



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

[www.rastmd.com](http://www.rastmd.com)

10.12975/rastmd.2017.05.01.00099



## TÜRK MUSİKİSİ HAKKINDA BAZI MÜTALAALAR: NOTA - HAFIZA İKİLEMİ VE HAFIZA PLÜRALLİZMİ\*

Cem TECİMER<sup>1</sup>

### ÖZET

Klasik Türk Musıkisi genel bir anlatımla şifahi (sözlü) bir musıkı geleneğini ifade eder. Şifahi oluş, geleneğin bizzat kendisini oluşturan ve sözlü intikali esas alan meşk sistemi sebebiyledir. Türk Musıkı geleneği de bazı notasyon denemeleri ve görece yaygınlık kazanan güfte mecmuaları hariç tutulduğu vakit ağırlıklı olarak sözlü bir müziktir. Günümüzde notanın kullanımı belirgin şekilde arttıysa da sözlü müzik geleneği devam etmektedir. Bu sözlülüğün başlıca getirisi, müziğin her icrada bir parça yeniden üretimidir. Geleneğin büyük kısmı, çok az istisnalar haricinde, icra farklılıklarını standardize edilmesi lazım gelen bir arıza olarak görmüşken, bu makalede, esasen her eserin küçük varyasyonlarının oluşmasının şifahi geleneğin tabii bir neticesi olduğu savı ileri sürülüyor. Dahası, eserin farklı yorumlarının bir arıza değil, bir zenginlik belirtisi olduğu tezi geliştiriliyor. ‘Hafıza plürallizmi’ olarak ifade edebileceğimiz bu ilkenin şifahi müziklerin doğal ve kabul edilmesi gereken bir neticesi olduğu fikri müdafaa ediliyor.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Türk Musıkisi, Şifahi Musıkı Meşk Sistemi, İcra Farklılıkları, Notasyon, Güfte Mecmuaları, Hafıza Plürallizmi

## AN INQUIRY INTO TURKISH CLASSICAL MUSIC: THE NOTATION – MEMORY DICHOTOMY AND MEMORY MULTIPLICITY

### ABSTRACT

Turkish Classical Music, in general terms, refers to an oral music tradition. The oral tradition is due to the *meşk* system, which constitutes the tradition and centers around oral transmission. Turkish Music, apart from a few attempts to create a notation system and relatively widespread use of lyrics anthologies (*güfte mecmuası*), is largely oral. Despite the visible increase in the usage of written notation, the oral tradition still continues. The primary consequence of this is the recreation of the any given musical piece at every performance. While a large portion of the tradition, with very few exceptions, has viewed this recreation as a defect in need of standardization, in this article, it is argued that small variations of each song is a natural consequence of the oral tradition. Further, it is shown that variations in performance of a

\* Bu makaleyi bana musıkı zevkını küçük yaşlardan itibaren aşıl原因, ‘*Ey hüsn-i cemâl âleme sen darb-ı meselsin*’ şarkısını beraber söylediğimiz anneannem Avukat Yıldız Arvas Erdiñç’e ithaf ediyorum.

<sup>1</sup> Harvard Üniversitesi Hukuk Fakültesi yüksek lisans talebesi. Koç Üniversitesi Hukuk Fakültesi lisans mezunu. Üsküdar Musıkı Cemiyeti mezunu.

musical piece are not defects, but rather a source of richness and diversity. It is argued that this phenomenon of diversity, which may be termed ‘the memory multiplicity principle,’ is a natural consequence of oral music traditions that should be embraced.

**Keywords:** Turkish Classical Music, oral music, *meşk* system, difference in performance, notation, lyrics anthologies, memory multiplicity

## GİRİŞ

Şifahi (Sözlü) Musikisi türü olarak Türk Müziği: Klasik Türk Musikisinin geleneksel bir müzik olduğunda tereddüt yoktur.<sup>2</sup> Dahası, Türk Musikisi şifahi (sözlü) bir müziktir. Umumi bir ifadeyle şifahi müzik, yazılı müziğin zıddı olup, musiki icrasının ve intikalinin yazılı vesikalara bağlı olmadan ve bilhassa notasyon kullanılmadan gerçekleştirildiği müzik türüdür. Şifahi müzikte notanın yeri olmadığı yahut notasyon çok küçük bir yer işgal ettiği içindir ki hafızaya büyük ehemmiyet verilir, hatta hafıza mefhumu kutsanırcasına yüksekte tutulur. Yazılı müziklerde ise notaya sadakat esastır ve Batı müziği için yazılı musikisidir demek yanlış olmaz. Yazılı müziklerden farklı olarak şifahi müziklerde müşahede edilen esaslı teknik karakteristikler şöyle hülasa edilebilir: (i) talebenin hocasından duyduğu müziği hemen taklit etmesi, (ii) hatırlamayı kolaylaştıracak ritmik sistemler (meselâ Türk musikisinde usul), (iii) tekrarlardan oluşan metinlerin ezberlenmesi (meselâ Türk Musikisinde nakaratlı güftelerin ezberlenmesi sonra da melodinin öğrenilmesi).<sup>3</sup> Fakat yine de belirtelim ki şifahi musiki– yazılı musiki ayrımı zannedildiği kadar keskin değildir. Zaten sırf şifahi yahut sırf yazılı bir musiki geleneğinden bahsetmek gerçekçi olmaz. musiki gelenekleri hem yazılı hem de şifahi unsurlardan bir dereceye kadar istifade ederler, mesele hangi geleneğe ne derece istifade ettikleridir.<sup>4</sup> İşte meseleye bu açıdan bakılacak olursa, Türk Musikisi üzerindeki şifahi gelenek tesirinin, yazılı müzik geleneğine oranla katbekat fazla olduğu şüphesizdir. Şifahi olmak demek hafızayı merkeze almak demektir. Bu itibarla, musiki geleneğimizde hafızanın ve musikînasların hafızalarında tuttıkları eserlerin toplamı manasına gelen ‘mahfuzatlarının’ önemini dikkate almak zorundayız. Nitekim musiki geleneğimizin hafızayı her daim bir takdir ve iftihar vesilesi olarak gördüğünü biliyoruz. Meselâ İbnülemin Mahmud Kemal İnal’ın *Hoş Sada* eserinde geçen şu bahisler bile şifahi müzik geleneğimizde hafızaya verilen önemi göstermeye yetiyor:

‘Behlül Efendinin mahfuzatı çokdu.’<sup>5</sup>

‘[Hafız Aziz Efendi] biraz okuduktan ve Kur’anı Azimüşşanı hıfz etdikden sonra musiki tahsiline başladı. Ba’zı üstadlardan ve bilhassa Zekâi Dede merhumdan birçok eser meşk etdi.’<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Hatta sırf bu vasfi sebebiyle bu müziğin ‘geleneksel müzik’ diye tesmiye edildiği de olur. Meselâ bkz. Cem Behar, ‘The Ottoman musical tradition’ [Osmanlı müzik geleneği] içinde *The Cambridge History of Turkey: The Later Ottoman Empire (1603-1839)* [Cambridge Türk Tarihi: Geç Dönem Osmanlı İmparatorluğu] (Cambridge: Cambridge University Press, ed. Suraiya N. Faroqi) Vol 3, sah. 393-407.

<sup>3</sup> Bkz. Patricia Shehan, ‘The Oral Transmission of Music in Selected Asian Cultures’ [Seçilmiş Asya Kültürlerinde Müziğin Şifahi İntikali] (1987) 92 *Bulletin of the Council for Research in Music Education* [Musiki Eğitimi Araştırmaları Konseyi Bülteni] sah. 2. Bu kıymetli makalede Hindistan, Japonya ve Tayland şifahi musiki gelenekleri ayrı ayrı tahlil edilmiş olup, aralarındaki ve Türk Musikisi ile olan müşabehet şaşırtıcıdır.

<sup>4</sup> Aynı fikirde bkz. Philip V. Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World* [Modern Dünyada Halk Musikisi Öğrenimi] (Indiana: Indiana University Press 1988) sah. 30.

<sup>5</sup> İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Hoş Sada* (İstanbul: Maarif Basımevi 1958) sah. 104.

‘[Bestenigâr Ziya Bey] *beş on şarkı da bestelemiş ise de asıl iştiharına sebep musiki mahfuzatı ile okuyuş tavrıdır.*’<sup>7</sup>

Yine meselâ Itri hakkında gazetelerin birinde intişar eden yazıya bakınız ki burada beste bolluğu dikkat çekilen bir husus olup başka bir iftihar vesilesi olarak karşımıza çıkıyor:

‘...*bini müteceviz dinî, lâdini besteleriyle Türk musikisini yaşatan (İtrî)nin...*’<sup>8</sup>

Hafızaya ve dolayısıyla şifahi intikale bu kadar önem veren musiki geleneğimiz, buna rağmen bir derece de yazılıdır. Bu sebeple Türk Musikisinin hangi cihetlerden bir parça da olsa yazılı bir musiki telakki edilebileceğini tedkik etmekte fayda görüyoruz. Musikimize bir parça da olsa yazılı bir hüviyet kazandıran âmilleri (başka bir ifadeyle sözlü geleneğin istisnalarını) kabaca iki kısımda ifade edebiliriz: (i) bazı kere küçümsemesine ve başlarda ekseriyetle kullanımının yaygınlaşmamasına rağmen notanın evvelden beri Türk Musikisi geleneğinde bazılarınca biliniyor oluşu ve (ii) güftelerin, sözlü intikalde hafızaya ve ezbere yardımcı olacak şekilde çoğunlukla yazıya geçirilmesi ve bu itibarla güfte mecmualarının kazandığı görece yaygınlık.<sup>9</sup> Şimdi şifahi geleneğin bu iki mühim istisnasına yakından bakalım.

### **1. Türk Müziğinde Nota**

Türk Musikisinde nota bugün sıklıkla kullanılmakla beraber hâlen dahi muhalifleri vardır<sup>10</sup> ve geçmişte muhalifleri çok daha fazla idi. Bu hususta en güzel bir misal bestekâr, icrakâr, kudümzen, tasavvuf insanı ve *Hanende* nam güfte mecmuasının müellifi Ahmed Avni Konuk’un ‘*Niçin nota öğrenmiyorsunuz?*’ kabilinden bir suale verdiği şu cevaptır:

‘*Musiki adabım bozulur.*’<sup>11</sup>

Bu kısacık cümle, geleneğimizde bir grubun katı bir ahlaki anlayışla sözlü aktarıma bağlı kaldığına ve notayı kesin bir dille reddettiğine delildir.

Fakat Ahmed Avni Konuk gibi muhafazakâr misalleri bir yana bırakırsak, Batı notasyonu yaygınlık kazanmadan evvel de Türk Musikisi geleneğinin bizatihi içinden çıkan notasyon sistemleri var idi ve hatta bunlardan bir tanesi (Hamparsum notası) görece kabul de görmüştü.<sup>12</sup> Notasyon denince akla ilk gelen isimlerden birisi şüphesiz Ali Ufki’dir (takriben 1610-1675). Ali Ufki’nin Batı notasyonuna oldukça yakın bir şekilde, usullerini, makamlarını ve bazı kere bestekârlarını da göstererek üç yüzü müteceviz eseri notaya aldığı, *Mecmua-i Saz-ü Söz* nam

<sup>6</sup> Aynı yer. sah. 99.

<sup>7</sup> Aynı yer. sah. 303.

<sup>8</sup> Raif Yelkenci, ‘Mustafa Bey Armudu Eyüplüdür!’ *Gazete kupürü* (4 Şubat 1944) (gazete belli değil – Taha Toros Arşivinden).

<sup>9</sup> Bu listeye bir üçüncü istisna ilave edilebilir: usuller. Gerçekten de usullerin hafızaya yardımcı olduklarında şüphe yoktur, fakat usul darparları beden hareketlerinden ve bazı kere bir ritim aleti vasıtasıyla çıkan vuruşlardan oluştuğu için teknik manada yazılı sayılamaz. Bu sebeple burada usullere ve sözlü gelenekle olan irtibatlarına yer vermedik.

<sup>10</sup> Meselâ bu satırların yazarı Üsküdar Musikisi Cemiyeti mezunu olup, Cemiyet’te repertuar derslerine devam ettiği 2012-2015 seneleri boyunca hocalarının büyük bir kısmı talebelere nota kullandırtmamışlardır. Öte taraftan, nazari derslerde nota eğitimi de verilmiştir ki bu elbette notadan hemen hemen tamamen ari olarak intikal eden gelenekte bir başkalaşıma, belki de bir kopuşa tekabül etmektedir.

<sup>11</sup> Ahmed Avni Bey’in biyografisi hakkında tafsilat için bkz. Savaş Barkçin, *Ahmed Avni Konuk: Görünmeyen Umman* (İstanbul: Klasik Yayınlar 2014).

<sup>12</sup> Kullanılagelmiş notasyon sistemlerinin kısa bir izahı için bkz. Cem Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler* (İstanbul: Bağlam Yayınları 1987) sah. 20-27.

derleme eserinden biliyoruz.<sup>13</sup> Fakat bu notasyonun ve umumi olarak Ali Ufki Bey'in Türk Musikisi üzerindeki tesirini abartmamalı. Müzik tarihçilerimizden birinin keskin ve bizim de büyük nispette iştirak ettiğimiz fikrine göre:

'Ali Ufki'nin Osmanlı müzik geleneğine hiçbir etkisi olmamıştır.'<sup>14</sup>

Buna delil olarak da temelde iki husus gösterilebilir. Bir kere, Ali Ufki'nin hayatının mühim bir kısmı Topkapı Sarayı'nda ve İstanbul'un gündelik musiki yaşamından kopuk geçmiş ve dolayısıyla, söz gelimi, çağdaşı Evliya Çelebi kadar şehri tanımak ve onun müziğinden beslenmek ve onu beslemek imkânı bulamamış olsa gerektir. İkincisi, Ali Ufki'nin sonraki musikişinas nesillere neler bıraktığına bakılacak olursa, müzik tarihçimiz Ersu Pekin'in çalışmaları gösteriyor ki, 1829 senesinde, Ali Ufki'den çok sonra intişar eden *Haşim Bey Mecmuası* ile Ali Ufki'nin daha evvelki *Mecmua-i Saz-ü Söz*'ünün müştereken bahsettikleri bestekâr adedi sadece dördttür. Bu dört bestekârı mecmuasına alan Haşim Bey'in bu bestekârlardan naklettiği eser sayısı da sadece birer tane olup toplamda dört adet parçadır – yani Ali Ufki'nin notasyona raptetmeyi uygun gördüğü (belki de imkânları buna elverdiği için ancak tanıyabildiği, dinleyebildiği ve eserlerini notaya alabildiği) bestekârları '*gelenek elemiş[tir]*', eğer gelenek elemeseydi Haşim Bey ile Ali Ufki'nin ortak olarak bahsettikleri bestekâr adedinin elbette ki dörtten fazla olması beklenirdi.<sup>15</sup>

Ali Ufki'den başka, Dimitri Kantemir'in (1673-1723) yahut yaygın söyleyişle Kantemiroğlu'nun da kendine has bir notasyon sistemi geliştirdiğini Kantemir'in telif ettiği ve *Kantemiroğlu Edvarı* olarak anılan eserinden biliyoruz. Ali Ufki'nin kaderini, Kantemir'in de paylaştığını söylemek yanlış olmaz: o da musiki camiası üzerinde tesir etmek imkânı bulamamış, notasyon sistemi hiç benimsenmemiştir.<sup>16</sup> Hakeza, Osman Dede'nin bir nota sistemi geliştirdiği, çağdaşı Şeyhülislam Efendi'nin meşhur müzisyenler tezkiresinden (yani bir çeşit antoloji) anlaşılakta ise de Osman Dede'den elimize bu notasyonu tarif ve temsil edecek bir vesika kalmadığından tam olarak nasıl bir sistem olduğunu tayin edemiyoruz ve bugüne kalamamasından bu nota sisteminin de kabul görmediği neticesine varıyoruz. Zira torunu Abdülbaki Nasır Dede'nin (1765-1821) ebced notasyon sistemi de kabul görmemiştir.<sup>17</sup>

Öte yandan, Hamparsum Limoncuyan (1768-1839) isimli Ermeni musikişinâsın Ermeni Dinî Musikisinden ilhamla icat ettiği ve ismiyle anılan Hamparsum notası görece kabul görmüştür.<sup>18</sup> Bunda zaten Ermeni notasyon sistemine vâkıf Ermeni musikişinâslarının Türk

<sup>13</sup> Ali Ufki'nin kullandığı notasyon sistemi hakkında tafsilat için bkz. Ruhi Ayangil, 'Western Notation in Turkish Music' [Türk Musikisi'nde Batı Notasyonu] (2008) 18(4) *Journal of the Royal Asiatic Society Series* 3 401, sah. 403-411.

<sup>14</sup> Bkz. Ersu Pekin, 'Ali Ufki Bey'in Müzisyen Çağdaşları' isimli Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki konferansı (8 Mart 2014) <https://www.youtube.com/watch?v=SYI2beuybY4> (erişim tarihi 27 Kasım 2016).

<sup>15</sup> Aynı yer.

<sup>16</sup> Behar, 'The Ottoman musical tradition' (n 2) sah. 398.

<sup>17</sup> Aynı yer. sah. 398-399. Abdülbaki Nasır Dede'nin icat ettiği notasyon sisteminin bir tahlili ve notasyona ait bazı resimler için bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Türk Musikî Kültürünün Anlamları* (İstanbul: Pan Yayıncılık, çev. Bülent Aksoy 1996) sah. 42-46.

<sup>18</sup> Aynı fikirde bkz. Patrick Bartsch, *Musikpolitik im Kemalismus: Die Zeitschrift Radyo zwischen 1941 und 1949* [Kemalizmin Müzik Politikası: 1941 ve 1949 arasında Radyo Mecmuası] (Bamberg: University of Bamberg Press 2011) Vol 2, sah. 32, dipnot 62.

Musiki geleneğinde oynadığı mühim rolün etkili olduğu ifade edilmektedir.<sup>19</sup> Başka bir anlatımla, Ermeni notasyonunu bilen Ermeni bestekârların aynı zamanda Osmanlı-Türk musiki geleneğinin bir parçasını oluşturmaları, Ermeni notasyonundan ilhamla icat edilen Hamparsum notasını Türk Musikisi alanında kullanmalarını kolaylaştırmış olmalıdır. Bu da Hamparsum notasına görece bir popülarite kazandırmış olmalıdır. Hâlen bu notasyon sistemini (açık ve kapalı olmak üzere her iki türünü de) bilen musikişinâslar vardır, fakat günümüzde kullanımdan kalktığını söylemek yanlış olmaz. Yine de Hamparsum notasının, yukarıda kısaca bahsedilen nota sistemlerine nazaran yaygınlık kazandığında tereddüt yoktur. Günümüzde bilhassa arşivlerde muhafaza edilen, Hamparsum notası ile yazılı önemli sayıdaki musiki eserlerinin deşifre edilmesi için bu nota sisteminin öğrenildiği ve öğretildiği biliniyor.<sup>20</sup>

Bugünkü şekliyle Batı nota sisteminin Osmanlı'ya ithali gerçek anlamda II. Mahmud'un kurduğu Mızıka-i Hümayun ile başlar ve Hacı Emin Efendi, Şamlı İskender gibi musiki eserlerini notaya alarak bu işin ticaretini yapan kimseler ile iyiden iyiye yaygınlaşır.<sup>21</sup> Buna rağmen, geleneğin içinde gerek Batı notasyonu, gerekse yukarıda zikredilen diğer nota sistemleri sözlü intikali ikame edememişlerdir. Ahmed Avni Konuk gibi musiki de üstat kabul edilen muhafazakârların tutumu, ondan öte, notasyonun Türk Musikisi perdelerini layıkıyla ifade etmeye muktedir olmadığına dair kimi teknik argümanlar ve genel olarak yüzyılların şifahi geleneğinin yarattığı direnç notanın yerleşmesine ve kabullenilmesine uzun süre mani olmuştur. Ahlaki bakımdan, belleğe, hafızaya, ezbere ve meşakkate ehemmiyet atfeden bir geleneğin, notanın kolaylığı ve yarattığı tembelliğe karşı bir reaksiyon geliştirmiş olması doğaldır. Musiki literatürümüz notanın yarattığı kolaylıktan yakınılan misallerle doludur. Meselâ Bolahenk Nuri Bey'in kendisinin eserini gizlice notaya alan talebesine karşı sarf ettiği sözler ve onu evinden defettiği ve de ona meşk etmeye sırf bu sebeple son verdiği günümüze kadar aktarılmış bir hadise olup, nota karşısındaki geleneksel direnci çok iyi ifade ediyor. İddia edildiğine göre Melekzet Efendi (Notacı Melekzet diye de biliniyor) Bolahenk Nuri Bey'in evine eser meşk etmek üzere gelir, Bolahenk Nuri Bey zor bir eseri geçerken Melekzet hocasının izni olmadan bu eseri bir yandan notaya alır, ardından da Bolahenk Nuri Bey eseri bir kere okuduktan sonra talebesinden tekrar etmesini ister. Melekzet eseri inanılması güç bir şekilde hemen, ilk duyduğu gibi tekrar eder. Nihayet vaziyetin farkına varan ve talebesinin gizlice o okurken sesini notaya aldığını anlayan Bolahenk Nuri Bey kızarak şöyle der:

*'Seni gidi çapkın! Benim bir ayda elde ettiğim eseri on dakikada cebine koyar da gider misin? Yağma mı var be herif!'*<sup>22</sup>

Bolahenk Nuri Bey'den verdiğimiz misal, notanın yarattığı kolaylığa karşı gelişen direncin sadece eskilere ait bir tepki olduğu yanlışlığı yaratmasın. Tarihî misaller bir yana, bugün dahi musiki camiasında '*Falanca hocadan usul vurarak ve notasız geçtiğim eserler hâlâ ezberimdedir, fakat notayla geçtiklerimi unutuyorum*' kabilinden ifadelere rastlamak çok

<sup>19</sup> Bkz. Heinz Peter Seidel, 'Die Notenschrift des Hamparsum Limoncuyan' [Hamparsum Limoncuyan Notası](1972-1973) 12 *Mitteilungen des deutschen Gesellschaft für Musik des Orients* [Alman Şark Müziği Cemiyeti Bülteni] sah. 72-119. Aktaran Behar, 'The Ottoman musical tradition' (n 1) sah. 399.

<sup>20</sup> Meselâ Hamparsum notasıyla yazılmış bir eserin incelendiği literatürden bir numune için bkz. Duygu Taşdelen, *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'nde Bulunan 1537 No'lu Hamparsum Nota Defterinin Tanıtımı ve İçerisindeki Eserlerin Çeviriyazımı* (İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi 2014).

<sup>21</sup> Bu hususta bkz. Ayangil, 'Western Notation in Turkish Music' (n 13) sah. 401-403, 415-419.

<sup>22</sup> Aynı hadisenin ufak değişikliklerle anlatımı için bkz. Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler* (n 25) sah. 46.

mümkündür – ki bu da nota kolaycılığına kaçmadan öğrenmenin, yani nota kullanmayarak meşakkat çekmenin günümüz övgüsü olsa gerektir.<sup>23</sup> İşte geleneğin notaya olan tepkisi hâlen sürdüğü için bugün dahi Türk Musikisinin tamamen Batı notasyonuna dayandığını söylemek, başka ifadeyle, sözlü aktarım geleneğinin sona erdiğini iddia etmek yanlış olur. Üsküdar Müzik Cemiyeti hocalarımdan birinin çok veciz bir şekilde ifade ettiği ve benim de iştirak ettiğim üzere, Türk Musikisinde ‘*nota bir çerçevedir, bir iskelettir.*’<sup>24</sup> Nitekim Batı notasyonu, Arel-Ezgi-Uzdilek’in adapte ettiği hâliyle, bir koma bemol işaretinin bilhassa uşşak ve ona mümasil makamları ifadeye kâfi gelememesi gibi çok mühim teknik sıkıntılarını bir yana, her icrada bir miktar değişen eseri, eser üzerindeki süslemeleri, oynamaları ve benzer varyasyonları yansıtmıyor. Teknik olarak, Batı notasyonu ile süslemeleri notada göstermek mümkün olsa bile,<sup>25</sup> bugün notaya alınan eserlerin kahir ekseriyeti bu nüansları (belki de bilinçli olarak) göstermiyor. Belki de bunun sebebi, hâlen sözlü geleneğin etkisini devam ettirmesidir: icracıya bir miktar serbestiyet tanımak maksadıyla, onu sıkı kısıtlar altına sokmamak için eserin her detayını notaya geçirmek alışkanlığı belki de bu sebeple bizde gelişmemiştir.

Kaldı ki, Türk Musikisinin profesyonel olarak talim ve terbiye edildiği konservatuarlarda dahi notanın yeri mühim iken, şifahi öğretimin hâlen önemini koruduğuna dair, konservatuar talebesi ve sonra da hocası olmuş İncilâ Bertuğ’un ifadelerine dikkati çekmek gerekir. Bertuğ bir mülakatta şöyle diyor:

*‘Bize hocalarımız konservatuarda önümüze notayı koyarlar. Kürdilihicazkâr şarkı. Okuyoruz biz zaten. Şarkıyı biliyoruz yani çünkü her gün radyoda, tek tabanca, en az ayda iki kere kulağımıza çalınan bir şey, okuyoruz.’*<sup>26</sup>

Bu ifadede yer alan ‘radyoda kulağına ayda en az iki kere çalınmak’ tabiri meseleyi özetliyor: şifahi gelenek hâlen ehemmiyetini muhafaza ediyor, zira Bertuğ’un da ifade ettiği üzere şarkıyı radyo gibi sözlü aktarımın mühim bir vasıtası (yahut günümüzde internet) üzerinden dinlemiş olan talebe, eseri en önce ve daha nota bilmezken hafızasına almış oluyor. Böylelikle konservatuar eğitimi aşamasında nota, daha evvelce hafızasında yer etmiş eserler bakımından ancak destekleyici bir işlev görüyor. Ayrıca, bugün nota üzerinden çalıştıklarını icra eden dernek ve cemiyetlerde şarkı okuyan amatör müzik meraklılarının (ki sayılarının çok olduğu, yurdun tüm sathına farklı isimler altında teşekkül eden derneklerle yayıldıkları inkâr olunamaz) solfej bilmedikleri nazara alındığında, görünüşte notaya dayalı fakat hakikatte hâlâ şifahi bir müzik intikalinin gerçekleştirildiğini söylemek yanlış olmaz. Kaldı ki, nota üzerinden çalışan Türk Musikisi müzisyenlerinin tasdik edecekleri üzere, Türk Musikisi eğitiminde, şarkıyı notaya dayalı olarak aktaran ve talebelerinden eseri aynen tekrarlamalarını isteyen hocaların ‘*Arkadaşlar, ben burayı falancadan şöyle geçmiştin. Notanın şu kısmını düzeltin*’ yahut ‘*Notanın şu kısmı doğru değil*’ minvalinde ifadelerle şifahi geleneği yazılı notaya üstün tuttıkları enstantaneler oldukça sıktır. Özetleyecek olursak, Türk musikisi geçmişte

<sup>23</sup> Meselâ Üsküdar Müzik Cemiyeti hocalarından Sezen Cin Özdemir, Gülten Kömürlü ve Engin Tarı’dan bu kabilden ifadeler işitmişim.

<sup>24</sup> Bu sözler Üsküdar Müzik Cemiyeti çocuk korosunu idare eden ve hâlen Batı Musikisi solfej derslerine giren hocam Fehamet Ünal’a aittir.

<sup>25</sup> Fasil musikisi tavrının mevcut notalara yansımadağı ama teorik olarak yansıyabileceği yönünde bkz. Nesibe Özgül Turgay & Ruhi Ayangil, ‘Fasil Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar’ (2016) 4(1) *Rast Uluslararası Müzikoloji Dergisi* sah. 1165-1184.

<sup>26</sup> Bkz. Alaturka Records, ‘İncilâ Bertuğ ile mülakat: bölüm 2’

<http://www.alaturkarecords.com/video/69/incila-bertug-bolum-2> (erişim tarihi 22 Kasım 2016).

mühimsenmeyecek kadar az bir nispette notanın tesiri altında idi. Şifahi gelenek dominanttı. Fakat günümüzde dahi, Batı notasyonunun artık katılmış ‘galibiyetine’ rağmen şifahi gelenek kanalları, yukarıda farklı vesilelerle açıkladığımız gibi tıkanmış değildir. Bu musiki, hâlen şifahi olmak vasfını bir ölçüde muhafaza etmektedir. Bir müzik tarihçimiz bu şifahi geleneği ve arkasında yatan sebebi çok güzel ifade ediyor, aynen alıntılıyoruz:

*‘Osmanlı dünyası için notanın herhangi bir önemi yok. Herhangi bir önemi olmadığı gibi zaten nota diye bir şey de yok. Nota olmamasını bir eksiklik olarak görme eğilimi vardır daima ... Osmanlı müzisyeni ve toplumu müziğin herhangi bir şekilde temsilini düşünmüyor. Müziğin gerçekte var olmasını, icra edildiği anda var olmasını istiyor. Ve bu aynı zamanda her icra edildiğinde yeniden üretilen ve bir önceki icrasını da tüketmiş olan bir sistemi getiriyor. Böylece bir besteci eserini zihinsel olarak önce kafasında besteledikten sonra ... artık sürekli değişmeye terk etmiş durumdadır. Böylece eser hiçbir zaman tamamlanmamış olacak ...’<sup>27</sup>*

Şifahi musiki geleneği hâlen sürüyor ise de, itiraf edelim ki, Osmanlı’nın son zamanları ile Erken Cumhuriyet devrinde hafızanın kutsanışı yerini bir derece notaya bırakmıştır. Öyle ki, salt hafızaya dayanmanın, yani nota bilmemenin hoş görülmediği bir telakki musiki camiası içinde yerleşmeye başlar. Nota muallimi olduğu bilinen İsmail Hakkı Bey 1926 senesinde neşrettiği *Musiki Tekâmül Dersleri* nam ders kitabının önsözünde (kendi tabiriyle ifade-i meram kısmında) nota bilmemeyi cahillik ile eş tutarken, nasıl bir lisanı konuşmaya ilaveten o lisanı okumak-yazmak da lazım geliyorsa, musiki de benzer şekilde şarkı okumaya ilaveten nota bilmek gerekir minvalinde görüşlerini ileri sürüyor:

*‘...Sadece amelî bir surette pratik denilen şekilde rastgele birkaç şey öğrenmek, musiki bilmek değildir. Amelî musiki tedrisi herhâlde mutlak nazariyat-ı musikiye ile beraber takip edilmek meşruttur. Aksi hâlde pratik olarak öğrenilmiş zannedilen malumat-ı musikiyenin ilmî ve fennî bir kıymeti yoktur. Çünkü hem noksan hem de gayr-i kâfi kalacağından akibet heder olmağa mahkûmdur. Nasıl ki lisan-ı mükâlemeye muktedir olduğu hâlde o lisanı okuyup yazmasını bilmeyen cahil sayılır. Bunun gibi **musiki de bir lisan ve bir ilim olduğuna nazaran yazısını notasını bilmeyenin malumatı gayr-i kâfi ve noksandır.** Musikide bu noksanı ikmal için şart-ı esas notayı (solfej, usul ve makamâtı) ve hüsn-i tatbik ve icra edebilmek lazımdır...’<sup>28</sup>*

Muallim İsmail Hakkı Bey şifahi gelenek içinde yetişmesine rağmen<sup>29</sup> notanın sarsılmaz bir müdafii olmuş ve notaya dayanan, notayı öğretmeyi hedefleyen pek çok eser

<sup>27</sup> Bkz. Ersu Pekin, ‘Ali Ufki Bey’in Müzisyen Çağdaşları’ (n 14). Pekin, bu tamamlanmama vaziyetinin Umberto Eco’nun ‘açık yapıt’ kavramıyla mukayese edilebileceğini söylüyorsa da hemen peşine Osmanlı Musikisi’nin açıklığından maksadın bu olmadığını ilave ediyor. Ona göre Eco’nun bahsettiği kavram ferdi bir tamamlanma arzusu demek olup, Türk Musikisi’nde bundan söz edilemez. Umberto Eco’nun bu fikirlerini serrettiği eseri için bkz. Umberto Eco, *The Open Work* [Açık Yapıt] (Cambridge: Harvard University Press, çev. Anna Cancogni 1989).

<sup>28</sup> Bkz. Muallim İsmail Hakkı Bey, *Musiki Tekâmül Dersleri* (İstanbul: Feniks Matbaası 1926) sah. 1 (vurgu bana ait). Bu eserin tafsilatlı bir şerhi ve umumi manada İsmail Hakkı Bey’e dair malumat için bkz. Nermin Kaygusuz, *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Musiki Tekâmül Dersleri* (İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları 2006).

<sup>29</sup> Bkz. Kaygusuz, *Muallim İsmail Hakkı Bey* (n 28) sah. 2-3. Ne var ki yazar, İsmail Hakkı Bey’in Sarayda batı notasını öğrendiğini, ilaveten Hamparsum notasına da vâkıf olduğunu yazıyor.

neşretmiştir.<sup>30</sup> Talebelerinin çokluğu nazara alındığında<sup>31</sup> İsmail Hakkı Bey'in nota müdafiliğinin günümüz ve yakın geçmişteki musiki camiası üzerinde tesirinin hâlen hissedildiğini söylemek yanlış olmaz.

İsmail Hakkı Bey'in nota bilmezliği yadırgayışı bugün musiki literatüründe, bilhassa antolojilerde ve bestekârlar hakkında kısa malumat veren kitaplarda çok daha hafif bir üslupla ifade ediliyor. Meselâ Tanburi Sadun Aksüt (1932 - ) bu yakınmacı üsluba iyi bir misal teşkil eder. Bir radyo programında, Gönül Söyler'in sesinden Şevki Bey'in meşhur hicaz şarkısı '*Zannım bu ki cânâ beni kurbân edeceksin*'i dinletmeden evvel, Şevki Bey'in hayatıyla alakalı bazı bilgileri arz ettiği anonsunun giriş kısmında Aksüt dinleyicilerine şöyle sesleniyor:

*'Efendim geçmişte bir hayli bestekârimiz maalesef nota bilmiyordu. Şevki Bey de bunlardan biri. Şevki Bey ile Leon Hancıyan iyi dostturlar. Şevki Bey nota bilmediği için şarkılarının çoğunu Leon Hancıyan yazmıştır ve onun yazdığı da söylenir, yazılır...'*<sup>32</sup>

Dikkat ediniz ki nota bilmezlik üzüntü ile karşılanan bir durum olarak telakki ediliyor ve şifahi geleneğin nota yazısını reddetmesi eser kayıplarına sebep olduğundan dolayı yadırgatıcı bir hadise olarak algılanıyor. Notanın görece önemi, Sadun Aksüt misalinden de anlaşılacağı üzere, yakın zamanlarda oldukça artmıştır. Bugün ise, konservatuar ve devlet korolarının yaygınlaşması ile zaten notasız musiki icra edilmesi pek düşünülüyor. Yine de, yukarıda farklı misaller üzerinden açıkladığımız gibi, şifahi intikalin kanalları tam olarak tıkanmış değil; sözlü aktarım hâlâ önemseniyor. Konservatuar hocalığı görevini hâlen ifa eden Türk Musikisinin son devrinin en önemli bestekâr ve icracılarından olan Alaeddin Yavaşca'nın bir mülakatında sarf ettiği sözler sözlü aktarıma atfedilen önemin devam ettiğini göstermesi bakımından oldukça mühim:

*'Meşk bir nevi öğrenim ve öğretim tarzıdır. Usta-çırak sistemidir. Usta, gerek tarz ve tavır, gerek usul dahilinde talebe yetiştiren kişidir. Usta en mükemmel şekilde meşk eder. Amaç meşk edenlere fem-i muhsin (iyi ağız-güzel tavır) öğretmektir.'*<sup>33</sup>

## 2. Güfte Mecmuaları

Türk Müziğini saf şifahi bir müzik olarak nitelemekten bizi alıkoyan ikinci bir istisna güfte mecmualarıdır. Gerçekten de güfte mecmuaları, melodiyi değilse de melodinin üzerine giydirildiği sözleri ihtiva etmek dolayısıyla sözlü geleneğin yazılı bir vesikası ve sözlü hafızanın mühim bir yazılı yardımcısıdır. Bugün literatür farklı farklı güfte mecmualarının tahlilleriyle doludur, lakin bu tahliller ekseri güfte mecmuasının yeni harflere transkripsiyonu ve kaç bestekâr, kaç eser ihtiva ettiği gibi istatistiki birtakım bilgilerle dolu olmaktan öteye

<sup>30</sup> Bu eserlerin bir dökümü için bkz. Ekmeleddin İhsanoğlu ve diğerleri, *Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi* (İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi Yayınları 2006) sah. 194-197.

<sup>31</sup> Talebelerinin isim isim bir dökümü için bkz. Kaygusuz, *Muallim İsmail Hakkı Bey* (n 28) sah. 14-15.

<sup>32</sup> Sadun Aksüt, Radyo Programı (tarih belli değil) <https://www.youtube.com/watch?v=tcM6WDrFKHk> (erişim tarihi 27 Kasım 2016) (vurgu bana ait).

<sup>33</sup> Bkz. Alaeddin Yavaşca ile yapılan mülakat '*Üzerime düşeni yaptım, içim rahat*' *Habertürk* (18 Ekim 2015) <http://www.haberturk.com/yasam/haber/1141497-uzerime-duseni-yaptim-icim-rahata> (erişim tarihi 1 Aralık 2016).



gidememiştir.<sup>34</sup> Güfte mecmualarının hakikatte şifahi geleneği ne derece değiştirdikleri tartışmalı olsa gerektir. Bir kere, bahsettiğimiz üzere, güfte mecmuaları melodiye dair hatırlatıcılar içermez. Fakat yine de bestekâr, makam, usul ve bazı kere güfte hakkında bilgileri ihtiva ederler. Bunlar dahi geleneğin bir ölçüde yazıya geçirildiğine misal teşkil eder. Müzik tarihçilerimizden Ersu Pekin'e göre de şifahi geleneğin yazılı ayağını, evvela güfte mecmuaları, sonra da Musikimizin teorisini izaha gayret eden nazari kitaplar, yani edvarlar oluşturur.<sup>35</sup> Fakat güfte mecmualarının ne kadar sıklıkla kullanıldığı hususunu tam olarak bilemiyoruz. Şüphesiz el yazması olarak telif edilen güfte mecmualarının yerini gelişen matbaa teknolojisi ile matbu güfte mecmuaları almaya başladıkça bu 'sektör' de gelişmiş ve güfte mecmualarının kullanımı yaygınlaşmış olmalıdır.<sup>36</sup>

## ŞİFAHİ MÜZİK OLMANIN DOĞAL BİR NETİCESİ: HAFIZA PLÜRALİZMİ

Yukarıda incelediğimiz iki temel istisna haricinde Türk Musikisinin şifahi bir müzik geleneği olduğunu tekrarda fayda var. Fakat bunun pratik önemi nedir? Şifahi intikal ve notaya bağlı olmadan icra esasen bir serbestiyet kaynağıdır. Nota gibi yazılı ve icrada yeknesaklığı temin edici vasıtaların yokluğunda Türk Musikisi icrası her sefer icra ettiği eseri yeniden üreten bir hüviyet kazanmıştır.<sup>37</sup> Fakat paradoksal bir şekilde musiki tarihimiz tedkik edilecek olursa kolaylıkla tesbit edilebilecek ilk hususlardan biri şudur: şifahi intikalın tabii bir neticesi olan icrada çoğulculuk, her eserin her icracı tarafından farklı olarak okunması yahut çalınması, başka bir ifadeyle **hafıza plüralizmi** olarak tanımlayabileceğimiz fenomen, Türk Musikisi camiasınca neredeyse hep yadırganmıştır. Söylem az çok farkla aynıdır: her eserin muhakkak tek ve doğru bir icra tarzı, tartışılmaz bir tek okunuşu yahut çalınışı vardır (!) anlayışıyla hafıza plüralizmi denen tabii olgu reddedilmektedir. Bazı misallerle hafıza plüralizminin nasıl inkâr edildiğini izah edelim, sonra da hafıza plüralizmi adını verdiğimiz ve kanaatimizce şifahi bir gelenek olması sebebiyle Türk Musikisinin temel özelliklerinden biri olan bu olguyu kabul eden azınlıktaki görüşlere değinelim.

### 1. Çoğunluk Görüşü: Hafıza Plüralizminin Reddedilişi

Nevzad Atlığ'ın bir mülakatında sarf ettiği sözler, hafıza plüralizmini, başka deyişle, sözlü oluşu dolayısıyla Türk Musikisinin her icrada yeniden yaratıldığı gerçeğini reddeden çoğunluk görüşünü çok iyi ifade ediyor:

*'Mesut Cemil'e kadar Klasik Musikimizin bu kadar revaçta ve aktüel olduğu söylenmezdi herhalde. [Mülakatı yapan kişiye hitaben] Yani o zamanlardan, eskilerden kalan plakları sen biliyorsun. Bir 'Gülşen-i ezhâr'ı iki tane tanınmış hafız okumuştur, iki ayrı notayla okumuşlardır sanki. Doğru mu söylüyorsun? Haklı mıyım? Söyleyin ama. Yani bambaşka – iki kişi okuyor, bir tipte birleşmiyorlar. Nerede kaldı bunun*

<sup>34</sup> Bu kabilden incelemelere misal olarak bkz. Erol Başara & Mehtap Erdoğan & Zeynep Yıldız, 'XVIII. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası İncelemesi' (2010-2011) 38 *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* sah. 137-172. Şüphesiz bu kabilden incelemelere de (ancak bir başlangıç noktası olarak) ihtiyaç vardır.

<sup>35</sup> Ersu Pekin, 'Müziğin Bizim Buralardaki Tarihsel Serüveni' isimli Tarih Vakfı'nda verilen konferans (tarih 2015?) <https://www.youtube.com/watch?v=ZHs-tXu-hNc> (erişim tarihi 27 Kasım 2016).

<sup>36</sup> Matbu güfte mecmualarına misal olarak bkz. Şevki Bey, *Neva-i Şevk yahud Sada-i Aşk* (İstanbul: Mihran Matbaası 1299/1882). Ayrıca bkz. Şevki Bey, *Sada-i Şevk* (İstanbul: Mürüvvet Matbaası 1305/1888).

<sup>37</sup> Cem Behar bu hususta 'recreation' (yeniden yaratma) ve 'straightforward execution' (aynen tatbik etme) tefrikına temas ediyor ve yeniden yaratmanın her icrada kaçınılmaz olduğunu söylüyor. Bkz. Behar 'The Ottoman musical tradition' (n 2) sah. 403.

*beraber – bu müziği yapmak? İsimlerden bahsetmeyelim, öyle olmuştur çok kere.*<sup>38</sup>

Nevzad Atlığ belli ki bir hürmet göstergesi olarak tenkit ettiği hafızların ismini vermiyor, fakat bunlar Hafız Kemal ve Hafız Saadettin Kaynak Beylerdir.<sup>39</sup> Standardizasyon isteği, farklı icraları yeknesaklaştırmak arzusu gerçekten de hafıza plüralizmini reddedenlerin en kuvvetli bir savları olagelmıştır. Bu mülakattan da anlaşıldığı üzere, aynı eserin iki farklı icrası yadırganan ve dahası tashihi icap eden bir arıza olarak telakki edilmektedir. Buna benzer bir hadise, Mustafa Kemal'in 1928 senesinde Sarayburnu Gazinosu'nda dinlediği Mustafa Sunar riyasetindeki Eyüp Musiki Cemiyeti'nin fasıl icrasında yaşanmıştır. İddia edildiği üzere Mustafa Kemal, karmakarışık ve düzensiz bulduğu fasıl icrası üzerine dinletiden memnun olmadığını ifade etmiş ve bir müddet sonra da Türk Musikisinin icrası radyoda yasaklanmıştır.<sup>40</sup> Hadisenin pek çok farklı şekilde aksettirildiği bir hakikattir; farklı hatıratlarda hadise farklı şekillerde anlatılmaktadır.<sup>41</sup> Yine de mühim olan hadisenin gerçekte bu şekilde tahakkuk edip etmediği, Mustafa Kemal'in hakikaten fasıl heyetinin dağınık okuyuşu, başka ifadeyle standardizasyonu temin edememiş oluşu sebebiyle icrayı beğenip beğenmeyişi değildir; mühim olan, doğru veya yanlış, böyle bir anlatının günümüze kadar intikal ettirilmiş oluşudur. Zira bu anlatıda da, Nevzad Atlığ'ın alıntıladığımız mülakatında sarf ettiği sözlere benzer şekilde, icrada yeknesaklığın sağlanamamasından dolayı bir yakınma vardır. Bir başka ifadeyle, hafıza plüralizmini reddediştir bu anlatının esas mesajı. İki hafız aynı eseri okurken farklı notalardan okuyorlarsa, yani eserin ufak varyasyonlarla yeniden üretimi faaliyetinde bulunuyorlarsa, çoğunluk fikrine göre bu yadırgatıcı, üzücü ve düzeltilmesi gereken bir durumdur.

Hafıza plüralizminin reddedildiği bir başka misali de son dönemin önemli icracılarından Serap Mutlu Akbulut'un bir konferans ve konserde sarf ettiği sözlerinde buluyoruz. Hafıza plüralizmi musikimizin tabii bir sonucu olunca, aynı eserin farklı icraları ve dolayısıyla notaya alındıkları vakit farklı notalara yol açmaları da tabii olur. Fakat Serap Mutlu Akbulut, aynı eserin farklı notalarını bir yanlışlık, bir arıza olarak göreyerek şöyle diyor:

*'Notalarımızda çok yanlışlıklar oluyor. Şimdi meselâ internet çok büyük bir yarar sağladı. Her giren notayı bulabiliyor. Eskiden biz bir notayı bulmak için ne kadar yalvarırdık. Bazı sanatçılar da cimriydi biliyor musunuz? Evet, kendi repertuarlarında bazı bestecilerin şarkıları olurdu. İstersiniz, vermezler! Bir gün ben – okuldan çıktık, eve dönüyoruz. Otobüse bineceğiz, şakır şakır yağmur yağıyor. Alaeddin Yavaşca'nın külliyyatı bende. Elimden düştü yere. Vallahi otobüsü kaçırmak pahasına hemen çamurlu şeyi aldım ve – bir daha bulamam diye! O kadar zor bulunan şeyler ki! O kadar kıymetliler ki bizim için! E şimdi namütenahi bulunuyor ama çok değişik notalar. Çok değişik versiyonlar. Bunlar [musiki eserlerini kastediyor] **istikbale yanlış kalacak diye***

<sup>38</sup> Bkz. Alaturka Records, 'Nevzad Atlığ ile mülakat: bölüm 2' <http://www.alaturkarecords.com/video/73/nevzat-atlig-bolum-2> (erişim tarihi 27 Kasım 2016).

<sup>39</sup> Atlığ'ın bahsettiği şarkı, iki hafızın müştereken okuyuşlarıyla şuradan dinlenebilir: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=gülşeni+ezharı](https://www.youtube.com/results?search_query=gülşeni+ezharı) (erişim tarihi 28 Kasım 2016).

<sup>40</sup> Umumi olarak yasaklar için bkz. Bedia Mükerrerem Dinçer, 'Atatürk ve Türk Musikisi' (1981) 19 *Sosyoloji Konferansları Dergisi* sah. 71-85.

<sup>41</sup> Hadisenin farklı ve kimi zaman mütenakız izahları için bkz. John Morgan O'Connell, *Alaturka: Style in Turkish Music* [Alaturka: Türk Musikisi'nde Tarz] (New York: Routledge 2016) sah. 59-64

*ben üzülüyorum. Hakikaten üzülüyorum.*<sup>42</sup>

Serap Mutlu Akbulut nota aleyhtarı değildir; zaten bu sözlerini sarf ettiği 2014 senesinde artık notanın muhaliflerinin azaldığı bir muhitte, notayı kabulleniş şaşırtıcı ve yadırgatıcı da değildir. Fakat yine de notaların bazılarının doğru, bazılarının yanlış olduğunu düşünmekte ve bazı notaların geleceğe ilgili eseri yanlış intikal ettireceğini düşünerek esef etmektedir. İşte burada, şifahi geleneğin her icrada eseri yeniden ürettiği gerçeğinin bir inkârını görüyoruz. Fakat Serap Hanım bu iddiasında yalnız değildir. Meselâ bakınız merhum Bekir Sıdkı Sezgin (1936-1996) aynı hususta bir makalesinde ne diyor:

*'Tahrif edilmiş ve icra birliğinin sağlanamadığı eserleri yeniden ve süratle sağlıklı bir hâle getirip yeknesaklığı da temin etmek...'*<sup>43</sup>

İcrada yeknesaklığın eksikliğinden yakınan Sezgin'in, yukarıda sözlerini alıntıladığımız Nevzad Atlığ'ın,<sup>44</sup> Hafız Kemal ve Hafız Saadettin Kaynak'ın icrada birliği sağlayamamalarından yakınmasına benzer bir tavır içinde olduğunu görüyoruz.

Bir eserin mutlaka bir tek doğru icrası olduğunda ısrarcı olmak hususu, notanın bu kadar yaygınlaşmadığı zamanlarda, eskilerin de sıklıkla müracaat ettikleri bir savunma mekanizması idi. Bu hususta en çarpıcı misal şüphesiz ki Zekai Dede'nin (1825-1897) oğlu Ahmed Irsoy'dur (1869-1943). Söylendiğine göre Darülelhan'daki hocalığı esnasında bir gün Dellâlzade İsmail Efendi'nin bir bestesinin tesbiti yapılırken Ahmed Bey ve o zamanki müessese müdürü Yusuf Ziya Paşa eserin bir perdesi hakkında ihtilafa düşerler: Yusuf Ziya Paşa eviç basılması gerektiğinde diretir; Ahmed Bey ise acem perdesini okumakta ısrarcıdır. Ahmed Bey ısrarcılığına devam etmiş ve eseri babası Zekai Dede'den böyle geçtiğini ve doğrusunun bu olduğunu ifade ederek kendi bildiği doğrudan taviz vermemiş, hatta kurumdan istifa etmiş ve şöyle demiştir:

*'Bu eseri pederime Dellâlzade İsmail Efendi meşk etmiştir. Ben de pederimden meşk ettim. Peder merhum besteyi meşk ederken 'Aman Hâfız dikkat et, vehleten eviç gibi geliyorsa da acem perdesidir' diye ikazda bulunmuştur. Ben bu perdeyi eviç okursam Dellâlzade ile Zekâi Dede'nin ruhları muazzeb olur.'*<sup>45</sup>

Bu sözlerde kullanılan ahlaki argümanlar ve hocalara duyulan sadakat ve minnet hissi bir yana bırakılacak olursa, mühim olan Ahmed Bey gibi meşk sisteminin bizatihi içinden gelen, tamamen şifahi gelenek usullerince musiki öğrenmiş bir kimsenin dahi şifahi sistemin yarattığı çoğulculuğa, icrada farklılıklara, yani hafıza plüralizmine gösterdiği dirençtir. Demek ki Serap Mutlu'nun yahut Bekir Sıdkı'nın farklı notasyonlardan yakınmasını modernist ve nevezuhur bir durum olarak göremeyiz; Ahmed Irsoy misalinin gösterdiği üzere, bilakis, hafıza plüralizmine karşı gelişen köklü ve tarihî bir dirençten bahsetmek mecburiyetindeyiz.

İşte Türk Musikisinin paradokslarından biri de burada yatar: bir taraftan şifahi musikiye dört

<sup>42</sup> Adnan Çoban & Serap Mutlu Akbulut, 'Türk Musikisinde Kadın Bestekârlar' isimli konferans ve konser (8 Mart 2014) [https://www.youtube.com/watch?v=8ze\\_TH2AUPk](https://www.youtube.com/watch?v=8ze_TH2AUPk) (erişim tarihi 28 Kasım 2016) (vurgular bana ait).

<sup>43</sup> Bekir Sıdkı Sezgin, 'Düşündüklerimiz' (1982) 12 *Sanat ve Kültürde Kök* sah. 7.

<sup>44</sup> Bkz. yukarıda dipnot 38 ve alakalı metin.

<sup>45</sup> Bu rivayet az varyasyonlarla farkı yerlerde geçer. Meselâ bkz. Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik: Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* (İstanbul: Afa Yayınları 1995) sah. 160. Ayrıca bkz. Nuri Özcan, 'Ahmet Irsoy' (1999) 19 *TDV İslam Ansiklopedisi* sah. 133 ve İbnülemin, *Hoş Sada* (n 5) sah. 46-47.

elle sarılır, vefakat şifahi intikalın tabiatından olan her icrada eserin değişmek ve dönüşmek keyfiyeti inkâr olunur; nota yazımında dahi tek doğru notanın var olduğu iddia edilir, farklı versiyonlar yanlış diye damgalanır.

## 2. Azınlık Görüşü: Hafıza Plüralizmini Kabulleniş

Hafıza çokluğunu reddeden, her eserin muhakkak bir tek doğru icrası olduğunda diretenlerin çoğunluğu teşkil ettiğini ifade etmiştik. Ne var ki, bu durum, şifahi geleneğin eseri her icrada yeniden ürettiğinin kimse tarafından kavranmadığı manasına da gelmiyor. Bu plüralizmi fark eden sayılı neşriyatlardan birinden bir alıntı ile bu durumu örnekleyelim. Darüttalim-i Musiki Cemiyeti'nin nota neşriyatının 'Bir İki Söz' başlıklı kısmında aynen şöyle deniyor:

*'Şimdiye kadar tab, neşir olunan muhtelif makamata ait fasıllarla eski ve yeni şarkıların asıllarına nazaran pek değişik olarak notaya alındıklarından hemen ekserisinin yanlış olduğuna umumi bir kanaat hasıl olmuştur. Hatta bazı heyet-i ilmiyelerce bittedkik kabul edilen ve külliyyat namı altında tab, ve neşir olunan asar-ı nefise-i kadimeyi doğru olarak kabul etmek zaruri iken maalesef bunların dahi yanlışlığından bahsediliyor.*

*Asar-ı kadime musikişinaslarımızın geçtikleri asarı az çok zevk-i bediilerine göre tebdil, tağyir etmek itiyad-ı sakimesinden kurtulamadıkları, notacılığın pek geride olduğu bir zamanda kayd-ü zabt edildikleri cihetle hangileri doğru hangileri yanlış bunu tefrik mümkün değildir... Okuduğumuz asarın doğruluğunu iddia cüretkârlığında bulunacak değiliz. Takib ettiğimiz yol elimize geçen asar-ı eslafın muhtelif tarzda okunanlarını birleştirecek ... mümkün mertebe ... kabul etmektedir...'<sup>46</sup>*

Uzunca alıntıladığımız bu sözler musiki tarihimiz için çok büyük ehemmiyeti haizdir. Zira isim vermeden Darülehân'ın nota tesbiti yönündeki 'ilmî' çalışmaları tenkit ediliyor ve bunların dahi doğru olmadığı ima edilerek, tesbit edilen notaların tek doğru olmayabileceği ikazında bulunuluyor. Başka bir ifadeyle, bir eserin tek ve doğru notası vardır kabilinden bir telakki açıkça reddediliyor. Her ne kadar eskilerin eserleri yeniden üretmeleri olgusundan 'itiyad-ı sakime' yani yanlış alışkanlık olarak bahsediliyorsa da bizce Darüttalim-i Musiki Cemiyeti'nin açıklamasındaki can alıcı nokta şu kısmdır:

*'... [notalar kastediliyor] hangileri doğru hangileri yanlış bunu tefrik mümkün değildir...'<sup>47</sup>*

İşte bu cümlecik, doğru nota - yanlış nota ayrımının şifahi musiki dünyamızda bir gerçekliğe tekabül etmediğini ve edemeyeceğini çok öz bir şekilde dillendiriyor. Eşine az rastlanır – ki biz henüz başka bir emseline tesadüf etmiş değiliz – bu yazılı vesika Türk Musikisinde notayı kabul eden, ancak buna mukabil bir eserin birden ziyade notasyonunun da olabileceğini teslim eden bir azınlığın var olduğuna delildir.

Hacı Arif Bey'in Lemi Atlı (1869-1945) ile olan hoca-talebe münasebeti de bir bakıma hafıza plüralizminin kabul edildiğine misal teşkil eder. Şöyle ki, anlatıldığına göre, bir gün Hacı Arif Bey'in de bulunduğu bir musiki meclisinde Lemi Bey, Hacı Arif Bey'e ait '*Humarı yok bozulmaz meclisi meyhane-i aşkın*' diye başlayan muhayyer şarkıyı okur. Karar sırasında, yani

<sup>46</sup> *Darüttalim-i Musiki Cemiyeti Nota Neşriyatı* (yazar belli değil, fakat muhtemelen Fahri Kopuz olmalıdır). Darüttalim-i Musiki Cemiyeti hakkında neşredilmemiş şümüllü bir çalışma için bkz. Emel Suna Adıyaman, *Darüttalim-i Musiki Cemiyeti* (Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi 2003).

<sup>47</sup> Aynı yer.

eseri okumayı bitirirken, Lemi Bey ufak bir nağme ile hocasının eserini süsler. Hacı Arif Bey bu duruma kızmak bir yana şu sözlerle Lemi Bey'i över:

*'Aferin evlâdım! Bir ufak nağme ile tenvir etmişsin. İnşallah zamanın en büyük bestekârı olursun.'*<sup>48</sup>

İşte görüldüğü üzere Hacı Arif Bey, talebesinin kendi şarkısını icra ederken şarkıyı ufakça değiştirmesini yadırgamak bir yana, Lemi Atlı'yı şarkısını 'tenvir' ettiğini, aydınlattığını, parlattığını söyleyerek bir de methediyor! Her icrada eserin ufak da olsa başkalaştığı şifahi musiki geleneğini hakkıyla kavrayışın güzel bir numunesidir Hacı Arif Bey'in övgü dolu sözleri. Tabii burada 'ufak nağme' ifadesinden, geleneğin plüralizmi tasvibinin de bir sınırının olduğu anlaşılıyor – başka bir ifadeyle, Lemi Bey ufak bir nüans değil de eserde birden çok değişiklik yapsaydı, Hacı Arif Bey'den aynı iltifatı ihtimaldir ki görmeyecekti. Bu misalde kabul gören ve tasvip edilen, icradaki bir nüanstır; yoksa şarkının tamamen yeni baştan üretimi değildir. Zaten Lemi Bey de hatıratında bu hadiseden bahsederken, şarkıda ufak bir değişiklik yaptığını pekiştirircesine şöyle diyor:

*'Bu şarkının kararında hançeremin, icrasına taannüt ettiği bir değişik, fakat lâtif nağmeyi ibka ettim.'*<sup>49</sup>

Lemi Bey, yukarıdaki misalin gösterdiği gibi, hocası Arif Bey'in şarkısını onun huzurunda okurken ufak bir nüansı ilave etmekte sakınca bulmamış ve tamamen klasik meşk usulü ile yetişen ve nota bilmeyen bu bestekârimız hafızaya bağlı şifahi geleneğin mühim figürlerinden biri olmakla beraber, icra farklılıklarına da açık kapı bırakan, şifahi geleneğin plüralist tabiatını kabul eden bir tutum sergilemiştir. Gelin görün ki aynı Lemi Atlı'nın kendi bestelerinin radyoda farklı şekilde okunmasına sıcak bakmadığını da biliyoruz! Lemi Bey, anlatıldığına göre, kendi eserlerini aynen kendi ağzından bestelendiği şekilde okumayan radyo neşriyatlarını dinleyince oldukça kızarmış. Hacı Arif Bey'in bestesini ufak bir nağme ile değiştiren ve bununla beraber bu hareketi için bir de övülen Lemi Bey'in, hocası ile kıyaslanınca taban tabana zıt bir tavır takındığını görüyoruz. Sadi Hoşses'ten nakledildiğine göre:

*'1938'li yıllarda Ankara Radyosu'na, eserleri yanlış okunuyor gerekçesiyle hemen her hafta mektup yazmaya başladı. Bir an geldi, bu mektuplardan bıkan sanatçılar, eserlerini eskisi gibi çok sık okumamaya başladılar. Daha sonra, bu olaya tanık olan dönemin maliye bakanı Ali Fuat Ağralı'nın aracılığı ile, tüm masrafları karşılanarak Ankara Radyoevi'ne davet edildi. Bu davet sonucu Ankara Radyosu'na giden Lemi Atlı, burada bulunan radyo sanatçılarına bir süre eserlerini meşketti...'*<sup>50</sup>

Bu misalden de anlaşılıyor ki Lemi Bey hafıza plüralizmini ileri yaşlarında (ilk gençlik çağlarında Hacı Arif Bey'in eserini değiştirerek okuyuşunun aksine) reddetmiş ve eserlerini yanlış okuyorlar gerekçesi ile İstanbul'dan Ankara'ya gitmeyi dahi göze alarak şarkılarını, doğru okunmaları adına, radyo sanatçılarına bizzat meşk etmiştir. Lemi Bey'i bunu yapmaya sevk eden sebep şüphesiz doğru tek bir icra olduğuna inanmış olması ve dolayısıyla hafıza plüralizmini reddetmesidir. Tabii bunda eserlerin bizzat bestekârinin kendisi oluşunun getirdiği bir sahiplenme hissi de rol oynamış olmalıdır. İki zıt anlatı ile karşı karşıyayız. Gençken

<sup>48</sup> Bu anekdotun az farkla bir versiyonu için bkz. Onur Akdoğu, *Lemî Atlı* (Kültür Bakanlığı Yayınları 1990) sah. 4.

<sup>49</sup> Bkz. Lemi Atlı, 'Lem'i Atlı Hatıraları' içinde *Canlı Tarihler* (İstanbul: Türkiye Yayınevi 1947) Vol 6, sah. 99.

<sup>50</sup> Bkz. Akdoğu, *Lemî Atlı* (n 48) sah. 17-18.

musikinin hafıza plüralizmi ve onun getirdiği serbestiyet ile icra ettiği şarkıyı ufak bir nağme ile değiştiren Lemi Bey bir tarafta, yıllar sonra eserleri aynen bestelendiği gibi okunmuyor, değiştiriliyor diye Radyo'ya mektuplar yazan, bu da yetmezmiş gibi İstanbul'dan Ankara'ya sırf eserlerinin 'doğru' şeklini sanatçılara meşk etmek için seyahat eden Lemi Bey bir diğer tarafta!

### NETİCE: HAFIZA PLÜRALİZMİNİ KABUL ETMEK

Türk Musikisi geleneksel, dahası, şifahi bir musikidir. Elbette hiçbir musiki geleneğinin tamamen şifahi olduğu söylenemez; içinde muhakkak yazılı musiki geleneği unsurları da vardır. Türk Musikisinde de en başta geçmişten beri var olan farklı notasyon sistemleri ve bilhassa son bir yüz yıldır etkisini iyice pekiştiren Batı notasyonu ve ayrıca şarkı sözlerinin kâğıda geçirildiği güfte mecmuaları, şifahi müzik geleneğimizin iki temel yazılı istisnasını oluşturur. Bu istisnalar bir tarafa bırakılacak olursa, Türk Müziği yine de büyük oranda sözlü bir müziktir.

Sözlü müzik demek, notanın geri planda kaldığı, icranın görece serbest olduğu, her eserin icrasının aynı zamanda o eseri belirli sınırlar içerisinde yeniden yaratmak olduğu bir sistem demektir. Aynı eserin farklı zihinlerde farklı kaydedilmesi, farklı bilinmesi ve farklı icra edilmesi de bundandır – ki buna hafıza plüralizmi diyoruz. Bu çoğulculuk, sözlü aktarılan müziğimizin tabii bir neticesi olsa da musiki camiamızın çoğu, misallerin gösterdiği üzere, bu gayet doğal neticeyi kabullen(e)memekte ve düzeltilmesi gereken bir arıza olarak algulamaktadır. Buna rağmen, azınlıkta kalan bir görüşe göre de hafıza plüralizmi kabul edilmesi gereken bir gerçekliktir.

Bizim kanaatimizce plüralizmi kabulleniş ve belki de bir zenginlik ölçütü olarak görmek en isabetlisi olacaktır. Bu noktada Cem Behar'a, bazı şerh ve rezervlerle de olsa,<sup>51</sup> iştirak etmemek mümkün değil:

*'Esas itibarıyla sözlü aktarım ve öğretime dayanan bir müzik geleneğinde bir eserin birden fazla versiyonunun icra edilmesi son derece olağan bir durumdur. Belirsizlik yaratmanın aksine, bunu doğal bir zenginlik ve çeşitlilik, bu müzik geleneği açısından bir hayatîyet belirtisi olarak görmek gerekir.'*<sup>52</sup>

Türk Musikisi ve şifahi gelenek var oldukça icra farklılıkları, nüanslar, varyasyonlar, kısaca hafıza plüralizmi de var olacaktır.

### KAYNAKLAR

Adıyaman, Emel Suna. *Darüttalim-i Musiki Cemiyeti* (Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi 2003).

**Akdoğu**, Onur. *Lemî Atlı* (Kültür Bakanlığı Yayınları 1990).

**Aksüt**, Sadun. Radyo Programı (tarih belli değil)

<https://www.youtube.com/watch?v=tcM6WDrFKHk> (erişim tarihi 27 Kasım 2016).

**Alaturka Records**, 'İncilâ Bertuğ ile mülakat: bölüm 2'

<sup>51</sup> Meselâ Behar plüralizm için '[b]elirsizlik yaratmanın aksine' diyorsa da aynı şarkıyı farklı geçenlerin aralarında bir standart versiyonda anlaşmadan aynı şarkıyı müştereken icraları sorunlu bir mevzudur. Nevzad Athğ'ın Hafız Kemal ve Saadetin Kaynak'ın '*Gülşen-i ezhar*' şarkısını aynı icrada farklı okuyuşlarından bahsettiği misalini de tam bu sebeple naklettik. Bkz. *yukarıda* dipnot 38 ve alakalı metin.

<sup>52</sup> Bkz. Behar, *Zaman, Mekân, Müzik* (n 45) sah. 159.

<http://www.alaturkarecords.com/video/69/incila-bertug-bolum-2> (erişim tarihi 22 Kasım 2016).

**Alaturka Records**, ‘Nevzat Atlığ ile mülakat: bölüm 2’

<http://www.alaturkarecords.com/video/73/nevzat-atlig-bolum-2> (erişim tarihi 27 Kasım 2016).

**Atlı**, Lemi. ‘Lem’i Atlı Hatıraları’ içinde *Canlı Tarihler* (İstanbul: Türkiye Yayınevi 1947) Vol 6, sah. 91-145.

**Ayangil**, Ruhi. ‘Western Notation in Turkish Music’ [Türk Musikisi’nde Batı Notasyonu] (2008) 18(4) *Journal of the Royal Asiatic Society Series 3* sah. 401-447.

**Barkçin**, Savaş. *Ahmed Avni Konuk: Görünmeyen Umman* (İstanbul: Klasik Yayınlar 2014).

**Bartsch**, Patrick. *Musikpolitik im Kemalismus: Die Zeitschrift Rado zwischen 1941 und 1949* [Kemalizmin Müzik Politikası: 1941 ve 1949 arasında Radyo Mecmuası] (Bamberg: University of Bamberg Press 2011) Vol 2.

**Başara**, Erol & **Erdoğan**, Mehtap & **Yıldız**, Zeynep. ‘XVIII. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası İncelemesi’ (2010-2011) 38 *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* sah. 137-172.

**Behar**, Cem. *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler* (İstanbul: Bağlam Yayınları 1987).

**Behar**, Cem. ‘The Ottoman musical tradition’ [Osmanlı müzik geleneği] içinde *The Cambridge History of Turkey: The Later Ottoman Empire (1603-1839)* [Cambridge Türk Tarihi: Geç Dönem Osmanlı İmparatorluğu] (Cambridge: Cambridge University Press, ed. Suraiya N. Faroqhi) Vol 3, sah. 393-407.

**Behar**, Cem. *Zaman, Mekân, Müzik: Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* (İstanbul: Afa Yayınları 1995).

**Bohman**, Philip V. *The Study of Folk Music in the Modern World* [Modern Dünyada Halk Musikisi Öğrenimi] (Indiana: Indiana University Press 1988).

**Çoban**, Adnan & **Akbulut**, Serap Mutlu. ‘Türk Musikisinde Kadın Bestekârlar’ isimli konferans ve konser (8 Mart 2014) [https://www.youtube.com/watch?v=8ze\\_TH2AUPk](https://www.youtube.com/watch?v=8ze_TH2AUPk) (erişim tarihi 28 Kasım 2016).

**Darüttalim-i** Musiki Cemiyeti Nota Neşriyatı, ‘Bir İki Söz.’

**Dinçer**, Bedia Mükerrerem. ‘Atatürk ve Türk Musikisi’ (1981) 19 *Sosyoloji Konferansları Dergisi* sah. 71-85.

**Eco**, Umberto. *The Open Work* [Açık Yapıt] (Cambridge: Harvard University Press, çev. Anna Cancogni 1989).

**Hafız Kemal & Hafız Saadettin**, ‘Gülşen-i ezhar’

[https://www.youtube.com/results?search\\_query=gülşeni+ezharı](https://www.youtube.com/results?search_query=gülşeni+ezharı) (erişim tarihi 28 Kasım 2016).

**İhsanoğlu**, Ekmeleddin ve diğerleri. *Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi* (İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi Yayınları 2006).

**İnal**, İbnülemin Mahmud Kemal. *Hoş Sada* (İstanbul: Maarif Basımevi 1958).

**İsmail Hakkı Bey**, Muallim. *Musiki Tekâmül Dersleri* (İstanbul: Feniks Matbaası 1926).

**Kaygusuz**, Nermin. *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Musiki Tekâmül Dersleri* (İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları 2006).

- O'Connell**, John Morgan. *Alaturka: Style in Turkish Music* [Alaturka: Türk Musikisi'nde Tarz] (New York: Routledge 2016).
- Özcan**, Nuri 'Ahmet Irsoy' (1999) 19 *TDV İslam Ansiklopedisi* sah. 133 vd.
- Pekin**, Ersu. 'Ali Ufki Bey'in Müzisyen Çağdaşları' isimli Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki konferansı (8 Mart 2014) <https://www.youtube.com/watch?v=SYI2beuybY4> (erişim tarihi 27 Kasım 2016).
- Pekin**, Ersu. 'Müziğin Bizim Buralardaki Tarihsel Serüveni' isimli Tarih Vakfı'nda verilen konferans (tarih 2015?) <https://www.youtube.com/watch?v=ZHs-tXu-hNc> (erişim tarihi 27 Kasım 2016).
- Popescu-Judet**, Eugenia. *Türk Musikî Kültürünün Anlamları* (İstanbul: Pan Yayıncılık, çev. Bülent Aksoy 1996).
- Seidel**, Heinz Peter. 'Die Notenschrift des Hamparsum Limoncuyan' [Hamparsum Limoncuyan Notası](1972-1973) 12 *Mitteilungen des deutschen Gesellschaft für Musik des Orients* [Alman Şark Müziği Cemiyeti Bülteni] sah. 72-119.
- Sezgin**, Bekir Sıdkı. 'Düşündüklerimiz' (1982) 12 *Sanat ve Kültürde Kök* sah. 7 vd.
- Shehan**, Patricia. 'The Oral Transmission of Music in Selected Asian Cultures' [Seçilmiş Asya Kültürlerinde Müziğin Şifahi İntikali] (1987) 92 *Bulletin of the Council for Research in Music Education* [Musiki Eğitimi Araştırmaları Konseyi Bülteni] sah. 1-14.
- Şevki Bey**, *Neva-i Şevk yahud Sada-i Aşk* (İstanbul: Mihran Matbaası 1299/1882).
- Şevki Bey**, *Sada-i Şevk* (İstanbul: Mürüvvet Matbaası 1305/1888).
- Taşdelen**, Duygu. *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'nde Bulunan 1537 No'lu Hamparsum Nota Defterinin Tanıtımı ve İçerisindeki Eserlerin Çeviriyazımı* (İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi 2014).
- Turgay**, Nesibe Özgül & **Ayangil**, Ruhi. 'Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar' (2016) 4(1) *Rast Uluslararası Müzikoloji Dergisi* sah. 1165-1184.
- Yavaşca**, Alaeddin. 'Üzerime düşeni yaptım, içim rahat' *Habertürk* (18 Ekim 2015) <http://www.haberturk.com/yasam/haber/1141497-uzerime-duseni-yaptim-icim-rahat> (erişim tarihi 1 Aralık 2016).
- Yelkenci**, Raif. 'Mustafa Bey Armudu Eyüplüdür!' *Gazete kupürü* (4 Şubat 1944) (gazete belli değil – Taha Toros Arşivinden).