı inceleme yapılarak okunmuştur. Defterin ilk sayfasının üst orta kısmında sadece “Atrâbü’l-Âsâr” yazılı olup, bu sayfa kapak olarak hazırlanmış ve sayfa numarası verilmemiştir. Diğer sayfalarda müzisyenlerin biyografileri ve eser bilgileri özet olarak verilmiştir. Defter rik’a yazısı ile yazılmıştır. El yazısı incelemesi sonucu yazarın Ali Rifat Çağatay olduğu düşünülmektedir.

Defterin incelemesinde karşılaştırma amacıyla Zeynep Sema Yüceışık’ın hazırladığı “Şeyhülislâm Esat Efendi – Atrabü’l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi’l-Edvâr (Giriş-Metin-Tercüme-Terimler-Dil Notları)” başlıklı doktora tezi kullanılmıştır. Bu tezde iki nüsha incelenmiş ve karşılaştırma yapılmıştır. Tezden öğrenildiğine göre; esas metnin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nde dört, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar Kataloğu, Hazine Kitaplığı Bölümü’nde bulunamayan üç ve Şevket Rado husûsî kütüphanesinde bir nüshası bulunmaktadır. Yüceışık, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nden 6204 ve 1739 nolu nüshaları incelemiştir. 6204 nolu nüshaya A, 1739 nolu nüshaya ise B harfini vermiş, incelemeleri bu harfler yardımıyla yapmıştır.

Defterin yazılması için kullanılan esas metnin hangisi olduğuna karar vermek için tüm nüshaları görmek önemlidir. Mezkûr tezde kullanılan iki nüshanın ikisi ile tam olarak benzerlik göstermeyen bu defterin yazımında kullanılan yazmanın tespiti, Ali Rifat Çağatay hakkında da bilgi verebilir.

ANALYSIS ON SUMMARY OF “ATRÂBÜ’L-ÂSÂR” WRITTEN BY ALİ RİFAT ÇAĞATAY

ABSTRACT

In this study, Ali Rifat Çağatay wrote and composed of 37 pages Atrâbü’l-Asar summary book is read with comparative analysis. Only the upper middle portion of the first page of the book "Atrâbü'l-Asar" is written, it made the cover page and page number was not given. Biographies of musicians in other pages and summary information is provided as work.

* Doç. Dr., Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü

For comparison purposes in the book's review prepared by Zeynep Sema Yüceışık of "Islam, Assad Effendi - Atrabü'l-Asar fi Tadhkirat the Urefâi'l-Edvâr the (input-text-translation-term-Language Notes)" doctoral dissertation was used. Two copies of this thesis was examined and compared. According to the information given in the thesis: Main text of Istanbul University Library four, Topkapi Palace Museum Library, Turkish Manuscripts Catalogue, that can not be found on the Treasury Library Department of the three and Şevket Rado matters library has a copy. Yüceışık from Istanbul University Library examined the 6204 and 1739 numbered copies. 6204 numbered copies on, while the number of copies of 1739 gave the letter B, investigations made by these letters.

The main text used for writing the book is important to all copies to decide which one. Both writing exactly resemble that used in the writing of this book used in the detection of two copies mentioned thesis can provide information about Ali Rifat Çağatay.

*

Giriş

Osmanlı döneminde mûsıkî alanında yazılmış olan yazma eserler, içerik ve şekil itibariyle farklılıklar arz etmektedir. Bu eserler, edvâr, güfte mecmuaları ve tezkireler gibi isimlerle sınıflandırılmaktadır. Yazmalarda yazı tipi, dil ve üslup yönleriyle farklılıklar görülmesine rağmen, bölüm kurgusu ve kompozisyon yönleriyle benzerlikler bulunabilmektedir. Bu benzerlikler belirli bir geleneğin varlığını göstermektedir. Yazımında belirli bir geleneğin takip edildiği yazma türleri içinde tezkireler dikkat çekmektedir. Biyografik bilgilerin yer aldığı bu eserlerde sıralama, kişi isimlerinin ilk harflerinin fihristine göre düzenlenmesi ile oluşturulmaktadır.

Osmanlı döneminde farklı alanlarda yazılmış birçok tezkireye rağmen mûsıkî alanında çok fazla tezkire yazılmamıştır. Yazılmış olan eserler de çok hacimli değildir. Bu anlamda ön plana çıkan yegâne tezkire Mehmet Ebû-İshakzâde Es'ad Efendi'nin Atrâbü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr isimli eseridir. 17. yüzyılın önemli mûsıkîşinâsları hakkında bilgiler veren bu yazmanın birden fazla nüshası, zeylleri ve özet defterleri günümüze kadar gelmiştir. Atrâbü'l-Âsâr'ın hayli ilgi gördüğünü bu ek nüshalardan anlamak mümkündür.

Atrâbü'l-Âsâr'ın özetini yazan kişilerden birisi de Ali Rifat Çağatay olmuştur. Son dönemin önemli mûsıkîşinâslarından olan Ali Rifat Bey, Türk mûsıkîsi alanında teorik ve uygulamalı çalışmaları birlikte yürütmüş bir kişidir. Türk mûsıkîsi alanında bazı ilklere imza atan Çağatay, özellikle çokseslilik üzerine denemeleri ile

hatırlanmaktadır. Bu çalışmalar esnâsında Atrâbü'l-Âsâr'ın özetini de bir defter halinde yazan ve üzerine küçük notlar alan Çağatay, defteri oldukça sade bir dille yazmış olduğu için günümüz okurlarının işini kolaylaştırmıştır.

Bu çalışmada, Şeyhü'l-İslâm Es'ad Efendi'nin yazdığı yazma üzerine Ali Rifat Çağatay'ın özetini çıkardığı defterin Latin harflerine transkribe edilerek incelemesi yapılmıştır.

Şeyhü'l-İslâm Es'ad Efendi'nin Hayatı

Mehmet Ebû-İshakzâde Es'ad Efendi 1685 yılında İstanbul'da doğmuştur. Alâiyeli Kadî İbrahim Efendi'nin torunu ve Ebû-İshak Kara İsmail Efendi'nin oğludur (Öztuna 1990: 265). Ailenin üçüncü şeyhü'l-İslâmı olan Es'ad Efendi, iyi bir öğrenim görmüş ve Edirne payesiyle Selânik kadılığı, İstanbul payesiyle Mekke kadılığı, Anadolu Kazaskerliği payesiyle Ordu kadılığı ve Rumeli Kazaskerliği görevlerine yükselmiştir. 20 Temmuz 1748 tarihinde şeyhü'l-İslâmlığa getirilen Es'ad Efendi, yaklaşık olarak 13 ay kadar bu görevi sürdürmüş ve bu süre sonunda görevinden azledilmiştir (Erdemir 1999: 140). Azledilmesinin ardından Gelibolu, Sinop ve İstanbul'da ikâmet eden Es'ad Efendi 10 Ağustos 1753 tarihinde vefat etmiş ve Sultan Selim civarında babasının yaptırdığı cami ve külliyesinin hazîresine defnedilmiştir.

Arapça ve Farsçayı iyi derecede bilen Es'ad Efendi, Sadrâzâm Dâmât İbrahim Paşa ve Sultân I. Mahmud'un yakınlığını kazanmış olup, hoşsohbet, zeki, cesur ve vatansever olarak tanınmıştır. Öztuna tarafından şâir, büyük bestekâr ve özellikle çok büyük bir dil bilgini olarak tanımlanan Es'ad Efendi dokuz yazılı eserin müellifidir. Bu eserler lugat, tefsir, çiçekçilik ve müzisyen biyografileri gibi konuları hâizdir. Bu eserlerden "*Lehcetü'l-Lugât*" ve "*Atrâbü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr*" en önemli iki eseri olarak kabul edilmektedir. Atrâbü'l-Âsâr adlı eser "*Tezkire-i Mûsikîşînâsân*" ve "*Tezkire-i Hânendegân*" olarak da bilinmektedir.

Es'ad Efendi'nin mûsikî yönü incelendiğinde, günümüze kadar çok fazla bestesinin gelmediğini görmek mümkündür. Öztuna'ya göre: sadece 12 eseri günümüze intikâl etmiştir (Öztuna 1990: 266). Bibliyografya kaynaklarından birisinde, kendisi için her ne kadar "*Es'ad Efendi asıl büyük şöhretini klasik musikinin üstadı ve devrinin en mühim bestekârı olarak elde etmiştir*" ifadelerine rastlansa da bu düşüncüyü desteklemek için sadece Atrâbü'l-Âsâr'ın varlığı kullanılmaktadır (İhsanoğlu 2003: 105). Unutulan besteleri arasında Sâmî'nin güftesini bestelediği bir Kâr-ı Nâtık bulunmaktadır ki bu müzik biçimi bestekârlık açısından iddialı bir biçimdir. Ayrıca sâz semâîsi bestelemesi, Es'ad Efendi'nin çalgı çaldığını göstermektedir. Bunlara rağmen Atrâbü'l-Âsâr ismi neredeyse Şeyhü'l-İslâm Es'ad Efendi'nin adının önüne geçmiştir.

Atrâbü'l-Âsâr fi Tezkireti Urefâi'l-Edvâr'ın Özelliği ve Hakkında Yapılan Çalışmalar

Şeyhü'l-İslâm Es'ad Efendi'nin 1728 ile 1730 yılları arasında yazdığı düşünülen Atrâbü'l-Âsâr, Türk mûsikîsi tarihinin ilk tezkiresi olarak kabul edilmektedir (Behar 2010: 28). Osmanlı döneminin tezkire yazma geleneğine uygun olarak yazılmış olan eserde 97 (bazı nüshalarda 98) biyografi yer almakta olup, bu sayı diğer alanlarda yazılmış tezkirelere göre oldukça azdır. Yine de mûsikî alanında bu hacme sahip tezkire bulunmaması (Behar 2010: 12) ve Es'ad Efendi gibi önemli bir dilbilimci tarafından yazılmış olması Atrâbü'l-Âsâr'ı oldukça önemli bir yere koymaktadır. Yazmanın yazımında oldukça süslü bir dil kullanılmıştır.

Yazmanın önsöz bölümünde Sultan III. Ahmed'e övgü ve Sadrâzâm Dâmât İbrahim Paşa'ya ithaf bulunmaktadır. Yazmada verilen biyografilerden hemen hepsi ilgili kişinin hangi padişah zamanında üne kavuştuğu ve hangi tarihte öldüğü üzerinedir. Kişilerin memleketleri, mûsikî alanındaki hünerleri, lakapları ve olumlu olumsuz yönleri gibi bilgiler de bazen verilmiştir.

Atrâbü'l-Âsâr'ın nüshaları ile ilgili olarak, kaynaklarda farklı sayılar ve birbirini tamamlayıcı bilgiler verilmektedir (Behar 2010: 12-13; Akdoğu 1989: 29; İhsanoğlu 2003: 105-106). Bu bilgiler ışığında orijinal nüshalara ek olarak istinsahların ve zeyllerin varlığından söz edilebilmektedir. Fındıklılı İsmet Efendi, Atrâbü'l-Âsâr'ı 1896 yılına kadar getiren bir zeyl yazmış olmasına rağmen bu zeyl yangında yok olmuş ve yayımlanamamıştır. Ayrıca Veled Çelebi ve Hüseyin Sadettin Arel, dilini çok ağıdalı buldukları bu yazma eseri kısaltarak ve sadeleştirerek yayımlamışlardır (Behar 2010: 17-19). Arel yayınında Veled Çelebi'nin yazısını da sadeleştirmiştir ve Latin harfleriyle tekrar yayınlamıştır.

Yazıldığı günden itibaren Osmanlı topraklarının birçok bölgesinde ilgi gördüğü anlaşılan bu yazma eser, özellikle mûsikîşinâslar tarafından istinsah edilmiştir. Yazma geleneğinde, kaynaklarda karşılaşılan istinsah ve zeyller dışında, ilgililerin kendileri için özet niteliğinde defterler oluşturdukları görülmektedir. Türk mûsikîsi için önemli isimlerden olan Ali Rifat Çağatay da Atrâbü'l-Âsâr'ın özetini Osmanlı Türkçesi ile yazmış olmasına rağmen, Atrâbü'l-Âsâr ve Şeyhü'l-İslâm Es'ad Efendi ile ilgili yazılmış olan kaynaklarda bu defter hakkında herhangi bir bilgiye rastlanamamıştır.

Ali Rifat Çağatay'ın Yazdığı Atrâbü'l-Âsâr Özet Defteri ve İçeriği

Ali Rifat Çağatay İstanbul'da doğmuş olup, doğum tarihi hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Şark Mûsikî Cemiyeti, Türk Mûsikîsi Ocağı, İstanbul Belediye Konservatuvarı Tarihî Türk Mûsikîsi Eserlerini Tesbît ve Tasnîf Heyeti, Dârü'l-

Bedâyi-i Osmânî ve Mûsikî Federasyonu'nda üyelik ve yöneticilik gibi görevlerde bulunmuştur. Mesut Cemil, Selahattin Pınar ve Şerif Muhittin Targan gibi meşhûr isimlerin hocası olmuş, nazariyyat, icrâ ve bestekârlık yönüyle de Türk mûsikîsi için önemli bir kişi haline gelmiştir. 3 Mart 1935 tarihinde vefât etmiştir (Özcan 1993: 167).

Tanbur, kemençe ve ud çalabilen Ali Rifat Bey, Türk mûsikîsi tarihi içinde özellikle batılı anlamda mûsikî çalışmaları ile yer almıştır. Türk mûsikîsinin çoksesli hale gelmesi üzerine yaptığı çalışmalarla beraber, geleneksel yapının muhafaza edilmesi yönünde önemli adımlar atmıştır. Rauf Yekta Bey ve ekibi ile birlikte birçok Türk mûsikîsi eserini unutulmaktan kurtarmış ve tarihî eserlerin günümüze intikâlini sağlamıştır. Bu eserlerden birisi de Şeyhü'l-İslâm Es'ad Efendi'nin Atrâbü'l-Âsâr adlı mûsikîşinâsân tezkiresidir. Bu önemli yazma eseri defter halinde kendi el yazısı ile ve birçok istinsâhı ve zeyli olan bu yazmanın bir kez daha nüshasını çıkarmıştır.

Atrâbü'l-Âsâr'ın sadeleştirilmiş hâli olarak yazılan bu defter, 37 sayfadan oluşmaktadır. Defterin ilk sayfasının üst orta kısmında sadece "*Atrâbü'l-Âsâr*" yazılı olup, bu sayfa kapak olarak hazırlanmış ve sayfa numarası verilmemiştir. Diğer sayfalarda mûsikîşinâs biyografileri ve eser bilgileri özet olarak bulunmaktadır. Hemen her sayfada iki veya üç biyografi yer almakta olup, her biyografi, sayfanın orta kısmına küçük bir çizgi konulmak suretiyle birbirinden ayrılmıştır. Defterde toplam 97 biyografi bulunmaktadır.

Defter rik'a yazısı ile yazılmış olup, kullanılan kelimelerde genellikle esâs metne sâdık kalınmaya çalışıldığı görülmektedir. Çağatay, esâs metnin biyografiler bahsine kadar olan giriş kısmını yazmamıştır. Biyografi bölümünde ise müzisyenlerin doğum ve ölüm yerleri, yaşadıkları asır, eserlerinin sayısı ve türü ile besteledikleri şiirlerden ikişer beyte yer verilmiştir. Ayrıca biyografilerin hemen sonlarına bazen bestekârın ölüm tarihi not düşülmüştür. Defter yazılırken yapılan yazım yanlışlıkları, ilgili yerin hemen üzerinde düzeltilmiştir. Esâs metinde okunamayan veya anlaşılamayan yerler için yazar, defterde ilgili yerin hemen yanına veya üzerine "*anlaşılamıyor*" veya "*aynen kopya edilmiştir*" ifâdelerini eklemiştir. Yazar esâs metinde, dil veya vezin yönünden anlaşılmayan yerleri de aynen kopyalamış ve bu durumu da yine bir not ile ifâde etmiştir.

Defterin incelemesinde karşılaştırma amacıyla kullanılan başlıklı Yüceışık'ın yazdığı doktora tezinde iki nüsha incelenmiş ve karşılaştırma yapılmıştır (Yüceışık 1990). Tezde verilen bilgilere göre: esâs metnin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde dört, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar Kataloğu, Hazine Kitaplığı Bölümü'nde bulunamayan üç ve Şevket Rado husûsî kütüphanesinde bir nüshası bulunmaktadır. Yüceışık, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nden 6204 ve 1739 nolu

nüshaları incelemiştir. 6204 nolu nüshaya A, 1739 nolu nüshaya ise B harfini vermiş, incelemeleri bu harfler yardımıyla yapmıştır.

Metnin okunması sırasında dikkat çeken ilk husûs, biyografileri verilen müzisyenlerin isim sıraları olmuştur. Esâs metindeki isimler Eski Türkçe harf sırasına göre yazılmıştır. Bu sebeple ilk sırayı “*Harfû'l-Elif*” almış ve defter de mûsıkîşinâs isimlerinin ilk harfine göre yazılmıştır. Defterin okunması sırasında dikkat çeken notlar ve noktalar aşağıda maddeler halinde verilmiştir:

1. Birinci sayfada Ahmed Çelebi bahsinde yazılı olan “*eş-şehîr bi-nâne*” ifadesi için ilgili tezin B nüshasında bulunduğu ifâde edilmektedir. Bu farklılıktan, defterin, esâs metnin B nüshasına bakılarak yazılmış olabileceği düşüncesi çıkabilir.

2. Yine birinci sayfada Ahmed Çelebi bahsinde geçen “*câyı*” ifâdesi, ilgili tezin B nüsha incelemesinde “*câyı*” olarak, A nüsha incelemesinde ise “*cânı*” olarak ifâde edilmiştir.

3. Üçüncü sayfada Âhenî Çelebi bölümünden önce Ebû Bekir Ağa bölümünün olması gerekirdi, bu bölüm, Ahmed Çelebi’den sonra yazılmıştır.

4. Üçüncü bölümde Odabaşızâde bölümünden önce Ahmed Çelebi ve İsmail Ağa bölümü olmalıydı, İsmail Ağa Ebû Bekir Ağa’dan sonra yazılmıştır. Bu bölümlerin yazara ait sıralama hatası olduğu da düşünülebilir, sıralaması bu şekilde yapılmış bir nüsha da aranabilir.

5. Yine üçüncü sayfada bulunan Odabaşızâde bölümünde yer alan ilk beytin altına “*iyi anlaşılmıyor*” ifâdesi eklenmiştir.

6. Çağatay, dördüncü sayfanın başında yer alan “*zer-gerâni*” ifâdesini anlayamadığını ifâde etmiştir.

7. Aynı sayfada yer alan aşîrân şarkının “*Safâ ile geçirir mevsîm-i bahârını gül*” sözlerinde “*mevsîm*” kelimesi yazılmamıştır.

8. Dördüncü sayfada Ebû Bekir Ağa bahsinde Hüseyinî şarkı “*Senin çün hâb-ı rahât...*” sözlerinden oluşmasına rağmen “*senin çün*” kısmı defterde bulunmamaktadır. Hâlbuki bu sözlerin hemen üstünde “*Aynen şöyledir*” ifâdesi bulunmaktadır.

9. Yine Ebû Bekir Ağa’nın Evç makâmındaki şarkısında “*Âşıkım*” ifâdesi “*Âşık*” olmalıdır ve bu kısma “*iyi anlaşılmıyor*” ifâdesi konmuştur.

10. Dördüncü sayfanın en alt kısmına “*Murabba diyor. Semâî usûlünde murabba olur mu?*” şeklinde not düşülmüştür.

11. Altıncı sayfada Parsa Efendi bahsinde sayfanın üst kısmında “*Ayrıca böyle şerh edilmiştir.*” yazılmış ve hemen altında köşeli parantez ile “*İş bu merd-i arif mevlevî-i sabr Parsadır ki, Ağazâde Efendinin birader zâdesidir.*” cümlesi açıklanmıştır. Çağatay’ın Parsa Efendi hakkında önceden bilgi sahibi olduğu buradan anlaşılmaktadır.

12. Yine altıncı sayfada Parsa Efendi bahsinde verilen beytin makâmı sabâ olarak yazılmış olmasına rağmen, tezde nevâ başlığı kullanılmıştır. Tezin yazarı, metnin nüsha farkları bölümünde A nüshasında sabâ, B nüshasında nevâ olarak ifâde edildiğini yazmaktadır. Bu durumda defterin, A nüshasından yazılmış olabileceği düşünülebilir.

13. Dokuzuncu sayfada Hafız Post bahsinde “*Anlaşılmıyor, aynen kopya edilmiştir.*” ifâdesi bulunmaktadır.

14. Onbirinci sayfada Hâfız Kömür bahsinde, “*(Sadâ-yı acîbü’l-edâsı) ve (Lehçe-i mudhikânesi) tabirleri kullanıldığına göre*” şeklinde not düşmüştür. Çağatay’ın bu bilgidan faydalanarak herhangi bir yere varmayı amaçladığı düşünülmektedir.

15. Onbirinci sayfada Serhânendegân Hasan Ağa bahsinde, sonda “*Sesi çok güzelmiş ve iyi bir tanburi imiş*” ifâdesi bulunmaktadır.

16. Onüçüncü sayfada Hatib-zâde Osman bahsinde, alt tarafta “*Vezni anlaşılmıyor*” ifâdesi bulunmaktadır. Metni yazarken, bir yandan vezin incelemesi yaptığı da buradan anlaşılmaktadır.

17. Ondördüncü sayfada Derviş Ali Şir ü Gânî bahsinde Segâh makâmındaki beytin yanında “*İyi anlaşılmıyor*” ifâdesi bulunmaktadır.

18. Ondördüncü sayfada Derviş Mehmed bahsinde adı geçen kişi ilgili tezde Derviş Ali Ser-neyzen olarak açıklanmıştır. Bu kişi ile ilgili olarak, tezin 130. sayfasında ifâde edildiği üzere esâs metnin B nüshasında Derviş Mehmed Ser-Neyzen, A nüshasında ise Derviş Ali Ser-Neyzen yazılıdır. Bu durumda da onuncu maddede yer alan düşüncenin aksine defterin, esâs metnin B nüshasına bağlı yazıldığı düşünülebilir.

19. Ondokuzuncu sayfada Seyyid Nuh bahsinde “*Baba Tâhir makâmında ve hâvî usûlünde*” ifâdesi kullanılmış olup, hâvî kelimesinin iki tarafına parantez konarak, hemen önündeki vav harfi ile ayrılması sağlanmış ve bu sayede rehâvî olarak yanlış

okunması engellenmeye çalışılmıştır. Zirâ mezkûr tezde bu bölüm rehâvî olarak okunmuştur.

20. Otuzuncu sayfada Mûsikî Nâibi Mustafa Ağa bahsinde bir beytin hemen üstünde latin harfleri ile “*olaldan*” kelimesi yazılmıştır. Bu yazı, Çağatay’ın veya defteri elinde bulunduran başka bir kişinin yazısı olabilir.

21. Otuzdördüncü sayfada Nasuh Paşa-zâde Ömer Beğ bahsinde “*Zümre-i hâcegân-ı dîvân-ı alî-şândandır.*” ifâdesi yerine ilgili tezde “*Zümre-i küttâbdandır*” ifâdesi bulunmaktadır. Tezin nüsha farkları bölümünde, bu durumun B nüshasında defterdeki gibi yazılmıştır.

22. Defterin otuzbirinci sayfasında Mecdi Efendi olarak kayıtlı olan müzisyen için teze konu olan esâs metnin A nüshasında Mehmed Efendi başlığı kullanılmış, B nüshasında ise defter gibi Mecdi Efendi kullanılmıştır.

Sonuç

Şeyhü'l-İslâm Es'ad Efendi tarafından yazılan ve birçok kez farklı biçimlerde üzerine çalışmalar yapılan Atrâbü'l-Âsâr, Osmanlı döneminde kapsamlı yazılmış olan ilk ve tek mûsikîşinâsân tezkiresidir. Kendisinden sonra küçük çapta benzer çalışmalar yapılmış olsa da bunlar ilgi görmemiştir. Şeyhü'l-İslâm Es'ad Efendi gibi dile hâkim bir kişi tarafından süslü ifadelerle yazılmış olan bir eserin, sadeleştirilerek tekrar yazılması veya yayınlanması oldukça önemli bir hizmettir. Bu sebeple Veled Çelebi ve Hüseyin Sadettin Arel'in yaptıkları çalışmaları Atrâbü'l-Âsâr'ı yazmak kadar önemli görüyoruz.

Bahsedilen çalışmaların dâhilinde Ali Rifat Çağatay'ın yazmış olduğu defter her ne kadar eski harflerle yazılmış olsa da, bugün Atrâbü'l-Âsâr'ın kendisinin okunmasından çok daha kolaydır. Çalışmamızın son sayfalarında verilmiş olan çevriyazıma bakılarak kastedilen nokta daha iyi anlaşılacaktır. Bu duruma Ali Rifat Bey'in mûsikî birikiminin ve sorgulayıcı okuyuşunun da eklendiği düşünülürse, Atrâbü'l-Âsâr'ın tenkitli okunuşu elimizde demektir. Çağatay'ın yazdığı defterin tamamının çevriyazım ve inceleme olarak yayınlanması önem kazanmaktadır.

Kaynakça

Akdoğan, Onur. 1989. *Türk Müziği Bibliyografyası*, İzmir: E. Ü. Devlet Türk Mûsikisi Konservatuvarı Yayınları.

Behar, Cem. 2010. *Şeyhü'l-İslâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l – Âsâr'ı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erdemir, Avni. 1999. *Anadolu Sahası Musikişinas Divan Şairleri*, Ankara: Türk Sanatı ve Eğitim Vakfı Yayınları.

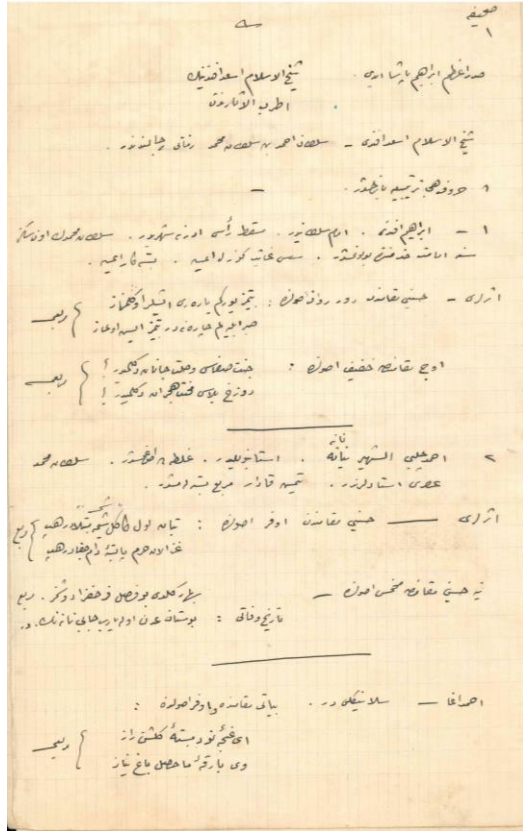
İhsanoğlu, Ekmeleddin. Ed. 2003. *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*, İstanbul: İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi Yayınları.

Özcan, Nuri. 1993. "Ali Rifat Çağatay.", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c.8, s.167.

Öztuna, Yılmaz. 1990. *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Cilt. 1, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yüceışık, Zeynep Sema. 1990. *Şeyhülislâm Esat Efendi – Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr (Giriş-Metin-Tercüme-Terimler-Dil Notları)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Ek



Ali Rifat Çağatay tarafından yazılmış olan defterin birinci sayfası

Ali Rifat Çağatay'ın Yazdığı Defterin İlk Maddesinin Transkripsiyonu:

Sahife 1

Bihi

Sadrâzam İbrahim Paşa idi

Şeyhü'l-İslâm Es'ad Efendi'nin

Atrâbü'l-Âsâr'ından

Şeyhü'l-İslâm Es'ad Efendi - Sultân Ahmed bin Sultân Mehmed zamânı ricâlindendir.

Hurûf-ı hecâ tertîbiyle yazılmıştır.

1 - İbrahim Efendi. İmâm-ı Sultânîdir. Maskât-ı re'si Edirne şehridir. Sultân Mehmed'in onsekiz sene imâmet hizmetinde bulunmuştur. Sesi gâyet güzel imiş. Bestekâr imiş.

Eserleri - Hüseyinî makâmında devr-i revân usûlünde:

Bitmez yüreğim yâreleri işler onulmaz
Sabreyleyim çâre nedir bitmez iş olmaz } murabba'ı

Evc makâmında hafîf usûlünde:

Cennet safâsı vuslât-ı cânân değil midir?
Dûzah belâsı mihnet-i hicrân değil midir? } murabba'ı

“Atrâbü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr” İlk Maddesinin Transkripsiyonu:

Harfû'l-elif

İmâm-ı Sultânî İbrahim Efendi

Dâru'n-nasr ve'l-meymene şehir-i Edirne maskat-ı re'sleri olup fâtihâ-i zuhûrlarından hâtime-i ömrlere varınca bi'l-ihlâs mihrâb-nişin-i fazâ'il ve muktedâ-yı sufûf-ı huffâz-ı şeref-hasâ'il, câmi-i kemâlât-ı şettâ, ser-mahfil-i güzînân-ı maarif-i lâ-yuhsâ olup, hüsn-i savt-ı rikkat-bahşası nagamât-ı hezâr-ı sûziş-kârdan bülend ve lezzet-dâr olmanın şehriyâr-ı mümecced Hazret-i Sultân Mehmed Hân Hazretleri'nin on sekiz sene hizmet-i pür-meymenet-i imâmetleri ile kâm-yâb ve tarîkât-ı ulemâ-yı kirâm üzre zîver-ârây-ı mesned-i Rûmili olmuşlardır. Fenn-i mûsikînin ilmî ve amelîsinde fazl u marifetleri müselle-i cumhûr ve pesendide-i urefâ-i fenn-i mezbûr olup, tettebbu-ı kütüb-i fen ve istima-ı esâtîz-i hakâyık-figen itmekle aric-i süllem-i makâmât ve zîver-ver-i minber-i ilm-i nagâmât oldılar. Hattâ cümle-i âsâr-ı tarab-şiarlarından makâm-ı hüseyinîde usûl-ı devr-i revânda,

Bitmez yüreğim yâreleri işler onulmaz
Sabr eyleyim çâre nedir bitmez iş olmaz

murabba'ı ve makâm-ı evcde usûl-ı hafîfde,

Cennet safâsı vuslat-ı cânân değil midir
Dûzah belâsı mihnet-i hicrân değil midir

murabba'ı ol zât-ı behiyyü's-simâtın âsâr-ı enfâs-ı enfeslerindendir. Nükte-sencân-ı fenn-i elhân kavâid-i ilm üzre tenâsüb-i nagamât ve imtizâc-ı şuaab ve nakarâtın pesendide kılup üstâdiyyetlerine hükm itmişlerdir. Bunlardan mâadâ bir mikdâr eser-i letâfet-güsterleri dahi vardır. Lâkin kibâr-ı tarîkât-ı aliyyeden olduklarına binâen nâmlarıyla iştihâr-ı âsârdan nev'an şerm-sâr olmalarıyla işâ'at buyurmamışlardır.