

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANA BİLİM DALI



**RAUF YEKTÂ BEY'İN 1932'DE KAHİRE'DE
DÜZENLENEN ARAP MÛSİKÎSİ KONGRESİNDEKİ
FİKİR, ÖNERİ VE İZLENİMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Ünsal DENİZ

HAZIRLAYAN
Yammen JAZBEH

MALATYA-2024

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANA BİLİM DALI

RAUF YEKTÂ BEY'İN 1932'DE KAHİRE'DE DÜZENLENEN ARAP MÛSİKÎSİ
KONGRESİNDEKİ FİKİR, ÖNERİ VE İZLENİMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
YAMMEN JAZBEH

DANIŞMAN
Doç. Dr. Ünsal DENİZ

MALATYA-2024

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Ünsal DENİZ danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **“Rauf YEKTÂ Bey'in 1932'de Kahire'de Düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresindeki Fikir, Öneri ve İzlenimleri”** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yönetimine uygun bir biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

YAMMEN JAZBEH



ÖNSÖZ

Tez sürecimde tecrübesi ile yol gösterici olan, bilgi ve birikimi ile yolumu aydınlatan, söylemleri ile bana hırs, cesaret veren ve bu tezin oluşumunun her aşamasında beni yönlendiren çok değerli danışmanım Sayın Doç. Dr. Ünsal DENİZ’e teşekkürlerimi sunarım.

Eğitim hayatım boyunca maddi manevi desteğini benden esirgemeyen, her koşulda yanımda olan sevgili anneme, deneyimleri ile daima yanımda olan kıymetli eşim Tuğba ÜNAL JAZBEH en içten şükranlarımı sunarım. Ayrıca uzun yıllardır ban hem hayat hem de müzikal yolculuğumdaki yol göstericiliğinden dolayı değerli büyüğüm ve hocam Muhammed Seyfettin Zeynelabidin’e şükranlarımı bir borç bilirim.

ÖZET

1930'lu yıllar Türkiye'de Türk müziğinin bulunduğu durum/konum ve geleceği ile ilgili tartışmaların yoğunlaştığı yıllardır. 1930'lu özellikle halk şarkılarını armonize etmek, Türk makam müziğini anakronik olarak sadece arşivlemek ve Batılı anlamda millî bir Türk müziği yaratmak fikirleri ekseninde polemiklerin yaşandığı dönemdir. Ayrıca Türk mûsikî inkılâbının görünürlük kazandığı ve devlet politikalarının müzik konusunda belirleyici rol üstlendiği bir zaman dilimidir. Devlet politikalarına bu anlamda yön veren fikrî temel Ziya Gökalp'in Türk makam müziğinin Arap, Bizans ve Fars kaynaklı olduğu asıl millî Türk müziğinin Anadolu'da yaşayan halk şarkıları iddiasıdır. Hatta Anadolu'da yaşayan Türk halk müziğinin mevcut durumunun yeterli olmadığı ve armonize edilmesi gerektiğini savunur. Bu fikir ve devletin müzik politikaları uzun yıllar mûsikîşinâslar, politikacılar ve halk tarafından tartışıldı. Özellikle polemik konusunda sıklıkla gündeme gelen ve Türk müziğinin mevcut durumunu savunan en önemli aktör Rauf YEKTÂ Bey'di. Türkiye'de bu minvalde tartışma, çalışma ve polemikler yaşanırken, benzer bir durum Arap müziğinin öncüsü olarak görülen Mısır'da da gündeme geldi.

Bu araştırmada, Arap müziğinin tarihini, gelişimini ve geleceğini tartışmak üzere 1932 yılında Kahire'de yapılan Arap Müziği Kongresi'ne Türk temsilci olarak katılan Rauf YEKTÂ Bey ve Mesut Cemil Bey'in, kongre hakkındaki görüşleri, kongrede aldıkları görev ve sundukları raporlar Arapçadan Türkçeye çevirisi yapılarak incelenmiştir. Rauf YEKTÂ Bey'in Arap Müziği kongresine katıldığı bilinmekte, akademik yayınlarda yüzeysel olarak değinilmekte ise de Kahire'deki kongre ile ilgili görüşlerinin tamamı bugüne kadar detaylı incelenmemiştir. YEKTÂ Bey'in bu kongredeki görüş, öneri ve izlenimlerinin araştırılarak betimlendiği bu araştırma büyük bir önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Rauf Yektâ Bey, Mesut Cemil Bey, Türk Müziği, Arap Müziği, Müzik.

ABSTRACT

The 1930s were years in Turkey when discussions about the state and future of Turkish music intensified. The 1930s were particularly a period of polemics centered around ideas such as harmonizing folk songs, archiving Turkish makam music anachronistically, and creating a national Turkish music in the Western sense. Additionally, it was a time when the Turkish music revolution gained visibility, and state policies played a decisive role in music. The intellectual foundation guiding these state policies was Ziya Gökalp's claim that Turkish makam music was derived from Arabic, Byzantine, and Persian sources, and that the true national Turkish music was the folk songs living in Anatolia. He even argued that the current state of Turkish folk music in Anatolia was insufficient and needed to be harmonized. These ideas and state music policies were debated for many years by musicians, politicians, and the public. The most prominent figure frequently appearing in these polemics and defending the current state of Turkish music was Rauf Yektâ Bey. While such discussions, works, and polemics were taking place in Turkey, a similar situation arose in Egypt, considered the pioneer of Arabic music.

In this research, the views of Rauf Yektâ Bey and Mesut Cemil Bey, who participated as Turkish representatives in the Arabic Music Congress held in Cairo in 1932 to discuss the history, development, and future of Arabic music, their duties at the congress, and the reports they presented were translated from Arabic to Turkish and examined. Although it is known that Rauf Yektâ Bey participated in the Arabic Music Congress and this is superficially mentioned in academic publications, his views on the Cairo congress have not been thoroughly examined until now. This research, which explores and describes Yektâ Bey's views, suggestions, and impressions at this congress, holds great importance.

Key Words: Rauf Yektâ Bey, Mesut Cemil Bey, Turkish Music, Arabic Music, Music.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iii
ONUR SÖZÜ	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
KISALTMALAR	x
TABLolar LİSTESİ	xi
BİRİNCİ BÖLÜM.....	12
1. GİRİŞ.....	12
1.1. Problem Durumu	13
1.2. Problem Cümlesi	14
1.3. Alt Problemler	14
1.4. Araştırmanın Amacı	14
1.5. Araştırmanın Önemi	14
İKİNCİ BÖLÜM	15
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ALANA ÖZGÜ BİLGİLER.....	15
2.1. 1920’li ve 1930’lu Yıllarda Türk ve Arap Müziğindeki Bazı Gelişmeler	15
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	18
3. YÖNTEM.....	18
3.1. Araştırmanın Modeli	18
3.2. Evren ve Örneklem.....	18
3.3. Sınırlılıklar.....	18

3.4. Sayıtlılar	18
3.5. Verilerin Toplanması ve Analizi	18
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	19
4. BULGULAR VE YORUM	19
4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	19
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	25
4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	31
4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	32
4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	107
BEŞİNCİ BÖLÜM	115
5. SONUÇ	115
5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	115
5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	115
5.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	117
5.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	117
5.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	121
KAYNAKÇA	124
EKLER	125

KISALTMALAR

s. : Sayfa

S. : Sayı

Vb. : Ve Benzeri



TABLÖLAR LİSTESİ

Şekil 1 - Rauf YEKTÂ Bey'in Mansur efendi'nin Tiorik Hesaplarına Yönelik Eliştirisinin Arapçası.....	73
Şekil 2 - Rauf Yektâ Bey'in Mansur efendi'nin Tiorik Hesaplarına Yönelik Eliştirisi.	74
Şekil 3 - Türk ve Arap Müziği Ses Değiştirici İşaretleri.....	121



BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Türk müziği tarihi ve Türk müziği nazariyatı denildiği zaman ilk akla gelen şahsiyetlerin başında Rauf Yektâ Bey gelir. Rauf Yektâ Bey’i bu konuda önemli kılan, Türk müzik tarihini ve nazariyatını bilimsel yöntem ve bakış açısıyla gündeme getiren, araştıran, pratikte uygulayan ve yazılarıyla hem Türk dünyasına hem de Batı dünyasına anlatan/açıklayan ilk Türk müzikoloğu olmasıdır. Bunda hem Türk müziğinin nazari ve tarihi gelişimine hem de Batı müziğinin nazari ve tarihi gelişimine hâkim olmasının büyük katkısı vardır. Öyle ki her iki müzik türünü her yönüyle karşılaştıracak ortak ve ortak olmayan yanlarını bilimsel temellere dayanarak açıklayabilecek bir bilgi birikimine sahipti. Bununla birlikte yaşadığı dönem göz önüne alındığında, Osmanlının son yılları ve cumhuriyet döneminin ilk yıllarını kapsayan zaman aralığındaki politik ve kültürel çalkantıların, değişim ve dönüşüm hareketlerinin içerisinde yer yer Türk müziğinin tek savunucusu olarak tarihte iz bırakmıştır.

“Rauf Yektâ Bey (1871-1935), yaşadığı dönemin ilim, kültür ve sanat merkezi olan İstanbul’da dünyaya gelmiş (27 Mart 1871) ve mûsikî eğitimini de burada almıştır. Yaşadığı devirde İstanbul’da mûsikî eğitimi veren resmî bir konservatuvar bulunmadığı için ilk mûsikî eğitimini, dönemin müzik okulları olarak görebileceğimiz Mevlevîhânelerde almıştır. 1885 yılından itibaren Bahariye Mevlevîhânesi’nde Zekâî Dede (1825-1897) ile dînî eserleri meşk etmeye başlamış ve burada repertuarını zenginleştirmiştir. 1888’de Kulekapısı Mevlevîhânesi Şeyhi Ataullah Efendi (1842-1910)’ye intisâb etmiştir.¹ Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikî nazariyatı ile ilgili ilk ciddi eğitimini Ataullah Efendi’den almış, onun teşvikiyle eski edvarları incelemeye başlamıştır. “Böylece hocasının da teşvikiyle eski ve Arapça yazılmış bir edvar kitabını inceleyerek çalışmaya başladı. Mûsikînin fizik ve akustik bahislerini büyük matematik bilgini Salih Zeki Bey’den (1864-1921) öğrendi.² Sonraki yıllarda kendi çabalarıyla hem Batı müziği hem de Şark müziği literatürünü incelemiş, kütüphanelerde araştırmalar yapmış ve mûsikî kitaplarını kopya etmiştir. Bu çalışmaları sayesinde Türk mûsikîsi tarihi ve nazariyatı konusunda kendini geliştirmiştir. Rauf Yektâ Bey, ayrıca ney ve tanbur icracısıdır. Ney icrasındaki başarısı sayesinde 1922’den itibaren 1925’te tekkeler kapatılana kadar, Yenikapı Mevlevîhanesi’nde neyzenbaşı olarak görev yapmıştır.³

Fransızca, Arapça ve Farsça da bilen Rauf Yektâ Bey, bu dillerde yazılmış mûsikî kitaplarını da

¹ Özalp, 2000: 161.

² Öztuna, 2010: 217.

³ Erguner, 2003: 28.

okumuş ve bazılarını Türkçeye tercüme etmiştir.⁴ Batı müziğini de öğrenen Yektâ Bey, bu sayede Türk mûsikîsi ile Batı müziğini kıyaslayabilme yetisi kazanmıştır. Ayrıca o dönem İstanbul'un en önde gelen mûsikî üstatları ile birlikte meşk meclislerinde bulunmuş, bu sayede devrin ileri gelen mûsikî üstatları ile Türk mûsikîsi üzerine sohbetler yapma fırsatı bularak onlardan istifade etmiştir.

İstanbul'da Türk mûsikîsi ile ilgili gelişmeleri takip eden Rauf Yektâ Bey, aynı zamanda Avrupa'da yapılan hem Batı müziği hem de Şark mûsikîsi ile ilgili çalışma ve yayınları da titizlikle takip etmiştir. Hatta Paris'te yayınlanan La Revue Musicale dergisinde o dönem Şark mûsikîsi ile ilgili tartışılan güncel konularda yazıları yayınlanmıştır.⁵

Rauf Yektâ Bey'in mûsikî hayatındaki bütün bu gelişmeler klasik Türk mûsikîsi nazariyatı, tarihi ve icrası üzerine önemli deneyimler kazanmasına ve onun ileride yapacağı mûsikî çalışmalarına temel olmuştur. Bu sayede ileri düzeyde bir icracı, besteci, müzik eğitimcisi, yazar ve müzikolog kimliği kazanmıştır" (Deniz, 2018: 252).

Rauf Yektâ Bey bir yandan Türkiye'deki mûsikî meselelerini, diğer yandan Batıdaki müzik meselelerini takip ederken Şark mûsikîsi ve Arap mûsikîsindeki gelişmeleri de takip etmiştir. Bu araştırma Rauf Yektâ Bey'in, 1932 yılında Kahire'de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresindeki görüş ve izlenimlerine odaklanmıştır.

1.1. Problem Durumu

Rauf Yektâ Bey Kahire'de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresi'ne davet edilmiş ve 8 Mart 1932'de Mesut Cemil Bey ile kongreye katılmak için Kahire'ye gitmiştir. Kongrenin amacı, özetle Arap müziğinin geleceğini tartışmak, Arap müziği eğitiminin nasıl yapılandırılması gerektiğinin temellerini atmak ve Arap müziğinin hangi ses sistemi üzerine temellendirileceğini araştırmaktır. Türk mûsikîsindeki ve makamsal müzik teorisindeki yetkinliği kongreye davet edilmesinde önemli bir rol oynar. Kongrede Makam, Usul ve Kompozisyon Komitesi Başkanlığı görevi Rauf Yektâ Bey'e verilir. Bu sebeple Rauf Yektâ Bey'in bu kongredeki görevi, önerileri ve izlenimlerinin neler olduğu bu araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

⁴ Erguner, 1997: 98.

⁵ Rauf YEKTÂ'nın Fransızca Mûsikî Yazıları (tarihsiz)-, (Hazırlayan: Dr.İlhami Gökçen), Ankara: Ürün Yayınları.

1.2. Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi; “Rauf Yektâ Bey’in Kahire’de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresindeki fikir, öneri ve izlenimleri nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir.

1.3. Alt Problemler

Bu araştırmanın tam olarak araştırılabilmesi ve açıklığa kavuşturulabilmesi için belirlenen alt problemler aşağıda sıralanmıştır.

1. 1932’de Kahire’de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresinin önemi ve amacı nedir?
2. 1932’de Kahire’de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresine kimler katılmıştır? ve hangi konularda komiteler kurularak oturumlar düzenlenmiştir.
3. 1932’de Kahire’de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresinde Rauf Yektâ Bey hangi komitede görev yapmıştır?
4. Rauf Yektâ Bey’in kongredeki izlenimleri, görüş ve önerileri nelerdir?
5. Halepli müzisyenlerin Mısır müziğine etkisi nasıldır?

1.4. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada Rauf Yektâ Bey’in 1932’de Kahire’de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresindeki fikir, öneri ve izlenimleri ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

1.5. Araştırmanın Önemi

Rauf Yektâ Bey, 1932’de Kahire’de düzenlenen Arap Mûsikîsi kongresine Türk mûsikîsindeki ve makamsal müzik teorisindeki yetkinliği dikkate alınarak davet edilmiştir. Kongrede Makam, Usul ve Kompozisyon Komitesi Başkanlığı görevi Rauf Yektâ Bey’e verilmiştir. Rauf Yektâ Bey’in bu kongredeki görevi, önerileri ve izlenimleri Mısır’da yayınlanan Al-muhadane gazetesinde Arapça olarak yayınlanmıştır. Bu araştırma Rauf Yektâ Bey’in, kongre kitabında ve gazetede yayınlanan görüşlerinin Arapçadan Türkçeye çevrilmesi bakımından önem arz etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ALANA ÖZGÜ BİLGİLER

2.1. 1920’li ve 1930’lu Yıllarda Türk ve Arap Müziğindeki Bazı Gelişmeler

Söz konusu modernleşme ve modernleşme ekseninde uluslaşma olduğunda özellikle Batı dışı toplumların başlangıç aşamasında Avrupalı uzman görüşlerini, kurumsal yapılarını ve modellerini referans aldıklarını söylemek mümkündür. Ögüt (2012: 37) bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir; “...modernleşmenin toplumun kendi dinamiklerinden bağımsız olarak devam edeceği düşünülemez. Diğer yandan, uluslaşma sürecini görece geç yaşayan toplumlarda modernleşme, büyük ölçüde ulusal bir kimliğin inşası ile birlikte ilerler. Bu toplumların modernleşme süreçlerini incelediğimizde, bir yandan, kendine özgü kültürel değerleri belirginleştirmeye ve bağımsız bir ekonomi oluşturmaya çalışırken kendisini Batı’dan ve diğer egemen etkilerden ayıran, ancak diğer yandan, esasen uluslaşma modelinin kendisini de Batı’dan alan karmaşık bir yapı ile karşılaşırız.” Buna bir örnek vermek gerekirse Türk kalarak çağdaşlaşmak mottosuyla erken Cumhuriyet döneminde bir yandan Türk milliyetçiliği savunulurken, diğer yandan Batının modern kurum ve modelleri de Türkiye’de içselleştirilmeye çalışılmıştır. Bir yandan modernleşme ve Batıya entegre olma çabası diğer yandan Şark toplumlarından kendini soyutlama isteği belirginleşir. Erken Cumhuriyet döneminde Türk modernizmi kendine vitrin olarak müziği seçer ve Türk mûsikî inkılâbı süreci başlar.

“1920’li yıllarda Türk Musikisi İnkılabı bağlamında yapılan çalışmaları kurum ve kişileri şu şekilde özetleyebiliriz;

- “Muzıka-i Hûmayun’un, Riyaset-i Cumhur Mûsikî heyeti adıyla Ankara’ya taşınması (27Nisan 1924),
- Dârüelhan’ın Batı müziği eğitimi ağırlıklı olarak yeniden açılması (14 Eylül 1923),
- Dârüelhan Mecmuası’nın yayımlanması (Şubat 1924 – Şubat 1926 iki ayda bir 7 sayı),
- Müzik öğretmeni yetiştirilmesi amacıyla Musiki Muallim Mektebi’nin kurulması (1 Eylül 1924) (Kurum 1 Kasım 1924’te eğitim öğretime başlamıştır),
- Maarif Vekâleti Hars Müdüriyeti’nin lüzumu üzerine Seyfettin Bey (Asaf) ve Sezai Bey (Asaf) tarafından Batı Anadolu’da yapılan ilk resmi halk müziği derleme seyahati (1925),
- Asaf kardeşlerin derleme seyahati raporları ve derledikleri halk melodilerinin bulunduğu Yurdumuzun Nağmeleri adlı kitaplarının yayımlanması (1926),
- Dârüelhan tarafından yapılan halk müziği derleme gezileri (1926 - 1929),

- Türk Telsiz Telefon Şirketi tarafından İstanbul’da radyonun kurulması (İstanbul, 6 Mayıs 1927),
- Türk Telsiz Telefon Şirketi tarafından Ankara’da radyonun kurulması (Ankara, 1928)

1930’lu yıllara gelindiğinde ise Türk müziği nasıl olmalı tartışmaları yoğunluk kazanmış ve tartışmalar fikrî boyutlardan çıkılıp uygulamalara geçilmiştir. Türk Mûsikî İnkılâbı çerçevesinde yapılan çalışmalar ise şu şekildedir.

- Ali Rıfat Çağatay’a ait olan Millî Marşın bestesinin, Osman Zeki Üngör’ün bestesiyle değiştirilmesi (1930),
- Opera Cemiyeti’nin kurulması (1931),
- Sivas’ta 1. Halk Şairleri Bayramı’nın düzenlenmesi (5-7 Kasım 1931),
- 1931 yılında yapılan CHP (Cumhuriyet Halk Partisi) Üçüncü Büyük Kongresi’nde müzik reformunun kültürel devrimin en önemli boyutu olarak gündeme getirilmesi (1931),
- Türk Ocakları’nın kapatılması (1931),
- Halkevlerinin açılması (19 Şubat 1932),
- Avusturyalı müzik profesörü Joseph Marx’ın İstanbul Konservatuvarını (Dârülelhan) tetkik için ülkemize gelişi ve bir rapor hazırlayarak sunması (11 Kasım 1932),
- Mısır’da düzenlenen Beynelmilel Arap Musikisi Kongresi’ne davet edilen Türk konservatuvarının “Biz Şark musikisiyle meşgul değiliz” diyerek çağırına duyarsız kalınması (1932),
- Atatürk Cumhuriyetin 10. Yılı münasebetiyle 29 Ekim 1933 tarihinde yaptığı konuşmada güzel sanatlar konusunun önemini bir kez daha vurgulaması (29 Ekim 1933),
- Bütün yurtta kültür seferberliği ilan edilmesi (1933),
- Cumhuriyet Tarihi’nin ilk Türk operası “Özsoy”un temsili (Ankara, 19 Haziran 1934),
- Atatürk’ün 1 Kasım 1934 TBMM (Türkiye Büyük Millet Meclisi) açılış konuşmasında Türk müziği üzerine fikirlerini beyan etmesi (1 Kasım 1934),
- Alaturka Mûsikîye yasak getirilmesi ve Alaturka-Alafranga müzik kutuplaşmalarının olması (2 Kasım 1934),
- Mûsikî İnkılâbı söylemlerinin artması (1934),
- Mûsikî İnkılâbı kapsamında müzik alanında yapılacak işleri ve yol haritasını belirlemek amacıyla, Atatürk’ün direktifi ile dönemin Maarif Bakanı Abidin Bey başkanlığında bir komisyon oluşturulması (1934) (Deniz, 2017: 32-34).

Mısır’da düzenlenen Beynelmilel Arap Musikisi Kongresi’ne davet edilen Türk konservatuvarının “Biz Şark musikisiyle meşgul değiliz” diyerek çağırına duyarsız kalınması Türk müziğinde yönünü Batıya döndüğünün göstergesidir. Fakat buna rağmen 1932’de Kahire’de düzenlenen Arap Musikisi Kongresine kayıtsız kalmayan isimler de vardı. Rauf Yektâ Bey ve Mesut Cemil Bey bu kongreye katılmış ve kayıtsız

kalmamışlardı. Ayrıca o dönem Cumhuriyet gazetesinde müzik ile ilgili yazılar yazan Peyami Safa da Arap Müziği Kongresi'ne ilgi göstermişti.

“Arap Müziği Kongresi'ni yakından takip edenlerden biri de gazeteci-yazar Peyami Safa idi. Safa, Cumhuriyet gazetesindeki köşesinde konuyla ilgili olarak “Beynelmilel Arap Musikisi Kongresi” başlıklı bir yazı kaleme aldı. Söz konusu yazı, o tarihten itibaren haftanın iki günü (Perşembe-Pazar) sanat ve edebiyat konularını işleyecek olan yazarın bu gazetede ilk makalesiydi. Peyami Safa kongreyle ilgili yazısında önce, Avrupa ve Amerika'daki gazetelerde kongre hakkında çok sayıda haber çıkmasına rağmen Türkiye'de henüz bir yazı yazılmadığını belirtti. Ardından da Rauf Yektâ Bey ve Mesut Cemil'in kongre hakkında kendilerini aydınlatmalarını beklediğini söyleyerek yabancı basında kongre üzerine çıkan haberlerden bazı örnekler sundu. Safa makalesinin sonunda, müzik hakkındaki görüşlerine de yer verdi. O, Cumhuriyet okuyanların kendisini öteden beri “şark ve Türk musikisinin kayıtsız şartsız bir meftunu ve müdafî olarak bildiğini, “Sinan'ı ve Dede'yi yetiştiren bir milletin oğlu” olarak daimî vazifelerinden birinin “millî sanatımıza yan bakanların gözlerini önlerine” indirmek ve onları uyandırmak olduğunu ifade etti” (Uluskan, 2023: 7).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi, arşiv tarama ve tarihi araştırma modelleri kullanılmıştır. Gazete arşivlerinden, internet dokümanlarından, tez ve makalelerden bulgular toplanarak 1932’de Kahire’de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresi’ne katılan Rauf Yektâ Bey’in kongreye ilişkin görüş, öneri ve izlenimleri araştırılmıştır. Ayrıca Rauf Yektâ Bey’in kongreye ilişkin görüşleri Arapçadan Türkçeye çevrilmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırma 1932’de Kahire’de düzenlenen “Arap Mûsikîsi Kongresi”, örneklemi ise bu kongreye katılan Rauf Yektâ Bey’in görüş, öneri ve izlenimleri oluşturmaktadır.

3.3. Sınırlılıklar

Bu araştırma, 1932’de Kahire’de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresi’ne katılan Rauf Yektâ Bey’in kongreye ilişkin görüş, öneri ve izlenimleri ile sınırlı tutulmuştur.

3.4. Sayılıtlar

Araştırma yönteminin, araştırmanın amacına uygun olduğu, bu araştırma yapılan örneklem grubunun evreni tam olarak yansıttığı, veri toplama araçlarının bir araştırma için kapsam olarak yeterli, geçerli ve güvenilir olduğu sayılıtlarından hareket edilerek gerçekleştirilmiştir.

3.5. Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmanın verileri, 1932 yılında Kahire’de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresi konusunda yazılan yazılar, makaleler, gazete haberleri, kitaplar ve günümüzde o döneme ait yapılan yorum ve yayınlar incelenerek toplanmış, kongre kitapçığında ve Al-muhadene gazetesinde yayınlanan yazıların Rauf Yektâ Bey ile ilgili olanları Arapçadan Türkçeye çevirileri yapılmıştır. Yapılan çeviriler üzerinden hem Rauf Yektâ Bey’in kongre ile ilgili görüşleri betimlenmiş hem de kongrenin amaçları ortaya konulmuştur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

1932’de Kahire’de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresinin önemi ve amacı ve önemi Kongre kitabında Mahmud Ahmed el-Hafni Efendi’nin kaleme aldığı “Mukkaddime” de şu şekilde açıklanmıştır:



Fotoğraf 1 - Mahmud Ahmed el-Hafni Efendi⁶.

Arap müziği aslında köklü bir geçmişe sahip olan eski doğu müziği dairesindedir. Kendine özgü bir karakteri ve ulusal kimliği olan bu müzik, komşu coğrafyadaki eski medeniyetlerden, özellikle Yunan ve Farslı medeniyetlerden alınan yenilik ve gelişmeleri kabul etmiştir. Zaman içinde kendi tarzını oluşturarak çağlar boyunca tanınmış ve diğer müzik türlerinden ayrılmıştır.

Cahiliye döneminde, şiir okuma ilk şarkı türüydü, Araplar o zamanlar bunu bilim olarak kabul etmediler ve müzik sanatını bilmiyorlardı. Doğal yaşam tarzı olan Bedevî hayatı yaşıyorlardı. Bu yüzden develerle ilgili şiirler söylerlerdi. Eğer şiirle ilgiliyse, ona “Terennüm” derlerdi. Geçmiş ifade etmek için tekbirle veya tefekkürle yapılan şarkıya “tehlil” veya “tertil” denirdi ve genellikle serbest olurdu. Özel etkinliklerde yaptıkları

⁶ Eğitim Bakanlığı'nın müzik denetçisi ve Konferans genel sekreteri.

şarkı söylemeye “Sinad” adını verirlerdi. “Hazac” adını verilen ve basitçe dans edebilmek için davul ve Ney çalınarak insanları coştururdu.

Halifelerin döneminde, peygamberin ölümünü öğrendikten sonra birçok Müslüman İslam'dan döndü. Bu durum Hz. Ebubekir'i diğer her şeyden daha fazla meşgul etti. O, sürekli bir ibadet halindeydi ve müziği dinlemeyi pek sevmezdi. Sonra, Ömer bin Hattab göreve geldi Hz. Ebubekir'den daha katı ve müziği dinlemeyi daha az sevdi Hz. Osman, döneminde ve önceki dönemde gerçekleşen fetihlerin genişliğinde yer aldı. İslam'a giren krallıklar ve Arap topraklarına gelen esirlerle birlikte, özellikle Pers ve Yunan şehirlerinin medeniyet akımlarının Arap topraklarında yayılmasını sağladı.

Ali bin Ebu Talib'in çağı geldiğinde, güzel sanatlar biraz canlanmaya başladı, çünkü o kendisi de büyük bir şairdi. Onun döneminde şiir ve müzik sanatı daha estetik bir yöne doğru evrilmeye başladı ve bu sanatların tohumları ekildi ve Emevi Devleti döneminde yeşerip çiçeklendi.

Araplar kökenlerinden gurur duyardı ve meslekleri ustalıkla icra etmekle övünürdü. Saygı ve asaletle ilişkilendirilen işler dışında diğer işleri yapmazlardı. O zamanlarda müzik, genel halk için olduğu düşünülen sanatlardan biriydi ve profesyonel olarak icra edilmezdi.

Müzisyenler zamanla saygınlıklarını kazanır ve takdir edilirler, yolculukları boyunca adım adım ilerlerler ve nihayetinde halifelerin saraylarına ulaşır onlardan takdir edilmeye erişirler. Böylece Emevi Halifeliği'nin başlangıcında bile, hükümdarlarından biri olan Abdumelik bin Mervan'ın, bu sanata önem verdiğini görebilirsiniz. Hatta kendisinin bir müzisyen ve besteci olduğunu, çeşitli şarkı türlerini bildiğini bile görebilirsiniz.

Ancak dikkat çekilmesi gereken nokta, Müzik, Arapların topraklarında Fars topraklarından önce gelişti. Kralları ona ilgi gösterdi ve halkına devletlerinde bir yer verdi. Böylece yükseldi ve Doğu'daki liderlik pozisyonunu aldı. Eski Doğu krallıklarından Arap topraklarına geçtikten sonra müzik gelişti, bilginler tarafından ilgilenildi ve temelleri ile kuralları yazıldı.

Arap filozoflarının ve şarkıcılarının, müziği ve sanatını Yunan ve Fars kültüründen almasına rağmen, Arap karakterini korumuşlardır. Müziklerine ve sanatlarına Arap damgasını vurmuşlardır.

Bu dönemin gurur verici noktalarından biri, Arap müziği ve şarkılarının ilk kayıtlarının bu dönemde yapılmaya başlanmasıdır. Yunus el-Katib, 'Kitab al-Nagham' ve 'Kitab al-Qiyan' adlı eserleri yazdı ve bunlar daha sonra bu konuda yazılan diğer eserlerin temelini oluşturdu. Bu alanda başvurulan eserler arasında (El-Esfahani'nin) 'Al-Ağani al-Kabir' adlı kitabı yer alır.

Abbâsî döneminde yeni bir fenomen ortaya çıktı, Araplar artık müziği hor görmüyor veya profesyonelleşmesini tabu olarak görmüyordu. Aksine asilzadelerinden bazıları bu alanda uzmanlaşmışlardı. Bu sanatı icra edenler arasında, Kureyş'e bağlı olduğu söylenen İbn Cami gibi aristokrat ailelerin mensupları bile vardı. Örneğin İbrahim bin Mehdi gibi bazı emirlerin bu sanatı ustalıkla icra ettikleri bilinmektedir ve edebiyat eserleri bu konuda bilgilerle doludur.

Abbâsî döneminde, El Ma'mun tarafından Bağdat'ta inşa edilen ve "Hikmet Evi" olarak adlandırılan Arap dünyasının ilk bilim ve sanat üniversitesi kurulmuştur. Burada pek çok bilgin çalışmıştır, bunlar arasında Yahya bin Ebu Mansur, Benû Müsâ ve diğerleri Yunan bilimlerinin çevirisini yaparak Yunan müziği de dahil olmak üzere farklı bilim alanlarına ışık tutmuşlardır. Ardından halifeler bu uygulamayı benimsemiş filozofları ve bilim adamlarını Yunan bilimlerinin hazinelerini keşfetmeye ve çevirmeye teşvik etmiştir. Bu durum Kindi ve Farabi'nin müzik eserlerinde açıkça görülen bir etki yaratmıştır,

Emevi Hanedanı Endülüs'ü fethettiğinde, Endülüs'te uygarlığın şafak vakti yaşandı. Araplar, tarihin sayfalarına onur dolu sözler yazdılar. Bilim ve sanatın tacı en değerli taşlarla süslendi. Endülüs bu ışıqla henüz derin uykusundan uyanmamış olan Avrupa'yı aydınlatmaya devam etti. Kurtuba, Endülüs'ün bilginlerin merkezi haline gelirken, Sevilla müziğin, şiirin ve müzik aletleri imalatının en büyük merkezi oldu.

Endülüs halifelerinin kültüre olan ilgisi büyüktü hatta ikinci halife döneminde, hilafeti altında Arap dünyasından yaklaşık dört yüz bin cilt kitap toplandı. Müzik bu bilim ve sanatların öncüsüydü. Müzik yükseldi ve yaygınlaştı, artık sadece belirli bir sınıfa ait değildi, tam tersine tüm toplum katmanlarının katıldığı genel bir kültür haline geldi.

Araplar Endülüs'e tüm müzik aletlerinden bildiklerini aktardılar, bu nedenle Endülüs'te telli çalgılar arasında eski dört telli ud, tam ud, tambur, kitara, mizhar, kanun, rebab gibi çalgılar kullanıldı. Müzikte kullanılan Üflemeli çalgılar arasında mızmar, ney

ve şebabe yer alıyordu. Bakır çalgılar arasında trompet, vurmali çalgılar arasında davullar, bendir, sanc ve davul bulunuyordu.

Endülüs, beş yüzyıl boyunca Avrupa'nın parlak çiçeği olarak kaldı. Avrupa, Arap bilimlerini öğrenmek ve Arap bilginlerinin rehberliğinde incelemek için elçilerini Endülüs'ün üniversitelerine gönderdi. Çalışma için en yaygın kitaplar, Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'ün kitaplarıydı; bunlar Latince'ye çevrildi ve tüm Avrupa ülkelerine yayıldı. Ayrıca, Araplar aracılığıyla Yunan antik çağı eserlerinin birçoğu da Avrupa'ya aktarıldı ve Arapçaya çevrildi.

Kuzey Afrika, Emevi Devleti'nin başlangıcından beri Arap devletinin bir parçası olarak kaldı. Endülüs'ün zayıfladığı ve 13. yüzyılın ortalarında Sevilla'nın düştüğü zaman, yaklaşık yarım milyon Endülüslü Kuzey Afrika'ya göç etti ve burada yerleşti. Onlar Endülüs'te olan müzik hazinelerini Kuzey Afrika'ya taşıdılar. Bu bölgeler ve özellikle Tunus, bu sanatların mirasçısı oldu.

Mısır'da Arap müziği, Fatımiler döneminde yüksek bir seviyeye ulaştı. Araplar, Mısır'ı ilk kez Rashidun Halifeleri döneminde fethettiklerinden beri, farklı Arap medeniyetleri tarafından etkilendi ve gelişti. Arap müziği bu medeniyetin bir parçası olarak yükseldi ve onun zirvesinde yer aldı. Mısır, 13. yüzyılın ortalarına kadar, doğu ve batı (Endülüs) Arap medeniyetlerinin birleştiği ve bir araya geldiği bir kavşak haline geldi. Birçok Doğu ve Batı bilgininin Mısır'a yerleştiği bilinmektedir, örneğin İbn el-Heysem, Bağdat'ta doğdu ve İbn el-Salât, Endülüs'te doğdu.

Aslında müzik her zaman o dönemin hükümdarlarının, özellikle eğlenceye karşı olan sûfilerin dikkatini çekmiştir. Çünkü Allah'ın emriyle yöneten hükümdarlar, halkın tüm eğlencelere katılmasını yasaklar ve müzisyenlere en ağır cezaları verirken, müzik bilginlerini müziğin bilimlerinde eserler yazmaya ve şarkılarını derlemeye teşvik ederdi.

13. yüzyılın ortalarından 18. yüzyılın sonuna kadar yani Mısır, Memlûk Sultanlığı altında Fransız işgali dönemine kadar, halkının boyunduruğu altında kaldı. Doğu İslam dünyasında, Asya ve Kuzey Afrika'da, bu süre boyunca hüküm süren Memlûklerin yükselişi, müzikal canlanmanın sona ermesine ve kültürel yaşamının yok olmasına neden oldu.

Bilinen bir gerçek olan Memlûkler dönemi, sanatların bir halkın içinde ilerlemesi için ülkenin huzur ve barış içinde olması gerektiğini yansıttı. Darlık, sefalet ve insanın

diğer düşmanları, sanatın ruhunu yok eder ve onun yok olmasına yol açar. Bu nedenle Arap müziği, beş yüzyıl boyunca sürekli bir çöküşle karşı karşıya kaldı ve bu süre zarfında yok oluşun ve düşüşün hedefi oldu. Bu, müzik tarihinin karanlık bir dönemi olarak kabul edilir.

Memlûkler döneminde Arap müziğine zarar verilmesinin ardından kader, güçlü bir rakip göndermeye karar verdi: Batı müziği. 18. yüzyılın sonunda Fransızların Mısır'a girmesiyle Batı medeniyeti Mısır'a giriş yaptı. Bu, Mısır'ın artık Doğu ve Batı medeniyetlerinin çatışmasının bir alanı haline gelmesine yol açtı; daha önce Endülüs ve Doğu Arap medeniyetlerinin buluşma noktası olan Mısır, şimdi Doğu ve Batı medeniyetlerinin çatışma noktası haline geldi.

Tanrının kudreti, Mısır'ı Memlûklerin zulmünden ve adaletsizliğinden kurtarmak ve onun için refah ve mutluluğun nedenlerini hazırlayarak, Doğu'da tekrar merkez olmasını sağlamak istedi. Bu durum Mısır'ın modern bir yapılandırmaya sahip olması için büyük bir fırsatı olan Muhammed Ali Paşa'nın, Alevi hanedanının başı olmasıydı. O, Memlûklerin hüküm sürdüğü kötülüğü ortadan kaldırdı ve Mısır'a hayatı geri getirdi.

Muhammed Ali Paşa, geniş politikası, hikmeti ve zekasıyla Mısır'da işleri düzene soktu. İnsanlar, adalete güvenip huzura kavuşana kadar ülkenin tüm alanlarını iyileştirmeye odaklandı. Tarımsal ve endüstriyel alanları düzeltti, kültür ve eğitimi yaygınlaştırdı. Mısır'a Fransızların girmesinden sonra, onun sağladığı eğitim olanakları, yalnızca medreseler ve El-Ezher olmadı, çeşitli okullar açtı, ilkokullar, ortaokullar, liseler ve özel okullar gibi. Mısır tarihinde ilk kez Avrupa'ya bilimsel gönderiler yapıldı, burada çeşitli bilim ve sanat dallarında eğitimler verildi. Mısır, batıdan birçok öğretmeni fikir hareketini yönlendirmek için çağırdı.

Muazzam reformist lider Muhammed Ali Paşa için, büyük bir yeniliği yüksek bir seviyede taşımak mümkündü. Bu reformlar onun Mısır'ı dünya krallıkları arasında layık olduğu yere yükseltmek için kullandığı tüm araçlarla sağlandı.

İsmail Paşa, büyük dedesinin izinden giderek Mısır müziğinin gelişimine katkıda bulundu. Batı müziğini, Mısır müziğini canlandırmak için bir teşvik unsuru olarak getirdi. İsmail Paşa, dedesinin kullandığı alanlarda Batı müziğini kullandı ve Mısır müziğinin Batı müziğinin yerini alacak kadar mükemmel hale gelmesini bekledi.

Opera binası inşa edildi ve Avrupa'nın önde gelen birçok sanatçısı çağrıldı. Bu zaman diliminde Mısırlılar müziğin önemini anladılar ve Mısır'ın üst sınıfı müziği dinlemekten ve şarkı ile birleştirilen performansları izlemekten keyif aldılar.

İsmail Paşa, Arap, Türk ve Mısır müziğine ilgi gösterdi ve onları teşvik etti. O sırada Doğu Arap ülkelerinde lider konumda olan Türk müziğini dinlemesi için ve Mısır'ın ruhunu yansıtanları seçerek ilham almasını sağlayabilmek için Döneminin en ünlü bestecilerinden biri olan “Abdou El-Hamouli”yi birkaç kez beraberinde İstanbul'a götürdü.

İsmail Paşa, İstanbul'dan getirdiği bir Türk müzik grubuyla, Mısır müzisyenlerine büyük ölçüde katkı sağladı ve hala günümüze kadar süren bir hazine olan birçok ezgi ve şarkıdan faydalandılar. Bu Türk müzisyenler aracılığıyla, Mısır önceden bilmediği bazı makamları tanıdı.

Abdu'l-Hamulî, Türk ve Mısırlı müziğini birleştirerek, Arap müziğinde Mısır'da yeni bir ekol oluşturdu ve bu, Mısır'da Arap müziğinin çağdaş yenilenmesinin çekirdeği oldu.

Mısır kralı I. Fuad, Arap müziğine özel bir ilgi gösterdi. Onun en büyük hedeflerinden biri, Mısır'ı yüceltmek ve tüm bilim ve sanat dallarını en yüksek ideallere ulaştırmaktı.

Bu, müziğin hak ettiği saygıyı kazanması ve diğer bilim ve sanat dalları arasında layık olduğu konuma gelmesi ile gerçekleşti. İnsanlar arasında müziğin, yükselen Mısır medeniyetinin inşasında etkisi olan saygın bir meslek olarak kabul edilmesini sağladı. Aynı zamanda, halk kültürünün önemli bir parçası haline geldi ve diğer bilimlerle birlikte Mısır okullarında öğretilen bir bilgi haline geldi. Eskisi gibi küçümseyici bir bakış açısıyla olmamakla birlikte Toplumun önde gelenleri ve elitleri, müzik bilimine ilgi gösteriyor ve öğreniyorlardı.

Doğu Müziği Enstitüsü resmen 26 Aralık 1929'da açıldığında, Mısır Kralı birinci Fuad, Batılı bilim adamlarının katılımıyla Arap müziği konulu bir konferans düzenlemek istedi. Bu konferansta Arap müziğinin kalkınması, öğretimi ve bilimsel temellere dayalı olarak düzenlenmesi ele alınacaktı. Bu nedenle o zamandan beri Fuad'ın rehberliği ile bu konferansın hazırlık çalışmaları başlatıldı.

1930 yılının ilkbaharında, Doğu Müziği Enstitüsü, Berlin Üniversitesi'nde müzik profesörü olan Doktor Kurt Sachs'ı davet ederek sanatsal konular hakkındaki görüşlerini belirtmesini istedi ve o da bunlar hakkında bir rapor sundu. Bu konferansın düzenlenmesi konusunda bazı önerilerde bulundu. Ayrıca, Arap müziği ve bilimleriyle ilgilenen ve el-Fârâbî'nin büyük müzik eserini tercüme eden Baron Rodolphe D'Erlanger bu konferansın düzenlenmesine yardımcı oldu. D'Erlanger, Ocak 1931'de Mısır'a gelerek Doğu Müziği Enstitüsü'nü ziyaret etti ve üyeleriyle görüştü.

Kralın isteğiyle, Eğitim Bakanlığı'nın müzik denetçisi ve konferans genel sekreteri Dr. Mahmoud Ahmed El Hafni, konferansın düzenlenmesine ilişkin bir düzenleme tasarısı hazırladıktan sonra 21 Nisan (1931) tarihinde Kuzey Afrika'ya seyahat etti. Konferansta ele alınacak konular ve davet edilecek müzik bilim adamlarının adları ile komiteleri oluşturdu. Tunus'taki Rodolphe D'Erlanger ile iletişime geçti ve bu konularda danıştı ve anlaşmaya vardılar.

Bu konferansta sanatsal çalışmalar iki bölüme ayrılmıştı: Birincisi, uluslararası eserler ve etkileyici araştırmaları belirleyen bilim adamlarının tartışmalarını içeriyordu; ikincisi ise Arap ülkelerinden gelen müzik gruplarını ve Mısır müzik gruplarını kapsıyor, parçaların kaydedilmesi ve daha sonra bilimsel bir çalışma için incelemek üzere bir ses kayıt komitesi tarafından muhafaza edilmesi planlanmıştı.⁷

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

1932'de Kahire'de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresine kimlerin katıldığı ve hangi konularda komiteler kurulduğu kongre kitabında şu şekilde belirtilmiştir:

4.2.1. Arap Müziği Konferansı'nın Düzenleme Komitesi'nin Kurulması Hakkında Kraliyet Emri No. 9, 1932 Yılı

Biz, Birinci Fuad Mısır Kralıyız,

20 Ocak 1932 tarihinde Kahire'de Mart 1932'de Arap Müziği Konferansı'nın düzenlenmesi için onay verilmesini kararlaştıran Bakanlar Kurulu'nun kararını inceledikten sonra ve Başbakanımızın bize sunduğu öneriye dayanarak aşağıdaki emri verdik:

⁷ Bu bölüm Arap Müzik kongresinin yayınlanmış bildiri kitabından ve Arapçadan Türkçeye çevrisi yapılarak alınmıştır.

1- Mart 1932'de Kahire'de gerçekleştirilecek Arap Müziği Konferansı'nın düzenlenmesi için bir komite kurulacaktır. Komite aşağıdaki gibi olacaktır:

- Genel Kültür Bakanı Muhammed Hilmi İsa Paşa Başkan
- Abdülfettah Sabri Paşa - Başkan Yardımcısı
- Ahmed Necib El-Hilali Bey
- Mustafa Rıza Bey
- Muhammed Zeki Ali Bey
- Yakub Abdülvahab Bey
- Dr. Mahmud Ahmed el-Hafni Efendi - Genel Sekreter
- Baron Rodolphe D'Erlanger
- Monsieur Kantoni - Kraliyet Operası Müdürü

2- Başbakanımıza bu emrimizin uygulanması emredilir.

Abidin Sarayı'nda 12 Ramazan 1350 tarihinde (20 Ocak 1932)

Fuad⁸

⁸ Bu bölüm 1932 Arap Müzik Kongresi bildiri kitabından ve Arapçadan Türkçeye çevrisi yapılarak alınmıştır.



حضرة صاحب المعالي محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية
رئيس لجنة تنظيم المؤتمر

Fotoğraf 2 - Eğitim Bakanı ve konferansın düzenleme komitesinin başkanı olan Muhammed Hilmi İsa Paşa.



Fotoğraf 8 - Abdülfettah Sabri Paşa.



Fotoğraf 7 - Yakub Abdülvahab Bey.



Fotoğraf 6 - Baron D'Erlanger.



Fotoğraf 5 - Ahmed Necib El-Hilali.



Fotoğraf 4 - Mustafa Rıza.



Fotoğraf 3 - Muhammd Zeki.



Fotoğraf 9 - Monsieur Kantoni.

4.2.2. Yüksek Kraliyet Himayesi Altında Arab Müziği Konferansı Yönetmeliği

Madde 1: Kahire şehrinde Arap Müziği Konferansı düzenlenir ve toplantı süresi 14 Mart 1932 tarihinden itibaren üç hafta olacak.

Madde 2: Konferansın konularını şunlar oluşturur: Arap müziğinin gelişimine ilişkin araştırmalar, makamların ve ritimlerin incelenmesi, sözlü ve saz müziğin düzenlenmesi, müzik dizisinin belirlenmesi, notaların yazılmasına yönelik sembollerin belirlenmesi, müzik aletlerinin incelenmesi, Mısır ve diğer Arap ülkelerinde milli şarkıların ve melodilerin kaydedilmesi, müzik eğitiminin düzenlenmesi, Arap müziğinin tarihi ve basılı ve el yazması eserlerinin incelenmesi. Her bir konu için özel bir komite oluşturulur.

Madde 3: Konferans çalışmaları iki bölüme ayrılır: İlk olarak, komiteler ön hazırlık teknik çalışmalarını yapar ve bu süre iki haftadır. İkincisi, konferans komitelerin raporlarını inceler ve bu süre bir haftadır ve alınan kararlar yayımlanır.

Madde 4: Konferansın başkanlığını Eğitim Bakanı yürütür ve Müzik İnceleyicisi olan Dr. Mahmud Ahmed el-Hafni genel sekreter olarak atanır.

Madde 5: Bu konferansın düzenlenmesinden sorumlu olan komite şu şekilde oluşturulur: Eğitim Bakanı... başkan, Abdülfettah Sabri Paşa... başkan yardımcısı, Baron D'Erlanger... teknik başkan yardımcısı, Ahmed Necib El-Hilali , Mustafa Rıza Bey, Mehmet Zeki Ali Bey, Yakup Abdülvahab Bey, Dr. Mahmud Ahmed el-Hafni Paşa... genel sekreter, Monsieur Kantoni, Kraliyet Operası Müdürü.

Madde 6: Konferansa tahsis edilen bütçeden aşağıdaki alanlarda harcama yapılır:

- 1- Mısır'daki farklı Arap kitap kütüphanelerinde muhafaza edilen en önemli Arapça müzik el yazmalarının bir fotoğraf koleksiyonunun oluşturulması.
- 2- Arap müziği ile ilgili en önemli eski ve yeni eserlerin elde edilmesi (veya araştırmaya yardımcı olabilecek eserler - Doğu, Latin ve Bizans müziği ile Hristiyan ilahileri gibi konulara odaklanan eserler).
- 3- Arap müziğine dair Doğu müzik aletlerinden gelişen en önemli enstrümanların temin edilmesi, bu gelişimin farklı aşamalarının incelenmesi.
- 4- Doğu ülkelerinde basılmış faydalı müzik eserlerinden bir koleksiyon oluşturulması.
- 5- Arap ülkelerinde dolaşımda olan ve bu ülkelerin müziğine özgü bir nitelik taşıyan en önemli kayıtların bir koleksiyonunun oluşturulması.
- 6- Bu konuda özel bir komite tarafından seçilen müzik parçalarının, Gramofon Şirketi aracılığıyla kaydedilmesi.
- 7- Konferansın çalışmalarında gerekli olan yayınların temin edilmesi.

Ayrıca, konferans organizasyon komitesi, üyelerin yabancı ülkelere gelmeleri ve konaklamaları için bedel vermeye karar verebilir.

Madde 7: Konferans üyeleri, bu yönetmeliğe eklenmiş olan listede belirtilmiş olup, yedi teknik komitenin her birine dağıtılır ve her toplantıya, işbirlikçi olarak onlara yardımcı olacak sanatçıların seçkin bir grubu katılır.

Madde 8: Her komite, ilk toplantısında başkanını ve sekreterini seçer, toplantılarının tarihlerini belirler ve kararlarını başkan ve sekreter tarafından imzalanan bir tutanakta kaydeder ve raporlarla birlikte konferansa sunar.

Madde 9: Arapça, resmi tartışma dili olup, bununla birlikte aşağıdaki dillerden biri kullanılabilir: Fransızca, İngilizce, Almanca. Ancak, konferans bir yabancı dil olarak Arapça'nın yanında bir dil seçmelidir.

Madde 10: Her komitenin araştırmaları, ekteki Numara 1'e ayrıntılı olarak belirtilir.

Madde 11: Konferansın genel sekreteri, görevi gereği her komitede bir üye olarak bulunur ve komiteler arasında iletişim halkası olarak görev yapar.

Madde 12: Her komiteye ve konferansa, genel sekreterin sunumuyla ihtiyaç duyulması halinde tercümanlar ve yazı işleri memurları atanır.

Madde 13: Konferans üyeleri, 14 Mart Pazartesi günü saat 16.30'da Kahire Doğu Müziği Enstitüsü'nde resmi olmayan bir toplantıda bir araya gelirler, çay ikram edilir ve komitelerin çalışmaları 15 Mart 1932 Salı günü sabahı başlar.

Madde 14: Resmi oturumlar, konferans başkanının 28 Mart sabahı saat 10.00'da yaptığı bir konuşmayla başlar. Oturum başkanı daha sonra teknik başkan yardımcısını görevlendirir ve oturumlar, her biri oturum başkanı tarafından yönetilen oturumlarla devam eder. Her bir oturumun belirli bir zaman diliminde konu üzerinde tartışmalar yapılır, Numara 2 ekte belirtildiği gibi. Bu oturumda konferans, oturum düzenini belirler. Resmi oturumlarda konferans çalışmaları, oturum başkanı ve sekreter (genel sekreter) tarafından imzalanan tutanaklarla kaydedilir.

Konferans oturumları, 3 Nisan 1932 Pazartesi günü saat 04.30'da, Genel Bilgi Bakanı tarafından sona erdirilir.

Madde 15: Her komite, sundukları araştırmalardan faydalı bulduklarını bastırmak için, konferans üyeleri tarafından komitede aittir.

Madde 16: Konferans, araştırmalarını tamamladıktan sonra, konferansın işlerini, alınan kararları ve anlaşılan prensipleri içeren genel bir rapor hazırlamak üzere özel bir teknik komite oluşturur. Daha sonra, organizasyon komitesi, raporu basmak için bir komite atar ve raporu Kral'a sunar.⁹

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

1932'de Kahire'de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresinde Rauf Yektâ Bey Kongrede resmî olarak iki komitede görev almıştır. Birincisi başkan olarak görev aldığı “Makam, Usul ve Komposazyon Komitesi” dir. Komitedeki diğer isimler ise şunlardır;

Makam, Usul ve Komposazyon Komitesi:

Rauf Yektâ Bey - Komite Başkanı

Safar Ali Efendi - Komite Sekreteri

⁹ Arap Müziği Kongresi Bildiri Kitabı (1932: 30 - 32).

Mesut Cemil Bey / Baron D'Erlanger / Profesör Haba / Madam La Vergne / Profesör Salazar / Ahmed Şevk Bey / Cemil Oveys Efendi / Şih Hasan Al-malluk / Davud Hüsni Efendi / Şih Derviş El-Hariri / Sami El-Şavva Efendi / Profesör Ali El-Garim / Şih Ali El-Derviş / Kamil El-hula'i Efendi / Mustafa Rıza Bey / Mansur Avad Efendi.¹⁰

İkincisi ise “Müzik Eğitimi Komitesi” âzalıdır. Komitedeki diğer isimler ise şunlardır;

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hafni - Komite Başkanı

Monsieur Cosnaki - Komite Sekreteri

Profesör Chantevoint / Profesör Hindemith / Profesör Rabaud / Profesör Doktor Sachs / Profesör Doktor Feller / Profesör Doktor Wolf / Rauf Yektâ Bey / Ahmed Amin Al-Dik Efendi / Monsieur Kantoni / Safar Ali Efendi / Mahmoud Zeki Ali Bey / Mustafa Rıza Bey.¹¹

4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

1932 yılında kahire’de yapılan Arap Müziği Kongresinde yapılan oturumlar ve katılımcıların fikir öneri ve izlenimleri kahirede haftalık iki kez yayınlanan Al-Muhadene gazetesinde geniş yer bulmuştur. Rauf Yektâ Bey’in kongredeki raporları ve katılımlar ile girdiği polemikler gazetede yer bulmuştur. Al-Muhadene gazetesinin 1934 yılındaki nüshaları arapçadan türkçeye çevrilerek yorumlanmıştır.

“Al-Muhadene Gazetesi”¹²

Ekonomi ve siyaset alanında haftalık bir gazete

Her hafta pazartesi ve cuma günleri düzenli olarak yayımlanır, hem Arapça hem de Türkçe olarak yayın yapar. Arapça bölümünde, Türkiye ve Doğu hakkındaki en önemli haber ve bilgileri yayımlar ve Mısırlılar ile Türkler arasındaki dostane ve manevi ilişkileri güçlendirmeye çalışır.

¹⁰ Arap Müziği Kongresi Bildiri Kitabı (1932: 42).

¹¹ Arap Müziği Kongresi Bildiri Kitabı (1932: 46).

¹² Adres: 15 Abdulvahab Caddesi, Şubra. Telefon: 42660”

Yıllık abonelik ücreti: Yurtdışı için 70 Mısır kuruşu, içindekiler için 50 Mısır kuruşu ve abonelere değerli bilimsel hediyeler sunulmaktadır.

- ٣ -

كلمة المحادثة



يتمتع الأستاذ رؤف يكتا بك بشهرة عالمية في فن الموسيقى فهو من
علمائها الأعلام وله جملة مؤلفات وبحوث تدل على علمه وفضلته في
هذا الفن الجليل
وعندما تقدمت للموسيقى العربية في القاهرة سنة ١٩٣٢ انتدب لتمثيل
تركيا وكانت له آراء وملاحظات حول المؤتمر وأبحاثه ونتائج نشرتها جريدتنا
تباعا في نحو ثلاثين مقالة . وكان لهذه المقالات أثرها في الأوساط الموسيقية
والدوائر العلمية . لذلك رأينا أن نضعها جميعا في هذا الكتاب خدمة
للعلم والتأريخ .

Fotoğraf 10 - Al-Muhadane gazetesi söyleşi

Rauf Yektâ Bey'in Al-Muhadane gazetesinde yayınlanan söyleşi fikir ve izlenimleri.

Sayın Rauf Yektâ Bey, müzik sanatı alanında dünya çapında üne sahip bir kişilik olarak bilinmektedir. Müzik biliminin en önde gelen bilim insanları arasında yer alan Yektâ Bey, birçok eser ve araştırma yazmış olup yüksek bir bilgi birikimine sahiptir.

1932 yılında Kahire'de düzenlenen Arap Müziği Konferansı'na Türkiye'yi temsilen katılan Yektâ Bey, konferans hakkında görüşlerini ve izlenimlerini içeren otuz makale yazmıştır. Bu makaleler, müzik dünyası ve bilimsel çevrelerde etkili olmuştur ve biz de tarihe önemli bir kaynak olması amacıyla bu makaleleri kitabımızda toplamaya karar verdik.

4.4.1. Rauf Yektâ Bey'in Konferansla İlgili Giriş Yazısı



Fotoğraf 11 - Rauf Yektâ Bey

Mısır'da gerçekleştirilen Arap müzik konferansı, Eğitim Bakanı Sayın Hilmi İsa Paşa'nın değerli konuşması ile sona eren, on iki gün süren yoğun çabalar sonucu gerçekleştirilen, doğu müziği tarihindeki en önemli olaylardan biridir. Bu tür bir konferansın ne doğuda ne de batıda bir benzeri yapılmamıştır ve gelecekte Kahire'de yine benzeri bir konferansın düzenlenmeyeceğine inanıyorum.

şaşırtıcı olan şey, bu konferans fikrinin Avrupa müzik çevrelerinde ilk kez yayıldığında bir heyecan duyulmadı ve projenin gerçekleştirilemeyeceğine dair söylentiler iddia edilmeye başlandı.

Rabbin dilemesiyle, Mısır'ın kralı sayın Birinci Fuad'ın yüce eliyle bu konferansın düzenlenmesi gerçekleşti. Birinci Fuad, bilim ve bilgelik alanlarının her yönünü teşvik etme ve koruma konusunda büyük bir çaba göstermektedir. Rabbin dilemesiyle, konferans araştırmalarında büyük bir etkinlik ortaya çıkmış ve Mısır hükümetine sunulan öneriler ve istekler, ülkenin müziğe olan ihtiyacını gösteren isteklerle doludur. Bu faktörler, pesimist olanların yanlış anladıklarını ve gerçeklerden uzak olduklarını anlamalarına neden oldu.

Batı ve Doğu'daki birçok müzik bilimcisi davete icabet etti, hepsi bu bilimin ustaları, araştırma yapma, görme ve kökleriyle dallarıyla ilgilenme konusunda yetenekli kişilerdir.

Müzik konferansına katılacak olan sanat öğretmenlerinin isim listesine baktığımda, Kahire Konferansı'nın bu ünlülerin eşsiz bir sistemde bir araya gelmesi ve zarif bir atmosferde gerçekleşmesiyle elde edeceği olumlu sonuçları hemen anladım.

Davetliler arasında en önemli ve tanınmış kişilerden biri Tunus'ta yaşayan Baron D'Erlanger'dir. Bu araştırmacı bilim adamının Konferans Kurulu'nun teknik temsilcisi olması planlanmıştı. Hoca D'Erlanger, doğu müziği üzerine yaptığı değerli araştırmalarıyla ünlüdür ve Fârabi'nin “ Musika'l-Kebir” adlı kitabının Fransızcaya çevirisinde gösterdiği çaba ve başarıyla gurur duyulmaktadır. Bu çevirinin ilk bölümü bir yıl önce Paris'te yayınlanmıştır. Konferansın sanatsal başkanlığının Barona verileceği söylendiğinde, sevindik ve dedik ki, bu seçim projeye başlangıç için umut verici bir adımdır. Ne yazık ki, Hocanın ani hastalığı nedeniyle hayal kırıklığına uğradık. Bu hastalık Konferansı değerli çabalarından mahrum bıraktı ve Konferansın ilk oturumlarında derin bir üzüntü hissedildi ve üyeler, Allah'ın ona şifa vermesini içtenlikle dilediler.

Yine de Baron Bey, konferansın işlerini adım adım takip etmek ve oturumlardaki tartışmaları ve görüşleri anında bildirmek amacıyla özel sekreterini göndermişti. İlginç olan, yazışmaların hızlı bir şekilde haber alabilme isteğiyle havayoluyla kendisine gönderilmesi idi.

Önemli konferans üyelerinden biri ünlü Fransız oryantalist Baron (Carra de Vaux) idi. 1891 yılında, Şeyh Safiyyüddin Urmevî er-Risâletü's-Şerefiyye adlı kitabını Fransızcaya çevirmiş ve çeviri daha sonra Asya Dergisi'nde yayımlanmıştır. Bu büyük bilgini İstanbul'da otuz yıl önce tanıma şansına sahip oldum ve müzisyen meslektaşlarımdan bazılarıyla birlikte kendisi için bir müzikal etkinlik düzenledim. Bu etkinlikte ona “Mahur” adlı kendi bestem olan bir eseri dinletmiştim ve görünen o ki d'Erlanger bu parçayı unutmamış, zira sayın Hilmi İsa Paşa'nın cevaben sözlerinde şu şekilde ifade etmiştir:

“Burada, doğu müziğinin önemli isimlerinin yoğun bir kalabalığı içindeyiz. onlar ki ruhların derinliklerine nüfuz eden, hayranlık uyandıran eserleriyle eşsiz bir yaratıcılık sergilediler. Bu eserlerin ezgisi ruhumuzda tatlı bir his uyandırır ve İstanbul'da geçirdiğim gençlik yıllarımdan unutamayacağım güzel bir geceyi hatırlıyorum, o gece Sayın Rauf Yektâ Bey'in muhteşem eserlerinden birini dinledim.”

Bu konferansta dikkate değer üçüncü bir kişiyi vurgulamam gerekmektedir, bahsettiğim kişi Beyrut'taki Fransız Tıp Fakültesi'nde doğa bilimleri hocası olan Rahip (Collangettes)'tir. Bu müzik bilimci, Arap müziğinde dizi tarihini araştıran değerli bir kitaba sahiptir, kitabının adı (Etu le sur la musique arabe) olarak geçmektedir. Bu kitap, özellikle doğu müziğiyle ilgilenenler arasında büyük bir üne sahiptir.

Bu konuda uzmanlığı, yetkinliği ve geniş bilgi birikimi sayesinde, müzikal dizilerin araştırılmasına adanmış komitenin başkanlığına atanmıştır. Bu atama, Mısır müziğinin geleceğine büyük bir fayda sağlamıştır. Ancak bazı kişiler, kişisel çıkarlarını gözeterek komiteyi yanlış kararlara yönlendirmeye çalışmışlardır, ancak Rahip bey onlara karşı direnmiş ve sunulan raporları bilimsel bir tartışma ile ele almış, kesin kanıtlara dayanan güçlü argümanlarla istediklerine ulaşmalarını engellemiştir.

Almanya'nın temsilcileri arasında, Berlin Etnografya Müzesi Müdürü olan (Hornbostel) ve Berlin Üniversitesi'nden Hoca (Curt Sachs) gibi değerli bilim adamları bulunmaktadır. Ayrıca geçtiğimiz yıl Berlin'de gerçekleştirilen Doğu Müziği Konferansı'nda etkinlik gösteren (Lachmann) da bu konferansta aktif olarak yer alan önemli üyelerden biridir. Tümü, müzik alanında yaptıkları araştırmalar ve yüksek nitelikli çalışmalarıyla ün kazanan seçkin müzik adamları ve bilginleridir.

Paris Konservatuvarı'nın müdürü olan Bay (Rabaud) ise, Doğu müziğine olan ilgisini göstermek için (Marouf) adıyla bestelenmiş (Komik) operasıyla tanınır. Bu eser, okuyucularımıza (Rabaud)'un Doğu müziğine olan bağlılığını anlatmak için yeterli bir örnek olarak gösterilebilir.

Fransız Büyükelçiliği tarafından düzenlenen konserde Bay (Rabaud) ile uzun süre konuştum ve özellikle Arap müziği ve genel olarak Doğu müziği hakkında açık bir görüşe sahiptir. Doğu müziğinin ilerleme ve reformun nedenlerini benimsemesi gerektiğini düşünmektedir ve Batı müziğinin herhangi bir yardım beklenmeden, Doğu müziğinin gelişimi ve reformu için yeterli unsurlara sahip olduğunu ifade etmektedir. Bu amaç doğrultusunda, besteciler ve yaratıcılar yetiştiren müzik enstitülerinin kurulması yoluyla ilerlemenin sağlanabileceğine inanmaktadır. Bu, konuya doğru bir bakış açısıyla yaklaşan bir insan için şüphe götürmez bir doğru görüşüdür.

Konferans, araştırmalarını yedi ana bölüme ayırmış ve bu amaçla her konferans üyesi, uzmanlık alanına, duruşuna ve bilgisine en uygun gördüğü komiteye katılmak

üzere yedi komite oluşturmuştur. Komiteler ilk kez toplandığında, her komite bir başkan ve bir sekreter seçmiştir.

İlk komiteye verilen görev, genel konuları araştırmaktı ve bu komite, önceden hazırlanan program gereği aşağıdaki soruyu araştırmakla görevlendirildi:

- Arap müziğinin özgün kişiliği etkilemeden nasıl ilerletilebilir?

Bu kısa ve kapsayıcı soruya cevap vermek kolay değildi, çünkü bu tür genel sorulara cevap vermek, kişinin Doğu ve Batı müziği tarihine ve teorilerine derinlemesine hakim olmasını gerektirir. Bu sorunun cevapsız kaldığını fark ettim ve konferans üyeleri tarafından ihmal edildiğini gördüm. Bu soruya cevap vermek için sadece ben ve Mesut Cemil Bey başvurduk. Benim cevabım uzun ve ayrıntılıyken, Mesut Bey, sorunu çözmek için temel noktaları kapsayan kısa ve öz bir cevap vermekle yetindi. Bu cevap, görüşümle büyük ölçüde uyumluydu ve genel cevabımla uyum içindeydi.

Bu konuda tarafımızdan sunulan raporlar, genel kurulda, Oryantalist bilim adamı Baron Carra de Vaux başkanlığındaki Genel Konular Komitesi tarafından övgüyle karşılandı ve sonunda öneriler içeren raporların Mısır hükümetine sunulması kararlaştırıldı.

Müzik Konferansı'nın ikinci toplantısı, Almanya'dan Dr. Lachmann başkanlığında gerçekleşti ve ses kayıt komitesinin Arapça metni okundu ve ardından Fransızcaya çevrildi. Bu raporda, müzik parçalarının plaklara nasıl aktarıldığı ve bu amaçla komite tarafından benimsenen bilimsel yöntemler hakkında bilgi verildi. Toplantı, konferans üyeleri arasında yapılan tartışma ve soruların ardından sunulan belgenin kabul edilmesiyle sona erdi.

Müzik Konferansı, 29 Mart 1932 tarihinde, benim başkanlık yaptığım (Makamlar, usul ve kompozisyon) komitesinin sunmuş olduğu bildiriye dinledi. Bu bildiride, komite Mısır ve diğer ülkelerde kullanılan makamları ve işaretleri açıkladı, bunların nasıl bilimsel olarak analiz edildiğini ve tespit edildiğini belirtti. Ayrıca, konferans gündeminde belirtilen konularla ilgili olarak komitenin yaptığı araştırmaları ve çalışmaları ile ulaşılan sonuçları anlattı. Bu bildiri, üyeler üzerinde büyük bir etki yarattı ve içeriğine alkışlarla ve beğenilerle onay verdiler.

Üçüncü komite, Arap müziğinin gerçek dizisini araştırmakla görevlendirildi ve bu araştırma ciddi bir zorluk ve tehlike içermekteydi. Uzun süren tartışmaların merkezinde yer aldı ve kesin bir sonuca varılmadan uzun bir süre geçti.

Arap müziğinin diğer tüm dünya müzikleri gibi ses sistemine sahip olması son derece doğaldır. Ancak, genel olarak Doğu'da ve özellikle İslam dünyasında müzik bilimcilerin az olması nedeniyle Mısır müziğinin ses sistemi hakkında yanlış bir düşünce yaygındı. Bu yanlış düşünceye göre, Mısır müziği çeyrek seslerin kullanımına dayanan bir ritme sahip olduğu düşünülüyordu, ki bu aslında Oktav adı verilen aralığın 24 eşit bölüme ayrılması sonucunda elde edilen bir durumdur.

Müzik bilimcilerinin tamamen bilincinde olan bir konu, teorik bilim insanının ilk görevlerinden birinin, ülkesinde kullanılan ses sisteminin gerçeğini bilimsel prensipler doğrultusunda belirlemek olduğudur. Dünya üzerinde hiçbir müzisyen, ülkesinin müziğinin ve bestelerinin eşit olarak bölünmüş aralıklardan (tempere) oluştuğunu iddia etmeye cesaret edemez. Çünkü doğa bilimcilerinin deneyler ve belirledikleri yasalarla kanıtladığı gibi, doğa hiçbir şekilde uyumlu sesler (temper) sunmamaktadır ve Uyumlu sesler teorisi kesinlikle tartışmaya açık olmayan bir bilimsel referanstır ve bu gerçeği açıkça belirtmektedir.

Eğer piyanoların ve benzeri enstrümanların ayarlanması sırasında karşılaşılan zorluklara ve ardışık olarak duyulan farklı notaların simetrik olması gerekliliğine dikkatlice bakarsak, bunun batı müziğinde seslerin bölünmesine yol açan seçimlerle sonuçlandığını görebiliriz. Arap müziğinin aslında duygusal bir müzik olduğunu ve tüm bunları düşündüğümüzde, Arap müziğinin yapay bir sistem üzerine, 24 eşit perdeye dayanan bir yapıya dayanabileceğini iddia etmek açık bir hata olduğunu biliyoruz.

Görünüşe göre Kahire'de müziği icra eden müzisyenler bunun farkında değillerdir, bu da bazılarının piyano enstrümanlarını oktavları 24 eşit çeyrek nota üzerinde dağıtmaya çalışmasına neden olmuştur.

Bu veriler Arap müziğinin ihtiyaçlarıyla hiçbir şekilde uyuşmadığı için insanlar tarafından kabul edilmedi ve üretildiği tarihten beri beklenen ilgiyi görmedi. Üreticilerin hayalleri boşa gitti.

Kahire konferansı henüz başlamışken, piyano üreticilerinin içlerindeki arzular harekete geçti ve bir şekilde kendilerini dünya çapında üne sahip konferans üyelerinin

arasına sokmayı başardılar. Bu, müzik üzerine uzmanlaşmış komitede verimsiz tartışmaların zaman kaybına neden oldu ve amacı, konferans üyelerinin yanlış iddialarını kabul etmelerini sağlamaktı. Arap müziğinin temperasyon sistemine dayandığı yanlış iddialarını kabul etmelerini sağlamaya çalıştılar. Ve sevindirici olan şu ki, bu tüccarların çabaları başarısızlıkla sonuçlandı çünkü müzik dizi komitesi son raporunda tüm iddialarını ve yanıltıcı beyanlarını çürüttü ve güçlü argümanlarla onların geçişlerini kapattı, böylece yanlış iddialarda bulunma veya yanılgılarını sürdürme fırsatı vermedi.

Övünmek için söyleyebilirim ki, sözlü beyanlarım ve oturumlar sırasında okuduğum yazılı notlarım, bu etkileyici sonuca ulaşmada büyük etkiye sahipti. Benim çabalarım olmasaydı, Müzik Dizi Komitesi'nin bu konuda zararlı bir karar alması mümkündü ve bu Arap müziğinin geleceği için büyük bir tehlike oluşturabilirdi.

Ancak, bu önemli konu, yani müzik dizi araştırması, konferansın yapılmasını gerektiren konuların başında yer almasına rağmen çözümsüz kalmıştır. Bu amaçla oluşturulan komitenin yapması gereken çalışma, yalnızca çeyrek seslerin taleplerini karşılamakla sınırlı değildi. Asıl amaç, Arap müziğinin ses sistemini araştırmak ve denetlemektir. İlk oturumlardan itibaren bu komitenin, bu konuda nihai bir karara varması mümkün olmayacağı açıktı. Bu önemli konunun çözümü için düşünmeye odaklanırken, piyano imalatçıları Müzik Dizi Komitesi'ne karşı çıkmak için özel bir rapor hazırlıyorlardı ve bunu genel kurul toplantısında okuyacaklarına dair söylentiler bana ulaştı.

Onlar, konuyu Genel Konferans'ta tartışmaya açmak ve bilimsel temele dayanmayan görüşlerini yaymak için hazırlıklar yapmışlardı. Bu durumu pratik bir şekilde engellemek için bir öneri sunmak amacıyla bir karşı tez hazırladım. Komite raporu okunduktan hemen sonra, muhalifler harekete geçmeden önce hızla kalktım ve söz istedim. Ardından bir ara verdim ve aşağıdaki özeti okudum:

“Bu rapordan sonra açıkça anlaşıldı ki, Mısır müziğinin gerçek ses değerleri henüz tam olarak anlaşılamamıştır. Örneğin, Batılı bir müzik bilimcisi bu raporu okuduktan sonra Mısır müziği ile batı müziği arasında Aralık ve bilinen oranları eşleştirebilir mi? Mısır'daki müzik aralıkları diatonik mi? yoksa kromatik mi? Genel olarak, müzik bilimi terimlerini kullanarak buradaki melodi sistemi hakkında doğru bir fikir oluşturabilir mi? Bu sisteme bilimsel bir isim verebilir mi? Şüphesiz ki bu zor olacaktır. Mısır hükümeti,

samimi yardımını esirgmeden bu konuda gerekli önlemleri almakta gecikmiyor. Bu nedenle, bu aktif hükümetin yetkililerine Müzik alanında bilimsel bir enstitü (akademi) kurmak için gerekli adım atmaları konusunda içtenlikle öneride bulunuyorum. Bu müzik bilim kurumu, müzik aletleri imalatçılarından ve müzik konusunda sınırlı bilgiye sahip olanlardan değil, doğu ve batı müziğindeki araştırmalarıyla tanınan müzik bilimcilerinden oluşmalıdır. Dileğim, bu bilimsel müzik kurumunun altında, müziğin yararlı bilgilerine sahip müzik bilimcilerinin yer aldığı bir kurum olmasıdır...”

Başkan rahip collangettes fikrimi değerlendireceğini belirtti ve hükümete müzik alanında akademik bir kurum kurma önerisini sunacaklarını söylediler. Salona hitaben bu öneriye karşı olanların ayağa kalkmasını istediler. Bu öneri büyük bir çoğunlukla kabul edildi. Sadece iki piyano üreticisi karşı çıktı. Ancak muhalefet tampere sistemini savunmak için hazırlıklarını yapmıştı. Konuyu gündeme getirmezlerse ne yapacaklarını bilemediler ve bu nedenle amaçları için bir gürültü koparmaya başladılar. Ancak, yabancı delegeler, özellikle benim önerimden sonra, bu durumdan rahatsız olmaya başladılar. Bu nedenle Alman bilim adamı Hoca (Curt Sachs), amacı olanların umutlarını yerle bir eden bilimsel bir bombayı attı ve şöyle dedi: “Bir akademi kurulacağına göre, tüm bu konuları tartışmak ve incelemek, oluşacak bilimsel kurulun bilgisiyle mümkündür. Buradaki tartışmalarla sonuca ulaşmak saçmalaktır. Bu nedenle komitenin önerisini kabul etmekle yetinmek gerektiğini düşünüyorum.”

Bu görüş büyük bir çoğunlukla kabul edildi ve oturum sona erdi.

Diğer toplantılarda, Müzik Eğitimi ve Öğretimi Komitesi, Müzik Tarihi ve Müzik Yazmaları Komitesi ve Müzik Aletleri Komitesi tarafından sunulan raporlar ve kararlar okundu. Tüm toplantılarda, kıymetli ve verimli kararlara varıldı.

Bu üç komitenin sunmuş olduğu raporlar arasında Mısır'daki müzik eğitiminin incelendiği komite raporunun en önemli rapordan biri olduğunu belirtmek istiyorum. Bu raporda yer alan verilerin toplamından anlaşıldığı üzere, Mısır okullarında müzik öğretimine uyumlu bir metodoloji ve Arap müzik teorisiyle uyumlu bir müfredat yöntemi şu anda bulunmamaktadır.

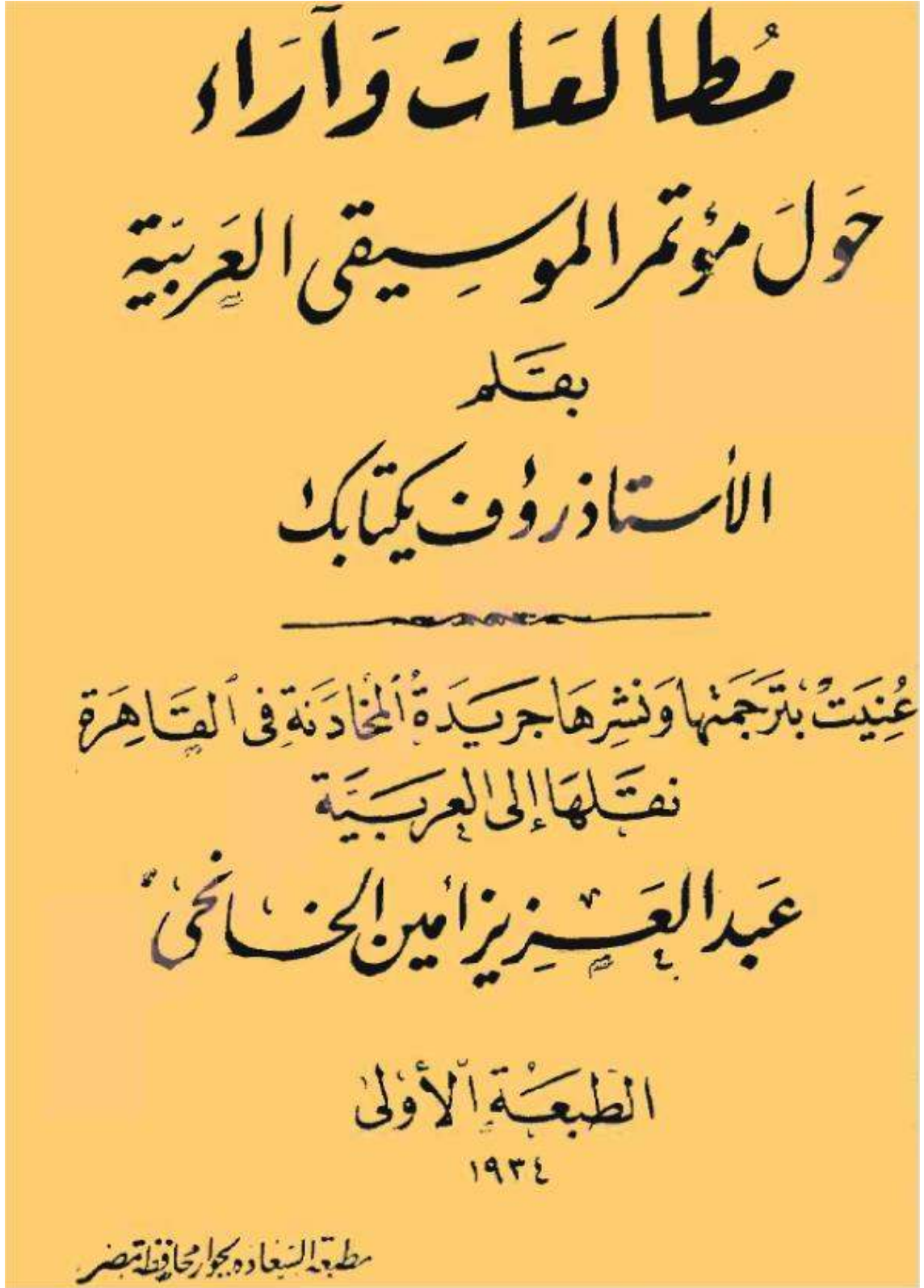
Bu gerçeği gizlemeye gerek yok ve şunu neredeyse iddia edebilirim ki, konferansın düzenlenme amacı bilgi ve görüşleri toplamak ve öğretim yöntemini düzenlemek için temel olabilecek bir taban oluşturmaktır.

Eğer bu öğretim yöntemini yazma ve kaydetme görevi kime verildi diye merak edersek, ben şunu söyleyebilirim ki, doğuda yaşayanlar olarak bu hevesi batılılardan beklememiz gerektiği gibi Monsieur Henri Rabaud, Paris Konservatuvarı Müdürü, aynı düşünceyi konferansta açık bir şekilde ifade etmekten çekinmedi.

Bu durum böyle olduğu sürece, bu görevi yerine getirmek için en iyi kişi, batılıların öğretim prensiplerine hakim ve doğu müziği teorilerinde sağlam bir bilgiye sahip bir bilim insanıdır. Mısır'daki kaldığım süre boyunca, Eğitim Bakanlığı'nın müziği geliştirmek için gayret gösterdiğini memnuniyetle gözlemledim ve bu konuda sanatçıların görüşlerini dikkate almaları gerektiğini belirtmek isterim. Bu çabalar, I. Fuad'ın himayesi altında gerçekleşmektedir.

Bu gibi dönemlerde Müzik Akademisi'nin kurulması, yüksek maliyetler ve uzun bir süre gerektiren bir iş olabilir. Mısır Eğitim Bakanlığı'nın bu konuda ilerleme kaydettiğini görüyorum. Şu anda doğu ve batı müziğinde tanınmış bir müzisyenin atamasını yapmaları durumunda, özellikle doğu ve batı müziği teorilerinde bilgili bir uzmanın istenilen öğretim yöntemini tamamlayabileceğinden şüphem yok. Ayrıca, Mısır müziğinin dayandığı bilimsel temeli de belgeleyebilir. İkinci konferansın toplanma zamanı geldiğinde, Mısırlılar “İşte bilimsel ve teknik ölçütleriyle Mısır müziği budur” diyebilirler ve müzikleriyle parlak bir uluslararası geleceğe adım atmaları mümkün olur.

Mısır hükümetinin, Mısır müziğinin gelişimi ve parlak sonuçlara ulaşması için bu tür önerilere önem vermesini içtenlikle diliyorum. Lütfen, konferansın düzenlenmesi için başlatılan çabalara ve fedakarlıkların boşa gitmemesi için faydalı önerilerin incelenmesinde gecikmeyin.



Fotoğraf 12 - Rauf Yektâ Bey'in Kalemîyle Kongre Hakkındaki Görüşleri.

4.4.2. Rauf Yektâ Bey'in Kongre Hakkındaki Görüşleri

Yüce Kral I. Fuadî'nin Mısır'daki bilimsel hareketin koruyucusu olan yüce iradesini tekrar kaydetmek beni mutlu ediyor. Kahire'deki konferansın düzenlenmesi talebinde gösterdiği yüce iradesinin, Doğu müziği ile ilgilenen herkes üzerinde büyük etkileri oldu. Bu olay, Mısır için tarihe geçen bir gurur kayıdır. Konferans, Doğu'da genel olarak uyanış hareketinin bir zorunluluğu olarak gerçekleşti ve bu konferansın önemini gösteren en büyük kanıt, bilimsel müzik topluluklarının tümünde gördüğü ilgidir ve bu topluluklar hala konferansta sunulan önemli konuları incelemeye ve tartışmaya devam etmektedir.

Bugüne kadar Türkiye'de ve dışında yaşayan Türk ve farklı milletlere mensup müzisyenlerin gönderdiği bir dizi mektubu hala alıyorum. Ülkemden gelen mektuplarda, Türk müziği hakkındaki bilimsel tartışmaları ve basının konferans hakkında yayınladığı bilgi eksikliğinden şikayet ediyorlar. Ayrıca, mektuplarında bu tartışmaların niteliği ve amaçlarını net bir şekilde bilmediklerini belirterek, konferansın kararları hakkında daha fazla ayrıntı talep ediyorlar. Yabancı arkadaşlarım ise, Arap müziğini duydukları Cezayir, Fas, Tunus, Suriye ve Irak'tan gelen heyetler hakkındaki bilimsel eleştirilerimi ve kişisel görüşlerimi beklediklerini yazdılar.

Türk vatandaşlarından gelen sorulara gelince, kısaca söyleyebilirim ki Türk basını, konferansı bahsederken eksik bilgilendirme nedeniyle “Doğu Müziği Konferansı” olarak adlandırdı. Gerçek adını yani “Kahire Arap Müziği Konferansı”nı kullanmadı. Bu isimlendirme, Türk müziğinin incelendiği bir konferans gibi algılanmasına neden oldu, çünkü konferansın Doğu'nun farklı milletlerinden oluşan bir konu olduğu düşünülüyordu. Ancak konferansın adı, açıkça Arap müziği ile ilgili olduğunu, amacının Arapça konuşulan ülkelerde icra olunan müziği, tarihini, bu müziği geliştirmek ve ıslah etmek için yapılması gerekenleri incelemek olduğunu belirtiyor.

Konferansa davet, bu amaçla yapıldı ve genel olarak Doğu Müziği ve özelde Arap müziği üzerine çalışan birçok bilim insanı bu çağrıya karşılık verdi. Bu temelde konferans toplandı ve Türk müziği konusunda herhangi bir programa bakılmaksızın bu konunun dışında kaldığını söylemek doğaldır. Makalelerimde, “Al-Muhadene” gazetesinin 288, 287, 286 ve 283 sayılarında yayınlanan yazılarımda, konferans katılımcılarının ilgilendiği konuları açıkladım, bu nedenle bu konuları tekrar yazacak olmanın bir gereksizlik olduğunu düşünüyorum.

Ancak beni gerçekten ilgilendiren şey farklı Arap ülkelerinden gelen heyetlerin müziği hakkında sordukları soruları cevaplamaktır. Bu soruları sormaları beni memnun ediyor ve onların taleplerinin karşılanması, konferansın amacını gerçekleştirmelerine yardımcı oluyor. Bu amaç, dünya müzik bilim çevrelerine Arap müziğinin gerçek doğasını, ilerlemesinin ve yükselmesinin ne kadar yol aldığını tanıtmaktır. Batılı bilim insanlarının ilgisi, Kral Birinci Fuad'ın Arap müziğini Doğu ülkelerinde yükseltme amacıyla yaptığı büyük hizmetin bir göstergesidir.

Müzik hakkındaki teorik bilgilerim, Tunus, Fas ve Cezayir'de arkadaşım Monsieur (Roatier) tarafından müzikle ilgili özel (Lavignac) bilgi dairelerinde yazdıklarından elde edildi. Bu ülkelerin müziği hakkındaki bilgilerim, kayıtlardan ve radyodan duyduklarımın yanı sıra, konferansın düzenlediği müzik konserlerinde bu ülkelerin temsilcilerinden duyduklarımınla sınırlıydı.

Bu müzik konserlerinde duyduğum şey müzik tarihine hakim olan herkesin bildiği genel müzik teorisini hatırlatmama neden oldu. Bu gerçek, birkaç kelimeyle özetlenebilir: “Bir milletin dilinin, müziğiyle sıkı bir ilişkisi vardır ve toplumun medeniyet ve genel kültürünün ilerlemesine katkıda bulunan bir süreçtir, tarih boyunca olduğu gibi.” İlk çağlardan beri kullanılan temel kelimelerden oluşan dil ağızları gibi, bu toplumların müziği de dil ağızlarına benzer şekilde basit kelimelerle sınırlıdır ve insan duygularını ifade eden farklı müzikal tonlamalardan yoksundur.

Mısırlılar, kardeşlerimiz olan Faslılar, Cezayirli ve Tunuslular'ın müziğini ilk duyduklarında, bu ülkelerin müziğinin basitliğini, az sayıda notasını ve tek tip bir ritm üzerine kurulmuş monoton bir yapısını fark ettiler. Mısır müziği, bu ülkelerin müziğinin yanı sıra zengin melodilerle doluydu, çalma ve söyleme tarzıyla tam anlamıyla farklıydı ve diğerlerinden büyük bir farka sahipti ki bu farkı müziğe hakim olmayanlar bile anlayabiliyordu. Batılılar, bu müziği duymaya alışkın olmasalar da ona saygı ve hayranlık duyular.

Bu makalede sadece şunu kabul etmekten başka çarem yok: Bazı diğer ülkelerin müziği dinleyicilerin göz kapaklarının kapanmasına neden olmuştu, hatta bazı gecelerde ünlü Alman bilgin Hoca (Hornbostel) ve diğer yabancı hocalar, yanımda uyumuşlardı.

Opera binasında düzenlenen müzik konserine gelince, Batılı bilim insanlarının Mısır müziğine büyük ilgi gösterdiğini, hatta Mısırlıların ilgisini aştığını gördüm.

Konferans konserlerinde duyduğumuz Faslı kardeşlerimizin performansları alkışlarla karşılandı. Bu alkışlar samimi bir beğeni ve takdirin bir göstergesi miydi? Sanmıyorum, daha çok bu tür durumlarda gösterilen kibarlıklardan biriydi.

Çünkü konferans, müzikteki mikrotonal uyum konusunda büyük ilgi görmekteydi ve bu önemli konuyu inceleyen komite, Arap müziğinin 24 eşit yarı nota ile ayrılmış bir sese uygun olup olmadığını tartışmaktaydı. Bu konuyla ilgili tutkulu tartışmaların yaşandığı bir akşamda, Cezayir heyetinden bir genç sahneye çıktı ve İtalyan bir mandolin çaldı, sesi 12 eşit aralığa bölünmüş gibi geldi, sanki bilimsel tartışmaları gündüzleri ciddiyetle ele aldıklarına alay ediyordu. Cezayirli müzisyenler için bu kadar basit miydi? Konferansın düzenlenmesi neden gerekiyordu? Eğer Arap müziği 12 eşit aralıkla çalınabiliyorsa, neden 24 eşit aralıklı seslere sahip piyano gibi enstrümanlar yapılmalıydı?

Bu soruları sormak için bu heyetlerin üyeleriyle iletişime geçtim ve bu soruları yanıtlamalarını talep ettim, ancak ne yazık ki onlardan herhangi bir fayda sağlayamadım. Üstelik, bu soruların anlamını dahi anlamadıklarını fark ettim. Eğer Cezayir heyeti bu şekildeyse, Tunus veya Fas heyetleri farklı mı? Üzgün bir şekilde ifade etmeliyim ki bu üç heyet arasında çok az farkla neredeyse aynı seviyede olduklarını söyleyebilirim. Bu heyetlerin her birine bir not vermek gerekirse, en yüksek not Tunus heyeti, ardından Cezayir ve sonra Fas heyeti olurdu.

Bu gerçek Arap müziğinin orijinal kaynağından uzaklaştıkça ne kadar zarar gördüğünü ve ne kadar saf ve zarif olmaktan uzaklaştığını göstermektedir. Bu Arap müziğinin sadece Mısır'da gerçekten gelişebileceğini gösterir. Çünkü Mısır, Arap müziğinin gerçek merkezi olduğunu kanıtlar.

Suriye heyeti ise Fas halkından çok daha gelişmiş bir seviyeye sahipti, çünkü Suriye, Arap müziğine Mısır müziğine en yakın olan ülkelerden biridir. Bilinmelidir ki Kahire'de bestelenip çalınan müzik parçaları, bir ay içinde Suriye'nin tüm şehirlerine ve köylerine yayılır. Suriyeli müziğin kendi güzelliklerine sahip olduğunu inkar etmiyoruz. Ancak Suriyeliler kendi müziklerinin Mısır müziğinin seviyesine yükseldiğini iddia edemezler. Bu iki müziği karşılaştırdığımızda, müziğin bölgesel doğada etkilendiğini fark ettik. Bu da meyve ve sebzelerin coğrafi bölgelere göre tadının ve lezzetinin değiştiği gibi bir şeydir.

Irak heyetinin sunduğu müziğe gelince, bu heyetin üyeleri Irak müziğinin hala Fars müziğinin etkisi altında olduğunu gösterdiler. Konferans katılımcıları, Türk-Azeri müziği ile Arap müziğini harmanlamanın duygusal bir tarz yarattığını ve insanların kalplerine hitap ettiğini daha fazla bir hayranlıkla gözlemlediler. Ancak, Iraklı kardeşlerimiz için Fars müziğini taklit etmek onurlu bir şey değildir.

Bu nedenle, Iraklıların kendi müziklerinde ulusal bir tarz geliştirmelerini içtenlikle umuyorum, çünkü başkalarının müziği yerine kendi kimliklerini yansıtan bir müzik tarzı oluşturabilirler, bunu başkalarına başlarındaki giyimlerini gösterdikleri gibi gösterirler. Genel olarak, Kahire'deki konferansa katılan çeşitli heyetlerden duyduğumuz farklı türdeki müzikler, müziği sadece pratik yolla öğrenen müzisyenlerin eserleridir ve teorilerden uzaktır. Bu nedenle, bu müziğin ayrıntılı eleştirisini yapmak yerine, Mısırlıların konferansın sonuçlarından nasıl faydalanabileceklerini açıklamam gerektiğini düşünüyorum.

Kahire'de kongrede bulunduğum sırada o dönemde yayımlanan Mısır gazetelerinin raporlarını dikkatlice takip ettim. Gazeteler her gün kongre hakkında farklı makaleler yazıyordu, ancak bu makaleler genellikle olayları ve günlük konuları kaydetmekle sınırlıydı. Kongre oturumlarında yapılan tartışmaları, özellikle Müzik Dizisi'ni araştıran uzman komitedeki bilimsel tartışmaları içermiyordu. Bu tartışmalar, Mısır'daki müzik uzmanlarının ilgisini çekecek kadar değerliydi ve bu ilginin büyük gazetelerde ve basın dünyasında yankılanması gerekiyordu.

Müzik Dizisi Komitesi'nde hangi tartışmaların yaşandığını ve anlaşmazlığın kökenini anlayabilir miyiz? Sorunun kesin bir çözüme ulaşmasını sağlayacak bilimsel bir anayasa yolunun olup olmadığını söyleyebilir misiniz?

Bu meseleleri tarafsız bir şekilde ve bilimsel bir dilde incelemenin, Mısırlılar için büyük bir fayda sağlayacağını belirtmek gerekir. Hükümet, kongreyi düzenlemek için büyük harcamalar yapmıştı ve bu fedakarlıklara karşılık olarak, kongrenin Müzik Dizisi meselesindeki anlaşmazlığın nedenlerini ve faktörlerini anlaması ayrıca bu sorunu çözmesi gerekiyordu.

Kongre hazırlık komitesinde, çeyrek sesli piyano yapımıyla ilgili olan iki piyano üreticisi tarafından kişisel çıkarlar ve ticari amaçlar için yaratılmış bir fırtına ortamı hüküm sürüyordu. Bu fırtına, bilimsel tartışma faaliyetini olumsuz etkiledi ve bu nedenle,

komite başkanı olan Rahip (Collangettes)'ye yönelik iki uzun mektup yazdım. Bu mektupları bilimsel müzik uzmanları tarafından kabul edilen teoriler ve kanunlar hakkında genel bir bakış sunarak, tartışmaların bilimsel alana yönlendirilmesini amaçladım. Ancak, piyano üreticileri çeşitli yanıltıcı argümanlarla gürültü kopardılar ve amaçlarına ulaştılar.

Müzik konferansındaki tartışmaları gazetelere sunup analiz etmek ve halka açıklamak fikrini düşündüm. Ancak konferans üyesi olarak, konferansın sona ermesini beklemeksizin bu konu hakkında basında bir tartışma başlatmanın uygun olmadığını düşündüm. Ayrıca, konferansın işleri gece gündüz süren bir yoğunluğa sahipti, bu da buna engel oluyordu.

Şimdi, yalnız kaldığım ve sükunetin tadını çıkardığım bir dönemde, konferansı ve konferansın işlerini düşünüyorum. Bu keskin tartışmaların sahneleri gözümün önünde canlanıyor, insanın sinema perdesinde sahneleri ve olayları izlediği gibi bunları gözlerimin önüne getiriyorum. Önceki yazılarımda bahsettiğim gibi, çeşitli kaynaklardan aldığım mektuplar beni bu konuda yazmaya teşvik etti. Sadece birkaç gün önce, Strasbourg'da müzik okuyan iki Türk öğrenciden ortak bir mektup aldım. Bu mektuplarda konferansta tartışılan konuları ve alınan kararları ilgiyle sordular.

Kim bilir ne düşünüyorlardı? Mısır'ın bu tür bir uluslararası konferans düzenlemesiyle, Arap müziğinin okullardan çıkarılmasını amaçladığını mı düşünüyorlardı? İstanbul'da döneminde Türk Müzik Enstitüsü Müdürü olan Musa Sureyya bey'in Türk müziği derslerini kaldırdığı gibi? Şükürler olsun ki Kahire'de böyle birisi yok. Hatta böyle birisi olamaz çünkü Mısır milleti, hükümeti ve halkı olarak müziğine önem veriyor. Bu müziği koruma konusundaki coşkulu duygularını ifade ediyor ve bu konuda en üstün uluslarla rekabet ediyor gibi görünüyor. Bu gerçeği açıkça anladım. Mısır hükümetinin Arap müziğine verdiği önemi Kahire'ye ilk geldiğimde onurlu bakanlarımızdan Mısır Milli Eğitim Bakanı Hilmi İsa Paşa ve onun yardımcısı Abdulfettah Sabri Paşa'nın açıklamalarından anladım.

Aslında Mısır müziğinin geleceği ve gelişimi hakkında bazı özel gözlemler hükümet ve Mısır'ın müzikle ilgili kişileri ve kültürlü sınıf tarafından dikkate alınmalıdır. Bu gözlemleri ve dikkat çekmek istediğim noktaları netleştirmenin ve dürüst bir şekilde ele almanın gerekliliğini hissediyorum. Bu gözlemler, belirli müzik tercihlerine girmeye

neden olabilecek olsa da onları müziğe aşina olmayanlarında anlamalarına yardımcı olacak bir şekilde ifade etmeye çalışacağım.

İlk olarak, müzik teorisi hakkında kısa bir tarihsel açıklama ile başlayacağım:

Genel müzik tarihi, farklı kültürlerin tarih boyunca en eski zamanlardan bugüne kadar çeşitli müzik teknikleri kullandığını göstermektedir ve hala kullanılmaktadırlar. Bu teknikler genellikle bilimsel bir bakış açısına sahiptir ve Doğu'daki müzik bestecileri teorik konuları incelemişlerdir. Bu teorileri sayılar bilimi olarak adlandırılan bir ilkeye dayalı olarak tüm müzik tekniklerine uygulayabilirler. Bu nedenle Mısır'da kullanılan müzik yönteminin müzik bilimcileri tarafından bilinen ve türleri mevcut olan yöntemlerden biri olduğunu söylemek mümkündür ve bu müziği sayılar bilimi ile ölçmek ve kaydetmek, öncüller tarafından belirlenen teorik yasalara dayalı olarak oldukça kolaydır.

Sayılar olmadan teorilerin açıklanması ve anlatılması mümkün müdür? Ve müziğin, bu kuraldan sapmayan bilimlerden biri olduğunu iddia etmek mümkün müdür? Maalesef, Doğu'da müzik teorilerinin uzun bir süredir ihmal edildiği ve müziğin sadece pratik bir açıdan ele alındığı bir dönemde olduğumuzu söyleyebilirim.

Arapça müziğin teorilerini ele alan alimlerin, örneğin el-Farabi, İbn Sina ve Safiyyüddin Urmevî gibi düşünürlerin eserlerinde açıkça belirtilmiş bilimsel kuralları bulunmaktadır. Ancak, müziğin uygulamacıları bu teorilere gereken ilgiyi göstermeyip, bunları güncel ihtiyaçlarla birleştirmek yerine, bu konuda somut bir şeyler yapmamış olsalardı, bugün maalesef farklı görüşlerin, düşüncelerin ve fikirlerin karıştığı bir durumu görmüş olmazdık.

Doğu'daki müzik teorileri, son zamanlarda gözden düşmüş ve ihmal edilmiş bir konu olmuş. Bu da Doğu müziğiyle uğraşan insanlarda bu müziğin teorisini oluşturma ihtiyacını hissettirmiştir.

Bununla ilgili düşünenlerden biri, 1899 yılında Beyrut'ta basılan “Müzik Sanatında Şihabiye Risalesi” adlı kitabın yazarı olan Mikail Mâşakka'dır. Bu kitabın ortaya çıkışı, Doğu ve Batı'da büyük bir ilgi gördü, ancak bu ilgiyi gerçekten hak etmediğini belirtmek gerekir, çünkü insanlar Arap müziği teorileri hakkında özel bir araştırmaya aç bir şekilde bulunuyorlardı. Ancak, bu ilginin hak edilmediğini söylemek için aşırılığa kaçmıyoruz, çünkü bu kitabın zararı, açıklayacağımız nedenlerden dolayı, faydasından daha fazlaydı.

Mâşakka bu kitabı yazdığında, Suriye Türk yönetimindeydi ve bir Türk'ün bir tamburun boyundaki perdeleri gördüğünü ve bu perdelerin içinde yirmi üç farklı nota olduğunu fark etmedi. Bu notaların farklı melodi ölçüleri işaretlediğini fark etmedi. Bu nedenle, Arap müziğinin “yarım tonlarının” müziğin yirmi dört eşit birimine bölündüğünü varsaydı ve bu yanılgıya dayalı olarak bir kitap yazdı. Bu kitap, Doğu ve Batı'da birçok insanın Arap müziği teorisini yanlış anlamalarına neden oldu. Bu yanılgılar, bu yanlış iddiayı güçlü bir şekilde savunanların müzik konferanslarında görülmesiyle daha da derinleşti.

Müzik teorisyenleri için bilindiği gibi, her müzik sisteminin kendi gerçek teorisi vardır. Batı müziğinin kendine has bir teorisi var, örneğin “do” ve “re” arasındaki mesafenin 8/9 olduğu ve “re” ve “mi” arasındaki mesafenin 9/10 olduğu gibi. “Do diyez” ve “Re bemol” arasındaki sesler aynı değildir çünkü birincisi ikincisinden daha yüksektir. Bu gerçek bir müzik teorisidir. Ancak, birçok insan bu sistemle özdeşleşmekte zorlandı, bu nedenle sabit aralıklara sahip enstrümanlar olan piyano ve org gibi enstrümanlar yapma ihtiyacını hissettiler. Bu zorluklar, müziğin harmoni bilimi ile uyuşma gerekliliği nedeniyle ortaya çıktı. Bu nedenle, bu unsurları kabul eden (Temperament) adını verdikleri sabit bir sistem oluşturdular. Bu sistem, yaklaşık olarak 1700 yılından beri Avrupalılar tarafından kullanılmaktadır. Bu sistemde “oktav” yirmi dört eşit aralığa bölünmüştür. Bu, örneğin “do diyez” ve “Re bemol” arasındaki farkı ortadan kaldırdı ve onları aynı notya dönüştürdü.

Avrupa müziği şu anda bu değiştirilmiş tarzda inceleniyor ve çalınıyor. Ancak hiçbir Batı müziği alimi bu yaklaşımın gerçek müziğin doğru yolu olduğunu iddia edemez. Tam tersine değiştirilmiş yöntemin yapay ve gerçek olmayan sesler dizisi olduğunu kabul ederler. bunu kullanmalarını bazı gereklilikler zorunlu kıldı.

Bu konu düşünölmeye değer bir meseledir. Bu değiştirilmiş yöntem iki yüzyılı aşkın bir süredir kullanılmaktadır. Peki bu yapay modlar, yetenekli Avrupalı ünlü müzisyenlerin kulaklarına zarar vermedi mi? onları etkilenme faktörü ile değiştirilmiş yöntemi kullanmaya iter mi? bu yöntem tamamen eşit sesler ve yarı eşit seslerden mi oluşuyor?

Böyle bir soruda şaşılacak bir şey yok, çünkü bu oldukça normaldir. Haydi bir kişiyi hayatı boyunca piyano tarafından çıkarılan yapay sesler dışında hiçbir ses duymadığını

varsayalım. Aynı şekilde, böyle bir kişi bir gün bir telli bir enstrüman çalmak istediğini ve bu enstrümanın sabit perdeleri olmadığını kabul edelim. Bu kişinin, yaşamı boyunca duyduğu piyano seslerine başvurmadan gerçek müzik boyutlarını anlama ihtiyacı hissettiğine inanmak mümkün müdür?

Allah, bazılarına doğal bir şekilde müzik yeteneği vermiştir ve bu yetenek değişmez.

Bu tür insanları hayatları boyunca gerçek sesler duymayan ve Tanrı'nın bir armağanı olarak, tüm engellere rağmen doğüstü bir yetenek sergileyen insanlar olarak gördük. Okuyuculardan aşağıdaki olayı dikkate almalarını rica ediyorum:

Geçen yıl tanınmış kemancı Professor Marteau İstanbul'a geldi ve kendisi için Türk Müzik Enstitüsü'nde “klasik” parçalardan oluşan bir müzik oturumu düzenledik. Oturumun sonunda, o gece duyduğu değiştirilmemiş melodi boyutlarına büyük ilgi gösterdi ve araştırmamız gerçek melodi boyutları konusuna geldiğinde, uzun süredir aklımda olan bir soruyu sorma fırsatını buldum. Soruyu bu tür bir müzik adamına sormak uygundu çünkü kemancıların, piyano olmadan yalnız çaldıklarında değiştirilmiş tarz notaları kullanmadıkları ve tam tersine, gerçek melodi boyutlarına duygusal bir tepki vererek parmaklarını hareket ettirdikleri hakkında cümlenin yazıldığını okumuştum.

Bunu okumuştum ama Batı'daki tanınmış bir müzik adamından duymak istedim. Kendisine şu soruyu sordum:

Sayın hocam, kemanınızla çalarken piyano eşliği etmek ister misiniz? yoksa kemanınızı yalnız çalmayı mı tercih edersiniz?

O an beni işaret eden parmağıyla yakınındaki bir piyano türüne baktı ve şöyle cevap verdi:

Bu iğrenç kutunun yanında olmak işte tam olarak müziksel duygularımı en çok yaralayan şeydir! Müziğe gerçekten yaklaşabileceğim tek zaman, kemanımla baş başa olduğum zamandır. O zaman daha saf bir şekilde müziğin içinde olduğumu hissedirim.

Bu açık cevabı, Arap müziği divanının yanıltıcı bir şekilde 24 eşit çeyrek bölümden oluşan bir yönteme dayandığı yanlış iddiayı reddeden tüm savları gözler önüne seriyor. Bu yanıltıcı iddia tarihe aykırıdır, bilim tarafından çürütülür ve sanat tarafından hoş karşılanmaz.

Daha önceki ifadelerimde bahsettiğim tercihlerimin, yeryüzü milletlerinin her birinin uzun bir süreden beri kendi müzik anlayışlarına sahip olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte, tüm bu yaklaşımlar ve metotlar, “oktav” ve “beşli” ile “dörtlü” gibi temel boyutlar içermektedir. çünkü bu tür boyutlar tüm ses çıkaran varlıklarda mevcuttur veya başka bir deyişle, doğadan gelen yeteneklerle donatılmıştır.

Teorisyenler, bu boyutlarda eski zamanlardan beri anlaşılmıştır. hatta Pythagoras dönemine kadar uzanırlar. Ayrıca, bugün Firavunların mezarlarında müzik teorilerine dair bir kitap bulsalar, bu kitaptaki boyutların 9/8, 4/3, 3/2, 2/1 oranlarında olacağını söylemek mümkün olacaktı.

Bazı yazarlar, Pythagoras'un bu eşit boyutları keşfetmediğini ve aslında bilimsel yasaları ve teorileri, onun zamanındaki İskenderiye bilim adamları arasında bilinenleri Yunanistan'a taşıdığını iddia ederler. Daha fazla araştırdığımızda, aynı oranlara sahip müzik boyutlarının aynı zamanda eski Çin'de de bulunduğunu görüyoruz.

İnsan, Tanrı tarafından “en iyi şekilde yaratılmış” olarak tanımlanmıştır ve daha eski çağlarda şarkı söyleme ve müzik yapma yetisi, bazıları şimdi iddia edildiği gibi dört eşit parçadan oluşan yapay seslerle olmamıştır. Aksine, bu doğru yürüyen insanlar, kendi bedenlerinin doğal uyumuna uygun oranlarla uyumlu melodiler kullanıyorlardı ki bunlar “niseb-i şerife” olarak bilinir ve sayısal oran biliminin bir parçasıdır. Bir şeyin yapay olduğunu temel alarak, doğanın temelini oluşturan gerçek köken olması, büyük bir yanılgıdır ve yanıltıcıdır. Arap müziğinin temelini oluşturduğu iddia edilen bu yapay yöntemi “ tampere” olarak adlandırmak büyük bir yanılgıdır. Dünya müziklerini melodik zenginliği ve ifade gücüyle aşan Arap müziğinin, sadece oktavlar dışında gerçek ve tam olarak hiçbir boyuta sahip olmayan 24 boyutlu bir bileşim olduğunu söylemek yanlıştır.

Biraz derinlemesine düşünelim. Daha önceki yazılarımızda, Avrupa'da yüzyıllardır kullanılan ve oktavın on iki yarım sese bölünmesiyle oluşan “ tampere” yönteminin, o ülkenin halkı için doğanın ikinci yasasına dönüştüğünü ve ünlü keman çalgıcısı Marteau gibi müzik zevki olan kişilerin, bu yapay yöntemin seslerini tek başlarına çaldıklarında bu yöntemin seslerini kullanmaktan kaçındığını belirtmiştik. Peki! Arap müzikçileri olarak bilinen insanlar, bu yapay yöntemin eşit dörtte bir tonlarını bulduklarında, doğal ve melodi boyutlarına uygun bir şekilde kullanmaktan neden vazgeçmiş ve bu yapay yöntemin seslerini kullanmaktan neden kaçınmış olabilirlerdi?

Avrupa müzik okullarındaki Őan hocaları, Şarkı derslerinde kullanmak üzere tamperlenmiŐ sesleri kullanırken büyük zorluklarla karŐılaŐıyorlar ve doğal uyum konusundaki hazırlığa karşı gelmek zorunda kalıyorlar. Sadece bir kez bile olsa, hayatlarında hiÇbir zaman tamperlenmiŐ piyano sesini duymamıŐ olan ve buna alıŐmamıŐ olan Arap müzisyenlerini hayal edelim. Bu mzikŐiler, tamperlenmiŐ dörtte bir tonları kullanmayı bilmiyorlar ve Avrupalılar gibi bu yönteme kulak vermiyorlar. Tüm bunları hayal edip mantık lŐsnde tartalım ve bu gerÇekleri değerlendirelim. Arap mzikŐilerinin bu yöntemi kullanması mantıklı değilse, o zaman mantık lŐsyle bu yöntemi kullanmanın mümkün olmadığını bilmemiz gerekir.

Bu hatanın kökeninin yine tekrar söylenmesi gerekiyor: Bu hatanın kökeni, Mikail Mashāqa'nın kitabından kaynaklanmaktadır. Keşke bu kitabı yazmasaydı; insanlar bu karmaŐıklık ve yanlış iddialar iÇinde sürünmek zorunda kalmasalardı. Bir atasözü der ki: “Bir delinin yaptığı yanlıŐı, bin akıllı ıslah edemez” Bu atasözü, konumuza çok uyar!

Doğu müziğinde oktavdaki sesler 24 kısıma ayrılır, ancak bu kısımlar farklıdır ve eşit değildir. Doğu teorisinde bu farklı boyutlara “melodik aralıklar” denir. Diğer notalar dışında oktavda doğal olan dört temel boyut bulunmaktadır, bahsedilen boyutlar. oktavı yirmi dört eşit parÇaya böldüğümüzde, temel boyutlar ve melodik boyutlar ortadan kalkar, çünkü o zaman tamperlenmiŐ tüm sesler bozulur.

Bu araştırmalar, müzik dünyasının teorisyenleri ve uygulayıcıları tarafından derinlemesine incelendi ve araŐtırıldı. bu nedenle bu yüce sanatın araŐtırmacıları tarafından bilinen konulardan biri haline geldi. Yıllardır bu konuyu inceleme ve araştırma fırsatım olduğu işin, Kongrede Müzik Sınıflandırma Komitesi'nin düzenlediği ilk oturumda yaŐadıĖım Şaşkınlığı ve hayreti unutamıyorum. İstanbul'dayken bana gönderilen konferans programını okuduğumda, ona göz atmam bile yetmedi; programın takdir ve hayranlıkla karşılanacak derecede önemli olduğunu fark ettim. Daha sonra programın Baron D'Erlanger tarafından hazırlandığını öğrendim. D'Erlanger'nin, Arap müziği alanında büyük bir otorite olduğunu, Farabi'nin eserini Fransızcaya eviren ve konferansın teknik başkanı olduğunu öğrendim.

Bu değerli bilim insanı, konferansın düzenlenmesinden kısa bir süre önce ansızın yatağa düşmüş bir hastalığa yakalanmıŐtı. Bu nedenle oturumlara katılamadı ve bu üzücü

olay olmasaydı, konferans gerçek katılımından büyük ölçüde faydalanabilirdi ve şüphesiz ki orada olsaydı Dizi Komitesini en iyi şekilde yönlendirmek için faydalı olabilirdi.

Müzikte gam ve çalışma yöntemi meselesi resmi programda şu iki paragrafta açıklanmıştır:

1- Arap müziğinin genel gamını oluşturan yedi aralık ve bu aralıklar içinde bulunan yirmi dört sesin tespiti ve değerlendirilmesi amacıyla gerçekleştirilen deneylerin incelenmesi.

2- Oktavın yirmi dört eşit parçaya bölünmesi ile ilgili sabit bir ilişki varsa, Arap makamlarının özgün niteliklerini kaybetmeden değişip değişmediğinin araştırılması.

Programda belirtilen bu iki paragraftan anlaşılan, konferansın şunları hedeflediği idi:

İlk olarak, birçok müzisyen tarafından yapılan deneylerin sonuçlarını incelemek ve yedi aralıktan oluşan Arap müziği gamının tamamını ve bu aralıklar içindeki yirmi dört sesi keşfetmek. Bu konu, uzun bir süre boyunca müzisyenler arasında tartışma konusu olan bir meseleyi çözmeyi amaçlıyordu.

İkincisi, Arap müziğinde kullanılan perdeli bir gam (Temperee Gamme) oluşturulabilir mi? Bu gam, eşit olarak yirmi dört perdeye bölünmüş, Avrupa müziğinde olduğu gibi on iki aralığa sahip midir? Bu tür bir bölünme gerçekleşirse, Arap makamlarının özgün nitelikleri nasıl etkilenebilir ve kaybedebilir miydi?

Komitenin ilk toplantısında, elimizdeki böyle açık bir programa rağmen doğru yoldan sapmış olduğunu gördük. Çünkü komite, programın ilk paragrafına sadece bir göz gezdirip ikinci paragrafın sözleri üzerinde düşünmeye başladı. Bu sapmanın ana nedenlerinden biri de “Nâhhas Efendi” adındaki bir üyenin özellikle optimal yöntemden sapılmasına neden olduğunu söyleyebilirim.

Bana ulaşan bilgilere göre, Nâhhas Efendi yargı dünyasının tanınmış avukatlarından biri olarak hitabet ve mahkeme salonlarında konuşma konusunda ün kazanmış bir isimdir. Müzik dünyasında ise sadece yirmi dört ses içeren piyanosu ile tanınmıştır. Bu da demek oluyor ki Nâhhas Efendi bir besteci, şarkıcı veya müzisyen değildi. sadece müziğin nazari bilgileri tarafındaydı. İlk başta oktavı on yedi bölüme bölmeyi savunanlardan biriydi. ancak daha sonra oktavın yirmi dört bölüme bölünmesi

gerektiği görüşünü benimsedi. Ancak gerçek şu ki konferans yeleri onun bile kendi ürettiği piyano üzerine imza atamadığını gördüler.

Nâhhas Efendi'nin Genel Konferans oturumunda başvurduğu son deney, göz önünde bulundurulması gereken bir şeydir. Nâhhas Efendi, umudunun yıkıldığını anladığında, ünlü hitab becerilerini kullanarak ve kendi ürettiği piyanoyu savunmak için kullandığı silahla birlikte son are olarak bu deneyi yaptı. Mısır'daki müziğin gerilemesinin nedeninin, müzisyenlerin bu piyanoyu kabul etmemesine bağlı olduğunu iddia etti. Konuşmasında harareтли bir şekilde yabancı konferans üyelerine doğru hitab ederek sözlerini bağırarak söylemeye başladı:

“Sizde armoni var. Sizde senfoni var. Sizde opera var. Sizde piyano var. Tapınaklarınızda orglarınız var ve genel olarak farklı çeşit müzik aletleriniz var. Ancak bizim elimizde sadece hafif bir ses çıkaran ud ve kulakları tırmalayan kanun var. Biz armoni istiyoruz. Çok sesli müzik istiyoruz. piyanoda çalınan konçertolar ve sonatlar da olsun istiyoruz...”

Çoğu yabancı ye bu sözleri duyduğuanda glmsemeğe başladı ve Baron (Carra de Vaux) yanımda oturuyordu ve kulağıma fısıldadı:

“Bu Efendi'yi bu şeyleri yapmaktan ne alıkoyar. şimdiye kadar neden bu işte iddialı olmaya davet edilmedi?”

Okuyucunun, Rahip Collangettese'nin hassaslığını fırsat bilen Müzik Dizi Komitesi Başkanı yesi hakkında bir fikir edinmiş olabileceğini düşünüyorum. İlk oturumda konuşarak komiteyi kendi istediği yola yönlendirdi. Bu tutku ve coşkunluğu yüzeyin altında yatan amaçlarının gerçeğini daha sonra anladık. Nâhhas Efendi, 1912'de 24 eşit çeyreğe bölünmüş bir piyano tasarladı ve bu piyanoyu üretti. Mısırlıların yarattığı mucizeye olanak tanıyacıklarını düşünüyordu ve Avrupa tarzı piyano algılarını dışarı atmalarını bekliyordu.

Ancak umutları gerçekleşmedi ve bu harika icadı ortaya çıktığından beri hiç kimse bu mucizevi yaratığı satın almayı denemedi. Nâhhas Piyano'sunu 1912'den bu yana müzik severler kabul etmedi.

Konferans fikri ortaya çıktığında, avukat beyin içindeki umut yeniden canlandı ve yarattığı şeyi tanıtmak için mücadele etti. bu konferansın icadının çıkarına olan kararı alabilmek için bir fırsat olduğunu savundu...

Müzik Dizi Komitesi'nin düzenlenmesinin birinci amacı, müzikteki araştırma ve bilimsel gerçeği incelemeyi ve bu konuyu ilk oturumdan itibaren çözüme kavuşturmayı hedefliyordu. Ancak Nâhhas Efendi'nin icadının savunucuları, sesin 24 eşit çeyrek parçaya bölünmüş bir şekilde nasıl olması gerektiği konusunu gündeme taşıdılar ve zihinler bu meseleye odaklandı. Komite, bu yolla beklenmedik sonuçlara ve Avrupa'da müzik sahnelerini etkileyebilecek bir karara ulaşma tehlikesi altındaydı.

Ben, bu fikrin kabul edilmesine duyulan tutkunun gerçek sebebini ilk oturumda anladım. Bu insanların ticari çıkarlarını gözettiklerini biliyordum. Ancak daha zor anladığım şey, en saf Arap müziği destekçisi ve savunucusu olan bu enstitü mensuplarının bu fikre eğilmesi idi. Bu nedenle, değişiklik fikrine şaşırdım. Ancak daha sonra, piyano üreticilerinin de bu konuda bir etkisi olduğunu fark ettim.

Mısır hükümeti, Arap müziğinin okullarda bilimsel bir yöntemle göre öğretilmesini düzenlemek istemiştir ve bu konferansın düzenlenmesinin en önemli nedenlerinden biri olarak kabul edilebilir. Piyano üreticileri, bu fırsatı değerlendirmek istemişlerdir. Enstitü üyelerinin arasına karışmışlar ve bu değişiklik fikirlerini yaymaya başlamışlar. Arap müziğinin okullarda nasıl öğretileceğine dair hükümetin planlarına karşı çıkmışlar. bu durumun Arap müziğinin çıkarlarıyla uyumsuz kararlar alınmasına yol açabileceğini iddia etmişlerdir. Bu nedenle, Avrupalı bir müzik enstitüsü kurulmasını teşvik etmek için düşünceleri yönlendirmeye çalışmışlardır.

Bu destek ve tanıtım, müziğe büyük bir bağlılık gösteren bazı ünlü enstitü mensupları arasında yoğun rekabetin olduğu bir ortamda kabul edilmiştir.

Müzik Konferansı oturumlarının derinlemesine incelenmesi sırasında, piyano satışı konusunun birçok açıdan görünür olduğunu farkettilik. Gerçekleri ve ticari amaçları anladığımda, Arap müziği için elimden geleni yapmaya karar verdim. Bu amaçla, Rahip Collangettest'e iki rapor yazdım ve her raporun sonunda bunları konferans oturumlarının kayıtlarına eklenmesini talep ettim. Bu iki raporun istedikleri ilgiyi görmesini umuyorum. Ayrıca, Mısır hükümetinin basmayı ve yayınlamayı planladığı kitapta bu raporların içeriğini sunmayı düşünüyorum.

Kuşkusuz, Rahip Collangettest, Müzik Dizi Komitesi'nde en iyi anlayışa sahip kişilerden biriydi. Nâhhas Efendi, Rahip'i takip eder, onun yanında gölge gibi bulunur ve tartışmalar sırasında onun üzerinde etki bırakmaktan vazgeçmezdi. Bir gün özellikle onun görüşünü sordum ve onların ona etki edebildiğini ve yirmi dört eşit bir sesi kabul etme konusunda biraz daha eğilimli hale geldiklerini öğrendim. O şöyle dedi: “Ne yapabilirim? Herkes bu fikri kabul etmekte oybirliği sağlıyor. Ve özellikle enstitüdeki büyük adamlar, milli müziklerinde bu yöntemi kabul etmek için bu kadar hevesliyse, yabancılar olarak ne diyeceğimizi bilmiyoruz.”

Rahip'ten beklediğim cevabı duyduğumda ona şunları söyledim:

“Peki, Müzik Dizi Komitesi'nde yaptığınız deneyler, Mısırlıların yirmi dört eşit bir sesi kullanma konusunda pratikte başarılı olduğunu mu gösterdi?”

“Hayır, tam tersine... Ve ayrıca uzman olarak getirilen hocaların görüşlerinde de bir fikir birliği yok. Kimi 'pes' dedi, kimi 'tiz' dedi bu durumda ne yapacağımızı bilmiyoruz.”

İşte arkadaşım Rahip'in bu sözleri, düşünceye daha fazla dikkat etmemi sağladı. Çünkü (Collangettest) 1904 yılında “Etude sur la musique arabe” başlıklı bir makale yazmış ve bu makalesi Asya Dergisi'nde yayımlamıştı. O makaleyi okurken hatırladım ki bu yazarın müzik teorisindeki özel bir görüşü vardı. bu da bilimsel araştırmalara dayanıyordu. Kahire'deki konferansa katılmak üzere seyahat ettiğimde, bu kitabı yanımda getirdim. O gün otelime döndüğümde, bu kitabı aradım ve bu konuda yazdığı bölüme tekrar göz attım. Orada şunları söylüyordu:

“Arap müziği, deneyler ve bilimsel araştırmalara dayalı olarak incelediğim bir konu olup, (Mikail Mâşakka) tarafından bahsedilen 24 eşit çeyreklik bölünebilir bir müzik cetveline aykırıdır. Özellikle Arap müziği skalasına ve bu ölçülü notaların hangi oranlarda olduğuna dair ayrıntılı bir açıklama sunmaktadır. Kitabında şunları söylemiştir:”

L'échelle moderne est pas une gamme tempérée dont la progression aurait pour raison 24 v-2; c'est la gamme antique de 13ème siècle à laquelle on a ajouté quelques menus intervalles (Modern ölçek, ilerlemesinin nedeni 24 v-2 olmayan bir tempereli dizi değildir; bunun yerine, 13. yüzyılın eski dizisine bazı küçük aralıklar eklenmiştir.)

Ayrıca, Rahip Collangettes, bazı müzik yönlerinin hala günümüzde korunduğunu ve eski teorisyenlerin eserlerinde açıkça kullanıldığını belirtti. Bunu anlamak, Doğu kültüründe geleneklerin ne kadar etkili olduğunu bilenler için şaşırtıcı değildir. Çünkü diyor ki:

Si done la gamme antique s'est conserveé dans la musique moderne il faut voir la un exemple de plus de la force de la tradition Orient. (Eğer antik dizge modern müzikte korunmuşsa, burada Doğu geleneğinin gücünün bir başka örneğini görmek gerekir.)

Bu nedenle, iki sunuş yaptığım raporlardaki bu paragraflara işaret etmiştim ve rahibim dostuma şunları sordum:

“1904 yılında, Arap müziği gamı hakkındaki görüşünüz, bu gamın 24 eşit çeyrekten oluşan bir değiştirilmiş yönteme dayalı olmadığı yönündeydi. Bu inançtan neden vazgeçtiğinizi ve Doğu geleneklerinin bu tarihte etkisini kaybetmiş olabileceğini düşünüyor musunuz?”

Gerçek şu ki, bu soru rahip dostumu oldukça zorladı. Diğer yandan Müzik Dizi Komitesi'nde yapılan ilk deneyler çelişkili sonuçlara yol açtı ve bu deneylerin devamının işe yaramayacağı anlaşıldı. Bu nedenle, başka bir yan komite oluşturulması gerekti ve bu alt komite de bir hafta boyunca çalışmalarına devam etti. ancak sonuçta farklı fikirler ve görüşler arasındaki derin çelişkiler nedeniyle ilerlemeleri durdu. Bu yan komite üyeleri arasında, bir şeyin “beyaz” olduğunu söyleyenlerin, diğerlerinin bunun “siyah” olduğunu söyledikleri bir noktaya ulaştığına dair üzgün bir şekilde haber alıyordum. İşte bu nedenle, bu yan komitenin çalışmalarına katılmaktan vazgeçip kendi komitem olan “Makam ve Usül” komitesinde yapmam gereken araştırmalara odaklandım.

Müzik Dizisi Alt Komitesi'ndeki düşüncelerin çelişkisini örneklemek için bir örnek vereceğim. okuyucunun geri kalanını bu örnek üzerinden değerlendirmesini isteyeceğim. Komite, ilk denemede, 1 metrelik bir telin “Rast” notasını üretmesi gereken uzunluğunun 0.8910 milimetre olduğuna karar verdi. Ancak komite, bu sonucu başka bir yöntemle doğrulamak istedi ve telin “Dugah” notasının hesaplamasını, 24 eşit çeyreğe dayalı bir şekilde yaptı. Bu hesaplama sonucunda 0.8909 milimetre elde edildi. Daha sonra, bu hesaplama temelinde “Dugah” notasını çalmaya başladılar ve ardından bu notanın insan kulağı üzerindeki etkisini sordular. Aldıkları cevaplar oldukça çelişkiliydi; Mansur Avad Efendi ve Uveys Efendi, notanın doğru olduğunu söyledi. Ancak Fethi Efendi ve Elhariri

Efendi, bunun “pest” olduğunu iddia ettiler. Sami Şavva Efendi ise bu notanın “tiz” olduğunu söyledi. Bu kadar büyük bir fikir ayrılığı garip görünmüyor mu? Bu çelişkiyi aşan bir kanıt gereksinimini ortadan kaldırmaz mı?

Gerçek şu ki, bilimin görüşüne başvurmadan bu tür yüzeysel yöntemlere dayanmak, bu tür karışık sonuçlara yol açar.

Müziği teorik olarak anlayanlar için bu konunun çözümü şu şekildedir:

“Rast” ve “Dugah” arasındaki aralık müzik terimlerinde “Tanini” adı verilir. Bu hesaplama göre “Dugah” notasının uzunluğu, 0.8889 milimetre olarak belirlenmiştir. Bu gerçek, hem Batı hem de Doğu müziği açısından Pitagoras'ın günlerinden bu yana değişmemiştir.

Eğer bir “Dugah” notası oluşturulmak istenirse, “Gerçek Dugah” yerine “Değiştirilmiş Dugah” için, müzikal ölçüler çerçevesinde aynı tellerde 0.8909 milimetre uzunluğunda bir teli kullanmak gerekecektir. Bu durumda, “Değiştirilmiş Dugah” ile “Gerçek Dugah” karşılaştırılarak hangisinin daha iyi olduğuna karar verilebilir.

Bu, sorunun pratik bir çözüm yoludur. Müzik uzmanları için oldukça temel bir mesele olan bu tür aşırı farklılıkların, Müzik Konferansı üyeleri arasındaki yabancıların üzerinde olumsuz bir etki bıraktığı şüphesizdir. Bu durum Mısırlıların müzikal kültürünün henüz tam olarak oluşmadığına dair bir izlenim bıraktı.

Gerçek şu ki bu sözlerin Mısırlı müzisyen dostlarımla üzerinde büyük bir etki bırakacağını düşünüyorum. ancak bu sözlerimin arkasında kişisel bir amaç taşımadığımı açıkça ifade ediyorum. Türklerin bir ata sözü şöyle der: “Dost, acı olsa bile doğruyu söyler.” Atalarımızın deyimlerinden biri de şudur: “Derdini söylemeyen derman bulamaz.”

Bu nedenle, müzik doktoru olarak, bu hastalığın açık bir teşhisine maruz kalmam gerektiğini düşünüyorum. Mısır müzik ortamının bilgiye ihtiyaç duyduğunu ve eğer Mısır'da gerçek anlamda müzik bilimci bir uzman bulunuyorsa, bu uzmanın müziğin hem teorik hem de pratik yönlerini incelediği, müzik skalası probleminin uzun zamandır sona erdiği ve bu nedenle bu konuda uluslararası bir konferans düzenlenmesine gerek olmadığını ifade ediyorum. (Bu sözleri burada “Doğu'da” değil, “Mısır'da” söylüyorum,

“El Balag” gazetesinin müzik bölümü editörünün talebi üzerine net fikrimi ifade etmem istendi.)

Eğer müziği teorik olarak anlamayanlar için, müzik öğeleri üzerine yaşanan bu tatsız anlaşmazlığı anlatmak istersek, aşağıdaki şekilde açıklamamız gerekir:

Müzik teorilerinden hiçbir şey bilmeyenler için şu rneği vermek faydalı olabilir:

“bir matematik konferansının, cebirin mühendislikteki uygulamalarıyla ilgili bazı konuları tartışmak üzere düzenlendiğini varsayalım. Ve diyelim ki bu konferansta, $2*2=4$ gibi temel bir matematiksel gerçeklik veya üyeler arasında oranlar hakkında anlaşmazlıklar ortaya çıktı ve $8/9$ veya $9/10$ oranlarını kabul etmediler, bunun yerine kabul edilemez bir oran arayışına girdiler. Eğer böyle bir şey yaşanmış olsaydı, matematik tamamen kmş olurdu.

Bu bağlamda, adını zikrettiğimiz müzisyenler arasındaki fikir ayrılıklarının, Avrupalı müzik bilimcilerinin zihinlerinde basit matematiksel konulardaki fikir ayrılıklarının neden olduğu etkiden daha az olmadığını söyleyebiliriz.

Avrupalı davetliler, konferans davetini minnetle kabul etti ve Mısır'daki konaklama süreleri boyunca büyük bir nezaket ve misafirperverlik gördüler. lkelerine güzel bir seyahatin anılarıyla döndüler.

Konferansta sundukları rehberlik ve öneriler, her müzik bilimcisine bireysel olarak sorulsa verilecek bilimsel ilkelerle uyumluydu. Başka bir konferans düzenlense bile sonuç aynı olacaktır. Mısır'ın bilim insanlarını kabul etmesi ve onların ziyaretlerinden daha fazla fayda sağlaması pek olası değil. hatta bu ziyaretler Mısır müziği için somut bir fayda sağlamayacaktır. İranlı şairlerin dediği gibi:

أزبي مصلحت أنجمن ساختند آمدند ونشستند وبرفتند

Bu ifade “Bir önemli konu için toplandılar, ancak sadece geldiler ve dağıldılar.” şeklinde Farışçadan Türkçeye evrilebilir.

Konferans sırasında, özellikle Avrupalı dostlarımla özel olarak konuşmaktan vazgeemedim. Konferans ve konferans kararları hakkındaki görüşlerini sordum. ancak çoğu zaman görüşlerini ifade etmekten kaçındılar, çünkü doğal olarak Doğu insanlarıyla, özellikle benim gibi İslam'a mensup biriyle, böyle konularda açık olmak istemiyorlardı. Bana şunları söylediler:

“Ne yapmalıyız? Araplar yöntemimize uygun bir çalışmayı kabul etmek istemiyorlar ve bizim onların yöntemlerine karışmamız da uygun değil. Bu durumda doğru olan önce kendi aralarında anlaşmalarıdır. “

Avrupalı dostlarımın bu yanıtları özellikle böyleydi. ancak maalesef deneyler, Mısırlıların kendi aralarında anlaşılamayacaklarını gösterdi. Okuyucu nedenini merak edebilir. cevabım ise daha önce belirttiğim, yani Mısırlıların müzik bilimindeki sabit yasaları ihmal etmeleri ve bu yasalara hak ettikleri saygıyı göstermemeleri nedeniyle oldu. Eğer müzik dizi komitesinin çoğunluğu, Alman bilgin Helmholtz'un yazdığı “Müziğin Fizyolojik Teorisi” adlı kitabı okuyup işitme duyusunun ayırt edebileceği ses sınırlarını tam olarak anlasalardı, komite bu başarısızlığı yaşamazdı.

Genel olarak başarısızlığın nedeni, müzik bilimcilerinden gelen uzmanların komitede azınlıkta olmaları, bu azınlığın komite toplantısındaki gürültü içinde seslerini yükseltmemeleri, bazı insanlar tarafından kişisel ve maddi amaçlar için kullanılan gürültü nedeniyle oldu.

Hakikatleri açıklarken, aynı zamanda şunu söylememiz gerekir: Avrupalı öğretmenlerin sözlerine tamamen inanmak ve onları kesin bir mesele olarak kabul etmek de doğru değildir. Örneğin, müzik aletleri komitesi, Arap orkestrasına piyano ve viyolonsel eklenmesinden sonra, neden Avrupalıların sözlerine tamamen güvenmeliyiz? Bu, Avrupalı dostlarımızın, mantığın ince kıyafetini giymiş bir şekilde sundukları, gerçeği bir perdelemeyle sunma konusunda uzman olduklarından dolayıdır. Görüşlerini, gerçekleri olduğundan farklı bir şekilde sundukları hayalî türlerle ikna etmek için ellerinden geleni yaparlar. Yanıltıcı gerçeklere benzer yanıltıcı kanıtlar sunarlar. böylece doğru olmayan şeyin doğru olduğunu düşünürsünüz.

Onların aksine, Arap müziğinde piyano çalgısını kabul etmenin zararlı olmadığını düşünüyorum ve bunun büyük fayda sağlayacağına inanıyorum. Ancak, piyano tellerinin, ustaca bir Mısırlı ud çalan veya yetenekli bir kanun çalanın icra ettiği notaları bizlere aktarabilecek şekilde yapılması şartıyla. Udun sesleri çalgının tellerine vurularak elde edilirken, piyanonun sesleri iç tellere vurularak oluşturulur. Ayrıca piyano, iç mekanizması nedeniyle ud'a göre bir avantaja sahiptir. Sesin uzunluğunu ve titreşimini eliniz piyanonun tuşları üzerinde olduğu sürece sürdürebilirsiniz, bu durumda çalanın eli Mısır'lı olmalıdır. Bu gerçekleri savunan sevgili dostum Hoca Muhammed Fathi, müzik

aletleri komitesinin kararlarına karşı konuşmalarıyla dikkat çekti ve konferansta bu konuda oldukça başarılıydı.

Müzik aletleri komitesinin viyolonsel kararı, dürüst olmak gerekirse, benim gibi birçok insan için (dostluğun yolundan düşmanlığın ruhunu hissettiğimi) açıkça ifade etmemi sağladı. Neden Arap orkestrasını bu zarif çalgının olumlu etkilerinden mahrum bırakalım? Müziğin uzmanları arasında bilinen bir gerçek, (insanın boğazının, türkünün en mükemmel enstrümanı olduğu) ve neden viyolonselin insan sesine çok yakın ilahi tonlarından yararlanmayalım?

Mustafa Rıza Bey, Müzik Enstitüsü'nün başkanı olarak uzun süre önce viyolonseli orkestranın repertuarına dahil etti ve şimdi Enstitü, Hoca Curt Sachs'ın tavsiyesini takip ederek bu mükemmel sesli çalgıyı kaldırma niyetinde değildir. Viyolonsel hakkındaki bu yargı tuhaf gelebilir ve akıllarda şu soruyu uyandırabilir: Keman, viyolonselle aynı aileye aitken Arap orkestrasına dahil oldu ve bununla ilgili kimse itiraz etmedi, bu durumda kemanın ataları olan viyolonsel neden aynı nezaketi göremesin? Bu, tuhaf ve adaletsiz bir durum değil mi?

Müzik aletleri komitesinin viyolonsel kararına karşı olan düşünce, kongre üyeleri arasında genel kongre toplantısından önce yayılmıştı. Bu fikrin geçersizliğini pratik olarak göstermek istedim ve Enstitü Başkanı Mustafa Rıza Bey ile iletişime geçtim ve şunları söyledim:

“Viyolonselin kabulüne karşı olduğunu söylediler ve arkadaşım Mesut Cemil Bey'nin bu enstrümanla Enstitü sahnesinde doğu müziğinin nasıl başarıyla çalınabileceğini Avrupalılara göstermesini istiyorum. Lütfen bana yardımcı olun...”

Açıklamamı tamamlamadan, hoca bana şaşkın bir şekilde şunları sordu:

- Mesut Cemil Bey, viyolonsel çalabiliyor mu?

- Onu başarıyla çalıyor, bu yüzden bir viyolonsel bulmasına yardım edin, çünkü bu enstrümanı yanında getirmedi.

Viyolonsel hemen getirildi ve bir sonraki gece müzisyen arkadaşım, lüks Enstitü salonunda muhteşem bir müzik parçasını çaldı ve büyük bir başarı elde etti. Etrafıma bakındım ve batılı hocalerin ilgiyle Doğu müziğini çalmak için kullanılan bu hassas ve zarif tonlara yoğun bir ilgiyle dinlediklerini gördüm. Bu tonlar, Avrupalılar'ın ürettiği

tınılardan farklıydı ve ihtiyaç duyulduğunda titreşen ve yankılanan tonlara dönüşmüyordu.

Bu müzikal zevkin sona erdiği anda Amerikalı Hoca Kurt Chandler yanıma yaklaştı ve duydukları hakkında ne düşündüğünü sorduğumda şunları söyledi:

“Bu seslerin viyolonselden çıktığını kendi gözlerimle görmeseydim inanmam zor olurdu. Doğru söylemek gerekirse, bu viyolonseli doğu dokusuyla boyamışsınız gibi.”

Alman hocalar o zaman bana şunları dedi:

“Eğer bu örnek üzerinde çalınıyorsa, itiraz etmek için bize bir neden kalmaz “

Müzik kariyerim boyunca kazandığım deneyimler ve 40 yıldır süren müzik hayatımda pek çok ünlü Batılı müzik bilimcisi ile olan etkileşimim, bu konuda göz ardı edilmemesi gereken bir gerçeği öğretti. Batı öğretmenlerinin, doğu müziğinde gizli olan o nefis ruhu tam olarak anlayamadıklarıdır. Bu bilimcilerin çabalarını ve teorilerin kitaplarını inceleme süreçlerinde gösterdikleri özeni ve bu eski klasik müzik kitaplarından kaynaklanan bilimsel yasaların içeriğini araştırırken uyguladıkları derinlemesine analizi takdir ve hayranlıkla karşılarız. Ancak tüm fikirlerinin doğru olduğunu söylemek mümkün değildir. çoğu kez yanlış anlayışlarla karşılaşırız ve bu yanlışlarla ilgili karışıklıklara tanık oluruz. Eğer Doğu'da müzikle ilgili daha fazla bilim insanı bulunsaydı bu yanlışları açıklayabilirdiler ve Doğu müziğinin gerçek değerini ve önemini ortaya çıkarabilirdiler.

Lavignac'ın (La Vie Musicale) ansiklopedisi için Türk müziği bölümünü yazdıktan sonra, yabancı dostlarımdan bazı mektuplar aldım. bu mektuplarda, bu konudaki eksikliklerinin açıkça kabul edildiği ve adil bir şekilde itiraf edildiği yazıyordu. Bazı tarafsız kişiler şunları söyledi:

“Türk müziğini bilmiyorduk ve gerçek şekliyle görmüyorduk. Müziğinizin kökenleri ve sanatın temel prensiplerine dayandığını bilmiyorduk.”

Bu sözlerden sonra, bize eleştirilerde bulunmaya başladılar ve haklı olduklarını belirttiler, şöyle dediler:

“Ancak siz Türkler, müziğinizi gerçekten anlamamızı sağlamadığınız için eleştiriye hak ediyorsunuz.”

Açıkça ifade edebilirim ki Avrupalılar bugüne kadar Mısır müziği hakkında gereken gerçek bilgilere sahip değillerdi. Çünkü Mısır müziğinin ses sistemini oluşturan gerçek avantajlar henüz Mısırlı müzisyenler arasında da tam olarak belirlenmemiştir, aynı konferansta olduğu gibi. Ayrıca, bu eksiklik, gerçek Mısır müziğinin temelini seslerin değiştirilmiş halleri oluşturuyormuş gibi yanlış bir inanç oluşturacak kadar yeterli değil miydi? Bu sahte iddiaların müziğini onurlandırmak yerine, kendi müziğini olumsuz bir şekilde tanıtarak neden böyle olumsuz sonuçlara yol açtıklarını hiç düşündüler mi? Eğer bu iddia doğruysa, Mısır müziğinin tonu o kadar alçaltılır ki, seslerin değişikliğiyle ilgili olarak, dilin ses çıkarma şekilleri ve ses değerleri, konuşanlar için şüpheli bir mesele haline gelir!

İmam Gazzali, “İhya-u Ulumi'd-din” adlı kitabında, İslam hukuku bilimlerine bilgi ve yetenek olmadan dalan cahilleri anlattı ve onları “Din İçin Cahil Dostlar” olarak adlandırdı. Burada bu cahillerin adını “Arap Müziği İçin Cahil Dostlar” olarak belirtmek uygun olur.

Lavignac'ta (La Viniaque) Arap müziği hakkında büyük bir bölüm var. ancak bu bölümü (Jual rofan) yazan kişi uzun süre Cezayir'de yaşamış olsa da bu bölümdeki bazı kısımlar, Arap müziğini Araplar gibi anlayamadığına dair belirgin bir işarete sahip. Diğer yandan yazdığı şeyler sadece Cezayir ve Fas'taki müziği kapsamaktadır ve Mısır gibi Arap ülkelerindeki müziğe hiçbir atıfta bulunmaz. Mısır, Arap kültürünün genel olarak lideri ve Arap müziğinin özellikle lideri olarak kabul edilir.

Bu ayrıntılardan elde etmek istediğim sonuç, Avrupalıların Doğu müziği hakkındaki bilgilerinin teorik bilgi çerçevesinden öteye gitmediği ve müziğimiz hakkındaki gözlemlerinin hatalar içerdiği. Pratik açıdan, onların teorik bilgileri ne kadar geniş olursa olsun bu bilgileri uygulamada kullanmak oldukça zordur.

Ayrıca, Doğu müziğiyle ilgili bir müzisyenin - ne kadar uzun süre Doğu'da yaşamış olursa olsun - aynı kabul ve hislere sahip olduğu bir Arap müşterek şarkı bestelemesinin oldukça zor olduğu görülmüştür. Aynı şekilde, bir Doğu müzisyeni, Arapça bir şarkı dinlediğinde bir Mısırlı gibi hissetme ve tadabilme olasılığı oldukça düşüktür. Batılı bilim adamlarından Arap müziğinin düzenlenmesi ve koordinasyonunda verimli bir reform beklemek merak uyandırıcıdır. Deneyler, Doğulu'nun Batılı müzik uzmanlarından elde ettiği faydanın son derece sınırlı olduğunu göstermiştir.

Ben, Doğulu insanların Batı bilimlerinden ve yüksek kültürlerinden yararlanma gerekliliğini inkar etmeyenlerdenim. ancak müziği bu kuralın dışında tutmayı tercih ediyorum. Müziğin Batı'dan öğrenilmesi de genel ilkeye göre ölçülü bir yaklaşım gerektirir. Örneğin, kimyayı Batı'dan öğrenirken, evrensel teoriler ve yasalar öğreniriz ve bu yasalar dünyanın herhangi bir yerinde değişmez. Bir maddenin kimyasal yapısı Berlin'de olduğu gibi Kahire'de de aynıdır. Ancak ülkelerin müziği arasında büyük bir fark vardır ve her iki ülkenin müziği arasındaki tarz farkını net bir şekilde hissederiz.

Dahası, Paris Konservatuvarı Müdürü olan Henri Rabaud'un (Bourse alcebisyan) gazetesinde yaptığı açıklamalar ve ünlü oryantalist Baron Carra de Vaux'nun konferansta yaptığı açıklamalar, bu gerçeği içerir ve oryantalistleri, müziklerini düzeltme konusunda kendi bilgilerine güvenmeye ve bu konuda Batılılardan somut bir katkı beklememeye çağırır. Bu nedenle, müziğin düzenlenmesi ve koordine edilmesi konusunda Batılı uzmanlara güvenmek mantıklı değildir ve istenen faydayı üretmez. hatta kişisel arzuları ile hareket eden bir uzmanın yanlış sonuçlara yol açabileceği gibi büyük bir riski taşır.

2 Nisan 1932'deki Genel Konferans toplantısında, Müzik Aletleri Komitesi'nin raporunun okunduğu tartışma, kişisel tercihlerin sonuçları üzerindeki etkisini yansıtmaması bakımından önemliydi. Mısırlı kardeşlerimiz, Müzik Aletleri Komitesi Başkanı olan Curt Sachs'ın ifade ettiği bazı katı görüşleri eleştirmişlerdir. Arkadaşım mehmet fethi komitenin piyano ve viyolonsel konusundaki kararını bildiği için bu kararı iptal etmek amacıyla ayrıntılı bir yanıt hazırlamıştı. Oturumun başında söz istedi ve bu yanıt okumaya başladı. Yanıtın okunma süresi yaklaşık on dakika sürdü. ancak bu sürenin kısa bir bölümünden sonra oturum başkanı tarafından müdahale etmek istenildi. Fakat bu istek yüksek sesle “bu faydalı bir konu” diyen sesler karşısında gerçekleşmedi.

Arkadaşım Fethi Bey, yanıtında başarılıydı ve eleştirilerinde sertti. bu da başkanın yüzünde endişeli işaretlerin belirmesine neden oldu. Dinleyiciler, bu ciddi itirazlar karşısında başkanın nasıl bir tavır alacağını düşünmeye başladılar. Ancak Hoca, bu tatsız durumu incelikle atlattı ve tartışmanın kapısını şu sözlerle kapattı:

“Komite başkanı sıfatıyla tartışmaya girmem mümkün değil ve yine de böyle bir yanıt dilinin bu tür bir konferansta yeterince kabul göremeyebileceğini düşünüyorum...

Piyano üreticileri, bu fırsatı yeniden kargaşa çıkarmak için kullandılar. Ve tartışmaların yönü, profesör Nâhhas'ın yürüttüğü becerikli bir kampanya nedeniyle

olumsuz bir yöne döndü. Çünkü Fransızlar, müzik aletleri konusunda son derece özgürlükçü bir görüşe sahiptiler, özetle:

Almanlar ise bu görüşe karşıydılar ve Hoca Nâhhas, bu farklı görüşleri taraflar arasında bir psikolojik manevra ile kullanmıştı. Bu manevranın etkisi, Fransız üyelerin ruh halinde açıkça görüldü ve Monsieur Henri Rabaud, Paris Konservatuvarı'nın müdürü, şunları söyledi:

“Bu hakdır. Bir müzisyen özgür olmalıdır. Kendi seçtiği enstrümanları kullanmalı, kendi istediği tarzı benimsemeli ve kendi zevkine uygun tonlamayı kullanmalıdır. Ayrıca Batı müziği tarzını kabul etme hakkına sahiptir.”

Bu görüşü destekleyenlerin sayısı artmaya başladı. Belkide Hoca Nâhhas'ın aklına taktiğinin bu kadar büyük bir etki yaratacağı gelmemiş olabilir.

Ancak Hoca Ali, bu yönde yapılan tartışmanın kötü sonuçlarını sezmiş olacak ki, bu tehlikeli yolu durduracak etkili bir konuşma yaptı. Şunları söyledi:

“Görüyorum ki tartışmalar, konferansın amacına aykırı bir yönde ilerliyor ve özellikle gerçekleştirilmesi istenen yüksek hedefle örtüşmüyor. Kralın en özel umutlarından biri, Arap müziğinin sanatsal değerlerini lekelemeyen ve özgün güzelliklerini eksiltmeyen bir bozulma meydana gelmeden gelişimini etkileyen nedenleri ve etkenleri araştırmak. Eğer böyle bir araştırma konusu açarsak, Arap müziğinin gelişimini teşvik etmek ve kendi nedenlerini kabul etmek yerine Batı müziği tarzını kabul etme yolunda ilerlemiş oluruz ve Batı müziğiyle değiştirme yönünde bir hedefe yöneliriz.. Çünkü herkesin bildiği gibi mükemmeliyet, gelenekleri korurken aşamalı bir gelişim yoluyla ulaşılabilecek bir şeydir.”

Hoca Zeki Ali'nin bu güzel konuşması, katılımcıların ruhunda büyük bir etki bıraktı. Ben, bu konuşmanın açıklığı ve ifade güzelliği karşısında büyülenmişim. ben sakın bir kişiliğe sahip olsam da gösterilere katılmaktan kaçınırım, bu tutku beni büyük ölçüde etkiledi. Hoca Zeki Ali, değerli konuşmasına güzel bir sonla devam etti ve bu güzel son, kişisel hedefler için yapılan bu gürültünün etkisini yok etti. Sonunda, Enstrümanlar Komitesi tarafından sunulan raporun incelenmesine karar verilerek oturum sona erdi. benzer müzikle ilgili diğer konular da önerilen müzik topluluğunda incelendi.”

Bu önemli sayfa, Hoca Zaki Ali'nin zamanında doğru bir savunma yapmadığı takdirde, Bay (Rabaud) Bey'in ifadeleriyle uyumlu ve Kral'ın isteği ile önde gelen müzik hocalarının görüşlerine aykırı olan garip bir kararın alınabileceğini işaret etmektedir.

Bunu söylüyorum çünkü aramızda kendi başına bir bölünmenin yolunu açmak ve bugüne kadar hiç duyulmamış bir yapay müzik yaratma girişiminde bulunan Çekoslovakyalı Hoca Alois Haba gibi insanlar vardı.

Bu hoca, piyano üreticilerinden pek de farklı olmayan biri olarak bir gün kürsüye çıkmış ve 36 aralık içeren, bugüne kadar müziğin işitme organlarının oluşturmadığı yapay bir müziği betimleyen notasını siyah bir tahta üzerine çizmeye başlamıştı. Ancak, teorik yaklaşımını açıklamayı bıraktı çünkü arkasına döndüğünde, dinleyicilerin bu kıymetli konuşmadan uzaklaştığını gördü.

Alois Haba Bey'in bu konuşmadaki amacı, elbette kendi yaklaşımının avantajlarını açıklamak ve beni özellikle ikna etmek amacıyla yaklaşımının, eşit dörtte bir tonlu yaklaşıma göre Doğu müziği için daha uygun olduğunu kanıtlamaktı.

Avrupa çevrelerinde bu tür oyuncaklara daha fazla alan vardır ve bu nedenle Prag Konservatuarı'nda, Haba'nın çeyrek ve altı tondan oluşan seslere dayalı yaklaşımını incelemek için bir bölüm açtıklarını görüyoruz.”

“Bu bölümde, Haba ve farklı yaklaşımını alaycı bir tavırla karşılayan ve onu deli olarak gören öğrenciler olduğunu belirtmek gerekir. Bu özgürlük, Avrupa sanat çevrelerinde gözlemlenen bir etki olsa da, Doğu'da benimsenmesi zor bir konsepttir. Bu etki, beyinlerin uzun yıllar boyunca entegrasyonunun sonucudur. Onlar Haba gibi insanlar ve deneylerine alan açarlar; sonuçlar olumlu olursa fayda sağlarlar ve sonuçlar olumsuzsa zararı olmaz. Çünkü Batı müziği, hedefine mantıklı adımlarla ilerlerken durmayan bir yolculuk yapar ve amacı sadece mükemmelliktir.

Günün birinde Avrupa'da, bu adamdan farklı olarak oktavı 54 bölüme bölen birinin ortaya çıkması muhtemel değil mi? Bu komik iddialara kapı açık bırakıldığında, bize Mısır müziğinin geleceği konusunda ne olacağını sormamız gerekir. Bu, büyük öneme sahip bir konudur.

Bu nedenle, tarihî çekingenlikten bahsetmeme izin verin. Hoca Zeki Ali'nin sergilediği tarihî çekingenlik, müziği seven herkesin ruhunda güzel bir etki bıraktı. Doğu

müziğinin iyiliği için bu büyük hizmeti yerine getirdiğinden dolayı ona minnettarlığımı sunmam gerekiyor.”

4.4.3. Müzik Dizisinin Konu Ve İnceleme Yöntemleri

“Önceki makalelerimden birinde, Mısır'daki öğretmenlerin müzik skalasının sabitlenmesi konusundaki anlaşılmazlıkta diğerlerinden önde olduklarına dair bir ifade vardı. Şimdi bu anlaşılmazlığın nedenlerini açıklamak istiyorum. Hastalığı tanımlayarak ve sebepleri anlayarak, tedavi ediciye ve iyileşme için gerekli önlemlere ulaşabiliriz.

Bilindiği gibi sanat endüstrisinde pratik bölüm, teorik bölümden önce gelir, yani endüstri ilk önce pratik yolla gelişir, ardından endüstri üyeleri, endüstrilerine dayanan kuralları ve yasaları inceleyip sorgularlar ve bu araştırmaların bir sonucu olarak endüstrinin bilimsel teorilerini ve kurallarını yazmaya başlarlar. Müzikte de durum böyleydi.”

Bu bilim, müziği açıklamaya ve ifade etmeye yardımcı olurken, diğer yandan müziğe gelişmesine vesile oldu. Aynı zamanda da birçok durumda müziğin çöküşe doğru hızla ilerlemesini engellemeye yardımcı oldu.

Batı milletlerinin müzik tarihine dikkatlice bakarsak, müziğin doğal yolunda ilerlediğini ve teorilerle pratiği yan yana yürüdüğünü görürüz. Doğuya gelince, müziğin tarihine baktığımızda, bu modelin tersine hareket ettiğini görürüz. Doğu ülkelerinde müzik, uzun bir süre boyunca doğal bir pratik müfredatla yaşadı. neredeyse tüm bilimler ve sanatlar okullar tarafından öğretilirken, müzik sanatı özel bir okula sahip olmaktan mahrum kaldı. ancak yakın bir zamana kadar. Bu nedenle, müzik bilimi Doğu'da yazılı olmadan önce, nesilden nesile aktarılacak ve değişikliklere rağmen temel tarzla ilgili melodi farklılıklarını koruyarak gelmiştir. Bu mücadele, öncekilerin Doğu'nun geleneğe ve miras alışkanlıklarına olan güçlü bağlılığıyla bilinir.

Müzik sanatına verilen ihmalle ve kurallara uygun öğretim ve eğitimden vazgeçilmesine rağmen, bu sanat Doğu'da varlığını korudu. Tarih bestecilerin, şarkıcıların ve enstrüman ustalarının bazı ünlü isimlerini kaydetti. Bu durum, Doğu milletlerinin müziğe doğuştan gelen olağanüstü yeteneklerine ve toplumun çeşitli yönlerinde müziğin kullanımına, ayrıca müzisyenlerin çağın büyükleri ve ileri gelenlerinden gördükleri teşvike dayanmaktadır.

ilginç olan şu ki, bu ünlüler müzik notasyonunun kurallarını bilmiyorlardı. Ayrıca, Doğu müziği teorileri hakkında hiçbir şey bilmiyorlardı. Türkler arasında, müziğin öncülerinden bazıları, örneğin (Tanburi Osman Bey) ve (İtrî Dede Efendi) ortaya çıktı ve tanındı. çıkışları sadece sahne pratiğinden kaynaklanıyordu. Aynı şekilde, Mısırlı besteciler ve şarkıcılar ile Yunan da sanatlarını icra ettikleri bilimsel araştırmalar hakkında pek bir şey bilmiyorlardı. Bu gerçeği, konferansta müzik ortamıyla temasından sonra fark ettim.

Bir gün Dizi Komitesi üyeleri arasında piyano üreticileri tarafından gündeme getirilen “(Metodu Değiştirme)” meselesi üzerine bir tartişma yapıldı. Komite toplantılarına uzman kişiler olarak davet edilen öğretim üyeleri, bu konuyla ilgili yapılan tartişmaların ne olduğunu duyduktan sonra, fırsattan yararlanarak şu soruyu sordular:

“Biliyorsunuz ki müzikte bazı temel boyutlar vardır ki bunlara en küçük bir değişiklik bile mümkün değildir. Örneğin, udun tellerini çekerken (Yegah) ve (Aşiran)’ı 8/9 oranında ayarlıyorsunuz, çünkü bu teller arasında tanini adı verilen bir aralık bulunmaktadır. şimdi size derler ki, bundan sonra (Aşiran) telini bu oranın altında ayarlayın. Bunu kabul eder misiniz? Ve gelecekte Arap makamlarının temel prensiplerine ne kadar zarar vereceğini düşündünüz mü? eğer 24/4 eşit tempermanın bir yöntemi kabul edilirse?” Cevapları neydi biliyor musunuz? İşte bu cevabın metni burada hatırlatmak isterim:

“Biz 8/9 oranını, tını boyutunu bilmiyoruz ve 24/4 eşit tempermanın kabul edilmesinin sonuçlarını tahmin edemiyoruz. İşitme, ayırımın ölçütüdür ve kulağımızın hoşlandığı sesleri kabul eder, hoşlanmadıklarımızı ise reddederiz.”

Bu saygın öğretim üyeleri arasında bir görüş birliği olmasaydı, biri deneyi duyduğunda “doğru” derken, diğeri “hayır, biraz tiz” diyerek bağıracaktı.

Eğer bu anlaşmazlık olmasaydı, sorun çözülemezdi. Bu farklılık nereden kaynaklanıyor? İkisinden birinin işitme yeteneğinde bir sorun mu var? Eğer sorun yoksa, neden biri ahengin doğru olduğunu düşünürken diğeri bunun düzeltilmesi ve değiştirilmesi gerektiğini düşünüyor?

Birinin “Yegah” ile başlaması şartıyla, görüşleri farklı olan bu iki kişi birlikte bir şarkı söyleseler, “Aşiran”ın sesi birinde diğerinden farklı olabilir mi?

Bu farklılık doğal olarak şarkı söylerken ortaya çıkmaz, bu nedenle anlaşmazlık, her birinin işitme organının hassasiyet seviyesindeki farklılıktan kaynaklanır. Bu nedenle, çalgıcının duyuusal hassasiyeti, işitme yeteneğinin ne kadarına dayandığıyla ortaya çıkar.

Şimdi, iki keman öğretmeninin arasında oturan ve müziği bilmeyen ancak sağlam bir estetik anlayışa sahip bir dinleyici olduğunu farz edelim. O da duyduğu melodiler arasında birini diğerine tercih edecek.

Bu tercihin nedeni nedir? Bu tercih, müziğin bilimsel bakış açısından kısaca açıklanabilir şu şekilde:

Keman üzerinde seslerin yerleri bilimsel olarak belirlendi. Örneğin, Hüseyini perdesi 333 milimetre uzunluğundaki neva teli üzerinde 296 milimetre noktasından çıkar. Eğer ilk çalgıcının müzik duygusu tamamen gelişmiş ve müzik düzeni olgunsa, parmağı belirli bu noktaya basar ve bu sırada Hüseyini notası, düzenli oranlara sahip sesleri duyan insan doğasında kabul gören bir perde olur. İkinci çalgıcının müzik duygusu gerektiği gibi hassas değilse, parmağını 297 veya 295 milimetre sonrasındaki noktaya basar. Aslında, bahsedilen iki konumda yapılan basınçtan çıkan sesler bize Hüseyini notasını verir, ancak bu “gerçek” nota değil, “yaklaşık” bir nota (meyil edilen) olacaktır ve sağlam bir kulağa sahip kişi, gerçek notayı duyduğunda hissettiği zevk kadar, yaklaşık perdeyi duyduğunda tatmin olmaz. çünkü ikinci çalgıcı, birinci çalgıcının becerisiyle aynı seviyede çalmaya yetkin değildir.

4.4.4. Aralıkların Bazı Hataları İzah Etmek

Mısır'da müziği icra edenler ve onunla uğraşanlar, sanatı pratik yollarla ve kişisel gelişim yoluyla öğrenmişlerdir. Herkes için çalışma kılavuzu olarak kabul edilen bilimsel kurallar bulunmamaktadır. Bu durum, görülen farklı görüşlerin ve fikir çatışmalarının temelini oluşturur.

Bu anlaşmazlığı gidermenin en uygun yolu, bilimsel nedenleri dikkate almaktır. bu bilimsel nedenler Güneşin yoğun bulutları havada dağıtması gibi, müzikteki bilgi güneşi de yanılgıları ve kuşkuları dağıtacaktır.

Konferans düzenlenmeden önce, Birçok Mısırlı, Arap müziği dizisini sabitlemek için ses ölçer (sonometre) üzerinde birkaç deneme yaptılar ve deneylerinin sonuçlarını

içeren kitaplar ve mektuplar hazırladılar. Ancak, Batı'daki müzik toplulukları, bu kadar farklılık ve çeşitlilikten dolayı doğru bir fikre yönlendirilemedi.

Bu nedenle, konferans programını hazırlamakla görevlendirilen Baron Rodolphe d'Erlanger'nin, bu konuyu konferansın gündem maddelerinin başında yer alacak şekilde (Temel ölçümlerin yedi aralığını kanıtlamak için yapılan deneylerin incelenmesi ve Arap müziği dizisi oluşturan yirmi dört sesin değerini kanıtlamak için yapılan araştırmaları) düzenlemesi gerektiğini gördük.

Daha önceki bazı makalelerde, konferansta bu maddeyle ilgili yaşanan yanlış anlamalara dikkat çekmiştim. Burada, önceden Arap müziği dizisi ile ilgili yapılan deneylere dair notlarımı ve bu deneylerin bilimsel açıdan değerini açıklamak istiyorum. özellikle ziyaretim sırasında Mısır Kütüphanesi'nde gözüme çarpan iki kitaba özellikle atıfta bulunmak istiyorum. Bu iki kitaptan ilkinde, oktavı eşit olmayan yirmi dört çeyrek bölüme ayırırken bu bölümlerin eşit olduğunu belirtmeden bölümlendiriyor. Diğerinde ise, oktavı eşit yirmi dört çeyrek bölüme ayırmanın temellerini araştırıyor.

İlk kitap, Kamil elhula'i tarafından yazılan “Doğu Müziği Kitabı” adını taşımaktadır. Ve bu kitapta, rahmetli İdris Rağıp Bey'in elde ettiği deney sonuçları bulunmaktadır. Ayrıca, kitabında idris rağıp bey'in Mısırlıların matematik ve astronomi alanındaki önde gelen isimlerinden biri olduğunu belirtti.

Kitabın 32 - 33. sayfalarında yer alan tabloda gösterilen rakamlara dikkatlice baktığımızda, bu rakamların doğru olduğu görülür, ancak Aşiran, Rast, Dugah ve Çargah gibi bazı tonların kesirlerinde bazı farklılıklar bulunmaktadır. Diğer rakamlar ise hiçbir şekilde doğru değildir ve herhangi bir bilimsel temele dayanmamaktadır.

Bu hatalardan sadece üç örnek vermekle yetineceğim:

1- Yegah ve Aşiran arasındaki oran $8/9$ 'dur. İdris Rağıp Bey, bu iki nota arasındaki çeyrek oranları şaşırtıcı bir şekilde $969/1000$, $49/51$, $918/921$ ve $222/227$ sabitlemeye çalıştı. Ayrıca her ikisinin de $8/9$ olduğunu bilmemize rağmen, (Rast, Dugah) ve (Çargah, Neva) arasındaki oranları hatta (yegah ve aşiran) arasındaki gibi farklı olduğunu işaret etti.

2- Yegah ve Irak arasında, dünya müzik teorilerinde eşî benzeri olmayan son derece tuhaf bir oran olan $101/125$ oranını getirdi.

3- Yegah ve Irak arasındaki oran belirtilmeden önce, aynı oranın Rast ve Yegah arasında da korunması gerekiyordu, bu durumda Yegah'ın konumunu 606 milimetre olarak belirtmesi gerekirdi. Fakat bunu yapmadı ve bu durumda bir terslik oluşturdu.

Bahsedilen tabloda birçok hata ve yanlışlık bulunmaktadır ve uzun bir listeye girmemek için sadece bazılarına işaret ettim.

İkinci kitap, Mansur Avad tarafından yazılan ve “Matematiksel Kurallara Dayalı Müzikal Oranlar” adını taşıyan bir kitaptır. keşke bu iddialar ve meydan okumalarla böyle bir isme sahip olsaydı. Onu konferansta kayıtların konusuyla ilgilenirken gördük. Kitabın içeriğine derinlemesine bakan bir okuyucu, yazarın müzik teorilerinin temellerine bile hakim olmadığını fark edebilir. Kitabının beşinci sayfasında, çeşitli hatalarla dolu bir tablo bulunmakta ve bu tablo, eşit aralıklı çeyrek sisteminin kabulüne ilişkin görüşünü ortaya koymaktadır. Okuyuculara, Mansur'un müzikal oranlar ve matematiksel kurallar konusundaki bilgisinin kısa bir özetini sunuyorum.

Mansur Hoca bir metre uzunlukta olan bir tel çekti, ve bu telden çıkan sesi “Yegah” olarak kabul etti, ardından pergel kullanarak teli on kısma böldü ve Aşiran'ın, telin uzunluğunun 900'uncu milimetresinde yani onuncu bölümde çıktığını hayal etti. Eğer hassas müzikal kulağını kullansaydı, bu yanılsamada şaşırılmazdı ve kolaylıkla Aşiranın sesinin onuncu değil dokuzuncu parçada olduğunu fark ederdi.

Mansur Efendi'nin yanlış anladığı bir noktaya dikkat çekmek istiyorum: Batılılar tarafından yazılan Fizik kitaplarında, Batı müziğindeki büyük gam (Gamme majeure) olan, do notası ile başlayan gamda, do ve re arasındaki oranın $8/9$ olduğunu ve re ile mi arasındaki oranın $9/10$ olduğunu görmüş; Ancak, bu kitaplarda bahsedilen uzaklık, Batı müziğindeki (Re - Mi) arasındaki uzaklığa yaklaşık olarak eşit olduğunu gözden kaçırdı. Doğu müziğindeki (Dügah - Segâh) arasındaki uzaklıkla transpozisyon yapıldığında eşit değildir. Hatta konferansta yapılan tüm tartışmalarda, do notasının Rast ile eşit olduğunu, re'nin Dugah, mi'nin ise Segah ile eşit olduğunu kabul ettiler.

Yine de, Mansur Efendi, bu durumu ud üzerinde çalma yoluyla anlayabilirdi, böylece (Yegah - Aşiran) arasındaki mesafenin on tel yerine dokuz telden kaynaklandığını öğrenebilirdi. Eğer ona bu soruyu sorsak, Mansur Efendi'nin cevabı ne olurdu? Aşiran teline çıkan sesin mutlak bir dizide olması için Yegah teline onuncu mu yoksa dokuzuncu mu parmağınızı koyuyorsunuz?

Eğer onuncu bölüm işaret ediyorsa, bu müzik zevkinden yoksun olduğunu ve müziğin pratik yönündeki bilgisinin teorik bilgisine eşit olduğunu gösterir. O zaman onun tartışmasından vazgeçtik ve bunun sebebi Mısır'daki udun, Türkiye'de üretilen uddan daha büyük olmasıdır.

Öyleyse, titreşimli kısmın uzunluğunun 640 milimetre olduğunu varsayalım. Bu durumda, udun perdesi boyunca yapılan bir kesmede (üst eşik tarafından) onuncu bölüm, 576 milimetrede kesir olmaksızın yer alır. Udun boyun tarafındaki telin dokzuncu bölümünde 568 milimetrede yer alır. bu da bir farka işaret eder; yedi milimetre ve kırıklar. Acaba sağduyu sahibi bir müzik öğretmeni, böyle bir farkı hissetmez mi?

Mansur Efendi'nin bu ilk süreçteki hatasını açıkladık. Şimdi, onun yanlış iddiasına göre (Yegâh - Aşiran) arasındaki mesafeyi dört eşit kısma nasıl böleceğimize bakalım, varsayalım ki bu mesafe 100 milimetre olsun iddia ettiği gibi. Onun için bu oldukça kolaydı, çünkü 100 milimetre bölündüğünde 25 milimetre olduğuna inanıyordu, bu yüzden basitçe pergel kullanarak mutlak dizi uzunluğunu dört eşit parçaya böldü. Buna göre ve Mansur Efendi'nin garip teorisine göre, 1000 milimetrelilik uzunluğa sahip olan Yegâhın çıkardığı tel, milimetre başına 975 perde (kaba nim hisar), milimetre başına 950 perde (kaba hisar) ve milimetre başına 925 perde (kaba dik hisar) çıkar!..

Eğer Mansur Efendi müzik biliminde temel prensiplere ve tellerin titreşim yasalarına dair bir bilgiye sahip olsaydı, doğa bilimleri ve doğanın yasalarına aykırı bir teoriyi ortaya koymaya cesaret etmezdi. O, tellerin titreşim sayısının uzunluklarıyla ters orantılı olduğunu ve aynı oranın notalarının keskin olduğu durumlarda, bu notaları üreten tellerin kısaltılması gerektiğinin doğal yasaların bir parçası olduğunu bilirdi.

Bu adamın, doğal yasaları bilmediği halde insanlar arasında “Müzikte Oranlar: Matematiksel Kurallar Üzerine” adlı bir kitap yayınlaması ve bu kitabın bazı bölümlerinde, gerçek bilimin reddettiği hatalarla dolu olduğu halde, okuyucuyu bir şeyler bildiği izlenimi uyandıran ifadeler kullanması nasıl mümkün olabilir? Örneğin, “Doğa bilimi hocalarının bildiği gibi” gibi ifadeler kullanarak gerçek olmayan iddialarla bilim ve sanatı haksız yere suçlaması gibi.

Eğer (Yegâh - Aşiran) arasındaki mesafeyi Mansur Efendi'nin hastalıklı teorisine göre dört eşit bölüme ayırırsak, bu durumda ilk çeyrek, müzik biliminin teorilerine göre 39/40 oranında bölünmüş olacak, ikinci çeyrek 38/39 oranında, üçüncü çeyrek 37/38

oranında ve dördüncü çeyrek ise 36/37 oranında bölünmüş olacaktır. Elbette, okul çocukları bu tür farklı oranlardan kaynaklanan dörtlüklerin eşit olduğunu söylemekten utanacaktır.”

Müzik aletinde titreşen telin, “kalın” taraftan “ince” tarafa doğru eşit bölümlere ayrılması gerekir. Ve bu bölümlerden çıkan sesler farklı oranlara sahiptir. Telli çalgıların titreşim yasaları, bu notalar arasındaki aralıkların müzik bilimi gereği birbirlerinden daha büyük olduğunu belirtir. Bu tür şeylerden anlamayan bir adamın, bu kadar büyük başlıklı bir kitap yayımlayabilmesi nasıl olur, anlamıyorum. Ve onun yanlış teorisini öğrettiği (Doğu Müziği Özel Okulu) adını verdiği bir müzik okulu kurmasına nasıl izin verilebilir? bilmiyorum. Eğer böyle bir iş mümkünse, o zaman Mısır Üniversitesi'ndeki doğa bilimleri hocaları neredeydi? merak ediyorum. iddialarını bilimsel kanıtlarla karşılamak için onun yanlış iddialarını doğrulamak için herhangi bir hoca çıktı mı?”

Kahire'deki konferans nedeniyle kalışım kısa bir süreydi, bir ayı geçmiyordu. Bu yüzden Kahire'deki Kitaplar Sarayı'na devamlı gidemedim ve bu kitabın ne kadar yaygın olduğunu ve bu kitabın eleştirilmeden ne kadar yayıldığını öğrenemedim. Gerçek şu ki eğer bu büyük hata, bilime ve sanata karşı yapılmış olmasına rağmen, itiraz veya eleştiri olmadan meydana gelmişse, üzüntümü ifade etmemek mümkün değil.

Okuyucu, Mansur Efendi'nin teorisine göre çeyrek perdelerin gerçek pozisyonlarını tonal uzunluk içinde ne kadar sapma gösterdiğini anlamasına yardımcı olan bir tabloyu aşağıda bulabilir.

جدول مقادير سلم الموسيقى الشرقي

طول الوتر ١٠٠ سنتيمتر	اسماء النوتة الانجليزية	اسماء النغمات وانصافها وأرباعها بالانقاط الفارسية	طول الوتر ١٠٠ سنتيمتر
من ١٠٠ الى ١			من ١ الى ١٠٠
٠٠٠٤٠٤٠	ري	(١) يكاه	٠٠٠٤٠٤٠
٩٧٤٥٤٠	ري . كارديس	قرار نيم حصار	٢٤٥٤٠
٩٥٤٠٤٠	ري . ديس	(٢) قرار حصار	٥٤٠٤٠
٩٢٤٥٤٠	مي . كار بول	(٣) قرار تيك حصار	٧٤٥٤٠
٩٠٤٠٤٠	مي	(٤) عشيران	٩٠٤٠٤٠

Şekil 1 - Rauf YEKTÂ Bey'in Mansur efendi'nin Tiorik Hesaplarına Yönelik Eliştirisinin Arapçası.

Gerçek bilimsel teoriye göre	Mansur Efendi'nin teorisine göre:
1000	1000 - boş tel(Yegâh)
971	975 - Birinci çeyrek
943	950 - İkinci çeyrek
917	925 - Üçüncü çeyrek
890	900 - Dördüncü çeyrek (Aşîrân)

Şekil 2 - Rauf Yektâ Bey'in Mansur efendi'nin Tiorik Hesaplarına Yönelik Eliştirisi.

Dönüp de belirtmek gerekirse, konferansta dizi komitesinin başarısızlığa uğraması, bu tür öğretmenlerin yarattığı gürültüden kaynaklanmaktadır. çünkü onların gizli sebepleri ve amaçları vardı.

Müzik dizisi Komitesi'nde, konferansın başlamasından bu yana, kısır tartışmalar ve çelişkili görüşler beni gerçekten rahatsız etti ve bu tür bir etki doğal bir sonuçtur. çünkü müziğe tutkulu bir adamım ve müzik dizi konusunda 40 yılı aşkın araştırma ve incelemelerim ve deneyimlerim mevcut. Doğu ve Batı'da bu konuda birçok kitap okudum ve inceledim. Gün boyunca dönüp duran, kısır tartışmaları tekrar tekrar düşündüğümde, geceleri yatağında endişeyle kıvranırdım.

30 Mart 1932 Çarşamba günü, Ulusal Konferans Heyeti'ne sunulmak üzere dizi Komitesi'nin son raporunun okunması için tarih verildi. Saygıdeğer başkanları (Collangettes), komitenin, tüm çabalarına rağmen, konuda kesin bir görüşe varamadığını bana bildirdi. Bu nedenle, beklenmedik sonuçların olumsuz etkilerinden kaçınmak ve konferans kuruluna olumsuz bir etkisi olabilecek durumları ortadan kaldırmak için bir yol bulmaya çalışıyordu.

Çarşamba gecesi uykusuzluk beni etkiledi ve çok az uyudum. Sabah ezanından önce uyandım ve alışlagelenden önce yatağımdan kalkmak zorunda kaldım. Sabah namazını kıldıktan sonra konuyu düşünmeye başladım. Benim aklıma sonuca ulaşabilecek bir fikir geldi ve bu nedenle hemen kalemi alıp Fransızca olarak Komite Başkanı Sayın Collange'e bir öneri yazdım, çevirisi şöyledir:

“Sayın Rahip,

Sayın Hilmi İsa Paşa, Millî Eğitim Bakanı, konferansın açılışında Arap müziğinin dizisi belirlenmesi ve sabitlemesi konusunun ele alınacağını duyurdu. Komite, bazılarının iddia ettiği gibi bu müziğin 24 eşit aralığa sahip bir değiştirilmiş ölçek üzerine dayandığı doğruluğunu tartışmak ve analiz etmek için uzun bir zaman ayırdı. Komite, bu iddiayı çürüten deneyler yaptı ve bu nedenle bunu doğrulamak için alt bir komite kuruldu. Alt komite, mümkün olduğunca çeşitli enstrümanlar kullanarak deneyler yaptı. Konferans kuruluna sunulan raporda açıkça belirtilen rakamlar, komitelerin elde ettiği çelişkili sonuçları göstermektedir. böyle bir durumda, konferans üyelerine aşağıdaki soruyu yöneltmekten başka seçeneğim yok:

- Doğu ya da Batı müzik bilginlerinden herhangi biri, bu sayılardan Mısır müziğinin dayandığı pratik metodu çıkarabilir miydi?

- Bu bilgin, bilimsel terimleri kullanarak, bu yöntemin ikinci dereceden zayıflayan (Diyatonik) ya da daha kesin üçüncü dereceden en güçlü olmayan (Ditonik) türden mi olduğuna hükmedebilir mi?

Bu raporda yazılanlara dayanarak, herhangi bir teorik bilginin, Arap müziğinin tam olarak beşli ve dördü aralıklardan (Quarte - Quinte) olup olmadığını ve bu müziğin farklı aralıklardan (Tierces - üçlü) hangisinin daha baskın olduğunu belirlemek için doğru bir fikir oluşturabileceği düşünülebilir mi?

Bu sorulara kesin bir şekilde cevap vermek mümkün olmayabilir. Bu durumda, I. Fuad'ın hükümetinin Mısır'da bir müzik akademisi veya müzik bilimi konseyi kurma niyetinde olmadığını göz önüne alarak, eğer önerim kabul edilirse, bu kurumun müzikte gerçek uzmanlar olan müzik öğretmenleri ve teorisyenler ile batı müziği tarihinde derinlemesine bilgi sahibi olanlar ve doğu müziğiyle ilgili konulara vakıf olanlar tarafından oluşturulmalıdır. Bu konuda piyanoların mühendisleri veya üreticileri yer almamalıdır.

Bu tür bir kurul Kahire'de kurulursa, İslam dünyasındaki krallıklar arasında Arap müziğinin bir merkezi haline gelmeyi hak eder. O zaman, eğitim bakanı tarafından konferansın açılışında bahsedilen tüm konuların sessizlik ve huzur içinde bu Doğu Müziği Enstitüsü'nün çatısı altında çözülmesi mümkündür. Bu enstitü, kralın ve onun desteklediği sanat ve bilimlerin bilge ellerinin zarafeti sayesinde sanat ve bilimlerde

büyük bir ilerleme kaydetmektedir. Umud ediyorum ki Bu önerim, konferans oturumlarının tutanaklarına eklenir.

Makam, Usul ve kompuzasyon Komitesi Başkanı

“Rauf Yektâ”

Toplantının açılışında, önce Dizi Komitesi tarafından sunulan detaylı rapor okundu. Bu mükemmel rapor, başkan Collangettes'nin ustalığı tarafından ustaca hazırlandı ve piyano üreticilerini şaşırtan bir darbe vurdu. Toplantıdan hemen sonra, bu raporu bilim adamı dostumu tebrik etmek için acele ettim. bu nedenle minnettarlığımı ve tebriklerimi tekrar ifade etmem gerektiğini düşünüyorum. Bu rapor, kesin bir sonuç içermemesine rağmen, piyano üreticilerini şaşırttığı gibi, yabancı üyeleri de büyük bir şaşkınlığa sürükledi. bu da her birinin bu beklenmeyen sonuç karşısında ne söyleyeceğini düşünmesine neden oldu. Komite başkanının raporunu okuduktan sonra, başkandan söz istedim ve yukarıda belirtilen öneriyi hemen okudu.

Önerim, piyano üreticilerinin umutlarını sarsan ikinci bir darbe gibiydi, çünkü onlar fikirlerini savunma ve kabul ettirme yolunda devam ederken, konferansın çıkarlarına uygun bir karar vereceğine dair büyük bir güven içindeydiler.

Yabancı üyeler ise tam tersine, tekliften memnun oldular. çünkü ölçek konusundaki kesin bir görüşe varmak, onları zor durumda bıraktı ve ne söyleyeceklerini bilemediler.

Benim önerim duyulur duyulmaz, rahat bir nefes aldılar.

Konferans üyelerinin yüzlerinde endişe belirtileri belirmeye başladı ve daha sonra az sayıda kişinin önerilerimi tam olarak anlamadığı ortaya çıktı. özellikle de müzik konseyinin enstitü altında toplanması önerimden dolayı kaygı duydukları anlaşıldı. Bu önerinin akademik birimlerinin dışında bir yerde kurulmasını amaçladığını düşünceleri nedeniyle endişe duydukları anlaşıldı. Bu nedenle, enstitü mensuplarından biri - adını hatırlamıyorum - Kahire'de enstitünün kurulmasından bu yana yıllar geçtiğini ve enstitünün müzik akademisine ülkeye katkıda bulunmadığını belirtti. Bu sözler üzerine, başkandan söz istedim ve niyetimi tekrar açıkladım ve böylece endişeler giderildi.

Önerim hem yabancı hem de yerli üyelerin çoğunluğu tarafından kabul edildi ve sonunda Başkan Collangettes tarafından oylamaya sunuldu:

“Hükümete bir müzik akademisi kurma teklifinde bulunacağız. İtiraz edenlerin ayakta durmasını bekliyoruz.”

Sadece Nâhhas Efendi ve Emil Arian Efendi, ayrıca söz konusu enstitü üyesi olan ve akademik bir komisyonun oluşturulmasının gerekli olduğunu belirten yargısını veren üye yerinden kalktı. Ve sonuç, teklifimin coşkulu bir şekilde kabul edilmesi oldu.

Bu ardı ardına gelen darbeler, piyano üreticileri üzerinde soğuk bir duş etkisi yaptı ve onları bir süre şaşırttı. Ancak onlar bu toplantıda yöntemin değiştirilmesi(ses sisteminin) için detaylı notlar ve uzun savunmalar hazırlamışlardı. Eğer onlar sahada dolaşıp ve mahkemelerde sergiledikleri hüneri göstermedilerse, nasıl rahatlamalılar?

Söz istediler ve bağırıldılar, çılgılık atıldılar. ancak yabancı üyeler sıkılmaya ve mırıldanmaya başladılar. Ondan sonra, Alman bir hoca Curt Sachs üçüncü darbeyi tamamladı.

“Müzik alanında bir akademik kurulun kurulmasına karar verildiği için, şüphesiz ki bu kurul, tüm bu meseleleri inceleyecek ve tartışacaktır. Bu konuları burada tartışmanın yararsız olduğunu düşünüyorum ve komite raporunun kabul edilmesini öneriyorum.

Bu önerinin büyük bir çoğunlukla kabul edilmesinin ardından oturum sona erdi. Oturumdan çıktığımda, birçok kişinin tebriklerini memnuniyetle aldım. Bugün dürüstçe söylemeliyim ki, o anda eşi benzeri olmayan bir mutluluk hissettim ve bu mutluluk, konferansın yanlış bir karara varmaktan kaçınmamı sağlamamdan kaynaklanıyordu.

Mısırlı kardeşlerime karşı görevimi yerine getirdim, beni onurlandırdılar. diğer yandan, müzik bilimleri akademisi şüphesiz Mısır müziği için faydalı sonuçlara ulaşacaktır. Mısır müziğine kalpten en iyi dileklerimi ve ilerlemelerimi diliyorum. Bu proje yeniden canlandırma fikrinin sahibi olduğum için, Mısır müziğine fayda sağlayacak bu çalışmaya katkıda bulunmuş olmanın hakkımdaki payımı yerine getirmiş olurum.

Dünkü toplantının sona ermesinin ardından, Emil Arian Efendi toplantı salonundan çıkan meslektaşım Mesut Cemil Bey'i yakaladı ve ona şunları söylemiş:

“Meslektaşınız Rauf Yektâ Bey'in özellikle bana ve Nâhhas Efendi'ye, 'piyano yapımcıları' ifadesini kullanarak bizi hedef aldı. bu durumdan alındığımızı ona iletmenizi rica ediyoruz”

“Gerçek şu ki, bu konuyu kişisel açıdan değil, bilimsel ve prensip açısından ele aldım “Fransızlar ünlü atasözlerinde derler ki: 'Amaca ulaşmak için her yol mübahtır.’”

Benim amacım, konferansın, Mısır müziğinin durumunu düşünmesi ve onu üzücü durumundan kurtarmak, diğer bilimsel meseleleri ve özellikle Arap müziği teorileri için uygun müzikal bir tarz oluşturulması konularını incelemesi için hükümete bir müzik akademisi oluşturmasını önermesini kabul etmesiydi.

Başka dikkate değer ve Mısır müziğinin geleceği ve ilerlemesiyle yakından ilişkili diğer amaçlarımı açıklayacağım.

Mevcut konferans programı şu maddeleri içeriyordu:

Başka şiir türlerinde müzikal besteleme yapılabilir mi? Mısır müziğinin şiir sistemleriyle ilişkili olduğunu düşünürsek, bu yeni müzik sistemlerinin oluşturulmasını gerektirir mi ve bunlar nelerdir?

Bu konunun araştırılması, ikinci komiteye atanan konulardan biriydi ve ben de o komitenin başkanıydım. Komite üyeleriyle bu konuyu tartıştık ve sonunda karar aldık. Mısır'ın büyük şairi Ahmed Şevki Bey'in de katılımıyla konuyu ele almaya karar verdik.

Ona katılımı için komiteye gelmesini rica ettiğimiz bir mektup yazdık. Birkaç gün sonra, bize katılım talebimize olumlu bir mektup gönderdi. Hatırladığım kadarıyla, cevabı oldukça önemliydi ve zihnimde yer etti. şöyle cevap verdi:

“Müsait zamanlarda, Mısır'da şu anda yaygın olan muvaşşah ve küçük şarkılar gibi sözlü kalıplardan farklı yeni türlerin oluşturulması için büyük bir çaba harcadım. Özellikle Arap müziğinin tiyatro oyunlarında kullanımını teşvik etme yollarını güçlendirmeye özel bir önem verdim. Mısır'da Avrupa'da olduğu gibi Arap operalarının bestelenmesi amacıyla şiirsel romanlardan birkaç roman yazdım. Onları bestelemek için bazı müzisyenlerden yardım aldım, ancak sonuç alamadım çünkü Mısırlılar kahvehanelerde çalınan müzik kalıplarına çok bağlılar. bu yüzden bu tarzın dışındaki herhangi bir müziğe ihtiyaç olduğunun farkında değiller. Önceki deneyimlerime dayanarak söyleyebilirim ki, 'Taht' olarak bilinen orkestra sistemi devam ettiği sürece, müzikte tek bir adım ilerleyemeyiz.”

Bu cevap, komitede sunuldu ve birçok tartışmadan sonra, bu acelecilikte ısrar etmenin bir faydası olmadığına karar verildi. Bu nedenle, Ahmed Şevki Bey'in gönderdiği mektubun biraz açıklamaya ihtiyacı olduğunu düşünüyorum,

Avrupa ülkelerini ziyaret edenler tarafından bilinir ki, bu ülkelerde her sosyal sınıf için müzik türleri bulunmaktadır. Örneğin Paris şehri gibi bir şehri ele alalım:

Bu şehirde müzik açısından akla gelen ilk şey operadır. tiyatrolar, müzik eserlerinin sergilendiği ve müzik alanında bilgili olan, müziğin inceliklerini bilen ve bu derin türü takdir eden entelektüel sınıftan gelen seyirciler için bir sergi niteliği taşır.

Bununla birlikte, daha hafif türlerde eserleri tercih edenler, tiyatlara ve mizahi müziğe düzenli olarak gitmeye devam ederler. Ayrıca bazı insanlar tiyatro müziğinden zevk almazlar ve klasik parçaları dinlemeyi tercih ederler; senfonik ve dörtlü müzikler gibi çeşitli müzik türlerinde keyif bulurlar. Onları, La Morue veya Colon salonlarına benzer müzik salonlarında görüyoruz, burada en iyi orkestraların seçilmiş parçalarında aradıkları şeyi buluyorlar. Eğer alışılmış yerlere gitmeyi seven bir adamı, opera için lüks bir koltuk bileti hediye edersek ya hiç gitmez ya da giderse, programın tamamlanmasını beklemeden sinirli bir şekilde çıkar.

Her ulusun farklı sınıfları arasında bu türde bir seviye farkı vardır. Renkler ve zevkler hakkında tartışılmaması gereken şeyler olduğu söylendiği gibi, halkın zevklerine de müdahale edilmemelidir. Çünkü İnsanlar, müzikten zevk aldıkları için onu anladıkları şekilde dinlerler. Bununla birlikte, aydın ve seçkin kesim için farklı bir müzik türü olmalıdır.

Bu nedenle, Ahmed Şevki Bey'in Mısır'da 'taht' usulünün kaldırılmasını şart koşmasıyla ilgili haklı olduğunu düşünüyorum. Çünkü 'taht' tarzının varlığı, Mısır'daki tiyatro müziğinin uygulanmasına ve Mısır müziğinin geliştirilmesinde yeri yoktur.

Eğer Ahmed Şevki Bey bir müzisyen olsaydı, müzisyenler kendilerini hocalar olarak adlandıran kişilerden talep ettiği şeyin, kendi kabiliyetlerinin ötesinde zor bir talep olduğunu anlayabilirdi. Onların müzik bilgisi, geleneksel olarak aktarılan ve çalışma yoluyla edindikleri bilgilere dayanıyor ve bu bilgi, onlar için endüstriyel bir servete dönüşmüştür. Bu tür bilgiler, onları sahneye taşıyamaz ve dolayısıyla tiyatro için müzik oluşturmada yaratıcı olmalarını sağlayamaz. Batı ülkelerinde opera bestecilerinin, müzikteki üstün yeteneklerinin yanı sıra bilim ve sanat alanında köklü bir geçmişe sahip

olmaları gerektiği bilinmektedir. Bu kişilerle Mısır'daki iddialılar arasında büyük fark vardır; çünkü Mısır'daki iddialılar, Arap dizisinin oluşturulmasında kullanılan sesler arasındaki farkı bile ayırt etmezler.

4.4.5. Solfeji eğitiminin yöntemeler

Konferansın ilk oturumlarından anladım ki (müzik öğretmenleri) Mısır'da tamamen bizim Türkiye'deki (müzik öğretmenlerimize) benziyorlar. Onların müzik bilgisi, genellikle pratik deneyiminden geldi, ancak bilimsel bilgileri neredeyse göz ardı edilecek kadar sınırlıdır.

Kahire'de Doğu Müziği Enstitüsü adında bir müzik enstitüsü bulunmaktadır ve bu enstitünün muhteşem bir binası vardır. Bu bina sanat sembollerinden biridir.

Enstitüdeki kongre salonuna ilk girdiğimde, kendimi Abbâsîler dönemindeki Raşid Sarayı'nın bir salonunda olduğumu hissettim. Ancak ne yazık ki hayal ile gerçek arasında çok fark var çünkü bu enstitüdeki müzik öğretmenleri aynı zamanda pratikte uzman öğretmenlerdi.



Fotoğraf 13 - Arap Müzik Enstitüsü 1932.



Fotoğraf 14 - Arap Müzik Enstitüsü Güncel Görünümü.

Mısır'dayken, sevgili arkadaşım Safar Ali hocaya, enstitü öğrencilerine Arap müziğinin nasıl öğretildiğini sordum.

Yerel müzik teorileri hakkında aldıkları bilgiler nelerdir? Ancak bana verdiği cevapları belirtmeye gerek görmüyorum. Bunu söylemek, bir sırrın açığa çıkarılması gibi bir şey olabilir, ancak benim derdim müzik alanındaki genel manfaati için tıpkı enstitü üyelerinin ve benim saygılı mısırlı arkadaşlarımdan derdidir. O yüzden biliyorum ki, eğer mısır müziği hakkında bir elşterme yapsam bile, sinirli olmayacaklarını eminim. Çünkü bütün söylentileri genel manfaat içindir.

Soru sorduğumda, Efendi Safar Ali Bey bana şöyle cevap verdi: Enstitü'deki derslerin takip ettiği yöntemin (Danhauser) yöntemi olduğunu söyledi. Bu cevaptan oldukça şaşırdım ve duyduğuma inanmakta zorlandım.

Danhauser, Fransız'dır ve yarım asır önce Batı müziği teorileri üzerine (theorie musique) adlı bir kitap yazmıştır. Bu kitabı, enstitüde Arap müziği talebeleri tarafından okunuyor!... Bu olağanüstü durumu takip eden okuyuculara bırakıyorum.”

Bu durum, Fransızca öğretmek için bir dilbilgisi kitabı olarak Arapça dilbilgisini kullanmakla eşdeğerdir.

Ayrıca, Yaptığım araştırmalardan öğrendiğim kadarıyla, müzik aletleri derslerinin de özgün yöntemlerle verildiğini ve şimdiye kadar keman, ud, kanun veya ney gibi enstrümanların öğretilmesi için Arapça müfredatın oluşturulmadığını gördüm.

Müzik enstitüsü mensuplarının, ülkelerinin müziğine duydukları özveri ve onu geliştirmek için gösterdikleri çabalar konusundaki samimiyetlerinden kesinlikle eminim.

Ancak, bugünün koşullarında enstitünün durumunun bu özveriyle uyumlu olmadığını düşünüyorum. Enstitünün, Mısır müziğinin geleceğini tehlikeye atan bir yönde ilerlediğini ve zarar gördüğünü görüyorum. Bu nedenle, okuyucunun ve özellikle enstitü üyelerinin dikkatini şu hususlara çekmek istiyorum:

Baron D'Erlanger, müzik alanında önde gelen bir kişiliktir ve bu makalelerde çalışanlar arasında tanınmaktadır. Hoca artık Doğu müziği konusundaki bilgisi ve derinliğiyle Batıdaki tüm öğretmenler arasında bir referans haline gelmiştir.

D'Erlanger, Arap filozofu Al-Farabi'nin “Musika'l-Kebir” adlı eserini Fransızcaya çevirmiştir. Bu eser, Doğu müziği konusunda en önde gelen ve en keyifli eserlerden biridir. Maalesef, konferansın başkanı olması planlanmıştı ancak ne yazık ki beklenmedik bir hastalığa yakalandı ve bu durum, konferansın beklenen sonuçlarına ulaşılmadı. Ancak, konferansın konusuna büyük bir ilgi gösterdi ve bu ilgiyi göstermek için oturumların açılışında komite başkanı tarafından okunmak üzere, değerli rehberlik cümleleri ve önemli çalışmalar içeren bir konuşma taslağı hazırladı.

Baron (D'Erlanger) tarafından hazırlanan taslak, benim başkanı seçildiğim komitenin açılışından birkaç gün sonra bana ulaştı, bu yüzden zamanında okuyamadım. Ancak içerdiği değerli notlar ve yönlendirmelerden yararlanmak için elimden geleni yaptım. Bu konuşmanın girişi ve son paragrafları, araştırmamızla doğrudan ilgili olduğundan, bunları tam anlamıyla tercüme etmeye karar verdim. Baron şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Bu konferansın temel amacı, Arap ülkelerinde müzik eğitimi için temel alınabilecek bir öğretim metodu bulmaktır. Çünkü günümüzde böyle bir kitap mevcut değildir ve böyle bir kitabın varlığı, İslam dünyasında Doğu'nun müziğinin gecikmesine ve çöküşüne yol açan nedenlerin başında gelir.”

Müzik okuma dersleri (solfej) Arap ülkelerinde Avrupa'da kullanılan yöntemlere göre yürütülüyor, ancak Avrupa'da kullanılan müzik dizisi, Arap müziğinin dayandığı kurallardan tamamen farklıdır. Batı müziğinde, müziğin temeli beşli (Quinte) farklı aralıktaki dizilerin sıralanmasıdır ve bu müzikte kullanılan gamlar, seslerin bu şekilde düzenlenmesine dayanır. Ancak Arap müziğinde kullanılan perde sistemi, tellerin kesilmesi ve birbirine girmesiyle oluşan ardışık melodik aralıkların birleştirilmesi ve düzenlenmesiyle ortaya çıkar.

Batı müziğinde gam, tam ve yarım tonlardan oluşurken, Arap müziğindeki temel diziler (örneğin, Rast ve Beyati makamları) tam ve neredeyse üçte ikisi kadar olan küçük tonlarla oluşur.

Ayrıca, bu temel dizilerin aralıkları, “çeyrek ton” denilen küçük tonlara da bölünmüştür. Komitemizin görevlerinden biri de Arap müziğinin genel dizgesini kesin bir şekilde belirlemektir. genellikle tam ve yarım tonlardan oluşan bir diziyi duyan çocuk Kendi ulusal müziğinin özel dizisini tam olarak anlayamaz, o yüzden bu diziyi değiştirmeye çalışır.

Arab müziğindeki temel makamlar, tam seslerden ve dört veya beş seslerden oluşan diziyiyle tamamlanmıştır. bu makamlar tam tınıya oranla $\frac{3}{4}$ oranında yer alır. Bu makamlar arasında, diğerlerinden daha belirgin bir farka sahip ve bu makamların istikrar noktası genellikle $\frac{3}{4}$ oranında bulunur.

Gerçek şu ki, 'Segah' makamının istikrarı ile 'Çargah' notası arasında, tam notanın üçte biri kadar bir fark bulunmaktadır. Sadece tam ve yarım tonlu notalara alışkın olanlar için bu makamın icrası oldukça zor olabilir. Arap müziğine ki daha hassas bir müzik türüdür, kesinlikle tam olarak uygulayamazlar. Özellikle çocukları Avrupa tarzı yöntemlerle müzik okumayı öğrendiğinde, Arap ülkelerinde olgunlaşmış bir müzik oluşturulamaz.

Bu girişin ardından, Baron komitenin araştırmalarını nasıl yönlendireceğine dair tavsiyeler ve önemli yönergeler verdi ve ardından şu sözlerle konuşmasını tamamladı:

“Arap müziğinde makamların ve ritimlerin tetkikine başlamadan önce, içimden geçen bir dileği samimiyetle ifade etmek istiyorum ve gerçekleşmesini umuyorum. Arap ülkelerinin Avrupa yöntemlerini müzik öğretiminde kullanmaktan vazgeçmelerini ve

kendi müziklerini öğretmek için kendi müfredatlarını hazırlamalarını ve bu müziği tüm Arapça konuşulan ülkelere yaymalarını ve genelleştirmelerini diliyorum.”

D'Erlanger'nin yazdığı bu sözler hakkında pek fazla söyleyecek bir şey bulamıyorum. Çünkü, D'Erlanger, Arap öğrencilerine Avrupa müziği öğretme yaklaşımı olan Danhauser yöntemiyle Arap müziğini öğretiyor. O zaman Arap dizilerini nasıl açıklayabilir? Arap müziği teorisinde önemli bir bölüm olan müzikal aralıkları nasıl açıklar? onlara makamlardaki büyük etkisi olan melodi yasalarını nasıl açıklar? Doğu müziğindeki ritim teorisini ve Arap ritimlerinin tabi olduğu bilimsel prensipleri onlara nasıl açıklar?

Genel olarak, enstitü öğrencilerinin hiç şüphesiz bilmedikleri önemli konular hakkında bir dizi soru aklımıza gelir. Öyleyse, “Doğu Müziği Enstitüsü” adı verilen ve en gösterişli binalarda faaliyet gösteren kurumla, Mansur Efendi'nin yönettiği “Mısır Müziğini Öğreten Özel Okul” arasında ne fark var? Eğer bu iki kurum arasında bir fark yoksa, hükümetin bu yönde harcadığı paraların israf olduğunu söylemek mümkün değil mi? Küçük bir gayret ve çaba ile enstitünün layık olduğu konuma yükseltilmesi Doğu Konservatuvarı haline gelmez mi?

Kongrenin toplanması sırasında kendi gözlerimle gördüğüm Mısır'da müzik eğitiminin içinde bulunduğu üzücü durum, bu müziğin geliştirilmesi ve hakettiği konuma ulaşması için en uygun yolun, kralın işaretine uygun olarak, Bu, müziğin uzmanları tarafından akademik olarak yazılan bir eserle gerçekleşir, böylece müziği kötüye götüren ellerden kurtarılır.

Bugün hala bu görüşü destekliyorum hatta bu tür akademisyenlere bu kadar önem verilmesi gerektiğine dair kesin bir inanç taşıyorum. Bu kişilerin Mısır'da müziğin düzenlenmesi görevine atanması gerektiğine inanıyorum. Bu akademisyenin müzikle ilgili herhangi bir etkisinin olması durumunda, kararlarını ve yayınlarını yayınlayacak bir dergiye sahip olması gerekir.

Mısır'da böyle bir bilimsel kurum oluşturulduğunda, Mansur Efendi'nin yazdığı gibi kitapların veya benzeri hastalıklı teorilerin ortaya çıkması için artık alan kalmaz. Böyle bir bilimsel kurulun hakim olduğu bir dergi, sınırlarını aşan idaa edenlerden biri ortaya çıktığında, yanlış yoldan dönmeleri durumunda, hak ettikleri şekilde onları eleştirecektir. Bundan sonra, bilim adına saçmalıkları yayınlamaya cesaret edemezler...

Mısır'da müzik  ğretmenlerinin sahte hakimiyetine ve etkisine son verme zamanı geldi. Tabii ki, sözlerinizin olumsuz bir şekilde algılanmasını istemiyorum. Elbette, Ümmü Gülsüm, Abdulvahab, Sami al-Şavva ve diğ r büyük müzisyenler Mısır için birer gurur kaynağıdır. Onların sanatı ve katkıları, Mısır'ın kültürel mirasında daima saygın bir yerde olacaklardır. Kuşkusuz, onların Arap dünyasındaki yeri, Avrupa'daki diğ r dehalar olan Adelina Patti, Caruso ve Kubelik gibi isimlerden daha az değıller. Fakat bahsettiğim kişiler, kendilerini teorisyen ve müzik bilimcisi olarak adlandıran ancak bilgi eksikliği olan cahil kişilerdir.

Konferans, müziğin temel sistemlerinden biri olan müzikal dizilerin c z m ne ulaşımadığı için büyük önem taşıyan bir konuydu, c nk  dizi müziğin temel konudur. Ayrıca, Arap müziğindeki makamların, müzik teorilerindeki türlere göre sınıflandırılması olmadan, c şnilerin belirlenmesinde bir alan yoktur. Eğ r konuyla ilgili komite, konunun c z m  konusunda kesin bir sonuca ulaşabilseydi, o zaman makamlar komitesinde de makamların bilimsel bir sınıflandırmasına ulaşabilirdik. C nk  dizi komitesinin görevinde başarısız olması, maalesef makamlar komitesindeki c balarımızı engelleyen bir sebep oldu. C nk  makamları pratik bir şekilde türlere göre sınıflandırmak zorunda kaldık, bilimsel yöntemlerle sınıflandırmak yerine, ve bu tür sınıflandırmanın bilimsel açıdan herhangi bir önemi yoktur.

Eğ r görüşlerim ve okumalarım bu noktaya kadar ulaştıysa, konferansın ortaya c kardığı genel durum hakkında yorum yapmak gerekir:

Mısır, Kahire'ye c ğrı yaparak bütün dünyanın ünlü müzisyenleri davet etti. Bu davetin amacı, Arap müziğinin sağlam bir düzenlemesini sağlamak için gerekli olan önlemler ve yöntemler hakkındaki fikirlerinden ve görüşlerinden faydalanmaktır. Bu  nl ler davete hemen icabet ettiler ve gerceğı söylemek gerekirse, c ğı Arap müziğinin hangi ses kaynağına dayandığı konusunda kesin bir bilgiye sahip değıldi. bu nedenle kendi aralarında şöyle diyorlardı:

“Arap müziğinin kitaplarındaki teorilere ve torunlarının pratik uygulamalarına bakarak, Araplar'ın ses teorisinin temelini oluşturan yöntemler arasında ne gibi farklar olduğunu g receğız. Bu farkın gerçekliğini Mısırlıların kendilerinden duyduğumuz ardından Arap m ziyesinin ve geleceğinin geliştirilmesi için gerekli yolları düşünmeye başlayacağız.

İşte bu düşündükleri. Ancak konferansta birkaç kişi, Arap müziğinin ses eğitimini eşit 24 çeyrek üzerine dayalı bir yaklaşıma dayandığını söylediğinde şaşırdılar.

Bu iddia garip geldi çünkü bu nasıl mümkün olabilir? Ve dünyadaki hangi müzik, modifiye temele dayanır? Tüm milletlerin müziğinin gerçek bir temeli vardır ve bu temel, müzik teorisinin bilimsel dayanağına sahiptir. Bu nedenle, Mısır Müzik Enstitüsü'nün yetkililerinden bu konunun gerçekliğini sormaya karar verdiler ve Mısır müziğinin hangi gerçek temel üzerine dayandığını sordular. Enstitü üyelerinin yanıtı, piyano üreticilerinin görüşünü kabul ettikleri oldu:

“Oktav'ın 24 eşit çeyrek parçaya bölünmesinden oluşan değiştirilmiş yaklaşım, Mısır müziğinin gerçek ses yaklaşımıdır!...”

Bu cevap, Batılı bilim insanlarını şaşırttı ve onları şaşkınlığa uğrattı. Bu nedenle, onlar sadece davacılardan kanıt istemekle yetindiler ve onlara “Eğer doğru söylüyorsanız kanıtınızı getirin” dediler. “Bu iddianın doğruluğunu gerçekle ve eylemle kanıtlayın.” Ancak Mısırlılar iddiayı kanıtlamakta başarısız oldular, ben ise Avrupalılar gibi şaşkınlık içinde kalmadım.

Çünkü Arap müziğinin hiçbir şekilde değiştirilmiş sesleri kullanmadığını biliyordum, bu yüzden iddialarını kanıtlamanın mümkün olmadığını fark ettim. Ve ayrıca Mısır'daki müzisyenlerin hayatlarında hiçbir zaman 24 eşit aralıklı çeyrek nota içeren bir Arap müziği parçası duymadıklarını biliyordum.

Ünlü şarkıcı Hanımefendi (Ümmü Gülsüm)'un, meslektaşım olan Mesut Cemil Bey'in Tanburda çaldığı Rast ve Beyati taksimlerini duyduğunda, açıkça ifade ettiği, Tanburun notaları onun hoşuna gitmedi. Peki, bir piyanoda 24 eşit çeyrekten oluşan bir kompozisyonu dinlerken rahat olur muydu? Şüphesiz ki, olmayacaktı.

Diğer yandan, eğer bir fasıl her hangi bir makamda 24 eşit çeyrekten oluşan bir piyano üzerinde dinlediyse, bu faslın kendisinde nasıl bir etki yaratacağını sorduk. Hiç şüphe yok ki, bu soruya tatmin edici bir cevap veren kimse olamazdı.

Gerçek şu ki, enstitü yönetimi, Prag'dan büyük bir piyano getirtmişti ve bu piyano, 3000 Mısır paundu ödenerek getirilmiş olmasına rağmen, telleri ayarlanmamış ve bu nedenle çalışmıyordu. Bu piyano, Mısır'da tellerini ayarlayabilen birini bulunmamasından dolayı, getirildiğinden beri enstitü müzesinde kullanılamaz bir şekilde

duruyordu. Bu iş için uzman olan üretici, Kahire konferansına davet edilenler arasındaydı. Tartışmaların sertleştiği bir sırada bu piyanoyu hatırladım ve eğer ayarlanabilirse, “Kanun” üzerindeki deneyler, onun akord yüksek hava sıcaklıkları nedeniyle sabitlenmedi . ve onu değiştirdiğimizde, deneylerimizi bu piyano üzerinde yapabiliriz.

Fikrimi enstitü üyelerine sundum, ancak kimse bu fikre ilgi göstermedi ve piyano sorunlu halde kaldı. Daha sonra, enstitüdeki bir öğretmenden öğrendim ki, bu piyanonun maliyeti yaklaşık üç bin mısırlı lira idi ve telleri ayarlanamıyor ve uyum sağlayamıyordu.

Konferansın son günlerinde, Mısır'ın İskenderiye şehrinden getirilen ve Nâhhas Efendi tarafından icat edilen ünlü piyano getirildi, ancak maalesef sahibi ve yaratıcısı onun üzerinde çalmadı, bu nedenle onun üzerinde tam bir muvaşşah duyamadık.

Bu olaylar, enstitü öğretmenlerinin modifiye edilmiş yaklaşımı desteklemesinin, deney ve inceleme yoluyla olgunlaşmayan bir fikre dayandığını açıkça gösteriyor ve sadece bir fikir olduğunu ortaya koyuyor. Piyano üreticilerinin tanıtım kampanyalarının enstitü öğretmenlerini etkilediği ve özellikle dünya çapında seçilmiş bir bilim insanları kurulu karşısında pozisyonlarını değiştirmenin zorluğunu fark ettikleri belirgindir.

İstanbul gazetelerinin 1927'de Mısır hükümetinin Doğu müziği uzmanlarından biriyle anlaşmak istediği haberini yayınladığını hatırlıyorum. O dönemde Mısır'ın İstanbul'daki konsolosu olan Muhammed el-Cezayirli Bey'in bu konuda arabuluculuk yaptığını hatırlıyorum. Bu satırları yazarken olayı hatırladım ve fikrin gerçekleşmiş olmasını diledim, çünkü enstitü, konferans heyeti önünde üzücü bir durumda görünmek zorunda kalmazdı ve gururla başını dik tutardı.ve diyecekti ki:

“İşte bu Mısır müziği ve işte onun bilimsel ve sanatsal gerçeği.”

Baron de D'Erlanger'ın yazdığı kelimenin anlamı, daha önceki bazı makalelerimizde işaret ettiğimiz gibi, hükümetin konferansı düzenleme amacının, Arap müziği teorileriyle uyumlu bir müfredat hazırlamak olduğudur. Ancak bu hedefi başaramadı, çünkü Mısır müziği dünyadaki müzik profesörlerinin gözünde, seslerinin ve müzikal değerlerinin bir ilkokul aksanı gibi düşük olduğu şekilde sunuldu.

Ah, Mısır müziği, sana yazık oldu! Seni haksız yere kötülediler ve değerini azalttılar, oysaki sen en zengin ve en büyüğü müziklerden birisisin. Onları madde ilgilendirdi ve ticari amaçlarla bilimsel bir dayanağa dayanmayan bir gürültü yarattılar.

Acaba Avrupa'daki bilim insanlarının görüşlerini aldılar mı? Ünlü profesör Blaserna'nın Roma Üniversitesi'nden “La Science de la Musique” adlı kitabının 11. sayfasında görüşü:

“Düzeltilmiş dörtlük sisteminin, müziğe hassasiyetin bir kısmını kaybettirdiği ve müziği, düzenlenmiş ve anlaşılabilir kurallara dayalı bir kurum haline getirdiği konusunda hiç şüphe yoktur.”

Aynı kitaptaki 123. sayfada, değiştirilmiş yöntemi eleştirerek şöyle der: “Artık değiştirilmiş tarzdan kurtulma zamanı geldi ve ona uygulaması için hiçbir neden kalmadı. Dünya, Avrupa'nın yaygın müziğinden daha zarif bir müziğe yönelecek gibi görünüyor.”

Eğer Blaserna'nın ifadesine göre, Avrupa müziğin sadece majör ve minör ölçülerine dayalı bir müzik, değiştirme yönteminin daha sert bir karakter kazandırdığı ve etkilendiği söyleyebilirse, Mısır müziği, çeşitli makamları ve farklı melodi farklarını içerdiği için durum nasıl olacak? Mısır müziği, 24 eşit çeyreğin uygulanması durumunda ne kadar bir sert müzik haline gelecek? Müzik enstitüsü üyeleri bu konuda düşündüler mi ve bu durumun sonucunda, birçok durumda Avrupa piyanosunda bulunan yarım tonları kullanma zorunluluğunun ortaya çıkacağını düşündüler mi?

Bu durumu küçük bir makalede açıklamak istiyorum: Diyelim ki, piyano üzerinde çeyrek sesler kullanılarak “Hicaz” makamını çalmak istiyoruz.

İlk olarak, makam karar sesinden (La) başlamalıyız. Sonra (Si bemol)'ün ilk dördüncü notada ağır olamasından dolayı bu oranı basamıyoruz, o yüzden ikinci dördüncü nota Avrupa piyanosunda olan aynı (Si bemol)'ü sıkıştırmak zorunda kalırız.

Diğer yandan, kullanacağımız (Do diesis) ve (Re doğal) notaları Avrupa piyanosunun seslerine dönüşüyor çünkü ilk dört nota arasında (Do) ağırlığını hissedeceğiz.

Önceden belirtildiği gibi, 24 eşit çeyrek nota üzerine bölünmüş bir piyano ile, Hicaz makamının tanımlandığı piyano, 12 yarı ton temelinde yapılmış Avrupa piyanosundaki yaklaşık Hicaz makamıyla kesinlikle aynı olacaktır. Bu durumda, Beyati makamındaki Sikah notası, 24 eşit çeyrek nota üzerine bölünmüş piyanoda Avrupa piyanosundan daha yakın olacaktır, çünkü bu sistemde Arap müziği için daha hassas bir ayarlama sağlanmış olacaktır. Bu küçük avantaj için yaşanan zorlukları aşmak için bir neden var mı? Neden

müziği okullarda daha kolay öğretmek için Avrupa piyanosunun mevcut olan ne kadar sert olduğunu bakmadan Avrupa piyanosuyla yetinelim?

Genel olarak, her yönden derinleştikçe, ne yazık ki Mısır'daki müzik hareketinin cehalet ve koşullarından şikayet ettiğini ve sıkıntılar yaşadığını görmekteyiz. Aynı zamanda “Dostun seni acıyla tanıdığı için onu kabullen” prensibiyle, bu gerçeği açıkça ifade etmekte bir sakınca görmüyorum.

Her ne kadar konferansın bir araya getirilmesi ve temel müfredatın belirlenmesi konusunda yaşanan sorunlar yüzünden ayrılık olmuş olsa da, bu durumun nedenleri konusundaki ayrıntıları bu makalelerimde açıklamaya çalıştım.

Şimdi ne yapılması gerektiği konusunda nelerin yapılması gerektiğini düşünüyorsunuz? Yeni bir konferans düzenlemek için büyük harcamalar yapılmalı mı? Bence böyle bir şeye gerek yok, çünkü Batı klasik müziği yazma konusunda tam bilgiye sahip ve doğu müziği konusunda bilimsel ve teorik bir altyapıya sahip olan herhangi bir müzik uzmanı bu işi başarabilir.

“Önemli olanı öncelemek” kuralı istinaden, Konferansta sunulan en önemli konulardan biri, mısır dizisi bilerlenmesi konusu bu makaleye kadar ele aldım. Bu konuda komitenin çabalarının neye ulaştığını ve diğer altı komitedeki tartışmalara kısaca değineceğim, çünkü bu konuların benim için ikinci derecede önemli olduğunu düşündüm.

1- Ses Kayıt Komitesi:

Bu komitenin çalışmalarının tutanakları, 28 Mart tarihinde gerçekleştirilen Genel Kurul'un oturumunda okundu. Komitenin başkanı Dr. (Lachmann), Almanya'da gramofon kayıtlarındaki müzik etkilerini kaydetmek için kullanılan bilimsel yöntemleri açıkladı. Ayrıca hükümete, Bedevi müziğini fonograf aracılığıyla kaydetmek ve belgelemek amacıyla bir stüdyo açması önerisinde bulundu. Benim görüşüme göre, bu öneri, halk bilimleriyle ilgili bir konu olup Arap müziğinin temellerini ve kurallarını inceleyen bir konferans için uygun bir konu değildir. Çöl Bedevi müziğinin toplanması, genel olarak önemli bir konu değildir, özellikle böyle bir ekonomik krizd. Hükümetin bu öneriyi uygulamaya koyacağını düşünmüyorum.

Alman Dr. Hornbostel, konferansın üyelerinden biriydi ve Berlin'de Doğu ülkelerinde halk şarkıları hakkında kitabında, ses kayıtlarından notaların nasıl alındığına dair bir yöntemden bahsetmiştir.

Bu kitabı Berlin'den getirmiş ve incelemiştim. Ne yazık ki, kitapta bahsedilen şarkıların bir kısmının ritim veya melodi açısından düzensiz olduğunu fark ettim ve Dr. Hornbostel ile bir toplantı sırasında bu gerçeği dile getirdiğimde, “Bu çalışma kişiden kişiye değişir” bana cevap verdi.

Bu cevapla, Dr. Hornbostel'in, kendi işine karışmamı istemedi, ancak onun yerinde olsaydım, onun işinden daha iyi yapabileceğimi eminim.

Şimdiden, Batılı hocalardan hiçbirinin (Lachmann) veya diğer Doğu müziği öğretmenlerinin bir gramofon plağından doğru bir şekilde bir Doğu şarkısını alabilmesinin mümkün olmadığını belirtebilirim.

Konferans sırasında, kendi gözlemlerimle, Batılı öğretmenler için böyle bir işin zorluğunu birkaç durumda gördüm.

Bir gece, enstitüde Cezayirlilerin müzik dinletisi yapıyorduk ve çaldıkları müzik parçası 6/8 ölçüsündeydi, ancak ritim her Safarinde son iki vuruşla başlıyordu, bu da parçaya özel bir avantaj ve çekicilik katıyordu. Hatta ilk anda karıştırdım ve ölçüyü anlamakta zorlandım. (Hornbostel) karşımda oturuyordu ve ellerinde bir kalem ve müziği anlamaya çalıştığı bir kâğıt vardı. Onun notaları yazdığı kâğıda arkasından baktım ve 4/4 zaman yazdı. Parmaklarıyla vuruşları sayarken, duyduğu ritmi anlamaya çalışıyordu, ancak başarılı olamıyordu.

Konferans, Arap ülkelerinin çeşitli müzik parçalarını gramofon aracılığıyla kaydetmeyi başardı ve bu kaydedilen plaklar, bilimsel araştırmalar ve soruşturmalar için yeterli ve uygun hale geldi, Müzik Bilimsel Enstitü'nün kurulmasıyla ilgili yükümlülüklerini taşıyacak ve Kral'ın isteği doğrultusunda yeterli araştırma ve bilimsel çalışmalar için gerekli olan kaynakları sağlayacaktır.

Bence, bu konferans tarafından kaydedilen plaklar ve ayrıca Bedevi şarkılarını kaydedecek plaklar, Doğu müziğine hakim olan uzman öğretmenlere gitmeli ve Müzik Bilimsel Enstitü'nün denetimi altında notaya alınmalıdır. Eğer bu iş Alman bir öğretmene veya Batılı bir müzisyene verilirse, Mısırlılara şunu söylüyorum: Nota, Doğu müziği

notaları gibi hatalarla dolu olacaktır; Almanya ve diğer Avrupa başkentlerinde basılan notalar gibi. (buraya hornbostel suriyedeki kayır yorumunu yap)

2- Makam, Usul ve Kompozisyon Komitesi:

Konferans, 29 Mart'ta bu komitenin başkanlığını yaptığım çalışma raporunu dinledi. Raporda, konferans programında belirtilen konuları nasıl incelediğimizi ve ne tür sonuçlara ulaştığımızı anlattık. Bu oturumda, piyano üreticilerinden beklenmedik bir itirazla karşılaştık.

Makalelerimi takip edenler, ilk toplantısında (normal sesler arasındaki mevcut oranları belirlemek ve ardından bu sesler arasındaki melodi aralıklarını araştırmak) konusunda Komiteye öncülük ettiğimi hatırlarlar. Ancak bu öneriye, Hocalar Necip Nâhhas ve Emil Arian'ın itiraz ettiler ve doğrudan (değiştirilmiş dizi) meselesini ele almanın zorunlu olduğunu belirttiler.

Bu iki hoca, bu itirazlarını konferans oturumunda şu şekilde ifade ettiler:

“makamlarda sadece kullanılan notalarla bilenilmesi yeterli değil, aynı zamanda bu sesler arasındaki sayısal oranları da belirtmek gerekir ve Makam Komitesi, bu açıdan araştırmaya yeterince dikkat etmedi.”

Bu itiraza, komitemizin sekreteri olan Safar Ali Efendi şu şekilde cevap verdi:

“Makamları sadece notalarla belirtilmedi, aynı zamanda her bir makamın içerdiği çeşnelere göre sınıflandırıldı ve analiz edildi. Bu önemli ve faydalı iş, komitemizin Arap müziği tarihinde ilk kez gerçekleştirdiği bir çalışmadır. Fakat sesler arasındaki sayısal oranları belirtme görevi ise, program dahilinde Dizi Komitesine aittir. Ancak duyduğumuza göre bu komite bu konuda başarılı olamamıştır ve bu nedenle Makam Komitesi, konferans programında kendisine çizilen sınırların dışına çıkmamış ve bu sınırları aşmak da yararlı olmamıştır.”

Katılımcılar, bu açıklamalara ikna oldular. Ardından, piyano üreticileri tarafından ortaya atılan bazı alt konularda sert tartışmalar yaşandı. Ben de oturumu durdurmak için zilin üzerine bastım, ancak sessizlik gerçekleşmeden önce oturum tekrar sakinleşti.

Konferans, Dr. Lachmann ve arkadaşlarının Arap müziğinde makamları plaklar aracılığıyla ayarlamaya dair önerisini inceledi ve katılımcılar, bu fikirden

memnuniyetlerini ifade ettiler. Bu memnuniyetin ifade edildiği oturum sona erdi ve bu iki komitenin raporları kabul edildi.

3- Müzik Dizisi Komitesi:

Bu komitenin sunduğu rapor, 30 Mart'ta düzenlenen konferans oturumunda okundu. Bu oturum, müzik akademisinin oluşturulması önerimi sunduğum bir oturumdu ve daha önce bu vesileyle yapılan tartışmalar ve ana konular hakkında detaylı bilgi verdim.

4- Müzik Eğitimi Komitesi:

Konferans, 31 Mart Perşembe günü sabah 9'da alışılmadık bir şekilde toplandı çünkü o gün, konferans üyelerinden seçilmiş bir heyetin Kraliyet Majesteleri'nin huzurunda saat 11'de görünmeye karar verilmişti. Eğitim Komitesi, Mısır Eğitim Bakanlığı Müzik Müfettişi ve Konferans Genel Sekreteri olan Dr. Mahmut el-Hafni'nin başkanlığında bulunuyordu ve bu komitenin işlerine dair tutanaklar okundu. Tutanak lüks bir tarzda yazılmıştı ve konuya iyi bir anlayışın işareti olan özenle hazırlanmıştı. Eğitim konusuyla ilgili tüm sayfalar raporda açık bir şekilde belirtilmiş ve referanslarla desteklenmişti. Hatta bu söyleyebiliriz ki, Bu önerilerin ve görüşlerin alınması ve uygulanması halinde, Mısır'daki okullardaki müzik eğitimi birkaç yıl içinde Alman okullarındaki müzik eğitimi seviyesine ulaşabilir. Kısa bir tartışmanın ardından, konferans meclisi bu raporu hayranlık ve takdirle kabul etti. Bu rapor, şu anda müzik eğitiminin bir örneği olabilir.

5- Müzik Tarihi ve Müzik El Yazmaları Komitesi:

Bu komitenin başkanı, arkadaşım İskoç müsteşrik Farmer hocaydı. O, komite tarafından sunulan genel raporu 1 Nisan'da yapılan konferans oturumunda okudu.

Hoca (Farmer), komite başkanı olarak kısa bir İngilizce konuşma yaptı, ardından Hoca Zaki Bey, konuşmayı Arapça ve Fransızcaya çevirdi ve ardından komitenin yazılı raporunu bilimsel bir üslupla konferans meclisine sundu. Bu raporda, Arap müziği tarihine dair kitaplarla ilgili özel araştırmaların yapıldığı, bu kitapların kendi indeksine sahip olduğu, Hoca Muhammed Kamil haccac Bey'in, komite sekreteri olarak, kapsamlı bir indeks oluşturmaya başladığı belirtildi. Komitenin çalışmaları arasında müzik aletlerine ait müzelerde bulunan resimlerin ve notaların incelenmesi de bulunuyordu. Hoca (Farmer)'ın Arap müziği tarihine dair yazdığı kitabın tercümesi hükümete sunuldu

ve raporun bazı noktalarının tartışılmasının ve incelenmesinin ardından, konferans meclisi raporu memnuniyet ve takdirle kabul etti.

6- Müzik Aletleri Komitesi:

Bu komitenin başkanı Alman hoca Curt Sachs'tı. Bu komitenin raporunda yer alan bazı önyargılı fikirler ve görüşler hakkında arkadaşlarımı kızdıran detayları daha önce açıklamıştım. Bu raporun ardından, arkadaşım hoca Muhammed Fethi Bey'in savunması ve Zeki Ali Bey'in geçmişe yönelik tarihsel katkıları, piyano üreticilerinin yarattığı olumsuz etkilerin ardından yapılmıştır. Oturum, müzik aletleri meselesini Müziksel Bilimsel Enstitü'ye havale etme kararıyla sona erdi.

7- Genel İşleri Komitesi:

Baron (Carra de Vaux), komitenin üyelerine 3 Nisan'daki konferans oturumunda okumak üzere bir rapor yazmada başarılı olamadı, çünkü bu komitenin üyeleri sürekli olarak diğer komitelerde çalıştıkları için önceden bir oturum düzenleyemediler. Bu nedenle, başkan, bu komitenin oturumunu konferansta kısa bir açılış konuşması ile açtı. Konferans programındaki bir soru komitenin üyelerine yöneltilmişti: “Arap müziğinin karakterini muhafaze ederek, düzenlenmesi ve geliştirilmesi için izlenmesi gereken en iyi yollar nelerdir? ve müziğin bütün amaçlarına nasıl ulaşabilir?” Başkandan, söz istedim ve benim İstanbul'da yazdığım detaylı bir raporu sundum ve rapor, takdir ve memnuniyetle karşılandı. Başkan, bana yönlendirdiği konuşmasında, “Bu yararlı rapor için sana teşekkür ederiz” dedi. Ardından, meslektaşım mesut cemil Bey, aynı soruya dair kısa ve öz raporunu okudu ve diğer üyelerden kimse bu soruya cevap verme girişiminde bulunmadı. Kısa bir tartışmanın ardından ve bazı dileklerin ifadesinden sonra, konferansın son oturumu kapatıldı ve kapanışı hoş bir hava içinde gerçekleşti.

4.4.6. Araştırma Sonu

Okuyucuya, makalelerimizde önceden açıkladığımız gibi, konferans konularının araştırma ve tartışma için yedi komiteye ayrıldığını ve Bu konular arasında en önemlisi, Arap müziği icrasının bir ilk olan Arap makamlarının kaydedilmesi ve düzenlenmesi, çünkü bu komitenin görevi, tarih boyunca uygulanan müziği pratik bir şekilde ve bilimsel bir ifadeyle kaydetmek ve düzenlemektir. Özellikle Mısır melodilerinin odaklandığı müzikal tarzın doğasını raporlamak ve belirlemektir. Mısırlı arkadaşlarıma, bu gerçeği açıkça ifade etmekten çekinmemekte bir sakınca yok. Çünkü eğer bu komitedeki Mısırlı

üyeler arasında, müzik alanında yetkin ve müzik tarzının kökenlerine hakim bir bilim insanı olsaydı, o, diğer yabancı üyeleri bu komitedeki ilk toplantıda aşağılamak için şu türden bir konuşma yapabilirdi:

Mısır müziğinin dayalı temel dizi, yedi aralıkta bölünmüş sekiz notadan oluşur. Ancak, Arap müziğindeki bu yedi aralık - Avrupa müziğinde olduğu gibi - 8/9, 9/10 ve 15/16 oranlarına dayanan üç aralıktan oluşamaz. Batı müziğinde doğal notalar arasındaki bilinen aralıklar ve oranlar vardır, ancak Mısır müziğinde, kendi özelliklerine sahip olan bazı diğer notalar vardır. Bu, bizim müziğimizin doğal notaları arasında yer alan bazı ek notaları içerir. Bu ek notalar bazen üç bazen iki olabilir ve insanlar onlara zaman zaman “çeyrek ton” adını vermişlerdir, ancak bu terim yanlış bir isimlendirmedir çünkü bu notalar aslında doğal notalar arasındaki aralığın çeyrek değildir. Aslında, bu ek notalar, müzik biliminde uzun zamandır bilinen ve çeşitli türleri melodik aralıklar setidir. Bu aralıklar belirli sayısal oranlara ve belirli miktarlara sahiptir ve önceden tanımlanmıştır.

Yabancı üyelerimize, Batı müziği terminolojisindeki “tonalite” terimini biliyor olmaları ve Arap müziğinde kendi teorileri ve kuralları olduğunu, bu kuralların doğal makamların prensibiyle araştırma notaları arasındaki ilişkiyi belirlediğini ve bu ilişkiden ortaya çıkan sonuçlar ve gerekliliklerin, müziğimizde farklı makamların ortaya çıkmasına yol açtığını biliyorlar. Bunun sonucunda, müziğimizde farklı makamlar elde edilmiştir ve çeyrek notalarının farklı formlarda sızmasından kaynaklanan hassas ve zarif melodik farklar ortaya çıkmıştır. Bu durum, müziğimizi melodi açısından dünyanın en zengin müziklerinden biri haline getirmiştir.

Bu nedenle, Arap müziği, Avrupa müziğinin iki moddan oluşan (majör ve minör) yapısına veya müziğimizin tarzına giren notalardan farklıdır. Bu, müziğimizdeki ses frekanslarının ve sayısal oranlarının belirlenmesinin, müzik bilimcileri tarafından yapılan gözlemler ve bilimsel deneyler yoluyla sağlanmasıyla gerçekleşti. Şimdiye kadar müzik teorisyenleri tarafından yapılan deneyleri tekrar gözden geçireceğiz ve önümüzdeki birkaç gün içinde size sunacağımız detaylar ve açıklamaların yardımıyla Arap makamının temelini oluşturan prensipleri sağlamlaştırmanızı umuyoruz. Bu şekilde, bu komitenin ulaşacağı sonuçları bekleyen Makam, Usul ve Kompozisyon Komitesi'nin çalışmalarına zemin hazırlıyoruz. “

Eğer Mısır üyelerinden biri, yabancı üyelere ilk toplantılarında böyle bir söz söylemiş olsaydı, bu yabancı üyeleri şaşırtmış olurdu. Ne yazık ki, bu şekilde bir şey olmadı; ancak, Mısır'lı üyelerden biri olan Necip Nâhhas Efendi onlara şunları söylediğinde farklı bir şey dinlediler:

“Mısır'daki tüm müzik hocaları, Oktav'ı 24 eşit aralığa bölen değiştirilmiş perdeli notaları kullanır ve Arap müziğinin onun başka bir dizi yoktur.”

Daha da ilginç olan şey, Doğu Müziği Enstitüsü'nün mensuplarının, bu iddiada Nâhhas Efendi ile aynı fikirde olmasıdır, oysa ki Mısır müziğinin sırlarını ve gizemlerini bilen tüm müzik hocaları buna karşıdır. Bu iddianın sonuçları, bu makale serisini takip eden okuyucular için bilinmektedir.

4.4.7. Yöntemler

Yorumlarımı ve konferans hakkındaki düşüncelerimi ifade ettikten sonra, şimdi konferansın sonuçlarından ortaya çıkan durumu düzeltmek için velilerin acil olarak başvurması gereken önlemleri tartışmaya geçiyorum. Bu önlemler, benim görüşüme göre şu temel noktalara dayanmalıdır:

- 1- Doğu müziği konusunda uzman birinin Kahire'ye davet edilerek, öğrencilere uygun olan Mısır müziği için bir metod yazması.
- 2- Doğu Müzik Enstitüsü'nde (Akademik Müzik Komitesi) geçici olarak oluşturulan bir komite, biri Mısır müziği müfredatını yazmak için seçilen yabancı bir üye ve diğeri enstitünün başkanı olan Mustafa Rıza Bey olmak üzere iki üyeden oluşmalıdır. Baron (D'Erlanger) adlı Tunus'ta ikamet eden birisinin de onursal başkan olarak seçilmesi, Bey'in ise Mısırlı üye ve başkan vekili olarak atanması gerekmektedir.
- 3- Doğu Müzik Enstitüsü müfredatına, öğrencilere bu müfredatı öğretecek öğretmenler olmaları için eğitim veren bir karşılaştırmalı müzik öğretme yöntemi eklenmelidir. Ayrıca, enstitü öğrencilerinin geleceği için bir güvence olarak, müzik öğretmenliği pozisyonlarında bu müfredatı öğretecek öğrencilere öncelik verilmelidir. Ayrıca, hükümet okullarındaki müzik öğretmenlerinin, enstitüde açılan yeni sınıflarda yeni metodu öğrenmek için devam etmeleri gerekmektedir.

- 4- Mısır Üniversitesi'nde Arap müziği tarihi ve teorileri öğretmek için bilimsel bir ders oluşturulmalıdır.

Bu satırları yazarken, garip bir tesadüfün yaşadım. Postacı (Konservatuvar) odama gelerek bana Paris'te yayımlanan “La Revue Musicale” dergisinin 128. sayısını teslim etti. Kapakta “Baron Rudolf D’Erlanger'nin Kaleminden Arap Müziği” ifadesini okuduğumda, özlemle bu konudaki özel sayfayı açtım. Birkaç satırı okuduktan sonra, sayın hocanın o sayıda konferansın açılışında sunmayı planladığı konuşmanın resmini gördüm.

Yazmam gerekenleri bıraktım ve Baron'un sözlerini baştan sona okudum. Görüşlerim ve okumalarımın, Baron'un düşünce ve fikirleriyle tamamen uyumlu olduğunu öğrendiğimde büyük bir sevinç yaşadım. Raporun tamamını hazırlayan teknik komite üyelerinin dikkatini bu önemli tarihi söze çekiyorum ve onlardan bu konuyu göz ardı etmemelerini rica ediyorum.

Eğer şu anda “La Revue Musicale” dergisinin bu sayısı elimde olmasaydı, yazılarıma birkaç ek satır ekleyerek umutlarımı ortaya koymayı düşünüyordum. Ancak sayın Baron'un, Mısırlı müziği kurtarmanın ve yükseltmenin gerekli olduğu konusunda benimle aynı fikirde olduğunu gördüğümde, bu konudaki konuşmasında söylediği doğru kelimelerle yazılarımı bitirmekte sabredemedim.

D’Erlanger Bey, açılış konuşmasında şunları söyledi:

“Bugün, Arap ülkelerinin müziği yeni bir adım atmaktadır. Müzik uzmanları ve teorisyenlerini buraya çağırarak, sadece geçmiş bilgileri değil, aynı zamanda gelecekte alınması gereken önlemleri konuşmak içindir. Arap müziği için bir müzik eğitim sistemi oluşturmak ve tarihî müzik eserlerini korumak amacıyla bir kayıt kütüphanesi kurmak için çaba sarf edilecek konular arasındadır. Bu meseleler, konferansta tartışılacak konulardır.

Arap müziği, nesiller boyunca Arap ülkelerindeki gelenekler ve miraslar üzerine dayanmıştır. Bugün Kahire'de Arap müziğini geliştirmek için bir çaba sarf edilmektedir ve böyle bir çaba şüphesiz övgü ve takdiri hak etmektedir. Ancak, bu çaba içinde yer alanlar, bu çalışmanın içerdiği sorumluluğun farkında mıdır? Eğer bu çaba içinde yanılırlarsa, bu müziği çürümeye ve yok olmaya sürüklerler.

Günümüz Arap müzik hocaları, uyguladıkları müzik sanatının temelini oluşturan kuralları açıklamakta ve belirtmekte anlaşılmazlık içindedirler. Bununla birlikte, bu öğretmenlerin çoğunun tamamen bu kurallardan cahillerdir. Ve genellikle, öğrendikleri şey, sadece duyarak öğrendikleri çeşitli müzik parçalarıdır. Hatta bu parçaları analiz etmeye bile zorlanırlar. Arap müziği ve bu durum, çökmeye meyilli bir yapı gibi; bu nedenle, binayı yeniden inşa etmek ve temelden onarmak kesinlikle çok önemli bir görev haline gelmiştir.

Mısır kralı, Arap müziğinin geldiği bu durumdan etkilendi, o yüzden Arap müziğinin seviyesini yükseltme konusundaki niyetini ortaya koymuştur. “ ey üyeler, Kraliyet Yüksek Şahsiyeti tarafından size bu emanet edilen görevdir. “

Baron D'Erlanger'in konuşmasında önemli ifade bulunmaktadır, ancak uzunluğu önlemek için bu alıntılarla yetineceğiz. Bu alıntılar, eleştiri içeriğimizin doğru ve uzatmamamız gerektiğini gösteriyor.

Eğer Mısır'da medeniyet ve kentsel gelişim tarihine adil bir gözle bakarsak, ülkenin sanat ve endüstri alanlarındaki çeşitli alanlarda, Muhammed Ali Paşa'nın hüküm sürdüğü dönemden bu yana, yabancı uzmanların getirdiği deneyim ve bilgilerden ne kadar faydalandığını fark ederiz. Mısır'da bulunduğum süre içinde öğrendiğime göre, I. Fuad Kral, bu konuda büyük dedelerini örnek alıyor ve ülkesinin bilim adamlarının yabancı uzmanların bilgisinden her alanda yararlanması için yüksek ilgisini yönlendiriyor. Bu, bilim, sanat ve farklı endüstrilerin geliştirilmesine ve çeşitli alanlardaki yatırımlara olan kraliyet özeni ve ilgisini içerir. Bu, Mısır halkının şükran ve minnetle bahsettiği konulardan biridir.

Bu nedenle, Mısır Üniversitesi'nde Arap müziği ve teorilerini incelemek amacıyla bir kürsü oluşturma önerim, ilgi ve özenle karşılanacak bir adım olacaktır. Ayrıca, Mısır Müzik Bilimleri Akademisi'nin kurulması önerisi de uygulanacak bir adım olacaktır, çünkü kralın istekleri arasında, Kahire'de gerçekleştirilen konferansın gösterdiği eksiklikler ve onarım için gerekli araçlar ışığında, Arap müziğinin mükemmelliğe ulaşmasını sağlamaktır.

Konferansın temel yönetmeliği olan on altıncı madde, konferansın kararlarına ve kabul edilen kurallara dair bir genel rapor hazırlamak üzere, yürütme komitesinin kararlarından sonra, bir bilim komitesi oluşturulmasını öngörmektedir. Bu komitenin

raporu, kraliyet makamlarına sunulmak üzere, yürütme komitesi tarafından basılacaktır. Bu makalelerin yazarı, konferans önerilerinin kraliyet himayesinde olduğu ve raporun kraliyet huzurunda bulunduğu kralın ilgi ve özeniyle onurlandırılmasını ummaktadır.

Rauf Yektâ

Çamlıca, 27 Ağustos 1932

4.4.8. Safa Ali'nin Eleştirmeleri Rauf Yektâ Bey'e Eleştirmeleri

Eleştiriye Yanıt (1)

Arap müziği konferansı

Sayın Safar Ali, Doğu Müziği Enstitüsü'nün Sanat Direktörü tarafından yazılmıştır.

Bu başlık altında (Al-Muhadane), Rauf Yektâ beyinin kaleminden yayınlanan bir dizi mektup bulunmaktadır. Bu mektuplarda, Arap müziği konferansının birçok konusuna eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşılarak, birçok konferans katılımcısını suçlamaktadır. Bu konuda doğruya yaklaşan görüşlere ve çıkarımlara sahiptir, ancak birkaç durumda bu görüşlerden sapmaktadır. Bugün bu mektuplara genel olarak cevap vermeye ihtiyacım yok, ancak bu konuyu incelemeler yapıldıktan sonra tartışacağımız bir zaman gelecektir.

Ancak, bana atfedilen konuşma, soru ve cevap arasında geçen bir diyaloga dayanıyorsa, bu varsayıma dayanarak yapılan eleştiriye yanıtlayacağım. Eğer Yektâ bey'e kişisel olarak saygı duymasaydım ve müzik alanındaki bilgisine değer vermeseydim, bu meseleye dair farklı bir davranış olabilirdi.

Sayın Yektâ bey, Kahire'deki Doğu Müziği Enstitüsü lüks binasına alaycı bir şekilde değinerek, kendisini bilgi ve edebiyat sahibi olarak tanımlayan bir adam için ona böyle bir yaklaşımın uygun olmadığını belirtmek isterim. Ancak, Allah onu affetsin. Müzik Enstitüsü, bu tür dedikodulardan daha güçlüdür.

“Al-muhadana” gazetesinin 322. sayısındaki 22. makalesinde, hoca şu ifadeleri kullanmaktadır:

Mısır'dayken, sevgili arkadaşım Safar Ali hocaya, enstitü öğrencilerine Arap müziğinin nasıl öğretildiğini sordum.

Yerel müzik teorileri hakkında aldıkları bilgiler nelerdir? Ancak bana verdiği cevapları belirtmeye gerek görmüyorum. Bunu söylemek, bir sırrın açığa çıkarılması gibi

bir şey olabilir, ancak benim derdim müzik alanındaki genel manfaati için tıpkı enstitü üyelerinin ve benim saygılı mısırlı arkadaşlarımin derdidir. O yüzden biliyorum ki, eğer mısır müziği hakkında bir eleştirme yapsam bile, kızmayacaklarına eminim. Çünkü bütün konuşmalar genel manfaat içindir.

Soru sorduğumda, Efendi Safar Ali Bey bana şöyle cevap verdi: Enstitü'deki derslerin takip ettiği yöntemin (Danhauser) yöntemi olduğunu söyledi. Bu cevaptan oldukça şaşırdım ve duyduğuma inanmakta zorlandım.

“Yemin ederim ki, Yektâ beyinin bu sözlerini okuduğumda ondan daha fazla şaşırdım, ve ne yapacağım konusunda büyük bir kararsızlık yaşadım ve iki durum arasında durdum: Ya arkadaşım Profesör Yektâ Bey’in hatasını göz ardı edip ona cahilliğinden dolayı bağışlamayı seçeceğim. onun enstitüye yönelik zehirli oklarını hafife alıp ona cevap vermeyeceğim. Çünkü sadece hakikat, alını açık olanlara parlar ve kötülük yapanların yolunu aydınlatır. Veya adalet ve genel menfaat için enstitüden ve kendimden vazgeçerek, gerçeğin ve genel çıkarların savunucusu olmayı seçeceğim. En azından onun için karanlıkta bulunan konuları aydınlatacak ve ona doğru duruşu gösterecek bir pozisyonda durmayı tercih ettim.

Yektâ bana bu soruyu sormadı. eğer sorsaydı, bu cevabı vermezdim. yoksa muhtemelen müzik alanında bilgi sahibi olmadığımı, yaptığım işi anlamadığımı ve enstitüye karşı yalan söylediğimi düşünüyordu. Bu, Mısır'da ve hatta Doğu'da hiç kimse tarafından iddia edilemeyecek bir şeydir. Hatta iddia edebilirim ki enstitüde Yektâ'nın müzik alanındaki bilgisini ve becerilerini geçenler arasında daha yetenekli kişiler bulunmaktadır.

Eğer hoca hafızasına dönerse, o hafıza ona aramızdaki konuşmanın iki şey içerdiğini söylerdi:”

İlk olarak, enstitüde Arap müziği öğretme yöntemi, ikinci olarak ise nota öğretme yöntemi hakkında konuştum. İlk olarak, bu sanatı öğretme sorumluluğunun benim üzerimde olduğunu ve bu konuda bilgi kaynaklarından elde ettiğim temel prensiplere dayalı olarak çalıştığımı belirttim. bunun üzerine, bu kaynaklarda kaydedilmemiş olan modern yöntemlerden çıkardıklarımı ekleyerek, bu notları müziğin doğru bilimsel ilkelerine ve sanatsal temellerine dayanarak eğitim materyali olarak hazırlıyorum.

İkinci konuya gelince, enstitüde notaları okuma ve yazma yönteminin Danhauser tarafından yazılan yöntemlere dayandığını söyledim. İki yöntem arasında büyük farklar var.

Arap müziği eğitimi ve nota eğitimi, evrensel bir eğitimidir ve temelleri tüm milletler tarafından paylaşılmaktadır. Belki Yektâ bey için konular karmaşık olabilir ve yanlış anlamış olabilir.

Sayın Yektâ bey'e göre, yaptığı araştırmalardan elde ettiği sonuçlara göre, müzik aletleri derslerinin de deneme yöntemlerle verildiğini ve hala keman, ud, kanun veya ney gibi enstrümanlar için Arapça müfredatlar oluşturulmadığını belirtiyor.”

Hocanın araştırmasını nasıl yürüttüğünü bilmiyorum. Eğer araştırma ve kazı işinden kendini kurtarmak istese ve evlerin kapılarını çalsa, benimle veya Enstitü Başkanı ile bu konuda iletişime geçebilirdi.

Ona deneyimlerimizin, kemanın Arap yönteminden daha etkili olmadığını, özellikle Arapça keman öğretme kitaplarının istenen amaca ulaşamadığını söylemiş olurduk.

Bu nedenle, enstitü yabancı kitaplarda belirlenen yöntemleri ve tarzı, çalma şeklini ve parmak geçişlerini de içeren bir çalgı öğretim yöntemi kullanmak zorunda kaldı.

Ayrıca, bu enstrümanı öğrenen öğrenciler aynı zamanda Arap müziği kurallarını da öğrenirler ve muvaşşahatları, eski şarkıları ve modern şarkıları ezberlerler, böylece Arap müziğine tamamen dalmış olurlar ve Doğu karakterini korurlar.

Ney, kanun ve ud gibi enstrümanların öğretimi konusunda, bu alanın öğretimini üstlenenlerin seçkin öğretmenler olduğu ve bu sanata derinlemesine hâkim olanlar arasından seçildiği bilinmektedir. Bu nedenle, bu enstrümanların öğretimi sağlam bir temele dayanmaktadır ve bilimsel kurallar ve yöntemlere uygun olarak gerçekleşir. hocanın içi rahat olsun, çünkü enstitü için basılacak kitaplar hazırlandı, ancak henüz zamanı gelmedi. Zamanı geldiğinde, hocanın bu kitapları okuyacağına ve onlara hayran kalacağına emin olabilirim.

Son olarak, hocanın kulağına fısıldamam gereken bir kelime daha kaldı. O da eleştiri ve kınamanın dilinin, bilim ve bilim adamlarının araştırmaları ve tartışmaları için

uygun bir dil değildir. Bilimsel araştırmanın Allah'ın için, vatan için ve genel menfaat için saf olması gerektiğini hatırlatmak isterim.

Safar Ali

Kahire, 29 Ekim 1932.

4.4.9. Rauf Yektâ Bey'in Safar Ali'ye Cevabı

Arap Müziği Konferansı Üzerine

(Sayın Hoca Safar Ali'ye)

Maalesef, “Al-Muhadane” dergisinin 327. sayısında yayımlanan yazınızı okudum ve size açıkça söylemeliyim ki, böylesine kurak bir makale ile karşılaşmayı hiç beklemiyordum.

Şaşkınlıkla söylüyorum, gerçekten benim hakkımda öfke ve kızgınlığı ifade eden kelimeleri kullanmanıza neden olan neydi? Sizce suçum, sizden duyduğum ve eleştirdiğim bir şeydi, yani söylediğiniz şu ifadenizle ilgili olarak:

“Ben, enstitü öğrencilerine verdiğim derslerde (Danhauser) yöntemini kullanarak ilerliyorum. Sizin görüşünüze göre, bir insanın, bir Arap enstitüsünde Avrupa müziği teorilerini içeren bir kitabın öğretimini eleştirmesi büyük günahlar arasında mı sayılır?

Danhauser'in metodunda birçok nokta var ki Arap müziği teorileriyle çelişiyor. Durum buna gerektiği takdirde, farklılıkların her bir yönünü detaylı bir şekilde açıklamaya hazırım.

Müzik alanındaki bütün bilim adamları tarafından, Doğu ve Batı müziği arasında teori ve temelde önemli farklılıklar olduğu artık bilinmektedir. Danhauser metodundaki Batı kurallarını ve teorilerini “tüm ulusların ortak kurallarını içeren evrensel bir öğretim” olarak tanımlamayı kendinize nasıl hak olarak görüyorsunuz?

Eğer iddia ettiğiniz gibi gerçekten öyle olsaydı, Arap müziğinin öğretimine uygun bir metod hazırlamak için büyük uluslararası bir konferansa ihtiyaç duyulmazdı. Ancak, Danhauser'in metnini Arapça'ya çevirip yayınlamak ve Arap müzik dünyasındaki her ülkede dağıtmak yeterli olurdu.”

Bu yanlış zihniyet, yıllardır Mısır'daki bazı müzik öğretmenlerinin benimsediği şeydi ve bu da gerçek müzik bilimcilerini, Arab müziği dostlarından biri olan D'Erlanger

gibi, her şeyden önce bir Arap metodunun yazılmasının gerekliliğini söylemeye itti. Bu iyi niyetli fikrin gerçekleştirilmesi için, Mısır hükümeti ülkenin başkentinde bir konferans düzenlemeye davet etti.”

Eğer bu gerçeklere rağmen, Arap müziğinin yazılması ve okunması yöntemini Danhauser'in yöntemine göre Arap çocuklarına öğretmenin mümkün olduğunu düşünüyorsanız, işte bu durumda ne yapabilirim?

Sizler için en önemli sadık dostlarından biri olan bir adamı suçlamada bir sorun görmüyorsanız, o zaman benim ne yapmam gerekiyor? Sizin etkilenmeniz o kadar arttı ki, artık benimle konuşurken suçladığınız 'eleştiri ve kınama' dilini fark etmeyecek duruma geldiniz.

Eğer ben sizin yerinizde olsaydım ve bir kelime için eleştirilere maruz kalsaydım, dilim beni bu kadar sert ifadeleri kullanmaya itmezdi. Çünkü birlikte geçirdiğimiz günler, bir konferans vesilesiyle bir araya geldiğimiz günlerde, haklarında bir şey söylemiş olmanız nedeniyle bana yönelik bir iftira olduğunu inkar etmiş ve beni ifşa etmişsiniz. Ancak siz bununla yetinmediniz, aksine, dünya çapında tanınan bir bilim adamı olan bir kişiye karşı hakaret içeren ifadelerle saldırdınız. Bu haksız muamele karşısında yapacak başka bir şeyim kalmadı, sadece derin üzüntümü ifade etmek ve şunu demek: “Allah'a havale ediyorum.”

Konuşmanızda bana dediniz ki, “Enstitüde benimle rekabet eden ve bilgisi açısından benden aşağı olmayan insanlar var” ve bilmiyorum sizi bu tür bir uyarıya ne itti? Bunu reddetmediğimi söylemedim, kesinlikle var olmalılar, ancak hâlâ anlamadığım bir konu var:

Arap dizisinin notaları arasındaki aralıkları sabitleme konusunda Yoğun çaba sarf eden dizi Komitesi'nin çabaları sürerken, iki hafta boyunca süren bir çabanın ardından kesin bir sonuca ulaşılamamasıyla sonuçlandığı halde, Bu adamlar neredeydiler?

Neden bu adamlar doğru düşüncelerini konferans üyelerini aydınlatmak için sunmadılar? Yoksa, o dönemde bu adamlar Kahire'de değiller miydi?”

Sayın hoca! Eleştirmenizde incelediğinizde, tamamen dürüst olmak gerekirse, dediniz ki: 'Allah'a yemin ederim ki, Sayın Yektâ Bey'in sözlerini okuduğumda, ne yapacağımı bilemedim.’ isterseniz, üç yeminle söyleyebilirim ki, ilk makalenize göz

attığımda, Arapça öğretim yöntemi olarak Danhauser metodunu öğrettiğinize dair kişisel ifadenizi inkar etmeniz beni sizden daha fazla şaşırttı.

Okumaya devam ettiğimde, makalenizin sonuna doğru gelince, sözlerinizi inkar etmediğinizi, ancak bazı yorumlarla kabul ettiğinizi fark ettim.”

Emin olun, Sayın hoca, bu kabul gerçeği ifade etmek gibidir ve ben bununla yetinirim.

Baron (D'Erlanger) Konferans Başkanı'ndan 27 Kasım 1931 tarihli bir mektup aldım. Baron bu mektupta, Kahire'de bir müzik konferansı düzenleme niyetinde olduklarını ve bu konferansta, müzikteki kendi metodumun temel alınacağı bir “metod” hazırlanacağını söylüyor. Bu nedenle, bu çalışmada katkıda bulunmamın gerekli olduğunu düşünüyor.

Bu konuşmada dikkatimi çeken en önemli şey, Mısır gibi bir ülkede müziğin merkezi olarak kabul edilen bir yerde bugün müziği öğretmek için bir metod olmamasıdır.

Bunu düşündüm ve kendime dedim ki: 'Her durumda uygulanabilecek bir metod olmalı ve konferans mevcut olanın daha üstün ve eksiksiz bir metodla değiştirilmesini ele alacaktır.

Kahire'ye geldiğimde ve konferans gerçekleştiğinde, Makam, Usul ve Kompozisyon Komitesi başkanlığına seçildim ve Sayın Safar Ali Bey'in komitenin sekreterliğine seçilmesinden sonra birlikte çalışmaya başladık. Hocaya metod konusundaki soruyu sormayı dört gözle bekliyordum, ancak çok sayıda iş bana uygun bir fırsatı ertelememe neden oldu ve yine de konu aklımda belirsiz bir şekilde kaldı

Konferans sırasında yaşadıklarına dair detaylı notlarımı gün gün özel bir defterde yazmaya alışmıştım. okuyuculara konferans günlerim olan Salı ve Çarşamba, 22 ve 23 Mart'a dair yazdıklarımın özeti şudur:

Salı günü öğleden önce, yedi komite başkanının katıldığı bir toplantı düzenledik ve bazı konuları kararlaştırdık. Öğleden sonra ise alıştığım gibi kendi komitemde çalıştım. Bazı uzun notlar ve öneriler vardı ve bunlar komitemize aktarıldı, ancak komite toplantısı sırasında bunları okuma ve inceleme fırsatı olmadı. Sayın Safar Ali Bey, bazılarını seçti ve bana dedi ki: 'Bu notları otelde akşam okuyalım, sonra bize düşüncelerini anlatırsınız.

Akşam yemeğinden sonra odama geçtim ve hocanın verdiği dosyayı inceledim. Bu dosya, üç not içeriyordu. Birinci not, Şam'da ikamet eden Dr. Muhammed Salim'den değerli bir öneriydi ve içeriğinin, eğitim komitesiyle ilgili olduğunu düşündüm. İkinci not, Mısırlı hoca Amin Efendi al-Dik'ten gelmiş ve oldukça ilginç bir görüş içeriyordu. Efendi, makamların sayısını üçe düşürmeyi öneriyordu; örneğin, yegah ses üzerinde (Yegah) ve (Şed araban) ve (Ferah feza) makamları tek bir makam olarak kabul etmek, ve (Yegah) ve (Ferahfeza)'yı aynı makam olarak kabul etmek, benim görüşüme göre, müziğin beyaz ve siyah olarak düşünülmesi gibiydi. Bu notu da eğitim komitesine havale ettim.

Dosyanın üçüncü notu, özellikle önemli olan bir belgeydi. Bu belge bir öneri ya da not değil, özellikle Baron D'Erlanger'nin bir konuşmasının taslağıydı, özellikle makam komitesinin açılış oturumunda okunmak üzere özel olarak yazılmıştı. Otelde akşam üzeri okuduğumda, Baron'un, Arap müziğinin gerilemesine ve onun gelişmesine yol açan faktörleri açıklamak için bu sözleri nasıl önceden hazırladığını anlamamı sağlayan bu sözlerle hayrete düştüm. Bu yazının açılış töreni gecesinden bir hafta sonra elimde olduğunu ve bu yazının konusuyla ilgili olarak benim ve Hoca Safar Ali arasındaki tartışmaların neden olduğu bir konu olduğunu düşündüğümünden dolayı, bu yazının en önemli paragraflarını aşağıda paylaşıyorum:

Kongrenin ana amacı, Arapça konuşulan ülkelerde müzik eğitimi için kullanılacak bir metodun oluşturulmasıdır. Bu tür bir kitap mevcut değil ve bu, Müslüman Doğu'daki bu sanatın gerilemesinin ana nedenlerinden biridir. Çocuklara nota okumayı öğretmek için gerçekten Avrupa metodları kullanılıyor... Arapça konuşulan ülkelerdeki çocuklara Avrupa metodlarına göre nota okuma öğretildiğinde, iyi bir müzisyen olamayacaklar.

Le principal but de congrés est de composer une méthode qui servira à l'enseignement de la musique dans les pays de langue arabe. Il n'existe aucun ouvrage de ce genre et c'est la une des causes principales de la décadence de cet art dans le proche Orient musulman

Pour enseigner le solfège aux enfants on se sert en effet des méthodes européennes....l'enfant auquel, dans les pays de langue arabe, on aura appris le solfège selon la méthode européenne ne sera jamais un bon musicien

“Yemin ederim ki! Bu ifadelerin Arapça ve Türkçe çevirisini okuduktan sonra, Mücadele Dergisi'nin 323. sayısında, müzik öğretimi için Mısır'daki müzik enstitüsünde izlenen yöntemi (metodu) bilmek için bir hevesle doldum.

23 Mart öğleden sonra toplandık ve önerileri eğitim komitesine gönderdik. Ardından, Safar Ali Bey'e projesinin öneminden bahsettim ve paragrafları ona okudum. Başlangıçta umursamaz bir tavır sergiledi, ancak konuşmanın kapısını kapatmamak için özen gösterdim. Sonra, müzik enstitüsündeki öğretim yöntemini açıklayarak inceleme yolunu netleştirmeye çalıştım. Ancak, öğretmenin enstitüdeki öğretim yöntemine dair birkaç kelime söylemek zorunda kaldı. Öğretmen bana çekingenlik ve gizliliğe işaret eden bir şekilde şöyle dedi:

Ben derslerimi (Danhauser) yöntemine göre sürdürüyorum...

Bu nedenle, bu konuyu ele aldığımda makalemden şunu ekledim:

“Bunu belirtmenin, sırrı açığa vurmanın bir türü olduğunu düşündüğümü gördüm.” Ancak bunun üzerine, bu ifadeyi genel çıkar için söylememeye karar verdim.

Bu, Sayın Safar Ali Bey'in bana karşı tahrik olduğu günahımdır.

Baron D'Erlanger'nin sözlerini makaleme dahil ettiğim metni okuduktan sonra, okuyucuların vicdanına bu işi bırakıyorum

Rauf Yektâ.

4.4.10. Mesut Cemil Bey'in Kongere Kitabında Yayınlanan Raporu

Mesut Cemil Bey – Almanca bir konuşma yaptı ve ardından Fransızca bir özet sundu. İşte bahsedilen konuşmanın tam tercümesi:

Görünüyor ki her şeyden önce yükselmenin anlamını belirlemek gerekmektedir; çünkü bu, bir yandan yeniliğin doğal gelişmeleri olarak anlaşılabilir. Öte yandan, farklı sosyal meselelerden kaynaklanan ve kontrolümüzün dışında olan sonuçlar olarak da anlaşılabilir.

Bu anlam karşısında, şekiller, renkler ve diğer unsurlarla ilgili olarak güzellik anlayışımız içimizde şekillenebilir. Bu gözlemlerden yola çıkarak, Doğu ve Batı'daki güzel sanatların tarihini inceleyebiliriz. Yakın Doğu'daki müzik, Mısır, Kuzey Afrika,

Arap ülkeleri ve Türkiye'de farklı biçimlerde gelişmiştir ve günümüzde de bu gelişim devam etmektedir.

Bu gelişime rağmen, Doğu müziği kendi öz karakterini belirsiz bir şekilde korumuştur. Bu, bu müziğin kendi yolunda ilerlediğini ve kurallarında geliştiğini kanıtlar. Bundan çıkarılabilecek sonuç ise:

1- Müzik eğitiminin dikkate alınması ve Doğu müziğinin temel karakterinin derin anlamına rehberlik edilmesi gerekir. Bu nedenle, teorik ve pratik zorlukların sanatsal ve pratik olarak çözümüne özen gösterilmelidir. Bana göre, bu, konferansın temel çalışmalarının amacıdır.

2- Eğer Arap müziğinin tek seslilikten (Homofoni) çok sesliliğe (Polifoni) dönüşümünü anlamak istiyorsak, şu gözlemleri yapmamız gerekmektedir:

İlk olarak, Arap müziğine harmoniyi dahil etmek istiyorsak, müzikal besteleme sürecinde zorluklarla karşılaşmamız kaçınılmaz olacaktır.

İkincisi, Arap müziğini Rus, Macar veya İspanyol müziği ile karşılaştırmak yeterli olmayabilir veya müziğin ele alınışındaki farklılıklar göz önüne alınmadan karşılaştırılabilir.

Üçüncü olarak, Türkiye'nin Paris ve Viyana'daki eserlerinin başarısına rağmen, bu eserlerin Doğu müziği tarzından sapmış olması dikkat çekicidir. Bu eserlerin, Rus korsakov ve Yeni Viyana Ekolü tarzına dayandığı söylenir ve bu da bu eserlerin Türkler arasında başarısız olmasının nedenidir.

Dördüncü olarak, Mısır ve Türkiye, müziklerine Avrupa'nın dağılmış harmonisiyle birlikte Avrupa besteleme tarzını dahil etmeye başlamışlardır. Bu, geleneksel müzik kültürünün çöküşüne neden olmuştur.

Beşinci olarak, Doğulu insanların genel olarak Avrupa tarzına yönelmesinin bu konuda söylenebilecek ilginç bir durum olduğunu düşünüyorum.

Altıncı olarak, Doğu müziğine çok sesliliği dahil etme girişiminin sadece bir gelişme olmadığını, tamamen bir değişiklik olduğunu düşünüyorum.

Yedinci olarak, Doğu müziğini geliştirmek istiyorsak, onu yok olmaya götürebilecek risklere dikkat etmek yerine, onu farklı müzik kültürlerine derinlemesine inmiş sanatçılara emanet etmemiz gerektiğini düşünüyorum.¹³

4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

4.5.1. Halepli Müzisyenlerin Mısır Müziğine Etkisi.

Mısır'daki müzikal uyanış, 19. yüzyılın başlarında büyük ölçüde Halep'ten gelen dahi müzisyenlere borçludur. Bu müzisyenler, günümüze kadar süregelen ölümsüz eserler üretmişlerdir

Mısır, 19. ve 20. yüzyıllarda sanat, şarkı ve müzik alanında seçkin bir konuma yükseldi ve müzikte birçok büyük ve ünlü isim ortaya çıktı. Burada Mısır ve Halep'in bu şerefi paylaştığını ve birbirlerinin ikizi haline geldiklerini görüyoruz.

19. yüzyılın sonlarında Halep'te müzik hayatı ve müzik sanatı, özellikle muvaşşah¹⁴ sanatında büyük bir gelişme gösterdi. Bu sanat, Halep'li sanatçılar sayesinde gelişti, incelendi ve bugün bilinen Halep muvaşşahları adı verilen şekline kavuştu. Aynı dönemde, Şazeliye, Mevleviye, Kadiriye, Rufaiye ve Nakşibendiye gibi tasavvuf tarikatları, güzel sesli ve müziğe tutkusu olan bireylerle sanat ortamını destekliyordu.

Halep ve Mısır'da müzik sanatını olumlu yönde etkileyen ve etkileri günümüzde hala hissedilen en ünlü Halep'li müzik önderlerinden bazıları şunlardır:

4.5.1.1. Halepli Şakir Efendi 1840

1840 yılında Mısır'a giden müzik bilgini Halepli Şakir Efendi, Halep muvaşşahlarını ve kududlarını¹⁵ Mısırlı şarkıcılara öğreterek bu sanatları Mısır'a taşıdı. Bu sayede, Mısır'da bu alanda öne çıkan isimler arasında Muhammed Osman, Abdu el-Hamuli ve Selame Hicazi gibi sanatçılar yer aldı.

¹³ Arap Müziği Kongresi Bildiri Kitabı (1932: 441 - 442).

¹⁴ Muvaşşah: En zor sözlü kalıplardan biridir. Tüm bölümlerde şiir, aynı melodik cümle ile ifade edilir ve bu bölümlere "Edvar" denir. Fakat mayan kısmında melodi değişiyor ve bu kısım "Hane" olarak adlandırılır. En ünlü muvaşşahlardan biri "Lamma Bada Yatasanna"dır.

¹⁵ Kudud: "Kad" basit yapıya sahip bir sözlü kalıptır ve Halep'te gelişmiştir. Genellikle, muvaşşahlar ve kasidelerden sonra icra edilir. Kad şiirleri çoğunlukla Halep'in yerel dilinde yazılır ve sadeliği, hafifliği ve kolay ezberlenebilirliği ile dikkat çeker. Bazı kududlarda, daha önce bestelenmiş bir melodi üzerine yeni sözler yazılır, bu nedenle sözler melodiye kadar uyar.

Abdu el-Hamuli, Hidiv İsmail ile birlikte Halep'e yaptığı birçok seyahat sırasında Halep'li müzisyenlerin söylediği pek çok makamı dinledi. Bu seyahatlerde birçok şarkıcıyı da beraberinde Mısır'a götürerek sarayında konserler düzenlettirdi. Mısırlılar, nihavend, acem ve hicazkar gibi makamlara aşina değillerdi. Abdu el-Hamuli, bu makamlardan edindiği bilgileri Mısır müziğine taşıyarak Mısır'a özgü eserlerde kullanmıştır.

Halep'li Şakir Efendi'nin yaptığı bu çalışma, tamamı Mısırlı müzisyenler ve besteciler tarafından Şakir Efendi'den öğrenilen iki yüzün üzerinde muvaşşah içeren “Müzik-i Şarkî” adlı kitabın yazılmasına katkıda bulundu. Kamil el-Khula'i, Halep'li usta sanatçı Ahmed Akil'in öğrencisi olan Ahmed Ebu Halil el-Kabbani'den makamlar, muvaşşahlar ve besteleme esaslarını öğrenmiştir. El-Kabbani'nin en ünlü öğrencisi ise, Mısır müzikli tiyatrosunun öncüsü olarak bilinen Selame Hicazi'dir.

4.5.1.2. Şih Ali El-Derviş 1872 - 1952

Halep'te doğan ve dini bir okulda eğitim gördüğü için “Şeyh” unvanını alan, Mevlevi tarikatına mensup olduğu için “Derviş” olarak anılan bu müzisyen, Doğu Müzik Enstitüsü olarak da bilinen Kral I. Fuad Müzik Enstitüsü'nden Mustafa Rıza Bey'in daveti üzerine Mısır'a çağırılmıştı. Geniş bilgisi, ustalığı ve koruduğu mirasla Mısır'daki müzik hayatını zenginleştirdi. 1931 yılına kadar enstitüde ders verdi ve öğrencileri arasında Riyad el-Sunbati, Muhammed Abdülvehhab, Aziz Sedki bulunuyordu. Ayrıca, Ümmü Gülsüm'e şarkı söyleme tekniği dersleri verdi.

Türk Maarif Vekaleti'nin düzenlediği öğretmen seçme sınavına katıldı, başarılı oldu ve doğrudan Kastamonu vilayetinde görevlendirildi. Görevine başladıktan sonra bu fırsatı değerlendirerek İstanbul'daki Darülelhan'a kaydoldu. Orada sekiz yıl kalarak ünlü Türk besteciler İsmail Hakkı Bey, Rauf Yektâ Bey ve Aziz Dede gibi büyük öğretmenlerin yanında müzik bilgisini artırdı.

Arap müziği ve şarkıcılığı, saklı Endülüs mirasının yeniden canlandırılması ve birçok müzik ve şarkı bestesi yapılması konusunda ona çok şey borçludur. 1927 ile 1931 yılları arasında Kahire'de kaldığı süre zarfında, Gramofon ve Baidaphon şirketleri için bir dizi müzik ve şarkı bestesini plaklara kaydetmiştir. En ünlü teorik eserlerinden biri “Müzik Okuma Biliminde Gerçek Teoriler” adlı kitaptır. Ayrıca, 1932 yılında

Kahire'de düzenlenen Arap Müziği Konferansı'nda Suriye delegasyonunun bir üyesi olarak yer almıştır.

4.5.1.3. Ömer Batş 1885 – 1950

Haleb'nin yetiştirdiği en büyük müzisyenlerden biri, askerlik hizmeti sırasında müzik notasyonu ve yazma sanatını öğrendi. Nefesli ve vurmali çalgılar çaldı. Daha sonra semah¹⁶ dansını çalışmaya başladı ve muvaşşahların besteleri üzerine çalışarak 134'ten fazla muvaşşah besteledi.

Seyed Darwish, Haleb'i ziyaret etti ve yaklaşık iki yıl boyunca onun evinde kaldı. Bu süre boyunca, o dönem Mısır'da bilinmeyen makamlar ve ritimler olan Şekefza ve Sazkar gibi makamları öğrendi. Daha sonra 1914 yılında tekrar ziyaret etti ve tiyatro performanslarını Haleb'te sergiledi. Bu ziyaret sırasında, muvaşşahların bestelenmesi, ölçüleri ve ritimleri konusunda Darwish'e öğretilmeyen teknikleri öğrendi.

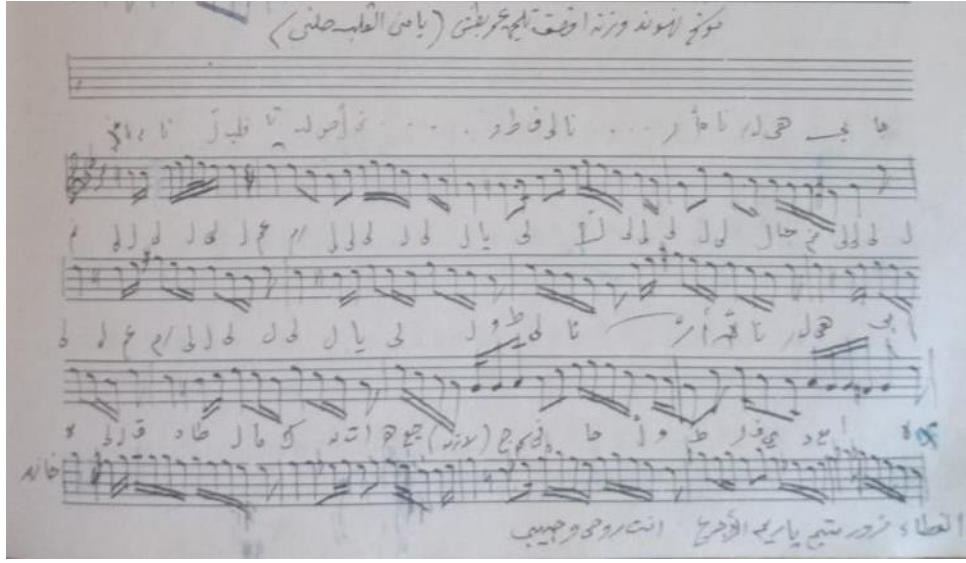
Muhammed Abdülvehhab'ın Haleb'i ziyareti sırasında yaşanan ünlü olayda, Abdülvehhab, Ömer el-Batış'a, bilgisinde Yegâh makamında bir muvaşşah olup olmadığını sordu. Bu tür bir durumun Arap müziğinde bilinmediği bir dönemde, El-Batış, gece boyunca Yegâh makamında beş muvaşşah besteledi. Abdülvehhab, El-Batış'ın bu başarısını duyunca çok etkilendi ve ona takdirini göstermek için o dönemdeki değeri beş altın lira hediye etti.

Ömer el-Batış'ın Mısır'da kısa bir süre yaşamış olmasına rağmen, Mısır'daki sanatçılarla olan etkileşimi, müziğin gelişimine olumlu katkılarda bulunmuştur.

Ömer batş önemli kılan bir husus da şudur ki; kongre öncesinde kendi el yazısı ile nota aldığı eserler incelendiğinde türk müziği makamsal notasyon usullerine göre yazıldığı görülmektedir.

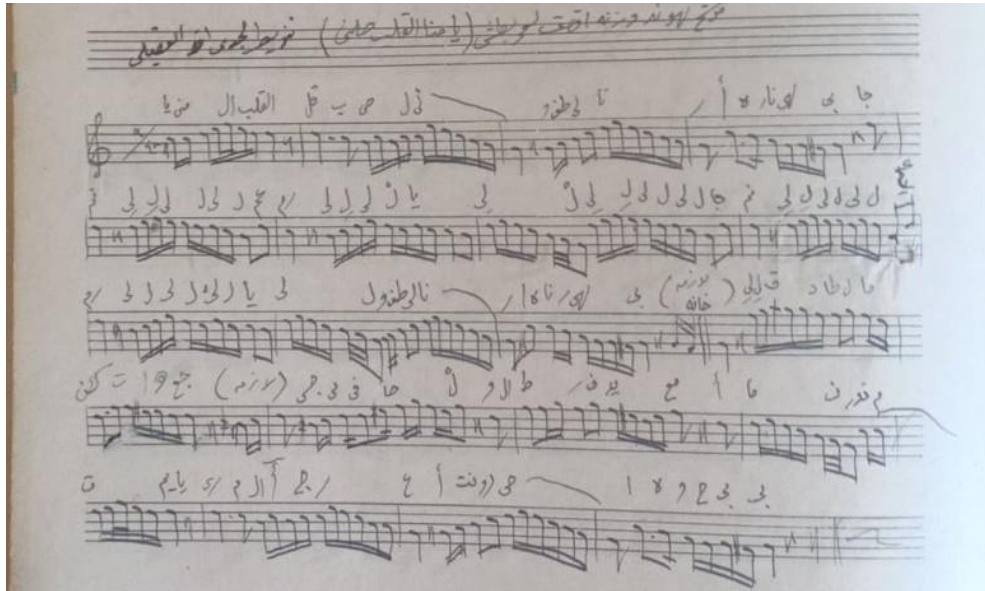
Buna örnek olarak Ya mune alkalp muvaşşahı eserini (Fotoğraf 15'de verilen) türk müziği notasyon sistemine göre yazdığını açıkça görebiliriz.

¹⁶ Semah: Eller ve ayakları kullanarak Usulleri icra etmektedir.



Fotoğraf 15 - YaMune Alkalb - Ömer Batş. (donanımda değıştirici işaret kullanılan örnek)

Batş'ın notasyonda tercih ettiğı bir başkayazım şekline örnek olarak yine aynı eser olan Ya mune alkalp muvaşşahı (Fotoğraf 16) donanımda değıştirici işaretleri belirtmeye ihtiyaç duymadan makamın ismini söylemekle yetinmiştir. Bunun sebebi notayı okuyanın ya da icra edenin Nihavend makam dizisinin aldığı değıştirici işaretleri bildiklerini var saymasıdır.



Fotoğraf 16 - Ya mune alkalp - Ömer Batş. (donanımda değıştirici işaret kullanılmayan örnek)

Burada sorulması gerken doğru soru, Batş bu nota sistemini nerden öğrendi? Yaptığımız araştırma sonucunda batş'ın müzik nazariyatını Şıh ali Dervişten öğrendiğini görüyoruz. Şıh Ali dervişin ise müzik nazariyatını muallim ismail hakki bey aziz dede ve Rauf Yektâ bey gibi türk müziği nazariyatını en önemli isimlerinden öğrendiği tespit ettik. Dolaysıyla türk müzik nazariyatı 1932'de kahirede yapılan Arap müziği kongresinden çok önce halep'te uygulanıyordu. Bu da bize gösteriyor ki suriye deki müsikişinaslar zaten makam dizileri biliyorlardı. Türk müziğine çok da yabancı değillerdi. Türk müziği makam dizilerine göre çok sayda eserler de bestelemişlerdi.

Şimdi bir soru daha sorabiliriz.. türk müziği mi Arap müziğinden etkilendi yoksa Arap müziği mi türk müziğinden etkilendi. Bu sorunun cevabı geniş kapsamlı bir araştırma gerektirir.

1932'de kahire Arap müziği kongresinde ülkelerine temsilen gelen müzisyenlerin fonograf kayıtları dinlendiğininde özellikle fas, tunus, cezayir ve ırak müziklerinin melodik ve ritmik yapılarının türk müziği ile yakından uzaktan bir ilgisinin olmadığını tespit ettik.

Yukarıda söz edilen ülkelerin müzisyenleri tarafından icra edilen eserler kendi ülkelerinin karakteristik melodik ve ritmik yapılarını sergilemektedir. Buna karşılık kongreye suriye'yi temsilen kanuni fevzi kaleci efendi iki farklı taksim çalmayı tercih etti. Çaldığı ilk taksimde türk müziği makamları olan kürdilihicazkar ve saba makamlarını, çaldığı ikinci taksim ise Rast ve Segah makamlarını icra etti.

4.5.1.4. Sami Şavva 1885 - 1965

Halep'te doğmuş olan ve hayatının başlangıcından itibaren yüksek sanat formlarına ilgi duyan biridir. Müzik dünyasına girişiyle Arap ve dünya müziğine dair tarih, makamlar, formlar, ölçüler ve öncülerini öğrenmeye başlamıştır. Her duyduğu, gördüğü ve okuduğu şeyi sindiriyordu.

Sami Şavva, Abdu el-Hamuli, Muhammed Osman, İbrahim el-Kabbani gibi büyük şarkıcıların uzun edvarları ezberledi. ve daha sonra bu edvarları kemanıyla Mohammed el-Akkad gibi büyük orkestralar ve diğer gruplarla birlikte çalan yetenekli bir müzisyendi.

Sami'nin babası Antuan Şavva keman çalan bir müzisyen olarak bilinirdi; Sami'nin Kahire'ye yaptığı seyahatlerde ona eşlik etti. 1905 yılında Kahire'ye yerleşmiş olmasına

rağmen, Halep'e olan bağları hiç kopmadı. Her yıl Halep'e birkaç ziyaret gerçekleştirdi ve şehri ziyaret etmediği bir yıl geçmezdi.

Kahire'de, Sami Şavva, batı notalarını ve ud çalmayı Mansur Avad'dan öğrenerek müzikal bilgisini daha da geliştirdi. Mansur Avad, sami'nin babasıyla arkadaşlık eden bir müzisyendi ve ikisi arasında sıkı bir dostluk ve işbirliği gelişti. Ayrıca, Avrupa müzisyenleriyle etkileşime geçerek batı ve doğu tarzlarında keman çalmayı öğrenerek büyük bir deneyim kazandı. Bu, onun keman üzerinde ustalığını geliştirmesine ve hem Batı hem de Doğu tarzlarında en yetenekli müzisyenlerden biri olmasına katkıda bulundu.

Sami Şavva, 1930'larda Kahire'deki I. Fuad Arab Müzik Enstitüsü'nde bir müzik grubu kurdu ve aynı zamanda enstitüde ders veriyordu. Bu dönemde, Mohammed Abdülvehhab, müzik grubuna katıldı ve kısa sürede onun liderliğini üstlendi. Sami, birkaç yıl boyunca bu pozisyonda kaldıktan sonra, Mohammed el-Akkad'ın liderliğindeki Doğu taht'a katıldı. Ayrıca, Mansur Avad ile birlikte 1907'de Müzik Eğitimi için Özel Okul'un kurulmasına katkıda bulundu.

Sami Şavva, uluslararası alanda birçok müzik turuna katıldı. İstanbul'da Sultan'ın önünde keman çaldı ve İtalya kralı önünde tek bir tel üzerinde çaldı ve izleyicileri şaşkınlığı yarattı, kralı ona bir elmas hediye etti. Ayrıca, Amerika'ya da ziyaretlerde bulundu; 1954'te New York'ta büyük bir konser verdi ve 1931'de Berlin'deki resmi müzik enstitüsünde çaldı.

Sami Şavva, Halep'i ziyaretlerinden birinde Sabah Fahri'yi keşfeden ilk kişilerden biri olarak kabul edilir. Fahri'yi Suriye'nin çeşitli bölgelerindeki halka sunmak için yanına alarak Halep'ten çıkardı. Ayrıca, o dönemde Suriye'nin lideri olan Şukri al-kuvvatli'nin huzurunda da Fahri'yi tanıttı. Onu Mısır'a getirmek için çaba harcadı ancak başarılı olamadı.

4.5.1.5. Cemil Uveys 1890 - 1955

Cemil Uveys, Arap müziğine hakimiyetiyle tanınan önemli bir müzisyendir. Suriye'nin Halep'e yakın bir köyü olan Cisir al-şuğur'da doğdu. Müzik eğitimini Halep'in ustalarından ve öncülerinden aldı. Yüksek kültürünü Ortodoks okullarında aldı. Bu okullarda öğrenimi sırasında Fransızca ve Türkçe öğrenme fırsatı buldu ve bu da ona Batı ve Doğu müziğindeki bilgisini genişletme imkânı tanıdı. Bu şekilde hem Batı müziği hem de Doğu müziği alanında geniş bir bilgi birikimi edindi. Müzik notalarını başarıyla yazma

yeteneği ve keman çalma becerisi, onun Mısır'a 1913 yılında göç ettiğinde saygın bir konuma ulaşmasında büyük etkisi oldu.

Seyyed Derviş, eserlerinin notalarını yazma ve müzik notasyonunu öğrenme konusunda Cemil Uveys'ten yardım aldı. Eğer olmasaydı, Derviş'in eserleri kaybolabilirdi. Mohhamed Abdülvahab, Seyyed Derviş'in ölümünden sonra Mısır'daki müzik sahnesinde önde gelen bir konuma gelme arzusuyla hareket etti. Aynı zamanda Fuad I. Müzik Enstitüsü'nde Cemil Uveys'in öğrencisiydi.

Mohammed Abdülvahab, ilk müzikal ve şarkı eserlerini yazma ve müzik notasyonu öğrenme sürecinde Cemil Uveys'ten yardım aldı. Ayrıca Abdülvahab, kendi müzik grubunu kurarken Uveys'ten rehberlik ve öğretmenlik aldı; bu grup, Abdülvahab'ın müzikal eserlerini çalmak ve icra etmek için kullanıldı. Uveys, bu süreçte Abdülvahab'ın temelini attığı müzikal kariyerinde önemli bir rol oynadı. Uveys, Ümmü Gülsüm'un sinema kariyerinde önemli bir rol oynadı ve onun müzikal eserlerinin sahne performanslarını yönetti.

4.5.1.6. Tavfik Sabbağ 1892 - 1964

Tavfik Sabbağ, Suriyeli bir besteci ve keman virtüözüydü. Halep'te doğdu ve Şam'da vefat etti. Suriyeli müzisyenler arasında, saz eserleri odaklanan en parlak bestecilerden biriydi.

Tavfik Sabbağ, 1932 yılında Kahire'de düzenlenen Arap Müziği Konferansı'na katıldı. Bu konferansta, diğer ünlü müzisyenlerle birlikte, müzik grubunun eğitmenlerinden biri olarak yer aldı. Bu müzik grubunun diğer üyeleri arasında Şıh Ali Derviş, Ahmed al-Ubri, Şafik Şbib, Salih al-Mahabbek ve diğerleri bulunuyordu.

Arap Müziği Konferansı sırasında, bir prova sırasında, Tavfik Sabbağ yeğen ile sami Şavva arasında neredeyse gerçek bir mücadele yaşandığına dair bir olay yaşandı. İki müzisyen arasındaki anlaşmazlık, keman çalma liderliği konusundaki rekabetten kaynaklanıyordu. Tavfik Sabbağ, “Keman ve Melodilerin Kralı” olarak adlandırıldı, Sami Şavva ise “Kemanın Prensi” unvanını taşıyordu. Müzik uzmanları, Tavfik Sabbağ'ın sami Şavva'dan üstün olduğunu vurgulamaktadır.

Tavfik Sabbağ'ın klasik bir sanatçı olması ve Doğu müziği besteciliğinin temellerine inanması, Mısır'da bazı direnişlere neden oldu. Özellikle keman çalma

yeteneği, o dönemde Mısır'da yaygın olarak bilinmeyen bir teknik kullanması için dikkat çekti. Onun cesur fikirleri ve Doğu müziğine getirdiği yenilikler, geleneksel kalıplara karşı bir muhalefetle karşılaştı.

4.5.1.7. Muhammed Al-Kasabcı 1892 - 1966

Halep'li bir kumaş tüccarı olan Ali al-Kasabcı'nın oğluydu ve köklü bir aileden geliyordu. Babası müziği sever ve ud çalmayı iyi bilirdi; o dönemde Halep'te popüler olan birçok Muvaşşah ve kududları ezberlemişti.

Muhammed Kasabcı çocukluktan beri babasında ud çalmayı ve muvaşşah ve kududları öğrendi. Halep'teki ekonomik zorluklar nedeniyle, Muhammed Mısır'a göç etti.

Muhammed Kasabcı, müzik alanında öncü bir figür olarak kabul edilir. Her zaman zamanının ötesinde bir düşünceye ve Arap müziğinde yeni deneyimlere açık olmuştur. Asmahan'ın sesinde istediği özellikleri buldu. Ancak, Ümmü Gülsüm bu duruma itiraz etti. Rakibi için beste yapmasına nasıl izin verebilirdi? Ümmü Gülsüm'un itirazları nedeniyle, Muhammed Kasabcı ile iş birliği yapmayı bıraktı ve Kasabcı, Asmahan'ın erken ölümü nedeniyle onunla çalışma fırsatını kaçırdı. Ancak, Ümmü Gülsümbu olaydan sonra Muhammed Kasabcı'den besteler kabul etmedi. Bunun yerine, onu kendi orkestrasında ud çalan bir müzisyen olarak oturttu ve öğrencilerinin bestelerini çalmasını sağladı. Muhammed Kasabcı, Ümmü Gülsüm'u keşfeden ve ona hocalık yapan kişiydi. Ancak, yaklaşık yirmi yıl boyunca, ona beste yapma fırsatını kaybetti ve sadece orkestrasında ud çalarak katkıda bulundu. Kasabcı, bu süre zarfında bir daha beste yapma şansı bulamadan hayatını kaybetti. Muhammed Kasabcı'nın müzikal sanatından en çok etkilenen besteciler, Riyad al-Sunbati ve Farid al-Atraş idi.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SONUÇ

5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Arap müziği birçok müzikolog ve oryantalist için eski doğu müziği dairesine mensup olan ve köklü bir geçmişe sahip olan bir müzik geleneğidir. Kendine özgü bir karakteri ve ulusal kimliği olan Arap müziği yunan ve fars medeniyetlerden ve diğer coğrafi komşularından yenilik ve gelişmeleri kabul etmiştir. Zaman içerisinde kendi tarzını yansıtabilmiştir. Reformist bir lider olan Muhammed Ali Paşa Mısır müziğinin canlandırmak ve geliştirmek için batı müziğine bir teşvik unsuru olarak mısır'da icra edilmesi sağladı. Opera binası inşaa edildi ve Avrupa'nın önde gelen müzisyenlerini davet etti. Bu sayede mısırlılar müziğin önemine daha iyi kavradılar. Diğer yandan İsmail Paşa, Arap, Türk ve mısır müziğini teşvik etti. Hatta dönemin ünlü mısır bestecilerinden biri olan Abdou El-hamouli'yi birkaç kez beraber İstanbul'a götürdü. Bununla birlikte türk müzik gruplarında Mısır'a getirdi. Mısır'a gelen bu müzisyenler aracılığıyla Mısırlılar daha önce bilmedikleri bazı makamları tanıma fırsatı buldular. Mısır müziğinin gelişmesi özellikle Kral I. Fuad için de önemliydi.

Mısır müziğinin hak ettiği kazanması, diğer bilim ve sanat dalları arasında hakettiği konuma gelmesi için 26 Aralık 1929'da Doğu Müziği Enstitüsü resmi olarak açıldı. Enstitü açıldıktan sonra Kurt Sach ve Baron D'Erlanger gibi doğu müziği ile ilgilenen bilim insanları davet edilerek konferans vermeleri sağlandı.

Kral I. Fuad'ın isteğiyle Kahire'de Arap Müziği ve Mısır müziğinin gelişmesi, Mısır müzik eğitiminin temellerinin atılması, Mısır müziği ses sisteminin belirlenmesi ve mısırlı müzisyenlerin nazarî ve amelî bilgi düzeylerinin geliştirilmesi ayrıca müzik aletlerinin geliştirilmesi için 1932'de Kahire'de "Arap Müziği Kongresi" düzenlendi.

5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Kongerede; 1) Ses Kayıt Komitesi, 2) Makam, Usul ve Kompozisyon Komitesi, 3) Müzik Dizi Komitesi, 4) Müzik Eğitim Komitesi, 5) Müzik Tarihi ve Müzik El Yazmaları Komitesi, 6) Müzik Aletleri Komitesi, 7) Genel İşler Komitesi, olmak üzere 7 ana başlıkta komite kurulmuştur.

5.2.1. Ses Kayıt Komitesi

Dr. Lachmann - Komite Başkanı

Ragıp Müftah Efendi - Komite Sekreteri

Komite Üyeleri; Sayın Hasan Hüsni Abdülvahab / Profesör Bartok / Profesör Chantevoint / Mesut Cemil Bey / Dr. Hinter / Profesör Doktor Von Hornbostel / Madam Caliman / Madam La Vergne / Sayın Ricard / Profesör Stern / Mustafa Rıza Bey / Mansur Avad Efendi.

5.2.2. Makam, Usul ve Kompozisyon Komitesi

Rauf Yektâ Bey - Komite Başkanı

Safar Ali Efendi - Komite Sekreteri

Komite Üyeleri; Mesut Cemil Bey / Baron D'Erlanger / Profesör Haba / Madam La Vergne / Profesör Salazar / Ahmed Şevk Bey / Cemil Oveys Efendi / Şih Hasan Al-malluk / Davud Hüsni Efendi / Şih Derviş El-Hariri / Sami El-Şavva Efendi / Profesör Ali El-Garim / Şih Ali El-Derviş / Kamil El-hula'i Efendi / Mustafa Rıza Bey / Mansur Avad Efendi.

5.2.3. Müzik Dizisi Komitesi

Rahip collangettes - Komite Başkanı

Emil Araban Efendi - Komite Sekreteri

Komite Üyeleri; Baron Carra de Vaux / Mesut Cemil Bey / Dr. Farmer / Profesör Doktor Von Hornbostel / Profesör Doktor Wolf / İbrahim Halil Anis Efendi / Ahmed Emin Al-Dik Efendi / Muhammed Fethi Efendi / Mahmoud Ali Fadl Efendi / Mustafa Rıza Bey / Mansur Arif Efendi / Necip Nâhhas Efendi / Vadi Sabra Efendi.

5.2.4. Müzik Eğitimi Komitesi

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hafni - Komite Başkanı

Monsieur Cosnaki - Komite Sekreteri

Komite Üyeleri; Profesör Chantevoint / Profesör Hindemith / Profesör Rabaud / Profesör Doktor Sachs / Profesör Doktor Feller / Profesör Doktor Wolf / Rauf Yektâ Bey / Ahmed Amin Al-Dik Efendi / Monsieur Kantoni / Safar Ali Efendi / Mahmoud Zeki Ali Bey / Mustafa Rıza Bey.

5.2.5. Müzik Tarihi ve Müzik El Yazmaları Komitesi

Dr. Farmer - Komite Başkanı

Muhammed Kamil Haccac Efendi - Komite Sekreteri

Komite Üyeleri; Sayın Hasan Hüsni Abdülvahab / Baron Carra de Vaux / Baron D'Erlanger / Dr. Lachmann / Albay Perini / Profesör Doktor Feller / Profesör Doktor Wolf / Profesör Zamiri.

5.2.6. Müzik Aletleri Komitesi

Profesör Doktor Sachs - Komite Başkanı

Necip Nâhhas Efendi - Komite Sekreteri

Komite Üyeleri; Mesut Cemil Bey / Dr. Farmer / Profesör Haba / Dr. Hinter / Profesör Hindemith / Profesör Doktor Hornbostel / Ahmed Emin Al-Dik Efendi / Kantoni / Muhammed Abdülvahab Efendi / Muhammed Fethi Efendi / Vadi Sabra Efendi.

5.2.7. Genel İşler Komitesi

Baron Carra de Vaux - Komite Başkanı

Muhammed Fethi Efendi - Komite Sekreteri

Komite Üyeleri; Dr. Farmer / Profesör Doktor Von Hornbostel / Dr. Lachmann / Profesör Doktor Sachs / Safar Ali Efendi / Muhammed Zeki Ali Bey / Mahmoud Hilmi Horşid Efendi / Mustafa Rıza Bey.

5.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

1932'de Kahire'de düzenlenen "Arap müzik kongresinde" Makam, Usul ve Kompozisyon alanlarındaki bilgi/birikiminden dolayı komite başkanlığına uygun görülmüş ve kongre süresince bu görevi yürütmüştür. Ayrıca Darül-Elhan'daki öğretmenlik tecrübelerinden dolayı Müzik eğitimi komitesinde üye olarak görev almıştır.

5.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Rauf Yektâ Bey makamsal müzik konusunda Türkiye'de ve orta doğuda önde gelen oteritelerden birisi olarak görülür. Bunun nedenini Rauf Yektâ Bey'in Şark mûsikîsi tarihi, müzikte ses sistemleri, nazari ve amelî mûsikî bilgileri ve Türk müziğinin hemen hemen her konuda 30 yılı aşkın çalışmalar ve araştırmalar yapmış olmasına bağlamak mümkündür. Bunların yanında Fransızca, Arapça, Farsça ve Türkçe dillerini kitap

yazacak kadar iyi kullandığı için hem doğu müziği hem de batı müziği araştırmalarını yakından takip edebilmiştir.

Rauf Yektâ Bey müziği bir bilim olarak çok disiplinli bir şekilde ele aldığı ve bilgisine gövdiği için zaman zaman müzik bilimcileriyle polemğe girmekten kaçınmamıştır. Zira kongre süresince ve kongreden sonra dahi Nâhhas efendi ve Safar Ali gibi doğu müziği bilimcileriyle girdiği polemikler bunun göstergisidir.

1932’de Kahire’de düzenlenen Arap Müzik Kongresi kongre oturumlarının ağırlıklı olarak mısır müziği üzerine odaklanmıştır. Her ne kadar Suriye, Cezayir, Fas, Tunus ve Irak gibi ülkelerden müzik icra heyetlere dinletiler yapmış olsalar da (Kongre katılan ülkelerin icracılarının performansları ses kayıt komitesi tarafından fonografla kayıt edilmiştir.) odak noktası mısır müzik eğitimi, ses sistemi, mısır çok sesli müziği, müzik tarihi ve müzik aletleri üzerinde yoğun çalışmalar yapıldı.

Rauf Yektâ Bey her coğrafyanın müziğinin, kendi geleneksel ve milli unsurlarına dayalı bir ses sistemine dayanması gerektiği fikrindeydi. Tıpkı Türk müziğinin batı müziği armonisine dayalı çokseslendirilmesine karşı olduğu gibi.

Arap Müzik kongresinde özellikle Piyano üreticilerinin 24 eşit parçaya bölünmüş çeyrek ton sistemine dayalı piyanoları mısırdaki satabilmek için çeyrek ton sistemine ısrarla kabul ettirmeye çalışmışlardır. Bununla birlikte mısırlı Nâhhas Efendi de çeyrek ton sistemine göre üretilmiş piyanoların mısırdaki yaygınlaşması ve mısır müzik eğitiminde bu sistemin kullanılması yönünde çaba sarf etmiştir. Rauf Yektâ Bey ise hem sözü edilen piyanoların hem de çeyrek ton sisteminin Arap ve mısır müziğinin geleneksel yapısına uymadığı fikrindedir. Bu görüşünü fizik ve matematik bilimlerine atıfta bulunarak ne doğu müziğinde ne de batı müziğinde böyle bir sistemin doğal olmadığı düşüncesindedir. Rauf Yektâ Bey’in bu düşüncesine aşağıdaki örenkle açıklayabiliriz.

Arap müzik kongresi bittikten sonra, eşit çeyrek tonları kullanılmayı başladı. Bundan dolayı birçok değişiklikler oldu:

- 1- Makamın unsurları seyrin üslubu, güçlüsü, yedeni, genişlemesi, seyri ihmal ederek; sadece makamın durağı, donanımı, perdeleri ve çeşneleri çıkış ve iniş olarak tarif ediliyor. Hatta donanımın yazım kurallarına artık batı müziği üslubu kullanılmaya başlandı.

Örnek olarak: Hicaz makamındaki türk müziği donanımı kurallarına göre (si için bakiye bemolü, fa ve do için bakiye diyezi) yazılır. Fakat Arap müziğinde sadece (si bemol) yazılır. Ancak fa yarım diyez ve do diyez hep melodi seyir ederken arıza notaları olarak yazılır. Çünkü batı müziği notasyon kurallarına göre donanımda ya bemol ya da diyez grup olarak yazılır.



Fotoğraf 17 - Türk Müziği Notasyon Sistemine Göre Hicaz Mandra.



Fotoğraf 18 - Arap Müziği Notasyon Sistemine Göre Hicaz Mandra.

- 2- Türk müziğinde kullanılan perde isimleri Arap müziğinde aynı kaldı. Fakat batı müziğine göre farklı notalara tekabül etti. Türk müziğinde Rast perdesi batı müziğine göre Sol notasına tekabül ediyor ama Arap müziğinde Rast perdesi Do notası olarak kabullenildi.



Fotoğraf 19 - Türk Ve Arap Müziğinde Rast Perdesi Yeri.

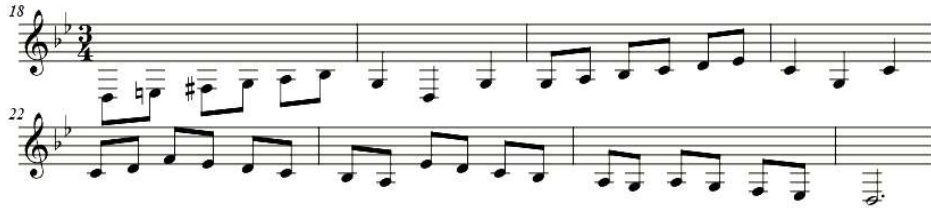
- 3- Muheyzer-Kürdi makamında bir melodik yapıyı ele aldığımızda ve notasyona baktığımızda Gördüğümüzle hissettiğimiz tını portede ek çizgilere ihtiyaç duyulmadan yansıtılabiliyor (Örenk Fotoğraf 20’de görüldüğü üzere)



Fotoğraf 20 - Türk Müziği Notasyon Sistemine Göre Muheyzer-Kürdi Saz Semai – Reşat Aysu - Dördüncü Hane.

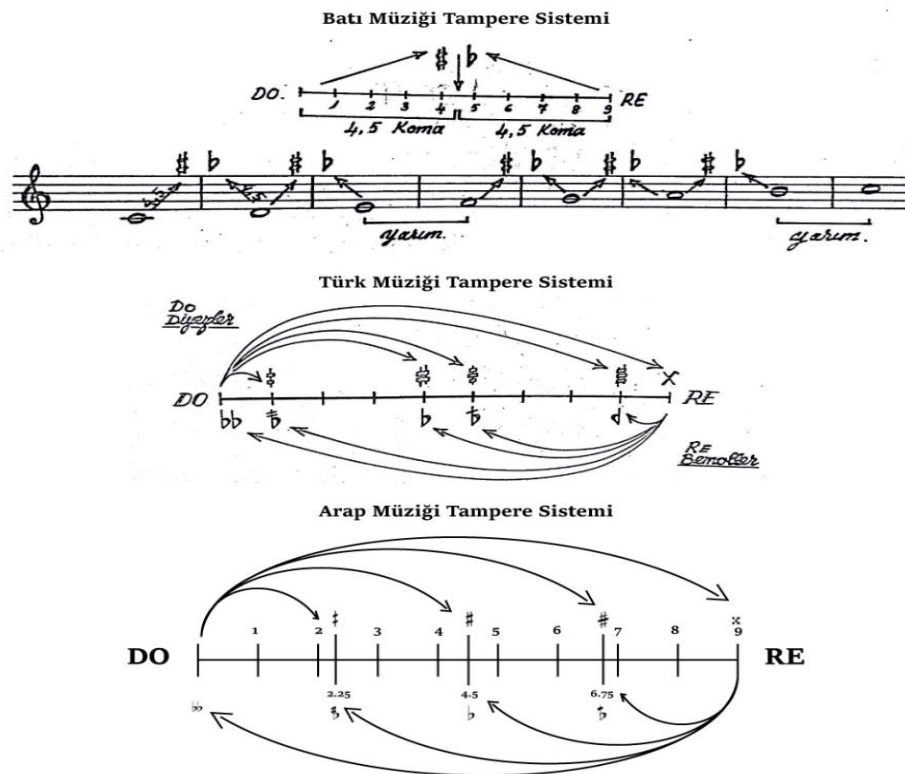
Aynı melodik örneğe Arap notasyon üzerinde gördüğümüz de ise hissedilen tını ve ek çizgilerin çokluğu makamın tam olarak hissedilmemesine yol açmaktadır (örnek da görüldüğü üzere).

Bu durum türk be Arap müzisyenlerin aynı makamdaki eserleri birilkte çalmasını zorlaştırmaktadır.



Fotoğraf 21 - Arap Müziği Notasyon Sistemine Göre Muheyder-Kürdi Saz Semai – Reşat Aysu - Dördüncü Hane.

- 4- Arap müziğinde bir tam sesin türk müziğinde olduğu gibi 9 komaya bölünmesi sistemi terk edilmiş, onun yerine bir tam ses (örnek olarak do – re) eşit 4 praçaya bölünüyor ve böylece çeyrek ton sistemine dönüşüyor.



Fotoğraf 22 - Batı, Türk ve Arap Müziğinin Aralık Sistemi.

Türk Müziği Ses Değiştirici İşaretleri			
Adı	Koma değeri	Diyezi	Bemolü
Koma	1	‡	♭
Bakiye	4	#	♯
Küçük Mücenneb	5	‡	♭
Büyük Mücenneb	8	#	♯
Tanini	9	×	♭♭
Arap Müziği Ses Değiştirici İşaretleri.			
Adı	Koma değeri	Sembol	
Yarım Diyez / Bemol	2.25	‡	♭
Yarım Ton	4.5	#	♯
3 Çeyrek	6.75	#	♯
Tanini / Ton	9	×	♭♭

Şekil 3 - Türk ve Arap Müziği Ses Değiştirici İşaretleri.

5- Rauf Yektâ bey kongre süresince çeyrek ton sisteminin Arap müzğine uygun olmadığı bu sistemin yapay olduğu ve sonucunda türk müziğindeki makamların özellikle içerisinde 1 koma, 4 koma ve 5 koma değerlerinin bulunduğu Makamların icra edilemeyeceğini ön görmüştü. Zira örnek olarak türk müziğindeki Evc-ara makamı Arap müziğinde icrasının mümkün olmadığı ve bununla birlikte Arap müziği repertuarında evc-ara bir eser bulunmamaktadır. Rauf YEKTÂ bey'in önceden ön gördüğü gibi çeyrek ton sistemi birlikte Arap müziğinde makam sayısının azaldığı gözlemlenmektedir. Fakat Arap müzisyenler bu eksikliği gidermek için melodik pasajlar arasında farklı makamlar kullanarak (Tıpkı kar kalıbında olduğu gibi) geçişler yapmış ve bu eksikliği bir nebze de olsa kapatmaya çalışmışlardır. Bu çaba sonucu pek çok eser (özellikle sözlü eserler) senfoni formunda olduğu gibi eserlerin uzamasına ve Arap müzsiyenlerin bütün icra yeteneklerine sergilemelerine olanak tanımıştır. Böylece Arap müziğinin kendine has bir karakteristik yapıya sahip olmasına ve türk müziğinden ayrışmasına sebep olmuştur.

5.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Arap Müziğinde Muvaşşah ve Kudud türlerinin önemi büyüktür. Suriyeli müzisyenler Şakir Efendi, Şih Ali El-Derviş, Ömer Batş, Sami Şavva, Cemil Uveys, Tavfik Sabbağ ve Muhammed Al-Kasabcı gibi Halepli isimler özellikle Muvaşşah ve

Kudud türlerinin gelişiminde başat rol oynamışlardır. Form itibariyle her iki türde yüksek müzik kabiliyeti, bilgi, birikim, deneyim ve yaratıcılık gerektirdiğinin söylenmesi yanlış olmaz. Yukarıda bahsi geçen müzisyenler Muvaşşah ve Kudud sanatının yükselttiler ve arap coğrafyasında ün kazandılar. Bunun yanında özellikle ün kazanmış mısırlı sanatçıların yetişmesine çok büyük katkı sağladılar. Örneğin arab coğrafyasında ve hatta Türkiye’de ün kazanmış ses sanatçısı Ümmü Gülsüm’ün başarısında Muhammed Al-Kasabcı ve Şıh Ali El-Derviş gibi halep müziğinin önde gelen isimini katkısı büyüktür.

Ömer Batş Haleb'nin yetiştirdiği en büyük müzisyenlerden biri, askerlik hizmeti sırasında müzik notasyonu ve yazma sanatını öğrendi. Nefesli ve vürmal çalgılar çaldı. Daha sonra semah dansını çalışmaya başladı ve muvaşşahların besteleri üzerine çalışarak 134'ten fazla muvaşşah besteledi.

Muhammed Abdülvehhab'ın Halep'i ziyareti sırasında yaşanan ünlü olayda, Abdülvehhab, Ömer el-Batış'a, bilgisinde Yegâh makamında bir muvaşşah olup olmadığını sordu. Bu tür bir durumun Arap müziğinde bilinmediği bir dönemde, El-Batış, gece boyunca Yegâh makamında beş muvaşşah besteledi. Abdülvehhab, El-Batış'ın bu başarısını duyunca çok etkilendi ve ona takdirini göstermek için o dönemdeki değeri beş altın lira hediye etti.

Ömer el-Batış'ın Mısır'da kısa bir süre yaşamış olmasına rağmen, Mısır'daki sanatçılarla olan etkileşimi, müziğin gelişimine olumlu katkılarda bulunmuştur.

Muhammed Kasabcı, müzik alanında öncü bir figür olarak kabul edilir. Her zaman zamanının ötesinde bir düşünceye ve Arap müziğinde yeni deneyimlere açık olmuştur. Muhammed Kasabcı, Ümmü Gülsüm'u keşfeden ve ona hocalık yapan kişiydi. Ancak, yaklaşık yirmi yıl boyunca, ona beste yapma fırsatını kaybetti ve sadece orkestrasında ud çalarak katkıda bulundu

Bazı önemli Halepli müzisyenler müzik eğitimlerini Türkiye’de almışlardır. Buna en önemli örnek mısır ve Suriye’de pek çok öğrenci yetirmiş olan Şıh Ali El-Derviş gösterilebilir. Şıh Ali El-Derviş türkiyede öğretmen olarak görev yaptığı süre içerisinde darüelhana kayıt olmuş ünlü Türk besteciler İsmail Hakkı Bey, Rauf Yektâ Bey ve Aziz Dede gibi büyük öğretmenlerin yanında müzik bilgisini artırdı.

1931 yılına kadar Kral I. Fuad Müzik Enstitüsü'ndedersler verdi ve öğrencileri arasında Riyad el-Sunbati, Muhammed Abdülvehhab, Aziz Sedki bulunuyordu.

Halepli Şakir Efendi Mısırlı şarkıcılara öğreterek bu sanatları Mısır'a taşıdı. Bu sayede, Mısır'da bu alanda öne çıkan isimler arasında Muhammed Osman, Abdu el-Hamuli ve Selame Hicazi gibi sanatçılar yer aldı. Halep'li Şakir Efendi'nin yaptığı bu çalışma, tamamı Mısırlı müzisyenler ve besteciler tarafından Şakir Efendi'den öğrenilen iki yüzün üzerinde muvaşşah içeren “Müzik-i Şarkî” adlı kitabın yazılmasına katkıda bulundu.

Sami Şavva, 1930'larda Kahire'deki I. Fuad Arab Müzik Enstitüsü'nde bir müzik grubu kurdu ve aynı zamanda enstitüde ders veriyordu. Bu dönemde, Mohammed Abdülvehhab, müzik grubuna katıldı ve kısa sürede onun liderliğini üstlendi

Sami Şavva, uluslararası alanda birçok müzik turuna katıldı. İstanbul'da Sultan'ın önünde keman çaldı ve İtalya kralı önünde tek bir tel üzerinde çaldı ve izleyicileri şaşkınlığı yarattı, kralı ona bir elmas hediye etti. Ayrıca, Amerika'ya da ziyaretlerde bulundu.

Seyyed Derviş, eserlerinin notalarını yazma ve müzik notasyonunu öğrenme konusunda Cemil Uveys'ten yardım aldı, bu sayede Derviş'in eserleri kaybolmaktan kurtulmuş oldu. Ayrıca Abdülvahab, kendi müzik grubunu kurarken Uveys'ten rehberlik ve öğretmenlik aldı.

Görüldüğü üzere Suriyeli besteci, sanatçı ve hocalar hem Arap müziğinin yükselmesinin hem de mısır müziğinin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır.

KAYNAKÇA

- DENİZ, Ü. (2018). “Rauf Yektâ Bey’in Türk Halk Müziği Hakkındaki Görüşleri” International Journal of Social Science, Number: 71 , p. 249-276, Autumn II 2018
- DENİZ, Ü., (2017). “Türk Mûsikî İnkılâbı Bağlamında Klasik Türk Mûsikîsi Çalgıları” University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 3 Sayı/No.1 28-47
- DENİZ, Ü., (2019). “*Dârü ’l-Elhân Türk Halk Müziği Derleme Faaliyetleri ve Derleme Defteri*” (1.Baskı) Akademisyen Kitabevi A.Ş, Ankara.
- GÖKALP, Z., (1994). Türkçülüğün Esasları, haz. Mahir Ünlü-Yusuf Çotuk Söken, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- ULUSKAN, S., (2023). “Alaturka Müzik Yasağı Öncesi Peyami Safa’nın Yaptığı Bir Anket Çalışması (7-29 Aralık 1932): Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi 10, sy. Cumhuriyet’in 100. Yılı Özel Sayısı (Ekim 2023): 1-39. <https://doi.org/10.16985/mtad.1326109>.
- Mahmud Ahmed el-Hafni Efendi, “Mukkaddime”, Arap Müziği Kongresi, Emiriye Matbaası, Kahire, 1932, 1-20.
- Maşakka, Mikail, (1996), Müzik Sanatında Şihabiye Risalesi (Derleyen ve yayımlayan İzis Fathüllah Cebravi), Darül Fikr Al-Arabi, Lübnan.
- Baron D’Erlanger, (2018), Arap Müziği, (1. Basım), Arap ve Akdeniz Müzik Merkezi, Tunus.
- Rauf Yektâ Bey, “Rauf Yektâ Bey’in Arap Müzik Kongresi Hakkında Yorum ve Görüşleri”, Al-Muhadene 1934.

EKLER

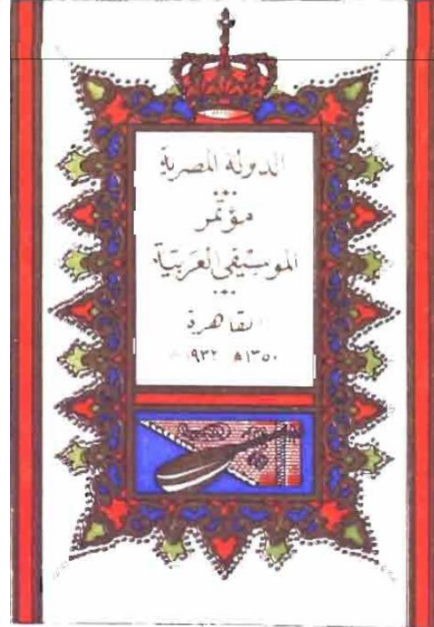


أعضاء المؤتمر

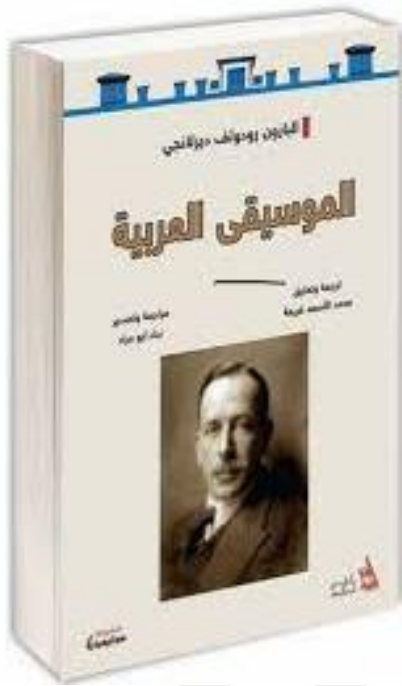
Fotoğraf 23 - Konferans Üyeleri.



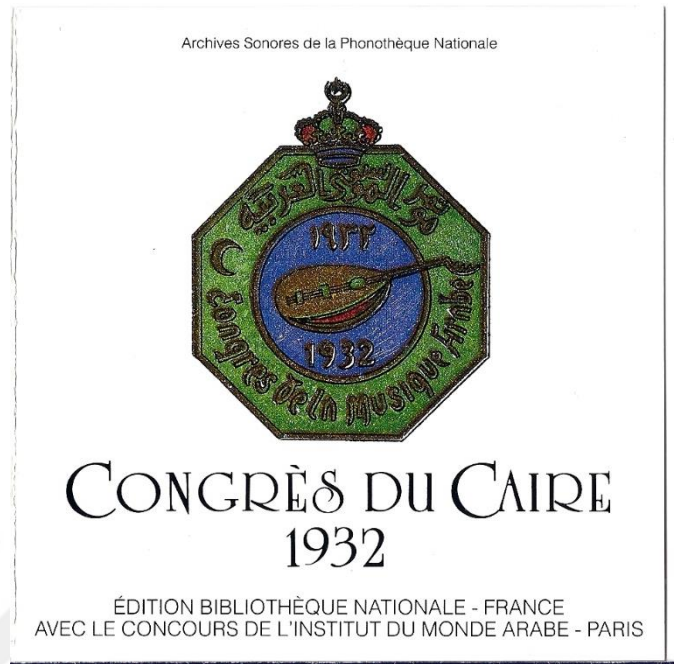
Fotoğraf 25 - Üyelerin Askısı.



Fotoğraf 24 - Kongrenin Bileti.



Fotoğraf 26 - Baron D'Erlanger Arap Müziği Kitabın Kapağı.



Fotoğraf 27 - Kayıtların Kitabın Kapağı.



الفرقة السورية في المؤتمر

Fotoğraf 28 - Kongrede Katılan Suriyeli Orekstrası.

رد على نقد النقد

حول مؤتمر الموسيقى العربية

(إلى الاستاذ المحترم صفر على بك)

قرأت على صفح ٣٢٧ من (الخادنة) مقالكم التي تردون بها على وأصاحكم الذين . ما كنت أتوقع بناتاً أن توجهوا إلى مثل ذلك المقال الجاف . فواجبى . سبب الحقيقى الذى دفعكم إلى استعمال كلمات تنم عن الخلق والغيظ نحوى ؟ بل لى فى نظركم لأننى انتقدت أمراً سمعته منكم وهو قولكم ما معناه .

— إننى أسير فى دروسى التى أعياى . لىبة المعهد على طريقة دان هاويز وهل يعد من الكبار فى نظركم أن ينتقد الا ان تدريس كتاب يحتوى على نظريات الموسيقى الأروبية فى مؤسسة عربية ؟ إن فى طريقة دان هاويز مباحث كثيرة تناقض نظريات الموسيقى العربية . وان على استعداد إذا اقتضى الحال أن أشرح وجوه الخلاف وجهاً بعد وجه .

لم يبق عالم من علماء الموسيقى لا يعرف بعد أن هناك فروقا . ن حيث النظرية والقاعدة بين الموسيقى الشرقية والغربية فكيف تجر لأنفسكم أن تصفوا القواعد والنظريات الغربية فى ميتود (دان هاويز) بقولكم : (وهو تعليم عالمى يشترك فى قواعده جميع الأمم) . لو كانت الحقيقة كما تزعمون لما احتاج الأمر إلى عقد مؤتمر دولى كبير لتحضير الميتود الملائم لتدريس الموسيقى العربية . بل كان يكتفى ترجمة دان هاويز إلى العربية وطبعها ونشرها فى جميع بلاد الموسيقى العربية .

هذه العقلية الخاطئة التي كان عليها بعض أساتذة الموسيقى في مصر منذ سنين عديدة هي التي دفعت بالعلماء الحقيقيين من أصدقاء الموسيقى العربية أمثال ديرلانجيه إلى القول بضرورة كتابة ميتود عربي قبل كل شيء . ومن أجل هذه الفكرة الحميدة وتحقيقها دعت الحكومة المصرية الجليلة إلى عقد مؤتمر في عاصمة بلادها .

ما نيلتي إذا كنتم رغم هذه الحقائق ترون أنه من الممكن تعليم كتابة وقراءة الموسيقى العربية لأبناء العرب حسب طريقة (دان هاووزر) وماحيلتي كذلك إذا كنت لا تجدون بأساً في إيلام رجل ما كان لكم أن ترتابوا لحظة في أنه يأتي في ما أتت أصدقاؤكم المخلصين . ولقد اشتدت تأثيراتكم حتى صرتم غير مدركين بأنكم خاطبون لغة (التجريح والإيلام) التي تهمونني بها . لو كنت مقامكم وتعرض . لنقدكم من أجل كلمة بددت فإن لساني ما كان يطاوعني إلى حد استعصاء النفاظ لهذه شديدة اللهجة فإن للأيام التي قضيناها جنباً إلى جنب في عمل واحد . أمة المؤتمر حقوقاً يقضى واجب الكرامة أن نصونها غير أنكم لم تعبأوا بشيء من هذا . ولا أدري لأي سبب أنكرتم قولاً أفضيتم به لتظهروني بمقدّر " زمني " ولم تكتفوا بهذا القدر بل أنكم نطاولتم بالألفاظ الجارحة على رجل . يتبع . نه الحمد والمنة بشهرة عالمية ولا يسعني إزاء هذه المعاملة الجائرة إلا الإحسان . أسفه الشديد وقولي : (إلى الله المشتكى) .

ذكرتم في خطابكم لي أنه يوجد في المعهد من لا يقولون فضلاً وعلماً ولا أدري ما الذي دعاكم إلى مثل هذا الاخطار ؟ انني لم أقل ما ينفي ذلك لا شك في وجودهم بل يجب أن يكونوا غير أن هناك مسألة لم أفهمها بعد : أين كان هؤلاء الرجال عند ما كانت لجنة السلم تكبد وتجتهد في أمر تثبيت الابعاد الموجودة بين لغات السلم العربي وانتهت إلى الاخفاق في الوصول إلى نتيجة قاطعة بعد جهد دام أسبوعين ؟ لماذا لم يتفضل هؤلاء الرجال بعرض

آرائهم الصائبة لتنوير أعضاء المؤتمر ؟ وإلا فهل كان هؤلاء الرجال بعيدين عن القاهرة خلال تلك الفترة ؟ .

يا أستاذ ! إنكم عند بحثكم في تقدي بدأتم القول بواوى قسم فقلتم :
(ووالله لقد كنت أشد حيرة من الأستاذ يكتا بك حين قرأت كلماته) وإذا
مع فأننى أستطيع أن أؤكد بثلاث واوات لا قسم أننى كنت أعظم حيرة
مسمع ما وقع نظرى فى أول مقالكم على انكاركم إفاذتكم الخاصة
بتدريس ممتود (دان هاوزر) فى المعهد ومع ذلك فأننى بعد الاستمرار فى
فى تلاوة مقالك لاحظت أنكم قبيل النهاية لا تشكرون أقوالكم وإنما
تعترفون بها فى التأويل . ولا ريب يا عزيزى الأستاذ أن هذا
الاعتراف إنما هو (ذاك) . فقد اكتفيت به ترضية . .

إلى هنا تنتهى اجابتي لحضرة الأستاذ صغر على بك وأود أن أسرد
لحضرات القراء بعد ذلك الحوادث التى حدثت هذه الحادثة الغريبة وكيفية
وقوعها لتبين الحقيقة أمام أنظارهم بوضوح . . .

وصلنى من جناب البارون ديرلانجيه رئيس المجلس خطاب مؤرخ فى ٢٧
نوفمبر سنة ١٩٣١ وفى هذا الخطاب يحدثنى جناب البارون عن النية متجهة
لعقد مؤتمر للموسيقى فى القاهرة وأن هذا المؤتمر سيهتم فى امداد المبتود
الملائم لدراسة الموسيقى فى البلاد التى يتكلم أهلها العربية وأن هذا
سيقوم على أساس كتابتى المشروحة فى دائرة المعارف الموسيقية ولقد
يرى أنه من الضروري مساهمتى فى هذا العمل إذ يقول :
Votre concours est indispensable

وأهم شئ لفت نظرى فى هذا الخطاب ألا يكون هناك الى اليوم ممتود
لدراسة الموسيقى فى بلاد كمصر تعد مركزاً للموسيقى العربية وقد فكرت
فى ذلك كثيراً وقلت لنفسى : « لا بد أن يكون هناك ممتود معمول به على

أى الأحوال وأن المؤتمر سينظر في وضع ميتود أرقى وأكمل من الموجود»
ولما حضرت إلى القاهرة والعقد المؤتمر، وبعد انتخابي لرياسة (لجنة
المقام والایقاع والتأليف) وانتخاب الأستاذ صفر على بك لسكرتارية
اللجنة، «مرنا نعمل معاً وكنت أتوق إلى سؤال الأستاذ عن مسألة الميتود
ل المشاغل الكثيرة عن الفارف المناسب لمثل هذا الاستفهام ومع ذلك
بقي الموضوع ماثلاً في ذهني.

٢٢ - معتمداً على تدوين ذكرياتي عن المؤتمر بالتفصيل في دفتر خاص يوماً
بיום. وإلى المؤتمر ملخص ما كتبته في هذا الدفتر عن وقائع يومى الثلاثاء
والأربعاء ٢٢ و ٢٣ من أيام المؤتمر:

« عقدنا يوم الثلاثاء قبل الأخير جلسة مؤلفة من رؤساء اللجان السبع
وقررنا بعض المسائل واستأنفنا بعد الظهر في لجنتي كالمعتاد وكانت هناك
بعض مذكرات مطولة واقتراح «محد» على لجنتنا لم يكن في الاستطاعة
مطالعتها وخصها أثناء اجتماع اللجنة وكان الأستاذ صفر على بك قد انتخب
بعضها فأعطاه لي قائلاً:

— خذ هذه لتقرأها ليلاً في الفندق ثم تذكر بها ذلك هنا رأيك بخصوصها
سكنت إلى غرفتي بعد فراغي من طعام العشاء وهذا الماء الذي أعطانيه
الأستاذ يحتوى على ثلاث مذكرات مسهبة: إحدى هذه المذكرات اقترح
جليل الشأن مقدم من الدكتور محمد سالم الساكن بباب البرية، دمشق
الشام وبعد تصفحي الاقتراح رأيت من الأنسب إحالته على لجنة «الأمم»
لعلاقة محتوياته بأعمال هذه اللجنة. والمذكرة الثانية مقدمة من الأستاذ
أمين افندى الديك أحد الأساتذة المصريين وتشتمل على رأى غريب المآل
إذ أن الأستاذ يقترح في مذكرته تخفيض عدد المقامات إلى ثلاثة حيث يرى
مثلاً أنه من الأوفق اعتبار المقامات التي تثبت في نعمة (اليكاه) (كاليكاه)
(و) (شدعريان) و (فرح فزا) مقاماً واحداً واعتبار اليكاه والفرح فزا مقاماً

واحداً في الموسيقى هو في نظري كاعتبار الأبيض والأسود لونا واحداً في الرسم وقد أحلت هذه المذكرة أيضاً على لجنة التعليم . كانت الورقة الثالثة من أوراق الملف هي أهم الأوراق الموجودة فيه ولم تكن هذه مذكرة أو اقتراح وإنما كانت مسودة خطابة كتبها البارون بي. بنجيه بصفة خاصة لقراءتها في جلسة افتتاح لجنة المقام وعند ما تلوت في "تندق تلك الكلمات التي أراد بها البارون أن يمدد السبيل لوصف علة ط الموسيقى العربية والعوامل المؤدية إلى ترقيتها عجت كل الإعجاب بدرايته وعاءه" و قد أشرت في مقالتي الثالثة والعشرين إلى هذه الخطابة التي وقعت في يدي بعد أسبوع من حفلة الافتتاح الرسمية إلا أنه نظراً لما لهذه الخطبة من علاقة وثيقة بموضوع المناقشة بيني وبين الأستاذ صفر على أنشر فيما يلي أهم فقرات الخطبة :

« Le principal but de ce congrès est de composer une méthode qui servira à l'enseignement de la musique dans les pays de langue arabe. Il n'existe aucun ouvrage de ce genre et c'est là une des causes principales de la décadence de cet art dans le Proche -- Orient musulman.

Pour enseigner le solfège aux enfants, on se sert en effet des méthodes européennes... L'enfant auquel, dans les pays de langue arabe, on aura appris le solfège selon la méthode européenne ne sera jamais un bon musicien »

لله دره ١ إنني بعد قراءة هذه العبارات التي نشرت ترجمتها العربية والتركية في العدد ٣٢٣ من المخادنة كان قد ازداد شوقى إلى معرفة الطريقه (المبتود) التي تتبع في المعهد لتعليم الموسيقى العربية للطلبة .

اجتمعنا بعد ظهر ٢٣ مارس فأرسلنا الاقتراحين الأول والثاني الآنف ذكرهما إلى لجنة التعليم ثم تحدثت إلى الأستاذ صفر على عن أهمية مشروع الخطبة سائفة الذكر وقرأت عليه الفقرات المدرجة بعاليه وقد تظاهر في

بادئ الأمر بعدم الاكتراث لكننى تعمدت ألا أقفل باب الحديث
أولت جهدى أن أسوق مجرى الكلام إلى وجهة أستوضح بها الطريقة
الرى عليها الدراسة فى معهد الموسيقى الى أن شعر الاستاذ بأنه لامناص
من أن يكلم بضع كلمات عن طريقة التدريس فى المعهد فقال لى بشكل ينم
عن التحفة لتسكتكم :

— اننى أسيرة دروسى وفق طريقة (دان هاوزر) ...

من أجل ذلك اسففت فى مقالتي عند ما عرضت لهذا الموضوع قولى :
(وان كنت أرى أن التنويه بذلك يعد من قبيل افشاء السر) واستدركت
على ذلك بأننى لم أستطع أن أتذكر من ذكر هذا القول فى سبيل
المصلحة العامة .

هذه هى خطيئتي التى استغفرت الاستاذ صفر على ضدى واننى لأترك
تقدير الأمر الى وجدان حضرات القراء واحتسبهم الى ضمايرهم بعد قراءتهم
نص كلمات العلامة البارون ديرلانجيه التى أوردتها فى . الى هذا .

رؤوف

