

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 19.06.2025

Kabul Tarihi / Date Accepted : 30.07.2025

Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2025

DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1723233>

e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

SUPHİ EZGİ'NİN “MUSİKİ VE NOTA” DERGİSİNDEKİ MEKTUPLARINA YÖNELİK BİR İNCELEME

AKGÜN, Emre¹

ÖZ

Bu araştırma, Suphi Ezgi'nin Musiki ve Nota dergisinde yayımlanan mektupları aracılığıyla Türk müziği nazariyatına ilişkin görüşlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesinin kullanıldığı bu araştırmanın evrenini Suphi Ezgi'nin mektupları, örneklemini ise Musiki ve Nota Dergisi'nde 1970-1971 yılları arasında yayımlanan mektupları oluşturmaktadır. Toplanan veriler, Kısa'nın (2020) doküman analizi aşamalarına uygun olarak analiz edilmiştir. Araştırma bulgularına göre Ezgi'nin mektuplarında Türk müziği nazariyatı çatısı altında ana dizi, ikâ, Darü'l Elhan'ın işleyişi ve faaliyetleri ile Türk müziğinin korunması ve yaşatılması konuları ağırlıklı olarak yer almaktadır. Ezgi'nin, Rauf Yektâ ile olan yazışmalarında ortaya çıkan fikir ayrılıkları, Türk müziğinin kuramsal temellerinin inşasında yaşanan zihin çatışmalarını yansıtmaktadır. Özellikle yirmi dört aralıklı sistemin ve ikadaki zaman kavramının belirlenmesinde yaşanan tartışmalar, O'nun hem gelenekselci hem de reformcu kimliğini ortaya

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Ses Eğitimi Bölümü, emreakgun35@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7787-5548>, şeklinde yazılmalıdır.

koymaktadır. Ezgi'nin müzikte modernleşmeye temkinli yaklaşımı ve Batı müziği sistemlerine eleştirel mesafesi, Türk müziğinin özgün yapısını koruma isteğiyle bağlantılıdır. Sonuç olarak, Ezgi'nin mektupları, Türk müziği nazariyatının şekillenmesinde, uygulama ile kuramın buluşmasında ve müzik kültürünün aktarımında çok boyutlu bir kaynak sunmaktadır. Bu mektuplar, Türk müziği kuram eğitimi veren kurumlarda erken dönem nazariyat tartışmalarına tarihsel bir perspektif kazandırmak amacıyla analiz edilebilir; ayrıca günümüz icra pratikleri açısından yeniden değerlendirilerek eğitim politikalarına katkı sağlayabilir.

Anahtar Kelimeler: Suphi Ezgi, Türk müziği, ana dizi, ika, Darü'l Elhan.

A ANALYSIS OF SUPHİ EZGİ'S LETTERS IN "MUSIC AND NOTE" MAGAZINE

ABSTRACT

This research aims to examine Suphi Ezgi's views on Turkish music theory as presented in his letters published in the journal *Musiki ve Nota*. Utilizing qualitative research methods, specifically document analysis, the study's universe comprises Suphi Ezgi's letters, with the sample consisting of his letters published in *Musiki ve Nota* published in the issues of *Musiki ve Nota* from 1970 to 1971. The collected data were analyzed in accordance with Kısa's (2020) document analysis stages. Findings indicate that Ezgi's letters predominantly address topics falling under the purview of Turkish music theory, including the main scale, ika (rhythmic modes), the functioning and activities of Darü'l Elhan, and the preservation and perpetuation of Turkish music. The disagreements revealed in Ezgi's correspondence with Rauf Yektâ reflect intellectual conflicts that arose during the construction of the theoretical foundations of Turkish music. Particularly, the debates concerning the twenty-four-interval system and the concept of time in ikâ highlight Ezgi's dual identity as both a traditionalist and a reformist. Ezgi's cautious approach to modernization in music and his critical stance towards Western music systems are linked to his desire to preserve the unique structure of Turkish music. In conclusion, Ezgi's letters provide a multifaceted resource for the shaping of Turkish music theory, the convergence of practice and theory, and the transmission of musical culture. These letters can be analyzed in institutions offering music theory education to provide students with a historical perspective on early theoretical discussions, and

they can be re-evaluated in terms of contemporary performance practices to contribute to educational policies.

Keywords: Suphi Ezgi, Turkish music, main scale, rhythmic modes, Darü'l Elhan.

GİRİŞ

Türk müziği tarihinde hem besteci hem de nazariyatçı kimliğiyle önemli bir yere sahip olan Dr. Suphi Zühdü Ezgi (1869-1962), Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ve erken Cumhuriyet yıllarına uzanan geniş bir zaman diliminde yaşamış, köklü Türk müziğinin büyük dönüşüm süreçlerine yakından tanıklık etmiş ve önemli katkılarda bulunmuştur. Müzikle olan derin bağı onu bu alanda çığır açan çalışmalara yönlendirmiş, hayatını Türk müziğine adanmıştır.

Suphi Ezgi'nin Türk müziği açısından önemi birçok perspektifte ele alınabilir. Ezgi, Türk müziği nazariyatını bilimsel bir disiplin altına alma çabalarıyla öne çıkar. Geleneksel aktarım yöntemlerinin yanı sıra, Batılı müzikoloji yaklaşımlarını kullanarak makamların yapılarını, seyrini ve tarihsel gelişimini sistemli bir şekilde incelemiştir. Ezgi'nin çalışmaları, müziğin teorik temellerinin sağlamlaştırılması ve gelecek nesillere aktarılmasında bir dönüm noktası olmuştur. Özellikle "Nazari ve Ameli Türk Musikisi" adlı anıtsal eseri, makamların teorik temellerini, ses sistemlerini, form özelliklerini ve icra pratiklerini detaylı bir şekilde kayda geçirerek hem geçmişin zenginliğini korumuş hem de gelecek nesillere aktarılmasında kilit bir rol oynamıştır. Bu eser, günümüzde dahi konservatuvarlarda ve müzikoloji bölümlerinde temel başvuru kaynakları arasında yer almaktadır. Ezgi'nin bu yaklaşımı, Türk müziğinin akademik platformlarda incelenmesine ve uluslararası alanda tanıtılmasına da önemli bir zemin hazırlamıştır.

Suphi Ezgi, sadece besteleri ve nazariyat kitaplarıyla değil, aynı zamanda dönemin müzisyenleri ve aydınlarıyla kurduğu yakın ilişkilerle de dikkat çekmektedir. Onun kişisel yazışmaları ve mektupları, bu zengin dönemin müzik hayatına, kültürel atmosferine ve Ezgi'nin kendi düşünce dünyasına dair paha biçilmez ipuçları sunmaktadır. Bu mektuplar, resmi kayıtların ve basılı eserlerin ötesinde, bir sanatçının iç dünyasına, müzikal kaygılarına, dönemin tartışmalarına, sanatsal arayışlarına ve kişisel gözlemlerine ışık tutan, adeta zamanın ruhunu yansıtan veriler barındırmaktadır. Bu derinlemesine inceleme, Suphi Ezgi'nin hayatının ve sanatçı kişiliğinin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına olanak tanıyacaktır. Ezgi'nin kitapları, makaleleri ve bestelerinin yanı sıra dönemin önemli müzik adamlarına göndermiş olduğu mektuplar, Türk müziği

meselelerinin aydınlatılması yönünde araştırmaya değer kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mektuplar, Türk müziği besteci ve araştırmacılarından İsmail Baha Süreisan sayesinde Musiki ve Nota adlı dergide farklı sayılarda yayımlanmıştır. Mektupların içeriği bu çalışmanın konusunu oluşturmuş ve bu mektuplar çeşitli değişkenler açısından irdelenmiştir.

Suphi Ezgi müzik eğitimine küçük yaşlarda başlamıştır. Beş yaşında mahalle mektebinde ilahiler öğrenmiş, on iki yaşında keman eğitimine ve hanendeliğe başlamıştır. Kendi ifadesi ile bir yıl sonra dinletecek kadar keman çalmaya ve şarkı söylemeye başlamıştır. On yedi yaşına geldiğinde birçok şarkı ve peşrevi nota ile icra edebilmektedir (Ezgi, 1933: 3). Arkadaşı Otakçılarlı Ahmet Efendi, Suphi Ezgi’yi Zekai Dede ile tanıştırmıştır. Bu tanışma Suphi Ezgi’nin müzik hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Suphi Ezgi’nin Zekai Dede ile tanışması aynı zamanda dönemin önemli sanatkarları ile tanışmanın ve birlikte meşk etmenin de kapısını açmıştır. Merakı ve araştırmacı kimliği sayesinde Suphi Ezgi, Türk müziği tarihinde parlak bir konuma ulaşmıştır (Ezgi, 1933: 4-6). Nazari ve Ameli Türk Musikisi adlı eserinin daha ilk satırlarında (Ezgi, 1933) de kendi ifadeleri ile bu yolculuğun nasıl yoğun bir eğitim sürecine dönüştüğünü, araştırma hevesinin hangi musiki hazinelerini gün yüzüne çıkarmaya vesile olduğunu aktarmaktadır.

Ezgi’nin müzikolojik katkıları özellikle 20. yüzyılın başlarında Hüseyin Sadeddin Arel ve Salih Murat Uzdilek ile birlikte kurucusu olduğu “Arel–Ezgi–Uzdilek ses sistemi” ile sistematik hâle gelmiştir. Bu sistem, Türk müziği makam ve perde yapısını Batı müziğindeki akustik bilgilerle birleştiren ilk kapsamlı bilimsel sistemlerden biri olarak kabul edilir. “Ezgi, Raûf Yektâ’nın öncülük ettiği müzikoloji anlayışını daha ileriye taşımış, eski edvâr kitaplarını ve yazma eserleri derinlemesine incelemiş, klasik eserlerin notaya alınması, tasnifi ve restorasyonu konusunda Sâdeddin Arel ile birlikte sistematik bir arşiv çalışması yürütmüştür. Besteci kimliğiyle de üretken olan Ezgi, yaklaşık 700 eser bestelemiş ancak yalnızca 165 tanesinin yayımlanmasını uygun bulmuştur. Bu eserler arasında 13 peşrev, 43 saz semaisi, 67 şarkı ve 1 operet (Lâle Devri) bulunmaktadır” (Tokaç, 2014: 101).

Suphi Ezgi ile İlgili Yapılan Çalışmalar

Gündeşli (2024), Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel’in usul tasnifi yaklaşımlarının Cumhuriyet Dönemi usul tasniflerine etkisini incelediği çalışmada, Türk müziğindeki usul kavramının Batı temelli yaklaşımlar üzerinden yeniden inşa ve tarif tarifi, Türk müziği geleneği içerisindeki kuram ve icrâ kimliği ile örtüşmediğini ifade etmiştir.

İsmail Baha Süreلسan'ın Türk müziğindeki yeri ve Musiki Mecmuası'ndaki yazıları üzerine yaptığı çalışmada Ünver Çabuk (2021), Ezgi'nin mektuplarından bahsetmiş ancak detaylı olarak incelememiştir.

Öztürk (2020) çalışmasında, Yekta, Ezgi ve Arel tarafından ortaya konulan teorilerin arasında anlamlı farkların mevcut olduğunu, Ezgi ile Arel arasında görünüşte fazla sayıda ortak noktalar olsa da muhtelif konularda görüş ayrılıkları bulunduğuna değinmiş, bununla birlikte Ezgi'nin, Yekta'ya alternatif merkezi bir rol üstlenerek Arel'le ortak çalıştığını, buna rağmen Arel'den farklı şahsi kararlarına dayanan bir yayın gerçekleştirdiğini ifade etmiş; Arel'in, özellikle yaygınlaşmasını arzu ettiği teori açısından basitlik ilkesine dayalı indirgenmiş bir içeriğı, Ezgi'ye alternatif bir teori olarak ortaya çıkardığı sonucuna varmıştır.

Rauf Yekta ve Suphi Ezgi'nin doğal perde, aralık, değıştirici işaretler ve ana dizi anlayışlarını karşılaştıran ve farklarını ortaya koyan Güran (2019) da Araştırmacı, Rauf Yektâ Bey'e ait nazari anlayışın, Türk mûsikîsinde doğal nağmelerin yerlerinin tespiti ve düzenlenmesi gibi meselelerde, Suphi Ezgi'den oldukça farklı bir anlayışa sahip olduğu sonucuna varmıştır.

Arısoy (2012), Abdulkadir Töre'nin elyazması Mevlevi ayinleri defterleriyle Suphi Ezgi ve Saadettin Heper'in nota neşriyatındaki ayinleri karşılaştırmıştır. Araştırma sonucunda Ezgi'ye ait olan neşriyatta evrensel nota fontlarının kullanılması, metronom bilgilerinin verilmesi, usul kalıplarının belirtilmesi gibi belirgin özelliklerin öne çıktığı tespit edilmiştir. Metronoma dikkat edilmiş olmasının, orijinal tempo ile icrayı sağladığından, eserin aslının yaşatılması ve korunması noktasında değer kazandığı ifade edilmiştir. Konuyla ilgili olarak Suphi Ezgi Rauf Yektâ'ya yazmış olduğu mektupta notaların baş tarafına konulan metronom değerlerinin tek başına yeterli olmadığını bunun yanında yürük, yürükçe, ağır gibi hareketin süratini ifade eden terimlerinde yazılması gerektiğini belirtmiştir. Ezgi, Usullerdeki kuvvetli ve zayıf zamanların ayrımı konusunda da eleştirilerde bulunmuştur. Örneğın yürük semai usulünde dümlerin kuvvetli, teklerin zayıf olduğunu kabul etmenin yanlış olduğunu, bu usulde birinci, üçüncü ve beşinci darpların kuvvetli olması gerektiğini ifade etmiştir. Dümlerin her zaman kuvvetli, teklerin ise zayıf olduğunu kabul etmenin hata olduğunu belirtmiştir.

Dr. Suphi Ezgi'nin Tanbur Metodu adlı çalışmasında Onat (1999), metodun 6 değışik çalış biçimini kapsayan toplam 27 etütten oluştuğunu tespit etmiş, Metoda yer alan teorik bilgi ve alıştırımların kolaydan zora olacak şekilde pedagojik bir anlayışla ilerlediğini belirtmiş, ayrıca metod içerisinde

herhangi bir eser notasının olmaması ve metodun bitirildiğine ilişkin bir ibarenin bulunmaması sebebiyle çalışmanın tamamlanmamış olduğu izlenimi verdiğini ifade etmiştir.

Müzik Yayıncılığı ve “Musiki ve Nota” Dergisi

Müzik ile ilgili dergiler, müzik yayıncılığının önemli bir kolunu oluşturmaktadır. Bu yayınlar, müzikoloji, dönemin müzikal yorumu ve müzik teorisi gibi çeşitli alanlarda güncel araştırmaları ve eleştirel analizleri müzik camiasına sunmaktadır. Ayrıca müzik endüstrisindeki yenilikleri, sanatsal gelişmeleri, kültürel etkileşimleri belgeleyerek, müzik mirasının korunmasına ve aktarılmasına önemli katkılarda bulunmaktadır. Bu bağlamda, müzik dergileri hem bilimsel bilginin yayılımını sağlamakta hem de müzikal düşüncenin gelişimine zemin hazırlamaktadır.

“Critica Musika adlı dergi Avrupa’nın ilk müzik dergisi olarak 1722 ile 1725 yılları arasında yayımlanmıştır” (Say, 2005: 535). Ülkemizde 1928 öncesinde yayımlanan Alem-i Mûsikî, Dâ’rül-Elhân Mecmuası, Dilhayât Nota Mecmuası, Hâdika-i Mûsikî, Hânende, Musavver Hâle, Nûhbe-i Elhân Mecmuası, Risale-i Mûsikîye, Saz-ü Söz, Tiyatro ve Mûsikî ve Yeni Şarkı Mecmuası uzun ömürlü olamasalar da 1928 sonrası yayımlanan Mûsikî Mecmuası en uzun süreli müzik dergisi olarak kayda geçmiştir (Aydın, 2004: 1-2). Musiki ve Nota dergisi Türk müziği bestecisi Avni Anıl tarafından kurulmuş ve ilk sayısı 1969 yılının Kasım ayında çıkmıştır. 1972 yılından sonra yayın hayatına ara veren dergi 1983 ve 1984 yılları arasında Yeni Dizi adı altında tekrar faaliyet göstermiştir (Taştabanoglu, 2024: 1). 1984 yılı ile birlikte derginin yayın hayatı sona ermiştir. Bu dergide notalar, biyografiler, müzik üzerine düşünceler, yeni besteler, güncel müzik haberleri, hatıralar, müzik eleştirileri, Türk müziği teorisi ve müzik araştırmalarını konu alan makalelerin yanı sıra çoğu ilk defa yayımlanmış olan mektuplara da yer verilmiştir. Çeşitli besteci, icracı ve müzik araştırmacısına ait mektupların önemli bir bölümü İsmail Baha Sürelsan tarafından sunulmuştur. Dergi ile ilgili yapılan en önemli araştırmalardan biri Taştabanoglu’na (2024) aittir. Araştırmacı derginin tüm sayılarının bir bibliyografyasını oluşturmuş ve dergideki mektuplara değinmiştir. Bu mektuplar arasında Suphi Ezgi’nin yazmış olduğu mektuplar önemli bir yer tutmaktadır. Ancak literatürde bu mektuplarla ilgili detaylı bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Amaç ve Önem

Ezgi’nin Musiki ve Nota dergisindeki mektupları, 1970 ve 1971 yılları arasında çıkan sayılarda İsmail Baha Sürelsan sayesinde yer bulmuştur. Mektuplar, Türk Müziği nazariyatı ile ilgili yeni bir sistemin oluşturulması sürecinde Suphi Ezgi’nin görüşlerini ortaya koyması bakımından ve bir

sistem arayışı içinde bulunan dönemde yaşanan tartışmalara ışık tutması açısından önem taşımaktadır.

Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi “Suphi Ezgi’nin Musiki ve Nota dergisinde yer alan mektupları, Türk müziği ile ilgili hangi görüşleri yansıtmaktadır?” şeklinde düzenlenmiştir.

Alt Problemler

Musiki ve Nota dergisindeki mektuplar göz önüne alındığında Suphi Ezgi’nin;

1. Ana dizi ile ilgili görüşleri nelerdir?
2. İka konusu ile ilgili görüşleri nelerdir?
3. Dârü’l Elhân’ın işleyişi ve faaliyetleri ile ilgili görüşleri nelerdir?
4. Türk müziğinin korunması ve yaşatılmasına ilişkin görüşleri nelerdir?

Evren Örneklem

Araştırmanın evrenini Suphi Ezgi’nin mektupları, örneklemini ise Suphi Ezgi’nin Musiki ve Nota Dergisi’nde yer alan mektupları oluşturulmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, Musiki ve Nota adlı dergide 1970-1971 yılları arasında yayımlanmış olan Suphi Ezgi’ye ait mektuplarla sınırlıdır.

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Nitel çalışmada veriler gözlem, görüşme ve dokümanlar yoluyla toplanır (Berg ve Lune, 2015; Merriam, 1988’den akt: Kıral, 2020: 172). Araştırmanın verileri, 1970 ve 1971 yılları arasında Musiki ve Nota dergisinde yayımlanan Suphi Ezgi’ye ait mektuplardan elde edilmiştir. Toplanan veriler doküman analizi kullanılarak Kısa’nın (2020) ifade ettiği aşamalara uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Kısa’ya (2020) göre doküman incelemesi beş aşamadan oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla dokümanlara ulaşma, dokümanların özgünlüğünü kontrol etme, dokümanları anlama, veriyi analiz etme ve veriyi kullanma aşamalarıdır.

BULGULAR

Dr. Suphi Ezgi’nin Musiki ve Nota dergisindeki mektuplar incelendiğinde Türk mûsikîsi nazariyatı çatısı altında ana dizi, ikâ, Dârül Elhân ve yayınları ile ilgili yazıların ağırlıkta olduğu görülmektedir. Ayrıca Türk müziğinin korunması ve yaşatılmasına ilişkin görüşler de bulunmaktadır. Verilerin analiz edilmesiyle elde edilen bulgular aşağıda sıralanmıştır.

1. “Suphi Ezgi’nin Türk müziği ana dizisi ile ilgili görüşleri nelerdir?” Alt Problemine İlişkin Bulgular

Klâsik Türk mûsikîsinin ana dizisi ile ilgili olarak teorisyenler, icracılar ve bestekârlar arasında farklı görüşler mevcuttur. Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinin ana dizisini oluşturan doğal nağmelerin ilk kez Farâbî zamanında başladığını, dizinin oluşumunda Yunan kaynaklarından istifade edildiğini, ana diziyi oluşturan perde isimlerinin ise Safüyiddin ve Merâgî’nin eserlerinde zikredildiğini ifade ederek dizi seslerinin ise ilk sesi Yegâh olmak üzere Dügâh, Segâh, Çargâh ve Pençgâh’tan oluştuğunu belirtmiştir (Yektâ, 1924: 54.). Bu durum özellikle icra esnasında yarattığı sorunlar sebebiyle dizi eski adıyla Dügâh, yeni adıyla Hüseyinî Aşîrân perdesinden dört perde yukarıda yer alan Pençgâh perdesinin bulunduğu yere taşınmıştır. Bu sayede ana dizi Rast şeklini almıştır. Yektâ, zaman içerisinde dizinin başlangıç sesi olan Yegâh’ın eski adıyla Çargâh, yeni adıyla Rast perdesine nakli ile yeni ana dizinin meydana geldiğini belirtmiştir (Yektâ, 1924: 59). Konuya daha detaylı bakıldığında Rauf Yektâ günümüzde kullanılmakta olan modern sistemin ilk örneğini sunarak Türk ve Batı mûsikîleri arasında bir sentez yaratma çabasıyla Yunanların tetrakordal yapısını göz önüne alarak makam ve dizi sistemine tatbik etmek istemiş, bu bağlamda Rast makamını ana makam olarak kabul etmiştir (Kaçar, 2012: 13). Rauf Yektâ her ne kadar klâsik mûsikînin ışığında Rast makamı dizisini ana dizi olarak kabul etmişse de aralık ve frekans uyumu, akort problemleri sebebiyle Rast perdesinin do sesine nakliyle oluşan dizi ile do majör arasında bir bağlantı kurmuş ve ana dizinin bazı eklemeler ile Çargâh olması fikrine sıcak bakmıştır (Yektâ, 1924: 64). Bu çerçevede Kaba Çargâh, Yegâh, Hüseyinî Aşîran, Acem Aşîran, Rast, Dügâh, Segâh ve Çargâh perdelerinin yerine Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Evç, Gerdâniye adlarının kullanılmasının daha bilimsel bir yöntem olacağını ifade etmiştir (Güran, 2019: 72-73).



Nota 1. Rauf Yektâ'nın önerdiği ana dizi.

Rauf Yektâ Bey'in ana dizi husûsundaki düşüncelerine cevaben Suphi Ezgi 5 Şubat 1926 tarihli mektubunda Farâbî'nin kitabında Yegâh perdesinden Nevâ perdesine kadar olan diziyi (rast perdesine göçürülmemiş hali) ve Hızır Bin Abdullah'ın edvârındaki Rast perdesinden Gerdâniye perdesine kadar olan dizinin neye dayanarak ana dizi kabul edildiğini sorgulamış, ardından yukarıda da belirtildiği üzere Rauf Yektâ Bey'in Rast makamı dizisi ile Do Majör dizinin bir takım düzenlemelerle birbirine adapte edilebileceği görüşünü reddederek aralık oranlarının birbiriyle tam olarak uyuşmayacağını belirtmiştir. Bu uyumsuzluktan kaynaklı Rast, Mâhur, Nihâvend gibi makamlarında piyano ile icrasının mümkün olmayacağını ifade etmiştir.

Suphi Ezgi Türk mûsikîsi ile Batı mûsikîsinin birbirine uyumlu ortak bir dizi oluşturma formülüne karşı çıkmış olsa da Batı'nın doğal majör dizisi olan Do Majör gibi Türk müziğinin arızasız dizisi olan Çargâh Makamı dizisini Sâdeddin Arel ve Salih Murat Uzdilek ile birlikte ana dizi olarak benimsemiştir. Bu durum günümüzde de hâlen devam etmekte olan tartışmalara yol açmıştır. Öncelikle Çargâh makamı Uşşak, Hüseyî, Hicaz gibi makamlara nazaran daha az eser bestelenen dolayısıyla daha az kullanılan bir makam olması itibarıyla Türk mûsikîsinin ana dizisi olma özelliğini ne derece yansıtabilir? Bunun yanı sıra ana dizi olarak belirtilen Çargâh, Do Majör diziyeye benzetilen arızasız dizi olmakla birlikte içerisinde Sâbâ barındıran eski Çargâh'dan farklıdır.

Suphi Ezgi'nin, Sâdeddin Arel ve Salih Murat Uzdilek ile birlikte Çargâh Makamı dizisini ana dizi olarak kabul etmesindeki en önemli nedenlerinden birincisi dizinin, sadece tanini ve bakiye aralıklarından oluşması ve bu aralıkların Do majör dizideki tam ve yarım aralıklara karşılık gelmesi, ikincisi ise tüm basit makamların dizinin bütün perdelerine göçürme (transpoze) edilebilmesidir (Akdoğan, 1991: 61). Konu daha derinlemesine incelendiğinde Arel, Ezgi, Uzdilek sisteminin ana dizi olarak kabul ettiği Çargâh yedi sestem oluşan Pythagoras dizisidir (Levendoglu, 2003: 191). Nitekim daha önce de bahsettiğimiz üzere Türk müziğinde kullanılan Çargâh makamı içerisinde Sabâ geçkisinin olduğu bir makamdır.

Diziyi oluşturan perdelerin birbirine olan uzaklığı ile ortaya çıkan aralık kavramı da yine tartışmalı konular arasındadır. Rauf Yektâ, Safüyyiddin Urmevî'nin on üçüncü yüzyılda temel ve esaslarını

ortaya koyduğu on yedi aralıklı sistemi geliştirerek yirmi dört aralıktan ve yirmi beş perdeden meydana gelen sistemi oluşturmuştur. Konuya ilişkin olarak Suphi Ezgi 19 Haziran 1926 tarihinde Rauf Yektâ’ya yazmış olduğu mektupta yirmi dört aralık ve yirmi beş perdeyi uzun inceleme ve araştırmalar sonucunda birlikte bulduklarını, bunu belirtmesinin mûsikî tarihi açısından daha doğru olacağını belirterek sitem etmiş fakat “Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi adlı eserinde “Mûsikî Refikim” olarak bahsettiği Rauf Yektâ’nın 25 perdeden meydana gelen sistemi bulan ve kendisine emanet eden kişi olduğunu kabul etmiştir (Ezgi, 1933: 6). Ezgi’nin bu açıklaması mektupta yaptığı açıklama ile çelişki oluşturmuştur.

Yirmi dörtlü sistem, ilerleyen süreçte Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından geliştirilmiştir. Suphi Ezgi eserinin 1. cildinde Çargâh makamının donanımında değiştirme işaret bulunmadığını, seslerin hepsinin doğal olduğunu belirtmiş ve perde yerlerinin belirlenmesinde ses ölçerin boş telini Kaba Çargâh varsayarak Tiz Gerdâniye perdesine kadar olan perdelerin her birini birbirine eşit olmayacak şekilde yirmi dört aralığa sahip olan üç sekizliden meydana gelen yetmiş üç adet perdeyi isimleri ile belirtmiştir (Ezgi, 1933: 20).

2. “Suphi Ezgi’nin Türk müziğinde ika konusu ile ilgili görüşleri nelerdir?” Alt Problemine İlişkin Bulgular

Mektuplardan anlaşıldığına göre Suphi Ezgi ile Rauf Yektâ arasında en tartışmalı konulardan biri ika konusudur. 5 Şubat 1926 tarihinde Rauf Yektâ’ya göndermiş olduğu mektupta Ezgi, Yektâ’nın notalarda kullanmış olduğu ikâları Safüyiddin ve Abdülkadir Merâgî gibi teorisyenlerin belirtmiş olduğu kurallara uymadığını ve bu durumu kabul etmediğini ifade etmiş, Rauf Yektânın belirtmiş olduğu düm, tek, te ke ve tâ hek gibi darpların neyi temsil ettiğini, değerliklerinin ne olduğunu, usul darplarında yarım zamanın olup olmadığını, tek darbının bazen bir vuruşu, bazen yarım vuruşu temsil ettiğini ve bir karmaşa olduğunu belirterek eleştirel bir yaklaşımda bulunmuştur. Ezgi, zamanların elif, be, cim, dal ve he harflerinden oluştuğunu bu zamanlar içerisinde yarım zamanın bulunmadığını fakat Rauf Yektâ’nın darpları içerisinde düm, tek, te, ke gibi yarım zamanların neye istinaden bulunduğunu ve durumun yanlış olduğunu belirtmiş, ayrıca zamanların metronomla ağır, yürük şeklinde gösterilebileceğine yönelik bir çözüm önerisi de sunmuştur.

Rauf Yektâ Bey Suphi Ezgi’nin eleştirilerine yönelik 19 Mart 1926 tarihli mektubunda aksi ispat edilinceye kadar düm ve tek darplarının Kevserî Nâyî Mustafa Efendi tarafından icat edildiğini belirtmiştir. Suphi Ezginin yirmi dörtlü sistemin bulunmasına ilişkin çelişkili tavrı ikâ konusunda da göze çarpmaktadır. Suphi Ezgi, (1940: 4/278) ikada sadece tam zaman olabileceğini, (te-ke) gibi

yarım zamanların olamayacağını iddia etse de Sofyan usulünün oluşmasına neden olan ıkanın nota değeri bağlamında yarı değerinde olan ikayı icat ederek bu usulü Nim Sofyan olarak isimlendirmiştir (Gündeşli, 2024: 1114).

Suphi Ezgi'nin usûl darpları konusundaki görüşlerine cevap veren Rauf Yektâ, öncelikle Arap alfabesindeki elif harfinin bir sekizliğe, be harfinin bir dörtlüğe, cim harfinin üç sekizliğe yani bir buçuk dörtlüğe, dal harfinin iki dörtlüğe, he harfinin ise iki buçuk dörtlüğe karşılık geldiğini belirtmiş, Suphi Ezgi'nin, yaklaşık yüz elli yıldır usûl darplarının Arap harfleriyle vurulduğuna yönelik görüşüne karşılık eski teorisyenlerin de yanlış yapabileceklerini Ezgi'nin bu yanlışları belirtmekten çekindiğini, bu sayede Türk mûsikîsine zarar verdiğini, ayrıca düm-te ke vb. darpların en az 300 yıllık mâzisi olduğunu ifade etmiştir.

Rauf Yektâ te-ke, tâ-hek, te-kâ gibi darpların maddi açıdan gösterilemediğini, ancak alışkanlıklar sonucu vurulabileceğini, bu darplar içerisinde yer alan düm lerin kuvvetli, tek lerin ise hafif zamanı temsil ettiğini, ta-hek diye bir darbin olmadığını, Haşim Bey'in kaleme aldığı mecmuada ta-hek lerin tek darbiyle vurulduğunu, te-ke ve tâ-hek darplarının genellikle velveleli vuruşlarda, îkâ'nın bitişini vurgulamak amacıyla kullanıldığını belirtmiştir.

Rauf Yektâ Ezgi'nin mektubuna cevap olarak, O'nun usûl konusunu tam olarak idrak edemediğini, îkâ'nın temelinin Long (uzun) ve Bref (kısa) şeklinde oluştuğunu belirterek usûllerin uzun ve kısa şeklinin yanı sıra Yunan aruz terimleriyle de gösterilebileceğini ifade etmiştir. Ayrıca Ezgi'ye bu konuları herkesin üstâdı olarak tanımladığı Sâdettin Arel ile konuşup konuşmadığını sorarak alaycı bir yaklaşımda bulunmuştur.

Suphi Ezgi, Rauf Yektâ'ya cevaben yazdığı mektupta ika konusunu çok detaylı şekilde anlatan Yektâ'ya sitem ederek bu mevzuyu her musikişinasın kolaylıkla idrak edebileceğini belirtmiş, eski teorisyenlerin hareket ve sekerat kelimelerini kısa ve uzun hecelere karşılık olarak kullanmalarının yanlış olduğunu, bu teorisyenlerin yazmış oldukları kitaplarda zayıf ve kuvvetli zamanlardan hiçbir şekilde bahsetmediklerini belirtmiştir. Konuyu detaylandırarak ele alan Suphi Ezgi, "Nakre" kelimesinin darbe (vuruş) anlamına geldiğini, ıkanın aslını oluşturan zamanlardan bahsetmeyip onun ayrıntısı olan nakreden söz etmenin yanlış olduğunu belirtmiştir. ıkanın belirli derecede uzayan zamanların bir araya gelmesinden oluştuğunu bu yüzden herhangi bir ikayı tarif ederken nakre kelimesinin kullanılmasının hata olduğunu ifade eden Ezgi, örnek olarak verdiği düyek usulünün bir kısa, bir uzun, bir kısa ve iki uzun zamandan yani toplamda sekiz zamandan oluştuğunu fakat sekiz nakre olmadığını, bunun yanında Müteharrik (hareketli), Müdrec (sakin)

terimlerinin de yanlış olduğunu savunmuş ve Rauf Yektâ’yı kastederek bunu da bir şekilde kendine uyduracağını belirtmiştir. Suphi Ezgi, süreleri belirtirken sekizlik zamanın kısa (te) hecesiyle, dörtlük zamanın uzun (nen) hecesiyle, elle ayrı ayrı belirtilmesinin daha bilimsel olacağını ifade etmiş, eskilerin yaptığı gibi bütüne vurulan darbe ile kısa ve uzun zamanların belli edilemeyeceğini, kısa zamanların yani “te” zamanının her defasında vurulmasına gerek olmadığını belirtmiştir. Suphi Ezgi, usûl darplarının Arap harfleri ile gösterilmesini savunacak kadar gelenekselci iken, kısa zamanların eskilerin aksine her defasında vurulmamasını benimseyecek kadar yeniliğe açık bir yaklaşım sergilemiştir. Gerek Rauf Yektâ’nın gerekse Suphi Ezgi’nin mektuplarında kullandıkları ifadelerden aralarında fikir ayrılığına dayalı bir çekişmenin olduğu anlaşılmaktadır. Suphi Ezgi yine Rauf Yektâ’ya yazmış olduğu mektupta “*Buhur-Selâse*” gibi çok zor idrak edilen bir kuraldan vazgeçip ağır, orta yürük gibi tabirlerin kullanılmasının daha doğru ve anlaşılır olacağını, usûl rakamlarını düyek usûlü üzerinden örnekleyerek 8/8’lik, 8/4’lük ve 8/2’lik biçiminde ağır seyreden nağmelerin 8/8’lik, yürük nağmelerin 8/4’lük, yürük nağmelere göre daha daha yürük olan nağmelerin ise 8/2’lik olarak icra edilmesinin doğru olmayacağını, bu usûllerin hepsine birden düyek denilemeyeceğini, usûllerin birim nota değeri dikkate alınarak yürük, orta ve ağır şeklinde isimlendirilmesinin çok daha anlaşılır olacağını belirtmiştir. Suphi Ezgi’nin yaptığı açıklama, her ölçüde olması gereken birim zaman yerine sadece ağır, orta ve yürük terimlerinin kullanılması ile 8/8’lik yazılmış bir eserin üzerinde ağır yazıyorsa 8/2’lik gibi icra etme zorunluluğu doğurmakla birlikte 8/8’lik usûlü 8/2’lik gibi yani ağır hızda icra etmek, görünen ile icrâ edilen arasında bir karmaşaya yol açabilir. Bu konuya paralel olarak Rauf Yektâ Bey ise iki zamanın dört zaman olamayacağını, birbirine aktarılamayacağını bu sayede ıkanın değişime uğrayacağını belirterek Ezgi’nin kullanmış olduğu usûlleri bozuk velveleli olarak nitelendirmiştir.

3. “Suphi Ezgi’nin Dârü’l Elhân’ın işleyişi ve faaliyetleri ile ilgili görüşleri nelerdir?” Alt Problemine İlişkin Bulgular

Suphi Ezgi’nin mektuplarında bahsettiği diğer bir konu ise Dârü’l Elhân’ın işleyişi ve faaliyetleridir. Ezgi, Dârü’l Elhân mecmuasının yaklaşık dokuz aydır yayımlanmadığını, kurumun belediye tarafından idare edildiğini, özellikle Mûsa Süreyya Bey’in istifası ile işlevselliğin son bulduğunu Anadolu’da ve İzmir’de Türk müziği adına çalışmaların çok azaldığını genellikle Rum mûsikîsi üzerine etkinlik ve çalışmaların yapıldığını belirterek mûsikînin canlanması adına doğru şekilde kaleme alınmış nota ve teorik eserlere ihtiyaç olduğunu ifade etmiştir. Özellikle doğru kaleme alınmış nota konusunda son derece hassas olan Ezgi’nin Rauf Yekta Bey’e gönderdiği

mektuplarda, Darü'l Elhân tarafından 1924-1926 yılları arasında yayımlanan notalara ilişkin eleştirileri önemli yer tutmaktadır. Ezgi yayımlanan notaları gerek makam gerek usul hatta bazı notaları yazım açısından anlayamadığını dile getirerek ana dizi meselesine dikkat çekmiştir.

4. Suphi Ezgi'nin Türk müziğinin korunması ve yaşatılmasına ilişkin görüşleri nelerdir?" Alt Problemine İlişkin Bulgular

İncelenen mektuplardan Suphi Ezgi'nin, Türk mûsikîsinin ilerleyerek gelecek nesillere doğru şekilde aktarılması adına, nota ve teori ile ilgili yayınların çoğaltılmasına büyük önem verdiği görülmektedir. Bu bağlamda Sâdeddin Arel ile sık sık mektuplaştıklarını belirten Ezgi, Arel'in kendisine "*Tiyatro ve Mûsikî*" adlı gazeteyi gönderdiğini fakat gazetede mûsikî adına çok az haberin yer aldığını, bunun üzerine gazetenin müdürünü arayarak yayına ne şekilde devam etmeleri gerektiğine yönelik tavsiyelerde bulunacağını belirtmiş, gazetenin yarısının mûsikîye ayrılması gerektiğini, 4 sayfaya yeni ve eski bestekârların bestelemiş oldukları eserlerin yazılması gerektiğini bunun yanı sıra mûsikî kurallarına, notalara ve eleştiri metinlerine yer verilmesi yönünde fikir belirtmiş fakat de bu fikirleri gerçekleşmemiştir. Suphi Ezgi, "*Tiyatro ve Mûsikî*" gazetesinin bir nüshasında Türk mûsikîsine yönelik çok seslilik uygulamalarından bahsedildiğini ve mûsikîmize yapılması plânlanan armoni uygulamasının araştırılarak dikkatli şekilde yapılması gerektiğini ifade ederek konuya temkinli yaklaşmıştır. Ezgi'nin bu yaklaşımından geleneksel eserlerin armonize edilmesine tamamen karşı olmadığı ve batılılaşma politikalarından etkilendiği açık şekilde görülmektedir.

Eserlerin notaya doğru bir şekilde alınması ve korunması konusunda büyük hassasiyete sahip olan Suphi Ezgi gelecek nesillere doğru aktarım yapılması adına da çok çaba sarfetmiştir. Bu bağlamda Suphi Ezgi, keman sanatçısı ve müzikolog Eugene Borrel'e yazdığı mektupta, önemi yokmuş gibi görünen dergilerden müzik tarihi ve eserlerin gerçek bestecileri hakkında önemli bilgiler elde edilebildiğini ifade ederek, kendi yaptığı çalışmalarda, İtri'ye atfolunan Neva makamında ve zincir usulündeki "Piyaleler ki O Ruhsar-ı Ale Ter Getirir" adlı eserin Galatalı Nane Ahmet Çelebi'ye ait olduğunu iddia etmiştir. Ancak bu eser ile ilgili olarak literatürde farklı bilgiler yer almaktadır. Üngör (1981) şunları ifade etmektedir:

"Bu eserin bestekarı bazı kaynaklara göre Tosunzade Abdullah veya Hafız Abdullah'tır. Güftekar, Sultan III. Selim devri şairlerinden (Şehit Ahmet Muhtar Bey) olduğuna göre bestekar İtri olamaz.

Ölüm tarihine göre Tosunzade de olamayacağına göre bestekar olarak Hafız Abdullah’ın (Şehlevendim) kabul edilmesi gerekir”.

Özalp (2000), Galatalı Nane Ahmet Çelebi hakkında bilgi verirken, besteciden günümüze Muhayyer makamında ve ağır çenber usûlünde “Vakd-i subh oldu pür olsun kûşe-i meyhâneler”, Tahir makamında ve aksak semâi usûlünde “Cânım yerine geldi ki cânânımı gördüm” güfteli iki eser kaldığını belirterek, Ezgi’nin iddia ettiği gibi “Piyaleler ki O Ruhsar-ı Ale Ter Getirir” adlı eserden söz etmemiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Suphi Ezgi’nin Musiki ve Nota dergisinde yayımlanan mektupları, Türk müziği nazariyatının şekillenmesinde önemli birer tanıklık niteliği taşımaktadır. Ezgi’nin Rauf Yektâ ile yaptığı yazışmalar, sadece iki teorisyen arasındaki bir tartışmayı değil, aynı zamanda Türk müziğinin kuramsal temellerinin inşasında yaşanan zihinsel çatışmaları da yansıtmaktadır. Bu çerçevede Ezgi’nin müzikte modernleşmeye temkinli yaklaşımı, onu hem gelenekselci hem de reformcu bir kimlikte konumlandırmaktadır. Ana dizi, ikâ, aralıklar ve nota sistemi gibi konular üzerindeki hassasiyetleri, onu müzikte bütüncül bir teorik çaba içine sokmuştur.

Ezgi’nin Batı müziği sistemlerine karşı eleştirel mesafesi, Türk müziğinin özgün yapısını koruma isteğiyle bağlantılıdır. Ancak bu duruş, Batı’nın metodolojik araçlarından tamamen uzak durduğu anlamına gelmez. Aksine, bilimsel tutumunu Batı müzikolojisinden yararlanarak desteklemeye çalışmıştır. Özellikle aralık sistemlerinde ve nota düzenlemelerinde sistematik yaklaşımlar benimsemesi, onun müzikolojiye olan katkısını evrensel düzleme taşır.

Mektuplarda ortaya çıkan Rauf Yektâ ile olan fikir ayrılıkları bir kuram inşası sürecinde ortaya çıkan farklılıklar şeklinde değerlendirilmelidir. Bu farklılıkların bilimsel gelişim adına bir kazanım olarak değerlendirilmesi, Ezgi’nin düşünsel esnekliğini ve akademik diyaloga verdiği değeri gösterir. Araştırmanın alt problemlerine bağlı olarak, bulguların analizinden elde edilen sonuçlar aşağıda sıralanmıştır.

- Suphi Ezgi, Türk müziğinin ana dizisi konusunda sorgulayıcı ve analitik bir tavır sergilemiştir. Rast dizisinin do majör ile tam uyumlu olmadığını belirtmiş, özellikle Mahur, Nihavend gibi bazı makamların Batı çalgılarıyla icrasında yaşanan sorunlara dikkat çekmiştir. Bu yaklaşımı, O’nun sistematik bir nazari yapı arayışı içerisinde olduğunu da ortaya koymaktadır. Her ne kadar geleneksel dizilere eleştirel bir bakış sunmuş olsa da Arel

ve Uzdilek ile birlikte oluşturdıkları sistemde Çargâh makamı dizisini ana dizi olarak kabul etmesi, modern bir kuram geliştirme çabasının ve Batı müziği ile kıyaslamalı bir yaklaşıma olan ilgisinin göstergesidir. Suphi Ezgi'nin Rast Makamı dizisi ile Do Majör dizisinin uyumsuzluğunu belirtmesi ve Nihavend, Mahur gibi makamların piyanoda icra edilemeyeceğini savunması klâsiğe bağlılığının göstergesi olsa da ana dizi olarak Çargâh makamı dizisini benimsemesi yeniliğe açık olduğunun ve Rauf Yekta'nın sistemine ikna olduğunun kanıtı niteliğindedir.

- İka konusundaki görüşleri, Ezgi'nin geleneksel yapıya olan bağlılığını ve metodolojik titizliğini ortaya koymuştur. Düm-te-ke gibi darpların yerine elif, be, cim gibi harflerle zaman kavramının ifade edilmesini savunması, klasik anlayışa bağlılığını yansıtırken, Nim Sofyan gibi yarım zaman içeren usûlleri de kullanması, onun kuramsal düzeyde çelişkili ancak uygulamada esnek bir tavır benimsediğini göstermektedir. Bu da Ezgi'nin katı bir teorisyenden ziyade, teori ve pratiği dengeleyen bir bilim insanı kimliğini desteklemektedir.
- Dârü'l Elhân'ın işleyişine yönelik görüşleri, Ezgi'nin Türk müziğinin icrasına olduğu kadar eğitimine de verdiği önemi açıkça göstermektedir. Notaların doğru yazılmaması, makam sıralamasında pedagojik bir sıralama izlenmemesi gibi konularda yaptığı eleştiriler, Ezgi'nin yalnızca müzikolog değil, aynı zamanda müzik eğitiminin sistematikleşmesi gerektiğini düşünen bir reformist olduğunu ortaya koyar. Bu bakımdan Ezgi'nin kurumsal müzik eğitime yönelik önerileri, günümüzde bile geçerliliğini koruyan prensiplere dayanmaktadır.
- Türk müziğinin korunması ve yaşatılması konusundaki görüşleri ise Ezgi'nin sadece teorik değil, aynı zamanda kültürel bir misyon taşıdığını göstermektedir. Mektuplarında ve yazılarında yer verdiği doğru nota yazımı, makamsal özgünlüklerin kaybolmaması ve armoni uygulamalarına temkinli yaklaşımları gibi hususlar, onun geleneksel müziğin özüne zarar vermeden modernleşmesini savunduğuna işaret etmektedir. Ezgi'nin çoksesliliğe tamamen karşı çıkmaması, aksine doğru temellendirilmiş bir harmonizasyonun mümkün olduğunu belirtmesi, onun dönemin Batılılaşma süreçlerinden etkilendiğini ancak bu süreci bilinçli ve seçici bir şekilde değerlendirdiğini göstermektedir.

Suphi Ezgi'nin mektupları, Türk müziği nazariyatının şekillenmesinde, uygulama ile kuramın buluşmasında ve müzik kültürünün aktarımında çok boyutlu bir kaynak sunmaktadır. Ezgi'nin düşünce ve eleştirileri, sadece döneminin değil, günümüz Türk müziği tartışmalarının da

merkezinde yer almaktadır. Ezgi’nin mektuplarının içerdiği kuramsal değerlendirmeler, müzik eğitimi veren kurumlarda öğrencilere erken dönem nazariyat tartışmaları hakkında tarihsel bir perspektif kazandırılabilir. Ayrıca Ezgi’nin nota ve makam uygulamalarına yönelik eleştirileri, günümüz icracılarının yorum pratikleri açısından yeniden değerlendirilerek, Türk müziği eğitim politikalarına ve Türk müziği alanında çalışma yapanlara katkı sunması sağlanabilir.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (1991) *Hüseyin Sâdeddin Arel Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arısoy, M. (2012). *Abdülkadir Töre'nin elyazması mevlevî ayinleri defterleriyle, Suphi Ezgi ve Saadettin Heper'in nota neşriyatındaki âyinlerin inceleme ve karşılaştırması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydın, M. B. (2004). *Âlem-i musiki-çeviri, yazım, inceleme*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berg, B. L. & Lune, H. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. H. Aydın, Çev. Edt. Konya: Eğitim Kitabevi.
- Ezgi, S. (1933). *Musikimize ait muhtasar terceme-i halim. Nazari ve ameli Türk musikisi* (Cilt I). Milli Mecmua Matbaası.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve amelî Türk musikîsi* (Cilt 1), İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Ezgi, S. (1940). *Nazari ve ameli Türk musikisi* (Cilt IV). Alkaya Matbaası.
- Gündeşli, A. (2024) Rauf Yekta, Suphi Zühdi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel’in usûl tasnifi yaklaşımlarının cumhuriyet dönemi usûl tasniflerine etkisinin değerlendirilmesi, *Turkish Studies*, (19)3, 1095-1120.
- Güran, B. G. (2019). Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi sisteminde bulunan doğal perde, aralık, tağyir işaretleri ve ana dizi anlayışının karşılaştırılması. *Akademik Sanat*, 4(7), 67-81.
- Kaçar, G. Y. (2012) *Türk mûsikîsi üzerine görüşler-analiz ve yorumlar*. Ankara: Maya Akademi.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15, 170-189.
- Kısa, N. (2020). *Bilimsel araştırmalarda kullanılan veri toplama araçları*. Bilimsel araştırma teknikleri ve etik. Necati Cemaloğlu (Ed.). Ankara: Pegem Yayınları.
- Levendoğlu, O. (2003) Klasik Türk Müziği’nde ana dizi tartışması ve çargâh makamı, *Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, 181-193.
- Onat, E. (1999). *Dr. Suphi Ezgi’nin Tanbur Metodu*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Özalp, N. (2000). *Türk musikisi tarihi*. (Cilt I-II), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2020) Türk müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel teorilerinin pozitivist inşası: Kısa fakat eleştirel bir tarihçe. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 16, 171-215.
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi* (Cilt II). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Taştabanoğlu, D. (2024). *Musiki ve nota dergisinin açıklamalı Bibliyografyası 1969-1972*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Tokaç, M. S. (2014). Bir hekim bestekâr: dr. Suphi Zühdü Ezgi. *Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü Dergisi*, 30, 100-101.
- Üngör, E. R. (1981). *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*. (Cilt II). Eren Yayınları.
- Ünver Çabuk, C. (2021). Türk musikisi'ndeki yeri ve musiki mecmuası'ndaki yazılarına bir bakış İsmail Baha Süreksan'ın Türk müziğindeki yeri ve musiki mecmuası'ndaki yazılarına genel bir bakış. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 86, 1489-1498.
- Yektâ, R. (1924). *Türk musikisi nazariyatı*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

Suphi Ezgi (1869-1962) stands as a pivotal figure in Turkish music history, recognized for his dual mastery as a composer and a music theorist. Spanning the late Ottoman and early Republican eras, his life witnessed profound transformations in Turkish music, to which he contributed significantly, driven by a lifelong dedication to the art form.

Ezgi is celebrated for his pioneering efforts to establish Turkish music theory as a rigorous scientific discipline. He transcended traditional oral transmission by integrating Western musicology approaches to systematically analyze the structures, melodic progressions (*seyir*), and historical evolution of *makams*. His scholarly work was instrumental in solidifying the theoretical foundations of Turkish music and ensuring its accurate transmission. His monumental "Nazari ve Ameli Türk Musikisi" (Theoretical and Practical Turkish Music) remains a fundamental reference, meticulously documenting *makam* theory, sound systems, forms, and performance practices. This comprehensive treatise not only preserved a rich heritage but also created a crucial academic and international platform for Turkish music.

Beyond his compositions and treatises, Ezgi's extensive correspondence with contemporary musicians and intellectuals offers invaluable insights into the period's musical life and his intellectual landscape. These letters, published in *Musiki ve Nota* through İsmail Baha Süreksan's efforts, serve as primary sources, reflecting Ezgi's internal thoughts, musical concerns, and the era's artistic dialogues. They form the core subject of this study, is analyzed across various dimensions.

Aim and Significance

This research aims to comprehensively delineate Suphi Ezgi's views on Turkish music as expressed in his letters published in the journal *Musiki ve Nota*. Specifically, it investigates Ezgi's perspectives on the main scale, *ikâ* (rhythmic modes), the operations of Dârü'l Elhân, and the preservation and perpetuation of Turkish music.

Ezgi's letters are critical primary testimonies to the historical evolution and theoretical shaping of Turkish music theory. His correspondence with Rauf Yektâ, a contemporary theorist, reveals not just academic debate but profound intellectual conflicts central to building Turkish music's theoretical foundations. These letters offer an intimate glimpse into the artist's inner world and the period's musical landscape. Their significance lies in providing firsthand information on critical moments in Turkish music history, and the absence of prior comprehensive studies focusing on them underscores this research's originality and academic importance.

METHODOLOGY

This research employs a qualitative research design, specifically document analysis. The study's universe comprises all of Suphi Ezgi's letters, with the sample selected from those published in *Musiki ve Nota* between 1970 and 1971.

Data were systematically extracted from these journal issues. The analysis followed the five stages of document analysis articulated by Kısa (2020): accessing, authenticating, comprehending, analyzing, and utilizing the documents. These stages were rigorously applied to examine Ezgi's views within his letters thoroughly.

FINDINGS

An in-depth examination of Suphi Ezgi's letters in *Musiki ve Nota* reveals a preponderance of writings within Turkish music theory concerning the main scale, *ikâ*, Dârü'l Elhan, and its publications, alongside crucial insights on the preservation of Turkish music. The findings from this analysis are presented below under respective sub-problem headings.

Suphi Ezgi's Views on the Main Scale of Turkish Music: Ezgi challenged Rauf Yektâ Bey's historically based views on the main scale. He rejected the notion that the *Rast* scale could be perfectly adapted to C Major due to incompatible interval ratios, asserting this made certain *makams* (like Mahur, Nihâvend) impossible to perform on piano. Later, along with Sâdeddin Arel and Salih Murat Uzdilek, he adopted the Çargâh Makam scale as the main scale, based on its

composition of *tanini* and *bakiye* intervals and its transposable nature. This decision continues to fuel debates, partly because Çargâh is less commonly used and differs from its traditional form. Regarding the 24-interval/25-note system, Ezgi initially claimed joint discovery with Rauf Yektâ, yet in his *Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi*, he acknowledged Yektâ as the sole discoverer, creating a contradiction.

Suphi Ezgi's Views on *Îkâ* (Rhythmic Modes) in Turkish Music: *Îkâ* was a central point of contention between Ezgi and Rauf Yektâ. Ezgi claimed Yektâ's notations for *ikâ* diverged from classical theorists like Safiyüddin and Abdülkadir Merâgî. He particularly criticized the inclusion of half-time beats (düm, tek, te, ke), arguing that fundamental rhythmic units should only consist of full beats represented by Arabic letters. Rauf Yektâ, in response, attributed *düm* and *tek* beats to Kevserî Nâyî Mustafa Efendi. Despite Ezgi's insistence on only full beats in *ikâ*, his own creation of Nim Sofyan, an *usûl* with half-time values, presented a contradiction. Rauf Yektâ further suggested Ezgi's incomplete grasp of *usûl*, noting its foundation in "Long" and "Bref" and its potential representation using Greek prosodic terms. Ezgi's defense of Arabic letters for *usûl* beats reflected his traditionalism, but his stance on not striking short beats every time contradicted this, showing an openness to innovation.

Suphi Ezgi's Views on the Functioning and Activities of Darü'l Elhan: Ezgi's letters frequently addressed the operational issues of Darü'l Elhan. He lamented the prolonged halt in the Darü'l Elhan journal's publication, the institution's municipal administration, and its diminished functionality, especially after Mûsa Süreyya Bey's resignation. He observed a decline in Turkish music activities in Anatolia and İzmir, with increased focus on Greek music events. Ezgi stressed the urgent need for accurately notated and theoretical works to revitalize Turkish music. He also criticized the published notations, often finding them incomprehensible in terms of *makam*, *usûl*, or even basic transcription, highlighting deeper pedagogical and publishing deficiencies.

Suphi Ezgi's Views on the Preservation and Perpetuation of Turkish Music: Ezgi notably emphasized the proliferation of notation and theoretical publications for accurately transmitting Turkish music to future generations. In his correspondence with Sâdeddin Arel, he critiqued the newspaper "Tiyatro ve Mûsikî" for its scant music content, advocating for broader coverage of new and old compositions, musical rules, and critical analyses. These suggestions, however, were not implemented. Approaching polyphonic applications in Turkish music cautiously, Ezgi stressed the

need for careful research and implementation of harmony. This indicates that he was not entirely against harmonizing traditional works, reflecting an influence from Westernization policies.

Ezgi meticulously advocated for the accurate notation and preservation of works. In a letter to musicologist Eugene Borrel, he highlighted how seemingly minor journals could yield vital historical information on music and composers. For instance, he claimed that "Piyaleler ki O Ruhsar-ı Ale Ter Getirir," a Neva *makam* piece in *zincir usûl* traditionally attributed to İttri, was actually by Galatalı Nane Ahmet Çelebi, based on his own research.

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

Suphi Ezgi's letters published in *Musiki ve Nota* are critical primary testimonies to the shaping of Turkish music theory. His correspondence with Rauf Yektâ reflects not just academic debate but profound intellectual conflicts inherent in the construction of Turkish music's theoretical foundations. Ezgi's cautious approach to modernization positions him as both a traditionalist and a reformist. His meticulousness concerning the main scale, *ikâ*, intervals, and notation system propelled him into a holistic theoretical endeavor in music.

Ezgi's critical stance toward Western music systems was rooted in his desire to preserve classical Turkish music's unique structure. However, this did not mean rejecting Western methodological tools. Instead, he sought to bolster his scientific approach by drawing on Western musicology. His adoption of systematic approaches in interval systems and notation places his contributions within a universal framework. The differences of opinion with Rauf Yektâ should be viewed as natural variations in theory construction, representing an asset for scientific development and demonstrating Ezgi's intellectual flexibility and valuing of academic dialogue.

Ezgi adopted an inquisitive and analytical stance on the main scale, stating that the *Rast* scale was not perfectly compatible with C major. While offering a critical perspective on traditional scales, his acceptance of the Çargâh scale as the main scale (with Arel and Uzdilek) signals an effort to develop a modern theory and an interest in a comparative approach with Western music.

His views on *ikâ* revealed Ezgi's adherence to traditional structures and methodological rigor. While advocating for Arabic letters to represent rhythmic units, his use of *usûls* with half-time values (like Nim Sofyan) shows a theoretically contradictory yet practically flexible approach, indicating a scholar balancing theory and practice.

Ezgi's views on Darü'l Elhan's functioning underscore his commitment to proper institutional operation. His criticisms regarding incorrect notation and pedagogical flaws in *makam* sequencing reveal him as both a musicologist and a reformist advocating for systematic music education. His suggestions remain valid today.

Finally, Ezgi's views on preserving Turkish music demonstrate a cultural mission beyond theory. His emphasis on accurate notation, preventing the loss of modal uniqueness, and a cautious approach to harmony suggest he advocated for modernization without harming the music's essence. His openness to well-founded harmonization indicates he was influenced by Westernization but evaluated it consciously.

In conclusion, Ezgi's letters provide a multifaceted resource for shaping Turkish music theory, bridging practice and theory, and transmitting musical culture. His thoughts and criticisms remain central to contemporary discussions in Turkish music.