



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**RAUF YEKTÂ BEY'İN "TÜRK MÛSİKÎSİ
NAZARİYATI" ADLI ESERİ VE TAHLÎLİ**

BELKİS GİZEM GÜRAN

TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

TEMMUZ 2019



**RAUF YEKTÂ BEY'İN “TÜRK MÛSİKÎSİ NAZARİYATI” ADLI
ESERİ VE TAHLİLİ**

Belkıs Gizem GÜRAN
DANIŞMAN Doç. Dr Emrah HATİPOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TEMMUZ 2019

Belkıs Gizem GÜRAN tarafından hazırlanan “Rauf Yektâ Bey’in “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” Adlı Eseri ve Tahlîli” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Türk Müziği Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU

Müzik Teorisi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan : Doç. Dr. Burçin UÇANER ÇİFDALÖZ

Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Beste ESEN BİÇER

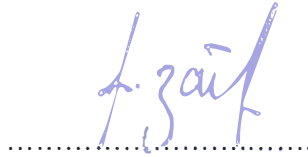
Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 16/07/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Figen ZAİF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Belkıs Gizem GÜRAN

16.07.2019

RAUF YEKTÂ BEY'İN “TÜRK MÛSİKÎSİ NAZARİYATI”

ADLI ESERİ VE TAHLİLİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Belkıs Gizem GÜRAN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2019

ÖZET

Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinde birbirine eşit olmayan ve 24 aralıktan oluşan ses sistemini esas alarak inşâ etmiş olduğu nazariyesine dair tüm bilgileri “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” adlı eserinde toplamıştır. Bu eserin, ülkemizin ilk resmi mûsikî okulu olan Darü'l Elhân'da ders kitabı olarak okutulmak amacıyla yazılmış olması ve Türk mûsikîsinin kuramına dair geleneğe bağlı, aynı zamanda yenilikçi bir anlayışa sahip bilimsel anlamdaki ilk çalışma olma özelliği taşıması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada, Rauf Yektâ Bey'in “Türk Mûsikî Nazariyatı” adlı eserinin; yeni harflerle tekrar yazılarak günümüz Türkçe'sine aktarılması ve ele alınan konuların günümüz nazariyat sistemi ile karşılaştırması yapılarak tahlil edilmesi amaçlanmıştır. Yapılan analiz sonucunda; Rauf Yektâ Bey'in; Türk mûsikîsi nazariyesi ile günümüz nazariyesi arasında; doğal perde, aralık, ana dizi, tağyir (değiştirme) işaretlerinin belirlenmesi hususunda farklılıklar olduğu görülmüştür. Bu araştırma; Rauf Yektâ Bey'in batı mûsikîsi ile Türk mûsikîsi sistemi arasında bağlantılar kurarak oluşturduğu ve Türk mûsikîsinin teori kısmında gördüğü eksiklikleri farklı bakış açısıyla çözümlemeyi amaçlayarak ortaya koymuş olduğu nazariyesine dair detaylı bilgiler içermesi ve nazariyat alanındaki çalışmalara kaynaklık etmesi adına önemlidir.

Bilim Kodu : 40105

Anahtar Kelimeler : Rauf Yektâ Bey, Türk Mûsikîsi Nazariyatı, Çevriri Yazısı,
Analiz

Sayfa Adedi : 489

Danışman : Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU

RAUF YEKTÂ BEY'S "TURKISH MUSIC THEORY"

FORENSIC WORK AND ANALYSIS

(Master Thesis)

Belkıs Gizem GÜRAN

GAZİ UNIVERSITY

ENSTITUTE OF FINE ARTS

July 2019

ABSTRACT

Rauf Yektâ Bey gathered all the information about his theory which he built on the basis of the sound system which is not equal to each other in Turkish music and consisted of 24 intervals in his book "Turkish Music Theory". This work is important because its written in order to be taught as a textbook in Darü'l Elhan which is the first official music school of our country and it is the first scientific study which has an innovative understanding and adherence to the tradition of Turkish Music. In this study, it is aimed to rewrite Rauf Yektâ Bey's "Turkish Music Theory" with new letters and translate it to today's Turkish and to analyze the subjects discussed by comparing them with today's theory system. According to the results analysis, it is seen that there are differences in the determination of the natural tones, intervals, accidentals and main scales between the "Turkish Music Theory" of Rauf Yektâ Bey and today's theory. This research is important in order to include detailed information about the theory of Rauf Yektâ Bey has established connections between the western music and the Turkish music system and aiming to analyze the deficiencies that the Turkish music has seen in the theory part from a different point of view and to provide detailed information about the theory in the field of study.

Science Code : 40105

Key Words : Rauf Yektâ Bey, Turkish Music Theory, Transcription,
Analysis

Number of Pages : 489

Advisor : Assoc. Prof. Emrah HATİPOĞLU

TEŞEKKÜR

Çalışmanın hazırlanma sürecinde yardım, desteğini esirgemeyen ve beni bu konuya yönlendiren danışman hocam Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU başta olmak üzere, mûsikîye dair bilgi ve fikirlerini esirgemeyerek, bugün sayesinde sahip olduğum bakış açısına ve nazarî alana dair çalışmalar yapmama öncülük eden kıymetli hocam Öğr. Gör. Burak KAYNARCA'ya, tezin hazırlanma aşamasında fikirlerinden istifade ettiğim değerli dostlarım Arş. Gör. Oğuz KALKAN, Tolga İPHAR ve Ceren KARASU'ya, maddi ve manevi desteklerini her daim üzerimde hissettiğim aileme teşekkürü borç bilirim.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	8
1.1.1. Alt problemler.....	9
1.2. Amaç.....	9
1.3. Önem	9
1.4. Sınırlılıklar.....	10
2. YÖNTEM.....	11
2.1. Araştırmanın Modeli	11
2.2. Evren ve Örneklem.....	11
2.3. Veri Toplama Teknikleri	11
2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	12
3. RAUF YEKTÂ BEY'İN HAYATI VE ESERLERİ.....	15
3.1. Rauf Yektâ Bey'in Hayatı	15
3.1.1. Aile hayatı.....	15
3.1.2. Öğrenim ve çalışma hayatı	16
3.1.3. Yazarlığı.....	18
3.2. Rauf Yektâ Bey'in Eserleri	19
3.2.1. Besteleri	19
3.2.2. Nota yayınları	21
3.2.3. Kitapları	21

3.2.4. Makaleleri	24
4. ESERİN İÇERİĞİ VE TAHLİLİ	27
4.1. Mûsikî.....	30
4.1.1. Mûsikînin fizîki kökeni.....	33
4.1.2. Mûsikînin matematik ile ilgili ilkeleri	43
4.2. Doğal Perde	44
4.3. Ana Dizi.....	50
4.4. Âheng	60
4.5. Aralıklar.....	65
4.6. Tağyir İşaretleri	74
4.7. Türk Mûsikisi Nazariyesinin Batı Mûsikîsi Tadil Sistemi ile Mukayesesi	77
4.8. Doğu ve Batı mûsikîsi hakkında görüşleri	86
4.9. Doğu Memleketlerinde Mûsikînin Durumu	87
5. BULGULAR VE YORUM.....	91
5.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular.....	91
5.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular	252
5.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular	269
6. SONUÇ VE ÖNERİLER	277
KAYNAKLAR	283
EKLER	285
EK-1. Eserin çeviri yazısı.....	286
EK-2. Eserin orijinal metni.....	448
EK-3. Rauf Yektâ Bey'in kullandığı mûsikî terimlerinin karşılıkları	487
ÖZGEÇMİŞ	489

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge 4.1. Doğal perdelerin bilimsel yerleri ve sayısal oranları	47
Çizelge 4.2. Arızalı perdelerin bilimsel yerleri ve sayısal oranları.....	48
Çizelge 4.3. Türk mûsikîsinde kullanılan aralıklar ve işaretleri	49
Çizelge 4.4. Tadil sisteminde şed uygulaması yapılan mi majör dizisi perdeleri	80
Çizelge 4.5. Tadil sisteminde bulunan yarım sesler ve oranları	83
Çizelge 5.1. Suphi Ezgi sisteminde bulunan doğal perdeler.....	254
Çizelge 5.2. Suphi Ezgi sisteminde bulunan aralıklar ve sayısal oranları	257
Çizelge 5.3. Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi sisteminde bulunan aralıklar ve sayısal oranların karşılaştırması	259
Çizelge 5.4. Rauf Yektâ Bey'in belirlediği diyez ve bemollere ait tizlik ve pestlik dereceleri	266
Çizelge 5.5. Suphi Ezgi sisteminde bulunan diyez ve bemollere ait tizlik ve pestlik dereceleri	267
Çizelge 5.6. Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi sisteminde bulunan tağyir işaretlerinin karşılaştırması	268

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil 4.1. 129,4 titreşime sahip do1 nağmesi ve uyumlu sesler.....	35
Şekil 4.2. Tannâne (Helmholtz Resonance).....	36
Şekil 4.3. Pneumatique (mahalliyetü'l heva).....	37
Şekil 4.4. Ses ölçer (mikyas-ı savt).....	39
Şekil 4.5. Almanlar ve İngilizlerin ana dizisine ait notaları temsil eden harfler.....	51
Şekil 4.6. Fransız, İtalyan ve İspanyolların ana dizisine ait notaları temsil eden harfler	51
Şekil 4.7. Yegâh kararlı eski ana dizide kullanılan perdeler ve isimleri.....	52
Şekil 4.8. Rast kararlı eski ana dizide kullanılan perdeler ve isimleri	53
Şekil 4.9. Batı mûsikîsinde belirlenen doğal ve ortak ses genişliği	54
Şekil 4.10. Rauf Yektâ Bey'in önerdiği ana diziyi oluşturan perdeler ve frekansları	56
Şekil 4.11. Sol anahtarı ile ud akord düzeni	57
Şekil 4.12. Fa anahtarı ile ud akord düzeni.....	58
Şekil 4.13. Yeni düzenlemede kemençe akord düzeni.....	59
Şekil 4.14. 2/1 oranında bir aralığın iki eşit kısma ayrılması.....	67
Şekil 4.15. 3/2 oranında bir aralığın üç eşit kısma ayrılması	68
Şekil 4.16. Rauf Yektâ Bey'e ait bemol ve diyez işaretleri.....	75
Şekil 4.17. Batı mûsikîsinin ana dizisini oluşturan doğal nağmeler ve oranları	77
Şekil 4.18. Batı mûsikîsinin ana dizisini oluşturan arızalı nağmeler ve oranları	79
Şekil 4.19. Tadil sistemindeki değişime uğrayan aralıklar	82
Şekil 5.1. Yegâh kararlı ana dizide kullanılan perde isimleri	262
Şekil 5.2. Yegâh kararlı ana dizide kullanılan eski ve yeni perdelerin isimleri.....	262
Şekil 5.3. Rast kararlı eski ana dizide kullanılan perde isimleri	263
Şekil 5.4. Rauf Yektâ Bey'in önerdiği ana diziyi teşkil eden doğal perdeler ve sayısal oranları	264
Şekil 5.5. Çargâh makamı dizisine ait dörtlü ve beşli.....	265

Şekil 5.6. Çargâh makamı ana dizisini teşkil eden doğal perdeler ve sayısal oranları	265
Şekil 5.7. Rauf Yektâ Bey'in kullanmış olduğu diyez ve bemol işaretleri	266
Şekil 5.8. Suphi Ezgi sisteminde bulunan değiştirme işaretleri cetveli	268
Şekil 5.9. Batı mûsikîsinde belirlenen doğal ve ortak ses genişliği	270
Şekil 5.10. Sol anahtarı ile ud akord düzeni	273
Şekil 5.11. Fa anahtarı ile ud akord düzeni	273
Şekil 5.12. Kemençe akord düzeni	274



1. GİRİŞ

Avrupa’da müzik tarihi, teori ve müzikoloji alanında yapılmış araştırma, biyografi ve ansiklopedi niteliğinde olan kitapların, Türk mûsikî tarihi ve teorisine ait yazılan kitaplardan sayıca fazla olduğu bilinmektedir. Bu durum; batıda görülen yazılı kaynak kullanma bilincinin, Türk mûsikîsinin teori kısmı ile ilgilenler arasında daha geç bir dönemde oluşmasından kaynaklanmaktadır (Yüksel, 2001, s. I).

Türklerin müzik teorisine dair araştırmaları ilk olarak İslâmiyete girişleri ile başlamış olup, ilk eser X. yüzyıl bilginlerinden Harizmî tarafından yazılmıştır (Uslu, 2014, s. 829). Mûsikî nazariyesi hakkında günümüze kadar ulaşmış ilk eserler, büyük İslam filozofları Fârâbî (870-950) ve İbn-i Sînâ (980-1037) tarafından hazırlanmıştır (Öztuna, 1990, Cilt I s. 284, 285). Fârâbî’nin *Kitâbü’l-Mûsika’l-Kebîr*’i doğu mûsikî nazariyatına dair en önemli eser sayılmaktadır. Ancak nazariyâtta en parlak dönemin, Safiyüddin Abdülmü’min B. Fahir’in (1224-1294) çalışmalarıyla başladığı bilinmektedir. Safiyüddin Urmevî’nin *Risâletü’ş-Şerefiyye* ve *Kitâbü’l-Edvâr* adlı eserleri, daha sonra yazılan bütün nazariyat kitaplarına kaynaklık etmiş olup, 17’li perde sistemine sahip sistemci okulun mensubu olan müzikologların yanı sıra özellikle Rauf Yektâ Bey gibi farklı bir sistemin savunucusu olan birçok müzikolog da Safiyüddin Urmevî’nin eserlerini birinci derece kaynak olarak kullanmışlardır (Çergel, 2007, s. 1).

Kutbettin Şîrazî (1236-1311) ise Tıp, Astronomi, Felsefeve İslam ilimleri alanında yazdığı eserlerin yanı sıra *Dürretü’t-Tâc* isimli ansiklopedik eserde mûsikîye de yer vermiştir (Akdoğan, 2008, s. 167).

Safiyüddin Urmevî ve Şîrazî’den sonra Türk mûsikîsi için önemli eserler kaleme alan kişi ise 1353-1435 yılları arasında yaşamış olan Abdülkâdir Meragî’dir. İlk eseri çeşitli kaynakların vermiş olduğu bilgilere göre ebced notası ile yazılmış birçok mûsikî notasının yer aldığı *Kenzü’l-Elhân*’dır. Ancak elimizde mevcut bir nüshası bulunmamaktadır. Günümüze kadar ulaşabilmiş en önemli eserleri ise *Câmi’ul-Elhân*, *Makasidü’l-Elhân*, *Şerhü’l-Kitabü’l-Edvâr*, *Kitabü’i-Edvâr*, *Fevaid-i Aşere*, *Zikr’ün-Negam* ve *Usülha*’dır (Ak, 2009, s. 51).

Urmevî ve Meragî'den sonra Türk mûsikî nazariyatına kaynaklık eden eserleri ile bilinen diğer bir kişi ise Ladikli (Lâdikî) Mehmed Çelebi'dir. İlk eseri olarak bilinen “*Er-risâletü'l-Fethiyye, el-Fethiyye fî'l Mûsikî*” adlı eserini Fatih Sultan Mehmed'e, bu eserin daha genişletilmiş hâli olan “*Zeynü'l-Elhân fî İlmi't-Telif ve'l-Evzân*” adlı diğer eserini ise II. Beyazıd'a ithaf etmiştir (Uslu, 1995, s. 462).

15. yüzyıla gelindiğinde ise mûsikî ve nazariyat alanında önemli şahsiyetlerden biri olan bir diğer kişi olarak Fethullah Şîrvânî'den (1417-1486) bahsedilebilir. Mûsikî hakkında kaleme aldığı tek eser *Mecelletun fî'l-Mûsika* adlı risâledir. Şîrvânî'nin bu eserinde yeni bir nazariyat ortaya koymadığı fakat farklı kaynaklardan edinmiş olduğu bilgileri bir araya toplayarak sistematik hâle getirdiği ve kendine has bir anlatım şekliyle ele aldığı görülmektedir (Akdoğan, 2008, s. 171).

Alişah Bin Hacı Büke'nin (?-1500) *Mukaddimetü'l Usul* eseri ise müzikal seslerin tarifi, dörtlü ve beşli cinsler, makam dizileri ve tasnifi, ud perdeleri ve akord sistemi, ikâ gibi konuları içeren ve işleniş tarzı olarak Merâgî, Şîrvânî ve Lâdikli'ye benzer üslûptadır (Levendoğlu Öner, 2011, s. 800, 801).

Bu yüzyılda Türk mûsikîsi nazariyatı üzerine eser telif eden diğer önemli müellifler ve eserleri ise; Bedri Dilşâd'ın (1404-?) II. Murad'a ithafen hazırlamış olduğu *Muradnâme*, Hızır Bin Abdullah'a ait *Kitâbü'l Edvâr*, Yusuf Bin Nizameddin Kırşehirî'nin *Risâle-i Mûsikîsi* ve Seydi'ye ait *El-Matla*'dır (Levendoğlu Öner, 2011, s. 802-807).

17. ve 18. Yüzyılda telif edilen eserlerin başında; Kantemiroğlu tarafından Osmanlı Türkçesi ile yazılmış “Kantemiroğlu Edvârı” olarak bilinen “*Kitâbü'İlmü'l-Mûsikî'ala Vechi'l-Hurûfat*”, Hızır Ağa'nın *Tefbimü'l-Makamat fî Tevlidi'n-Negamat* ve Abdülbaki Nâsır Dede'ye ait olan *Tedkîk-u Tahkîk* eserleri gelmektedir. Aynı zamanda 19. Yüzyılda Haşim Bey tarafından yazılan “*Haşim Bey Mecmuası*” olarak bilinen risâle sistemci okulun görüşlerini ihtiva eden bir eser olması sebebiyle bu okulun devamlılığını göstermesi açısından önemli bir yere sahiptir (Kutluğ, 2000, s. 30).

13. ve 15. Yüzyıllar arasında sistemci okul mensuplarının eserlerinde ortaya çıkan ve gelişen “nazariye” kavramını yüzyıllar sonra yeniden gündeme getiren kişi Rauf Yektâ Bey olmuştur (Nasuhioğlu, 1986, s. 10).

Rauf Yektâ Bey 1871-1935 yılları arasında yaşamış Türk mûsiki nazariyesi ve tarihi adına önemli bir yere sahiptir. Türk mûsikîsine yaptığı hizmetlerin büyüklüğü Türk mûsikîsi camiası ve hatta batıdaki Şark mûsikîsi bilginleri (Oryantalistler) tarafından takdirle karşılanmıştır” (Çergel, 2007, s. 5).

Rauf Yektâ Bey’in yaşadığı döneme bakıldığında kültürel alanda ve özellikle Türk mûsikîsi açısından önemli bir geçiş dönemi olduğu söylenebilir. 19. ve 20. yüzyıl; Osmanlı dünyasının Avrupâî değerler, bilim, felsefe ve hayat tarzıyla yoğun bir şekilde etkileşim içine girdiği, aydın kesimlerce benimsenerek egemen değerler haline geldiği ve buna bağlı olarak siyasal, sosyal, kültürel anlamda köklü değişim ve dönüşümlerin yaşandığı dönemlerdir (Öztürk, Beşiroğlu, & Bayraktarkatal, 2014, s. 13). Özellikle 19. yüzyılın başlarından itibaren görülen batı müziğinin Osmanlı’ya girişiyle geleneksel müzikler devlet tarafından daha az destek görerek Şark-Garp kültürü, alaturka-alafranga mûsikî tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Bu süreç Cumhuriyet’in ilanından sonra da milliyetçilik görüşlerinin de eklenmesiyle devam etmiştir. Rauf Yektâ Bey, kutuplaşmaların arttığı bu dönemde, Türk mûsikîsinin itibarını savunan, nazarî temellerini ortaya koymaya çalışan, olumsuz eleştirilere karşı polemikleriyle cevap veren ilk Türk müzikologudur (Deniz, 2018, s. 251, 256).

Aynı zamanda bu dönem, batılılaşma etkisi ile birlikte romantik şarkı ekolünün popülerlik kazanması ve klâsik formların ve büyük usûllerin kullanımı git gide azalmaya başladığı dönemdir. Asrın son Klâsik Türk mûsikîsi bestekârı sayılan Zekâî Dede (1825-1897), şarkı ekolünün kurucusu Hacı Ârif Bey (1831-1884), Şevki Bey (1860-1891), Tanbûrî Hâfız Ali Efendi (1836-1902), Kânunî Hacı Ârif Bey (1862-1911), Hânende Asdik (1840-1913), Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede (1854-1911), Kemeñceci Nikolaki (ö. 1915), Bolâhenk Mehmed Nûri Bey (1834-1910), Kemâni Tatyos (1858-1913), kemeñce virtüözü Vasilaki (1845-1907), Tanburî Cemil Bey (1871-1916), İsmail Hakkı Bey (1866-1927) gibi şahsiyetler bu asrın en önemli bestekârlarındandır (Çergel, 2007, s. 5, 6).

kavramlara bıraktığı görülmektedir. İkinci model makamın seyir özellikleri ile tarif edilmesi geleneğinin temellerinin atılmış olduğu modeldir (Öztürk, 2014a, s. 42). Kırşehirli Yusuf, Bedri Dilşâd, Hızır Bin Abdullah, Kadızâde Tirevî, Seydî, Makâmî, Lâdikli Mehmed Çelebi gibi nazariyatçılar bu modelin temsilcilerindendir. Aynı zamanda bu model kökleri Pisagorcucu, Plütoncu ve Neoplatoncu geleneğin müzik felsefesinde yer alan âlemler-kürelerin mûsikî-uyumu olarak bilinen, mûsikî-kozmoloji ilişkisine dayanan bir anlayışın ürünüdür (Öztürk, 2014b, s. 207, 208). Üçüncü model; ikinci modelde temelleri atılan makam seyir anlayışı bu modelde artık en temel özelliklerden biri hâline gelmiştir. Bestesel seyir anlayışına dayalı bu modelin en güçlü temsilcisi Kantemiroğlu olmakla birlikte, Nâyî Osman Dede, Tanbûrî Artin, Hızır Ağa, Mehmed Hâfid Efendi, Seyyid Mehmed Emin, Abdülbâki Nasır Dede de diğer önemli isimlerdir (Öztürk, 2014b, s. 213). Dördüncü model; XX. Yüzyılda ortaya çıkan ve batı müziğinin temelini oluşturan tonalite anlayışına dayanan bir modeldir. Makamlar, tonal kutuplaşma ve fonksiyonlara sahip diziler/gamlar ve dörtlü-beşli birleşimler sahip bir dizi olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu modelin temsilcileri ise Rauf Yektâ Bey, Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi, Abdülkâdir Töre, Mildan Niyazi Ayomak, Ekrem Karadeniz gibi nazariyatçılardan oluşmaktadır (Öztürk, Beşiroğlu, & Bayraktarkatal, 2014, s. 24).

Çergel (2007, s. 549) ise; günümüz Türk Mûsikîsi nazariyat sisteminin temelleri başlıca üç okula dayandığını ve bunlardan ilkinin XIII. yüzyılda Safiyüddin Abdülmü'min Urnevî tarafından kurulmuş olan 17'li perde sistemi esaslı sistemci okul, ikincinin sistemci okuldan yararlanan XX. yüzyılda kurulan Rauf Yektâ Bey okulu, üçüncünün ise hem sistemci okuldan hem de Rauf Yektâ Bey okulundan faydalanan Arel-Ezgi okulu olduğundan bahsederek Rauf Yektâ Bey'i sistemci okul ve Arel-Ezgi'den bağımsız olarak ayrı bir okul olarak değerlendirmiştir.

Rauf Yektâ Bey'in, Türk mûsikîsine ve tarihine kaynaklık edecek nitelikte çok sayıda makale ve çalışması bulunmaktadır. Bu eserler, Zekâî Dede Efendi, Abdülkâdir Meragî ve Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin biyografisi niteliğinde olan "*Esâtiz-i Elhân*", çevirisini yapmış olduğu Molla Câmî'ye ait olan "*Risâle-i Mûsikî*", sadece 16 sayfası yayınlanan "*Millî notamız ile Kıraat-ı Mûsikî Dersleri*", mûsikî tarihimize ilgili olarak ülkemizde basılmış ilk eser niteliği taşıyan "*Şark Mûsikîsi Tarihi*", Türk

mûsikîsi monografisi olarak kabul edilen eser “*La Musique Turque (Türk Mûsikîsi)*”, Muhâdene gazetesinde yayınlanan makalelerin kitap haline getirilmiş eseri “*Mutâleat ve Erâe Havle Mu’temerî’l-Mûsikîyyi’l-Arabiyye*”, Şark kongresindeki tebliğ, rapor ve görüşmelerinin yer aldığı eseri “*Mu’temerü’l-Mûsikîyyü’l-Arabiyye*” ve son olarak mûsikî sistemini nazari yönleriyle ele alarak bilimsel bir üslûp ve bakış açısıyla hazırlamış olduğu “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı*” adlı eseridir. Bunun yanında Rauf Yektâ Bey mûsikî bilgisini, yalnızca teori üzerinde değil aynı zamanda günümüze kadar ulaşan ve bilinen çeşitli formlarda yaklaşık 70 adet bestesiyle hem sazandeliğinde hem de bestekârlığında bunu gözle görülür bir şekilde hissettirmektedir.

Rauf Yektâ Bey’in, dönemin konservatuvarı olan Dârü’l Elhân’da okutulmak üzere, ders kitabı olarak hazırlamış olduğu “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı*” eseri, Türk mûsikîsi nazariyesini konu alan bilimsel anlamdaki ilk çalışmadır. Eser, formalar (mebhas, bölüm) halinde yayınlanmış ancak yayın, 9 formada kalmış, harf devriminden sonra Latin harfleriyle basılmış olan 4 yaprak da bu formlara eklenmiştir. Her bölümün sonuna o bölümle ilgili soruların da bulunduğu bu eser, 24’lü ses sistemini temel almaktadır” (Çergel, 2007, s. 25, 26).

Rauf Yektâ Bey bu eseri; Darü’l Elhân’da okutulmadan iki sene önce merhum Celâleddin Efendi’nin torunu, Dergâh-ı Şerif’in postnişini Abdülbâki Efendi Hazretlerinin oğlu Gavsî Efendi’ye okutulmak üzere hazırlamış olduğunu ve bu yüzden eserin “*Risâle-i Gavsîyye*” olarak isimlendirildiğini, asıl isminin “*Gavsîyye*” olduğunu belirterek, öğrencisi Gavsî Efendi’ye armağan etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, oluşturduğu nazari anlayışı bu eserde en ince ayrıntısına kadar açıklamış olup, batı mûsikîsinin dayandığı temeller ve Türk mûsikîsi arasında karşılaştırmalar yapmış, geleneğe bağlı tutumuyla Türk mûsikîsindeki makam zenginliği, perde hassasiyeti gibi durumlardan kaynaklanan bazı değişmesi mümkün olmayan kurallar dışında batı mûsikîsinden yararlanılabileceğini vurgulayarak yeniliğe açık bir tavır sergilemiştir.

Rauf Yektâ Bey, toplamda on bölümden oluşan eserinin birinci bölümünde mûsikînin tanımı, nazariyatı, konusu, kökeni ve amacı hakkında açıklamalar yapmıştır. İkinci

bölümünde mûsikînin fizikî kökenine dâir konular olan sesin oluşumu, sınırları, yüksekliği, titreşimi, yayılması, yankısı, işitilmesi, çıkarılması konularını ele almıştır. Bu açıklamaları ses ölçer ile yapılan ispatlar ile desteklemiş olup sayısal sonuçlar ile göstermiştir. Üçüncü bölümde mûsikînin matematiksel ilkeleri konuları yer almaktadır. Ses ölçer üzerinde edinmiş olduğu tecrübelerle dayanarak aralıkların sayısal oranlarının tayini, aralıkların birbirine eklenmesi ve çıkarılması, birden fazla aralığın birbirinden ayrılması gibi kuralları matematiksel sonuçlar ile açıklamıştır. Dördüncü bölümde batı ve doğu mûsikîsi, günümüze kadar Türk mûsikîsi nazariyatına dair yazılan kitaplar ve bu kitapların içerikleri, doğu memleketlerinde mûsikînin durumu, Türk mûsikîsinin öğretilmesinde Darü'l Elhân'ın üstlenmiş olduğu sorumluluk ve üzerine düşen görevler gibi konuları ele almıştır. Beşinci bölümde doğal nağmeler, ana dizi, ahenk, yeni belirlenen ana dizinin çeşitli Türk mûsikîsi sazlarının icrası üzerindeki etkisi ve akord meselesi, makamların icrasında uyulması zorunlu kurallar, makamların şed yoluyla icrası, Türk mûsikîsi ile batı mûsikîsi arasındaki farklar, Türk mûsikîsinin geleceği, mûsikîde doğululuşma hareketleri gibi meselelere değinmiştir. Altıncı bölümde ses ölçer ile yapılan doğal ve arızalı perdelerin yerlerinin belirlenmesi, Türk mûsikîsinde kullanılan aralıkların sayısal oranları ve isimlerini aktarmıştır. Yedinci bölümde aralıkların uyumlu-uyumsuz olma meselesini ve büyük, orta ve küçük aralıkların isimleri ve sayısal oranlarını açıklamıştır. Sekizinci bölümde doğu ve batı teorisyenlerinin uyumlu aralıkların sayısal oranları hakkında görüş ayrılıkları ve sebepleri, aralıkların yaklaşık ve kesin oranları hakkında bilgiler yer almaktadır. Dokuzuncu bölümde Türk mûsikîsinde kullanılmakta olan batı nota sisteminin mûsikîmize uygunluğu, bemol ve diyezlerin kullanımı, mûsikîmizde kullanılan özel diyez ve bemol işaretleri, onuncu bölümde ise tadil sistemini ayrıntılarıyla açıklamıştır. Her bölümün sonunda bölümlerde incelemiş olduğu konulara ait sorular yer almaktadır.

Rauf Yektâ Bey'in kullandığı dil, günümüz Türkçe'sine göre anlaşılması oldukça güç olması ve kullanmış olduğu terimler ile günümüzde kullanılan mûsikî terimlerinin bağdaştırılamaması gibi sorunlar nedeniyle eser, günümüz Türkçe'sine sadeleştirilme gereği duyulmuştur.

Çalışmada eser, günümüz Türkçe'sine sadeleştirilerek, bölümlerde işlenen konular

ayrıntılı olarak incelenmiştir. Yapılan tahlil ile birlikte, eserde görülen nazari anlayışın dayandığı ilkelerin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

1.1. Problem Durumu

XX. asırdan günümüze Türk mûsikîsi sistemine önemli katkılar sağlayan Rauf Yektâ Bey'e ait bu alanda çok sayıda eser, makale ve nota külliyatı bulunmaktadır. Türk mûsikîsinde birbirine eşit olmayan 24 aralıktan oluşan ses sistemi temelini esas alarak oluşturduğu anlayışın, nazari olarak açıklamasını yapan Rauf Yektâ Bey, mezkûr sistemin özelliklerini içeren tüm bilgileri “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” adlı eserinde toplamıştır.

Rauf Yektâ Bey bu kitabında mûsikî ilmini en ince ayrıntılarıyla açıklamış olup, Türk mûsikîsinin teorisine dair fizikî ve matematiksel ilkeleri, akord sorunu, doğal perde ve aralıklara ait sayısal oranları, perdelerin bilimsel yerlerinin belirlenmesi, tağyir (değiştirme) işaretlerinin kullanımı ve bu işaretlerin Türk mûsikîsinde yeterlilik durumu gibi önemli konuları detaylarıyla ele almış, aktarmış olduğu teorik bilgilerin yanı sıra eleştirel yaklaşıma sahip açıklamalara da yer vermiştir.

Daha önce Rauf Yektâ Bey'in eserleri üzerinde yapılan çalışmalar kapsamında, Türk mûsikîsi nazariyatı sisteminin temellerine dair teorik bilgilerin yer aldığı bu eser üzerinde, sadeleştirme ve tahlil üzerine çalışma yapılmadığı tespit edilmiştir. Eserin günümüz Türkçe'sine sadeleştirilmemiş olması anlaşılmasını zorlaştırmakta ve bu durum, alana hizmet eden öğretim elemanları ve öğrenciler adına kaynak eksikliği oluşturmaktadır. Yapılan bu çalışma, eserin anlaşılır hâle getirilmesi, tekrar günümüze kazandırılmasını ve kaynak olarak kullanılabilmesini sağlamak açısından önemlidir.

Yapılan durum tespitlerinden hareketle, daha önce “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” eseri üzerine yapılan çalışma (Paçacı, 1997), eserin sadece çevirisi ile sınırlandırılmış olup anlaşılabilirliğinin sağlanması adına günümüz Türkçe'sine aktarımı yapılmamış ve ele alınan konular ve işleyişine dair herhangi bir incelenmede bulunulmamıştır. Bu araştırmanın diğer çalışmalardan farkı kitabın tamamının yeniden çevirisinin yapılarak günümüz Türkçe'sine aktarılması ve ayrıntılı olarak incelenecek olmasıdır.

Bu araştırmada, Rauf Yektâ Bey'in “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” eserinin çevirisi ve sadeleştirilmesi yapılarak konuların işleniş biçiminin incelenmesi amacıyla, çalışmanın problem ve alt problem cümleleri şu şekilde oluşturulmuştur;

“Rauf Yektâ Bey'in “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” adlı eserinde Türk mûsikîsi için sunduğu nazari anlayış ve öneriler nelerdir?”

1.1.1. Alt problemler

1. Eserin günümüz Türkçe'sine sadeleştirilmesi nasıldır?
2. Rauf Yektâ Bey'in nazariyat anlayışı ile Arel-Ezgi nazariyat anlayışı arasındaki farklılıklar nelerdir?
3. Rauf Yektâ Bey'in batı mûsikîsi sistemi ile Türk mûsikîsi sistemi arasında kurmuş olduğu bağlantılar ve öneriler nelerdir?

1.2. Amaç

Bu çalışmada, Rauf Yektâ Bey'in “Türk Mûsikî Nazariyatı” adlı eserinin; yeniden çevirisinin yapılarak günümüz Türkçe'sine sadeleştirilmesi ve eserde ele alınan konuların Arel-Ezgi nazariyat anlayışı ile karşılaştırılarak tahlîl edilmesi amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Rauf Yektâ Bey'in “Türk Mûsikî Nazariyatı” eseri, Türk mûsikîsinin kuramına dair geleneğe bağlı aynı zamanda yeniliğe açık bir anlayışa sahip bilimsel anlamdaki ilk çalışma olma özelliği taşıması bakımından önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışma; eserin yeniden çevirisinin yapılarak günümüz Türkçe'sine sadeleştirilmesi ve eserde yer alan konuların ayrıntılı olarak tahlîl edilmesi ile birlikte ilk çalışma olma özelliği taşımaktadır. Yapılan sadeleştirme ve tahlîl; Rauf Yektâ Bey'in batı mûsikîsi ile Türk mûsikîsi sistemi arasında bağlantılar kurarak oluşturduğu ve Türk mûsikîsinin teori kısmında gördüğü eksiklikleri farklı bakış açısıyla çözümlemeyi amaçlayarak

ortaya koymuş olduğu nazari anlayışın daha anlaşılır hâle gelmesine ve söz konusu alanda yapılacak çalışmalara kaynaklık etmesi adına önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışma, Rauf Yektâ Bey'in “Türk Mûsikî Nazariyatı” adlı eserinin çevirisi yapılarak günümüz Türkçe'sine sadeleştirilmesi ve tahlîli ile sınırlandırılmıştır. Eserde yer alan nazari anlayışın günümüz nazariyat anlayışı ile karşılaştırmasında kullanılacak kaynaklar ise Suphi Ezgi'ye ait “Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi” eseri ve Hüseyin Sadeddin Arel'in “Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri” eseri olarak sınırlandırılmıştır.

2. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları, verilerin toplanması, verilerin çözümlenmesi ve çözümlemede kullanılan yöntemler açıklanmıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada Rauf Yektâ Bey'in "Türk Mûsikî Nazariyatı" kitabının incelenmesi ve çeviri yazımının yapılabilmesi ve var olan durumunun tespit edilebilmesi amacıyla tarama modeli kullanılmıştır. "Tarama modelleri geçmişte ya da halen varolan bir durumu varolduğu şekilde betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır" (Karasar, 1995, s. 77).

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini; Rauf Yektâ Bey'in "Türk Mûsikî Nazariyatı" eseri oluşturmakta olup evren ile örneklem kitabın içeriğidir. Büyükoztürk, Akgün, Demirel, Karadeniz ve Kılıç'a (2010, s. 78) göre araştırmanın evreni, "Soruları cevaplamak için ihtiyaç duyulan verilerin (ölçümlerin) elde edildiği canlı ya da cansız varlıklardan oluşan büyük gruptur". Örneklem ise "belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir" (Karasar, 1995, s. 110).

2.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın temelini oluşturabilmek ve önceden belirlenen amaçlara ulaşabilmek amacıyla Rauf Yektâ Bey'in "Türk Mûsikî Nazariyatı" kitabı üzerinde yapılan çalışmada elde edilen verilerde doküman inceleme ve kaynak tarama teknikleri kullanılmıştır.

"Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi tek

başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir” (Yıldırım, Şimşek, 1999, s. 217).

“Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya kaynak tarama denir. Tarananlar: geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç, bina heykel, vb. kalıntılarla; olgular hakkında sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. leridir” (Karasar, 2005, s. 183).

Eser, “Osmanlı dönemi nadir eserlerin kataloglanması, dijital ortama aktarılması ve elektronik ortamda kullanıma sunulması” proje kapsamında 2012 yılında İstanbul Kalkınma Ajansı tarafından İSTKA/2012/BIL/233 proje numarası ile yayınlanmıştır. Esere Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü-Atatürk Kitaplığından ulaşılmıştır. Eserin çevirisi yeniden yapılmış olup bu aşamada Rauf Yektâ Bey’in kullanmış olduğu noktalama işaretleri, köşeli parantez ve parantez içinde vermiş olduğu açıklamalar ve dipnotlara birebir riâyet edilerek olduğu gibi aktarılmıştır. Günümüz Türkçesine sadeleştirmede çoğunlukla F. Devvelioğlu’na ait Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat’tan yararlanılmıştır. Rauf Yektâ Bey’in kullanmış olduğu mûsikî terimlerinin karşılıkları EK-3.’te aktarılmıştır. Eserde yer alan notalar ‘Finale 2014’ nota yazım programı kullanılarak yeniden yazılmıştır. Düzenlenerek yeni hâliyle aktarılan şekillerin yanına şekillerin eserde orijinal hâlinin yer aldığı sayfa numaraları köşeli parantez içinde [orj. s. no:] şeklinde belirtilmiştir.

2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Çalışmada doküman inceleme, kaynak tarama sonucunda elde edilen veriler içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

“İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmektir. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla fark edilemeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir” (Yıldırım, Şimşek, 2008, s. 227).

Toplamda on bölümden oluşan “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” adlı eserin tahlilinde, Rauf Yektâ Bey’in önemle üzerinde durduğu konular yeni başlıklar altında toplanarak incelenmiştir.

Bulgular ve Yorum bölümünde, alt problemlere ilişkin sorular cevaplanmıştır. Birinci alt probleme ilişkin bulgularda, “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” adlı eser günümüz Türkçesine sadeleştirilmiş olup orijinal sayfa numaraları ile her biri yeni sayfada olacak şekilde aktarılmıştır. İkinci alt probleme ilişkin bulgularda, ‘Rauf Yektâ Bey’in nazariyat anlayışı ile Arel-Ezgi nazariyat anlayışı arasındaki karşılaştırmada, sınırlılığı çizilen nazariyat kitaplarında yer alan tanım ve özellikle aralıklar ve perdelere ait sayısal veriler kullanılmıştır. Karşılaştırma yapılan kaynaklar arasında benzerlik/farklılıklar tespit edilmiştir. Ortaya çıkan farklılıklar çizelgeler yardımıyla aktarılmıştır. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgularda ise, Rauf Yektâ Bey’in batı mûsikîsi sistemi ile Türk mûsikîsi sistemi arasında kurmuş olduğu bağlantılar ve öneriler başlıklar hâline getirilerek yorumlanmıştır.



3. RAUF YEKTÂ BEY'İN HAYATI VE ESERLERİ

Bu bölümde, Rauf Yektâ Bey'in (1871-1935) hayatı, eserleri ve yapmış olduğu çalışmalara dair bilgilere yer verilmiştir.

3.1. Rauf Yektâ Bey'in Hayatı

Rauf Yektâ Bey'in hayatı; yazarlığı, aile, öğrenim ve çalışma hayatı olmak üzere üç ayrı başlık altında ele alınmıştır.

3.1.1. Aile hayatı

Asıl ismi Mehmed Rauf olan Rauf Yektâ Bey'e, eşi benzeri olamayan manâsına gelen “Yektâ¹” mahlası Divan-ı Hümâyûn'daki görevi sırasında icazet ile kendisine verilmiştir. Rauf Yektâ bu icazet ile birlikte Mehmed Rauf yerine bu ismi kullanmaya devam etmiştir (Nasuhioğlu, 1985, s. 8). 1934'te gelen soyadı kanunundan sonra ise ailesi “Yektay” soyadını almıştır (Yüksel, 2001, s. 14).

5 Muharrem 1288/27 Mart 1871'de İstanbul Aksaray – Vâlide Sultan Câmî-i Şerîfi civârında bulunan Muhtesip Karagöz Mahallesinde dünyaya gelen Rauf Yektâ Bey, Ahmet Arif Bey ile Nevşehirli Dâmat İbrahim Paşa'nın torunu olan İkbal Hanım'ın oğludur. Doğduğu konağın bulunduğu yer, şimdiki İstanbul Belediye Sarayı'nın olduğu yerdir (Erguner, 1997, s. 21).

Rauf Yektâ Bey oldukça köklü ve geniş bir aileye mensuptur. Büyük dedesi Hüseyin Hüsnü Efendi'nin Reis-ül küttab vekilliği görevi (bugünkü Dış işleri bakanı) sebebiyle,

¹ “Dîvânî yazıda, dönemin üstâdı Hattat Nâsîh Efendi(1813-1885)'den hat dersleri almış ve hocasından Dîvânî yazıdan icâzet almasının yanında yine hocası tarafından kendisine “Yektâ” mahlası verilmiştir. Bu tarihlerde (1884-1894) İstanbul gazetelerinde Mehmet Raûf adında bir gazete muharriri bulunmakta idi. İşte bu güzel mahlas, aynı isimde yazılar yazan bu iki sanatkârı birbirinden ayıran, güzel olduğu kadar bu karışma meselesini ortadan kaldıran bir anlam kazandı ve Mehmet Raûf Bey, bu mahlas ile ismini birleştirerek Raûf Yektâ imzasını kullanmaya başlamıştır” (Erguner, 1997, s. 27).

Rauf Yektâ Bey'in ailesi, İstanbul eşrafinca “Reis-ül küttabzâdeler” olarak bilinmektedirler (Yüksel, 2001, s. 13).

Mehmed Raûf, 3-4 yaşlarında iken Alemdağ'a âilece yapılan bir gezi esnâsında, yaylı arabanın okunun göğsüne girmesi netîcesinde annesi İkbâl Hanım vefat eder. (1874-5) Daha sonra, babası Ahmed Ârif Bey, Yıldız hanım ile evlenir. Ancak bu izdivaç, 1888'de yani Mehmed Rauf yedi yaşında iken babasının vefatı ile son bulur. Bundan sonra da vasîliğini İstanbullu Altûnîzâde âilesi üstlenir (Erguner, 1997, s. 22).

Eşi Zeliha Mün'ime Yektay'ın (1888-1970) babası Mustafa Süreyya Bey, Lâle Devri sadrazamlarından olan Nevşehirli İbrahim Paşa soyundandır (Nasuhioğlu, 1986, s. 9). Annesi Fatma Hanım ise Makdul Abdullah Paşanın torunudur. Fatma Hanım uzun yıllar Abdülmecid'in şehzâdesi Burhaneddin Efendi tarafından büyütülmüştür (Yüksel, 2001, s. 15)

“Rauf Yektâ Bey ile Zeliha Mün'ime Hanım'ın bu evlilikten dört çocuğu dünyaya gelmiştir. Celâleddîn Emced Yektay (1904-1954), Fatma Lâmia (1909-1916), Emine Taliâ Tanın (1913), Ahmed Ârif Yektay (1917-1984). Torunu Yavuz Yektay (1930) da mûsikî ile ilgilenmektedir” (Nasuhioğlu, 1986, s. 9).

3.1.2. Öğrenim ve çalışma hayatı

Rauf Yektâ Bey, Simkeşhâne İbtidâîsi'nde okuduktan sonra Mahmûdiye Rüşdiyesi'ni 15 Temmuz 1300 / 28 Temmuz 1884'de birincilikle bitirmesinin ardından 13 Şevval 1301/6 Ağustos 1884'de Dîvân-ı Hümâyûn Kalemi'nde kâtip yardımcısı olarak göreve başlamıştır. Aynı zamanda Sadrazam Küçük Said Paşa tarafından 1864 tarihinde açılan Mektebü'l-Lisân'a kaydolarak bu okulda dört yıl sonunda çok güzel bir Fransızca ile birinci derecede diploma ile mezun olmuştur (Erguner, 1997, s. 24).

Rauf Yektâ Bey'in mûsikî alanında ilk hocası Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Ataullah Efendi'dir. (1842-1910). 1895'den sonra mûsikî bilgisini ve nazarî yöndeki çalışmalarını aktaran Ataullah Efendi, Rauf Yektâ Bey'in mûsikî hayatına yön vermesi adına önemli bir rol oynamaktadır. Rauf Yektâ Bey hocasına duyduğu minnetle Farsça'dan çevirmiş olduğu Molla Câmi'nin “Mûsikî Risâlesi” ni Ataullah Efendi'ye ithaf etmiştir. Diğer hocaları ise; Bahariye Mevlevîhânesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin

Dede (1854-1911),Yenikapı Şeyhi Celâleddin Efendi (1849-1907), Cemal Efendi (?-?) ile ney meşketmiş, Zekâi Dede (1825-1897) ve Bolahenk Nuri Bey'den (1834-1910) de oldukça sağlam ve zengin bir repertuvar edinmiştir. Ses fiziği konularında da, ünlü fizik bilgini Salih Zeki Bey'in (1894-1921) bilgisinden yararlanmıştır (Yüksel, 2001, s. 15, 16).

Rauf Yektâ Bey'in çalışma hayatı ve resmî görevlerinde yükselmesi 1884'te başlamış olup 1922'de emekli olmasıyla beraber sona ermiştir. Bu tarihten itibaren vefâtına kadar olan sürede çalışmalarına mûsikî ile ilgili kurumlarda, eğiticilik ve farklı görevler ile devam etmiştir.

Rauf Yektâ Bey'in resmî görevinde 1909 yılına kadarki yükselmesi şu şekildedir:

- 1301 Şevval/6 Ağustos 1884 Dîvân-ı Hümâyûn kalemî'ne girer.
- Receb 1302'de (Nisan 1885) Kayıtlar Odası'na nakledilir.
- 16 Ramazan 1312'de (13 Mart 1885 Çarşamba) binbaşı karşılığı sivil rütbe olan sâlîse'ye getirilir.
- 4 Receb (29 Kasım 1897 Pazartesi) Dîvân-ı Hümâyûn Kalemî Ser-müsevvıdliğı'ne getirilir.
- 3 Şaban'da (28 Aralık 1897 Salı) yarbay karşılığı olan rütbe-i sâniyyenin sınıf-ı sânişine terfî eder.
- 6 Ramazan 1317'de (8 Ocak 1900 Pazartesi) 4. Rütbe Osmanî, 6 Şevval 1320'de (6 Ocak 1903 Salı) 4. Rütbe Mecidî nişanları alır.
- 9 Rebi'ul-evvel'de (3 Mayıs 1906 Perşembe) albay karşılığı olan ikinci rütbeden "mütemâyiz"liğe yükselir.
- 2 Muharrem 1326'da (5 Şubat 1908 Çarşamba) başkâtip muavinliğine yükselir.
- 19 Şaban 1327'de (5 Eylül 1909 Pazar) kalemde mümeyyiz'liğe getirilir (Nasuhioğlu, 1986, s. 8, 9).

"Rauf Yektâ Bey, Bâb-ı Âli'den, 1922 yılında yapılan tensikatla [düzenlemeyle], Dîvân-ı Hümâyûn beylikçi muavini iken emekli edilir" (Nasuhioğlu, 1985, s. 9). Aynı yıl Dârü'l Elhân'da Türk mûsikîsi mazariyatı ve Şark mûsikîsi tarihi derslerini okutmaya başlamıştır. Bu görevi, 1926 yılında okuttuğu derslerin kaldırılmasıyla

birlikte sona ermiştir. Medreset-ül Hutaba’da mûsikî dersleri vermiş, 1926 yılından vefâtına kadar İstanbul Konservatuvarı, Tarihî Türk Mûsikîsi Eserlerini Tesbit ve Tasnif Komisyonun Başkanlığı yapmıştır (Yüksel, 2001, s. 16).

3.1.3. Yazarlığı

Rauf Yektâ Bey, Şark ve Garb mûsikisî tartışmalarının üst seviyelerde yaşandığı ve itilafların yer aldığı dönemde, mûsikî yazarlığı alanında özellikle Türk mûsikîsi tartışmalarının olduğu her mecrada varlığından söz ettirmiş kişilerdendir.

Rauf Yektâ Bey’in kendine has ve farklı bir üslûpla ele aldığı yazıları, onun bu özelliğini diğer yönlerine göre daha fazla ön plana çıkarmaktadır.

Özellikle İkdâm Gazetesinde yayınlanan makaleleri ve polemiklerinde görüldüğü üzere dönemin bilimsel yazı kavramına yeni bir soluk getirmiş olup, savunduğu düşünceler ile bir çok tartışmaya neden olmuştur. Rauf Yektâ Bey’in İkdâm gazetesinde yayınlanan başlıksız bir makalesinde; Nûri Şeydâ Bey’e ithafda bulunarak, kaynak göstermeksizin tamamen hurafe ve asılsız hikâyelerine cevaben:

“... Makâle-i mezkûrede me’haz gösterilmemiş ki o esere mürâcaatla müşkilimizi halledelim.”

Şeklindeki açıklamasını bu ve diğer makalelerinde de kaynak gösterme ve ispat gerekliliği konusunda ikaz ettiği görülmektedir. Rauf Yektâ Bey, Türk Mûsikîsi Nazariyatı eserinde de görüleceği üzere bu konuda oldukça hassasiyet sahibidir. Verdiği bilgileri dipnotlar şeklinde müellifini ve yer aldığı kaynağı göstererek belirtmiştir. Örneğin okuyuculara Türk Mûsikîsi Nazariyatı Beşinci Mebhas sayfa 77’de yer alan dipnot’ta “Bu cümleden olarak [Helm Holc]un “Mûsikî’nin Nazariye-Fizyolojisi” namındaki eserine bakınız; sahife 309” şeklinde kaynaklar sunmuştur.

Rauf Yektâ Bey’in tartışma konularının başında; Dar’ül Elhân’ın ıslah meselesinden kaynaklanan ve 1926’da Türk Müziğinin yasaklanması çalışmaları sırasında giriştiği polemikler gelmektedir.

Rauf Yektâ Bey'in yazım üslûbu yine İkdâm Gazetesi'nde yayınlanan “Mecbûrî Bir Cevab” makalesinde; Nûri Şeydâ Bey'e verdiği cevapta anlaşılmaktadır:

“...Nûri Şeydâ Bey son makâlelerine uzun uzadı cevap yazmaya lüzum görmüyoruz. Çünkü kendilerinde anlamak isti'dâdı bulunmadığı veyahut bi'l-iltizâm öyle göründükleri sâbit oldu.”

Rauf Yektâ Bey'in, yazılarında genel olarak ses fiziği, akord sorunları, mûsikî tarihi, şark ve garb mûsikîsi mukayesesi gibi konular ön plana çıkmaktadır. Sadece Türk mûsikîsinde değil batı mûsikîsi fiziği ve kurallarına da oldukça hakim olan Rauf Yektâ Bey, bu konu ile ilgili olarak da birçok eleştiriye maruz kalmıştır.

Rauf Yektâ Bey'i “Batı'yı bilmeyen, alaturka bir müzikçi” olmakla suçlayıp tartışmaya girenlerin başında, Mahmud Ragıp (Gazimihal), Halil Bedî (Yönetken) ve Ekrem Zeki (Ün) gelirken, sonraki yıllarda Türk Müziğinin savunucusu olan birçok ünlü kişi ise, bu dönemde susmayı tercih etmişlerdir (Nasuhioğlu, 1985, s. 10).

3.2. Rauf Yektâ Bey'in Eserleri

Rauf Yektâ Bey'in eserleri; beste, nota yayınları, kitap ve makaleleri olmak üzere dört ayrı başlık hâlinde ele alınmıştır.

3.2.1. Besteleri

Rauf Yektâ Bey'in kendine has ve naif bir üslûbu olan, melodik zenginlikler ile dolu çeşitli formlarda günümüze kadar ulaşan 70'e yakın bestesi bulunmaktadır.

Sözlü Eserler

1. Ey nâyî hoş nevâyî ki dildâr ü dilhoşî / Yegâh Âyin-i Şerîfî
2. Ey tâbiî nefa-ü hevâ / Yegâh İlâhî (Evsat)
3. Karîn-i bezm-i hâs eyle / Şedaraban İlâhî (Düyek)
4. Millî Tekbîr / Rast
5. Tahir-Bûselik Kâr

6. Turra-i zerrini dökmüş sevdiğim ruhsârına / Araban I. Beste (Evsat)
7. Gönlümü sevdâ-yı zülfün dâğ-dâr etti yine / Bayâti Araban Bûselik Beste (Zencir)
8. Halka-i zülf-i siyâhı fark olunmaz dâmden / Eviç Murabba Beste (Ağır Çenber)
9. Aceb o zühre gibi zâde-i semâ mı olur / Hisar Bûselik Beste (Zencir)
10. Ey bülbül-i rebîî bâis nedir nevâya / Nevâ Beste (Lenk Fahte)
11. Gönül bestenigâre sâkiyâ peymâneler dolsun / Bestenigâr (Aksak Semâi)
12. Gülistân-ı cemâlinde femin gonca rûhun güldür / (Araban Aksak Semâi)
13. Kapılma ey gönül ruhsârı âle / Dilkeşîde Şarkı (Curcuna)
14. Ey gözleri âhû beni kıl vaslına merhem / Bayâti Araban Bûselik (Sengin Semâi)
15. Sevdî canım sen gül-i nâzik teni / Bestenigâr Şarkı (Aksak)
16. Oldu şeb mahmûr-i zevkin neşr-i feyzetmiş seher / Hicaz (Uzzal) Şarkı (Müsemmen)
17. Fransızca güfteli “Au nom d’Allah” / Nevâ Şarkı
18. Gönül aşkına bend oldu efendim / Sipihr Şarkı (Düyek)
19. Birlikte bu akşam yine mey nûş edelim gel / Ferahnâk Şarkı (Sengin Semâi)
20. Ahretlik-Evlatlık Kız

(Çergel, 2007, s. 35-42).

Saz Eserleri

1. Yegâh Peşrev- Devr-i Kebîr (3 Hane)
2. Neva Peşrev- Muhammes / Nevâ Saz Semâisi
3. Irak Peşrev (2 Hane)
4. Sûzidil Peşrev- Devr-i Kebîr
5. Mahur Peşrev- Muhammes / Mahur Saz Semâisi
6. Son Peşrev ve Yürük Semâi
7. Sûzidilârâ Peşrev- Devr-i Kebîr
8. Acem Bûselik Saz Semâisi
9. Arazbar Bûselik Saz Semâisi

10. Bayâti Saz Semâisi
11. Bayâti-Araban Saz Semâisi
12. Nây Nâme- Devr-i Hindi
13. İstiklâl Marşı (Güfte: Mehmed Âkif Ersoy)
14. Mahur Muzafferiyet Marşı (Yürük Semâi)
15. Devr-i İstibdâda bir feryâd-ı ahrârâne / Rast 1908 Hürriyet Marşı (Semâi)
16. Kasetti vatana hâin düşmanlar / Hüseyinî Marş (Sofyan)
17. Biz ölen Rumel'nin çarpan nabzıyız / Esirgeme Derneği Marşı
18. Arş vatan imdâdına / Rast Marş (Sofyan)

(Çergel, 2007, s. 33, 34).

3.2.2. Nota yayınları

1. “Dâr’ül elhân Külliyyâtı”, İstanbul Konservatuvarı Yayını, 1922-1927, 258 eser
2. “Mevlûd Tevşihleri”, İstanbul Konservatuvarı Yayınları, 1931
3. “Muharrem, Safer, Rebi’ul evvel ilâhileri”, İstanbul Konservatuvarı Yayınları, 1933 (2 Fasikül)
4. “Bektaşî Nefesleri”, İstanbul Konservatuvarı Yayınları, 1933 (2 Forma)
5. “Mevlevî Ayinleri”, İstanbul Konservatuvarı Yayınları, 1934 (3 Forma)

(Çergel, 2007, s. 29).

3.2.3. Kitapları

1. Esâtiz-i Elhân serisi toplamda üç cüzden oluşmaktadır. Toplam 176 sayfadan oluşan bu eser, ünlü bestekârların biyografisi niteliğindedir. Safiyüddin Urnevî ve Hacı Arif Bey ile ilgili iki cüz daha kaleme almış ancak maddî imkansızlıklardan dolayı yayınlatılamamıştır (Nasuhioğlu, 1985, s. 14).

- Esâtiz-I Elhân I. Cüz: Hoca Zekâi Dede Efendi, İstanbul Mahmud Bey Matbaası, 1308 (1902).

Rauf Yektâ Bey bu bölümü, hocası Zekâi Dede'nin (1925-1897) ölümünden beş yıl sonra kaleme almıştır. Bu eser, Zekâi Dede'nin hayatını ele alan Rauf Yektâ'nın, uzun

yıllar meşk ettiği öğrencisi olması münasebetiyle doğru ve sağlam bir kaynak olmasından dolayı Türk Müziğine kazandırılmış önemli bir eserdir (Nasuhioğlu, 1986, s. 14).

- Esâtiz-i Elhân II. Cüz: Hoca Abdülkâdir-i Merâgi, İstanbul Feride Matbaası, 1318 (1902).

Bu eser, Abdülkâdir Merâgi (1357-1435) hakkında yapılmış ilk kaynak olarak kabul edilmektedir. Abdülkâdir Merâgi'nin hayatını ele alan bu risâle, Türk müziğine ve Merâgi ile ilgili çalışmalara güçlü kaynaklık etmektedir.

- Esâtiz-i Elhân III. Cüz: Dede Efendi, İstanbul Evkaf-i İslamiye Matbaası, 1341 (1925).

Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'nin (1778-1846) hayatı ve sanatı üzerine ilk çalışma olma özelliği taşımaktadır. Eserde Dede Efendi'yi tanımış kişilerin anılarına ve görüşlerine yer verilmiştir. Eserin son bölümünde ise, Dede Efendi'nin eserlerinin listesi yer almaktadır (Nasuhioğlu, 1986, s. 14).

2. Türk Mûsikîsi Nazariyatı: İstanbul Mahmud Bey Matbaası 1343 (1924)

“Eser, Türk Mûsikîsi Nazariyatını konu alan bilimsel anlamdaki ilk çalışmadır. Formalar halinde yayınlanmış ancak yayın 9. Formada kalmıştır” (Yüksel, 2001, s. 21). Dönemin Konservatuarı olan Darü'l Elhân'da okutulmak üzere ders notu şeklinde yazılmıştır (Nasuhioğlu, 1986, s. 14). Toplamda 10 Bölümden oluşmaktadır ve her bölümün sonunda bölüm sonu soruları yer almaktadır. İçerik olarak Türk Mûsikîsinin kurulduğu temel ilkeler ve ses fiziği üzerine yoğunlaşmış bir eserdir. Rauf Yektâ Bey'in diğer makale ve polemiklerinde de yer verdiği akord sorunu, çok seslilik, Türk Müziğindeki usûl ve makam zenginliği gibi konular aynı şekilde bu eserde de yer almaktadır.

3. Risâle-i Mûsikî: Beylerbeyi, Mürettibhâne-i Husûsi R.Y. 1328 (1912)

Tanınmış İslam düşünürü ve bilgini olan Mevlânâ Abdurrahman Câmî (Molla Câmî) nin aslı Farsça olan mûsikî risâlesinin Türkçe'ye tercümesidir. Rauf Yektâ Bey bu çalışmasını mûsikîyi öğrendiği ilk hocası olan Galata Mevlevîhânesi şeyhi Ataullah Efendiye ithaf etmiştir (Yüksel, 2001, s. 21).

4. Millî Notamız İle Kıraat-ı Mûsikîyye Dersleri: İstanbul Evkaf-ı İslamiyye Matbaası, 1335 (1919)

Rauf Yektâ Bey'in eski harf notası olan "ebced notası" ndan esinlenerek icat ettiği nota yazım sisteminin esaslarını açıklayan bir risâledir. Sadece 16 sayfalık bir forması yayınlanabilmiştir (Yüksel, 2001, s. 21).

5. Şark Mûsikîsi Tarihi: İstanbul Mahmud Bey Matbaası, 1343 (1925)

Mûsikî tarihimizle ilgili olarak ülkemizde basımına başlanmış ilk eserdir. Sadece dört forma yayınlanmıştır. Buraya kadar olan bölümde Antik dönem mûsikîsinin incelenmesi yer almaktadır (Nasuhioğlu, 1986, s. 14).

6. La Musique Turque, Librairie Delagrave, Paris, 1922, s. 2945-3064 arası

"Türk Mûsikîsi monografisi olarak kabul edilen bu bölüm gerek içeriği gerekse de hacmi bakımından ayrı bir kitap sayılmaktadır" (Yüksel, 2001, s. 22). Rauf Yektâ Bey monografîyi önce Türkçe kaleme almış, daha sonra Fransızca'ya çevirmiştir. Eserin Türkçe orijinallerinin büyük bir bölümü torunu Yavuz Yektay'dadır ancak bunlar oldukça karışık bir halde ve bazı bölümleri de eksiktir (Nasuhioğlu, 1986, s. 15).

7. Mutâleat ve Erâe Havle Mu'temeri'l-Mûsikîyyi'l-Arabiyye, Kahire 1934, Matbaat'ül-Evâlî, 104 sah. Muhadene Gazetesi Yayınlarından

Bu eser, Arap Mûsikî'sinin yayılması hakkında kaleme alınmış bir eserdir. 1932 yılında Kahire'de toplanan Arap Mûsikîsi Kongresi'ne katılan Rauf Yektâ Bey'in Muhâdene Gazetesinde yayınladığı otuz makalenin kitap haline getirilmiş şeklidir. Eser Arapça'ya Abdülâziz Emin el-Hanci tarafından çevrilmiştir (Nasuhioğlu, 1986, s. 14).

8. Mu'temerü'l-Mûsikîyyü'l-Arabiyye, Kahire, 1933, 444s.

Rauf Yektâ Bey'in bilinmeyen bir kitabının adıdır. Şark Mûsikîsi kongresindeki tebliğlerin, özellikle Rauf Yektâ Bey'in tebliğ ve raporlarının, aynı zamanda yapılan

görüşmelerin toplandığı bu kitap 444 sayfadır ve 100 kadar da fotoğraf yer almaktadır (Çergel,2007, s. 27).

3.2.4. Makaleleri

Rauf Yektâ Bey'in makalelerinin yayınlanmış olduğu bazı mecmua ve gazeteler:

Mecmualar

- Âhenk Mecmuası
- Âlem-i Mûsikî
- Anadolu Mecmuası
- Anadolu Halk Şarkıları
- Bektâşî Nefesleri I
- Bektâşî Nefesleri II
- Dârüelhân Mecmuası
- Dârüelhân Külliyyâtı
- Dergâh Mecmuası
- Hâle Mecmuası
- İlâhiler
- Mâlûmât Mecmuası
- Mevlevî Âyinleri I
- Mevlûd Tevşihleri
- Millî Notamız ve Kırâat-i Mûsikiye Dersleri
- Millî Tettebbular Mecmuası
- Nota Mecmuası
- Peyâm
- Resimli Gazete
- Resimli Kitap
- Revue Musicale
- Monde Musicale
- Servet-i Fünûn
- Şehbal Mecmuası

- Yeni Mecmua (Süreksan, 1972, s. 27).

Gazeteler

- Âti Gazetesi
- Çiçek Gazetesi
- İkdâm Gazetesi
- Tasvîr-i Efkâr Gazetesi
- Ümmet Gazetesi
- Vakit Gazetesi
- Yeni Ses Gazetesi (Erguner, 1997, s. 121-127).

Türkçe Makaleleri

1. “Zekâi Dede”, Hale, 1 K. Evvel 1325 (1909)
2. “Tarih-i Mûsikîye”, Hale, 1 K. Evvel 1325 (1909)
3. “Tenkidat-ı Mûsikîye”, Ümmet, 10 Temmuz 1326 (1910)
4. “Avrupa Darülmûsikîleri”, Ümmet, 10 Temmuz 1326 (1910)
5. “Mahmud-ı Sanî”, Ahmed Rasim’in “Osmanlı Tarihi” nde, Cilt 4, İstanbul 1328 (1912)
6. “Tanburî Cemil Bey”, Tasvir-i Efkar, 7, 15, 24 Ağustos 1916
7. “Tanburî Cemil Bey Merhuma dair”, Tasvir-i Efkar, 16 K. Evvel 1916
8. “Osmanlı Marşı”, Atî, 30 Temmuz 1918
9. “Millî Tekbir Hakkında”, Yeni Mecmua Nûsha-i Fevkalâde, 1918
10. “İtrî”, Tevhid-i Efkar, 15.02.1922
11. “Anadolu Halk Şarkıları”, Vakit, 20 K. Evvel 1923
12. “Eski Türk Mûsikîsi’ne Dair Tetebbular: 1. Kökler”, Millî Tetebbular Mecmuası, 3.
13. “Eski Türk Mûsikîsi’ne Dair Tetebbular: 2. Türk Sazları I-II”, Millî Tetebbular Mecmuası, 4-5
14. “Dede Efendi”, Darülelhân Mecmuası, 1-2-3-4-5-6-7.
15. “Darülelhânlar Tarihine Bir Nazar”, Darülelhân Mecmuası, 1-2.
16. “Kitabet-i Mûsikîye Tarihi’ne Bir Bakış” I-II, Şehbal, 7-11.
17. “Tanbur”, Şehbal 58.

18. “Tanburî Osman Bey”, Şehbal, 51.
19. “Dellâlzâde”, Şehbal 64.
20. “Cennetmekân Sultan Bayezid Han-ı Sanî ve Fenn-i Mûsikî”, Şehbal, 19.
21. “Memâlik-i Şarkiyede Seyahat-ı Mûsikîye”, Resimli Kitap, 7-9.
22. “Selîm-i Salis”, Yeni Mecmua, 16.
23. “Bestekâr ve Hanende Hacı Arif Bey”, Şehbal, 39.
24. “Kantemiroğlu”, Şehbal, 52.
25. “Hacı Arif Bey”, Şehbal, 53.
26. “Kafkasya’da Mûsikî”, Şehbal, 59.
27. “Mûsikî Muallimlerine Rehber”, Çiçek, 14-16

(Nasuhioğlu, 1986, s. 15).

Yabancı Dildeki Makaleleri

1. “Musique Orientale-Pechreve Dans la Mode Ouchak-Poucelik”, RM, 15 Avril 1907.
2. “Le Compositeur du Pechreve Dans le Mode Nihavend”, RM, 1 Mars 1907.
3. “Musique Orientale”, RM, 1 Juin 1907.
4. “La Vraie Theorie de la Gamme Majeure”, Revue Musicale, 15 Avril 1908.
5. “Pechreve Dans le Mode Rast-Yeguiah”, RM, 15 Mai 1908.
6. “Correspondance” (sütununda), RM, 1 Juin 1908 (Nasuhioğlu, 1986, s. 15).

4. ESERİN İÇERİĞİ VE TAHLİLİ

Eser, “Osmanlı dönemi nadir eserlerin kataloglanması, dijital ortama aktarılması ve elektronik ortamda kullanıma sunulması” proje kapsamında 2012 yılında İstanbul Kalkınma Ajansı tarafından İSTKA/2012/BİL/233 proje numarası ile yayınlanmıştır. Esere Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü-Atatürk Kitaplığından ulaşılmıştır.

“Türk Mûsikîsi Nazariyatı” eseri ilk olarak (Paçacı, 1997) tarafından çevirilerek Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği kulübü yayını olan “Mûsikîşinas” dergisinde bölümler halinde yayınlanmıştır. Önsözünde belirttiği üzere Rauf Yektâ Bey’in bu eseri, bir ders kitabı olması sebebiyle klasik ifade biçimini ve ahenkli üslûbunu daha anlaşılır olma sınırları içinde tuttuğunu ancak bu ifadelerin anlaşılmasının günümüz için oldukça zor olduğunu belirtmiştir. Çevirisinde bazı ifadeleri köşeli parantez içerisinde günümüz Türkçe’sine yaklaştırdığını ancak orijinal metinlerdeki ifadeleri birebir karşılayabilecek bir çeviri çabasının gereksiz ve riskli olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda eserin belli bir mûsikî alt yapısına mâlik bir kitlenin hedef alınarak yazıldığını, eserin içerisinde yer alan bilgilerin parantez ve dipnotlar ile kısa yoldan açıklanamayacak olması sebebiyle bu yöntemleri gereksiz bulduğunu ifade etmiştir.

Eserin 145. sayfasından sonrası harf devrimine geçiş sebebiyle Latin harfleriyle basılmıştır. Paçacı, “Mûsikîşinas” dergisinin onuncu sayısında bu konuyla ilgili olarak; “Sanayi-i Nefise Encümeni”nin kararıyla 1926 yılında Dârü’l Elhân’da Türk mûsikîsi eğitiminin yasaklanması ile birlikte alevlenen Alafranga-Alaturka çatışmalarının kitabın son bölümüne de yansımış olduğunu ve kitabın konusunun tamamen eksen değiştirip Rauf Yektâ Bey’in tepkili yaklaşımları ile devam etmesinin, dönemin müzik tartışmalarının durumu açısından önemli olduğunu ifade etmiştir. Rauf Yektâ Bey’in eserinin harf devrimine tesadüf eden yıllarda basılmış olan sayfalarının da bu infiâli yansıtmış olduğunu ve çoğu geçiş dönemi yayınlarında olduğu gibi fazlaca imlâ hatası olduğunu belirtmiştir (1997, s. 104).

Eser toplamda on bölümden oluşmaktadır. Yapılan tahlilde; Rauf Yektâ Bey’in üzerinde önemle durduğu konular yeni başlıklar altında toplanarak incelenmiştir.

Rauf Yektâ Bey, eserin birinci bölümünü mûsikînin tanımı, nazariyatı, konusu, kökeni ve amaçları başlıkları altında incelemiştir.

Rauf Yektâ Bey eserin ikinci bölümünü; Mûsikînin fizîki kökeninin dâhilinde bulunan konuları; ses oluşumu, titreşimin tanımı, tam ve basit titreşim, titreşim hızı, özel sesler, özel seslerin sınırı, özel seslerin mûsikîde kullanımı, mûsikî seslerinin sınırı, ses yeterlilikleri, ses yüksekliği, tiz seslerin oluşumu, tınlamanın sebebi, uyumlu sesler ve sayısı, sesin yayılması, yankı oluşumu, rezonans, basit ve birleşik yankı, tellerin titreşim çeşitleri, ses ölçer, tellerin uzun titreşim kuralları, sesin işitilmesi ve çıkarılması başlıklarıyla ele almıştır.

Eserin üçüncü bölümünde; mûsikî ile sayılar arasındaki ilişki, eski bestekârların mûsikînin fizik ve matematik ile ilgili kısmına bakış açıları, icrâcıların mûsikî'nin matematikle ilgili kısmına bakış açıları, teorisyenler ile icrâcılar arasındaki görüş ayrılıkları ve çözümleri, mûsikî nağmeleri kaç şekilde belirleneceği, adedî (sayısal) oranlar ve bu oranların ses ölçer üzerindeki uygulamaları, adedî (sayısal) oranlar ve tel uzunlukları, aralık kavramı, aralıkların birbirine eklenmesi ve çıkarılması ve bölünmesinin kuralları gibi konuları ele almıştır.

Rauf Yektâ Bey dördüncü bölümde, medeni memleketlerin nazariyatlarının kaç kısma ayrıldığı, batı mûsikîsini kullanan milletlerin mûsikîleri arasındaki nazari farklar, doğu mûsikîsini kullanan milletler, bu mûsikiyi kullanan milletler arasında sistem farkları, Türkiye'de Türk mûsikîsi nazariyatı ile ilgili eserler ve yazılan eserlerin kaynakları, içeriği ve kapsadığı konular, Türk mûsikîsinde yer alan çok sayıda makamı batı mûsikîsinin majör ve minör adı verilen iki makamına dahil etmek gayretinde çalışan kişilerin zihniyeti, Arabistan, Acemistan, Hindistan gibi oğu memleketlerinde mûsikînin durumu, Darü'l Elhân'ın görevi, millî ve çağdaş bestekârlar yetiştirmek adına Darü'l Elhân'ın üzerine düşen görevler gibi konulara değinmiştir.

Rauf Yektâ Bey eserin beşinci ve altıncı bölümünde, bir lisanın harfleri ile mûsikînin nağmeleri arasındaki ilişki, ilk kavimlerin kullandıkları mûsikî nağmeleri arasındaki farklar ve bunların nedenleri, doğu mûsikîsinde nağmelerin sayıca fazla olmasının mûsikîmize faydaları, doğal ve arızalı nağmelerin bir lisanın harfleriyle ilişkisi, ana dizi, alafranga mûsikînin ana dizisi kaç nağmeden oluştuğu ve latin harfleriyle

gösterimi, Alman ve İngilizlerin ana dizisiyle Fransız ve İtalyanların ana dizilerinin karşılaştırılması ve harflerle gösterimi, Türk mûsikîsinde doğal nağmelerin Farabî dönemindeki gösterimi ve dönemin doğal nağmelerinin isimleri, nağmelere isim verilmesinin başlangıcı ve hangi isimler verildiği, doğal nağmeler silsilesinde perde isimleri, Türk nazariyatçılarından Hızır Bin Abdullah'ın eserindeki ana dizi, içeriği ve doğal perdelerin isimleri, bu dönemde doğal nağmelerin gerçek ve sabit pestlik ve tizlik dereceleri, Türk mûsikîsinde kaç çeşit düğâh nağmesinin bulunduğu, Avrupa'da düğâh nağmesinin durumu, düğâh nağmesinin titreşim sayısının belirsizliği, batı mûsikîsinde insanların doğal ve ortak ses genişliğine sahip nağmeler, Türk mûsikîsinde ana dizideki doğal nağmelerin tespiti, doğu ve batı mûsikîsilerinin ana dizileri arasında aralıkların düzenlenme biçiminin karşılaştırılması, Türk mûsikîsinin ana dizisini oluşturan doğal nağmelerin notası ve isimleri, ana dizi değişikliğinin kabulünün ud ve keman üzerindeki etkisi, udun kullanması gereken anahtar, ud metodlarının bu meseleye müdahalesi, meseleyi çözüme ulaştıracak yetkili kurum, tanbur ve kemanın akordları, tanbura özel notaların yazılacağı anahtar, kemençe akordu, kanun akordu ve kullanacağı anahtar, santur notalarının yazılacağı anahtar, makamlarımızın perdeler üzerindeki icrası ve kuralları, mûsikîde makamlar için uyulması gereken mecburi kurallar, kurallara uyulması şartıyla makamların şed yoluyla icrası, batı mûsikîsinde kullanılan majör ve minör makamlarının hangi notalar üzerine aktarıldığı ve kaç makam oluşturulduğu, hanendelerin seslerinin sınıflandırılması, tüm hanendelerin ortak olarak okuyabileceği ana dizinin nağmeleri, gelecekte yetişecek mûsikî alimlerimizin millî mûsikimiz ve nazariyatın ilerlemesi adına yapması gereken çalışmalar, uluslararası mûsikînin nerede kullanıldığı, Türk mûsikîsi ile batı mûsikîsi kuralları arasındaki farklar, mûsikî alanında Türklerin Macarlar ve Ruslarla karşılaştırılması, Avrupalıların mûsikî konusunda Türklerden beklediği hizmetler, dünya üzerindeki medenî milletlerin mûsikîlerinin kaç kısma ayrıldığı, Türk mûsikîsinin geleceği, ilm-i âhenk kabulü ve uygulanması, Avrupa'da başlayan mûsikîde doğululaşma hareketleri, Türk mûsikîsinde nağmelerin yerlerinin bilimsel olarak belirlenmesi, telif ilmi, Türk mûsikîsinde ses ölçer ile yapılan çalışmalar ve sonuçları, Türk mûsikîsinde kullanılan aralıkların adedî (sayısal) oranları, işaretleri ve isimleri, arızalı perdelerin yerlerinin belirlenmesi konularını ele almıştır.

Yedinci bölümde; aralıkların uyumlu-uyumsuz olma meselesini, büyük, orta ve küçük aralıkların isimleri ve adedi (sayısal) oranlarını açıklamıştır. Sekizinci bölümde, doğu ve batı teorisyenlerinin uyumlu aralıkların adedi (sayısal) oranları hakkında görüş ayrılıkları ve sebepleri, aralıkların gerçek ve yaklaşık oranları hakkında bilgilere yer vermiştir.

Rauf Yektâ Bey dokuzuncu bölümde, Türk mûsikîsinde kullanılmakta olan batı nota sisteminin, mûsikîmize uygunluğu, diyez ve bemollerin kullanımı, Türk mûsikîsinde kullanılan özel diyez ve bemol işaretleri konularına yer vermiştir. Son bölümde ise, batı mûsikîsine ait “Tadil Sistemi”ni ayrıntılarıyla açıklayarak, Türk ile Batı Mûsikîsi nazariyesi arasında karşılaştırmalar yapmıştır.

Rauf Yektâ Bey, eserin ders kitabı niteliği taşıması dolasıyla, bölüm içinde işlenen konulara dair her bölümün sonunda sorulara yer vermiştir.

4.1. Mûsikî

Mûsikînin Tanımı, Nazariyatı, Konusu, Kökeni ve Amaçları

Eski mûsikî nazariyatçılarının, mûsikîyi çeşitli şekillerde tanımladıklarını ifade eden Rauf Yektâ Bey, birçok doğu yazarı tarafından kullanılmış ve en çok bilinenin İbn-i Sîna’ya ait olduğunu belirterek bu tarifi; “Mûsikî, bir matematik bilimidir ki bu ilimde nağmelerin, ne şekilde birleştirilip uzaklaştırılırsa insan tabiatının o nağmelerden hoşlanacağından ya da hoşlanmayacağından ve nağmenin ne şekilde yazılacağını bilmek için nağmeler arasına giren zamanların durumlarından söz edilir” şeklinde aktarmıştır.

Bu tanıma göre doğu yazarlarının mûsikînin iki önemli kavramını vurgulayarak tanımlama yapmış olduklarını, bunlardan birincisinin, nağmelerin bir araya getirilmesi; telif, ikincisi ise her nağmenin uzunluk veya kısalık süreleri yani vuruş olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, batıda yazarların mûsikîyi kendi bakış açılarına göre yorumlamış olduklarını ifade ederek yapılmış olan mûsikî tanımlarını ise aşağıdaki şekilde aktarmıştır:

Başlarında Jan Jacques Rousseau'nun bulunduğu bazı Avrupa Mûsikîşinasları Mûsikîyi; "Nağmeleri kulağa hoş bir etki meydana getirecek şekilde birleştirilmesiyle sunulan bir sanattır" olarak tanımlamışlarsa da bazı yazarlar dissonances denilen uyumsuz nağmelerin dinleyiciler üzerinde nefret, dehşet gibi duygular da uyandırdığını, sadece iyi duyguları yansıtmadığını söyleyerek ve buna bağlı olarak J. Jacques Rousseau'nun tanımına itiraz etmişlerdir.

Almanya'nın en büyük bilgelerinden Kant, mûsikî tanımında; "Nağmeler aracılığıyla bir takım güzel hisleri ifade etmeyi öğreten bir sanattır" ifadesini kullansa da mûsikî her zaman güzel hisleri ifade etmediğinden Rauf Yektâ Bey, bu tanımın da yetersiz olarak görüldüğünü belirtmiştir.

Buna benzer daha birçok tanımın yapıldığını belirten Rauf Yektâ Bey, batıda kabul gören üç tanımı aşağıdaki gibi aktarmıştır:

1. Mûsikî, konuşma yetisinin tamamıyla ifadeye gücünün yetmediği bazı fikirleri, duyguları, nağmelerin birbirini izlemesi ve birleşmesi aracılığıyla ifade etmek için insanlara yaradılışın armağanı olan bir lisandır (J. d'Ortigue).
2. Mûsikî, konuşma yetisinin güçlü bir yardımcısı makamında olarak zeki ve seçkin yaradılış ile donatılmış bulunan insanları nağmeler ile etkileme sanatıdır. (Berlioz).
3. Mûsikî, nağmelerin uyumlaşma ve birleşmesi aracılığıyla etkileyici olma sanatıdır. (Fétis).

Mûsikîyi tanımlama konusunda doğu ve batı yazarlarının arasındaki bakış açısı farklılıklarının nedenini, doğu yazarlarına göre sadece uyumlu nağmeler mûsikîden sayılırken, batı yazarlarının uyumsuz sayılan nağmeleri de mûsikî sınırları içine almaları olduğunu ve hattâ ses uyumu konusunda batı kitaplarında uyumsuz seslerin birleştirilme ve uzaklaştırılma yöntemleri hakkında ayrı bir başlık verildiğini belirten Rauf Yektâ Bey, bunun sebebinin ise batıda mûsikînin tiyatroya uygulanması gerekliliğinden, insanî duyguların mûsikî ile nitelendirilmesinden, örneğin aşk duygusunu ifade eden güzel, ruh okşayan nağmelerle bir facianın en müthiş bir yerinin nitelendirilemeyeceğinden kaynaklı olduğunu belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, “Mûsikînin Nazariyatı” başlığında ise nazariyatın ilk olarak nasıl belirlendiği ve kurallara bağlandığı konusunda “mûsikî nazariyâtı, birtakım bilgiler ve matematikçiler tarafından kendi çalışma odalarında düşünülmüş ve düzenlenmiş prensip ve kurallardan başka bir şey değildir” söyleminde bulunan bazı yazarların, tutarsız varsayımlarına şiddetle karşı çıkmıştır. Öyle bir durumda; insanların seslerini ve sazlarını mûsikî nazariyecilerinin oluşturduğu kurallara göre belirlenen ve nağmeleri doğal olmayan bir şekilde icrâ etmiş olduklarına inanmamız gerektiğini, bunun yanlış olduğunu ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, Hoca Abdülkâdir Meragî’nin de “Câmî’ül Elhân” kitabında, kuramının uygulamasında öncelikle melodilerin incelendiğini, bulunan sayısal oranların, oluşan kuralların keşfedilmiş olduğunu ve bunun sonucunda bir araya getirilen bilgilerin mûsikî nazariyatını oluşturmuş olduğunu belirtmiştir. Her sanatın uygulamasının kuramından önce ortaya çıktığı düşüncesini şiir ve aruz ile örnekleyen Rauf Yektâ Bey, aruzun; şairlerin doğanın yönlendirmesiyle söyledikleri vezinli sözlerden çıkarıldığını, daha sonra bazı araştırmacıların şiirde hissettikleri uyum ve düzgünlüğün, kelimelerdeki hareket ve durgunluğun düzenli bir şekilde birbirini izlemesini kurallara bağladıklarını ifade etmiştir. Sonuç olarak mûsikî nazariyariyatının bilinenin aksine icrâda uygulanan kurallar göz önünde bulundurularak, sonrasında nazari bir düzene oturtulduğunu belirtmiştir.

“Mûsikînin Konusu” başlığında ise her ilmin kendisine ait bir konusunun olduğunu ve mûsikînin konusunun ise nağmeler olduğundan bahseden Rauf Yektâ Bey, mûsikînin konusunu; “nağmelerin durumlarından ve nağmeleri yazmak için bu nağmeler arasında bulunması gereken ve kabul görmüş sayısal oranların nağmeler ile ne şekilde bir araya geleceğinin belirlenmesi” olarak belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, mûsikî ilmini fizikî ve matematiksel köken olarak ele almıştır. Sesin tanımı ile oluşma biçimini, dinleyiciye ulaşma sebebini, tizlik ve pestlik gibi konuları ele alarak inceleyen bölümü “fizikî köken”, iki nağme arasında bulunan sayısal oranlardan bahseden kısmı ise “matematiksel köken” olarak ifade etmiştir. Buna ek olarak mûsikînin kısmen geometriyle ilişkili olduğunu da belirten Rauf Yektâ Bey, tel uzunlukları ve miktarların da geometrinin konusu olduğuna değinmiştir.

Rauf Yektâ Bey, mûsikînin amaçlarını, kuramsal olarak edinilen bilgileri uygulamaya koyarak çeşitli duyguları niteleyen nağmelerle insan üzerinde işitme duygusuna haz veren, ruha huzur ve heyecan vermekten ibarettir şeklinde açıklamıştır.

4.1.1. Mûsikînin fizîki kökeni

Mûsikînin Fizikî Kökeni

Ses

Sesin Tanımı: Rauf Yekta Bey, işitme sinirinden ve kulağımızın hissettiği her olaya genellikle ses adı verildiğinden bahsettikten sonra sesleri ikiye ayırmıştır. Bunlar “Mûsikî” ve “Nârâ-Âvaz” sesleridir.

1. Mûsikî Sesleri: Nağme ehillerince mûsikî değeri belirlenip anlaşılabilir kadar uzayan seslerdir.
2. Nâra-âvaz: İşitenler üzerinde az çok belirsiz bir etki meydana getiren ve mûsikîde kullanılan nağmeler arasında kendilerine bir yer verilmeyen gürültü türünden bir takım seslerdir.

Rauf Yektâ Bey, sesi; “ses çıkaran cisimlerin titreşim hareketinden meydana gelmektedir” şeklinde tanımlamıştır. Bu cisimlerin uyarılmasıyla bireysel birimleri seri bir titreşim hareketi ile hareket eder ve böylece ses oluşur. Sesin meydana gelebilmesi için titreşimin hızlı bir şekilde oluşması şarttır” şeklinde açıklamıştır.

Sesim titreşiminin ise ikiye ayrıldığını belirtmiştir:

1. Tam Titreşim: Titreştirilen bir telin denge konumunda bir tarafa gidip gelmesi toplamından oluşan titreşimdir.
2. Basit Titreşim: Titreştirilen bir telin yalnızca bir tarafa gitmesinden ya da gelmesinden meydana gelen titreşimdir.

Rauf Yektâ Bey, bu konu ile ilgili olarak dipnotunda, İngiltere ve Alman nazariyecilerinin tam titreşimi 1 titreşim, Fransızların ise 2 titreşim olarak saydıklarını

belirtmiş, kendisi de tam titreşimi 2 titreşim olarak kabul etmiş ve hesaplamalarını bu orana göre yapmıştır.

Özel Seslerin Sınırı: Yekta Bey, kulağımızın duyabileceği en pest ve en tiz seslerin toplamına özel sesler denildiğini belirtmiştir. İşitebildiğimiz en pest sesler saniyede 32 basit titreşime, en tiz sesler ise saniyede 73700 titreşime kadardır (İngiliz ve Almanlara göre özel seslerin en pesti 16, en tizi ise 36850 tam titreşimden meydana gelmektedir).

Mûsikî Seslerinin Sınırı: Rauf Yektâ Bey, özel seslerin tamamının mûsikîde kullanılmasının mümkün olmadığını belirterek, bu seslerin sınırlarının olduğunu ve ispatlanması adına 7 oktav ses aralığına sahip olan piyanodan yararlanıldığını, en pest ses olan do-1 sesinin saniyede titreşim sayısının 64,6, en tiz perde olan do-7 perdesinin ise saniyede 8267 titreşimden oluştuğunu belirtmiştir. Körüklü piyanolarda ise en pest sesin titreşim sayısı 32,3 den oluşan do-2² perdesine kadar inmekte olsa da, Helmhulc'a göre mûsikîde dinlenmesinden zevk alınabilen seslerin sınırının en pest seste 80, en tiz seste ise saniyede 8000 titreşimi geçmeyen nağmelerden oluştuğunu aktarmıştır.

Sesin Özellikleri: Rauf Yektâ Bey, sese ait üç özellik olduğunu belirtmiştir;

1. Sesin Yüksekliği: Bir sesin yüksekliği, o sesin meydana getirilmesinde harcanan kuvvetin miktarına bağlıdır. Ses yüksekliği, titreşimdeki genişlikten kaynaklanmaktadır.
2. Sesin Tizliği: Bir sesin tizliği, o sesin mûsikîde kullanılan nağmeler arasında diğerlerine göre daha yüksek bir konumda bulunması demektir. Bir sesin tiz olmasının sebebi o cismin meydana getirdiği titreşim sayılarıdır; titreşim sayısı çok ise işitilen ses tiz, az ise pest bir sestir.
3. Tını: Çeşitli mûsikî aletlerinden çıkan sesler aynı ses yüksekliği ve tizliğe sahip olsalar bile bir diğerinden kolaylıkla fark edilir. Seslerin türleri bakımından farklılığından meydana gelen bu duruma tını adı verilir.

² Bugün bu frekansın karşılığı olan nota Do-1'dir.

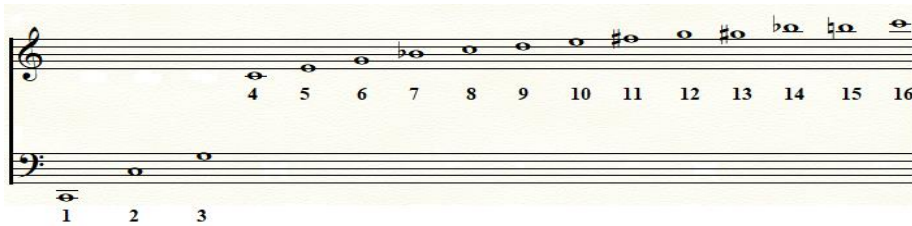
Uyumlu ses (Harmonik ses): Ses çıkaran cisimlerin titreşiminden oluşan bir sesin, tek bir sestten ibaret olmadığını ifade eden Rauf Yektâ Bey, bunlara başka seslerin de eşlik etmekte olduklarını belirterek;

Uyumlu sesler hakkında: “Esas sesi takip eden birtakım zayıf seslerin, esas sese katılarak onunla beraber devam eden sonrasında esas ses ile birlikte işitilemez hâle gelen tam uyumlu seslerdir” tanımını yapmıştır.

Rauf Yektâ Bey uyumlu sesler kanununa göre bu seslerin; 1,2,3,4,5,6 vs. gibi sayıların doğal birleşimi ile gösterildiğini ve bu sayıların, esas sesin 1 kabul edildiğinde diğer sayının gösterdiği ses arasındaki oranları ifade etmekte olduğunu belirtmiştir.

Örneğin; esas sesi 32 titreşimden meydana gelen bir sesin;

1. Uyumlu sesinin titreşim sayısı esas sesin iki katı olan 64 titreşimden,
2. Uyumlu sesinin titreşim sayısı esas sesin 3 katı olan 96 titreşimden,
3. Uyumlu sesinin titreşim sayısı esas sesin 4 katı olan 128 titreşimden meydana gelerek bu şekilde devam ettiğini belirtmiştir.

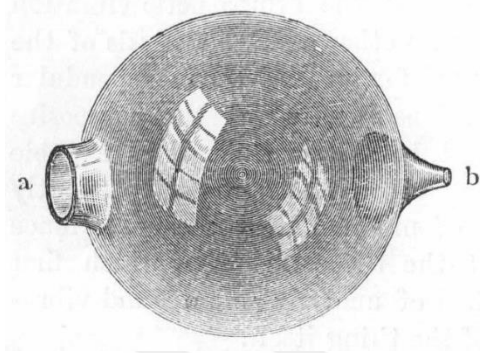


[orj. s. no: 19]

Şekil 4.1. 129,4 titreşime sahip do1 nağmesi ve uyumlu sesler

Esas ses ile birlikte titreşen bu kadar uyumlu sesin kulak ile işitilmesinin mümkün olmadığını belirten Rauf Yektâ Bey, bunun için (kor-cor) denilen borularda derece derece arttırılarak üflenmesi ile uyumlu seslerin işitilmesinin mümkün olduğunu ancak bu teknikle çıkan 7,11,14 numaralı si bemol, fa diyez, si bemol seslerinin mûsikîde kullanılmakta olan seslerden daha pest çıktığını belirtmiştir. Oluşan bu aksaklığın uyumlu sesler kuralına uymadığını ifade etmiştir.

Uyumlu seslerin kulakla doğru bir şekilde analizi Hemholtz tarafından icat edilen çeşitli hacimlerdeki içleri boş cam veya pirinçten imal edilmiş küre biçimindeki rasonatorler sayesinde mümkün olmaktadır. Rauf Yektâ Bey, bu küreler için “tannâne³” tabirini kullanak bunlara ses mikroskopyu benzetmesi yapmıştır.



[orj. s. no: 20]

Şekil 4.2. Tannâne (Helmholtz Resonance)

Rauf Yektâ Bey, tannâneler ile ses analizinin;

“Pişano üzerinde do-1 sesini uzatarak basıp, sol-2 sesine özel olan tannane kulağı yaklaştıırıldığında, kulakta uyumlu bir tınlama meydana gelir ve sonlara doğru do-1 sesinin azalarak sadece sol-2 sesi duyulur. Yine aynı şekilde pişanodan do-1 ve mi-3 tannanesi ile yapılan analizde son olarak mi-3 sesi işitilir ve sabit ses olarak kabul ettiğimiz pişanodaki do-1 nağmesinin tannane değışikliğıyle en son duyulan sesleri olan sol ve mi sesleri do-1 esas sesinin üçüncü ve beşinci uyumlu sesleridir.” Şeklinde yapılacağını belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, Tınlamanın tanımını ise: “Ses çıkaran bir cisimden çıkan esas ses ile o sese eşlik eden uyumlu seslerin tamamıyla kulaktaki işitme kuvveti üzerine yaptığı etki” olarak açıklamıştır. Ayrıca uyumlu seslerin sayısının kuramsal olarak belli olmadığını ve bazı uyumlu seslerin oluşması ya da oluşamamasının da bir çok sebebi olduğunu belirtmiştir. Görünüş itibariyle birbirine benzeyen ses çıkaran cisimlerin birbirinden farklı tınlamasını da uyumlu seslerin sayısının ve oluşma sebebinin belirli ve sınırlı olmamasından kaynaklandığını ifade etmiştir.

³ Tannân, “Tınlayan” manâsına gelmekle birlikte Rauf Yektâ Bey’in de Tannâne’yi kelimenin manâsı ile resanatorün işlevi arasında bağ kurarak isimlendirmiş olabileceğı düşünölebilir.

Sesin Yayılması: Rauf Yektâ Bey, sesin yayılması hadisesini havada, katı, sıvı ve gazlarda yayılım olarak ele almıştır.



[orj. s. no: 22]

Şekil 4.3. Pneumatique (mahalliyetü'l heva)

Şekil 4.3.'te görülen pneumatique adı verilen, kitapta “mahalliyetü'l heva” olarak geçen makinanın hava dolu fanusunun altına belirli aralıklarla çan sesi veren bir cisim yerleştirilmiştir. İçerisi hava dolu iken çan sesi dışarıdan işitilmektedir ancak hava boşaltılmaya başlanıldığında ses gittikçe azalır ve hava tamamen boşalınca ses işitilemez. Rauf Yektâ Bey, bu ispat ile havasız ortamda sesin yayılamayacağını örneklemiştir.

Sesin sadece havada değil aynı zamanda katı, sıvı ve gazlarda da yayılacağını hatta havanın aksine daha kolay ve hızlı yayılacağını belirtmiştir. Aynı şekilde pneumatique kullanarak fanusun içine bir önceki deney gibi havanın yerine gaz eklenerek de sesin işitileceğini belirtmiştir. Bu sesin gazlarda yayılabildiğinin açıklamasıdır. Ayrıca bir nehirdeki suyun altında iki taşın birbirine vurulmasıyla oluşan sesin nehrin kenarında duyulması da sesin sıvılardaki yayılımına örnektir. Rauf Yektâ Bey, sesin katılarda sıvı ve gazlardan daha fazla yayılacağını örneğini ise gece vakti kulağını yere koyan bir kişinin uzak mesafeden gelen araçların seslerini işitmesi şeklinde vermiştir.

Sesin yayılma hızı: Rauf Yektâ Bey, sesin yayılma hızını Fransız bilim adamları Gay-Lussac ve Arago tarafından yapılmış olan deney ile açıklamaktadır. Bu deneyde aralarında 18360 metre mesafe olan iki ayrı tepe üzerine toplar yerleştirilerek, toplara belirli aralıklarla üst üste ateş verilmiş ve topların yanında bulunanlar karşıda alevin görülmesinden sesi duydukları zamana kadar geçen süreyi kronometre saatlere

bakarak hesaplamışlardır. Sonuç olarak bir yöndeki sesin diğer tarafa ulaşabilmesi için ortalama 54 saniye geçtiği ortaya çıkmıştır.

Rauf Yektâ Bey sesin saniyede kat ettiği mesafe formülünü aşağıdaki gibi aktarmıştır:

$$18360:54 = 340$$

Hava sıcaklığı sesin yayılma hızını etkilediğini ve bu deney yapıldığında hava sıcaklığının yaklaşık 16 santigrat derece olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, başka bir deneyde ise daha düşük sıcaklıkta sesin yayılma hızının azaldığının tespit edildiğini ve sıcaklık değişimine göre sesin yayılma hızlarının;

“10 derece sıcaklıkta ses saniyede 337 metre iken, 0 derece sıcaklıkta ise saniyede 333 metre mesafe” olarak ölçülmüş olduğunu belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, rüzgârların ses yayılımı üzerinde etkisini ise rüzgârların estikleri yöne doğru yayılmakta olan sesin hızını arttırdığını, karşıt yöne yayılan sesin hızını azalttığını ve sesin yayılma hızı üzerine olan etkisinin ne kadar az ise sesin yüksekliğine etkisinin de o kadar fazla olacağı şeklinde açıklamıştır. Bir saz takımının uzaktan veya yakından işitilen uyumunun kulağımıza değişmeden ulaşmasının sebebini ise gerek ses yüksekliğince ve gerek tizlik-pestlikçe birbirinden farklı olan bütün seslerin eşit hızla yayılması olarak açıklamıştır.

Sesin sıvılar içerisinde yayılım hızını ise Kolandon ve Sturn tarafından yapılmış olan deneyle açıklamıştır. Bunun sonucu olarak sesin suda yayılımının havadaki yayılımından dört kat daha hızlı olduğunu göstermiştir.

Katılarda ise sesin yayılma hızının havadakinden 16 kat hızla yayıldığını aktarmıştır.

Ses yankısı (Echo): Rauf Yektâ Bey, yankıyı kısaca “ses dalgalarının yayılımı esnasında bir engele çarparak geldiği tarafa dönmesi yani bir defa işitilen sesin tekrar işitilmesi” olarak tanımlamıştır ve ses yankısının oluşumunun bazı şartlara bağlı olduğunu belirtmiştir. Bunlardan ilki engel ile gözlemcinin aralarındaki mesafedir. Sesin tekrar gözlemciye dönebilmesi için aradan belli bir zamanın geçmesi

gerekeceğinden engel ve gözlemci arasında belli bir uzaklık bulunması şarttır. İki kısa sestten oluşan bir sesin yankısını kulağın ayrı ayrı işitebilmesi için bu seslerin arasında en az saniyenin 1/10'u kadar bir süre geçmesi gereklidir. Ses saniyede 340 metre katettiği için bu hesaba göre yankı 1/10 saniyede 34 metre mesafe kat etmektedir. Bunun sonucu olarak gözlemci ile engel arası mesafenin en azından 17 metre olması gerekmektedir. Bu mesafe 17 metrenin iki, üç, dört katı olduğu zaman gözlemcinin iki, üç ve dört heceli kelimelerin yankısının da işitebileceğini belirtmiştir. Ses yankısı bir kez tekrar ederse basit, yankının oluşacağı yerde birden fazla engel mevcutsa bu tekrarlı yankıdır.

Ses yankısının sadece düz zeminlerde gerçekleşmeyip aynı zamanda eğri zeminler üzerinde de gerçekleşebileceğini belirten Yektâ Bey, Süleymaniye Cami'nin kubbesini buna örnek göstermiştir.

Rauf Yektâ Bey, ses yankısıyla yakından ilişkili olan “rezonans” kavramını da engel ve gözlemci arasındaki mesafenin 17 metreden az olması durumunda sesin kendisi ile karışacağından her bir yankının ayrı ayrı duyulmasının mümkün olamayacağı ve buna karşılık ses şiddetinin artması olarak tanımlamıştır.

Tellerin Titreşimi: Teller titreşim çeşitine göre enine ve boyuna olmak üzere ikiye ayrılır. Teller bir yay ya da mızrap ile kendi yönlerine doğru dikey olarak titreştirilmiş ise buna enine, uzunlukları yönünde titreştirilmiş ise buna da boyuna titreşim adı verilir. Yektâ Bey, sadece mûsikî ile bağlantılı titreşim çeşiti olan enine titreşimi ele almıştır. Enine titreşim kurallarını incelemek için Şekil 4.4.'te görülen ses ölçer (mikyasa-ı savt) denilen bir alet kullanarak tellerin titreşim sayıları ile ilgili bazı kuralları ele almıştır.



[orj. s. no: 26]

Şekil 4.4. Ses ölçer (mikyasa-ı savt)

Şekil 4.4.’te gösterilen a ve b eşiğine 1 metre uzunluğunda tel çekilip bir ucu c noktasında bağlanmış diğer uç ise gerilebilmesi için d burgusuna bağlanmıştır. Yine aynı uzunlukta olan ikinci bir tel a ve b noktasına çekilip e noktasına bağlanıp diğer ucu ise v ağırlığı ile gerilmiştir. Üzerinde milimetreye bölünmüş bir cetvel üzerinde hareketli bir eşik bulunmaktadır. Bu eşik tellerin titreşen kısımlarının uzunluğunu ölçmek içindir. Buna göre;

1. Tellerin titreşim sayıları, uzunlukları ile ters orantılıdır: Rauf Yektâ Bey, bu kuralı perdeler üzerinden örnek vererek açıklamıştır. 1 metre uzunluğundaki a ve b eşiği arasına takılmış olan tele vurduğumuzda duyulan ses rast perdesi ise, hareketli olan eşik telin tam orta noktası olan 50 santimetre uzunluğuna getirilirse bütün telden işittiğimiz rast sesinin yarısını yani gerdaniye perdesini duymuş oluruz. Buna göre tel uzunluğu azalırsa titreşim sayısı artmaktadır.
2. Tellerin titreşim sayıları, çapları ile ters orantılıdır: Çap değişiminin titreşim sayısı üzerindeki durumunu yine rast perdesini kullanarak örneklemiştir. Aynı a ve b eşiği üzerine takılmış olan bir metre uzunluğundaki tel çıkarılıp yerine aynı cinsten fakat bir önceki çapın iki katı olan bir tel takılıp yine aynı şekilde gerilerek ağırlık ile sabitlenmiştir. Buna göre birinci telin yani rast perdesi titreştirildiğinde çıkan sesin sekiz perde pesti olan “kaba rast” perdesinin duyulacağını belirtmiştir.

Yapılan bu ölçümün dört kural arasından sadece yukarıda anlatılan iki kuralı belirleyebildiğini diğer iki kuralın da yoğunluk kanunu ve kuvvetler kanunu olduğunu ancak konunun genişlememesi adına sadece mûsikîşinaslarca bilinmesi gerekli görülen yerleri açıklama gereği duyan Rauf Yektâ Bey, bu konunun hükümlerini iki madde halinde özetlemiştir

1. Bir tel ne kadar uzun, kalın ve ağır ise ve az bir kuvvetle gerilmişse titreşimler yavaşlar ve vereceği ses o oranda pestlenir.
2. Tel ne kadar kısa, ince ve hafif olursa ve kuvvetli bir şekilde gerilirse titreşimler hızlanır ve vereceği ses o oranda tizleşir.

Seslerin İşitilmesi: Rauf Yektâ Bey, bu bölümde seslerin algılanmasını sağlayan işitme organı (kulak) hakkında bilgiler vermiş olup “sesleri nasıl işitiriz?” sorusunun cevabını açıklamıştır.

1- Dış Kulak: Dış kulak üç bölümden oluşmaktadır;

- Kıkırdak: Görevi içerdiği kıvrımlı yapılar aracılığıyla sesleri toplayıp kulağın iç kısımlarına ulaştırmaktır.
- Kulak Kanalı: Görevi kıkırdağın toplamış olduğu sesleri kanal görevi görerek kulağın iç kısımlarına taşımaktır.
- Kulak Zarı: Dış kulağın son bulunduğu kısımdır. İnce ve hassas bir yapıya sahip olup orta kulağın bir tarafı kulak zarı ile kaplıdır. Rauf Yektâ Bey, kulak zarının görevi hakkında bir bilgi vermemiştir.

2- Orta Kulak: Kulak zarının arkasında bulunur. Orta kulakta dört adet pencere vardır. Birincisi orta kulağın üst kısmında yer alır. İkinci pencere östaki borusuna açılarak orta kulak ile geniz arasında kanal görevi görür. Orta kulağın içinde bulunan hava yutkundukça yenilenir. Üçüncü ve dördüncü pencereler ise kulak zarının tam karşısında bulunan yuvarlak ve oval pencerelerdir. Orta kulağın iki tarafı arasında dört adet küçük kemik bulunur. Bu kemikler şekillerine göre isim almışlardır. Birinci kemik çekiç (matraka), İkinci örs (sendan), üçüncü mercimek (ıdsî), dördüncüsü ise üzengi (rekabi)dir ve bu kemik oval pencereyi örten zara bağlıdır. Çekiç ve üzengi kemiklerini uyaran ve onları diğer üyelere bağlayan iki küçük sinir bulunur.

3- İç Kulak: Kulağın sesleri hissedenden ve işitme merkezini uyaran esas yer burasıdır. Kulağın bu bölümü kafa tasının sert olan yeri ile konur bu kısma ise sahra adı verilmiştir. İç kulak üç boşluktan meydana gelir. Birinci boşluk iç kulağın alt tarafında bulunan helezon, ikincisi ortada bulunan dehliz, üçüncüsü ise daha yukarıda bulunan yarı dairesel su yolu denilen yarım daire şeklindeki boşluktur. Bu boşlukların yer aldığı alana labirent adı verilir. Labirentin çevresi ince bir zarla örtülüdür ve içi sıvı ile doludur. Burada bulunan korti lifleri adı verilen 3000 kadar sinir ucu bu sıvının içine yayılmış vaziyettedir.

Rauf Yektâ Bey, verdiği bu bilgilerden sonra “sesleri nasıl işitiriz?” sorusuna cevap olarak: hareket eden bir cismin oluşturduğu hava titreşimleri dış kulaktan orta kulağa ve oradan oval pencere aracılığıyla iç kulağa yayılarak oradaki sıvıyı dalgalandırdığını,. sıvının içinde bulunan sesin diğer seslere karşı etkisiz kaldığını ve iç kulağa gelen titreşim sayesinde uyarılan korti lifinin bu titreşimi küçük bir sinire, sonrasında ise işitme siniri denilen büyük sinire ulaştırdığını ve beyine ulaşan uyarı ile birlikte sesi işitmiş olduğumuzu yazmıştır.

Seslerin çıkarılması: Rauf Yektâ Bey, bu başlık altında ses oluşumuna katılan organ ve üyeler hakkında kısa bilgiler vererek ses çıkışı ve oluşumunu aşağıdaki gibi aktarmıştır:

“Nefes borusunun üstünde gırtlak (hançere) denilen organdır. Özellikle buluğ çağını aşmış olan erkeklerin boyunlarında bulunan çıkıntı şeklinde görülür ve yutkunurken çenemizin altından aşağı-yukarı hareket eder. Sesin olduğu organ yani hançere bu hizadadır. Bu çıkıntı çocuklarda görülmediği gibi kadınlarda ise dışarıdan bakıldığında belli değildir. Hançere’nin altında nefes borusu ve onun arkasında da yemek borusu bulunur. Nefes borusu ikiye ayrılarak biri akciğerin sağına diğeri ise solunda sona erer. Bu borular ciğerlerin içerisinde birçok kollara ayrılarak bal peteklerindeki yerlere benzeren çukurlara kadar ulaşır. Kalpten gelen kirli kan bu yerlerde nefes borusundan nefes alma aracılığıyla ciğerlere giren hava ile temas ederek temizlenir. Nefes alırken ciğerlere alıp verilen hava gırtlaktan geçer fakat nefes alırken ses meydana gelmez aksine havayı çıkarırken oluşur. Bu yüzden bir kimse aynı anda hem nefes alıp hem de ses çıkarabilmesi mümkün değildir çünkü ses çıkarırken nefes alma eylemi kesilir. İnsanda gırtlak birbirine bitişik kıkırdaklardan oluşur. Gırtlakın iç tarafı kıvrımlı bir zar ile örtülüdür. Bu kıvrımların arasında “düdük” denilen düğme iliği gibi bir delik bulunur. Ses çıkarmak istenildiğinde ciğerlerden gönderilen hava nefes borusundan geçerek düdük denilen yere ulaşır. Hava buradan geçerken düdüğün kenarındaki kıvrımlar titrer ve bu sayede ses oluşur.”

4.1.2. Mûsikînin matematik ile ilgili ilkeleri

Mûsikînin Fizik ve Matematik İlmi ile İlişkisi

Rauf Yektâ Bey, mûsikînin rakamlarla ilişkisi olmadığını iddia edenleri ve kurallara bağlı kalmadan eserler ortaya çıkaran bestekârları bazı yönlerden haklı bulmakta ancak mûsikînin matematikle ilgili kısmının da bilinmesi gerekliliğini savunmaktadır. Eski bestekârların mûsikînin ilmî kısmına karşı ilgisiz kalmalarının başlıca sebebinin o dönemde sadece icra amacı güdülmüş olması, buna bağlı olarak kural ve bilgilere ihtiyaç duyulmaması olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, buna rağmen sanatkârın bilgisini uygulamaya koymaya mecbur olmadığını ancak bir mûsikîşinasın mensup olduğu mûsikîye ait nağmelerin değerlerine dair fikir edinmesinin bir ihtiyaç olduğunu vurgulamıştır. Günümüz mûsikîşinaslarının teori bilgisi yoğunlukta olan eserlerden yararlanmadıklarını, mûsikînin derinliklerine inemediklerini ve bu konuda yapılan araştırmaların kendi sanatları üzerinde oluşacak faydalardan habersiz olduklarına değinen Rauf Yekta Bey, mûsikînin bir doğal olay olduğunu, bahsi geçen kanunları incelemek ve tespit etmek adına sayıların kullanımının artık bir ihtiyaç olmaktan çıkıp zorunluluk haline geldiğini belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, bazı icrâcıların mûsikî nazariyatının rakamlar ile ifade edilemeyeceği düşüncesinin, kullandıkları nağmelerin rakamlar ile sınırlandırılmasının icralarındaki hissiyatın yok olacağı düşüncesinden kaynaklandığını belirtmiştir. Bu düşünceye sahip bir sazende belirlenmiş olan rakamların bulunduğu perdelerin nerede olduğunu düşünmeden icrasında mûsikî zevkine göre perdelere bastığını belirten sazendeye nazariyeciler cevaben; basılacak perdenin yerini belirleme konusunda zannedilen özgürlüğe sahip olunamadığı mûsikî zevkine göre basılacak perdenin iki, üç milimetre ileri veya geri basılmasından meydana gelecek uyumsuzluğun mûsikî zevki ile ilgisinin olmadığını belirtmişlerdir. Rauf Yektâ Bey, bir sazendenin mûsikî nağmelerinin yerlerini mûsikî zevkine göre belirleme ve değiştirme hakkı olmadığını sazandelerin özgürlüğü sadece icrasına nüanslar ekleyerek esere bir ruh katabilmek ile sınırlı olduğu görüşündedir.

Nazariyecilerin görevinin, icracıların mûsikî zevklerine uyarak kullandıkları nağmelerin gerçek değerlerini ve yerlerini ölçerek sayılar ile belirlemek olduğunu ve

keyfi olarak belirlemedikleri, kuralların icracılar tarafından değiştirilemez olduğunu fakat icracılara belirlemiş olduğumuz ölçülerin dışına çıkmayın deme haklarının olmadığını belirtmiş, bunun yanında nazariyecilerin yapmış oldukları bu kıymetli hizmete karşılık icracıların memnun olmaları gerektiğini ifade eden Rauf Yektâ Bey, nazariyeciler ile icracılar arasındaki bu anlaşmazlığı gidermeye çalışmıştır.

Bazı nazariyecilerin icradaki gerçekleri olduğu gibi göremediklerini ve gerçekleri bütün açıklığıyla doğru bir şekilde aktarmadığını ifade eden Rauf Yektâ Bey, mûsikî nazariyesi ile meşgul olan kimselerin icrada dâhi üst düzeyde bilgi sahibi olmaları gerektiğini aksi takdirde bu kişilerin nazariyeciliğe kalkışmasından oluşacak sonuçların yanlış ve icraya uymayan teoriler üreteceğinden bahsetmiştir. Buna ispat olarak batı müziği nazariyecilerinin do ve re nağmesi arasında bulunan re bemol ve do diyez nağmelerinden birincisinin tiz ikincisinin pest olduğu görüşünden bahsetmiştir. Batı icracılarının sabit perdeli olmayan bir ensturman icrasında bulunurlarken söylenilenin tam aksini icra etmekte olduklarını yani do diyez nağmesini re bemolden bir koma oranında tiz bastıklarını söyleyen Rauf Yektâ Bey, bu hatanın icracıların kullanımını dikkate almayarak, icraya aykırı kurallar belirleyen nazariyecilerin olduğunu belirtmiştir.

4.2. Doğal Perde

Nağmelerin Bilimsel Olarak Yerlerinin Tespiti

Rauf Yekta Bey'e göre mûsikîde kullanılan nağmeleri bilimsel olarak tespit edebilmek için iki yol vardır:

1. Nağmelerin saniyede meydana getirdikleri titreşim sayılarının miktarını görerek tesbit etmek: örneğin 870 defa titreşen la nağmesi dinlendiği zaman bu nağmenin tizlik ve pestlik olarak derecesinin anlaşılmasıdır.
2. Ses ölçer veya bir müzik aleti üzerine gerilmiş olan telin kısımlarının ve bu kısımlardan çıkan nağmelerden elde edilen sayısal oranlar ile belirlenmesidir.

Mûsikîşinaslar tarafından kullanılan yolun ikinci uygulama olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey bu tespiti, ses ölçer veya bir müzik aleti üzerine gerilmiş tel üzerine mızrap

ile dokunulmasıyla elde edilecek sesi yegâh perdesi varsayarak telin tam ortasına parmağın basılmasıyla serbet kalan kısmının yarısı titretildiğinde, telin yarısından çıkan sesin yegâh perdesinin sekizlisi yani neva perdesi elde edilir şeklinde açıklamıştır. Buna göre; yegâh-neva, rast-gerdaniye, düğâh-muhayyer gibi sekizli (oktav) adı verilen mûsikî aralıklarının bir tel üzerinden elde edilebilmesi için pest olan perdenin uzunluğu ne kadar ise tiz perdeden çıkacak ses onun yarısı kadar olmalıdır. Rauf Yektâ Bey, bu tespite göre sekizli aralığının sayısal oranının 2/1 olarak kullanımına uygun görüldüğünü belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, belirlenen 2/1 oranının perdelerin uzunluk itibariyle nereye denk geleceğini gösterdiğini, aynı aralıktaki titreşim sayılarının oranının ise 1/2 yani uzunluk oranının tam tersi olacağını ifade etmiştir. Örneğin yegâh telinin titreşim sayısı 100 ise neva perdesinin titreşim sayısının 200 olacağını belirterek daha önce ikinci bölümde ele almış olduğu “tel uzunlukları titreşim sayılarıyla ters orantılıdır” konusunu burada ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Sayısal oranların daha iyi anlaşılabilmesi adına 9/8 ve 16/9 oranını da örneklerle açıklamıştır.

9/8 Oranı: Yegâh nağmesini veren bir tel dokuz eşit kısma bölündüğünde sekizinci kısmında bulunan nağme hüseyini-aşîrân nağmesidir. Yani yegâh telinin uzunluğu 90 santimetre ise 80inci santimetresinde hüseyini-aşîrân perdesi yer alır. Telin pest tarafının dokuzda bir kısmına basılıp artan sekiz kısmının titretilmesiyle hüseyini-aşîrân perdesi duyulur.

16/9 Oranı: Yegâh teli 16 eşit kısma bölündüğünde dokuzuncu kısımdan elde edilecek perde çargâh perdesidir. Telin pest tarafında, onaltıda yedinci kısma basılıp tiz tarafta artan 9 kısmın titretilmesiyle de çargâh perdesi elde edilmiştir.

Nağmelerin bir diğeriyle yazılabilmesi yani telif için gerekli kuralların uygulanabilmesi adına öncelikle ses ölçer üzerinde nağmelerin yerlerinin tespit edilip bulunan aralıkların gerçek ve yaklaşık adedî (sayısal) oranlarının belirlenmesi gerektiğini belirten Rauf Yektâ Bey, bir mûsikînin teorisinin yer aldığı kitapta o mûsikîye dair üslûb ve icra geleneklerine dair ayrıntılı bilgilere yer verilmesi gerektiğini savunarak doğu ve batıda bulunan eski nazariyatçıların telif ve adedî

(sayısal) oranların hesaplanması gibi ciddi teorik meselelere önem vermediğine dikkat çekmiştir.

Doğal Perdelerin Yerlerinin Belirlenmesi

Rauf Yektâ Bey, doğal nağmelerin yerlerinin belirlenebilmesi için öncelikle bir ses ölçere ihtiyaç olduğunu, şayet böyle bir imkan mevcut değil ise bir marangoz tarafından imal edilebileceğini belirterek, ses ölçerin; 110 santimetre uzunluğunda 4 santimetre genişliğinde ve derinliğinde gürgenden düz bir tahtanın her iki tarafından beşer santimetrelik boşluk bırakılarak, işaretlenen kısımların tam üzerine aralarına 1000 milimetre tel gerilecek şekilde birer sabit eşik yerleştirilip daha sonra eşik yüksekliği çivi tarafında daha yüksek bırakılmak şartıyla eşğin birine burgu diğerine telin ucunu sabitlemek için çivi çakılması suretiyle elde edilebileceğini belirtmiştir. Makamlarımızın çoğunun yegâh perdesinde karar etmesi itibariyle bu telin yegâh perdesine akord edilmesinin daha uygun olacağını belirten Rauf Yektâ bey ayrıca ses ölçer üzerindeki telin sadece 1 metre olması gibi bir kuralın olmadığını başka herhangi bir uzunluktaki bir tel üzerine aynı kuralların uygulanması ile aynı sonuçların elde edileceğini sadece perde yerlerinde biraz değişiklik olacağını belirtmiştir.

Türk mûsikîsinde kullanılan doğal perdelerin bilimsel yerlerinin bulunabilmesi için uygulanması gereken aşamaları 14 maddede gösteren Rauf Yekta Bey, işleme ilk olarak “hüseyni aşîrân” perdesinin bulunması ile başlamıştır.

Bu işlemde, ses ölçer üzerinde yegâh sesi veren 1000 milimetrelik tel, yegâh ile hüseyni aşîran perdeleri arasında 9/8 adedî (sayısal) oran bulunduğu için ilk olarak 8 ile çarpılmakta ve ardından 9’a bölünmektedir. Çıkan 888 8/9 sayısı hüseyni aşîrân nağmesinin yerini göstermektedir. Telin, mızrap vurulan tiz tarafından itibaren 888 milimetre ve bir milimetrenin dokuzda sekizinci kısmına denk gelen yere hüseyni aşîrân sesinin verecek perde bağının yerleştirilmesi şeklindedir. Bu işleme tabî olarak yerleri belirlenen diğer perdeler ise Çizelge 4.1.’deki gibi aktarılmıştır:

Çizelge 4.1. Doğal perdelerin bilimsel yerleri ve sayısal oranları

PERDE İSMİ	SAYISAL ORAN	PERDE YERİ
HÜSEYNİ AŞİRÂN	9/8	888 8/9
IRAK	8192/6561	800 925/1024
RAST	4/3	750
DÜĞÂH	3/2	666 2/3
SEGÂH	32768/19683	600 2775/4096
ÇARGÂH	16/9	562 ½
NEVA	2/1	500
HÜSEYNİ	9/4	444 4/9
EVC	16384/6561	400 925/2048
GERDANİYE	8/3	375
MUHAYYER	3/1	333 1/3
TİZ SEGÂH	65536/1983	300 2275/8192
TİZ ÇARGÂH	32/9	281 ½
TİZ NEVA	4/1	250

Türk Mûsikîsinde Kullanılan Aralıklar

Türk mûsikîsinde doğal nağmelerin eşit aralıklarda olmadığını belirten Rauf Yektâ Bey, aralarında 9/8 oranı bulunan aralığın “Tanîni”, 65536/59049 oranı bulunan aralığın “büyük mücenneb”, 2187/2048 oranı bulunan aralığın ise “küçük mücenneb” olduğunu belirtmiştir. Türk mûsikîsinin icrasında aralarında tanini aralığı bulunan doğal nağmelerin arasında “üç”, büyük ve küçük mücenneb aralıkları arasında ise “iki” arızalı perde bulunduğunu belirtmiştir.

Arızalı Perdelerin Yerlerinin Belirlenmesi

Rauf Yektâ Bey, işleme öncelikle “nim kaba hisar” perdesinin yerinin belirlenmesi ile başlayarak, ses ölçer üzerinde yegâh sesi veren 1000 milimetrelilik tel ve yegâh ile nim kaba hisar perdeleri arasında 256/243 sayısal oran bulunduğu için ilk olarak 243 ile çarpma işlemi uygulanması, ardından 256’ya bölünmesi ile elde edilen 949 7/32

sayısının, “nim kaba hisar” nağmesi olduğunu belirtmiştir. Bu işleme tabî olunarak yerleri belirlenen diğer perdeler ise Çizelge 4.2.’de gösterilmiştir:

Çizelge 4.2. Arızalı perdelerin bilimsel yerleri ve sayısal oranları

PERDE İSMİ	SAYISAL ORAN	PERDE YERİ
NİM KABA HİSAR	256/243	949 7/32
KABA HİSAR	2187/2048	936 967/2187
DİK KABA HİSAR	65536/59049	901 133/8192
ACEM AŞİRÂN	32/27	843 $\frac{3}{4}$
DİK ACEMAŞİRÂN	19683/16384	832 7744/19683
GEVEŞT	81/64	790 10/81
DİK GEVEŞT	320/643	759 3/8
NİM ZENGÛLE	1024/729	711 177/128
ZENGÛLE	729/512	702 242/729
DİK ZENGÛLE	262144/177147	675 49950/65571
KÛRDİ	128/81	632 13/16
DİK KÛRDİ	6561/4096	624 1936/6561
BÛSELİK	28/16	592 16/27
DİK BÛSELİK	1280/729	549 17/32
NİM HİCAZ	4096/6187	533 958/1024
HİCAZ	243/128	526 183/243
DİK HİCAZ	1048576/5311441	506 107693/1311072
NİM HİSAR	512/243	474 39/64
HİSAR	2187/1024	468 484/2187
DİK HİSAR	131072/59049	450 8325/16384
ACEM	64/27	421 7/8
DİK ACEM	19683/8193	416 3872/19683
MAHUR	81/32	385 5/81
DİK MAHUR	640/243	379 11/16
NİM ŞEHNAZ	2048/729	355 245/256
ŞEHNAZ	729/256	351 121/729
DİK ŞEHNAZ	524288/177147	337 115486/131072

Çizelge 4.3. (devam) Arızalı perdelerin bilimsel yerleri ve sayısal oranları

SÜNBULE	256/81	316 13/32
DİK SÜNBULE	6561/2048	312 968/6561
TİZ BÜSELİK	27/8	296 8/27
DİK TİZ BÜSELİK	2560/769	284 49/64

Çizelge 4.4. Türk mûsikîsinde kullanılan aralıklar ve işaretleri

PERDE İSMİ	PERDE ARALIĞI	PERDE İŞARETİ
YEGÂH	Birli	BR
NİM KABA HİSAR	Bakiye	B
KABA HİSAR	Küçük Mücenneb	KM
DİK KABA HİSAR	Büyük Mücenneb	BM
HÜSEYİNİ AŞİRÂN	Tanini	T
ACEM AŞİRÂN	Küçük Üçlü	KÜ
DİK ACEM AŞİRÂN	Orta Üçlü	OÜ
IRAK	Büyük Üçlü	BÜ
GEVEŞT	Zı'f Tanini	ZT
DİK GEVEŞT	Nâkıs Dörtlü	ND
RAST	Dörtlü	D
NİM ZENGÛLE	Zâid Dörtlü	ZD
ZENGÛLE	Nâkıs Beşli	NB
DİK ZENGÛLE	Mücenneb Beşli	MB
DÜGÂH	Beşli	KA
KÜRDİ	Küçük Altılı	ZBŞ
DİK KÜRDİ	Orta Altılı	OA
SEGÂH	Nâkıs Altılı	NA
BÜSELİK	Altılı	A
DİK BÜSELİK	Nâkıs Yedili	NY
ÇARGÂH	Küçük Yedili	KY
NİM HİCAZ	Büyük Yedili	BY
HİCAZ	Nâkıs Yedili	NY
NEVA	Sekizli	S

Neva perdesinden tiz neva'ya kadar olan aralıklara ayrı bir isim verilmemiş olup örneğin bir sekizli ve bir tanini aralığından oluşan yegâh ve hüseyini aralığı, sekizli ve

tanini olarak isimlendirilerek işareti de ST olarak gösterilmiştir. Aynı şekilde yegâh ve gerdaniye aralığı sekizli ve dördü, işareti ise SD'dir.

4.3. Ana Dizi

Dil öğrenimine başlanacağı zaman, ilk olarak o dilin alfabesini meydana getiren harflerin isimlerinin, şekillerinin ve seslerinin öğrenilmesi gibi, mûsikî öğreniminde de bu dile ait harflerin ve nağmelerin etraflıca bilgi edinilmesinin gerekliliğini vurgulayan Rauf Yektâ Bey, dil öğreniminde öğrenilen harflerden nasıl ki kelimeler, kelimelerin de bir araya gelerek bir anlam ifade edecek şekilde düzenlenmesiyle edebî eserler meydana gelmekte ise mûsikînin dili olan nağmelerin de ilmî kurallara bağlı olarak birleşmesiyle lahnî (melodik) cümleler, bu cümlelerin estetik bir biçimde şekillenmesiyle de mûsikî eserlerinin meydana geldiğini söyleyerek harfler ile nağmeler arasında bir bağ kurmuştur. Milletlerin alfabelerini oluşturan harflerin birbiriyle genel olarak aynı olduğunu ve bu durumun çeşitli milletlerin mûsikîlerinde kullandıkları nağmelerde de olduğunu belirtmiştir.

Batı ve doğu mûsikîleri arasında her iki mûsikînin alfabesi arasında değer ve nitelik olarak büyük farklar olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, bu durumu batı mûsikîsi alfabesinin sekizli-octave denilen do-do aralığının on iki eşit kısma bölünmesinden meydana gelen on üç nağmeden (sesten) oluşmasına rağmen, mûsikîmizin alfabesinde aynı aralığın yirmi dört kısma bölündüğünü ve bu bölünmeden meydana gelen yirmi beş nağmenin çeşitli şekillerde düzenleme ve kullanımı sayesinde hassas lahnî (melodik) farkların oluşması olarak açıklığa kavuşturmuştur. Doğu mûsikîsinin batı mûsikîsinden daha zengin olmasının sebebini, mûsikî nağmelerimizin batıya nazaran hem miktar fazlalığı hem de nağme farklılığı olarak açıklamıştır.

Rauf Yektâ Bey, bir milletin mûsikîsine gerçek bir kuram belirlenmesi için öncelikle öncelikle doğal nağmelerinin belirlenmesi gerektiğini savunmuştur. Doğal nağmelerin toplamı için “esasî süllem”(ana dizi) tabirini kullanmaktadır. Bu dizi, mûsikî sistemini oluşturan nağmelerin sıraya dizilmiş hâlidir. Alafranga mûsikînin ana dizisinin yedi nağmeden oluştuğunu ve sekizinci nağmenin de birincisinin ismini aldığını, batı mûsikîsinde bu yedi nağmenin Latin alfabesinin ilk yedi harfiyle gösterildiğini belirtmiştir. Bu harfler ve ilişkili olduğu nağmeler aşağıdaki gibidir:

A	B	C	D	E	F	G
la	si	do	re	mi	fa	sol

[orj. s. no: 54]

Şekil 4.5. Almanlar ve İngilizlerin ana dizisine ait notaları temsil eden harfler

Almanlar ve İngilizlerin “la” perdesinden başlayan nağmeler dizisini, ana dizileri kabul etmekte olduklarını, Almanların daha sonradan B harfinin yerine H harfini geçirerek bu harfi “si natürel” işareti olarak kabul etmiş olduklarını, B harfini ise “si bemol”ün işareti olarak kullandıklarını, İngiltere ve Hollanda da B harfinin “si natürel” nağmesini gösterdiğini açıklamıştır.

Fransızlar, İtalyanlar ve İspanyolların ana dizisi ise Do perdesinden başlamaktadır ve Latin alfabesi ile gösterimi aşağıdaki gibidir:

C	D	E	F	G	A	B
do	re	mi	fa	sol	la	si

[orj. s. no: 55]

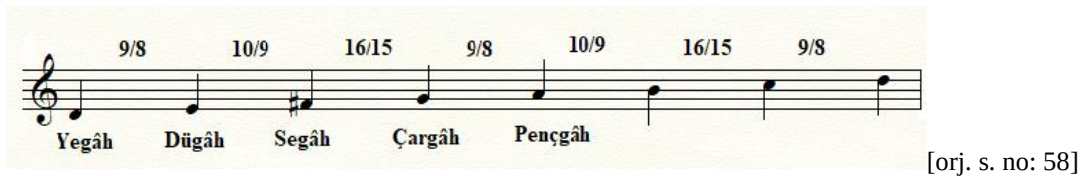
Şekil 4.6. Fransız, İtalyan ve İspanyolların ana dizisine ait notaları temsil eden harfler

Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinin ana dizisini oluşturan doğal nağmelerin tarihsel sürecinin Farabî döneminde başladığını belirtmiştir. Farabî’nin, mûsikî ilminin içerdiği kuralları ve ana diziyi Kitabü’l Mûsikîü’l Kebîr eserinde göstermiş olduğunu, doğal nağmelerin eski Yunan kitaplarında yer aldığı gibi hatta Yunanca isimleri de ilave ederek birebir eserine kattığını ifade eden Rauf Yektâ Bey, aralıklara dair teorisyenlerimizin yapmış olduğu açıklamaya göre bu ana dizinin iki sekizli aralığından yani on beş doğal nağmeden oluştuğunu aktarmıştır.

Farabî döneminde perde isimleri şimdiki hâli ile (yegâh, hüseyini aşîrân, ırak vs) gibi isimler ile kullanılmamaktadır. Safiyüddin Abdü’l Mü’min ile Abdükâdir Meragî’nin eserlerinde ana diziye ait doğal nağmelere isimler verilmeye başlanmıştır. Ancak perde isimlendirilmesi yegâh, dügâh, segâh, çargâh ve pencgâh olarak yalnızca beş perde olarak sınırlı kalmıştır. Bu dönem eserlerinde pencgâh’dan sonra tize doğru çıkan nağmelerin isimlendirilmesine dair bilgi bulunamamıştır.

Nazariyecilerin düzenlemiş olduğu ana dizi perdelerinin mûsikî aletleri üzerinde icrasında bazı zorluklara sebep olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, mûsiki sistemimizin en pest perdesi olan yegâh nağmesinden sonra gelen düğâh nağmesinin, kemençe gibi en pest perdesi yegâh olan sazlarımızın pest tarafından ikinci nağme kabul edildiği halde örneğin karar yeri düğâh olan Uşşak makamını, dört perde pest taraftan icra etmenin mümkün olmadığını ayrıca rast makamında da yegâh perdesi karar perdesi kabul edildiğinde peste doğru genişlemeler olamayacağı için yine icranın imkansız hâle geldiğini ifade etmiştir.

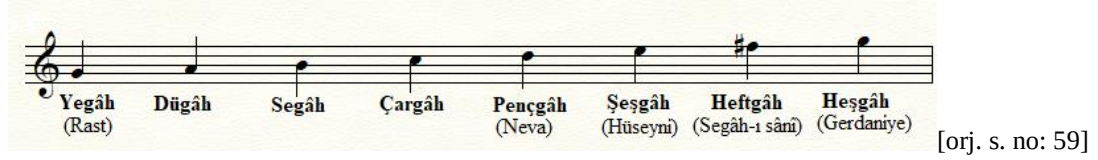
Rauf Yekta Bey, icracıların , ana dizinin ikinci nağmesi olan, eski ismiyle düğâh perdesini şimdiki hüseyni-aşiran olarak kabul ettiğini ve düğâh perdesini de pencgâh perdesine aktararak çözüm bulduğunu yazmıştır. Doğal nağmeler silsilesinde ikinci perde olan düğâh nağmesi, dört perde tize yani pencgâh perdesine, çargâh nağmesinin de yegâh nağmesinin yerine aktarılması, aslında çargâh nağmesine yegâh denilmesini gerektirirken bu durum düşünülmemiş ve bu perdeye yeni bir isim verilerek rast denilmiştir. Bu aktarım uygulamasının farklı bir şekil oluşturduğunu söyleyen Rauf Yektâ Bey, yegâh nağmesinin yerini eskisi gibi korumuş olsa da eski isimleriyle ikinci perde-düğâh, üçüncü perde-segâh, dördüncü perde-çargâh, peşinci perde-pencgâh olan perdeler hüseyni-aşirân-ırak-rast-düğâh isimlerini aldığını, eskiden yan yana bulunan yegâh ve düğâh perdeleri arasına bugün hüseyni-aşirân, ırak, rast ve evc perdelerinin de nasıl girdiğinin de cevabını vermektedir.



Şekil 4.7. Yegâh kararlı eski ana dizide kullanılan perdeler ve isimleri

Rauf Yektâ Bey, uzun bir dönem bu şekilde düzenlenen ana dizi kullanılmış olduğunu, ardından icracılar tarafından yegâh nağmesinin, yeni ismiyle rast perdesinin eski çargâh perdesi üzerine aktarılmasıyla elde edilen yeni bir dizilim daha meydana getirildiğini belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, Türk nazariyatçısı Hızır Bin Abdullah tarafında kaleme alınan “Risâle-i Edvâr” eserinde bulunan, Türkler tarafından kurulan bu yeni ana dizinin doğal nağmelerini aşağıdaki gibi aktarmıştır:



Şekil 4.8. Rast kararlı eski ana dizide kullanılan perdeler ve isimleri

Şekil 4.8.’de yegâh perdesinin rast olarak kullanılmış olduğu ve pencgâh-neva, şeşgâh-hüseynî, heftgâh-segâh-ı sâni, heştgâh-gerdaniye olarak isimlendirildiği görülmektedir.

İracılar arasında sabit bir akord kullanımının olmamasına dikkat çeken Rauf Yektâ Bey, bu durumun doğal nağmelerimizin tizlik ve pestlik bakımından sahip oldukları derecelerin ilmî usûllerle tespit edilmemiş olmasına bağlamakta, örneğin bazı iracıların 870 defa titreşen “la” perdesini veren diyapozonları segâh nağmemize eşdeğer kabul ederek “şah âhengi” adı verilen ahenkde icrâ etmekte olduklarını, bazı iracıların da aynı miktarda titreşen “la” perdesini çargâh perdesine eşdeğer sayarak “dâvud âhengi”ni kullanarak daha pest bir icrada bulunduklarını belirtmektedir. Bu iki âhengi kullanan çoğunluk dışında, “mansur âhengi”ni kullanan az sayıda bir hanendenin olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, şah ve dâvud ahenklerini bile tiz bularak pest ahenkler kullanan sazende ve hanendelerin de olduğunu ve sayılarının günden güne artış gösterdiğini ifade etmiştir.

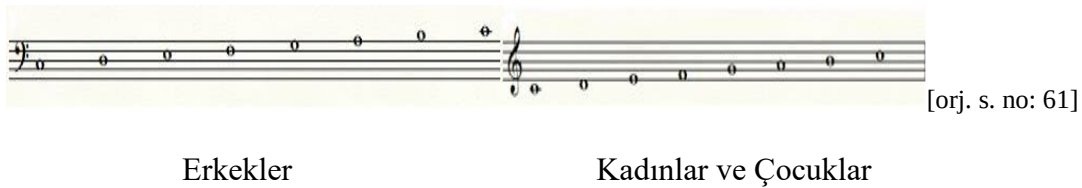
Bu durumun, Türk mûsikîsinde dügâh nağmesinin yerinin belirlenmemiş olmasından kaynaklandığı ve bunun Türk mûsikîsinin nazariyatı için önemli bir eksiklik olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, şah âhengini kullananların dügâh perdesini 783 titreşimli, dâvud âhengini kullananların ise dügâh perdesini 734 titreşimli olarak kabul ettiklerini ve bu belirsiz ve değişken nağmelerin sağlam bir nazariyat temeli oluşturmayacağını ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, batı mûsikîsinde ise 780 titreşimli sabit bir “la” perdesinin olduğunu, kadın-erkek seslerini ve çeşitli mûsikî aletlerinin çıkaracakları nağmelerin yazılması için anahtar değişikliği yapıldığını, Türk mûsikîsindeki gibi düğâh perdesinin farklı ahenklerde, dahil olduğu âhenge göre değişkenlik gösteren titreşim sayısına sahip olmadığını ifade etmiştir.

Düğâh perdesini 870 titreşimli yani mansur âhengi olarak kabul edenlerin fikrine de katılmayan Rauf Yektâ Bey, mansur âhengi ile icra edilen Muhayyer makamında “Vakit sabah oldu pür olsun kûşe-i meyhaneler” güfteli sol anahtarı kullanılarak yazılmış murabba bestenin meyanında bulunan akord gereği 2610 titreşimli tiz hüseyini ve hatta çarpma şeklinde bulunan tiz gerdaniye perdelerinin özellikle erkek sesiyle icrasından kaynaklanmış gibi göstermek kadar garip bir düşüncenin olamayacağını belirtmiştir.

Mansur âhenginin uzun süredir kullanılmamakta olduğunu bunun yerine daha pest ahenklerin tercih edildiğini ve çoğu hanendenin seslerinin daha pest ahenklere yeteneği olduğunu ifade eden Rauf Yektâ Bey, bu yüzden Türk mûsikîsinde de batılıların, hanende ve sazandelere özel farklı anahtar kullanılması yöntemini kullanmaktan başka çaremizin olmadığını vurgulamıştır.

Rauf Yektâ Bey, batı mûsikîsi teorisyenlerinin incelemelerine göre her insanın çıkarabileceği ortak sesleri aşağıdaki gibi aktarmıştır:



Şekil 4.9. Batı mûsikîsinde belirlenen doğal ve ortak ses genişliği

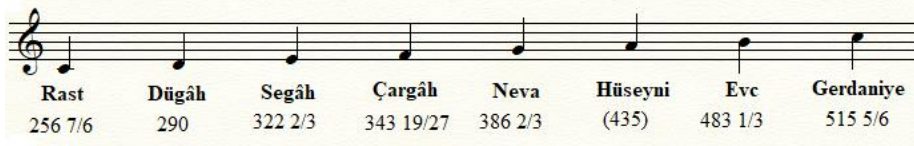
Bu şekilde belirlenen insan seslerinin sınırının eğitim ve çalışma sayesinde tiz ve pest seslere doğru genişletilebildiğini belirten Rauf Yektâ Bey, yukarıda verilen sol anahtarı ile yazılmış “do-do” aralığından oluşan batı müziği ana dizisinin, her insanın sesiyle rahatlıkla çıkarabileceği derecedeki nağmelerden seçildiğini belirtmiştir.

Avrupa okullarında ve mûsikî çevrelerinde kadınlar ve çocukların bu nağmelerdeki ahenkte şarkı söylediklerini, erkeklerin de bir sekizli pest olarak yine aynı nağmeleri kullanmakta olduklarını, belirlenen bu sınırın haricinde tiz taraftan re, mi, fa perdelerine kadar çıkmaya, pest taraftan ise yalnızca si perdesine kadar inilmeye izin verildiğini belirten Rauf Yektâ Bey, insan seslerinin “doğal ve ortak genişliği” nin bu sesleri kapsadığını, buna bağlı olarak bütün okul şarkılarının bu sınır çerçevesinde yazılmakta olduğunu ve daima sabit bir ahenkte şarkı söylendiğini ifade etmiştir. Avrupa’da insanların doğal ses genişliği göz önünde bulundurularak hiç kimsenin sesinin güçlkle yetişebileceği perdelerden okumaya zorlanmadığını da eklemiştir.

Rauf Yektâ Bey’de Ana dizi (esâsi süllem)

Türk mûsikîsinde ana diziye oluşturan doğal nağmelerin aralıklarının düzenlenme şekli itibariyle batı mûsikîsinin ana dizisi ile uymakta olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, batı mûsikîsinde biri do-re-mi-fa diğeri sol-la-si-do olan aynı düzen ve sistemde oluşturulan iki dörtlünün Türkler’in ana dizisinde bulunan biri “rast-dügâh-segâh-çargâh” diğeri “neva-hüseyni-evc-gerdaniye” olan iki dörtlünün aynı aralıklardan bir araya geldiğini ifade etmiştir. Ancak Türk mûsikîsinin kuramından bahsedecek olan kitaplarda öncelikle Türk mûsikîsinde, aynı batılılar gibi “do” dan başlayıp “do” perdesinde biten bu silsileyi ana dizi olarak kabul edebilmek için öncelikle “do” sesine karşılık tutulan; kaba çargâh, buna göre “re-yegâh”, “mi-hüseyni-aşiran”, “fa-acem-aşiran”, “sol-rast”, “la-dügâh”, “si-segâh” ve “do-çargâh” eşleşmesinin terk edilmesi gerektiğini, bunun yerine; do, re, mi, fa, sol, la, si, do için sırayla; rast-dügâh-segâh-çargâh-neva-hüseyni-evc-gerdaniye isimlerinin kullanılmasının ilmî ve en uygun yol olduğunu belirtmiştir. Bu yolun seçilmesinin nazariyeciler arasında yıllardır süregelen tartışma konusu olan ana dizimizi oluşturan nağmelerin hangileri olduğu ve tizlik-pestlikçe icracılar arasında değişkenlik gösteren titreşim sayıları ve akord sorununun kökten çözüleceğini ifade etmiştir.

Doğal nağmelerin nasıl yazılması gerektiğini, bu nağmelerin isimlerini ve her nağmenin saniyede kaç adet titreşimden meydana geldiğini gösteren dizi aşağıdaki gibi gösterilmiştir:



[orj. s. no: 63]

Şekil 4.10. Rauf Yektâ Bey'in önerdiği ana diziyi oluşturan perdeler ve frekansları

Doğal nağmelerin bu düzende yazıldığında ve Rast makamından bir şarkı sol anahtarı ile do perdesi üzerinde notaya alındığında, bu şarkının erkek sesiyle okununca gerçek okunuşlarından bir sekizli tiz ahenkte yazılmış olacağını ifade eden Rauf Yektâ Bey, bununla birlikte Avrupa mûsikîsinde okumayı kolaylaştırmak amacıyla Tenor denilen tiz erkek seslerine ait notaların da bir sekizli tiz olarak sol anahtarı ile yazılmakta olduğunu ve bizim de aynı şekilde notaları eskiden olduğu gibi sol anahtarı ile yazmaya devam etmemize ilmen bir engel olmadığını vurgulamıştır.

Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsi nazariyatının temel taşı hükmünde olan bu adımın atılmasının eski alışkanlıklarımızın kısmen değişeceğini gerektirse de sağlayacağı faydaların daha fazla olacağını ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, ana dizinin bu şekilde belirlenmesinin sazların kurulması ve icrası üzerine yapacağı etki ve meydana gelecek değişiklikleri her bir mûsikî sazımızı ele alarak ayrı ayrı açıklamıştır.

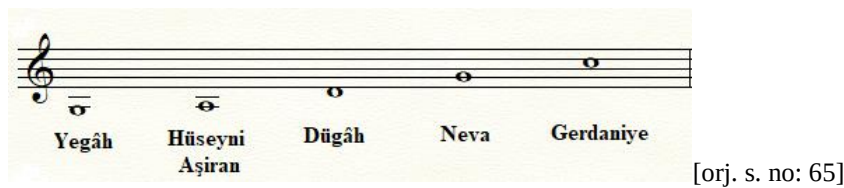
Keman: Kemanîlerin şimdiye kadar sazlarının akordlarını çoğunlukla bir ve bazen bir buçuk perde pest perdeye çektiklerini, halbuki kemanın şeklinin ve bölümlerinin mansur âhengine çekileceği hesabıyla yapılmadığını, kemanı mansur âhenginden daha pest bir âhenge çekmenin bu sazın sesindeki güzelliğini kaybetmesine sebep olacağını ve kesinlikle caiz olmadığını belirten Rauf Yektâ Bey, yeni düzenleme ile kemanın tellerinin daima mansur âhengine, asıl yerleri olan sol-re-la-re perdelerine çekileceğini yazarak daha önce kaba rast-yegâh-dügâh-neva isimleri verilen kemanın dört teline, ana dizimizin yeni düzenlemesine göre yegâh-dügâh-hüseyîni-muhayyer ismi verileceğini ve notaya da o şekilde yazılacağını belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, piyasada sanat icra eden bazı kemanîlerimizin de farklı bir akord sisteminin olduğunu, bu sistemde mansur, şah, dâvud ahenklerinin gerek hanende gerek sazendeler tarafından uygulanabilirliğinin olmadığını belirtmiştir. Kemanîlerin

belirlemiş olduğu bu akord sistemi, kemanın dört telini mansur âhenginin kaba çargâh-rast-neva-gerdaniye perdelerine çekmekle elde edildiğini, bu âhengin olması gereken akord düzeninden bir perde daha tiz olduğunu, diğer bir tabirle mansur âhenginde kabul edilen “la” perdesi, hüseyini kabul edildiği halde piyasa kemanîlerinin bunu neva perdesi kabul ettiklerini, yeni dizi ve ahenk düzeninin kabûlünün daha uygun olacağını ifade etmiştir.

Ud: Rauf Yektâ Bey, ana dizideki doğal nağmelerin bu şekilde düzenlenmesinin udun icrası üzerinde değişikliğe sebep olmayacağını, udîlerdeki tek değişikliğin sazlarının biraz pest bir âhenge göre kuracak olmaları ve bu âhengin icabı olarak biraz daha kalın teller kullanmaya ihtiyaç olduğunu, şimdiki neva tellerini gerdaniye perdesine, daha ince olan düğâh tellerini de neva perdesine çektikten sonra bunlara uygun bir düğâh teli ile hüseyini-aşiran ve yegâh perdeleri için de uygun kalınlıklarda sim telleri takılması gerektiğini belirtmiştir.

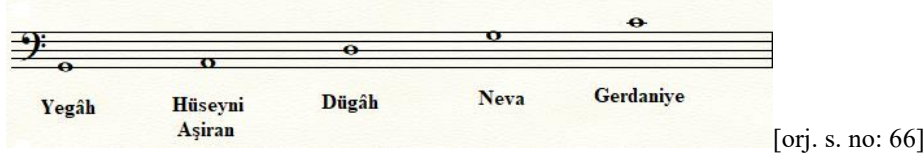
Bir udînin udun tellerini akord etmesi için “do” nağmesini veren ve üzerinde C harfi bulunan akord düdüklerinden birini tedarik etmesinin yeterli olacağını ifade eden Rauf Yektâ Bey, udîlerin gerdaniye telini her zaman “do” nağmesine çekeceğini, diğer tellerin akordunda da şimdiye kadar geçerli düzene riayet edileceğini ve udun aşağıda görülen perdelere göre akord edilebileceğini belirtmiştir.



Şekil 4.11. Sol anahtarı ile ud akord düzeni

Rauf Yektâ Bey, yukarıdaki portede görülen sol anahtarı ile yazılan notaların, uddan çıkan nağmelerin gerçek tizliklerini gösterdiğini ve bu nağmelerin normalde bu yazılıştan birer sekizli pest olduğunu ve batı mûsikîsinde de mesela Tenor denilen erkek seslerinin notaları gerçek tizliklerinde yazılmak istendiğinde fa anahtarı kullanmak gerekirken hanendelere kolaylık sağlamak amacıyla sol anahtarı ile yazdıkları gibi aynı şekilde Türk mûsikîsinde de udlardan çıkan seslerin de aynı amaçla sol anahtarı ile yazılmış gibi düşünülmesi gerektiğini ifade etmiştir. Udîler

sazlarına ait notaların yazım biçiminde daha köklü bir değişiklik isterlerse uda özel notaları, tellerden çıkan nağmelerin gerçek tizliklerini göstermek adına fa anahtarı ile yazma yöntemini kullanmalarını ve ud tellerinin aşağıdaki perdelere akord edilebileceğini aktarmıştır:



Şekil 4.12. Fa anahtarı ile ud akord düzeni

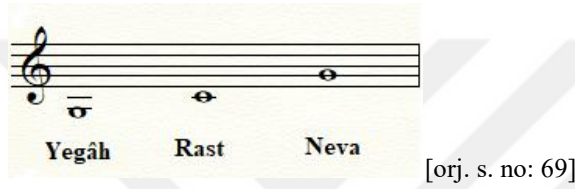
Rauf Yektâ Bey, ud ile ilgili metodları incelediğini ve yalnızca bir eserde, mansur âhenginin udlara tiz geldiğinden dolayı diyapozonların çıkardığı “la” nağmesinin udlarda çargâh kabul edildiğine dair konuya değinildiğini, bunun da ahenk sorununu esaslı bir şekilde halletmediğini, incelediği diğer iki eserde ise bu konuya temas edilmediğini ve sadece ud tellerinin yegâh-hüseyni-aşiran-dügâh-neva-gerdaniye tellerine çekileceğinden, bu nağmelerin de sol anahtarı ile yazıldığını yani “mansur âhengi” ile gösterildiğini ifade etmiştir. Rauf Yektâ Bey, bu derece tiz ahenklere çekilme dayanıklılığına sahip udların az sayıda olduğunu ve bu akorda çekilse bile okuyacak hanende bulunamadığını ayrıca tellerin fazla gerilmesinden dolayı çıkan seslerin güzelliğinin de azaldığını vurgulamıştır. Bu yüzden kesinlikle uda özel notaların yazılması gerektiğini, nasıl ki batı mûsikisinde aynı eserin çeşitli sazlar için ayrı ayrı yazılmış notaları mevcut ise aynı şekilde ud için de bunun gerekliliğini ve bu şekilde batılılar gibi Türk mûsikisinde de ilmî ve fennî esaslara göre yazılmış olacağını, sazların âhenginin değişmez ve doğru bir kurala bağlanacağını vurgulamıştır.

Tanbur: Rauf Yektâ Bey, tanburun kullanılmakta olan akord yöntemi değişiminin ve düzeltilmesinin söz konusu olmadığını sadece eski ismiyle yegâh telinin, titreşim sayısı 1913/3 olan sol perdesine çekileceğini, yegâh telinin kemanların dördüncü sim teli ile aynı akordda olacağını belirtmiştir ayrıca tanbura özel nota yazmının, sol ya da fa anahtarı kullanımının gerekliliği meselesinin çözümünü ise tanbûrilere bırakmıştır

Kemençe: Rauf Yektâ Bey, bu durumun kemençeciler için hiçbir değişiklik oluşturmayacağını sadece kullanılan tellerin yerine daha kalınlarının takılması

gerekeceğini, daha pest olan bu akordda kemençenin sesinin daha etkili ve hoş olacağını belirtmiştir. Ayrıca karar perdeleri daha pest nağmelere inen Ferahfezâ, Şedd-i Arabân gibi makamların icrası için ise üçüncü telin kaba çargâh perdesine akord edildiğinde kemençe için yazılacak metodların düzenlenmesinde ikinci çeşit âhengin de dikkate alınması gerektiğini, bu şekilde yazılacak metodların, kemençeden çıkacak seslerin gerçek tizliklerini göstermiş olacağını ve kemençeye özel notaların yazımında ise sol anahtarı kullanılması gerektiğini vurgulamıştır.

Yeni akord düzenine göre kemençe tellerinin perde akordları:



Şekil 4.13. Yeni düzenlemede kemençe akord düzeni

Kânun: Kânunun üzerinde bulunan mandalarda doğacak yeni ihtiyaca göre ufak tadilatlar haricinde yapılacak bir düzenleme olmadığını belirten Rauf Yektâ Bey, kânundan çıkan nağmelerin udda olduğu gibi gerçek tizliğinden bir sekizli pest olmadığı için kânuna özel notaların da sol anahtarı kullanılarak yazılmasına devam edilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Santûr: Santûrun perdelerin düzenlenme şekli ve miktarı itibarıyla Türk mûsikîsi için yetersiz olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, bu sazın şu anki akord sistemine devam edeceğini, bazı doğal nağmelerinin arasında bir yarım ses bulunacak olduktan sonra bu zamana kadar sol karar çaldıkları makamları “do” ve “la” karar perdeli olanları da “re” perdesi üzerinde çalacaklarını, diğer perdelerde olanları da ahenk dahilinde icra etmeye devam edeceklerini başka bir değişiklik meydana gelmeyeceğini belirtmiştir. Aksine bu durumda santûrilerin sazlarını, tellerin şekil ve bölümlerine uymayan şah ve dâvud ahenklerine çekmek zorunda kalmayacaklarını, sazlarını daima “mansur âhengi”ne çekerek sürekli akord değişikliği sebebiyle yaşadıkları zorluklardan kurtulacaklarından bu durumun santûrilere kolaylık sağlayacağını vurgulamıştır.

4.4. Âheng

Rauf Yekta Bey, Türk mûsikîsinin doğal nağmelerinin hangileri olduğunu, bu nağmelerden oluşacak ana dizinin tarihi aşamalarıyla gözden geçirilmesiyle belirlenen doğal nağmelerin, Türk mûsikîsinde kabul gören batı nota yazım sistemi ile yazılmaya çalışıldığında bir takım sorunlar ile karşılaşıldığını ve mûsikî aletlerimizin sabit bir akord düzeninin olmadığını belirtmiştir. Bunun başlıca sebebinin ise sazların akordlarını, hanendelerimizin çoğunun yaradılış bakımından seslerinin mansur ve şah denilen tiz akordlarda okumaya elverişli olmamasından dolayı hanendenin sesine göre değiştirdiklerini belirterek, bunun Avrupa'da uygulanabilirliği olmayan ve yanlış bir yöntem olduğunu ifade etmiştir. Türk mûsikîsinin ilmî ve nazari yönüyle ilgili olanların bu konuyu çözüme ulaştırması gerektiğini, bu gibi sorunların diğer milletlerin kabul ettiği esaslardan ihtiyacımıza uygun olan kısımların alınması ile halledilebileceğini ve kendisinin de yapmak istediğinin sadece bundan ibaret olduğunu ifade etmiştir. Bu zamana kadar sol perdesi üzerinde icra edilmiş olan Rast makamının önermiş olduğu ana dizide do perdesi üzerinde icrası gibi bu derece köklü bir değişimin muhafazakâr ve gelenekçi mûsikîşinaslar tarafından itiraza neden olacağını da öngören Rauf Yektâ Bey, mûsikî ilminde her makamın sadece belirli bir perde üzerinde icrası yapılması gerektiğine dair hiçbir kuralın olmadığını aksine Abdülkâdir Merâî gibi üstadların eserlerinde bütün makamları yegâh perdesi üzerinde gösterdikten sonra bu makamların her birini bugün şed adını verdiğimiz yöntem ile 16 perde üzerinde ayrıca gösterdiklerini vurgulayarak öngörmüş olduğu bu itiraza cevap vermiştir. Buna ek olarak mûsikî ilmînin makamlar için gerekli görülen kuralların, nağmeler arasındaki lahnî (melodik) boyut düzeninin bozulmaması, her makamın hakkıyla icrası için gerekli olan nağmelerin eksik ya da fazla kullanılmaması, güçlü ve karar sesi gibi perdelerin kurallar dahilinde kullanımına uyulması, çeşniyi meydana getiren her makamın kendine özel seyirinin korunmasına dikkat edilmesi gibi maddelerden oluştuğunu, bu kurallara uyulduktan sonra herhangi bir makamın uygun diğer perdeler üzerinde şedd-transpoze yöntemiyle icrasına bir engel olmadığını ve aksine bestekârlar için gerçek bir ihtiyaç olduğunu vurgulamıştır.

Rauf Yektâ Bey, batı mûsikîşinasları tarafından; belirlenen majör ve minör olmak üzere iki makamın, bu makamların her birini 12 nota üzerine göçürmesi ile görünüş olarak birbirinden farklı, aslında birbirinin aynısı olan 12 majör ve 12 minör makam meydana getirildiğini, Türk mûsikîsinde ise çok sayıda makama sahip olmamıza rağmen batılılar gibi bizim de makamlarımızı çeşitli perdelere aktarmak suretiyle bestekârlarımıza kolaylık ve geniş bir dolaşım alanı sağlamak yerine neden makamlarımızın her birini mutlaka belirli bir perde üzerinde icra etmek zorunda olduğumuz meselesini eleştirmiş ancak yine bazı kimseler tarafından itiraza sebep olacak bir konunun da, bazı makamların örneğin; Rast makamının do perdesi üzerinde icra etmenin pest olacağı ve hanendelerin bu kadar pest bir âhenk'ten okuyamayacağıdır. Rauf Yektâ Bey, bu itirazı da batı mûsikîsi üzerinden örnek vererek, majör denilen makamın daima do perdesi üzerinde yazılmadığını ve okunmadığını, hanendenin sesinin mûsikî seslerinin hangileri ile okumaya elverişli ise o seslerin sınırı dahilinde yazıldığını, Türk mûsikîsinde hanendelerin seslerinin sınıflandırılmamasından dolayı, yaradılış gereği biri mansur diğeri şah bir diğeri ise dâvud denilen âhenkte okuyabilecek sesteki üç hanendenin aynı fasılda, aynı âhenkte okumaya çalıştıklarında, meydana gelen uyumsuzluğun mûsikîden hiç anlamayan kimseleri bile rahatsız ettiği şeklinde örnek vererek açıklamış, seslerine uygun olmayan âhenkte okumaya zorlanan hanendeleri kastederek; bağırmanın şarkı söylemek olmadığını, seslerin sınıflandırılmasının ardından özellikle mûsikî okullarında gerek sazlar gerekse çeşitli sesler için sabit bir âhenk belirlenmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Rauf Yektâ Bey, batılıların kabul ettiği do majör dizisini oluşturan nağmeleri, bütün insanların ortak olarak çıkarabileceği aralıklardan ve ölçülü seslerden oluştuğunu, düzenlenme şekli itibari ile de Türklerin kullanmış olduğu ana diziyi oluşturan doğal nağmelere yaklaşık olarak uygun olduğunu belirtmiştir.

Bu açıklamaların ileride oluşacak itirazların ilim ve fen bakış açısıyla bakıldığında hiçbir geçerliliği olmadığını belirten Rauf Yektâ Bey, itiraz edecek kimselerin öncelikle Türk mûsikîsinin doğal nağmelerinin hangisi olduğunu ve hangi düzenlemede sıralanmış olduğunu belirlemeye bile gerek görmeden, şimdiye kadar Rast makamını bazen; şah âhenginde yani yanlış olarak “sol” adını verdikleri “fa”

perdesi üzerinde, bazen; Davud âhenginde yani yanlış olarak “sol” dedikleri “mi” perdesi üzerinde icra eden kimseler olduğu düşünülduğünde, bu meselede itiraz etme haklarının olmadığı bir kez daha altını çizmiştir.

Rauf Yektâ Bey, özellikle yeni ilimlerle yetişmiş olan yeni nesil tarafından, kitabında vermiş olduğu ilmî bilgilerin bazı tutarsız ve yanlış gelenekler ile kıyaslandığını, Türklerin mûsikî zevkine uymayan batı mûsikîsinin, memleketimizde kendi millî mûsikîmizin üstünde bir yer kazanmasına çalışanların çabalarının boşa çıkacağını, eğitilmiş ve aydın fikirli gelecek neslin, Türk mûsikîsinin diğer milletlerin mûsikîlerine göre daha zengin ve akla uygun, kuvvetli esaslara dayandığını, eskiden beri varlığıyla iftihar edilebilecek bir mûsikîye sahip olduğumuzu anladıkları gün; majör ve minör iler sınırlandırılmış nazariyatı içinde bunalan ve bu sınırların aşılması için yeni yollar arayan batı mûsikîsinin iç yüzünü göreceklere ve kendi mûsikîlerinin ilerleyebilmesi için çalışmalar yapacaklarını temenni etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, her konuda milletimizi müdafaa ve muhafazasına ciddi bir bağlılık gösterdiğini ancak bütün dünya mûsikîşinasları tarafından kabul edilen “mûsikînin doğusu, batısı olmaz; mûsikî uluslararası bir ilimdir” gibi yanlış bir görüşe başkaldırdığını, yalnızca mûsikîde “kozmpolit” olmaya imkan vermediğini vurgulamıştır. Aslında Uluslararası diye bahsedilen mûsikînin özellikle Avrupa kıtasıyla Amerika’nın bir kısmında kullanıldığını hâlbuki dünya’nın diğer kıtalarında diğer medenî milletlerin kullandığı batı mûsikîsinden başka bir mûsikînin daha olduğunu ve bunun ise doğu mûsikîsi olduğunu Türklerin kullandığı mûsikînin de bu mûsikînin en önemli ve bağımsız parçası olduğundan bahsetmiştir. Eserinde açıklamış olduğu Türk mûsikîsine ait nazari esaslar incelendiğinde, verilen kurallar ile batı mûsikîsine ait kurallar kıyaslandığında iki mûsikî arasında önemli ve hassas farkların ortaya çıkacağını belirtmiştir.

Mûsikî tarihimizin kat ettiği aşamalardan ve gerçeklerden uzak oldukları halde, Türk mûsikîsinin ilerlemesi adına hadleri olmayarak “Türkler öncelikle batı mûsikîsini iyi şekilde öğrenerek, Anadolu’dan toplanacakları millî şarkıları ve halk şarkıları alarak bu eserlere batı mûsikîsinin akord sistemini uygulayıp bize çağdaş bir mûsikî ortaya çıkarmalıdır, öyle ki Macarlar ve Ruslar da böyle yapmışlar ve bugün Avrupa’da

mûsikî sahasında bir yer edinmişlerdir” diyen kimselere Rauf Yektâ Bey; mûsikî konusunda Türklerin, Macarlar ve Ruslar ile mukayese edilemeyeceğini, çünkü Macarlar ve Rusların batı mûsikîsi kurallarını kabul etmeden önce, Türk mûsikîsi gibi eskiye dayanan, kendine ait kurallara sahip, üzerinde çok işlenerek mükemmel şaheserler yaratılmış lahnî (melodik) açıdan bütün dünyanın mûsikîlerine üstünlüğünü duyuracak dereceye getirilmiş bir mûsikîlerinin olmadığı şeklinde bir cevap vermiştir. Macar ve Rusların batı mûsikîsini kabul etmeden önce doğu mûsikîsini ve makamlarını taklit eden ufak tefek halk şarkıları ile kaba ve tek düze kilise eserlerinden başka bizim mûsimizle kıyas edilebilecek bir mûsikîlerinin olduğuna dair mûsikî tarihlerinde hiçbir kayda rastlanmadığını, bu yüzden Macarlar ve Rusların Avrupa mûsikîsi cereyanına kapılmalarının doğal ve zorunlu olduğunu ifade etmiştir. Türklerin aynı durumda olmadığından, ecdadımızın kıymetli mirası olan çok sayıda makamı ve ruh okşayan bir mûsikîyi bırakarak batılıların kulağıımıza hoş gelmeyen ve garip şekilli nağmelerini taklid etme gereğinin olmadığını ve sadece iki makamıyla yetinme mecburiyetinde olmadığını vurgulamıştır. Yine de gençlerin öncelikle kendi milli mûsikîlerinin teori ve icrasını öğrenmek şartıyla batı mûsikîsini de çok iyi derecede incelemelerini istediğini de belirtmiştir. Bu inceleme ve öğrenmenin amacının ise sadece kendi mûsikîlerinin gelişim ve ilerlemesine katkıda bulunmak amacıyla olması gerektiğini, şimdiki gibi mûsikîmizi aşağılayan ve hor görenlerin çoğalması sonucuna kaymaması gerektiğini de eklemiştir. Rauf Yektâ Bey bu amacın gerçekleşmesi için Darü’l Elhân’da alafranga sınıfından bir öğrenciye doğu mûsikîsi nazariyatının da gösterilmesi ve her iki mûsikî arasında karşılaştırmalı bir nazariyat eğitiminin verilmesi gerektiğini önermiştir.

Rauf Yekta Bey, Darü’l Elhân’a mûsikî ile ilgi bazı Avrupalı kimselerin Türk mûsikîsine dair teorik ve tarihî bilgiler öğrenmek istediklerini, “Batı mûsikîsini icrada ne kadar başarılısınız? Dinlemek istiyoruz” gibi bir soru yöneltenin olmadığını, Avrupa’da gerçek mûsikî alimlerinin Türk’lerden beklediklerinin mesela Vagner’in senfonilerini bir Alman gibi çalabilmek değil aksine Türk mûsikîsinin ilmî durumunu, kendi üslûbu ve doğal sınırları dahilinde ilerleme ve gelişmesinin ortaya koyulması olduğunu ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, dünya üzerindeki umûm medeni milletlerin mûsikîlerinin Homofonik, Polifonik ve Harmonik olarak üç sınıfa ayrıldığını belirtmiştir ancak bazı yazarların bu sınıflandırmayı mûsikînin başlangıcı olarak ilk, orta ve son evresi olarak kabul ettiklerini, yani eski çağda homofonik, orta çağda polifonik, sonraki çağlarda da harmonik olarak gösterilmesini bu sanatın olgunlaşma evreleri olarak gösterilmesini istemişler ise de bu bakış açısının sadece Avrupa mûsikîsinin geçirdiği evreler itibariyle doğru olduğunu ve doğu mûsikîsinin mazisinin batı mûsikîne benzemediği gibi geleceğinin de benzemeyeceğini ifade etmiştir.

Son yıllarda Avrupa ve özellikle Almanya'da batı nazariyatının 12 yarım sesten meydana gelen ana dizisini yetersiz bularak sekizli aralığını 24 çeyrek sese bölen ve böylece gerçek mûsikîye daha yakın hale geldiğini iddia eden bazı kimselerin ortaya çıktığını, bu cereyana uyup Avrupa'da dahi yetersizliği anlaşılmaya başlanan doğal olmayan ve özellikle Türkler için tamamen yetersiz olan tampere sesleri ile Türk mûsikîsi icra etmeye ve mûsikîmize alafranga karışımlar eklememizin çok büyük bir hata olacağını söyleyen Rauf Yektâ Bey, Batı'da çeyrek seslerin kullanımı tavsiyesinin son yarım asırlık bir dönemde ortaya çıktığını, majör ve minör adını verdikleri iki makamın şekil ve akord düzenlemelerinin bitmiş ve hatta tükenmiş olduğundan buna ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, Almanya'da yapılan incelemelere göre batıda başlayan mûsikîde doğululaşma hareketinin sadece tavsiye olarak kalmadığını bunu uygulamaya koyduklarını da belirterek, batıların doğuya bu kadar eğilim göstermelerine karşın bizim ise sadece batı mûsikîsi ile meşgul olmak yerine asıl çabamızı, millî mûsikimizin teori ve uygulamasını, tarihini, felsefesini, güzelliklerinin sebebini inceleyerek bu incelemeler sonucu iyileştirme yolları ve makamlarımızın ne şekilde ahenklendirileceği hakkındaki fikir ve incelemeleri yurtiçi ve yurtdışında yayınlarak, bu şekilde bizim batı mûsikîsini anladığımız kadar batının da Türk mûsikîsini anlamasını sağlayarak millî kültürümüze katkı sağlama yolunda göstermemiz gerektiğini, bu yolun takibinin güç ve ciddi bir zaman gerektirse bile uluslararası mûsikî tarihinde elde edeceğimiz mevkinin öneminin bütün bu çabalara değeceğini vurgulamıştır.

4.5. Aralıklar

Aralıkların Bilimsel Olarak Yerlerinin Tespiti

Rauf Yektâ Bey aralık kavramını “tizlik ve pestlik itibariyle birbirinden farklı iki nağme arasında bulunan miktardır” olarak tanımlamıştır.

Aralıkların Birbirine Eklenmesi

Rauf Yektâ Bey nazariyecilerin, bir aralığın diğer aralığa eklenmesi kuralını aşağıdaki gibi aktarmıştır:

Birbirine eklenecek olan iki sayısal oranın; büyük sayılarının ve küçük sayılarının birbiriyle çarpılmasıyla oluşan yeni oran, iki mûsikî aralılığının arasındaki oran olmuş olur. Örneğin 4/3 oranındaki düğâh-nevâ aralığı ile 9/8 oranındaki nevâ-hüseyni aralığının birbirlerine eklenmesi işlemi aşağıdaki gibidir:

$$4/3 \times 9/8 = (4 \times 9) / (3 \times 8) = 36/24 = 3/2$$

Çıkan 3/2 sonucu düğâh ile hüseyini nağmeleri arasındaki aralığın sadeleştirilmiş oranıdır.

Bir Aralığın Diğer Bir Aralıktan Ayrılması

Rauf Yektâ Bey’e göre, büyük bir aralıktan daha küçük bir aralığın çıkarılması işlemine mûsikî nazariyatında “ayrılma” verildiğini belirtmiştir. Ayrılma işleminin kuralı aşağıdaki gibidir:

Büyük aralığı gösteren oranın büyük sayısı küçük aralığı gösteren oranın küçük sayısı ile çarpılarak pay yapıldıktan sonra, büyük aralığın küçük sayısı küçük aralığın büyük sayısı ile çarpılarak payda yapılır. Elde edilen sayısal oran, büyük aralıktan küçük aralığın çıkarılmasının sonucu kalan aralığın oranını göstermiş olur. Örneğin büyük olan 3/2 oranındaki rast-nevâ aralığından küçük olan 4/3 oranındaki rast-çargâh aralığının ayrılması işlemi aşağıdaki gibidir:

$$3/2 - 4/3 (3 \times 3) / (2 \times 4) = 9/8$$

Bu işlem sonucunda elde edilen sayısal oran 9/8 aralığıdır. Büyük aralıktan küçük aralığın çıkarılması iki çeşittir. Birincisi yukarıda verilen örnekteki gibi bölünen aralığın telin pest tarafında kalmasıdır. Ancak ayrılma işlemi bazı durumlarda tersine olabilir. Yani telin tiz tarafından pest tarafa doğru icrası ve ayrılacak olan aralığın telin tiz tarafında kalması istenebilir. Bu durum ikinci tür ayrılma işlemini gerektirir. Bu işlem için ise diğerinde çıkan sonuç olan 9/8 aralığının rast perdesinden itibaren dokuzda biri alınsa, 4/3 oranındaki ayrılan aralık, telin tiz tarafında bırakılmış olur.

Aralıkların İki ve Daha Fazla Kısımlara Ayrılması

Rauf Yektâ Bey bir aralığın iki eşit kısma ayrılması kuralını ise; “ayrılacak oranın sayılarının 2 ile çarpılıp, çarpım sonucunun pay ve paydası arasındaki fark ile bölünmesinin ardından, çıkan sonuca küçük sayının eklenmesidir” şeklinde açıklamıştır.

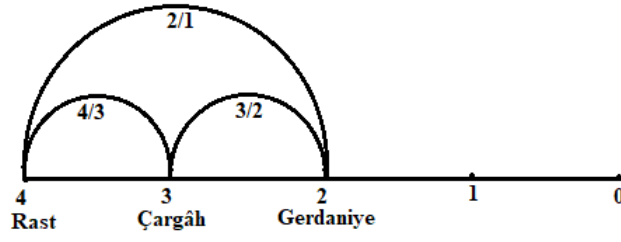
Örnek olarak 2/1 oranındaki rast-gerdaniye aralığının iki eşit kısma ayrılması işlemini aşağıdaki gibi aktarmıştır:

Oranların 2 ile çarpılması: $2/1 \times 2 = 4/2$

Pay ve payda arasındaki farkın yarısı : $4-2/2 = 1$

Farkın yarısına küçük sayının (paydanın) eklenmesi: $1+2 = 3$

Rauf Yektâ Bey, mûsikî nazariyatındaki oranların eşit iki aralığa ayrılmasının mümkün olmadığını vurgulamıştır.



[orj. s. no: 43]

Şekil 4.14. 2/1 oranında bir aralığın iki eşit kısma ayrılması

Şekil 4.14.’te görüldüğü üzere 2/1 oranındaki aralığın iki eşit kısma ayrılmasından birincisi diğerine oranla daha küçük olan biri; 4/3 rast-çargâh aralığı, diğeri; 3/2 çargâh-gerdaniye aralığı olarak iki aralık meydana geldiğini belirtmiştir. Mûsikî nazariyatında bu işlem sonucu iki eşit aralığın olmadığı görülse de tel üzerindeki uzunluklar bakımından eşit olduğunu, nazariyecilerin de “iki eşit kısma ayrılma” tabirini kullanma sebebinin bundan ileri geldiğini ifade etmiştir. Örnek olarak:

Şekil 4.14.’te gösterilen telin uzunluğu 40 milimetre farz edildiğinde; 2/1 oranındaki aralığın yarısı olan 20 milimetresi alınıp iki eşit kısma ayrıldığını, bunun sonucu elde edilen 4/3 ve 3/2 oranlarının tele uygulandığında 40 milimetrelik telin dörtte biri 10 milimetre, artan 30 milimetrelik kısmın da üçte biri 10 milimetre olduğunu belirtmiştir.

Aralıkların daha fazla kısma ayrılmasının kuralını ise; “Ayrılacak aralığın oranını gösteren sayıların her birini, o aralığın kaç kısma ayrılması isteniyorsa o kısmı gösteren sayı ile çarpıp, çarpım sonuçlarının pay ve paydası arasındaki farktan 1 sayısını küçük çarpım sonucuna eklemekle ortalama, yine bu farktan 1 sayısını birinci ortalamaya ekleyerek ikinci ortalama, bu ortalamaya da 1 ekleyerek üçüncü, dördüncü... ortalamar elde edilmesidir” şeklinde açıklamıştır.

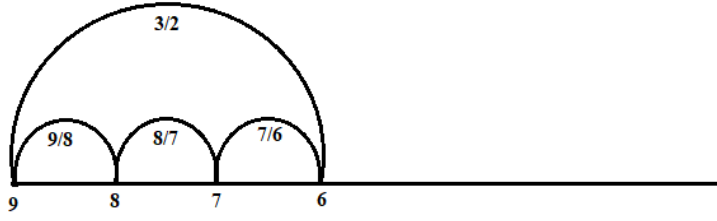
Örnek olarak 3/2 oranındaki bir aralığın 3 eşit kısma ayrılma işlemini aşağıdaki gibi aktarmıştır:

$$3 \times 3 = 9 \quad / \quad 2 \times 3 = 6$$

$$9 - 6 = 3 \quad 6 + 1 = 7 \text{ (birinci ortalama)}$$

$$7+1 = 8 \text{ (İkinci Ortalama)}$$

$$8+1 = 9 \text{ (İkinci Ortalama)}$$



[orj. s. no: 45]

Şekil 4.15. 3/2 oranında bir aralığın üç eşit kısma ayrılması

Rauf Yektâ Bey, Şekil 4.15.'te görüldüğü üzere 3/2 oranındaki aralığın 3 eşit kısma ayrılmasından 9/8, 8/7, 7/6 oranlarında üç aralık meydana geldiğini, $7/6 > 8/7 > 9/8$ olarak sıralanan aralıkların, birbirinden farklı büyüklüklerde olsalar da tel üzerinde uzunluk itibariyle birbirine eşit üç kısma ayırdıklarını ve şekilde telin uzunluğu 9 santimetre farz edildiğinde 3/2 aralığının her bir kısmının uzunluğu birer santimetre olduğunu belirtmiştir.

Uyumlu ve Uyumsuz Aralıklar

Adedî(sayısal) oranlarla gösterilen mûsikî aralıklarının oluşturduğu uyumlu nağmelerin bir araya gelerek makamları ve terkipleri meydana getirdiğini belirten Rauf Yektâ Bey, herhangi iki sayının birbirine oranlanmasından elde edilecek aralığa sadece uyumlu aralık demenin yanlış olduğunu ve bunun hangi ölçülere göre belirlendiği sorularına ise mûsikî ilminin kuramsal olarak oluşturulması mümkün olan bütün adedî (sayısal) oranların hesaplanmasıyla meydana gelmediğini aksine sadece icrada kullanımı uygun olan nağmeleri gösteren adedî (sayısal) oranların tespit edilmesiyle meydana geldiği şeklinde cevap vermiştir. 9/8 sayısal orana sahip rast-dügâh gibi bir aralığın kulağa uyumlu geldiğini buna karşılık 9/7 sayısal orana sahip bir aralığın kulağa uyumsuz geldiğini belirten Rauf Yektâ Bey, bu yüzden icrada kullanılan nağmeler dışında herhangi bir adedî (sayısal) oranın uyumlu olarak kabul edilmediğini ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, batı teorisyenleri arasında da yıllardır süregelen bir itilaf konusu olan uyumlu ve uyumsuz aralıklar meselesine, Türk mûsikîsinde çoğu mûsikîşinas tarafından ve özellikle Alman nazariyeci Riman tarafından kabul gören aralıkların sınıflandırılması yöntemini kullanmayı uygun görerek bu konuya açıklık getirmiştir.

Türk mûsikîsinde ise bu sınıflandırmanın aralarında uyumluluk bulunan nağmelerin Büyük, Orta ve Küçük olmak üzere üçe ayrıldığını belirtmiştir.

Büyük Aralıklar

Büyük aralıklar sekizli, sekizli ve dörtlü, sekizli ve beşli, iki sekizli olmak üzere dört aralıktan oluşmaktadır.

1. *Sekizli Aralık (Oktav)*: Aralarında 2/1 oranı bulunan aralıklardır. Örneğin; rast ile gerdaniye arasında sekizli aralık bulunmaktadır.
2. *Sekizli ve Dörtlü Aralık*: Aralarında 8/3 oranı bulunan aralıktır. Bir sekizli ve bir dörtlü aralığın birleşmesinden meydana gelmiştir. Örneğin; rast ile tiz çargâh arasında sekizli ve dörtlü aralığı bulunmaktadır.
3. *Sekizli ve Beşli Aralık*: Aralarında 3/1 oranı bulunan aralıktır. Bir sekizli ve bir beşli aralığın birleşmesinden meydana gelmiştir. Örneğin; rast ve tiz neva arasında sekizli ve beşli aralığı bulunmaktadır.
4. *İki sekizli Aralık*: Aralarında 3/1 oranı bulunan aralıktır. İki sekizli aralığın birleşmesinden meydana gelmiştir. Örneğin; yegâh ile tiz neva arasında iki sekizli aralığı bulunmaktadır.

Orta Aralıklar

Orta aralıklar beşli ve dörtlü olmak üzere iki aralıktan oluşmaktadır.

1. *Beşli Aralık*: Aralarında 3/2 oranı bulunan aralıktır. Örneğin; yegâh ve düğâh perdeleri arasında beşli aralık bulunmaktadır.
2. *Dörtlü Aralık*: Mûsikîmizde iki çeşit dörtlü aralık bulunmaktadır.
 - *Tam dörtlü Aralık*: Aralarında 4/3 oranı bulunan aralıktır. Örneğin; düğâh ile neva arasında tam dörtlü aralığı bulunmaktadır.

- Fazla dörtlü: Aralarında 177141/131072 oranı bulunan aralıktır. Örneğin; segâh ve hüseyini perdeleri arasında fazla dörtlü aralığı bulunmaktadır.

Küçük Aralıklar

Küçük aralıklar; Nâkıs Dörtlü, Tanîni, Zı'f Tanîni, Büyük l, Orta l, Küçük l, Zâid Tanîni, Büyük Mücenneb, Nâkıs Büyük Mücenneb, Zâid Küçük Mücenneb, Küçük Mücenneb, Zâid Bakiyye, Bakiyye, Orta Bakiyye, Küçük Bakiyye, İrha ve Fazla olmak üzere 17 aralıktan oluşmaktadır.

1. Nâkıs dörtlü: 4/3 oranındaki dörtlü aralıktan 81/80 oranında daha küçük olan aralıktır. Gerçek oranı 320/243'tür. Örneğin; rast ve dik bselik, neva ile dik mahur perdeleri arasında nâkıs dörtlü aralığı bulunmaktadır.
2. Tanini: Aralarında 9/8 (gerçek) oranı bulunan aralıktır. Örneğin; rast ve dügâh, argâh ve neva perdeleri arasında tanini aralığı bulunmaktadır.
3. Zı'f Tanini: Aralarında 81/64 oranı bulunan aralıktır. İki tanini aralığından meydana gelmiştir. Örneğin; argâh ve hüseyini, acem ile muhayyer perdelerinin arasında zı'f tanini aralığı bulunmaktadır. Batı mûsikîsinde bu aralığa pisagor üçlüsü adı verilmektedir.
4. Büyük l: Gerçek oranı 8192/6561, yaklaşık oranı 5/4 olan aralıktır. Örneğin; rast ve segâh, neva ile evc perdeleri arasında büyük l aralığı bulunmaktadır.
5. Orta l: Gerçek oranı 19683/16384, yaklaşık oranı 6/5 olan aralıktır. Örneğin; rast ve dik krdi, neva ile dik acem arasında orta l aralığı bulunmaktadır.
6. Küçük l: Gerçek oranı 32/24, yaklaşık oranı 45/38 olan aralıktır. Bir tanini ve bir bakiye aralığından meydana gelmiştir. Örneğin; yegâh ve acem aşırân, dügâh ile argâh perdelerinin arasında küçük l aralığı bulunmaktadır.
7. Zâid Tanini: Yaklaşık oranı bulunmayıp, gerçek oranı 7/6 olan aralıktır. Örneğin; dik krdi ile nim hicaz, dik hicaz ve hüseyini perdeleri arasında zâid tanini aralığı bulunur.

8. *Büyük Mücenneb*: Kesin oranı 65536/59049, yaklaşık oranı 10/9 olan aralıktır. İki bakiyye aralığından meydana gelmiştir. Örneğin; düğâh ve segâh, hüseyini ve evc perdeleri arasında büyük mücenneb aralığı bulunmaktadır.
9. *Nâkıs Büyük Mücenneb*: Yaklaşık oranı bulunmayıp, kesin oranı 12/11 olan büyük mücennebten daha küçük aralıktır. Örneğin; dik hicaz ve çargâh perdeleri arasında nâkıs büyük mücenneb aralığı bulunmaktadır.
10. *Zâid Küçük Mücenneb*: Yaklaşık oranı bulunmayıp, kesin oranı 15/14 olan aralıktır. Küçük mücenneb aralığından biraz daha büyük olan bir aralık. Örneğin; dik kürdi ve düğâh perdeleri arasında zâid küçük mücenneb aralığı bulunmaktadır.
11. *Küçük Mücenneb*: Kesin oranı 2187/2048, yaklaşık oranı 16/15 olan aralıktır. Örneğin; segâh ve çargâh, evc ve gerdaniye perdeleri arasında küçük mücenneb aralığı bulunmaktadır.
12. *Zâid Bakiyye*: Kesin oranı 135/128 olan aralıktır. Bakiyye aralığından biraz daha büyüktür. Örneğin; segâh ve dik bûselik, evc ve dik mahur perdeleri arasında zâid bakiyye aralığı bulunur.
13. *Bakiyye*: Kesin oranı 256/243, yaklaşık oranı 20/19 olan aralıktır. Örneğin; bûselik ve çargâh, hüseyini ve acem perdeleri arasında bakiyye aralığı bulunmaktadır.
14. *Orta Bakiyye*: Aralarında 22/21 oranı bulunan aralıktır. Örneğin; hüseyini ve acem perdeleri arasında orta bakiyye aralığı bulunmaktadır.
15. *Küçük Bakiyye*: Kesin oranı 134217728/129140163, yaklaşık oranı 25/24 olan aralıktır. Örneğin; segâh ve dik kürdi, evc ve dik acem perdeleri arasında küçük bakiyye aralığı bulunmaktadır.
16. *İrha*: Teorisyenlerin incelemesine göre sazandelerin bir perde üzerinde parmaklarını titretmesi sonucunda tanini aralığının dörtte biri kadar yaklaşık 34/35 oranında oluşan aralığa verilen isimdir. Rauf Yektâ bey, irha'nın tiz tarafa kadar ulaşmadığını ve özellikle uzun nağmelerde parmakların tel üzerinde alelâde hareket ettirilmesiyle oluştuğunu, günümüzde kullanılmakta olan kendisinin bir derece üstündeki nota ile değişimli ve hızla tekrar edilmesi olan trill kavramı ile karıştırılmaması gerektiğini belirtmiştir.
17. *Fazla*: Gerçek oranı 531441/524288, yaklaşık oranı 74/73 olan aralıktır. Batılılar tarafından pisagor koması şeklinde bilinen aralıktır. Tanininin

yaklaşık dokuzda birlik kısmıdır. Örneğin; segâh ve dik bûselik, evc ve dik mahur, kürdi ve dik kürdi perdeleri arasında fazla aralığı bulunur.

Gerçek ve Yaklaşık Adedî (Sayısal) Oran

Rauf Yektâ Bey'in aktarmış olduğu aralıkların sınıflandırılması ve bu aralıkların ayrıntılı açıklamalarında gerçek ve yaklaşık olmak üzere iki tür değer karşımıza çıktığı görülmektedir. Basit sayıların birbirine oranlanmasıyla oluşturulmuş aralıklar ve adedi (sayısal) oranları eskiden beri hem doğu hem de batı teorisyenleri tarafından kabul görmüş bir genel kural halini aldığını belirten Rauf Yektâ Bey, uzun bir süre bu şekilde kabul edilen bu kuralın icra sırasında kullanılan aralıkların bahsi geçen kural çerçevesinde belirlenen oranlara ters düşmesi dolayısı ile fikir ayrılıklarına sebep olduğunu belirterek, buna sebep olarak ise; kabul edilen basitten birleşige doğru kuralında birinci mertebe $2/1$ sekizli aralığı, ikinci mertebe $3/2$ beşli aralık, üçüncü mertebe $4/3$ dörtlü aralıklarının oranları konusunda hem fikir olan teorisyenlerin, daha sonra belirledikleri $5/4$ orana sahip büyük üçlü aralığının icracılar tarafından kullanılmakta olan büyük üçlü aralığı ile örtüşmediğini farketmeleri olduğunu belirtmiştir. Rauf Yektâ Bey, ikinci bir anlaşmazlık nedeninin ise bir Tanîni aralığından sonra gelen ikinci tam sesin de Tanîni olması gerekirken Tâni'nden biraz küçük bir aralık olduğunun anlaşılmış olup bu küçük aralığın gerçek oranının belirlenmesi meselesi olduğunu ifade ederek, bu küçük aralığın genel kuraldan ayrılmak istemeyenler tarafından $10/9$ oranı olarak kabul edilse de bu oranın sadece yaklaşık oran olabileceğine karar verdiklerini belirtmiştir.

Yapılan hesaplamalar sonucunda sekizli aralıktan beşli bir aralığın çıkarılması sonucu dörtlü aralığın oluşması, beşli ve dörtlü aralıkları arasında ise $9/8$ oran bulunmasının teorisyenler için araştırma zemini hazırladığını belirten Rauf Yektâ Bey, teorisyenlerin seslerin bir derece yükseltilmesinde ölçüt olarak kabul edilen $9/8$ oranını, dörtlü aralık dahilinde iki tanîni oranında yükselterek üçüncü bir tanîni aralığına gerek kalmadan küçük bir aralık daha eklenmesiyle dörtlü aralığın elde edilebildiğini fark etmeleriyle, bu küçük aralığın gerçek oranını bulmuş ve $256/243$ oranında bakiyye aralığı olarak belirlemiş olduklarını ifade etmiştir. Bakiyye oranı da gerçek oranına sahip olduktan sonra bakiyye aralığının da tanîni aralığının tam yarısı olup olmadığı meselesi ortaya

çıkıştır. Rauf Yektâ Bey, bunun için de nazariyecilerin iki bakiyye aralığını toplayarak 65536/59049 oranına ulaşmış ve tanîni aralığının yarısından biraz daha küçük olduğuna hükmederek bu küçük sayı değerini de ilmen açıklamak için 9/8 oranından 65536/59049 oranını çıkararak değeri 521441/524288 olan “Koma” denilen aralığın gerçek oranını bulmuş olduklarını belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, teorisyenler tarafından yaklaşık oranı ile icrada kullanılan oranı örtüşmeyen, sadece 5/4 yaklaşık orana sahip büyük üçlü aralığını da koma adı verilen küçük aralığın gerçek oranının bulunması ile birlikte 9/8 ve 65536/59049 oranları toplamı olan 8192/6561 gerçek oranı olarak belirlemiş olduklarını ifade etmiştir.

Yapılan bir incelemeye göre dörtlü aralıktan büyük üçlü aralığın çıkarılmasıyla gerçek oranı 6187/2048 küçük mücenneb aralığının elde edildiğini ancak büyük üçlü aralığının dörtlü aralığa tamamlanması için icracıların 2187/2048 aralığını kullandıklarını belirten Rauf Yektâ Bey, bu durumda bir bakiyye ve bir koma aralıkları toplamından küçük mücenneb aralığı meydana geldiğini ve yaklaşık olarak biri küçük 25/24 değeri 27/25 oranı olarak kabul edilmiş 9/8 aralığının, biri küçük 256/243 değeri büyük 2187/2048 oranında iki yarım sese bölündüğü sonucuna ulaşıldığını ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, son olarak tanîni ve büyük mücenneb aralıklarının iki yarım sese bölünmesi meselesini de 9/8 oranlı tanîni aralığının biri 25/24 değeri 27/25 oranında iki yarım sestem ve 10/9 olan büyük mücenneb aralığının ise biri 25/24 değeri 16/15 oranında iki yarım sestem oluşması olarak karara bağlandığını belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, doğu ve batı teorisyenleri arasında itilaf konusu olan; mûsikîde yaklaşık ve gerçek değere sahip iki çeşit aralık olmasının sebeplerini yukarıda verilen bilgiler doğrultusunda ayrıntılı olarak açıklamıştır. Sonuç olarak bu itilafın nedenini basit matematiksel oranlar ile hesaplanmış, yalnızca teorik olarak doğruluğu bulunan oranların icracılar tarafından kullanılmakta olan gerçek oranlar ile karşılaştırıldıklarında birbirleri ile örtüşmemeleri ve teorik oranlara bağlı kalmak isteyen genel kuralcı nazariyeciler ile icrada kullanılan oranların gerçek değer olduğu savunan araştırmacılar tarafından fikir birliğinde olunamamasından kaynaklandığını belirtmiştir.

4.6. Tağyir İşaretleri

Batı Mûsikîsinde Diyez ve Bemollerin Kullanımı

Rauf Yektâ Bey, Alafranga mûsikîsinde bir tam sesin iki yarım sestem oluşmasına bağı olarak yalnızca tek şekilde diyez ve bemol kullanılmasını; yani diyez işaretinin öncesinde bulunduğu nağmeyi “yarım ses” tizletmek, bemol işaretinin ise “yarım ses” pestletmek durumunu itidal sistemle açıklamıştır. Örneğin; “do diyez” ile “re bemol” arasında bir fark olmayacağını, “do” perdesini yarım ses tizletmek veya “re” perdesini yarım ses pestletmenin sunucu olarak aynı “yarım ses” üzerinde birleşeceklerini ifade etmiştir.

Batı teorisyenlerinin de mûsikîlerinde bir tam sesin eşit iki yarım sestem oluşmasının yani bir notanın diyezi ile bemolü arasında fark olmayan itidal sisteme göre düzenlenmiş sabit perdeli ensturmanlar dışında kullanımının mümkün olmadığı ve bir tam sesin iki eşit kısma ayrılmadığı, biri küçük diğeri büyük; eşit olmayan iki yarım sestem oluştuğu konusunda hem fikir olduklarını belirten Rauf Yektâ Bey, buna ek olarak yine alafranga mûsikîde tam sesin dokuz eşit kısma ayrıldığı ve bu kısımların her birine “koma” ismi verildiğine dair bir bahis olduğunu da ifade etmiştir. Bu bahse göre; örneğin “do-re” aralığı arasında bulunan “do diyez” nağmesinin o aralığı iki eşit yarım sese ayırmadığını; diyezin görevinin bir perdeyi “beş koma” tizletmek, bemolün ise “beş koma” pestletmek olduğu için “do” perdesi ile “do diyez” arasının beş komadan, “do diyez” ile “re natürel” arasının da “dört koma” dan oluşacağını, aynı şekilde “re natürel” ile “re bemol” arasının ise “beş koma” ve “re bemol” ile “do” arasının ise “dört koma” dan oluştuğunu ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, tam seslerin sadece 9/8 oranında olmayıp re-mi, sol-la gibi perdeler arasında 10/9 oranına sahip ikinci tür tam ses olduğunu ve dokuz koma olan 9/8 oranında uygulanan bölünme işleminin sonucunda çıkan büyük beş koma 27/25 oranı ve küçük dört koma 25/24 orana sahip iki yarım sesin, 10/9 ikinci tür olan tam sesin sekiz koma olmasından dolayı aynı yarım ses oranlarına sahip olamayacağını biri büyük 16/15 diğeri küçük 25/24 oranlarına sahip iki yarım sese bölündüğünü belirtmiştir.

Batı Mûsikîsine Ait Yarım Sesler

Batı mûsikîsinde yarım sesler ikiye ayrılır:

1. *Demi ton diatonique (Kavî)*: Dört komadan bir araya gelen ve farklı isimlere sahip iki nota arasında bulunan seslere verilen isimdir. Örn. Do-do bemol, Do diyez-re
2. *Demi ton chromatique (Levnî)*: Beş komadan bir araya gelen ve ayrı isimlere sahip iki nota arasında bulunan seslere verilen isimdir. Örn. Do-do diyez, re bemol-re

Rauf Yektâ Bey, batı mûsikîsinde bu iki tür yarım sesin tadil sisteminin kabulünden sonra yani tam sesin iki eşit kısma ayrılması durumundan dolayı yarım sesler arasında kalan bir komalık farkın yalnızca teori üzerinde kaldığını ve bu kavramların sadece yarım ses tizleştirme ve yarım ses pestleştirme amacıyla kullanıldığını belirtmektedir.

Türk Mûsikîsinde Diyez ve Bemollerin Kullanımı

Rauf Yektâ Bey, batı notasının Türk mûsikîsini ifade etmede yetersiz olduğunu bu sorunun çözümünün batı notasına bazı ilaveler yapmak ile mümkün olabildiğini ve Avrupa mûsikîşinaslarınca bu eksikliğin hissedilerek yazmak istedikleri doğu mûsikîsi eserlerinde çeşitli şekillerde diyez ve bemol işaretleri kullandıklarını ifade etmiştir. Diyez ve bemol işaretleri, batı mûsikîsinden farklı olarak; Türk mûsikîsinde ana diziye oluşturan doğal nağmeler arasında çeşitli lahnî (melodik) aralıkların bulunmasının, dört çeşit diyez ve dört çeşit bemol kullanımını zorunlu hale getirdiğini ifade eden Rauf Yektâ Bey, özel olarak belirlediği diyez ve bemol işaretlerini Şekil 4.16.'daki gibi aktarmıştır.

			
Yarım Diyez	Diyez	Noktalı Diyez	Büyük Noktalı Diyez
			
Yarım Bemol	Bemol	Çengelli Bemol	Çizgili Bemol

[orj. s. no: 114]

Şekil 4.16. Rauf Yektâ Bey'e ait bemol ve diyez işaretleri

Diyezler

1. Yarım diyez: Bir doğal nağmeyi 531441/524288 oranında bir fazla aralığında tizletir.
2. Diyez: Bir doğal nağmeyi 256/243 oranında bakiye aralığı kadar tizletir.
3. Noktalı diyez: Bir doğal nağmeyi 2187/2048 oranında küçük mücenneb aralığı kadar tizletir.
4. İki noktalı diyez: Bir doğal nağmeyi 65536/59049 oranında büyük mücenneb aralığı kadar tizletir.

Bemoller

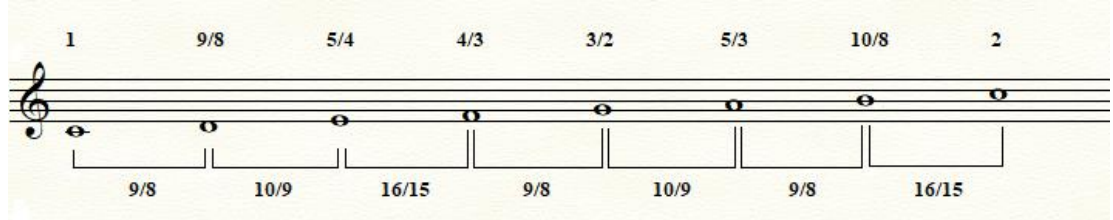
1. Yarım bemol: Bir doğal nağmeyi 531441/524288 oranında bir fazla aralığında pestletir.
2. Bemol: Bir doğal nağmeyi 25/24 oranında küçük bakiyye aralığı kadar pestletir.
3. Çengelli bemol: Bir doğal nağmeyi 256/243 oranında bakiye aralığı kadar pestletir.
4. Çizgili bemol: Bir doğal nağmeyi 2187/2048 oranında küçük mücenneb aralığı kadar pestletir.

Diyez ve bemoller; fazla, küçük bakiye, bakiye, küçük mücenneb, büyük mücenneb olarak beş aralıktan ibâret görünseler de bunların haricinde oranlar arası farkın az olması sebebiyle Hicaz makamında bulunan 15/14 oranında zâid küçük mücennebi; küçük mücenneb, Sabâ makamında bulunan 12/11 oranında nâkıs büyük mücennebi; büyük mücenneb ve 22/21 oranında orta bakiyye aralığını ise bakiyye aralığına ait işaret ile yazmayı tercih ettiğini belirten Rauf Yektâ Bey, nadir kullanılan 135/128 orana sahip zâid bakiye aralığını da yarım bemolle göstermiştir.

4.7. Türk Mûsikisi Nazariyesinin Batı Mûsikîsi Tadil Sistemi ile Mukayesesi

Batı Mûsikîsi Ana Dizisinde Bulunan Doğal Nağmeler⁴

[orj. s. no: 120]



Şekil 4.17. Batı mûsikisinin ana dizisini oluşturan doğal nağmeler ve oranları

Rauf Yektâ Bey doğu ve batı mûsikisi ana dizilerini oluşturan doğal nağmelerin matematikle ilgili durumlarındaki anlaşmazlık ile ilgili üç ayrı noktaya değinmiştir. İlk olarak batı mûsikisi ana dizisinde bulunan bu aralıklar ve oranlara dair; Türk mûsikîsinde yaklaşık olarak kabul edilen oranların batı mûsikîsinde kesin oranlar olarak kabul edilmiş durumda olduklarını ifade etmiştir. Rauf Yektâ Bey, yaklaşık oranın, iki nağmenin eş zamanlı kullanılacağı zaman geçerli olacağını, birbirini takip edecek şekilde kullanılacağı zaman ise gerçek oranın geçerli olacağını belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, batı mûsikîsinde sol-la aralığının 10/9 oranında gösterilmesinin Türk mûsikîsinin nazariyesine ters düştüğünü, Türk mûsikîsinde bu aralığın 9/8 olduğunu ve icrâ üzerinde bu oranın kullanılmadığını belirtmiştir. Türk mûsikisinin; nağme, batı mûsikisinin ise daha ziyâde ahenk (armoni) üzerine kurulu olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, Avrupa teorisyenlerinin icradaki oranları göz ardı etmelerindeki sebebin buna dayandığını belirtmektedir. Oranların farklılığı meselesinde, batı teorisyenlerinin büyük üçlü aralığı arasında daima 5/4 oranı bulunmasını istemelerinden oranların bu şekilde düzenlenmiş olduğunu ancak büyük üçlü aralığında biri 9/8 diğeri 10/9 oranın toplamı olan 5/4 oranının ahenk ilminde kullanımının mümkün olmağını, buna örnek olarak 5/4 orana sahip do ve mi perdeleri aynı anda işitildiğinde uyumlu olduklarını ancak 81/64 orana sahip do ve mi perdelerinin aynı anda işitilmesinden uyumlu bir ses oluşmayacağını belirtmiştir. Bu durumun, âheng ihtiyacını düşünen batı teorisyenlerine uymadığından fa-sol perdeleri arası 9/8 oranında iken sol-la arasının

⁴ Porte üzerinde bulunan oranlar do perdesi ile diğer perdeler arasındaki oranları, porte altında bulunan oranlar ise birbirini tâkib eden perdeler arasındaki oranlardır.

da 9/8 olması yine aynı uyumsuzluğa sebebiyet vermesi dolayısıyla sol-la aralığı küçültülerek 10/9 oranı kabul edildiğini ve sol-si aralığının 5/4 oranında olması sağlandığını belirten Rauf Yektâ Bey, bu düzenlemeden sonra la-si aralığı oranının 10/9 olması sorunun ise la-si aralığının büyütülerek 9/8 olarak kabul edilmesiyle çözüme ulaşmış olduğunu ve batı mûsikisi ana dizisinde yer alan do-mi, fa-la, sol-si büyük üçlü aralıklarının 5/4 oranları ile gösterilmesi meselesinde başarı sağlandığını ifade etmiştir.

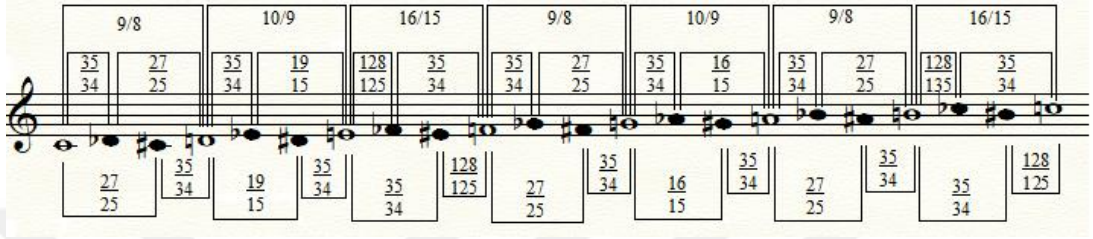
Rauf Yektâ Bey, bütün büyük üçlü aralıkların 5/4 oranda olmasını sağlayan Batı teorisyenlerinin aynı şekilde bütün küçük üçlü aralıkların 6/5 oranında gösterilmesini istemiş olduklarını, bu sebeple, mi-sol, la-do, si-re perdeleri arasında bulunan küçük üçlü aralığı 6/5 oranında gösterilmişse de 6/5 oranı 9/8 ve 16/15 toplamı olmasına rağmen re ve mi arasında 10/9, mi ve fa perdeleri arasında da 16/15 oranlarının bulunması, bunların toplamı olan 32/27 oranı olmasını gerektirdiğinden re-fa arasındaki oran 6/5 olamayıp 32/27 olarak gösterildiğini belirtmiştir. Rauf Yektâ Bey, büyük üçlülerin ahenk ilmi gereğince 5/4 oranda gösterilmesi sorununun, sol-si büyük üçlü aralığının 5/4 olabilmesi için de sol-la aralığının 10/9 kabul edilmesi de re-la beşlisinin normalde 4/3 orana sahip re-sol dörtlüsüne 10/9 orana sahip sol-la aralığının eklenmesiyle 3/2 den bir koma eksik 40/27 oranında bir beşli meydana getirdiğini belirtmiştir.

Benzer bir problem olarak do-fa, re-sol, mi-la, sol-do, si-mi dörtlü aralıkları 4/3 oranında olup la-re aralığı 27/20 oranında gösterilmek mecburiyetinde kalındığını belirten Rauf Yektâ bey, batı teorisyenlerinin ahenk kurallarına riayet etmelerinden kaynaklanan bu soruna yönelik olarak Türk mûsikîsi ana dizisinde olduğu gibi la-si aralığının 10/9 oranında gösterilmesiyle la-re dörtlüsünün de diğer dörtlüler gibi 4/3 oranına sahip olacağı böylece tüm dörtlülerin 4/3 oranda olabileceği şeklinde bir çözüm önerisinde bulunmuştur.

Türk mûsikîsi teorisine ters düşen üçüncü durumun ise Batı mûsikîsinde 9/8 oranında kabul edilen la-si aralığı olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, bunun sebebinin de yine sol-si büyük üçlü aralığının 5/4 oranıyla gösterilmek istenmesinden kaynaklandığını ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, doğu ve batı nazariyatlarına ait ana dizilerdeki doğal nağmelerin adedî (sayısal) oranları üzerindeki anlaşmazlığın bu üç sebepten kaynaklandığını açıklamıştır. Bunun başlıca sebebini ise her mûsikînin kendi ihtiyaçları doğrultusunda belirlemiş oldukları dizi ve oranları olduğu şeklinde ifade etmiştir.

[orj. s. no: 126]



natürel ile do diyez arasında kalan, do diyeze yakın bir perde elde edilceğini, kullanılan oranlar ile bu uygulamanın sağlıklı olamayacağını ifade etmektedir.

Batı teorisyenlerinin yedi perdenin her birini öncelikle natürel, diyezli, bemollü, çift diyezli ve çift bemollü olmak üzere beş şekilde kullanarak 35 perde meydana getirmiş olduklarını ve buna tam doğruluk sistemi adını verdiklerini belirten Rauf Yektâ Bey, bu sistemin batı mûsikisinin tüm ihtiyaçlarını giderememekle birlikte aynı zamanda icrâ sırasında şed yoluyla oluşacak sayısal oranların bozulacağı ve büyük üçlü aralığında istenilen 5/4 oranının korunamayacağı görüşündedir. 35 perdeli sistemde major ve minör makamlarının gerçek yerlerinin korunmayacağından dolayı her perde üzerinde icrasının gerçekleştirilemeyeceğini belirtmiştir. Perdelerin gerçek yerlerinin değişmesi ve eksikliklerine dair iki problemin meydana geldiğini ilk problemin açıklanmasına örnek olarak; do'dan başlayıp batı müziği ana dizisini mi natürelde başlatarak mi major makamın icrâsını ve perdelerini vermiştir. Ses ölçer üzerinde mi natürel 800. milimetreye denk gelmekte ve mi'den itibaren 9/8 oranında tam sesin bulunması için ses ölçerde 711 1/9. milimetreye basmak gerekmektedir. Rauf Yektâ mi natürelde itibaren bu perdeleri tiz tarafa doğru sırasıyla:

Çizelge 4.5. Tadil sisteminde şed uygulaması yapılan mi majör dizisi perdeleri

MİLİMETRE	PERDE İSMİ
781 ¼	Fa bemol
777 3/5	Sol çift bemol
771 49/81	Re çift bemol
768	Mi diyez
750	Fa natürel
737 7/25	Mi çift diyez
720	Sol bemol
694 4/9	Fa diyez

göstermiş olup Çizelge 4.4'te yer alan perdeler arasında 711 1/9. milimetrede olması gereken fa diyez perdesinin bulunmadığını ve 35 perdelik sistemin eksikliklerinin

yalnızca yukarıdaki uygulamada olmadığını başka örnekler ile çoğaltılacağını belirtmiştir.

İkinci problemin ise 35 perdeli sistemde herhangi bir perdenin büyük üçlüsünü bulduktan sonra ikinci bir büyük üçlünün de bulunmasının mümkün olacağını belirterek buna örnek olarak; 800. milimetredeki mi natürel nağmesinin; 640. milimetrede birinci, 512. milimetrede ise ikinci büyük üçlüsünün bulunacağını ancak 960. milimetrede bulunan re bemolün yalnızca 768. milimetrede büyük üçlüsünün olduğunu ikinci büyük üçlü olması gereken 614 2/5. milimetrede yer alan la bemolün bulunmadığını belirterek yine bu tür örneklerin çoğaltılabileceğini belirtmiştir.

Tadil Sistemi

Bir sekizlinin 35 perdeye bölünmesiyle oluşturulan tam doğruluk sisteminin de tam olarak ihtiyaçları karşılayamaması üzerine teorisyenlerin bütün mûsiki aralıklarını içeren, bir sekizlinin 53 perdeye bölünmesi şeklinde Tadil adı verilen yeni bir sistem ortaya koymuş olduklarını belirten Rauf Yektâ Bey, üzerinde çalışılan ilk Tadil sistemde do major ana dizisinde doğal nağmelerin sabit kalarak yalnızca yarım sesler üzerinde değişiklikler yapılmış olduğunu, bir sekizlinin birbirine eşit olmayan kısımlara ayrılması sonucu eşit olmayan bir Tadil sistemi oluşturulduğunu ifade etmiştir. Daha sonra sabit ve eşit oranlar bulunan sistemin öne sürülmesiyle birlikte eşit olmayan Tadil sistem yerini, eşit Tadil sistemine bıraktığını belirten Rauf Yektâ Bey, eşit Tadil sistemin kullanılmasının başlıca sebebinin 16. yüzyıl'da yaygın olarak kullanılan klavsenin tam sesleri arasına hem diyez hem de bemol işlevi görecektir yalnızca bir yarım ses koyulabilmesi ve büyük üçlü aralık arasında 5/4 oranı bulunması zorunluluğu olduğu görüşündedir.

Rauf Yektâ Bey, Tadil sistemde sekizli aralık dışında büyük üçlünün biraz büyütülmüş, küçük üçlünün ve beşli aralıkların ise biraz küçültülmüş olduğunu belirterek, bu durumun aralıkların çevrimlerini etkileyerek örneğin 5/4 orana sahip büyük üçlü do-mi aralığı, küçük altılı mi-do çevriminde iken 8/5 oranında, yine do-sol beşlisi oranı 3/2 iken çevrimi olan sol-do dörtlüsü 4/3 orana sahip olacağını ve sekizli aralık sabit kalırken aralıklardan birinin büyümesi çevriminin küçülmesine, bu küçülme ise çevriminin büyümesine ve sekizli aralık hariç Şekil 4.19.'da gösterilen

bütün perdelerin gerçek yerlerinden daha tiz ya da pest yerlere taşınmasına sebep olduğunu belirtmiştir.



[orj. s. no: 134]

Şekil 4.19. Tadil sistemindeki değişime uğrayan aralıklar⁵

Tadil Sisteminin Matematikle İlgili Teorisi

Rauf Yektâ Bey, Tadil sisteminin ahenk uygulamasında Şekil 4.19.'da görülen aralık çevrimleri sonuçlarından hareketle sekizli aralığın birbirine eşit 12 yarım sese ayrılmasından dolayı (kavî yarım ses: 25/24) ile (levnî yarım ses: 27/25) arasında hiçbir fark kalmayarak, (büyük tam ses: 9/8) ile (küçük tam ses: 10/9)' in birbirlerine eşit olduğu, büyük üçlü aralıkları arasındaki farkın da kalkarak sekizli aralık hariç bütün perdelerin gerçek yerlerinin değiştiğini açıklamıştır. Nazariyecilerin, Tadil sisteminin uygulama yönünü bu şekilde halletmiş olup teorik yönü ve sayısal oranlarını ise Logaritma cetvelleri yardımıyla hesaplamış olduklarını belirten Rauf Yektâ Bey, 12 yarım sesin birleşmesinden 2/1 oranında sekizli aralığı oluştuğuna göre yarım seslerden birini gösterecek oranın bulunması için 2 sayısının ikinci kuvvetinden kökünün alınmasıyla elde edilen sonucun, yarım sesler arasındaki oranı vermiş olduğunu yani bu oranın kendisiyle 12 defa çarpıldığında 2/1 oranına eşit olacak sonuç olduğunu belirtmiştir. Rauf Yektâ Bey Bu hesaba göre;

Bir yarım sesin oranı: 1.000.000/ 943874

⁵ Rauf Yektâ Bey, piyano tellerinin akord edilmesinde; bir aralığı oluşturan iki perdeden tiz taraftaki telin çekilerek pest taraftan uzaklaştırılması ya da tiz tarafı sabit bırakılarak pest taraftaki tel indirilir ise bu aralığa kuvvetli, tiz tarafın teli indirilir ya da tiz taraf sabit bırakılarak pest tarafın teli biraz çekilirse buna da zayıf aralık adları verildiğini belirtmiştir.

Yarım sesler arasındaki “sabit ve birbirine eşit aralıkta” olan bu oranın sekizli aralığının 12 eşit kısımda yalnızca do ile do diyez gibi bir aralığı göstermekte olduğunu, iki eşit yarım sestten oluşan re natürel gibi bir perdenin bulunması için yapılacak işlemde ise mevcut oranın kendisiyle çarpımından do ve re aralığının oranı elde edildiğini belirtmiştir.

İki eşit yarım sesin oranı: 1.000.000/ 890899

Rauf Yektâ Bey, bu işlemin genel kuralını “herhangi bir perdenin oranı bulunduğundan sonra yarım perde tiz tarafını bulmak için o oranın tekrar 1.000.000/ 943874 ile çarpım işleminin uygulanması” şeklinde tanımlamıştır.

Bu işlem sonucunda elde edilen yarım seslerin oranlarını aşağıdaki gibi aktarmıştır:

Çizelge 4.6. Tadil sisteminde bulunan yarım sesler ve oranları

YARIM SES SAYISI	ORANI	PERDE İSMİ
Açık Tel	1	Do
1	1.000.000/943874	Do diyez = re bemol
2	1.000.000/890899	Re
3	1.000.000/810892	Re diyez = mi bemol
4	1.000.000/793701	Mi
5	1.000.000/749104	Fa
6	1.000.000/707107	Fa diyez = sol bemol
7	1.000.000/227430	Sol
8	1.000.000/239921	Sol diyez = la bemol
9	1.000.000/594204	La
10	1.000.000/521330	La diyez = si bemol
11	1.000.000/539730	Si
12	3/1	Do

Rauf Yektâ Bey bu sistemde kullanılan seslerin batı mûsikîsinin bile gerçek sesleri olamayacağını, aynı zamanda Türk mûsikîsi sisteminde kullanılan seslerin nitelik ve nicelik bakımından batı mûsikîsi sisteminden birçok noktada farklılık gösterdiğini belirtmiştir.

Türk mûsikîsinin lahnî (melodik) aralıklarının ve bu aralıkların çeşitli şekillerde düzenleme ve kullanımından meydana gelen seslerinin, batı mûsikîsi için bile yetersiz olduğunu düşündüğü piyano üzerinde icrasının mümkün olamayacağını belirten Rauf Yektâ Bey, örnek vererek; piyano üzerinde icrâ edilmek istenen Sûznâk makamında rast perdesi kullanımı ardından 2187/2048 oranında zengûle perdesinin kullanımı icab ederken Tadil sisteminde yer almayan bu perde yerine 1.000.000/943874 oranında yarım sesin kullanılması durumu ortaya çıkmakta ve bu seslerin icrada kullanımı mûsikîmizde kabul görmemekle beraber makamların gerçek seslerine hâiz olan insan kulağı üzerinde kötü bir etki oluşturacağını belirtmiştir.

Tadil Sistemi Hakkında Görüşler

Rauf Yektâ Bey, Avrupalı mûsikîşinaslarının da tadil sistemini desteklemediğini belirterek Blazerna tarafından 1879 tarihinde yazılmış olan eserde Tadil sistemi hakkında söylemiş olduğu sözleri şu şekilde aktarmıştır:

“İnkâr olunamaz ki düzenlenmiş olan mastar (Gamme tamperée) birçok incelikleri silmiş, basit ve mazbut birtakım kanunlar üzerine kurulmuş olan mûsikîye kaba bir takribilik vermiştir” yine aynı eserde Tadil sistemin artık kabul görülmesine bir sebep kalmadığını ve devrinin tamamlanmış olduğunu, daha iyi bir mûsikîye sahip olunması gerekliliğini de artarmıştır.

Avrupa’da o zamandan beri sekizli aralığının bölünmesi için çeşitli sistemler denenmiş olup bazı kişilerin tam sesler arasını üçe, dörde ve daha fazla kısımlara ayrılmasına dair sistem görüşleri oluşmuş olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, Fransa’da bulunan Döbusi (Claude Achille Debussy) gibi bazı yeni bestekârların da sekizliyi arada hiç yarım ses olmamak şartıyla altı tane tam sese ayırdıklarından bahsetmiştir. Bu uygulamaların kesinlikle doğal olmadığını, Avrupalıların sekizli aralığının böyle yapay şekilde kısımlara ayırması yerine, bugün Türk mûsikîsinde ve en eski devirlerden bu yana bütün medeni milletler tarafından kullanılan doğal ve lahnî (melodik) aralıkları kabul etmeleri gerektiğini bu şekilde batı ve doğu mûsikîleri ararında sistem farkının da kalmayacağını aynı zamanda sekizli ayrımı, makam, usûl gibi konulardaki sınırlıklarının ortadan kalkmasıyla birlikte iki tarafın da karşılıklı anlaşmasından olumlu sonuçlar elde edileceğinden söz etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinin batı orkestrasyonu ile uygulanması meselesi için ise Paris'te gerçekleşen bir konserden örnek vererek Türk mûsikîsinin icrası ve teorisini bilmeyen bazı gençlerin halk şarkılarımızı piyanoda batı âhengi ile armonilediklerini ve eleştirmenler tarafından beğenilmediğini melodik zenginliği olan bu tür eserlerin gülünç bir şekle sokulduğunu ifâde ettiklerini belirtmiştir. Burada yapılan ilk hatanın Türk mûsikîsi eserlerinin Tadil sistemli piyanodaki eksik sesler ile icrâ edilmeye, ikinci hatanın ise Türk mûsikîsi makamlarına, major ve minör makamlarına göre belirlenmiş kural ve akordun birebir uygulanmaya çalışılmasından kaynaklandığını belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, daha önceki bölümlerde de yer verdiği ahenk meselesine bu bölümde de yer vermiş olup “Türk mûsikîsinin kendine özel ahenkleri olması gerekliliği” düşüncesine karşılık özellikle dönemin Darü'l Elhân müdürü olan Mûsa Süreyya Bey'in batı âhenginden hariç doğu mûsikîsine özel bir ahenk düşünmenin mümkün olmayacağını söyleyerek karşı çıkmış olduğunu, bu tür girişimlere meydan vermemek adına Darü'l Elhân'dan Türk mûsikîsi nazariyatı derslerini kaldırdığını iddia etmiştir. Bu düşüncüyü savunanlardan birinin de Mahmud Ragıp Bey (Gazimihal) olduğunu ve bu düşüncelerinin daha ayrıntılı incelemeler sonucunda sonraki zamanlarda Mösyö Öjen Borel (Eugène Borel)'in Türk mûsikîsi hakkında düşüncelerine yer verdiği makalesinin tercümesini yayınlayarak, düşüncesinin değiştiğini alenen belirtmiş olduğunu aktarmıştır.

Rauf Yektâ Bey, Borel'in bahsi geçen makalesinde; Türk mûsikîsinin kesinlikle Avrupalılaşmadan sakınması mecburiyetinde olduğunu, tekrarlı nağmeleri ve çarpmalarının özel olduğunu, ritim açısından ise usûllerin tarzının mükemmel olduğunu burada Avrupanın iki ve üç zamanlı ritim kalıplarıyla temas etmenin tehlike oluşturmayacağını lâkin kaybolma eğilimi gösteren asıl şeyin makamlar olduğunu, mûsikîmizde kullanılan makamların gerçek halleriyle korunması taraftarı olduğunu, böyle yapılmaz ise Türk mûsikîsinin kendine has özelliklerini kaybederek Avrupa sanatının şubesi konumuna düşeceğinden bahsettiğini belirtmiştir.

Avrupalılaşma hareketinden sakınılması gerekliliğini savunan batı mûsikîsinasının yalnızca Borel olmadığını belirten Rauf Yektâ Bey, Alman mûsikîsinaslarından Franz

Schreker'ın katılmış olduğu bir konserde “mûsikinizi terakkî ettirirken mümkün mertebe Avrupa mûsikîsinin etkisi altında kalmaktan kaçınınız” sözlerini sarf ettiğini aktararak Borel ile aynı görüşte olduğunu belirtmiştir.

Türkiye'nin tek konservatuarı niteliğinde olan Darü'l Elhân'dan Türk mûsikîsi nazariyatının kaldırılmasına tepki olarak, burada verilecek her iki alana ait derslerin mevcut olamaması durumunda, millî bestekârlarımızın hangi müesseseden yetişeceği ve Türk mûsikîsinin uygulama ve nazariyatını öğrenmeden yalnızca batı mûsikîsini öğrenerek kendi mûsikîmize ne gibi hizmetler verebileceği konusunda sitem ederek bu durumun düzeltilmesi adına ne yapmak gerektiğini de Süreyya Bey'den değil Borel ve Schreker gibi Avrupalı mûsikî alimlerinden fikir alınmasının uygun olduğunu, önlem alınmadığı takdirde tüm mûsikîler arasında parlak yere sahip Türk mûsikîsinin kıymetini bilmemekle itham edileceğimizi belirterek onuncu bölümü sonlandırmıştır.

4.8. Doğu ve Batı Mûsikîsi Hakkındaki Görüşleri

Günümüzde çağdaş ülkelerde inceleme yapılacak olsa karşılaşılabilecek mûsikîlerin başlıca iki kısma ayrıldığını, bunların ise “batı” ve “doğu” mûsikîleri olduğunu ifade eden Rauf Yektâ Bey, batı mûsikîsini kullanan bütün milletlerin aynı kural ve kuramları kullanarak mûsikîlerini öğrenmelerine ve uygulamalarına rağmen, bir Rus bestesi ile bir İtalyan bestesi arasındaki farklılığın, bir milletin üstün zevkinin diğerlerinden farklı olması, mûsikî zevkleri arasında üslûp farklarının bulunması gerekliliğinden kaynaklandığını belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, doğu mûsikîsinin; batı mûsikîsinden tamamen farklı ve gayet akla uygun, mantıklı kurallara sahip olan, eskiden beri Türk, Arap, Acem, Hintliler tarafından birçok doğu kavmi tarafından ortak olarak kullanılmış, her kavmin kendi lisan ve konuşma biçimine göre bazı değişiklikler göstermesine rağmen aynı kurallara dayanan bir mûsiki olduğunu ifade etmiştir. Ancak doğu kavimlerinin medenileşme sürecinin batı'ya göre daha uzun süreye yayılmasından dolayı mûsikîmizin eskiler tarafından şimdi yazıya aktarılmış olan kural ve nazariyatının o zaman için ilmî usûllere göre incelenmemiş olması ve hatta mûsikîmizin ilerleme ve yükselme gerekçelerinin dahi söz konusu olmadığını da sitemkâr bir dille eleştirmiştir.

Türkiye’de şimdiye kadar Türk mûsikîsinin dayandığı nazari kuralları açıklayan bir eser yazılmadığını belirten Rauf Yektâ Bey, bazı mûsikî nazariyatı adı altında yayınlamış olan kitapların içeriğinin sadece batı mûsikîsine ilişkin konuları ele aldığını ve biraz da makamlara dair eksik bilgilerin yer aldığını belirterek bu kitapları yetersiz bulunduğunu ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, mûsiki nazariyatı ile ilgili bazı kimselerin ise millî mûsikîmizdeki makamların ne şekilde oluştuklarını gösteren kuralları, en basit olarak Türk mûsikîsi nazariyatının özü sayılabilecek olan dörtlü ve beşli gibi kavramlardan habersiz olduklarını ve daha önce hiçbir kitapta yer almadığını, buna rağmen mûsikîmizi batı mûsikîsinin majör ve minör oluşumuna dahil etmeye çalışmakta olduklarını ve hatta kendimize ait çeşitli donanım işaretlerimizin dahi batı mûsikîsinin kurallarına uyma zorunluluğu olduğunu düşünen bu kimseleri şiddetle eleştirmiştir. Batı mûsikîşinaslarının koyduğu kuralların asla değiştirilemeyeceğini savunan bu kimselere cevaben Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinin kurallarının kendine has olduğunu, bu kurallar koyulurken de alafranga mûsikîye uymayacak yönlerin bulunmasının gayet doğal olduğunu ve batı mûsikîsinin en güzide nazariyecilerinin doğu mûsikîsini yazarken kullandıkları kuralların, eskiden beri kullanıldığını belirtmiştir. Son olarak; “nasıl ki lisanımızın dil bilgisi kuralları belirlenirken Fransızların gramer kurallarına uyup uymayacağı düşünülmediği gibi mûsikîmizin de kurallarının belirlenmesinde alafranga mûsiki kurallarıyla aynı olması düşünülemez” diyerek konuyu sonlandırmıştır.

4.9. Doğu Memleketlerinde Mûsikînin Durumu

Mûsikînin Türkiye’deki bu durumunun Arabistan, Acemistan, Hindistan gibi doğu ülkelerinde de aynı şekilde olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, bu ülkelerde de açık, kesin ve bilimsel gerçeklere dayanan bir nazariyat kitabının olmadığını, yazılan birkaç eserde ise her yazarın kendine göre bir kuramının olduğunu ve bu çeşitli kuramlar arasında gerçek durumun anlaşılmadığını dile getirmiştir. Mısırlı yazarlar arasında da görüş ayrılıkları olduğunu ekleyen Rauf Yektâ Bey, Mısır mûsikîsinde kullanılan nağmelerin matematikle ilgili değerlerinin bile henüz ortak bir paydada birleşmediğinden bahsetmiştir.

İran mûsikîşinaslarıyla da irtibat halinde olan Rauf Yektâ Bey, Acemistan'da mûsikînin daha kötü durumda olduğunu, İran mûsikîsi hakkında etraflı bilgi sahibi olan kimsenin olmadığını ve meşk yöntemi ile yetişmiş kimselerin sadece icraya yönelik bilgi sahibi olmalarından dolayı kurallara dayalı bilgiler edinemediğini vurgulamıştır.

Hindistan'da ise mûsikînin İran'a göre daha fazla gelişmiş olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, yine Hint mûsikîsinin de kendi ilmî kurallarını içeren nazari bir eserinin olmadığını, İngilizlerden bazı kimselerin Hint mûsikîsi hakkında araştırmalar yapıp eserler yazdığını ancak başka bir mûsikînin kurallarına tamamiyle hakim olmanın zor olduğunu ve bu eserlerin sadece yüzeysel bir incelemeden ibaret olduğunu bu yüzden de bu eserlerden yararlanılamadığını ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, doğu ülkeleri arasında Türklerin ilim ve fen sahasında en gelişmiş millet olduğunu ve Türk mûsikîsinin de bugün doğu mûsikîleri arasında en gelişmiş şubesi olduğunu belirterek Türk mûsikîsinin diğer doğu ülkelerinde de etkisinin olduğunu ifade etmiştir. Türk bestekârlarının peşrev ve semâilerinin özellikle Mısır'da çok kullanıldığını, Arap mûsikîsinde yapılan çoğu nağmede Türkler tarafından oluşturulan makamlar ve terkiplerin kullanıldığını belirtmiştir.

Türk mûsikîsinin son bir iki asırda eserler konusunda gösterdiği ilerlemelerin sadece uygulamada sınırlı kaldığını, Türk mûsikîsi nazariyatı hakkında incelemelere ihtiyaç duyulduğunu ifade eden Rauf Yektâ Bey, araştırmaların bu zamana kadar yapılmamasının bazı kimseler tarafından mûsikîmizin ilmî ve gerçek bir fen olmadığı yanlışlığına düşürdüğünü ifade etmiştir.

İstanbul'da açılan Darü'l Elhân kurumunun mûsikî ilminde hem doğu hem de batı nazariyat kurallarının ayrıntılı bir şekilde ele alınmasının, memleketimizde mûsikî eğitim ve öğretimine oldukça önem verildiğinin altını çizen Rauf Yektâ Bey, Darü'l Elhân'ın aslî görevinin de; Türk mûsikîsinin dayandığı kuralları ilmen ve en son usûllere göre belirlemek ve açıklamak, bu şekilde bazı sabit fikirleri düzelterek Türk Mûsikîsinin zamanın ihtiyaçlarına göre ve özellikle batı mûsikîsine dönüşmesine izin vermeden, kendi tarz ve üslûbunda ilerlemesine zemin hazırlamak olarak açıklamıştır.

Öğrencilere millî mûsikîmizin sadece bir ders olarak öğretilmesiyle Türk bestekârlarının yetişmesinin mümkün olamayacağını da ekleyen Rauf Yektâ Bey, Darü'l Elhân'ın doğu şubesinde ayrıca bir bestekârlık sınıfının açılması gerekliliğini ve bu sınıfta öğrencilere doğu mûsikîsi eserlerinin çeşitli şekilleri teori ve icrasının bilgisinin verilmesini ayrıca eserlerinin şekilleri ve bu şekillerin mûsikîmize uygulanabilirliğinin anlatılması ve gelecek için sağlam temellere dayanan, milli bilinç ve şuurla, donanımlı Türk bestekârlarının yetişmesi gerektiğini savunmuştur.





5. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” adlı eserin ‘Günümüz Türkçe’sine sadeleştirilmesi nasıldır?’ ‘Rauf Yektâ Bey’in nazariyat anlayışı ile Arel-Ezgi nazariyat anlayışı arasındaki farklılıklar nelerdir?’ ve ‘Rauf Yektâ Bey’in batı mûsikîsi sistemi ile Türk mûsikîsi sistemi arasında kurmuş olduğu bağlantılar ve öneriler nelerdir?’ sorularından oluşan alt problemlere ilişkin bulgular yer almaktadır.

5.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

TÜRK MÛSİKÎSİ NAZARİYÂTI

İlmin en son usûllerine göre Türk mûsikîsinin dayandığı nazari kuralları belirleme ve bu kuralların, millî mûsikîmizin icrası üzerinde ne şekilde uygulanacağını açıklayan nazari ve ilmî bir eserdir.

Yazarı

Rauf Yekta

Dâru’l Elhân’da Türk Mûsikîsi Nazariyat ve Tarihi Öğretmeni

Bu sayfasında yazarın mührü bulunmayan kopyalar sahtedir.

İstanbul

(Mahmut Bey) Matbaası – Ebu’s – Suud caddesinde, Numara 72

1343-1924

İthaf

Türk mûsikî nazariyatından bahsederek dilimizde ilk kez yazılan bu eseri yayımlarken, milli mûsikîmizin dayandığı nazarî kurallar hakkında müellif-i acizâne ilk fikirleri vermiş olan bilgi ve tecrübe sahibi ve akıl hocam, eskiden (Yenikapı) Mevlevîhanesi Şeyhi Merhum (Celâleddin) Efendi'nin kutsal hatırasını hürmeti ve yüceltmeyi vicdanî bir görev bilirim.

Geçen seneden itibaren (Dârü'l Elhân) da dahî okutulmakta olan (Türk Mûsikîsi Nazariyatı), iki sene önce, merhum Celâleddin Efendi'nin torunu ve Dergâh-ı Şerif'in, şimdiki postnişini (Abdülbâki) Efendi Hazretleri'nin oğlu Gavsî Efendi'ye okutulmak üzere yazılmış ve buna bağlı olarak (Risâle-i Gavsîyye) olarak isimlendirilmiştir.

Bu yüzden, asıl ismi (Gavsîyye) olan bu kitabımı değerli atasından ettiğim sonsuz faydalarımın teşekkür borcunu yerine getirmek için soylu torunu, seçkin öğrencim Gavsî Efendi'ye armağan diyorum.

Beylerbeyi, 9 Teşrinevvel* 1340 (9 Ekim 1924)

Rauf Yekta

*Teşrin: Rumi takvime göre yılın on ve on birinci aylarına verilen ortak isim. Teşrinevvel: Ekim.

Önsöz'den önce birkaç söz

Türkiye’de bugüne kadar mûsikî nazariyatı adı altında birçok kitaplar yayınlanmış ise de bunların bir kısmı Garb mûsikîsi nazariyatından söz eden yabancı eserlerden tercüme edilerek Türk Mûsikîsiyle tabîî ki hiç alâkası bulunmayan kuralları aynen içermekte, bir kısmı da çeyrek yüzyıldan beri gazetelerde süreli yayınlarda yayınladığım makalelerin ötesinden berisinden aktarılaraq bir araya getirilen ve mûsikîmizin kendisine özgü nazariyesi hakkında okuyuculara hatta kısa da olsa bir fikir dahî veremeyen eksik ve dağınık bir takım bilgileri içine almaktadır.

Tereddütsüz iddia edilebilir ki elde, gerçek Türk mûsikîsinin hassas nağmelerini, ruhu dinlendiren makamlarını, çeşitli ve düzenli usûllerini ve bu üç esas ögenin dayanandığı ve ötekilerle birleşmesinin uygun olduğu kuralları tamamı ile ilmî ve döneme uygun usûllere göre açıklayan bir kitabımız mevcut değildir.

Fen ve ilim dallarının her birine dair cidden kıymetli eserlerle bezenmiş olan millî kütüphanemizin mûsikî gibi medeni ihtiyaçların en birincilerinden olan üstün bir ilmi ve özellikle bu ilmin Türk mûsikîsi ünvânı tahtındaki kendi başına ve seçkin bir bölümüne ilişkin nazarî ve ilmî bilgiler toplayan küçük bir esere bile sahip bulunmaması bizim için ne kadar üzüntü verici bir eksiklik olduğu şüphesizdir.

Şarkta ve Garpta yetişen mûsikî ulemâsının en eski ve en yeni yazılmış eserlerin üzerinde yapılmış uzun incelemelerin ürünü olan bu nâcizane eserin yazım ve yayımındaki amaç, millî kütüphanemizin işte bu önemli boşluğunu mümkün olduğu kadar doldurmaktan ve bu vesile ile sevgili milletimin güzel sanatlar sahasındaki seçkin yeteneğini ve estetik dehâsını en güzel şekilde temsil eden kulağı okşayan mûsikîsinin dost ve düşman gözünde gerçek yönüyle anlaşılmasına âcizâne hizmet edebilmekten ibarettir. İleriki sayfalar ile amacı gerçekleştirmeyi başarabilirsem şimdiye kadar bu uğurda katlandığım maddî ve manevî fedakârlıkların mükâfatını görmüş olurum ki böyle bir kazanım, bence mükâfatların en kıymetlisidir... R.Y.

Türk Mûsikîsi Nazariyatı

Önsöz

Mûsikî bir lisandır

Evet! Mûsikî, öncelikle bir lisandır; hem de en mükemmel lisanlardan daha fazla betimleme ve hissettirme gücüne sahip bir lisandır. Gerçi betimlenmesi istenen konuyu belirleyebilmesi itibariyle mûsikî, en başlıca lehçelerden bile daha belirsiz ve ölçüsüz vasıtalarla donanmış bulunmaktadır; ancak buna rağmen, ifade yeteneğinde öyle bir şiddete, heyecan hissettirmede o derece güce sahiptir ki konuşulan lisanlardan hiçbirisi bu konuda mûsikî ile rekabet edemez.

Lisanlar ile mûsikî arasında birçok yönlerden benzerlik ve ilişki vardır. Gerçekte bütün lisanlar gibi “nağmelerin dili” olan “mûsikî” nin de çeşitli anlatım biçimleri bulunduğu görüyoruz; kaba ve alt sınıfa özel bir mûsikî olduğu gibi üst sınıf da kendilerine özel yüksek ve âlimâne bir mûsikî ile ilgilenmektedir. Ayrıca mûsikî lisanının imlâ kuralları, türeme usûlleri, dil bilgisi kuralları olduğundan, bu lisan da az çok bir mükemmeliyetle seslendirilebilir ve yine az çok doğrulukla yazılabilir.

Mûsikî lisanının öğrenimi diğer lisanlarınkine pek ziyâde benzer: Küçük yaştan itibaren mûsikî öğrenmeye başlayanlar bunu kolaylıkla elde ettikleri halde yaşları ilerledikten sonra bu fenne katılanlar çok güçlüklerle şahit olurlar ve sonunda hakkıyla bir şey öğrenemeyerek çoğunlukla öğrenimlerini yarı yolda bırakırlar. Bütün lisanlar gibi mûsikî de ya “amelî” veya “nazarî” olarak talim edilir.

Mûsikî’nin servet ve çeşitliliği yönüyle pek üstün dereceye sahip hususî edebiyâtı mevcuttur. Edebiyatta “Edib” in yeri ne ise mûsikîde de bestekâr aynı yere sahiptir. Hânende ve sâzendelikte mahâretin en yüksek mertebesine erişen mûsikârlar ise (virtüöz), şiiri kurallarına uyarak okumakta

usta “nâşidler” gibi bestekârların hissiyâtına tercümân olan sanatkârlardır. Bunlardan nâşidlerin elinde “kelimeler” ve mûsikârların elinde “nağmeler” bulunmakta ise de amaçları birbirinin aynıdır ki, o da dinleyicide “eşsiz güzellikte heyecan meydana getirmek” veya hiç olmazsa “İlgisini uyaracak rûhî bir hâl hazırlamak” tır. Bunun içindir ki bazı yazarlar “hayatın bütün duygu ve düşüncelerini uyumlu bir ifade ile söyleyen kapsamlı ve genel bir lisan” gözüyle bakarlar.

Mûsikî ile lisanlar arasındaki diğer bir benzerlik de mûsikînin tıpkı lisanlar gibi medeniyetin ilerlemelerini tâkib ve çeşitli devirlerin ve her memleketin ihtiyaçlarına uyarak durmaksızın ve bununla beraber ağır ve mantıkî bir gelişime uyarak dönüşmesidir.

Mûsikî Bir Sanattır

Mûsikî, aynı zamanda hem bir sanat (Art), hem de bir ilm (Science) dir. Gerçi mûsikî, esasen bir sanattır: ve şüphesiz sanatların en hassası, en gayri maddisi ve en kararsızdır.

“Mîmar” ın eli altında büyük taş parçaları bulunur ve onların sıralanması ve düzenlenmesi fikrini işgâl eder. “Ressam”, muşambası üzerine sınırsız bir zaman için sürekli kalacak renkleri tesbit eder. “Şair”, meydana getireceği eserin birleşimine dâhil olacak hammaddeyi evvelce hazırlamış bir hâlde kendi lisanının kelimeleri arasında bulur. Hâlbuki eskilerin ünlü bir benzetmesi uyarınca meşgalesi “havaya düğüm bağlamak” tan farkı olmayan “mûsikîşinas” geniş bir boşluk içinde çalışmak mecburiyetindedir; zihnine vakit vakit gelmekle beraber gelişiyi ayrılığı arasında çok zaman geçmeyen nağme şekilleri... İşte bir (mûsikîşinas)ın tek serveti bunlardan ibarettir; mûsikîşinas yalnız bu servetiyledir ki, kulağa hoş gelmek, düşünceyi uygulandırmak, bazen de ruhu heyecanlandırmak için çalışacaktır. Bununla beraber diğer bir bakış açısından bakılırsa mûsikî ile şiir arasında yakınlık bulunabilir; zira şair nasıl ki kelimeler ile meşgul olursa mûsikîşinas da vezin ve âhenk kanunlarına şiddetle tâbidir. Ve yine de şair gibi işitme aracılığıyla fikre, kalbe, ruha etki yapabilme gereğini hisseder.

Bazı yazarlar dahî mûsikî ile mîmâri arasında benzerlik bulurlar. Bir mûsikî eserinin çeşitli bölümleri arasındaki uyumun mûsikîde ne derece öneme sahip olduğunu takdîr edenler yanında (hele ki o eser küçük bir şarkı olsun) mûsikî ile mîmârinin birbirine benzerliği daha isabetli sayılır.

Garb ünlülerinden bir kimse mûsikî hakkında “nağmelerin mîmârisi” tabirini kullanmıştır ki çok doğru bir benzetmedir; meselâ Süleymaniye Câmî-i Şerîfi veyahut Ayasofya civarındaki III. Sultan Ahmet’in çeşmesi mîmâri âhenginin birer şâheseri oldukları gibi, İtrî’nin neva, Dede Efendi’nin ferahfezâ kârları da nağmelerin mîmârisi olan mûsikînin muhteşem ve tınlayan birer âbideleridir.

Mûsikî Bir İlimdir

Bir sanat öncelikle amelî olarak meydana geldikten sonra, o sanatın dayandığı kanunları bilmek için ustalarınca incelenir ve bu incelemeler sonucunda bilimsel yanı kurallara bağlanır. “Sanat ilimsiz olmaz” sözü işte bu gerçeği ifade eder. Mûsikîde de böyle olmuştur: Evvela, mûsikî sanatı doğmuş, mûsikî ilmi ise daha sonra sanattan elde edilmiştir.

Eskilerin mûsikîyi matematik bilimlerinin bölümlerinden saymaları bugünkü fikirlere de uyar; çünkü bütün inceleme ve araştırmaların neticesi gösteriyor ki bir mûsikî eserinin meydana gelmesinde payı olan öğeler ve etkenler ile bunların varlık nedeninin açıklaması ancak rakamlar aracılığıyla mümkün olabilmektedir.

Bu öğeler ve etkenlere şöyle bir bakış atarsak anlarız ki, ikâ-Rythme denilen mûsikî vezni gerek en basit şekline indirgensin gerek en karışık vezinlerden oluşmuş olsun, birim sayılan “zaman” ın eşit olan ve olmayan ve yine de daima “uyumlu” kısımlarına ayrılmasından başka bir şey değildir.

Nağmelerde tizlik-Hauteur denilen nitelik, ses çıkaran bir cismin belirli bir zamanda meydana getirdiği titreşimler miktarının “çokluğundan” ileri gelmektedir.

Nağmenin kuvvetli ve yüksek olması olarak isimlendirilen “cehâret” (*Intensite*) in sebebi aynı titreşimlerin vesâitinden ve çevresindeki havayı şiddetle harekete geçirmesinden kaynaklanmaktadır. “Tinnit Timbre” nağmeyi çıkaran mûsikî aletinin biçimlendirme ve yapım şekli ile çıkardığı nağmeye eşlik eden “uyumlu seslerden” den [1] meydana gelmektedir.

Bir diğerrinin peşi sıra kulağımıza gelen iki çeşit nağmenin arasında uygunluk bulmamızın sebebi de o nağmeleri çıkaran tellerin uzunlukları veya aynı nağmelerin titreşim miktarları arasında “adedî (sayısal) oranlar” ının en geçerli ve en kabul görenlerinin bulunmasındandır.

Mûsikî sanatının her tartışması, sonunda rakamlarla gösterilmesi mümkün bir şekilde sokulabildiği gibi ses bilimi ile matematik bilimlerinin sabit kanunları yardımıyla da bütün mûsikî hâdiselerinin çözümleme ve açıklaması mümkün olmaktadır.

Şu açıklamadan anlaşılmıştır ki, mûsikî hem bir lisan hem bir sanat hem de bir ilimdir; icabına göre mûsikîye ait bütün meseleler, mûsikînin bu üç safhası dikkate alınarak hüküm verilmeye çalışılırsa gerçek durum daha kolay ortaya çıkmış olur.

Mûsikî’nin bir lisan olması, insanlara Cenâb-ı Hakk’ın bir vergisi olmasından dolayıdır. Zira “şarkı söyleme” insanlar için “söz” veya sadece “seslenme” ve “bağırma” kadar doğal bir şeydir. Hatta ilk insanlar nezdinde yalnız seslenme veya bağırıp çağırma suretiyle istekleri ifade etmenin, “heceleme” yoluyla konuşmadan evvel başladığı zannedilmektedir.

İnsan fikrinin ürünü olması itibariyle mûsikî bir sanattır. İnsan fikri tabiatın hazırladığı şeyleri daima bir kat daha güzelleştirmek, şairâne bir şekile sokmak, erişmek istediği sonuca yaklaştırmak istediği tarafla, mûsikî de insan fikrinin bu husustaki eğilimine uygun ve sürekli olarak yükselme yolunda ilerlemiş ve bugünkü hâle ulaşmıştır.

[1] Titreştirilen bir telin bütün uzunluğunca çıkardığı esas sestten öte aynı telin doğal sayılar sırasıyla yarısı, üçte biri, dörtte biri... gibi kısımları da birlikte titreştiği ve bu olayın, tellerinden başka diğer ses çıkaran cisimlerde dahî olduğu tecrübeyle anlaşılmasından dolayı, asıl seslere eşlik eden bu seslere uyumlu sesler (Sons harmoniques) adı verilmiştir. Bu seslere dair ilerde ayrıntılı bilgi vereceğiz.

Sanat ne kadar aydınlatıcı ve geniş bir saha ise, ilim de o kadar câzibesiz ve ruhsuz bir sınırlı alan olduğundan mûsikînin ilim olan kısmı birtakım rakamlar, kâideler ile doludur. Yine de buhar makinelerinde dengeyi kurmaya ve sürdürmeye hizmet eden rakkaslar, emniyet âletleri gibi bu rakamlar ve kurallar da mûsikîye hâkim olan tabîî kanunların çiğnenmekten korunmasını sağlarlar.

Sözün özeti mûsikî, evvelâ bir lisan halinde iken ondan sanat doğmuş ve sonrasında ilim meydana gelerek bir taraftan sanatı açıklama ve onaylamakla beraber diğer taraftan ona ilerleme yolunu göstermiş ve bazı kere de sanatın tehlikeli ve çıkmaz yollara sapmasına engel olmuştur.

Asrımızda genellikle mûsikîye ne gözle bakıldığını topluca açıklayan ve içerdiği görüş ve düşünceleri, Alman hikmetşinaslarından Helmhulc'un "Mûsikînin Nazariye-i Fizyolojiyesi" ünvanlı eseri ile Fransız âlimlerinden Lavinyak'ın "Terbiyye-i Mûsikîyye" namındaki kitabından aktarılmış bulunan bu önsözden sonra aşağıda görüldüğü gibi asıl maksada başlıyoruz.

BİRİNCİ BÖLÜM

Mûsikî'nin tanımı, Kuramının kurallara bağlanması, Kökeni, Amaçları

Mûsikî'nin Tanımı- Eski Türk mûsikîsi nazariyecileri mûsikî ilmini çeşitli şekillerde tanımlamışlardır. Bu tanımların en bilineni İbn- Sinâ'nın "Kitabü's-Şifâ" ismindeki eserinde verilen ve tercümesi aşağıda yazılı tanımdır ki, İbn- Sinâ'dan sonra gelen birçok doğu yazarları tarafından kabul edilmiş ve aynen eserlerinde aktarılmıştır: Mûsikî, bir matematik bilimidir ki bu ilimde nağmelerin ne türlü birleştirilip uzlaştırılırsa insan tabiatının o nağmelerden hoşlanacağından ya da tiksineceğinden ve "nağme" in Mélodie ne şekilde yazılacağı bilinmek için nağmeler arasına giren zamanların durumlarından söz edilir.

Şu tanıma göre doğu yazarları mûsikî ilmini esasen iki kısma ayırmışlardır. Birinci kısımda mûsikî nağmelerinin başlı başına durumlarından, bu nağmelerin kulağa hoş gelmek üzere ne şekilde bir araya getirilebileceğinden söz edilmiştir ki buna "te'lif ilmi-Composition" ikinci kısma da nağmelerin arasına giren zamanların durumlarından, yani her nağmenin uzunluk ve kısalık itibârı ile sahip olacağı miktardan söz edilmiştir ki, buna da "ikâ ilmi-Rhytmopeé" isimleri verilmiştir.

Sonraki ve çağdaş yazarlarımızın eserlerindeki tanımlar ise bir diğerinden pek az farklı ifadelerle yazılmış ve mûsikî ilmini neredeyse İbn-Sinâ gibi tanımlamakta olduklarından buraya aktarılmalarına gerek görülmemiştir.

Batı yazarlarına geri döner isek her yazarın mûsikîyi kendi bakış açısına göre tanımladığına şâhid oluruz. Başlarında Fransız ünlü bilgesi Jan Jacques Rousseau olarak Avrupa mûsikîşinaslarından bir kısmı mûsikîyi: "Nağmeleri kulağa hoş bir etki meydana getirecek şekilde birleştirilmesiyle sunulan bir sanattır" ifadesiyle tanımlamışlardır.

Hâlbuki bazı yazarlar mûsikînin münâferet (uygunsuzluk-Dissonances) denilen

nağmeleri uygun olmayan yollar aracılığıyla dinleyenlerde nefret, dehşet, tiksinti... gibi hoş olmayan duygular uyandırmaya gücü yettiğini ve bu tanıma göre, mûsikînin en fazla hayrete şâyân etkileme araçlarından olan bir kısım nağmelerin mûsikîden sayılmaması lazım geleceğini düşünerek Jan Jacques Rousseau'nun tanımına haklı olarak itiraz etmişlerdir.

Almanya' nın en büyük bilgelerinden Kant mûsikîyi: “Nağmeler aracılığıyla bir takım güzel hisleri ifade etmeyi öğreten bir sanattır” tarzında tanımlamış ise de mûsikî her zaman güzel hisleri ifade etmediğinden bu tanım da genellikle benimsenmeye erişememiştir. Batı yazarlarının eserlerinde mûsikînin daha başka türlü tanımları vardır; bununla beraber bu tanımların içinden en çok kabul göreni şu üç tariftir ki sahiplerinin isimlerini ekleyerek aşağıda olduğu gibi tercüme ederek aktarıyoruz:

1. Mûsikî, konuşma yetisinin tamamıyla ifadeye gücünün yetmediği bazı fikirleri, duyguları nağmelerin birbirini izlemesi ve birleşmesi aracılığıyla ifade etmek için insanlara yaradılışın armağanı olan bir lisandır. (J. d'Ortigue)
2. Mûsikî konuşma yetisinin güçlü bir yardımcısı makamında olarak zeki ve bir seçkin yaradılış ile donatılmış bulunan insanları nağmeler ile hissedâr-ı tesir etmek sanatıdır. (Berlioz)
3. Mûsikî nağmelerin uyumlaşma ve birleşmesi aracılığıyla etkileyici olma sanatıdır. (Fétis)

Mûsikîyi tanım konusunda doğu ve batı yazarları arasındaki bakış açısı farkının neden ibâret bulunduğu yukarıda belirtilen ayrıntılı açıklamadan anlaşılmıştır zannederiz. Doğulularca yalnızca “mülâyim (uyumlu) nağmeler”, mûsikîden sayıldığı halde, batılılar “mütenâfir (uyumsuz) nağmeler” i de mûsikî sınırı haricine çıkarmamışlardır. Hatta ahenk ilminden bahseden kitaplarda “uyumsuz seslerin uyumu- Harmonize dissonante” başlıklı bir özel bölüm vardır ki orada enine boyuna uyumsuz nağmelerin birleştirilme ve uzlaştırılma yöntemlerinden söz edilir. Buna sebep ise batıda mûsikînin tiyatroya uygulanması gerekliliğinden çeşitli insani duyguların mûsikî ile nitelendirilmesine çalışmakta olmasıdır; mesela bir aşk duygusu veya bir yakarışı ifade eden güzel, ruh okşayan nağmelerle bir faciânın en

müthiş bir yeri şüphesiz nitelendirilemez. Böyle yerlerde batı bestekârları zorunlu olarak uyumsuz nağmeleri kullanmaktadırlar. Bizde de bu yolda eserler bestelenecek olur ise doğu bestekârlarının da aynı nağmeleri kullanacakları tabiidir.

Mûsikînin nazariyâtı- mûsikî sanatının nazariyâtı başlangıçta ne şekilde belirlenerek bir (ilm) halinde toplanmış ve kurallara bağlanmıştı?

Bu sorunun cevabını vermek için bazı yazarlar türlü türlü varsayımlar ileri sürmüşlerdir. Gerçek durum ile hiçbir münâsebeti olmayan bu varsayımlara göre mûsikî nazariyâtı birtakım bilgiler ve matematikçiler tarafından kendi çalışma odalarında düşünülmüş ve düzenlenmiş prensip ve kurallardan başka bir şey değil imiş! Bu varsayımların doğruluğu kabul edilecek olsa, insanların mûsikî nazariyecileri tarafından belirlenen ve birleştirilen nağmelere sazlarını ve seslerini uydurarak yapay ve doğal olmayan bir terennüm yöntemi ve şarkı söyleme çıkardıklarına inanmak gerekir ki işin gerçeği tümüyle tutarsız bir varsayımdır. Mesela Hicaz makâmının mûsikî nazariyâtı kurallara bağlanmadan çok zaman evvel doğu ülkelerinde bilinmekte ve kullanımda olduğuna şüphe yoktur; o halde nazariyecilerin görevi bu makâmın birleşiminde yer alan nağmeler arasındaki oranları ölçüp bulmak, nağmeyle okuma biçiminde mûsikî ameliyecileri tarafından uyulan kuralları düzen ve disiplin altına almaktan başka bir şey olamayacağı bellidir.

Zaten Hâce Abdülkâdir Merâgî merhum “Câmî’ül Elhân” isimli kitabında aktardığı hususi fikri ile aşağıdaki soruya gayet mantıklı ve inandırıcı bir cevap vermiştir.

Hâce Abdülkâdir Merâgî’nin açıklamalarından anlaşıldığına göre her sanatın uygulaması, kuramından önce geldiği gibi mûsikînin kuramı da uygulamasından çıkarılmıştır; gerek mûsikî aletleri gerek insan sesi ile icrâ edilen hoş melodileri eskiden yaşamış bilgiler incelemiş ve çözümlemişler, bu çözümleme sonucunda nağmeler arasında bulunan ve geçerli olan adedî (sayısal) oranlar ve tabîî kanunlar birer birer keşfedilmiş, ve sonunda bu oran ve kanunların biraraya getirilmesinden de mûsikî nazariyâtı meydana gelmiştir.

Başka ilimlerin kurallara bağlanma şekilleri de aynı biçimde meydana gelmiştir; mesela şiir dediğimiz vezinli sözlerin kuramı hükmünde olan (aruz ilmi), şâirlerin doğanın yönlendirmesiyle söyledikleri vezinli sözlerden çıkarılmıştır. Demek ki önce şiir söyleyenler ortaya çıkmış, sonra bazı araştırmacılar bu düzenli ve vezinli sözlerden bir uyum bulunduğunu



görerek bunun ispatını aramışlar; o vakit şiirde hissettikleri uyum ve düzgünlüğün kelimelerdeki hareket ve durgunluğun sıralı ve düzenli bir şekilde birbirini izlemesinden ileri geldiğini anlayarak aruz ilmini kurallara bağlamışlardır.

Mûsikînin konusu– Her ilmin konusu olduğu gibi mûsikînin konusu da “nağmelerdir”. Dolayısıyla bu ilimde nağmelerin durumlarından ve nağmeleri yazmak için bu nağmeler arasında bulunması gereken düzenli ve kabul gören adedî (sayısal) oranların nağmelere ne yönüyle bir araya geleceğinden söz edilir.

Mûsikînin kökeni– Mûsikî ilminin kökenine gelince, bu köken kısmen doğa bilimine, kısmen hesap ilmine ilişkindir. “Ses” in tanımı ile oluşma biçimini ve dinleyiciye ulaşma sebebini, tizlik ve pestliğin neden ileri geldiğini anlatan ve açıklayan bölümler, mûsikî ilminin fiziki varoluşsal kökenini ve ileriki zamanlarda göreceğimiz yönüyle her iki nağme arasında bulunan adedî (sayısal) oranların durumundan bahseden kısım da bu ilmin matematikle ilgili kökenini oluşturur ve bu kökeni anlayabilmek için biraz doğa biliminin ses konusuna, biraz da hesap ilmine âşinâ olmak gereklidir.

Mûsikî kökeninin kısmen geometri ile de ilişkisi vardır. Mesela “tizlik ve pestlik itibariyle nağmelerin birbirinden farklı olması o nağmeleri çıkaran tellerin uzunluğu, kısalığı neticesidir” dediğimiz vakit “miktar” dan bahsetmiş oluruz ki geometrinin konusu da “miktar” dır.

Mûsikînin amaçları – Mûsikî ilminin amaçları, kuramsal olarak edinilen bilgileri uygulamaya koyarak bazen hoş ve neşeli, bazen hüznü ve üzüntülü, bazen de çeşitli insanî hisleri niteleyen nağmeler ile işitme duygusunu lezzetlendiren, fikri duygulu, ruhu heyecanlı kılmaktan ibârettir ki, günümüzde medenî ihtiyaçların en mühimleri sırasına geçmiştir.

(Sorular)

Türk Nazariyecileri Mûsikî ilmini nasıl tanımlamışlardır? Bu tanımlara göre mûsikî ilmi esâsen kaç kısma ayrılır? Ve bu kısımların isimleri nedir? Çeşitli batı yazarları mûsikîyi ne yolda tanımlamışlardır? Mûsikîyi tanım konusunda doğu ve batı yazarları arasındaki bakış açısı farkı neden ibârettir? Mûsikî kuramı nasıl kurallara bağlanmıştır? Başka ilimler ve mesela aruz ilmi de böyle mi meydana gelmiştir? Mûsikînin konusu nedir? Mûsikînin kökeni hangi ilimlerle ilişkilidir? Mûsikînin amaçları nedir?



İKİNCİ BÖLÜM

Mûsikînin Fizikî İlkeleri

Mûsikî ilminin kökeni kısmen fizik ilminin ses konusuyla ilgili olduğunu yukarıda söylemiştik. Bu yüzden ses konusunun, mûsikî ilminin felsefî kökenini oluşturan ve bir mûsikîşinas için bilinmesi gerekli olan kısımlarını bu bölümde özet olarak dikkatle incelemeden geçireceğiz.

“Duyma organı” olan kulağın iç kısmında özellikle seslerin verdiği duygulardan etkilenen ve beyine yalnız bu duyguları aktarma ve ulaştırma yeteneğine sahip bir sinir vardır ki buna hekimler (işitme siniri –Nerf acoustique) derler; işte bu “işitme siniri” vasıtasıyla kulağımızın hissettiği her olaya genellikle “ses”, ve kendisinden “ses” çıkan veya çıkması mümkün bulunan her cisme de “ses veren cisim” adları verilir.

Fizik ilminin “sesleri” ni inceleyen ve seslerin ne gibi kanunlara göre meydana geldiğinden ve ne şekilde yayıldığından bahseden kısma (ses bölümü –Acoustique) adı verilir.

Genellikle sesler, mûsikî sesi ve nâra-avaz isimleri altında iki sınıfa ayrılır. Mûsikî sesi, nağme ehillerince mûsikî değeri belirlenip anlaşılabilir kadar uzayan sestir.

Nâra-avaz ise aksine işitenler üzerinde az çok belirsiz bir etki meydana getiren ve mûsikîde kullanılan nağmeler arasında kendilerine bir yer verilemeyen “gürültü” türünden birtakım seslerdir. Bunların bir kısmı mesela bir topun atılmasından çıkan ses gibi sertlik ve şiddetle meydana gelen ansızın gürültülerdir; diğer kısmı da mesela gök gürlemesinden veya dalgaların kıyıları çarpmasından işitilen gürültüler gibi bir diğeriyle birleşmeyen uyumsuz ve düzensiz seslerden ibârettir.

Ses olayının oluşumu -Ses, ses çıkaran cisimlerin titreşim hareketinden meydana gelir. Bir cisimden ses meydana geldiği zaman o cismin

Bireysel birimleri oldukça seri bir titreşim hareketi ile harekete geçer; bu hareket durdurulacak olur ise birden ses de işitilemez olur.

(Şekil 1)



Mesela ayaklı bir fanusun (Şekil 1) kenarına bir fiske vurur veya bir keman yayı sürtersek fanusun titreşerek bir ses çıkardığını duyarız. Fakat parmağımızla fanusa dokunarak titreşmesini durdurursak sesin de birden kesildiğini anlarız.

Fanusun titreştiğini başka tecrübelerle de ispat mümkündür; mesela fanusun kenarına küçük hafif bir sarkaç yaklaştırılır ise bu sarkaçın fanusa temas ettikçe şiddetle ittirdiği görülür ki bu olaydan da fanusun titreşim halinde bulunduğu sabit olur.

Bir kemanın telinden ses çıkarması için o tel ortasından tutulup bir tarafa çekildikten sonra birdenbire bırakılır ise telin denge konumunun her iki tarafına gidip gelmesiyle oluşan titreşim hareketi gözle pekâlâ görülebilir. Bununla beraber bunu diğer bir şekilde de tecrübe edebiliriz. (Şekil 2) de görüldüğü gibi iki eşik arasına bir tel gerelim; bu teli denge konumundan bir tarafa çekerek kendi haline terk edersek orta yerinden kabarmış bir halde gibi görürüz ki telin bu manzarası aralık vermeden ve seri bir şekilde titremekte olduğuna delildir:



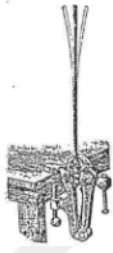
(Şekil 2)

Dikkate değerdir ki aynı telin üzerine birtakım küçük kâğıt parçaları asılmış ise onlar da tel ile beraber şiddetle titremeye başlarlar veya telin üzerinden büsbütün aşağı düşerler; ancak telin iki ucu titreşim hareketinden mahrum olduğundan aralarındaki kâğıt parçalar düşmezler.

Tellerin titreşmeyip sabit kalan noktalarına (düğüm bağı –Noeud), ve daha fazla genişlikle (Amplitude [genlik, genişlik]) titreşen noktalarına da (karın, iç – Ventre) denilir.

Titreştirilen bir telin denge konumundan bir tarafa gidip gelmesi toplamından oluşan titreşim hareketine “tam titreşim” ve yalnız bir tarafa gitmesine ya da gelmesine de “basit titreşim” adları verilir.

(Şekil 3)



Cisimlerin titreşiminden bir ses meydana gelebilmesi için titreşimin “süratle” oluşması şarttır; mesela bir ucu bir tarafa sıkıca bağlanmış uzun madeni bir çubuğu (Şekil 3) denge konumundan saptırarak asıl hâline bırakacak olursak bu çubuğun gayet batnî şekilde iki tarafa gidip geldiği görülür ise de ses meydana getirdiği işitilmez. Bununla beraber, aynı çubuk azar azar kısaltılır ise titreşim de o oranda hızlanır ve bunun sonucu olarak madeni çubuktan bir ses işitmeye başlar. Başlangıçta gayet pest bir derecede olan bu ses, madeni çubuğun titreşen kısmı ne kadar kısaltılır ve bu yüzden titreşim adedi ne kadar hızlandırılırsa o oranda tizleşir.

Özel seslerin sınırı– Kulağımızın duyabileceği en pest ve en tiz seslerin toplamına “özel sesler” denilmiştir. Özel seslerin pestlik ve tizlik sınırı acaba nerelere kadar varır? De Sprec tarafından bu konuda edinilen son tecrübelerden anlaşıldığına göre kulağımızla duyabildiğimiz en pest sesler saniyede (32) basit titreşimden [1], ve en tiz savtlar da yine saniyede 73700 basit titreşimden meydana gelmektedir.

[1] İngiltere ve Almanya nazariyecileri telin bir tarafa gidip gelmesi toplamına ad olarak verilen tam titreşimi “bir” titreşim saydıkları halde Fransızlar aksine tam titreşimi “iki” titreşim olarak sayarlar; şu hâlde birincilere göre Özel seslerin en pesti (16), ve en tizi (36850) “tam titreşim” den meydana geldiği kabul edilir. Biz bu eserimizde Fransızların yolunu takib ederek titreşim sayılarını hep basit itibariyle gösterdik.

Mûsikî Seslerinin Sınırı – Özel seslerin tamamı acaba mûsikîde kullanılmakta mıdır? Bu soruya verilecek cevap olumsuzdur; çünkü çeşitli mûsikî aletlerinden çıkan ve bu yüzden musikişinaslarca kullanımı kabul edilen en pest ve en tiz seslerin sınırını anlamak için batı müziği aletlerini inceledikçe görürüz ki 7 (sekizli –Octave) genişliğindeki piyanolarda en pest ses olan do-1 perdesinin saniyede titreşim sayısı ancak 64,6 ve en tiz ses olan do-7 perdesinin titreşim sayısı da saniyede nihayet 8267’den ibarettir.

Gerçi (organon –Orgue) denilen ve kiliselerde çalınan körüklü bir nevi büyük piyanoların en pest sesi saniyede 32,3 titreşimden meydana gelen do-2 perdesine kadar inmekte ise de şehrin bilgini Helmhulc’ın fikirlerine göre mûsikîde dinlenmesinden zevk alınabilen seslerin sınırı pest taraftan saniyede 80 ve tiz taraftan yine saniyede 8000 defa titreşen nağmeleri geçmemektedir.

Sesin Yeterlikleri –Bir seste üç çeşit (yeterlik –Qualité) fark ve ayırd edilir ki bunların birincisi (ses yüksekliği –Intensité), ikincisi (tizlik –Hauteur), üçüncüsü de (tını –Timbre)dır.

Ses yüksekliği –bir sesin ses yüksekliği, o sesin meydana getirilmesinde harcanan kuvvetin azlık veya çokluğuna tabidir. Bu yüzden, bir telden çıkan nağmenin ses yüksekliği, o telin titreşimindeki “Genişlik” den kaynaklanır; mesela siyah bir zemin üzerinde titreşen bir tele baktığımız zaman telin titreşimi “geniş” ise ses yüksekliğinin fazla ve eğer titreşimi “geniş” değilse ses yüksekliğinin noksan olduğunu duyarız.

Ses çıkaran cisimden çıkan bir ses, çıktığı yerin her tarafından eşit yükseklik derecesinde işitilir; çünkü ve eğer bir suya küçük bir taş atıldığı zaman suyun yüzeyinde meydana gelen daire şeklinde dalgalanmalar gibi havanın dalgalanması da dairesel ve birbirine eş olarak her tarafa dağılır. Gerçi bazen bir sesin her tarafa aynı yükseklik derecesinde yayılmadığı görülür ise de bunda esen rüzgârların hızı ve yönünün nüfuz ve etkisi vardır; rüzgâr hangi yönden şiddetli esiyor ise o sesin o yöne aynı ses yüksekliğiyle ulaşmasına engel olacağı şüphesizdir.

Ayrıca, ses çıkaran bir cisimden meydana gelen sesin o cisimden uzaklaştıkça ses yüksekliği gitgide azalır; çünkü o sesin olduğu yerde meydana getirdiği havadaki dalgalanmaların genişliği hava tabakalarının birinden diğerine ulaştıkça azalır. Ve en sonra öyle bir yere ulaşır ki orada tesadüf edeceği hava tabakasını titreştiremez ve artık ses da işitilemez olur.

Tizlik – Bir sesin tizliği, o sesin mûsikîde kullanılan nağmeler arasında bir dereceye kadar az çok yüksek bir konumda bulunması demektir. Bir sesin tiz olmasına sebep o sesi çıkaran cismin meydana getirdiği titreşimlerin sayısıdır; ses çıkaran cismin titreşim sayısı çok ise duyacağımız ses tiz, az ise tam tersi pest olur.

Seslerin titreşimlerinin titreşim sayılarını saymak için birtakım aletler icat edilmiş ve bunlarla bir mûsikî nağmesinin ne miktar titreşimden meydana geldiğinin belirlemek mümkün bulunmuştur. Bu aletlerin çeşitleri, görevleri ve kullanım şekli fizik bilgisi kitaplarında gösterilmiş olduğundan bu aletlere dair fazla bilgi almak isteyenlerin o kitaplara başvurmasını tavsiye ederiz.

Tını – Çeşitli mûsikî aletlerinden çıkan sesler aynı “ses yüksekliği” ve “tizlik” e sahip olsalar bile bir diğerinden kolaylıkla fark edilir. Seslerin türleri bakımından farklılığından meydana gelen bu duruma tını adı verilir; mesela bir ud’un çıkardığı (dügâh) nağmesini tanbûrda aynı “ses yüksekliği” ve “tizlik” de çıkardığı halde kulağımız bu iki nağmenin başka başka sazlardan çıktığını ve hatta hangi mûsikî aletinden meydana geldiğini hemen belirleyebilir. Ayrıca, insan sesleri de kişiye, yaşa ve cinsiyete göre çeşitli “tını” lara sahiptir.

Çeşitli mûsikî aletlerinden çıkan seslerin tınları arasında farklılık olmasında o aletin tarz ve yapım şeklinin etkisi olmakla beraber tını konusundaki bu farklılığın özellikle her sesin meydana geliş anında o sese “uyumlu sesler” denilen bir sıra seslerin eşlik etmesinden ileri geldiği 1866 senesinde Alman bilginlerinden Helmhulc tarafından edinilen tecrübelerle ispat edilmiştir. Bu tecrübelerden anlaşıldığına göre herhangi bir ses çıkaran cismin titreşiminden meydana gelen ses, normalde yalnız “bir” sestem ibaret olmayıp aynı zamanda

meydana gelen birçok farklı ses de ona katılmakta ve eşlik etmektedir; mesela piyanonun pest ses çıkaran tuşlarından birine vurduktan veya viyolonselın kaba tellerinden birini yayla titreştirdikten sonra çıkan sesi dikkatle dinleyecek olursak sesleri anlamakta yeteneği olan bir kulak, o tellerden çıkan (esas ses–son fundamental)den başka daha zayıf bir takım seslerin birbirini takip edip meydana gelerek esas sese katıldığını ve onunla beraber devam ettiklerini ve nihayet yine esas sesler ile beraber işitilmez olduklarını fark edebilir. İşte ses çıkan bir cisimlerden çıkan “esas ses” ile beraber meydana gelen bu seslere (Uyumlu sesler –Sons harmoniques) adı verilmiştir. Bu adın verilmesine sebep, bu seslerin esas ses ile mükemmel şekilde “tam uyumlu” olmaları ve ahenk ilminde söz konusu açıklamada olduğu gibi bu ilmin esasını oluşturan başlıca temzic (katılan)ların (Accords) aynı sesler içinde bulunmasıdır.

Fizik bilgisi uleması tecrübe ve hesap yardımıyla uyumlu seslerin hangi sesler olduğunu gösteren kanunu bulmuşlardır. Bu kanuna göre uyumlu sesler silsilesi 1,2,3,4,5,6 vs. gibi sayıların doğal birleşimi ile gösterilebilir. Bu sayıların her biri (1) sayısı ile gösterilen esas ses ile diğer sayının gösterdiği ses arasındaki adedî (sayısal) oranı ifade eder; mesela saniyede (32) titreşimden meydana gelen bir esas sesi farz edelim: bu sesin birinci uyumlu sesinin titreşim sayısı, esas sesin iki misli yani (64), ve ikinci uyumlu sesin titreşim sayısı üç misli yani (96) olacağı gibi üçüncü uyumlu sesinin titreşimi de dört misli (128) olacak ve peşi sıra bu şekilde devam edecektir.

Uyumlu seslerin hangi sesler olduğunu kolayca anlayabilmek için bunlara mûsikî ilminde verilen isimleri söylemek yeterli olur; mesela saniyede (129,4) titreşimden meydana gelen do-1 nağmesini esas ses kabul edersek bu nağmenin uyumlu sesleri aşağıda notaları ile gösterilen “on altı” nağmeden ibârettir:



Esas ses ile birlikte titreşen bu kadar çok uyumlu seslerin tamamını yalnız kulakla işitmek mümkün değildir; pek hassas bir mûsikîşinas kulağı, bu seslerin baştan bir iki tanesini ancak duyabilir lâkin ses çıkaran cisimlerde bu seslerin varlığının bilgisi musikişinaslarca bellidir. Nitekim (kor – Cor) denilen borularda hiç “anahtar” olmadığı hâlde derece derece üflemenin arttırılmasıyla bu uyumlu seslerin işitilmesi bunu ispat eder. Bununla beraber bu şekilde elde edilen uyumlu seslerden (7,11,14) numaralı (si bemol, fa diyez, si bemol) nağmeleri, mûsikîde bu isimler altında kullanılmış gerçek nağmelerden hissedilir derecede pest çıkar ise de bu gibi küçük farklar uyumlu sesler kuramının esas özelliğini ihlal etmiş olarak kabul edilmemektedir.

Bir esas sese eşlik eden uyumlu seslerin kulakla analiz edilebilmesi için üstte ismi geçen bilgin Helmulc tarafından icat edilen çeşitli hacimde “tannane” ler (Résonateurs) burada özellikle bahsedilmeye lâyıktır. Bu tannaneler camdan veya pirinçten mamul, içleri boş “küre” lerdir ki bunların her biri kendi hacmine göre yalnız bir nağmeden mesela “do” dan, “re” den veya “mi” den etkilenecek ve özellikle o nağmeyi kuvvetlendirerek diğer bütün nağmelere karşı kesinlikle etkilenecek şekilde hesaplanarak yapılmıştır. “Tannane” lerin iki tarafına (Şekil 4) de görüldüğü biçimde:



(Şekil 4)

Bir delik olup bu deliklerin büyüğü hava ile temas etmeye, küçüğü de kulağa sokulmaya özeldir. Tannanelerle esas sesi çözümleme tecrübesi şu şekilde yapılır: öncelikle bir “piyano” nun esas ses kabul edeceğimiz do-1 nağmesi üzerine parmağımızı basarak o nağmeyi uzatır ve bir taraftan da mesela sol-2 nağmesini kuvvetlendirmeye özel tannaneyi kulağımıza götürürsek tannanenin içerdığı havanın

Yayılması sebebiyle hemen titreşerek kulağımızda uyumlu bir tınlama meydana geldiğini ve bu tınlamanın nihayet esas sesi de örterek do'dan fazla sol-2 nağmesini duyduğumuzu kolaylıkla fark ederiz.

İkinci bir tecrübe olmak üzere tekrar piyanonun do-1 nağmesini imtidâd ettirir ve “sol” tannanesini bırakıp kulağımıza mesela “mi-3” tannanesini yaklaştırırsak esas ses yine aynı “do-1” nağmesi olduğu halde bu defa da kulaktaki işitme kuvveti “mi-3” nağmesini duyduğunu görürüz.

Her iki tecrübeye de “piyano” dan çıkan ses “do-1” olmakla beraber tannaneleri değiştirmek sayesinde duyduğumuz bu “sol” ve “mi” nağmeleri, işte “do-1” esas sesin “üçüncü” ve “beşinci” uyumlu sesidir. Do-1 nağmesinin bütün uyumlu seslerini işittirmeye özel tannanelerle tecrübemize devam edecek geri kalan uyumlu sesleri de birer birer duyacağımız şüphesizdir. Bu tecrübelerden sonra anlaşılmıştır ki tıpkı gözümüzle göremediğimiz gayet küçük şeyleri büyülterek gösteren mikroskoplar gibi tannaneler de, bir esas ses ile beraber aynı zamanda titreşen ve yine de kulağımızla duyulması mümkün olmayan uyumlu sesleri kuvvetlendirerek bize işittiren, tabri-i câizse, birer ses mikroskoplarından başka bir şey değildir.

Uyumlu sesler in nicelik ve niteliği hakkındaki bu açıklama aynı zamanda bize “tınlama” nın gerçek sebebini de açıklamıştır. O sebep ise şu cümle ile ifade olunabilir: “Bir ses çıkaran cisimden çıkan esas ses ile o sese eşlik eden uyumlu seslerin tamamıyla kulaktaki işitme kuvvetimiz üzerine icrâdan boş kalmadığı etkidir ki “tınlama” denilen olayı meydana getirir.”

Tınlama konusuna şunu da ilave edelim ki bir ses çıkaran cisimden oluşması mümkün olan uyumlu seslerin sayısı kuramsal olarak belli olmadığı gibi bir kısım uyumlu seslerin oluşumu ve bir kısmının oluşmamasını kabul eden sebeplerin miktarı da ayrıca sınırlı değildir; bu yüzden görünüşü itibariyle birbirine benzerlik arz eden bir takım ses çıkaran cisimlerin bile birbirinden az çok farklı tınlamalara sahip olması, uyumlu seslerin sayı ve oluşma sebebi kesin bir şekilde belirli ve sınırlı olmamasından kaynaklanmaktadır.

(Şekil 5)



Sesin yayılımı- Havasız bir yerde ses yayılamaz. Bunu tecrübe etmek için (mahalliyetü'l heva – Pneumetique) denilen bir makinenin (Şekil 5) fanusu altına bir saat makinesiyle hareket eden ve üzerindeki çana sürekli olarak vurarak ses meydana getiren çingiraklı bir tür alet konur. Fanus, doğal halinde hava ile dolu olduğu müddetçe çanın çıkardığı ses tabi ki dışarıdan işitilir; ancak “mahalliyetü'l heva” makinesiyle fanusun içindeki hava boşaltılmaya başlayınca çanın sesi gitgide işitilmemeye başlar ve fanusun içi tamamen havadan boşaltılınca ses de büsbütün işitilmez olur.

Ses havasız bir yerde yayılmamakla beraber, sesin yegâne yayılma vasıtası havadan ibaret değildir. Aksine diğer “gazlar”, “sıvılar”, “katılar” içinde ses daha fazla kolaylık ve hızla yayılır. Mesela, yukarıdaki tecrübeye fanusun havası boşaltıldıktan sonra içine hava yerine diğer bir gaz veya buhar verilecek olsa çanın sesi hemen işitilmeye başlar. Ayrıca, bir nehirde suyun altında iki taş birbirine vurulsa bu çarpışma meydana gelen ses nehrin kenarında duyulur ki, bu da sesin sıvılar içinde de yayıldığını anlamına gelir. Bir dalgıcın denizin içinde iken sahilde söylenen sözleri işitmesi de bundan ileri gelmektedir.

Katılara gelince, bunlar seslerin yayılımı ve ulaşımına sıvı ve gazlardan fazla aracılık ederler; mesela gayet uzun bir ağaç kirişin bir ucuna küçük bir toplu iğne ile dokunmaktan meydana gelen çıtırtıyı kirişin diğer ucuna kulağımızı koyarak tamamiyle duyabiliriz.

Zemin de sesi o kadar kolaylıkla nakleder ki gece vakti kulağını yere koyan bir kimse uzak mesafeden gelen araba veya beygirin patırtılarını işitebilir.

Sesin yayılımındaki hız –Bir ses oluşumunu takip eden etrafındaki hava tabakasının tümüne bir anda yayılamaz; gerçekte uzak bir yerde atılan bir topa bakılınca

Başlangıçta barutun yanmasından meydana gelen alev görülür, bir müddet sonra da topun sesi işitilir; hâlbuki barutun yanmasıyla havada sesin oluşumu bir anda gerçekleşmiştir. Bu durum top sesinin oluştuğu yerden bize kadar gelebilmesi için az çok bir zaman geçmesi gerektiğini gösterir.

Havada sesin yayılma hızı hakkında Fransız fizik bilgisi ulemasından “Key- Lüsak” ve “Arago” tarafından 1822 senesinde edinilen tecrübelerden olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Bu kişiler tecrübelerini icrâ için “Paris” şehri civarında bulunan “Montleri” tepesiyle “Vilijoif” tepesi üzerine birer top yerleştirmişlerdir. Her iki noktadan toplara belirli aralıklarla üst üste ateş verilmiş ve topların yanında bulunanlar karşıda alevin görülmesinden sesi duydukları zamana kadar geçen süreyi ellerindeki “kronometre” saatlere bakarak dikkatli ve eksiksiz tutmuş ve kaydetmişlerdir.

Bu tecrübe neticesinde, bir yöndeki sesin diğer yöne ulaşabilmesi için ortalama olarak 54 saniye geçtiği ortaya çıkmıştır. Topların yerleştirildiği tepeler arasındaki mesafe evvelce itina ile ölçülmüş ve bunun 18360 metre olduğu anlaşılmış idi; bu yüzden (Key Lüsak) ile (Arago)nun tecrübelerinden havada yayılan bir sesin durumu aşağıdaki şekildedir:

$$18360:54=340$$

Yani saniyede yaklaşık “340” metre mesafe katettiği sabit olmuştur. Bu tecrübe icrâ edildiği vakit havanın sıcaklık derecesi 16 santigrata yakındı. Daha düşük bir sıcaklık derecesinde sesin yayılma hızının azaldığı da başka tecrübelerle ispat edilmiştir; mesela “10” derece sıcaklıkta ses, saniyede 337 ve “0” derece sıcaklıkta ise yine saniyede ancak 333 metrelik bir mesafe katedebilmiştir.

Yine de rüzgârların, estikleri yöne doğru yayılmakta olan sesin hızını arttırma ve bilakis karşıt yöne yayılan sesin hızını azaltacağı tabidir; zaten 1822 senesinde yapılan tecrübelerde toplar peş peşe her iki taraftan atılmıştır ki bunun sebebi de rüzgâr, sesin yayılma hızı bir taraftan ne kadar azaltır ise diğer taraftan da o oranda çoğaltacağından ortalama neticenin değişmesine meydan kalmamasını temin etmektir. Şu yönde tecrübe edilmiştir ki, rüzgârların sesin yayılma hızı üzerine olan

etkisi ne oranda az ise yukarıda yeri gelmişken “ses yüksekliği” konusunda bahsettiğimiz üzere sesin yüksekliği üzerine olan etkisi de o oranda fazladır.

Gerek ses yüksekliğince ve gerek tizlik ve pestlikçe birbirinden farklı olan bütün sesler eşit hızla yayılırlar; mesela bir saz takımının uzaktan veya yakından işitilen uyumunun kulağımıza değişmeden ulaşması bunu ispat eder.

Sesin “sıvılar” içindeki yayılım hızını anlamak için 1827 tarihinde “Kolandon” ve “Sturm” namında iki mütekkik tarafından “Ceneve” gölünde birtakım tecrübeler yapılmıştır. Bu tecrübeler sesin suda yayılımı havadaki yayılımından yaklaşık dört misli hızla oluştuğunu göstermiştir.

“Katılar” da sesin hızı sıvılardan da fazladır; çelik, demir; cam gibi cisimlerde sesin havadakinden tam olarak 16 defa hızla yayıldığı tecrübe olunmuştur.

Ses yankısı –Bir defa işitilen sesin tekrar işitilmesine (ses yankısı –Echo) adı verilir. Ses yankısı olayı, ses dalgalanmalarının yayılımı esnasında bir engele çarparak geldiği tarafa geri dönmesinden başka bir şey değildir. Gerçekte ses dalgalanmaları bir engele denk geldiği ve mesela bir duvara veya bir kayaya çarptığı zaman yüzeyi cilalı bir cisme çarpan ışık ışınlarının istikâmetini değiştirerek geri dönmesinden ileri gelerek derhal geri döner ve kulakta o ses dalgalanmalarını engelin diğer tarafında bulunan bir noktadan geliyormuş gibi duyar.

Ses yankısı olayının meydana gelişi kesin olmayıp diğer bazı şartların oluşumuna bağlıdır; mesela yalnız bir kelimedenden ibaret bulunan bir sesin yankısını işitebilmek için heceyi tekrar işitecek engelin gözlemciden [1] o kadar bir uzaklıkta bulunması lazımdır ki, gözlemcinin heceyi, söyleyişi son bulduktan sonra ses kendisine geri dönebilecek kadar bir zamanın aradan geçmesi mümkün olsun. Çünkü birbirini takip ederek meydana gelen iki kısa sesi kulağın ayrı ayrı işitebilmesi için bu seslerin arasında en azından saniyenin 1/10’u kadar bir zaman geçmesi lazım geldiği bittecrübe sabittir. Mademki

[1] Bu gibi ilmi tecrübeleri icrâ ve sonuçlarını inceleyenlere rasıd (Observateur) denilir.

sesin saniyede 340 metre mesafe katettiğini biliyoruz; bu hesaba göre 1/10 saniyede de 34 metre katedeceği tabiidir. Bu yüzden gözlemcinin telaffuz ettiği bir kelimenin son hecesini tekrar işitebilmesi için gözlemci ile engel arasındaki mesafenin en azından 17 metre olması gerekmektedir.

Gözlemci ile engel arasındaki mesafe 17 metrenin iki misli, üç misli, ya dört misli olur ise gözlemcinin iki, üç, dört heceli kelimelerin yankısını da işitebilmesi mümkündür. İngiliz fizik bilgisi ulemasından Tindal'ın ifadesine [2] göre Londra'da (woodstock park) denilen bahçede ses yankısı gündüz (17) ve gece (20) heceyi tekrar eder imiş!

Gözlemci ile engel arasındaki mesafe 17 metreden az olduğu takdirde ses yankısı, sesin kendisi ile karışacağından her bir yankının ayrı ayrı duyulması mümkün olamaz ise de buna karşılık sesin kendisi şiddetlenir ki bu olaya rezonans (Résonance) adı verilir. Rezonans olayı çoğunlukla uzun koridorlarda, mefruşatı bulunmayan büyük salonlarda meydana gelir. Bir tren vagonlarının bir tünelden veya yanından çarklı bir vapurun bir köprü altından geçerken oluşturduğu sesler de birer rezonanstır. Bunun sebebi ise mesafenin azlığından dolayı ses yankısı gerçekleşmemekle beraber vagonların gürültüsünün ve çarkın suya çarpmasından meydana gelen patırtının kemer veya köprünün duvarında gerçekleşen yansıma sebebiyle şiddetlenmesidir.

Ses yankısı yalnız bir defa oluşur ise “basit” ve birkaç defa tekrar eder ise “tekrarlı” adını alır. Tekrarlı ses yankılarının oluşmasına sebep seslerin birbirini takip ederek geri dönmelerini sağlayacak birçok engellerin bulunmasıdır. Paris'te un satılan Pazar yerinin altı veya yedi heceli bir cümleyi tamam (üç) defa tekrar ettiği ve Harb-ı Umumi'de ünlenen Fransa' da bulunan (Verdun) dayanıklılığındaki iki kulenin de bir sesi (on üç) defa tekrar ettiği fizik bilgisi kitaplarında yazılmıştır. İtalya'nın (Milan) şehri civarında kâin (Simontta) köşkünün ses yankısı da pek meşhur olup, iki yan duvarları arasında tabanca patladığı zaman meydana gelen sesin (kırk) defa tekrar ettiği söylentisi bulunmaktadır.

Ses yankısı yalnız duvar gibi düz zeminler üzerinde gerçekleşmez; bazı durumlarda eğri zeminler üzerinde meydana gelebilir. Cevam-i Şerife ile diğer

[2] Tyndalle (J.) Le Son; Paris 1869

Büyük binalarda bu gibi ses yankılarının oluşumu nadir değildir. Buna uygun olarak Süleymaniye Camii'nin üçüncü katında bulunan bir kimsenin kubbenin duvarına yüzünü çevirerek gayet yavaş söylediği bir sözü çap karşısındaki noktada yüzü yine kubbenin duvarına dönük olarak duran bir adamın pek açık şekilde işittiği tecrübe edilmiştir.

Roma'da (Sen Piyer) ve Londra'da (Sen Pol) kiliselerinin içindeki koridorlarının karşılık iki noktasında bulunan iki kimse birbiriyle yavaşça konuşabilirmiş. Paris'te (Konservatuvar dö Zarzametye) adındaki sanayi müzesinin alt katında taştan yapılmış (elips cismi) şeklinde bulunan kubbe de ses yankısıyla seyyahlarca pek ziyâde şöhret bulan binalardandır.

Tellerin titreşimi – Genellikle telleri iki şekilde titreştirmek mümkündür; Birincisi tellerin kendi istikâmetlerine dikey olarak titreştirilmesidir ki bu tür titreşimlere “enine titreşim” denilir. İkincisi tellerin uzunlukları istikâmetince titreştirilmesidir ki buna da “boyuna titreşim” adı verilir.

Teller, bir yay veya mızrap ile titreştirilirse meydana gelen titreşime enine ve üzerine reçine sürülmüş bir kumaş parçasıyla uzunlukların istikâmetinde sürtmek suretiyle titreştirilirse bu tür titreşime de boyuna adları verilmiştir. Bir mûsikîşinas sıfatıyla biz burada yalnız birinci tür titreşimlerle meşgul olacağız.

Tellerin enine titreşimleri – Tellerin enine titreşimlerinin ait olduğu kanunları incelemek için Ses ölçer denilen alet kullanılır. Aşağıdaki resimde görüldüğü şekliyle:



(Şekil 6)

çam tahtasından yapılarak iki ayak üzerine bağlanmış içi boş bir uzun sandıktan oluşan bu aletin üstünde “a” ve “b” harfleriyle gösterilen sabit eşikler vardır ki bunların arası tam “bir metre” uzunluğundadır. Bu eşikler üzerine bir tel çekilmiştir. Bir ucu “c” noktasına bağlanan bu telin, diğer ucu da istenildiği kadar gerilebilmesi için “d” burgusuna sarılmıştır.

Aynı eşikler üzerine bir tel daha çekilmiştir ki bu telin bir ucu “e” noktasına tesbit edilmiş ve diğer ucu da bir makara üzerinden aşırıldıktan sonra aynı uca bağlanan ağırlığı belirli “v” ağır cismi ile gerilmiştir. Tellerin altında milimetreye bölünen bir cetvel ve bu cetvellerin üzerinde hareketli bir eşik mevcut olup bu eşik ile tellerin titreşen kısmın uzunluğu miktarını anlamak mümkün olur.

Ses ölçer vasıtasıyla birçok tecrübeler yapılır: bunların en faydalı olanları tellerin enine titreşimlerinin bağlı tabi olduğu kanunları gösteren tecrübelerdir ki, bunların ne şekilde tecrübe edileceği aşağıda tarif edilir:

Ses ölçer üzerindeki tellerden birini burğu vasıtasıyla germek veya ucuna belirli miktarda bir ağırlık asmak suretiyle herhangi bir perdeye çekildikten sonra aynı teli bir yay veya bir mızrap ile titreştirelim; bir metre uzunluğunda olan bu telin bütün uzunluğunun titreşiminden şüphesiz bir ses duyarız. Bunu takiben aletin üzerindeki hareketli eşiği alıp telin tam yarısına yani (50) santimetre uzunluğundaki noktasına koyar ve bu şekilde iki kısma ayrılan telin hangi kısmını titreştirirsek çıkan sesin, bütün telden işittiğimiz perdenin sekizincisi olduğunu ve mesela bütün telden (rast) perdesi çıkıyor ise yarısından (gerdaniye) perdesi çıktığını anlarız. Şu birinci tecrübe ispat eder ki:

“Tellerin titreşim sayıları uzunluklarıyla ters orantılıdır.”

Ses ölçerden birinci tecrübeyi yaptığımız teli çıkarıp yerine aynı cinsten ve yalnız bir çap öncesinin iki misline eşit bir tel takalım. Ve bu teli de eşit kuvvetle çekip uzatalım ve daha kolay ucuna aynı miktarda bir ağırlık asmak suretiyle gerelim. Göreceğiz ki çıkan ses, birinci telin verdiği sesin sekiz perde pesti yani (kaba rast) perdesidir. Bu ikinci tecrübe de gösterir ki:

“Tellerin titreşim sayıları çapları ile ters orantılıdır.”

Yukarıdaki tecrübeler tellerin enine titreşimlerinin tâbî olduğu dört kanundan ikisini isabet etmiştir. Bunlardan başka (yoğunluk kanunu), (kuvvetler kanunu) ismiyle iki kanun daha var ise de bu kanunların etraflıca araştırma ve inceleme, özellikle mûsikî aletleri fabrikacılarına ilişkin meselelere temas etmemizi gerektireceğinden sözü uzatmamak için bu dört kanunun musikişinaslarca bilinmesi faydalı olan hükümlerin aşağıdaki iki fıkra ile özetleyerek buraya kaydedeceğiz. Bir tel, ne derece uzun, kalın, ağır olur ise ve az bir kuvvetle gerilmiş bulunursa oluşturacağı titreşimler o oranda yavaş, bu yüzden vereceği ses de o oranda (pest) olur.

1. Tel ne derece kısa, ince, hafif olur ve çok bir kuvvetle gerilmiş olur ise meydana getireceği titreşimler o oranda hızlı, bu yüzden vereceği ses de o oranda tiz olur.

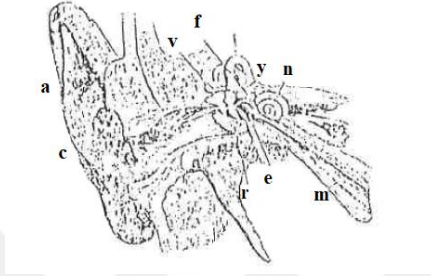
Ses ölçerde mûsikî ilmi ile yakınlığı olan daha birçok konular vardır ancak amacımız bir fizik bilgisi kitabı yazmak olmadığından mûsikî ilminin fizikî ilkelerini oluşturan ve en ziyâde mûsikî mensuplarını ilgilendiren yukarıda anılan konularla yetinilmiştir.

Sesleri nasıl işitiriz?

İşitme organı olan “kulak” ile sesleri nasıl hissediyor ve algılayabiliyoruz? Mûsikî nazariyatı ile meşgul olanların bu konuda da toplayan bir ilmi meydana getirmeleri faydalıdır; bu düşünceye dayanan ki, mûsikînin fizikî ilkeleri konusuna ek olarak seslerin algılanmasına karar veren işitme organına dair kısaca bazı bilgiler vermeyi gerekli görüyoruz.

Kulağın tanımı- Sesleri biz kulak adı verilen bir özel organ vasıtasıyla ve işitme denilen özellik yardımıyla işitiriz. Anatomide açıkça gösterildiği şekilde kulak esasen (dış kulak), (orta kulak), (iç kulak) isimleriyle “üç” kısımdan oluşur.

- (1) Dış Kulak- Kulağın bu kısmı ayrıca “üç” bölüme ayrılmıştır: Birincisi, halkın “kulak” dediği kıkırdak gibi dış bölümdür ki (Şekil 7)de (a) harfiyle gösterilmiştir. Anatomi ulemâsı dilinde buna (Sayvan –Pavillon) denilir; görevi içerdiği kıvrıntılar vasıtasıyla dışardan gelen sesleri toplayıp kulağın içerisine ulaştırmaktan ibârettir.



(Şekil 7)

İkincisi, (Kulak kanalı –Conduit auditif)dir ki resmimizde (t) harfiyle gösterilmiştir; isminden de anlaşılacağı üzere “sayvan” ın topladığı sesleri kulağın daha ileri kısımlarına ulaştırmak için bir kanal hizmetini görmekten başka görevi yoktur.

Üçüncüsü, (Davul (kulak) zarı –Membrane du tympan) denilen kulak zarıdır ki kanalın sonu resmimizde “r” harfiyle gösterilen bu zar ile kapanmıştır. Kulağın (dış kulak) denilen kısmı gösterilen bu zar ile kapanmıştır. Kulağın (dış kulak) denilen kısmı “davul zarı” veya sadece “kulak zarı” denilen yere kadar uzanır.

- (2) Orta kulak – “kulak zarı” nın arka tarafında bulunan ve resmimizde “e” harfiyle işaret edilen kısımdır ki buna (kefe-i tabl –Caisse du tympan) adı verilir.

kulak zarı, gayet ince ne nazik bir deri olup kulak kanalının eksenine dikine gerilmiştir. Bu deri adeta bir “davul” vazifesini gören “kefe-i tabl” ın bir tarafını kaplamış ve davulun diğer tarafı da elastiki bir organ ile örtülmüştür.

“Kefe-i tabl” ın etrafında dört adet pencere vardır. Bu pencerelerin birincisi “kefe-i tabl” ın üst kısmındadır; “kulak zarı” nın alt tarafında bulunan ikinci pencere (östaki borusu –Trompe d’Eudtache) denilen, (Şekil 7)de “m” harfiyle gösterilen bir boruya açılır. Bu boru, “orta kulak” ile ağzımızda “geniz” dediğimiz yer arasında bir kanal hükmündedir.

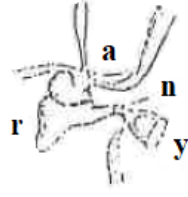
“Orta kulak” ın içinde hava bulunur ve her yutkundukça bu boru vasıtasıyla “orta kulak” daki hava yenilenir. Burnumuzu kapayıp da yutkunacak olur isek kulağımızın zarları patlayacakmış gibi bir durum hissederiz; çünkü her defa yutkunduğumuzda “orta kulak” daki havanın bir kısmı genimize açılan “östaki borusu” vasıtasıyla dışarı çıkar. Oradan çıkan havanın yerine eşit miktarda havanın girmesi bittabi lazımdır. Ve bu hava ise burnumuzdan girecektir. Burnumuz kapalı olunca dışardaki havanın basıncı “orta kulak” daki havadan daha kuvvetli olduğundan kulak zarımıza basınç uygular ve biz de rahatsız oluruz. Bu tecrübe bir kere yapılabilir ise de mesela üst üste üç defa yapılamaz; çünkü birden fazlasına insan tahammül edemez.

Pencerelerin üçüncüsü ile dördüncüsü “kulak zarı” nın tam karşısında bulunur, birisi “daire” diğeri “oval” şeklinde olduğundan üçüncü pencereye “yuvarlak pencere”, dördüncüsüne de “oval pencere” isimleri verilir.

(Kefe-i tabl)ın her iki tarafı arasında, zincir gibi bir sıraya dizilmiş dört adet küçük kemik vardır. Bu kemikler şekillerine göre birer isim almıştır. (Şekil 7)de (v), (y) harfleriyle gösterilen bu kemiklerin durumu layıkıyla anlaşılacak üzere büyütülmüş resimlerini (Şekil 8) karşıdaki sayfaya aktarıyoruz. Adı geçen şekilde (a) harfiyle işaret edilen birinci kemiğe (çekiç) şeklinde olduğundan (matraka) adı verilir. Bu kemiğin bir tarafından (kulak zarı), diğer tarafından (örs) şeklinde olduğundan (sendan) adı verilen ikinci (r) kemiğine dayanmıştır. Kemiklerin üçüncüsü, (mercimek) şeklinde olan (n) harfiyle gösterilen

(ıdsî) kemiği, dördüncüsü de (üzengi) şeklinde olduğundan dolayı (rekabî) namı verilen (y) kemiğidir ki bu kemik (oval şeklinde pencere)yi örten zara bağlıdır.

(Orta kulak)ın burasında (matraka) ile (rekabî) kemiklerini uyaran ve onları etrafındaki üyelere dayandıran iki küçük sinir vardır.



(Şekil 8)

- (3) İç Kulak– Kulağın esas sesleri hisseden yani genellikle işitme merkezine haber veren yer işte burasıdır. Kulağın bu parçası kafa kemiğinin en fazla sert olan aksamı ile korunur ki bu kısımlara sertliğinden dolayı (kaya) manasına gelen (sahra) adı verilmiştir. İç kulak (3) boşluktan bir araya gelmiştir; bu boşlukların birincisi iç kulağın alt tarafında bulunan ve (Şekil 7)de (n) harfi ile gösterilen (helezon –Limaçon), ikincisini ortasında bulunan ve (dehliz –Vestibale) denilen kısımlar oluşturur; boşlukların üçüncüsü de daha yukarı tarafta olan (1) işaretli (yarı dairesel su yolu) denilen “yarım daire” şeklinde üç adet borulardır.

Köşesi bucağı çok ve içinden çıkılması güç bir şekilde olmasından dolayı şeklin tamamına (labirent) ismi verilen bu üç boşluğun etrafı zar gibi ince bir tulum ile çevrili olup bunun içerisi de (lenf sıvısı) denilen bir sıvı ile doludur.

(Asb-ı sem) ismindeki sinirin lif gibi binlerce uçları işte bu sıvının içine intişar yayılmıştır. Bu lifler başlangıçta (korti) isminde bir kişi tarafından incelenmiş ve miktarının (3000) sayısına ulaştığını açıkladığı cihete “Korti lifleri” ismini almıştır. “Helezon” un “dehliz” e açılan kapısı cihetinde kısa ve “helezon” un tepesine doğru uzun olan bu lifler, mûsikî aletlerinden bir “kanun” un tellerine benzerler.

Bu bilgileri aldıktan sonra artık “sesleri nasıl işitiriz?” sorusunun cevabını şu birkaç cümle ile verebiliriz:

Bir hareket eden cismin meydana getirdiği hava titreşimleri dış kulaktan orta kulağa ve oradan “oval şeklinde pencere” vasıtasıyla iç kulağa yayılarak oradaki sıvıyı dalgalandırır. Sıvının içinde bulunan sestten etkilenip diğer seslere karşı tamamiyle etkisiz kaldığından iç kulağa giren titreşimden özellikle etkilenen lif, bu titreşimi ilerisindeki küçük bir sinire ve bu sinir de “işitme siniri” denilen büyük bir sinire ulaştırır ve nihayet vücudumuzun yönetim merkezi olan “beyin” de “ses” i işitiriz.

Sesleri nasıl çıkarırız?

Geçen satırlar bize sesleri nasıl işittiğimizi öğretti. Şimdi biraz da boğazımızda sesleri ne şekilde çıktığına dair bir fikir edinmeye çalışalım.

Bütün mûsikî aletlerinin en mükemmeli şüphesiz insanın boğazıdır. Nefes borusunun üstünde ve “gırtlak” ve fen lisanında (hançere –lrynx) bir organ vardır ki (buluğ çağını) aşmış olan erkeklerin boyunlarında bir çıkıntı şeklinde görünür ve yutkunurken çenemizin altından aşağıya yukarıya doğru iner çıkar; sesin meyna geldiği organ yani “hançere” işte o hizadadır. Bu çıkıntı çocuklarda hiç bulunmadığı gibi kadınlarda da pek az bellidir.

“Hançere” nin altında nefes borusu ve bunun arkasında da “yemek borusu” vardır. Nefes borusu, akciğerler hizasında ikiye ayrılarak biri sağa diğeri sol ciğerlerde sona erer. Bu borular ciğerlerin içinde birçok kollara ayrılır ve ciğerlerin bal peteklerindeki yerlere benzeyen çukurlarına kadar ulaşır.

Kalpten gelen kirli kan bu yerlerde nefes borusundan ve onun kısımlarından nefes alma vasıtasıyla ciğerlere giren hava ile temas ederek temizlenir. Nefes alırken ciğerlerimize alıp verdiğimiz hava gırtlaktan geçer fakat nefes alırken ses meydana gelmeyip aksine havayı çıkarırken oluşur. Bunun içindir ki bir kimsenin aynı zamanda

Hem nefes alması hem de söz söylemesi mümkün değildir; çünkü ses çıkarırken nefes alma eylemi kesilir.

İnsanda (gırtlak) birbirine bitişik birtakım kıkırdaklarından şekillenmiştir. Gırtlakın iç tarafı (çukur zar) denilen zar ile örtülmüştür. Bu zarın manzarası birtakım kıvrımlar gösterir. Kıvrımların arasında düğme iliği gibi bir delik vardır ki ona (düdük) derler.

Ses çıkarmak istediğimiz zaman ciğerlerden gönderilen hava, başlangıçta haylice geniş olan nefes borusundan geçtikten sonra burnun birdenbire darlaşan noktasına yani yukarıda (düdük) dediğimiz yere ulaşır. Havayı oradan çıkarırken düdüğün kenarındaki kıvrımlar titremeye başlar ve bu titreme sonucunda ses oluşur. Boğazda düdüğün hızlı ve yavaş titremesi oradaki kıvrımların çok veya az gerilmesinden ileri gelir ki bu da çıkacak seslerin tiz veya pest olmamalarını gerektirir.

İnsan seslerinin tınlamaca olan uyuşmazlığı, herkesin şahsına göre az çok değişim gösteren nefes borusu ile ağzın (damak) denilen üst kısmının ve bir de burun deliklerinin örgütlenmesiyle meydana gelir. Tınlamanın uyuşmazlığında sesi oluştururken dilimiz ile dudaklarımızın aldığı duruşun da etkisi vardır.

(Sorular)

Mûsikînin Fizikî ilkeleri ne gibi konulardır? Ses bilimi bize neyi öğretir? Sesler kaç kısımdır? Mûsikî sesleri ve gürültü neye derler? Ses ne şekilde meydana gelir? Titreşimi tanımlar ve bir örnek ile açıklar mısınız? Titreşen tellerin düğüm bağı ve iç noktaları ne demektir? Tam titreşim ve basit titreşim tâbirlerinden ne anlarsınız? Sesin oluşması için titreşimin hızla gerçekleşmesi şart mıdır? Bunu bir örnekle açıklar mısınız? Özel sesler ne demektir? Özel seslerin tizlik ve pestlikçe sınırı hangi perdelere kadar varır? Özel seslerin tamamı mûsikîde kullanılır mı? Mûsikî seslerinin sınırını belirler misiniz? Bir seste kaç türlü yeterlik vardır? Ses yüksekliği ne demektir? Tizlik neden ileri gelir? Tınlamanın sebebi nedir? Uyumlu sesler hangi seslerdir ve bunların miktarı kaçtır? Bütün uyumlu sesleri kulakla işitmek mümkün müdür?

Kor denilen borularda uyumlu seslerin hepsi tam olarak çıkar mı? Tannâneler ne gibi seslerdir ve bunlarla ne gibi tecrübeler yapılır? Sesin tek yayılma vasıtası hava mıdır? Ses daha nerelerde yayılabilir? Havada yayılan sesin saniyede kat ettiği mesafe kaç metredir? Bu mesafeyi belirleme tecrübesi nerede ne şekilde yapılmıştır? Su içinde yayılan ses saniyede kaç metre mesafe kat eder? Ses, “katılar” da da yayılır mı? Sesin bu cisimlerde yayılımı havadakinden daha mı seri, yoksa daha mı yavaştır? Ses yankısının ne demek olduğunu açıklar mısınız? Yankının oluşması için ne gibi şartlar gereklidir? Gürültü ne demektir? Ve neden ileri gelir? Basit yankı, birleşik yankı ne demektir? Ses yankılarıyla meşhur binalardan bazılarını söyler misiniz? Teller kaç türlü titreşir? Uzun titreşim, enine titreşim ne demektir? Ses ölçer ile ne gibi tecrübeler yapılır? Tellerin uzun titreşimi kaç türlü kanuna tâbidir? Bu kanunların birinci ve ikincisini açıklar mısınız? Üçüncü, dördüncü kanunların isimleri nedir? Bu kanunlardan bir mûsikîşinas için bilinmesi faydalı ne gibi sonuçlar meydana gelir? Sesleri nasıl işitiriz? Kulak kaç kısımdır? Ve isimleri nedir? Bu kısımları kısaca târif eder misiniz? Sesleri nasıl çıkarırız? Gırtlak, hançere, nefes borusu, yemek borusu, düdük adları verilen organların yerlerini târif eder ve ses çıkarmaktaki görevlerini açıklar mısınız?

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Mûsikînin Matematikle İlgili İlkeleri

Mûsikî sanatının rakamlarla ilişkisi olmadığını iddia edenler ve bu iddialarında “bir yönden” haklı bulunanlar vardır; gerçekte mûsikînin rakamlardan yararlanacağına kolay kolay ihtimal verilemez. Kuvvetle zannolunduğuna göre Itriler, Dede efendiler ilm ile mûsikî arasındaki ilişkiyi hiç düşünmemişlerdir: yine de onların bu kayıtsızlıkları nefis ve ölmez eserler meydana getirmelerine engel olmamıştır.

Gerçek böyle olsa bile acaba bizim de bu üstâdların mesleğini takip etmemiz doğru mudur? Geçmişteki birçok bestekârlarımızın mûsikînin ilmi kısmına az ilgisiz davranmalarının başlıca sebebi, bugün mûsikîşinaslara gereği teslim edilen bilgilere o asırlarda pek de ihtiyaç hissedilmemesi idi. Gerçi tabiatın olayları eskiden beri meydana gelip durmakta idi; fakat şurası unutulmamalıdır ki bu olayları idare eden kanunlar nispeten yakın zamanlarda keşfedilmiş ve bu keşifler insanî zekanın en kıymetli zaferlerinden bulunmuştur.

Mûsikî nağmeleri arasındaki aralıkları gösteren adedî (sayısal) oranların mûsikî sanatkârlarınca bilinmesi gereklidir; bu lüzum, mûsikînin uygulanmasında sanatkârın o husustaki bilgisini uygulama alanına koymaya mecbur olduğunu kanıtlamaz; belki mûsikîşinasın mensup olduğu fennin başlangıç unsurları hükmünde olan nağmelerin gerçek kıymetlerine dair bir fikir edinmek ihtiyacında bulunmasından ileri gelir. Bu sebebe dayanarak her mûsikî ilgilisi, mûsikî âlimlerinin araştırma sonuçlarını mûsikî ilminin kanunlarıyla karşılaştırarak bu âlimlerin nazariyat vadisindeki fikir ve değerlendirmeleri ile yakınlık kurmaya çalışmalıdır.

Teessüf olunur ki zamanımız mûsikîşinaslarının pek az kısmı bu gibi eserlerin değerlendirmelerinden yararlanabilmektedir; zira mûsikî bilenlerin çoğunluğu bu eserlerde söz konusu olan meselelerin iç yüzünü lâıykıyla idrâk edememekte ve bu zemindeki incelemelerin kendi sanat hayatları üzerine icrâ edeceği faydalı etkilerden habersiz bulunmaktadır. Kuramsal bir kitabın daha ilk sayfaları onları korkutmakta ve içeriğini anlamak

için biraz zaman sarf etmeye bile gerek görmeyerek o sayfalar kapanmakta ve kitap da bir tarafa atılmaktadır.

Hâlbuki tabiatın bütün hadiselerini rakamları müdahale ettirmeden inceleme imkânı bulunamamıştır. Mûsikî de bir doğal olaydır; bu yüzden mûsikîye hâkim olan kanunların inceleme ve tesbiti için o kanunları ölçmeye tek araç olan sayıların kullanılması zorunluluğu meydana gelmiştir.

Bazı mûsikî icracıları, mûsikî nazariyatına rakamların müdahalesini hiç de hoş görmediklerinin sebebini açıklamak isterler; onlar zannederler ki mûsikîde kullandıkları nağmelerin nitelik ve nicelikçe böyle birtakım rakamlar ile sınırlanması, çaldıkları parçalarda mûsikî hislerine uyarak sanatın güçlüklerini uygulama ve icrâdan kendilerini men edecektir; bu düşünmeden ileri gelen hoşnutsuzluk hissi altında olduğu halde mesela bir kemanî der ki:

-Ben kemanımla bir eseri çalarken mûsikî zevkimin istediği noktaya parmağımı basarım ve basmalıyım; yoksa mûsikî teorisyenlerinin gösterdiği rakamların belirlediği yerin nereleri olduğunu düşünmem bile... Kemanî kendi bakış açısından kısmen haklıdır. Bununla beraber teorisyenler de cevap olarak derler ki:

-Evet! Şüphesiz düşünmez ve kulağınızın istediği noktaya parmağınızı basarsınız; fakat acaba parmağınızı basacağınız bu noktayı belirleme konusunda zannettiğiniz kadar özgürlüğe sahip misiniz? Mesela kemanın (yegâh) teli üzerinde (rast) nağmesini çıkarmak için mûsikî zevkiniz sizi vakit vakit birbirinden farklı noktalara mı bastırır? Şimdiye kadar hiç böyle bir durumda bulunduğunuz olmuş mudur? Bu soruya onaylama cevabı vermezsiniz; çünkü böyle birbirinden farklı noktalara parmağınızı basmaya gerçek ve mükemmel bir mûsikî zevkine sahip iseniz o zevkiniz kuvvetle engel olacağı gibi o derece bir zevkten pay almamışsanız sizi dinleyen mûsikîyi pek az bilen bir kimse bile basacağınız perdeyi iki, üç milimetre kadar ileri veya geri basmanızdan meydana gelen uygunsuzluğu hemen hisseder ve anlar. Şu soru ile cevabı gösterir ki bir kemânî, mûsikî nağmelerinin yerlerini zevkine göre belirleme veya değiştirme hakkına asla sahip değildir; kemanînin özgürlüğü nihayet

kemanından çıkaracağı nağmelerin gürlük veya hafifliğini değiştirmek ve o nağmelere ileride çeşitlerini öğreneceğimiz birtakım lahn (melodik) ve uyumsal farklar (Nuances) ilave ederek çaldığı esere kendi sanatından bir ruh, bir heyecan verebilme yönleriyle kısıtlı kalır.

Meselenin i yüzü bu şekilde anlaşıldıktan sonra teorisyenler ile icracılar arasında anlaşmazlık kalmaması lazım gelir; zira teorisyenlerin yaptığı şey, işte icracıların mükemmel mûsikî zevklerine uyarak kullandıkları ve hiçbir zaman değiştirme hakkına sahip olmadıkları mûsikî nağmelerinin gerçek kıymet ve yerlerini ölçüp sayılar aracılığıyla tesbit etmekten ibarettir. Yoksa teorisyenler öncelikle keyfi birtakım ölçüler belirleyip de icracılara:

Bu ölçülere göre parmağınızı basınız; sakın bunların haricine çıkmayınız! Demek gibi bir hüküm vermiyorlar ve vermeye de tabi ki hakları yoktur. şu hâlde teorisyenlerin bu kıymetli hizmetine icracıların memnun olmaktan başka bir diyecekleri olmamalıdır.

Yine de teorisyenlerin içinde biraz kabahatli olanlar da vardır; bunlardan bazıları mûsikî hadiselerinin gerçeklerini olduğu gibi görememişler, bu yüzden gerçeği de bütün açıklığıyla göstermekte başarılı olamamışlardır. Tabidir ki ileri gelen kişilerin bahse karışması zaten anlaşılması zor olan birtakım meselelerin büsbütün içinden çıkılmayacak bir şekle girmesini gerektirmiştir. Uzun senelerden beri devam eden incelemelerimizin sonucu ispat etmiştir ki mûsikî nazariyatıyla meşgul olacak kimselerin mûsikînin icrasında bile ciddi şekilde bilme yetisi sahibi olması gereklidir. Bu şarta sahip olmayanların teorisyenliğe kalkışmasından çok çürük ve mûsikîşinaslar arasında geçerli icraya uymayan teoriler meydana gelmiştir.

Bu cümleden olarak batı mûsikîsinde kullanılan (diyez) ve (bemol)lerin yerleri üzerine yargılar hakkında Avrupa filozoflarının eserlerinde görülen nazarî kurallar bu sözlerimizin parlak bir delilidir. Mesela, batı filozofları iddia ederler ki (do) ile (re) nağmesi arasında bulunan (re bemol) ve (do diyez) nağmelerinden birincisi tiz, ikincisi pesttir. Hâlbuki batı icracıları ellerinde keman gibi sabit perdeleri bulunmayan sazlardan biri olduğu ve özellikle piyano gibi

sabit perdeli bir mûsikî aletine uyarak çalmak mecburiyetinde bulunmadıkları zaman bu tertibin aksini icrâ ederler; yani (do diyez) nağmesini (re bemol)den bir koma nisbetinde “tiz” basarlar. [1] Şu örnekten anlaşılmıştır ki bu gibi durumlarda bile kabahat icracıların kullanımını göz önüne almayıp icraya ters düşen kurallar belirleyen teorisyenlerindir.

~ ~ ~

Teorisyenlerle icracılar arasında asırlardan beri devam eden anlaşmazlık ve ihtilafların kaynağını hiçbir tarafı tutmayarak gerçek yönüyle açıklayan ve niteleyen şu beyanattan sonra mûsikînin matematikle ilgili ilkeleri hakkında umumi bir fikir vermeye çalışacağız.

Mûsikîde kullanılan nağmeleri bir ilmî şekilde tesbit için başlıca iki yol vardır: bu yolların birincisi nağmeleri, saniyede meydana getirdikleri titreşim sayılarının miktarını göstererek tesbit etmektir; mesela saniyede (870) defa titreşen (la) nağmesi dinlendiği zaman mûsikî erbabınca bu nağmenin tizlik ve pestlikçe olan derecesi net bir şekilde anlaşılır.

İkinci yol, ses ölçer veya herhangi bir mûsikî aleti üzerinde gerilmiş olan bir telin ne gibi kısımlara ayrılır ise bu kısımlardan mûsikîde kullanılan nağmelerin çıkacağı sayısal oranlar vasıtasıyla belirlemektir. Mûsikîşinaslar için en ameli yol ikincisidir; çünkü bir ses ölçer her zaman kolayca temin edilebilir.

Öncelikle adedî (sayısal) oranın ne demek olduğunu öğrenmek için bir ses ölçere veya herhangi bir yere gerilmiş bulunan bir tel üzerinde şöyle bir tecrübe yapalım: Bu tele bir mızrap ile dokunur isek tabîîdir ki telden bir ses çıktığını duyarız. Duyduğumuz bu sesi mesela (yegâh) nağmesi varsayalım. Sonra parmağımızı aynı telin tam ortasına basarak serbest kalan kısmının yarısını titreştirelim; kulağımız mûsikî nağmelerini değerlendirmekte güçlü ise anlarız ki telin yarısından çıkan nağme telin bütününden çıkan nağmenin (sekizincisi) yani (neva), dediğimiz nağmedir. Demek oluyor ki (yegâh – neva), (rast – gerdaniye), (dügâh – muhayyer) gibi mûsikî ameliyatında

[1] Mesela (do) ile (re) gibi tam perdelerin arasındaki “aralıklar” ın dokuzda birine Avrupalılar koma adı verirler.

(sekizli Octave) adını verdiğimiz mûsikî aralıklarının (Intervalles) [1] bir tel üzerinden elde edilebilmesi için (sekizli) aralığını oluşturan iki nağmeden pestinin, mesela (yegâh)ın çıktığı telin uzunluğu ne kadar ise tizinin yani (neva)nın çıktığı telin uzunluğu “yarı” oranında olması lazım geliyor. İşte bu lüzumu ilmî bir şekilde ifade için adedî (sayısal) oranlar ın kabulü ve kullanımı uygun görülmüş ve denilmiştir ki:

-(Sekizli) aralığının sayısal oranı 2/1 dir.

Bu oranın üstündeki 2 rakamı telin bütününe, altındaki bir rakamı da telin yarısına işaretler; diğer bir şekilde var sayalım ki telin uzunluğu (20) santimetre ise ve bu telden (yegâh) nağmesi çıkıyor ise telin yarısı olan (10) santimetre uzunluğundaki kısmından da (neva) nağmesi çıkacak demektir; zira (2) sayısının (1) sayısının “iki katı” olduğu gibi (20) santimetre de (10) santimetrenin iki katıdır.

Bu 2/1 oranı, tel üzerinde (sekizli) aralığının uzunluk itibariyle nereye denk geleceğini göstermekle beraber aynı aralığı oluşturan iki nağmenin titreşim sayıları arasındaki oranı da bildirir. Bununla beraber o zaman olay tersine döner; yani sayılan uzunluğun aksine (1) rakamı telin bütününe, (2) rakamı da yarısının titreşim sayılarını gösterir. Mesela, (yegâh) nağmesini veren telin saniyede titreşim sayısı (100) ise aynı telin (neva) nağmesi çıkan yarısının titreşim sayısı (200) olacağını ifade eder.

Mûsikî nazariyatında 9/8, 4/3, 3/2 gibi daha birçok adedî (sayısal) oranlara tesadüf edeceğiz ki bu oranlar hep aynı anlamları ifade ederler. Bu konuyu daha iyi anlamak için bunlardan diğer birini, mesela 9/8 oranını ele alalım;

-(Yegâh) ile (hüseyni aşiran) nağmeleri arasında 9/8 oranı vardır. Dediğimiz zaman bundan çıkaracağımız anlam, (yegâh) nağmesini veren telin uzunluğunu “eşit dokuz kısma” bölersek bu telin “sekiz kısmında” (hüseyni aşiran) nağmesinin bulunacağından ibarettir; yani (yegâh) teli mesela (90) santimetre uzunluğunda ise bu tel üzerinde (hüseyni aşiran) nağmesinin yerini bulmak için telin (80)inci santimetresine parmağımızı basmak lazım geleceği anlaşılacaktır. İşte bu anlamı ifade etmek için teorisyenler:

[1] Mûsikî teorisinde “aralık” ın ne demek olduğunu aşağıda 40’inci sayfada anlayacağız.

-(Yegâh) ile (hüseyni aşiran) arasında $9/8$ oranında bir aralık vardır. Derler ki bundan da (yegâh) nağmesini veren telin pest tarafında (dokuzda bir) kısmına basılarak artan (8) kısmı titreştirilirse (hüseyni aşiran) nağmesinin yeri bulunmuş olur, anlamı çıkar.

Adedî (sayısal) oranlar her zaman $9/8$ gibi (ardışık) sayılardan oluşmayıp bazen da $256/243$ veya $16/9$ oranları gibi (ardışık olmayan) sayılardan oluşurlar; yine de bu oranlar da aynı anlamı ifade ederler ve mesela:

-(Yegâh) ile (çargâh) arasında $16/9$ oranı vardır. Denilince (yegâh) telinin (onaltıda dokuz) kısmından (çargâh) nağmesinin çıkacağı anlaşılır; bu halde de pest tarafında (onaltıda yedinci) kısmına basılmış ve geri kalan (dokuz) kısmında da (çargâh) nağmesini çıkarılmış olur.

Aralıkların Birbirlerine Eklenmesi

Teorisyenler lisanında aralık neye derler? Öncelikle bunu açıklayalım: “Tizlik ve pestlik itibariyle birbirinden farklı bulunan iki mûsikî nağmesi arasındaki miktar’a mûsikî terminolojisiinde aralık denilir.” Mesela: (yegâh – hüseyni aşiran), (yegâh – rast) nağmeleri arasında birer (aralık) vardır.

Bu örneklerden anlaşılır ki aralıkların çeşitli türleri olabilir; yani bazısı küçük, bazısı da büyüktür. Aralıkların çeşitleri ve her birisinin isimleri ve oranları ileride ayrıntılarıyla açıklanacaktır.

Teorik konularda bazen bir aralığın diğer aralığa ilavesi ameliyesinin icrasına lüzum görülür; teorisyenler buna “bir aralığın diğer aralığa eklenmesi” derler. Bunun için yürürlükteki kural şudur:

Birbirine ekleyeceğimiz iki aralığın adedî (sayısal) oranlarını yan yana yazar ve bu oranların büyük sayılarını birbirine, küçük sayılarını da birbiriyle çarparak çarpım sonuçlarını yeni bir oran şeklinde gösteririz ki bu şekilde bulacağımız oran, diğerine ilavesi

istenen iki aralığın toplamının oranı olur; mesela 4/3 ile 9/8 oranlarına sahip olan iki aralığın birbirine eklenmesi gerekirse yapacağımız işlem aşağıdaki gibidir:

$$4/3 \times 9/8 = 36/24 = 3/2$$

Bu işlem sonucunda 36/24 oranı çıkar ise bu da 12 sayısı ile sadeleştirilebilir olduğundan 3/2 şekline dönüştürülür ki işte bu oran 4/3 ve 9/8 oranlarıyla gösterilen iki mûsikî aralığının toplam değeridir.

Örneğimizi daha amelî bir şekle dönüştürelim: İleride öğreneceğiz ki (dügâh) ile (neva) nağmeleri arasında 4/3 oranında bir aralık olduğu gibi (neva) ile (hüseynî) nağmeleri arasında da 9/8 oranında bir aralık vardır. Bu oranlar malumumuz olduğu halde (dügâh – neva) aralığı ile (neva – hüseyinî) aralığını ekleyerek bu iki aralığın toplamını gösteren oranı bulmak istesek aşağıdaki işlemleri yapacağız ki bulacağımız 3/2 oranı da (dügâh) ile (hüseynî) nağmeleri arasındaki aralığın oranını göstermiş olacaktır.

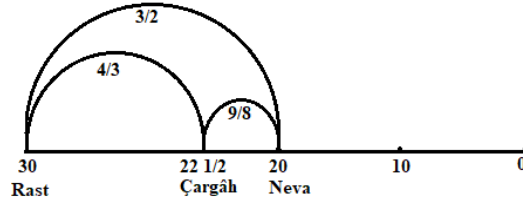
Bir Aralığın Diğer Bir Aralıktan Bölünmesi ve Ayrılması

Büyük bir aralıktan küçük bir aralığın küçük bir aralığın çıkarılmasına mûsikî nazariyatında (bölünme) veya (ayırılma) adları verilmiştir. Bir aralığın diğer bir aralıktan bölünmesi istenildiği zaman büyük aralığı gösteren oranın büyük sayısını, küçük aralığı gösteren oranın küçük sayısı ile çarparak “pay” yaptıktan sonra büyük aralığın küçük sayısını da küçük aralığın büyük sayısının çarpımı ile “payda” yaparız, elde edeceğimiz adedî (sayısal) oran, büyük aralıktan küçük aralık çıktıktan sonra çıkarılan sonuç kalan aralığın oranını göstermiş olur; mesela 3/2 oranındaki bir aralıktan 4/3 oranındaki bir aralığı bölmek istesek:

$$3/2 - 4/3 = 9/8$$

Sonucuna ulaşırız ki elde edilen 9/8 oranı bu iki aralığın arasındaki farkı gösterir. Bu örneğimizi mesela (30) santimetre uzunluğunda bulunan (rast) nağmesini veren bir tele uygulayalım.

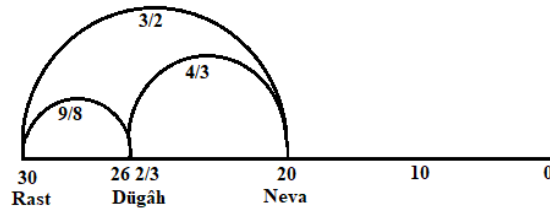
Aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi bu telin üçte birinden (neva) nağmesi çıkmaktadır; bu yüzden telin bütününden çıkan (rast) ile (neva) nağmesi arasında $3/2$ oranı vardır. Ayrıca görüyoruz ki telin dörtte birinden de (çargâh) nağmesi çıkmasına nazaran (rast) ile (çargâh) nağmeleri arasında da $4/3$ oranı bulunur. Şu hâlde yaptığımız çıkarma işlemi ile oranları belli olarak elimizde bulunan büyük $3/2$ aralığından küçük $4/3$ aralığını çıkarmış oluruz ve bu işlem sonucunda (rast – neva) aralığından (rast – çargâh) aralığı bölününce $9/8$ oranında bir aralık kaldığını da anlıyoruz:



(Şekil 9)

Bununla beraber şunu da söyleyelim ki büyük bir aralıktan küçük bir aralığın çıkarılmasında “iki ihtimal” vardır. Birinci ihtimal, geçen örneğimizdeki gibi bölünen aralığın telin “pest tarafında” kalmasıdır; halbuki “bölünme” işleminin bazen de tersine yani telin tiz tarafından itibaren pest tarafına doğru icrâsı ve bölünen aralığın telin “tiz tarafında” kalması istenebilir ve bu da ikinci ihtimali oluşturur.

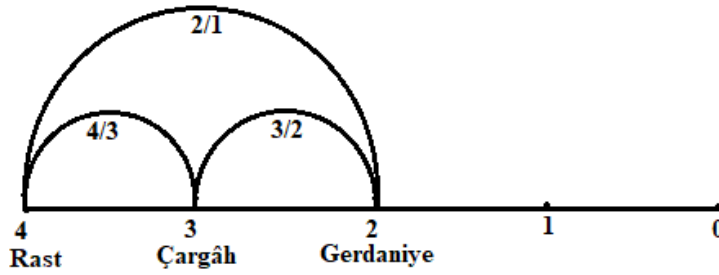
İkinci ihtimalin gerçekleşmesi istendiği takdirde bunun için yapılacak işlem gayet basittir: Mademki birinci işlem sonucunda elde ettiğimiz çıkarılan sonucu gösteren adedî (sayısal) oran $9/8$ dir; bu oranı (rast)dan itibaren mevki-i uygulamaya koyarak telin (dokuzda birini) alır ve bu şekilde $4/3$ oranındaki ayrılmış aralığı telin “tiz tarafında” bırakmış oluruz. Mesela:



(Şekil 10)

Aralıkların İki ve Daha Fazla Kısımlara Ayrılması

Mûsikî aralıkları istenildiği kadar kısımlara ayrılabilir. Öncelikle bir aralığın ikiye bölünmesinden yani “iki eşit” kısma ayrılmasından bahsedelim: Bir aralığın “iki eşit” kısma bölünmesi istenildiği takdirde bunun kuralı o aralığın oranını gösteren sayıları (2) ile çarpıp ve çarpım sonucunu (iki taraf) kabul ettikten sonra büyük ile küçük arasındaki farkın yarısını küçük sayıya ekleyerek toplamını (ortalama) yapmaktadır. Mesela 2/1 oranındaki bir aralığı “iki eşit” kısma ayırmak istesek (2) ile (1) sayılarını (2) ile çarpıp çıkan (4) ve (2) sayılarını (iki taraf) konumuna koyar ve bunların arasındaki farkın yarısı olan (1) sayısına (2) nin eklenmesiyle oluşan (3) sayısını (ortalama) kabul ederiz:



(Şekil 11)

Burada özellikle dikkate değer bir nokta var ise o da mûsikî nazariyâtında bir aralığın “oranları eşit” iki aralığa ayrılmasının asla söz konusu olmamasıdır; çünkü mûsikî aralıklarının gösteren 2/1 gibi adedî (sayısal) oranların iki “eşit orana” bölünmesi zaten mümkün değildir. Nitekim (şekil 11) de görüldüğü gibi 2/1 oranındaki bir aralığın iki eşit kısma ayrılmasından biri 4/3 ve diğeri 3/2 oranında iki aralık meydana gelmiştir ki birincisi nisbeten küçük, ikincisi de birincisine nisbeten büyüktür.

Yine de mûsikî nazariyâtında bu işleme (bir aralığı iki eşit kısma bölme) adı verilmesinin sebebi vardır; şuna dikkat edilmelidir ki bir mûsikî aralığının bu kurala göre ikiye ayrılmasından çıkacak iki sayısal oranı bir tel üzerine uygulur

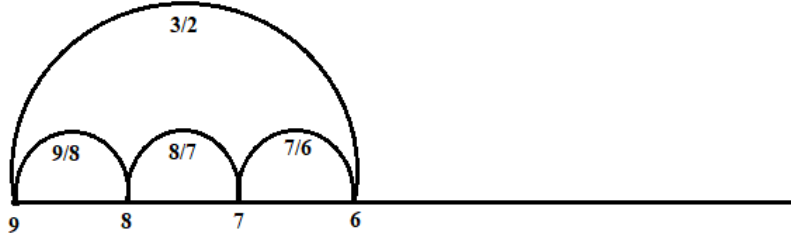
sak bulacağımız aralıkların “oranları farklı” olmakla beraber “uzunlukları eşit” çıkar. (Şekil 11) ile gösterilen telin uzunluğunu (40) milimetre farz edelim: Bu telin evvela $2/1$ oranında bir kısmını yani yarısı olan (20) milimetresini almış ve bunu iki eşit kısma bölmek istemiştik. Bölme işlemi sonucunda elde ettiğimiz $4/3$ ve $3/2$ oranını bu tele uygulayınca göreceğiz ki (40) milimetrelik bir telin dörtte biri (10) milimetre olduğu gibi aynı telden (10) milimetrelik bir kısmı ayrıldıktan sonra artan (30) milimetrelik kısmı (üçte biri) de ayrıca (10) milimetredir.

Bu açıklamadan anlaşılmıştır ki $2/1$ oranındaki (rast – gerdaniye) aralığındaki iki eşit kısma bölünmesinden biri $4/3$ oranında (rast – çargâh) diğeri $3/2$ oranında (çargâh – gerdaniye) aralıkları oluşmakta ve her ne kadar aralıkların birincisi (küçük), ikincisi (büyük) ise de tel üzerindeki uzunlukları (eşit) bulunmaktadır. İşte teorisyenlerin bu konuda (ikiye bölünme) ve (iki eşit kısma ayrılma) tabirlerini kullanmalarının sebep ve hikmeti de iki kısma ayrılan aralıkların (uzunlukları) arasındaki bu (eşitlik)tir.

Aralıkların ikiden daha fazla kısımlara da ayrılması mümkündür. Bunun kuralı, ayrılacak aralığın oranını gösteren sayıların her birini o aralığın her kaç kısma ayrılması isteniyorsa o kısmı gösteren sayı ile çarpıp çarpım sonuçlarını (iki taraf) yerine koymak, sonra çarpım sonuçlarının büyüğü ile küçüğü arasındaki farktan (1) sayısını küçük çarpım sonucuna eklemekle (ortalama), ve yine bu farktan bir sayısını daha (birinci ortalama)ya ilave ile (ikinci ortalama) kabul etmek ve böylece farkın parçalarını birer birer toplayarak sonucunu üçüncü, dördüncü... ortalamalar yapmak suretiyle büyük çarpım sonucunun sayısına ulaşınca kadar devam etmekten ibarettir.

Mesela $3/2$ oranındaki bir aralığı (3) kısma etmek istesek 3 ile 2 sayılarının her birini (3) ile çarpar ve çıkan 9 ile 6 sayılarını (iki taraf) kabul ettikten sonra (9)un (6)dan fazlası olan (3)den (1) sayısını (6)ya eklemekle meydana

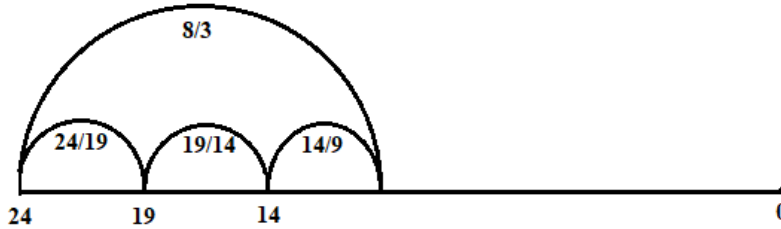
Gelen (7) yi (birinci ortalama), ve yine bu fazlanın bir sayısını daha birinci (ortalama)ya ekleyip sonucu olan (8) sayısını (ikinci ortalama) kabul ederiz:



(Şekil 12)

Yukarıdaki şekilden anlaşılır ki $3/2$ oranındaki bir aralığın üç eşit kısma ayrılmasından $9/8$ $8/7$ $7/6$ oranlarına sahip üç aralık oluşmuştur; bu üç aralığın her ne kadar oranlarını birbirinden farklı yani en küçüğü baştaki $9/8$ aralığı olmak üzere $8/7$ aralığı $9/8$ 'den büyük ve $7/6$ aralığı da $8/7$ 'den büyük ise de bu aralıkların bir tel üzerine uygulanması halinde $3/2$ aralığının “uzunluk itibariyle” birbirine “eşit” üç kısma ayrıldığı belirginleşir. Nitekim örneğimizdeki telin uzunluğunu (9) santimetre farz edersek üç kısma ayırdığımız $3/2$ aralığının her bir kısmının uzunluğu (birer santimetre) olduğunu görürüz.

Aralıkların istenildiği kadar kısımlara ayrılmasında hep bu kurallara riayet olunacak, yani bölünecek aralığın oranını gösteren sayılar, o aralığın her kaç kısma bölünmesi isteniyorsa o sayıyla çarpılarak çarpım sonuçları arasındaki fark, o miktara göre bölünerek küçük ve büyük çarpım sonuçları arasında farklar eşit “vasıtalara” kabul edilecektir:



(Şekil 13)

Mûsikî ilminin matematikle ilgili ilkeleri hakkında bu kadar bilgiyi yeterli kabul ediyoruz. Burada kitabımızın girişi sona ermiş Türk Mûsikîsinin dayandığı nazarî kuralların beyanına başlamanın artık sırası gelmiştir.

(Sualler)

Mûsikî sanatı ile rakamlar arasında ne gibi bir ilişki vardır? Eskilerden bazı bestekârların mûsikînin ilm olan kısmına karşı ilgisiz kalmaları doğru mudur? Doğru değil ise sebebi nedir? Bazı icracılar rakamların mûsikî nazariyatına müdahalesini ne için hoş görmezler? Böyle düşünmekte haklı mıdırlar? Teorisyenler ile icracılar arasındaki anlaşmazlığın devamına gerçek bir sebep var mıdır? Ve bu anlaşmazlığın giderilmesi için iki taraf ne yapmalıdır? Mûsikî nağmeleri ilmen kaç türlü belirlenebilir? Adedî (sayısal) oran ne demektir? Sayısal oranların ses ölçer üzerine ne şekilde uygulandığını bir örnek ile açıklayınız? Sayısal oranlar her nağmeyi çıkaran tellerin “uzunlukları” arasındaki orandan başka daha neyi gösterir? Aralık ne demektir? Aralıklar birbirine nasıl eklenir? Bir aralığın diğer bir aralıktan çıkarmanın kuralını söyler misiniz ve aralığa kaç türlü ihtimal vardır? Aralıkları istenildiği kadar kısımlara bölmenin kuralı nedir?

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Batı ve Doğu Mûsikîleri – Lisânımızda mûsikîmizi ilmen açıklayan bir eserin bulunmaması – Araplarla Acemler ve Hintlilerle aynı durumda – Türkler ve Mûsikî – Dârü'l Elhân'ın önemli bir görevi.

Bugün uygar memleketlerde bir inceleme seyahati yapacak olsak karşılaşacağımız mûsikîlerin başlıca iki kısma ayrıldığını ve bu kısımlardan birinin batı mûsikîsi, diğerinin de doğu mûsikîsi genel isimlerini alabileceğini kabul ederiz.

Batı mûsikîsi, bu mûsikîyi kullanan çeşitli milletler yanında aynı kural ve kuramlara göre öğretilmekte ve ders verilmektedir; şu kadar ki bir milletin üstün zevkinin diğer milletlerinkinden farklı olması, çeşitli milletlerin mûsikîleri arasında da “üslûp farkları” bulunması icap ettiği için mesela Rus mûsikîsi ile Fransız, Alman, İtalyan mûsikîleri hep aynı kurallara tâbi mûsikîler olduğu halde Rus bestesi ile bir İtalyan bestesi arasında “üslûp” bakımından az çok farklar bulunduğu pekâlâ hissedilmektedir.

Doğu Mûsikîne gelince, batı mûsikîsinden büsbütün başka ve bununla birlikte gayet akla uygun ve mantıklı kurallara tâbi olan ve eskiden beri Türk, Arap, Acem, Hintli gibi çeşitli doğu kavimleri tarafından ortak olarak kullanılan bu mûsikî her kavmin lisan ve konuşma biçimine göre bazı hususiyetler arz etmekle beraber esas itibariyle birbiriyle aynı kurallara dayanmaktadır. Ancak doğu kavimlerinin medeniyetçe gelişmeleri batı'ya nispeten biraz gecikmiş olmasından dolayı bu güzel ve ruh okşayan mûsikînin öncekiler tarafından yazıya geçirilen kurallar ve nazariyatı asrımızın ilmî usullerine göre incelenmemiş ve tespit edilmemiş ve bu yüzden zamanın icahat ve ihtiyaçlarına göre ilerleme ve yükselme gerekçeleri konusu bile düşünülmemiştir.

Gerçekte memleketimizde şimdiye kadar doğu mûsikîsinin önemli bir şubesi olan Türk mûsikîsinin dayandığı nazariyat kurallarını açıklayan bir eser yazılmamıştır. Önsözde de söylediğimiz gibi mûsikî nazariyatı adı altında meydana çıkarılan kitapların içeriği en fazla batı mûsikîsine ilişkin konuların tercümeleriyle Kitab-i

Mûsikîyye usûlünün her iki mûsikîye de uygulanması mümkün olan kurallarından ve biraz da makamlarımıza dair eksik bilgilerden ibarettir.

İçimizde “mûsikîşinas” geçinen öyle kimseler vardır ki milli mûsikîmizde mevcut makamların ne şekilde meydana geldiğini gösteren kurallardan [1] bile habersiz oldukları halde makamlarımızı batı mûsikîsinin (majör-minör) teşkilatı kadrosuna sığdırmaya çalışırlar. Bu derece dar bir zihniyetle hareket eden bu adamlara göre mesela notalarımızın başına koyacağımız donanım işaretleri (Armures) da mutlaka batı nazariyecilerinin tabi ki kendi ihtiyaçlarına göre belirledikleri kurallara uygun olmalıdır! Bu cümleden olarak onlar arzu ederler ki donanım işaretlerinde bir (diyez) ile bir (bemol) yan yana gelmesin; ayrıca bu adamlar isterler ki (diyez) ve (bemol) lerin alafrangada düzenlenmiş olan sırasını bozmak bir yana bunların çeşitli şekilleri de olmasın! Bütün bu akla yatmayan arzularının sebebi sorulacak olsa alınacak cevap:

“Batı mûsikîşinaslarının koyduğu kuralları bozmaya bizim yetkimiz yoktur...” dan ibaret kalır. Bu biçareler düşünemezler ki bu mûsikî, bizim öz malımız olan, asıl ruhumuzdan doğan milli mûsikîmizdir; batı mûsikîsi değildir. Kendi mûsikîmizin kuralları nasıl ki kendisinden doğmuş ise bu kuralların uygulamaya koyulmasında da alafranga mûsikî kurallarına uymayacak yönler bulunması gayet doğaldır. Yine bu zavallılar düşünemezler ve daha doğrusu bilemezler ki bizzat Batılıların en güzide bilginleri, doğu mûsikîsini yazarken (diyez) ve (bemol) işaretlerini yan yana getirmekte ve bunların Dar’ül Elhân Heyet-i İlmiyesince son zamanlarda, kabul edilen ve kullanılan çeşitli şekillerini öteden beri kullanmaktadırlar.

Bu konuların iç yüzü hakkında daha uzun açıklamalara girişmek külfetine değmeyen bu kimseler işte hep bundan ileri gelen birtakım boş itirazlar öne sürerek şurada burada söylenip dururlar. Bunların itirazlarındaki isabetsizlik, şu eser-i naçizin incelemesiyle

[1] Bu kurallar, (dörtlü – Quarte) ve (beşli – Quinte) teşkilatıdır ki bu ana kadar mûsikîşinaslarımızın meçhulü bulunmakta ve (mûsikî nazariyatı) adı altında meydana çıkarılan kitaplarda mûsikîmiz nazariyatının özünün özü hükmünde olan bu teşkilata dair hiçbir bahse tesadüf olunmamaktadır!

Anlaşılmış olacağından burada fazla söze lüzum görmez ve bu yoldaki ipe sapa gelmez münasebetsiz sözlerin hepsine birden:

-Biz Türk Mûsikîsi ile meşgul oluruz; batı mûsikîsi ile işimiz yok. İtiraz ettiğiniz şeylerin hepsi bizce caiz ve akla uygundur. Lisanımızın dilgisi kurallarını düzeltirken bu kuralların mesela Fransız'ların (gramer) leri kurallarına uyup uymayacağını hatıra getirmedığımız gibi kendi mûsikîmizin kurallarını tespit ederken bunların mutlaka alafranga mûsikî kurallarının aynı olmasını da düşünemeyiz. Cevabını vermekle yetiniriz.

Türkiye’de durum, bu merkezde olduğu halde Arabistan, Acemistan, Hindistan gibi doğu ülkelerinde de mûsikî alemi aynı durumdadır. Mısır’da Arap Mûsikîsinin nazariyatı hakkında henüz açık, kesin ve hele bilimsel gerçeklere dayanan bir kitap yazılmamıştır. Şimdiye kadar yazılan birkaç eserde ise her yazarın kendisine göre bir kuramı söz konusu olmakta ve bu çeşitli kuramlar arasında gerçek durumun anlaşılması mümkün olmamaktadır. Mısır yazarları arasındaki fikir ve bakış açısı anlaşmazlığı o derecededir ki Mısır mûsikîsinde kullanılan nağmelerin matematik değerleri bile henüz birleşmemiş ve kararlaştırılamamıştır. Bir lisan farz ediniz ki elifba harflerinin miktar ve nitelik tasavvufu ilgilileri arasında tekrar etmemiş olsun: böyle bir lisanın dil bilgisinden ve edebiyatından bahse imkân akla gelebilir mi? ... Bununla birlikte sonradan büyük bir memnuniyetle haber aldığımıza göre Mısır’da doğu mûsikîsinin yayımı ve öğrenimi amacıyla mahalli hükümetinin himaye ve nezareti altında olarak bir “konservatuvar” açılmış ve “Nadî-el mûsikî el-Şarkî” adına sahip olan bu müessese batı mûsikîsinin kuramını kurallara bağlayıp, kurallarını öğretmeye ve ders vermeye başlamıştır. Mısır Dar’ül Elhân’ının sorumluluğundaki önemli görevi iyi bir şekilde yerine getirme başarısını temenni ederken Arap Mûsikîsi için belirleyeceği nazari kurallarda Farâbî, İbn-i Sinâ, Safiyüddin Abdülmü’min, Kutbettin Şirâzi, Abdülkadir Merâgî gibi doğu üstâdlarının eserlerinde esasları yer alan metin kurallardan uzaklaşmamasını da kemâl-i samimiyetle tavsiye ederiz. Gerçekte mûsikî kuramına dair bu zamana kadar Mısır’da basılıp yayımlanan kitaplarda öyle öznel ve sonradan oluşturulmuş kurallar görülmüştü ki bunlara bakılınca Mısır teorisyenlerinin bahsettiklerine

Üstâdların ürettiklerinden bile habersiz olduklarına hükmedilmesi tabîi idi. Bir resmi kurum Nâdi-el- mûsikî-el Şarkî, eğitim-öğretim ve yayınlarında yukarıda isimleri geçen üstâdların eserlerine dayanırsa Doğu mûsikîsi âleminde büyük ve muhtemel bir konum sahibi olacak ve tutacağı istikamet in isabet ve kıymeti bütün doğu ülkelerinde şüphesiz her türlü eleştirilerin üzerinde kalacaktır.

Acemistan'da mûsikî aleminin durumu büsbütün acınmaya layıktır. İran mûsikîsinin kuramı hakkında bugün etraflı bilgi verebilecek kimse bulunmadığını birkaç sene önce İran mûsikîşinaslarıyla gelişen haberleşmelerimiz sonucunda tesadüfen anlamıştık. Ortada sanat icra eden hanende ve sazende hep uygulama yoluyla (meşk) yetişmiş kimselerdir ki bunlardan ait oldukları sanatın kuralları hakkında kuramsal bilgi alınması imkânsızdır.

Hindistan'da mûsikî İran'a nispetle daha fazla gelişmiş ise de Hint mûsikîşinasları da nazariyat ile meşgul olmayı çok sevmediklerinden midir nedir? Bu mûsikînin ilmî kurallarını açıklayan mükemmel bir eser yazmamışlardır. Gerçi İngilizlerden bazı kişiler, cidden incelemeye değer husûsiyetleri bulunan Hint mûsikîsine merak ederek bunun kurallarını gösterir birtakım eserler meydana getirmişler ise de bir ecnebinin yapabileceği yüzeysel incelemelerle başka bir milletin başka türlü kurallara dayanan mûsikî hakkında tam ve açık bilgiler edinmesi pek zor ve belki mümkün olmadığından Hint mûsikîsine dair yazılmış İngilizce eserlerden lâyıkıyla yararlanılamamaktadır. Bu yüzden Hintlilerden kendi mûsikîsinin teori ve uygulamasında hakkıyla ve eşit derecede haberdar olan ve aynı zamanda Batı mûsikîsi' ni de bilen bir kişi çıkıp da Hint mûsikîsini bize ilmî ve çağdaş bir lisanla anlatıncaya kadar bu husustaki merakımızı da tamamıyla tatmin imkânı meydana gelmeyecektir.

Doğu kavimleri arasında Türkler ilm ve fen sahasında en ileri gitmiş bir millet olduğu gibi Türk mûsikîsinin de bugün doğu mûsikîlerinin en çok ilerlemiş bir şubesi olduğuna şüphe yoktur. Mûsikîmizin civardaki doğu kavimleri üzerindeki etkisi ise inkâr edilemez. Türk bestekârlarının peşrevleri, semâileri özellikle Mısır'da büyük bir hüsn-i kabule sahip olmakta, Arap mûsikîşinaslarının nağmeyle okumalarında hep Türkler tarafından yaratılan makamlar ve terkiplerin kullanıldığı görülmektedir.

İstanbul’da açılan Darü’l Elhân kurumu, mûsikî ilminin doğu ve batı kısımlarının esaslı bir şekilde eğitim ve öğretimine memleketimizde ne derece önem verildiğinin en parlak delilidir. Türk mûsikîsinin son bir iki asır zarfında gösterdiği eserlerdeki ilerlemeler, bu mûsikînin hep uygulamasıyla sınırlı kalmıştır. Hâlbuki mûsikîmizin nazariyatı hakkında birçok araştırma ve inceleme icrasına ihtiyacımız vardır. Bu araştırmanın şimdiye kadar yapılamaması, mûsikîmizin ilmî ve gerçek bir fen olduğuna dair her hususta batıcı geçinmekten zevk duyan bazı kimselerde bir sabit fikir meydana getirmiştir.

Darü’l Elhân’ın üstlendiği görevlerin önemli bir kısmı da Türk mûsikîsinin dayandığı kuralları ilmen en son usûllerine göre açıklamak ve belirlemek ve bu suretle söz konusu olan batıl sabit fikri düzelterek mûsikîmizin çağdaş ihtiyaçlarımıza göre ve özellikle batı mûsikîsine dönüşmesine gerek kalmadan kendi kulağı okşayan tarz ve üslûbu dairesinde ilerlemesine zemin hazırlamaktır.

İşte bu eserimizde özellikle bu amaç gözetilecek ve asırlardan beri kurulu, bağımsız bir Türk mûsikîsi sanatının varlığı lisanımızda ilk olarak ilmi delilleriyle mûsikî meraklılarının nazar-ı dikkati önünde açıkça kanıtlanacaktır.

Bu münasebetle şurasını da yeri gelmişken ilave edelim ki milli mûsikîmizin kuramını öğrenciye yalnız bir ders halinde öğretmekle memleketimizde güçlü Türk bestekârlarının yetişmesi garanti altına alınmış olamaz. Dar’ül Elhân’ın doğu mûsikîsi şubesinde bir de bestekârlık sınıfının kurulması cidden gereklidir. Çünkü yalnızca batı mûsikîsi ile meşgul olanların ve milli mûsikîmizin üslûbu ile ciddi şekilde aşına olmayanların doğu eserlerinden alacakları izleri kullanarak besteleyecekleri parçaların halis Türk mûsikîsi ile alâkadar olabileceğine kesinlikle ihtimal veremiyoruz. Nitekim birçok zeki gençler biliriz ki Avrupa’da uzun süre alafranga mûsikî tahsil ederek birinci derece diploma almış oldukları hâlde vatanlarına dönüşlerinde Türk ruhuna hitap eder bir eser yazmakta başarılı olamamışlar ve yalnız batı bestekârlarının eserlerini icra veya onları takliden bazı parçalar düzenlemekle yetinmeye mecbur kalmışlardır.

Bu sebebe dayanarak Darü'l Elhân'ın doğu mûsikîsi şubesinde bir bestekârlık sınıfı açılmalı ve bu sınıfta öğrenciye doğu mûsikî eserlerinin çeşitli şekilleri teori ve icrası bilgisi verilmekle beraber eserlerinin şekilleri de anlatılmalı ve bu şekillerden mûsikîmiz hesabına ne şekillerle yararlanılabileceği uygulamalı tecrübelerle anlatılarak gelecek için sağlam temellere dayanan ve milli bilinç ve bilgi ile donanımlı Türk bestekârlarının yetişmesi zemini hazırlanmalıdır.

(Sorular)

Medeni memleketlerin mûsikîleri başlıca kaç kısma ayrılabilir ve bu kısımların isimleri nedir? Batı mûsikîsini kullanan milletlerin mûsikîleri arasında nazariye itibariyle bir fark var mıdır? yok mudur? Fark var ise hangi yöndedir? Doğu mûsikîsini hangi milletler kullanmaktadır? Bu mûsikînin çeşitli milletler nezdinde görülen görünümlerindeki hususiyetler esasa ait “sistem” yani tarz farkları mıdır? Türkiye’de şimdiye kadar Türk mûsikîsinin nazariyatından bahseden bir eser yazılmış mıdır? Yazılan eserlerin içeriği nerelerden alınmıştır ve ne gibi konuları kapsamaktadır? Türk mûsikîsinin birçok makamlarını batı mûsikî’sinin (majör) ve (minör) denilen “iki” makamı kadrosuna sığdırmak gayretiyle çalışan kimselerin zihniyeti! Batı mûsikî’sinde çeşitli kural kabul edilen şeyler Türk mûsikîsi nazariyesinde caiz ve geçerlidir! Arabistan, Acemistan, Hindistan gibi doğu memleketlerinde mûsikî alemi ne durumdadır? Türkiye’de Türk mûsikîsinin ilmî bir üsûl ile öğrenilmesine verilen önem. Dar’ül Elhânın görevi. Milli ve çağdaş bestekârlar yetiştirmek için Dar’ül Elhân ne yapmalıdır?

BEŞİNCİ BÖLÜM

Türk Mûsikîsinde Doğal Nağmeler

Bir lisan öğrenimine başlanacağı zaman, ilk olarak o lisanın elifbasını meydana getiren harflerin isimleri, şekilleri, sesleri öğrenildiği gibi “nağmelerin dili” olan mûsikî’nin öğrenimi de bu lisanın harfleri makamında olan “nağmeler” in gerçek niteliği hakkında etraflı bilgi edinilmesi icab eder. Lisan öğreniminde elifba risâlelerinde öğrenilen harflerin bir araya getirilmesinden nasıl ki kelimeler ve kelimelerin daha sonra birtakım yüksek mevzuları ifade edecek şekilde düzenlenmesinden de edebî değere sahip eserler meydana gelmekte ise mûsikî lisanının harfleri olan “nağmelerin” ilmi kuralları çerçevesinde birleşiminden “lahnî (melodik) cümleler” ve bu cümlelerin estetik bir biçimde süregelmesinden de “ruhun gıdası” olarak adlandırılmaya lâyık nefis mûsikî eserleri meydana gelmektedir. Çeşitli milletlerin elifbalarını oluşturan harflerin gerek miktar gerek tasavvut itibariyle birbirinin aynı olduğu bellidir; bu durum aynısıyla çeşitli milletlerin mûsikîlerinde kullandıkları nağmelerde de oluşur.

Bazı ilkel kavimlerin mûsikî elifbaları ancak dört beş nağmeden birleştiği gibi daha fazla ve hatta aynı miktarda nağme kullanan bazı milletlerin nağmeleri de hiç olmazsa tasavvut itibariyle birbirinden az çok farklı bulunmaktadır.

Batı ve doğu mûsikîleri arasında bu bakış açısından bir mukayese yapacak olursak her iki mûsikînin elifbaları arasında değer ve nitelikce büyük bir fark bulunduğu şahit oluruz. Gerçekte batı mûsikîsinin elifbası, (sekizli- Octave) dediğimiz mesela (do-do) aralığının (on iki) eşit kısma bölünmesinden meydana gelen (on üç) nağmeye sahip olduğu hâlde mûsikîmizin elifbasında aynı aralık (yirmi dört) kısma bölünmekte ve bu bölünmeden meydana gelen (yirmi beş) nağmenin türlü türlü vaziyetlerde düzenleme ve kullanımı sayesinde çok nazik ve dakik “lahnî (melodik) farklar” (Nuances mélodiques) meydana gelmektedir.

Doğu mûsikîsinin Avrupa mûsikî bilgelerince de tasdik ve itiraf edildiği üzere batı mûsikîsinden lâhin itibariyle zengin olmamasının sebebi, mûsikî harflerimizin batı'ninkinden miktar olarak işte bu derece farklı olmasından ibarettir. “Fazla harf fazla anlama delâlet eder” gerçeği hatırlanınca şaşılacak bir taraf görülmemesi lazım gelir.

Bir milletin mûsikîsine esaslı bir kuram belirlemek için öncelikle o mûsikî'nin kullandığı gibi doğal nağmelerin hangileri olduğunun belirlenmesine ihtiyaç duyulur. Çünkü doğal nağmeler bir lisan elifba'sının “asıl harfleri” hükmündedir; mesela (mi doğal) nağmesinin lisanımızdaki (v) harfine benzetirsek “zamme” yi gösteren bu harfin hafif (u), saki (u), mebsud (eu), makbuz (ou) namlarıyla tanıdığımız çeşitli (dört sesi) olduğu gibi (mi) nağmesinin de kendisinden önce ve sonra gelecek çeşitli şekillerde (diyez) veya (bemol) arızalarının etkisiyle ilerde türlerini öğreneceğimiz yönüyle birbirinden farklı sesleri çıkar. Bu yüzden (doğal mi) nağmesi (asıl harf) makamında olup bu nağmenin uğrayacağı arızalar da bir harfle gelecek hareke farklarından ileri gelir.

Batı mûsikîsinin natürel nağmeleri toplamına Fransızlar (Echelle fondamentale) ve Almanlar (Grundskala) derler ki bizde bunların eş değeri olarak “ana dizi” tabirini kullanacağız.

Ana dizi bir mûsikî sisteminin esasını oluşturan doğal nağmelerin bir sıraya dizilmiş halidir. Alafranga mûsikînin ana dizisi “yedi” nağmeden birleşmiştir ki sekizinci yine birincisinin ismini alır; zira sekizinci nağme, bir dereceye kadar baştaki birinci nağmenin tekrarı demektir. Batı mûsikîsinde bu “yedi” nağme öncelikle Latin elifba'sının ilk yedi harfiyle gösterilmekte ve bu harflerin her biri aşağıdaki gibidir:

A	B	C	D	E	F	G
la	si	do	re	mi	fa	sol

isimleri altında yazılı nağmelere işaret kabuledilmekteydi.

Almanlarla İngilizler, yukarıdaki dizilimde (la) dan başlayan nağmeler sırasını mûsikîlerinin ana dizisi olarak kabul etmişlerdir; şu kadar ki Almanlar sonradan B harfinin yerine H harfini geçirerek bu harfi (si natürel)in işareti kabul etmişlerdir. B harfini de (si bemol)ün işareti yerine kullanmışlardır. Bununla beraber (İngiltere) ile (Hollanda) da B harfi hâlâ (si natürel) nağmesini göstermektedir.

Fransızların, İtalyanların, İspanyolların ana dizisi ise (do) dan başlar ki Latin harfleriyle şu şekilde yazılır:

C	D	E	F	G	A	B
do	re	mi	fa	sol	la	si

Türk mûsikîsinin ana dizisini oluşturan doğal nağmeler hangileridir? Bu soruya esaslı bir cevap verebilmek için mûsikî tarihimizin buna ilişkin aşamalarını gözden geçirmeye lüzum vardır. Türk'lerin en kadim mûsikî nazariyecisi olan ünlü bilge Farâbi, mûsikî ilminin kurallarını içeren yazdığı (Kitabü'l Mûsikü'l Kebîr) ünvanlı kıymettar yazmasında (Cema'ât el Latemet el gayri mütegayyire) [1] adını verdiği ana diziden bahsettiği sırada doğu mûsikîsine ait olan doğal nağmeleri eski Yunan bilgelerinin kitaplarında gördüğü düzenlemede ve hatta Yunanca isimleri de ilave ederek aynen eserine aktarmıştır.

Toplamı iki (sekizli) aralığından yani (on beş) doğal nağmeden birleşmiş olan bu ana dizinin nağmeleri arasındaki aralıklara dair teorisyenlerimizin verdikleri izahata göre [2] Doğu mûsikîsinin doğal nağmeleri hangi dizilimde düzenlenmiş olduğu mükemmelen anlaşılıyor. Bu taraf öncelikle okurlarımızın nazarında dahi ortaya çıkmak üzere Farâbi'nin sözü geçen nağmelere işaret kabul ettiği (ebced) harfleriyle her nağmenin Yunanca ve Arapça isimleri diğer sayfada bir cetvel içerisinde gösterilmiş ve bu nağmelerin zamanımızdaki isimleri de anlaşılmasının kolaylaştırılması amacıyla cetvele ilave edilmiştir.

[1] Batı mûsikîsi bilginleri bunu Sistême parfait immuable şeklinde tercüme ediyorlar.

[2] (Abdülkâdir Meragî'nin (Câmi'ul Elhân) ismindeki sekizinci bölümünün üçüncü faslına bakınız.

Gerçi Farâbi asrında doğal nağmelerimiz şimdiki gibi (yegâh, hüseyni aşîrân, ırak...v. s) isimleriyle adlandırılmamakta ise de bu isimsizlik Farâbi ve onun takipçisi olan İbn-i Sîna'dan sonra çok zaman daha devam edememiş ve (Safiyüddin Abdü'l- Mü'min) ile (Abdülkâdir Merâgî) nin yazmasında [1] ilk izleri görüldüğü üzere icracılar tarafından ana diziye oluşturan doğal nağmelerimize birtakım isimler verilmeye başlanmıştır.

DOĞAL NAĞMELERİN İŞARETLERİ		KADİM YUNANCA İŞARETLERİ	ARAPÇA İSİMLERİ	ZAMANIMIZDAKİ İSİMLERİ
ا	A	Broslambanom en	Sakiletü'l mefruzat	Yegâh
ب	B	İpati ipaton	Sakiletü'r reisât	Hüseyni aşîran
ح	C	Paraipati ipaton	Vasîtâtü'r reisât	Irak
د	D	Lihanos ipaton	Haddâtü'r reisât	Rast
ه	H	İpati meson	Sakiletü'l evsât	Dügâh
و	V	Paraipati meson	Vasîtâtü'l evsât	Segâh
ز	Z	Lihanos meson	Haddâtü'l evsât	Çargâh
خ	H	Meson	El-vustâ	Neva
ط	T	Paramesos	Fasîlatü'l vustâ	Hüseyni
ی	Y	Triti diyazogmanon	Sakiletü'l münfasîlât	Evc
ك	K	Parniti diyazogmanon	Vasîtâtü'l münfasîlât	Gerdaniye
ل	L	Niti diyazogmanon	Haddâtü'l münfasîlât	Muhayyer
م	M	Tiriti iper bolayon	Sakiletü'l haddât	Tiz segâh
ن	N	Paraniti iper bolayon	Vasîtâtü'l haddât	Tiz çargâh
س	S	Niti iper bolayon	Havâtü'l haddât	Tiz neva

Bununla beraber yine bu yazmanın incelenmesinden anlaşıyor ki doğal nağmeler isim verilenlerin miktarı sınırlı bir derecede kalmış ve (yegâh) dan itibaren sırasıyla (dügâh, segâh, çargâh, pençgâh) isimleriyle ancak (beş) nağmeye birer isim verilebilmiştir. (Pençgâh)dan sonra tize doğru çıkan nağmelere gelince, bunların birer isimle adlandırıldığına dair anılan eserlerde de hiçbir kayda tesadüf olunmamaktadır.



[1] (Safiyüddin) in (Şerefîye)si ile (Abdülkâdir) in çeşitli yazmalarına bakınız.

Şu kadar ki nazariyecilerin bu düzenlemede gösterdikleri ana dizi nağmelerinin mûsikî aletlerimiz üzerine uygulanması icracılar nezdinde bazı zorluklara yol açıyordu. Mûsikî tarzımızın (système) “en pest” nağmesi olan ve bu itibarla Farâbi tarafından (Sakilet-ül Mefrûzat) adı verilen (ʾ = yegâh) nağmesinden sonra gelen (ٲ = dügâh) nağmesi, kemençe gibi en pest nağmesi (yegâh) olan sazlarımızın pest tarafından ikinci nağmesi kabul edildiği hâlde bazı makamlarımızı belirleyen bütün asrımızda (uşşak) denilen [1] makam gibi Doğu ülkelerinde en çok kullanılan bir icra ederken bu makamların karar yeri olan (dügâh) dan makamı süslemek için “dört” perde pest tarafa yani (yegâh) perdesine itmek mümkün olmamaktaydı; ayrıca (rast) makamının icrasında da (ʾ) nağmesi (rast) kabul edilince aynı imkânsızlık meydana geliyordu. (Tanbûr) gibi sazlarda (yegâh)dan pest perdeler için pest perdelere atlamak ileri gelse bile mûsikî icrası erbabı kendilerine herhalde zor bir durum oluşturan bu tel atlamaktan hiç de memnun olmuyordu.

İracılar bu zor durum için bir çare düşünmüşler ve sonunda ana dizinin ikinci (ٲ) nağmesini ki o zamanlar ismi (dügâh) idi ve şimdiki ismi de (Hüseyni Aşîrân) dır cetvelde (ٲ) işaretiyle gösterilen nağmenin yerine aktarılmasıyla oradan çıkartmayı daha ameli bulmuşlardır. [2]

Doğal nağmeler silsilesinde “ikinci” olan (ٲ = dügâh) nağmesi böyle “dört” perde tize yani beşinci (ٲ) üzerine aktarılınca (ٲ) nağmesinin de (ʾ) nağmesi makamının yerine geçmesi, diğer bir tabirle (ٲ) nağmesine (yegâh) denilmesi icab ederken her nasılsa bu yön düşünülmemiş ve (ٲ) nağmesine yeni bir isim bulunarak (rast) adı verilmiştir.

Doğal nağmelerimiz üzerinde yapılan bu nakil uygulamasının sonucu olarak garip bir şekil oluşmuştur: (yegâh) nağmesi ana dizideki birincilik yerini eskiden olduğu gibi korumuş ise de kendisinden sonra gelen ve önceki düzenlemede isimleri

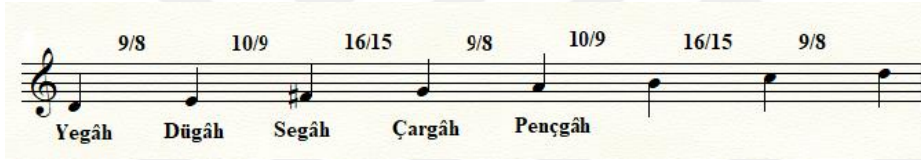
[1] Bahsettiğimiz tarihlerde bu makamın ismi (dügâh) idi.

[2] (Abdülkâdir Meragi)nin (Fevâid-i Aşere) ünvanlı kitabının ikinci faslına bakınız. [Nuruosmaniye Kütüphanesi; Numero 3651]

(Dügâh, segâh, çargâh, pençgâh) olan (ب, ا, د, ه) nağmeleri (hüseyini aşîrân, ırak, rast, dügâh) isimlerini almıştır.

Doğal nağmelerimizin bir önceki düzenlemesinin uğradığı bu dönüşümü bilince eskiden yan yana bulunan (yegâh) ile (dügâh) nağmeleri arasına bugün (hüseyini aşîrân, ırak, rast) nağmeleriyle (evc) nağme girmiş bulunmasının sebebinin de anlamış oluruz.

Bu ayrıntılı açıklamadan sonra varacağımız gerçek nokta şudur ki doğu mûsikî'sinin ana dizisini oluşturan doğal nağmeleri pek eski zamanlardan beri aşağıdaki düzenlemeye:



(Şekil: 14)

Bulunduğu ve bu nağmelere (Safiyüddin) ile (Abdülkâdir Meragi)'nin eserlerinde ilk izleri görüldüğü yönüyle [1] Türkler tarafından birer isim verilmeye başlanarak ana dizinin baştan yalnız (beş) nağmesi teorisyenler arasında (yegâh, dügâh, segâh, çargâh, pençgâh) isimlerini almış ve geri kalan (evc) nağmesine birer isim verilmesi kararlaştırılmamış olup bu sırada diğer taraftan icracılar arasında yeni bir durum ortaya çıkarılmış ve (yegâh) nağmesi (rast) yeni adıyla eski dizilimdeki (çargâh) nağmesinin yerine nakledilerek başka dizilimde bir ana dizi meydana getirilmişti. Osmanlı padişahlarından (İkinci Sultan Murad)'ın emriyle (Hızır Bin Abdullah) isminde bir Türk nazariyecisi tarafından yazılan (Risâle-i Edvâr) muhteviyatına nazaran

[1] (Câmi-ül Elhân)'ın yukarıda söz geçen üçüncü faslında (Abdülkâdir Meragi) bu nağmeler arasında 256/243 oranındaki (bakiye = Limma) aralığının bulunmayıp bazen (tanini = Ton) ve bazen (mücenneb) aralığının biri (büyük mücenneb = Ton mineur) ve diğeri (küçük mücenneb = Apotome) isimleriyle (iki) tür olduğu malum bulunmasına nazaran ana dizinin nağmeleri arasında 9/8 10/9 12/10 yaklaşık oranlarıyla gösterilen aralıkların bulunduğuna şüphe kalmamaktadır.

[2] Bu risâlenin 981 yılında yazılmış nadir bir nüshası özel kütüphanemizdedir.

Türkler nezdinde kurulan bu yeni ana dizinin doğal nağmeleri ve isimleri aşağıdaki gibiydi:



(Şekil:15)

Yine (Hızır Bin Abdullah)ın risâlesinden anlıyoruz ki (yegâh)ın bir ismi de yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi (rast) idi; ayrıca (pençgâh)a (nevâ), (şeşgâh)a (hüseynî), (heftgâh)a (segâh-ı sâni), (heştgâh)a aynı zamanda (gerdaniye) isimleri de verilmekteydi.

Türk mûsikîsinin ana dizisini oluşturan doğal nağmelerin hangileri olduğu bu şekilde belirledikten sonra ikinci bir mesele karşısında bulunuyoruz ki o da şudur: doğal nağmelerimizin tizlik ve pestlik itibarıyla gerçek dereceleri nedir? Ve bu nağmeler mûsikîmizi yazmak için Batılılardan aldığımız ve ihtiyacımıza göre gerekli düzenleme ve eklemelerle icrada kullanmakta olduğumuz Alafranga nota ile nasıl yazılmalıdır?

Bu meselenin incelemesine başlarken mûsikîşinaslarımızın dikkatini önemli bir nokta üzerine çekmek lazım geliyor; bu önemli nokta icracılarımız arasında sabit ve değişmez bir âhengın kullanılabilir bulunmaması, diğer bir tabirle doğal nağmelerimizin tizlik ve pestlikçe sahip oldukları derecelerin ilmî usûllerle tesbit edilmemiş olmasıdır: mesela birtakım kişiler saniyede (870) defa titreşen (la 3) nağmesini veren (diyapozon) ları [1] veya yine bu nağmeyi veren uyum düdüklerini (segâh) nağmemize eşdeğer farzederek (şah âhengi) adını verdikleri bu ahenk dairesinde terennüm ve teganni etmektedirler; diğer bazı kişiler de aynı miktarda titreşen (la)

[1] Fransızca'daki U harfi şeklinde çelikten yapılan bir alettir ki titreştirilince (la 3) nağmesi işitilir.

Nağmesini (çargâh) nağmemize uydurarak (davud) ismi verdikleri daha pest bir terennüm ve teganni âhengi kullanmaktadırlar. Çoğunluğunu oluşturan bu iki sınıf haricinde, (mansur) âhengini kabul ederek ve (870) titreşimli (la 3) nağmesini bizim (dügâh) nağmemize uydurarak bu ahenk dahilinde teganni edebilen miktarı gayet az bir hanendegân zümre olduğu gibi (şah) ve (davud) âhenklerini bile tiz bularak daha pest âhenkler kullanan sazende ve hanendelere de tesadüf olunmakta ve bunların sayısı ise günden güne çoğalmaktadır. Şu hâlde mesela (dügâh) dediğimiz nağmenin titreşim sayısı bizde hiçbir şekilde belirlenmemiş oluyor ki bu, mûsikîmizin nazariyesi için esaslı bir noksandır; aslında (şah) âhengini kabul edenlerin (dügâh) 1 (783) titreşimli olduğu halde (davud) âhengini kullananların (dügâh) 1 (734 1/16) titreşimden meydana gelmiştir ki böyle isteğe uyarak tizlik ve pestliği değişen nağmeler üzerine metin bir nazariyenin temelleri konulamayacağı tabîdir.

Hâlbuki batı ülkelerinde (la 3) nağmesi denilince her zaman için saniyede (780) defa titreşen tizlikte bir nağme anlaşılır; kadın erkek seslerini ve çeşitli mûsikî aletlerinin çıkardıkları nağmeleri yazmak için bazen anahtarlar değişerek (la 3) nağmesi yerine (la 2) veya (la 1) nağmeleri geçer ve o zaman tabi ki (la 2) nağmesinin saniyede (435) ve (la 1) nağmesinin de 217 ½ defa titreşmesi lazım geleceğini herkes bilir; kimsenin hatırına bile getirmeyeceği bir şey varsa o da bizdeki gibi “çeşitli âhenklerde” daima (la = dügâh) adını verdiğimiz bir nağmenin dâhil olduğu âhenge göre miktarı değişen birkaç türlü titreşim sayısına sahip olmasıdır!

(Dügâh) nağmemizi saniyede (870) titreşimli (la 3) nağmesine eş değer farz edenlerin yani (mansur) âhengini kabul etmek isteyenlerin fikri de doğru değildir; çünkü bu âheng-i teganni dahilinde mesela (muhayyer) makamından (Nazim) in:

Vakit sabah oldu pür olsun kûşe-i meyhaneler

Güfteli murabbasının notasını (sol) anahtarıyla yazmak ve sonra bu murabbanın meyanında gelen ve bu âhenk icabınca saniyede (2610) defa titreşimden meydana gelen

Müthiş bir (tiz hüseyini = mi ₅) ve hatta “çarpma” şeklinde olsa bile iki perde daha üstündeki (tiz gerdaniye) nağmelerini özellikle erkek sesiyle icradan kaynaklanmış gibi göstermek kadar garip bir düşünce olamaz.

(Mansur) âhenginin çoktan beri kullanımdan kalkmış bunun yerine daha pest âhenklerin kabulüne doğru oluşan eğilim isbat ediyor ki “çoğunluk itibariyle” hanendelerimizin sesleri pest âhenkler dahilinde teganni yeteneğini göstermektedir. Bu yüzden, öyle zannediyoruz ki bu hususta Batılıların takip ettikleri akla uygun mesleği bizim de tutmaktan başka çaremiz yoktur. Batı mûsikîsi alimlerinin incelemelerine göre hal-i tabîideki her insan, sesiyle aşağıdaki nağmeleri serbestçe çıkarabilmektedir:



(Şekil: 16)

İnsan seslerinin bu şekilde kısıtlanan ve belirlenen sınırı doğal hâlde dahi herkes için eşit ve değişmez olmaktan başka eğitim ve çalışma sayesinde bu sınırı gerek tize gerek peste doğru birçok perdeler haricine çıkabilen sesler de eksik değildir.

İşte bunun içindir ki batı mûsikîsinde ana diziye oluşturan natürel nağmeler, herkesin sesiyle kolayca çıkmakta ortak bulunduğu derecedeki nağmelerden seçilmiş ve yukarıda (sol) anahtarı ile yazılan (do ₃- do ₄) nağmeleri Batı mûsikîsinin doğal nağmeleri olmak üzere mûsikî kitaplarının ilk sayfalarına koyulmuştur.

Avrupa mekteplerinde ve mûsikî çevrelerinde kadınlar ve çocuklar hep bu nağmeleri yazıldığı âhenk dahilinde teganni etmekte, erkekler de hasb-el halîka (yaradılış gereği) bir (sekizli) pest olarak yine aynı nağmeleri okumaktadırlar. Bu sınırın haricinde tiz taraftan (re), (mi), (fa) nağmelerine çıkmaya ve pest taraftan yalnız (si)

Nağmesine inmeye müsaade edilmiştir; çünkü insan seslerinin “doğal ve ortak genişliği” bu sınırı kapsamaktadır. Bu sebepten dolayı bütün okul şarkıları bu sınır dahilinde yazılmakta ve o şekilde daima sabit bir âhenge uyarak teganni edilmektedir.

Avrupa’da insanların doğal hâldeki sesleri göz önünde bulundurularak hiç kimse sesinin güçlülükle yetiştirebileceği perdelerden okumaya zorlanmamakta olmasından dolayı büyük, küçük herkes sevinç ve coşkuyla teganni etmekte ve Doğu hanendelerinin yüzlerinde görülen ızdırap belirtilerinden Batı hanendelerinde eser bulunmamaktadır.

Bizi meşgul eden meseleye bu bakış açısından baktığımız halde tutacağımız istikâmeti kolayca belirleyebiliriz. Zaten iyi rastlantılar sonucu olarak ki bizim ana dizimizi oluşturan doğal nağmelerimiz aralarındaki aralıkların düzenlenme şekli itibariyle Batı mûsikîsinin ana dizisi ile uymaktadır; yani Batının ana dizisi, biri (do, re, mi, fa) ve diğeri (sol, la, si, do) tarzında ve bir diğerrinin aynı düzen ve sistemle oluşturulmuş iki (çaruter munfasıl – Tetracordes disjointes)den oluştuğu gibi Türk’lerin ana dizisi de biri (rast, düğâh, segâh, çargâh) ve diğeri (nevâ, hüseyini, evc, gerdaniye) tarzında ve bir diğerrinin aynı düzende iki (çaruter munfasıl)dan [1] bir araya gelmektedir. Böyle olunca mûsikîmizin kuramından bahsedecek kitaplarda herşeyden evvel Türk mûsikîsinin (ana dizi)si olarak tıpkı Batılılar gibi (do 2) den başlayıp (do 4) nağmesine erişen bir nağmeler silsilesini:

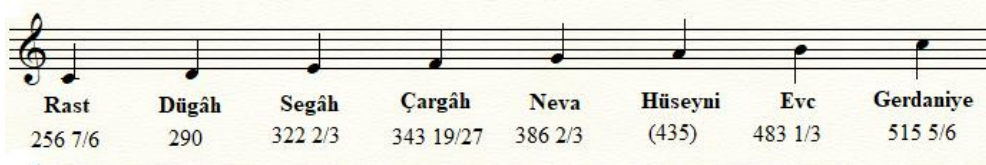
- Doğal olan nağmelerimiz işte bunlardır...

Diye göstermemiz ve bununla beraber bu nağmelere şimdiye kadar verdiğimiz (kaba çargâh, yegâh, hüseyini aşîrân, acem aşîrân, rast, düğâh, segâh, çargâh) isimlerini terk ederek (rast, düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyini, evc, gerdaniye) namlarını vermemiz en uygun ve ilmi bir yoldur. Bu yolu seçip ve izlediğimiz takdirde mûsikî erbabı arasında senelerden beri tartışma konusu olan ana dizimizi oluşturan nağmelerin hangileri olduğu meselesi kökten bir şekilde halledilmekle beraber bu nağmelerin tizlik ve pestlikçe yine mûsikîşinaslarımız arasında her zaman değişen titreşim sayılarının miktarı da kararlaştırılmış olur.

[1] (Çaruter) in ne demek olduğu ileride özel bölümünde anlaşılabacaktır.

Aşağıdaki nota satırı (Şekil: 17) doğal nağmelerimizi bundan sonra nasıl yazmamız gerekeceğini ve bu nağmelere hangi isimleri vereceğimizi ve her nağmenin saniyede kaç aded titreşimden meydana geldiğini gösterir:

Türk Nazariyatının ana dizisini oluşturan doğal nağmeler:



(Şekil: 17)

Doğal nağmelerimizi bu tarzda yazdığımız ve mesela (rast) makamından bir şarkıyı (sol anahtar) ile (do 3) nağmesi üzerinde notaya aldığımız zaman, gerçi bu şarkı “erkek sesleriyle” okununca gerçek okunuşundan yine bir (sekizli) tiz âhenkte yazılmış olur; bununla beraber Avrupa mûsikîsinde de (tenor) denilen tiz erkek seslerine ait notalar, okumayı kolaylaştırmak maksadıyla, gerçek perdesinden bir (sekizli) aralığında (tiz) olarak yine (sol anahtar) ı ile yazıldığından bizim de aynı şekilde notalarımızı eskiden olduğu gibi (sol anahtar) ı ile yazmakta devam etmemize ilmen bir engel düşünülemez.

Türk mûsikîsi nazariyatının temel taşı hükmünde olan bu adımı atmamız gerçi eski alışkanlıklarımızın “kısmen” değişmesini gerektirecekse de doğuracağı ve sağlayacağı faydalar da şayan-ı ehemmiyet bir dereceyi bulacak ve özellikle mûsikîmizi yeniden öğrenmeye başlayanlarca farkına bile varılmayacaktır.

Doğal dizimizin bu şekilde gerçek yeri belirlenmiş olmasının sazlarımızın kurulması ve çalınması üzerine yapacağı etki ve meydana getireceği değişiklikler biraz açıklamaya muhtaç olduğundan mûsikî aletlerimizden her biri hakkındaki etkisini kısaca buraya kaydedeceğiz:

Keman – Kemanîlerimiz şimdiye kadar sazlarını âhenkten çoğunlukla “bir” ve bazen “bir buçuk” perde pest veya büsbütün öznel ve belirsiz bir âhenge uyarak kuruyorlardı. Halbuki kemanın şekli ve bölümleri, tellerinin

(Mansur) âhengine çekileceği hesabıyla imal edilmiştir. Kemanı mansur âhenkten pest bir âhenge çekmek bu güzel sazın sesindeki letâfeti pek çok kaybetmesine sebep olur ki kesinlikle câiz değildir. İleride bu yolsuzluk olmayacak ve kemanın telleri daima (mansur) âhengine yani asıl konumuna uyularak (sol 2) (re 2) (la 3) (re 4) [*] nağmelerine çekilecektir. Şu farkla ki daha önce (kaba rast, yegâh, dügâh, nevâ) isimlerini verdiğimiz kemanın dört teline bundan böyle (yegâh, dügâh, hüseyinî, muhayyer) adı verilecek, makamlarımız da karargâhları itibariyle yeni düzenlemedeki perdeler üzerinde çalınacak ve notaya da o şekilde yazılacaktır.

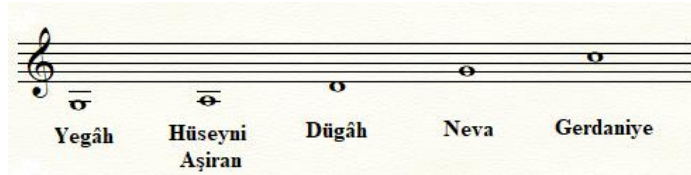
Bir müddetten beri piyasada sanat icra eden bazı kemânilerimizin sazlarını (transpoze âhengi) adını verdikleri bir âhenge göre kurmakta oldukları görülüyor ki sazendelerimiz arasında meydana gelen bu cereyan da (mansur), (şah), (davud), denilen âhenklerin gerek hânende gerek sazendelerce uygulanabilirliği olmadığı ve başka bir âheng-i tegannî ve terennüm benimsenmesindeki lüzûmu isbat eden delillerdendir. Piyasa kemânilerinin bu yeni âhengi kemanın dört telini (mansur) âhenginin (kaba çargâh, rast, nevâ, gerdaniye) perdelerine çekmekten ibarettir. Bu âhenk, bizim benimseme ve kabulünü teklif ettiğimiz âhenkten bir perde daha tizdir; diğer bir tabirle biz (mansur)un (la) perdesini hüseyini kabul ettiğimiz halde piyasacılar (nevâ) yapıyorlar. Yine de burada açıklaması uzun sürecektir olan birçok ilmî ve icrasal sebeplerden dolayı bizim âhengimizin kabulünün daha uygun olacağı kanaatindeyiz.

Ud- Doğal nağmelerimizin bu yönüyle tesbit edilmesi, udun çalınması ve kurulmasında hiçbir değişikliği gerektirmeyecektir. Udîlerimizin duyacakları tek değişim, sazlarının biraz pest bir âhenge göre kurulduğunu ve bu âhenk icabı olarak

[*] Şimdiye kadar kemanın birinci telini alaturka çalan kemânilerimize (re) perdesine çektiren sebepler yeni düzenlemede de eskisi gibi mevcuttur. Bu yüzden (birinci) tel ile (ikinci) tel arasında yine (dörtlü) aralığı bulunacaktır. Bu teller arasında (beşli) aralığı bulunacak olsa yeni düzenlemede birinci telin (tiz pûselik) perdesi olması lazım gelir ki mûsikîmizde (tiz segâh) ile (tiz pûselik) perdeleri arasındaki küçük farka ve makamlarımızda bu perdelerin bazen biri ve bazen diğeri kullanılmak suretiyle sıkça meydana gelen değişime nazaran (mi) ye çekmekteki eski sakıncalar yine kalıcıdır. Şu hâlde en uygunu birinci teli önceki gibi mansur âhenginin (re 4) nağmesine çekmek ve yalnız yeni düzenlemeye uygun olarak ismine (muhayyer) demektir.

Biraz daha kalın teller kullanmaya ihtiyaç olduğunu gördükten yani şimdiki (nevâ) tellerini (gerdaniye)ye ve biraz ince (dügâh) tellerini (neva) ya çektikten sonra bunlara uygun bir (dügâh) teli ile (hüseyni aşiran) ve (yegâh) nağmeleri için de yine uygun kalınlıklarda sim teller takmaktan ibaret kalacaktır. Buna karşılık, udîlerimiz sazlarının şekil ve bölümleri itibariyle çok tiz olan çeşitli âhenglere çekilmesinden dolayı tellerin ikide bir kopması ve özellikle sabit bir âhengte zorlukla durulması gibi sakıncalardan kurtulmuş olacaklardır.

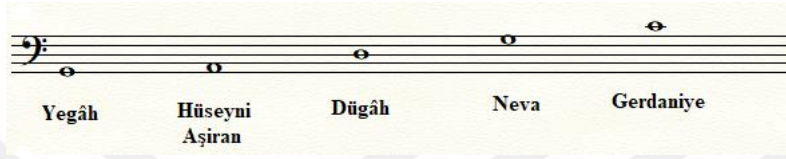
Udun tellerini akord etmek için her udînin (do₃) nağmesini veren ve üzerinde (C) harfi bulunan düdüklerden birini tedarik etmesi kâfi gelecektir; udîlerimiz (gerdaniye) telini her zaman bu (do₃) nağmesine göre kuracak ve diğer tellerin âhenginde de şimdiye kadar geçerli düzene riâyet edecektir. Bundan sonra yapılacak bir şey kalırsa o da ud muallimlerimizin yazacakları “metodlar” da ve öğrencilerine verecekleri derslerde herşeyden önce (ud) un tellerinin “daima” aşağıdaki şekilde görülen perdelere akord edileceğini anlatmalarındır:



(Şekil: 18)

Bununla beraber ud muallimleri, yukarıdaki şekilde görülen tarzda (sol anahtarı) ile yazılan notaların (ud) dan çıkan nağmelerin “gerçek tizliklerini” gösterdiğini ve bu nağmelerin normalde bu yazılıştan birer (sekizli) pest olduğunu da öğrencilerine söylemeyi unutmamalıdır ve Batı mûsikîsinde de meselâ (tenor) denilen erkek seslerinin çıkardığı notaları gerçek tizliklerinde yazmak lazım gelse (fa) anahtarı kullanmak icab ederken (tenor) hanendelere kolaylık sağlamak amacıyla (sol anahtarı) yazdıkları gibi bizim udlarımızdan çıkan seslerin de aynı amaçla (sol anahtarı) ile yazıldığı ilave edilmelidir.

Udîlerimiz, sazlarına ait notaların yazım biçiminde daha köklü düzenleme yapmak isterlerse, o zaman uda özel notaları ud tellerinden çıkan nağmelerin gerçek tizliklerini göstermek üzere (fa anahtarı) ile yazma yöntemini kabul etmelidirler ve o halde yapacakları ud metodlarında ud tellerinin şu perdelere akord edileceğini göstermelidirler:



(Şekil: 19)

Bu konuyu yazarken ud öğrenmek için bazı kişiler tarafından yazılan (usûl-i talim=metod) ları hatırlayarak o eserlere başvurdum; amacım, ud tellerinin çekileceği perdelerin yazarlar tarafından “gerçek tizlikleri” ile ve değişmiş bir şekilde tesbit edilmediğini anlamaktı. Bu eserlerin yalnız birisine mansur âhenginin udlara tiz geldiğinden “diyapozon” ların çıkardığı (la) nağmesinin udlarda “çargâh” kabul edildiğine dair bir fıkra vardı; bununla beraber yazarın bu fıkrası da meseleyi esaslı bir şekilde halletmiyordu. Diğer iki eserde ise bu önemli konuya hiç temas edilmemişti; yazarlar sadece ud tellerinin yegâh, hüseyni aşiran, dügâh, neva, gerdaniye nağmelerine çekileceğini söylüyorlar ve sonra bu nağmeleri (sol anahtarı) ile yani “mansur âhengi” ile gösteriyorlardı! Halbuki bütün udîlerimizin malumudur ki bu derece tiz bir âhenge çekilme dayanıklılığına sahip udlara nadiren tesadüf olunduğu gibi tesadüf olursa bile bu âhenkte okuyacak hânende bulunamamakta ve fazla olarak tellerin ziyâde gerilmesinden dolayı onlardan çıkan seslerin letâfeti de azalmaktadır.

Avrupa’da mûsikî aletlerinin öğrenim yöntemini göstermek için meydana getirilen “metod” ları incelersek bizim seslerimize özel olarak yazacağımız metodların ne yolda olması gerekeceğine dâir kolaylıkla bir fikir edinmiş oluruz. Meselâ batıda yazılmış bir “keman” metoduna bakınca daha ilk sayfalarında kemanın dört

Telinin (sol, re, la, mi) nağmelerine çekileceğini öğrenir ve sonra bu nağmelerin (sol anahtarı) ile yazıldığını görürüz. Artık bu tellerin her zaman bu nağmelere çekileceğine şüphemiz kalmaz; çünkü sol anahtarı ile yazılan bu “dört” nağmenin titreşim sayıları Avrupa’ca kesinlikle belirlidir ve bizdeki gibi çeşitli âhenklere göre titreşim sayılarının miktarı değişen üç dört türlü (la) nağmesi yoktur. Başta sol anahtarı olduğu hâlde ikinci çizginin üstündeki (la) yı gören her Avrupalı mûsikîşinas bu (la) nın saniyede (870) defa titreşen ve (diyapozon)lardan çıkan (la₃) olduğunu hemen anlar ve bu (la) nın Türk mûsikîcileri arasında kabul edildiği gibi bir, iki veya daha fazla pest çeşitleri olacağını aklına bile getirmez.

Şu ayrıntılı açıklamaya göre anlaşılmıştır ki udîlerimizin bundan sonra yazacakları metodlarda her şeyden önce meşgul olacakları mesele, ud tellerinin çekileceği perdeleri “gerçek tizlikleriyle” gösteren notalarla yazma yöntemini kabul etmeleri ve artık sazlarını daima bu sabit akorda göre kurup bu ana kadar yaptıkları gibi keyfi ve sürekli değişen akordlarla ud çalmak yolsuzluğuna son vermeleridir.

Ud için ikisinden birinin kabulü ilmen taht-ı mecburiyette bulunan bu yazım biçiminden hangisi tercih edilir ise edilsin her halde “uda özel” notalar yazmak gerekecektir; batı mûsikîsinde nasıl ki aynı eserin çeşitli sazlar için ayrı ayrı yazılmış notaları olduğundan bir (viyolonsel)ci girdiği mûsikî mağazasından almak istediği eserin kendi sazına özel notasını soruyor ise bizde de öyle olacak ve mesela bir udî, başvurduğu mağaza sahibine:

- Osman Bey’in uşşak peşrevinin ud için yazılmış notasını verir misiniz?

diyecektir. Bu iki şıktan birini kabul ettiğimiz taktirde batılılar gibi biz mûsikîmizi ilmî ve fennî bir esasa istinâden yazmış ve sazlarımızın âhengini değişmez ve doğru bir kurala bağlamış oluruz.

Bu hususta böyle köklü bir değişime “Türk mûsikîsi” ciddi şekilde muhtaçtır. Bu adımı atacak tek yetkili kurum ise milli mûsikîmizin resmî makamı ve koruyucusu olan Dar’ül-Elhân’dır. Müellif-i aciz, bir “nazariyeci sıfatıyla” bu teklifimi saygıdeğer mesâî arkadaşlarım olan muallimlerimizin ve özellikle kurumun aydın fikirli

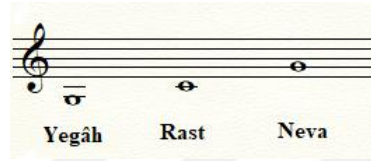
Ve yenilikçi müdürü Musa Süreyya Bey'in nazar-ı dikkati önüne vaz'ediyorum, önem ve isabeti takdir edilerek hüsn-i kabule mazhar olur ve kurumun alaturka sazlar öğretiminde tatbikatına başlanır ise milli mûsikîmizin gelecekte ilerlemesi için sağlam bir temel taşı konmuş ve yetiştireceğimiz yeni neslin vatanî mûsikîlerinde her türlü itiraz ve eleştiriden korunmuş ilmî ve çağa uygun bir mesleğe sahip olarak yürümelerini göstermiş ve temin etmiş oluruz. Aksi takdirde şimdiye kadar devam eden ilimsiz karışıklık hali eskisi gibi bakî kalır ki buna da ciddi teessüfler etmekten başka elden bir şey gelmez.

Tanbur– Milli mûsikîmizde önemli bir yeri olan “tanbur” un hal-i hazırdaki akord yöntemi ve terennümünün değişimi ve düzeltilmesi söz konusu değildir; şu ana kadar ki ismine “yegâh” denilen ve titreşim sayısının miktarı her tanbûriye göre değişen nağmeye karşılık bundan sonra tanburun “yegâh” telleri, titreşim sayısı 1931/3 olan “sol” nağmesine çekilecek, yani “yegâh” teli kemanların dördüncü sim teli ile aynı âhenkte bulunacaktır. Bundan başka tanbûrilerimizin düşünecekleri bir mesele kalır ki o da tanbura özel notaların bu sazdan çıkan gerçek sesleri göstermek üzere (fa anahtarı) ile mi yazılması icab edeceğinin veya mesela batı mûsikîsi aletlerinden (konturbas) denilen büyük kemanın notaları gerçek derecesinden bir (sekizli) tiz olarak yazıldığı gibi tanbur notalarında da sadece bir kolaylık sağlamak için eskisi gibi (sol anahtarı)nın kullanımına devam edilmesi mi uygun olacağının belirlenmesinden ibarettir. Bu meselenin halini de selâhiyat-dâr tanbûrilerimizin ve özellikle genç musikarımız Mesud Cemil Bey'in himmetlerinden bekleriz.

Kemençe– Bu güzel sesli Türk sazının bizim kabulünü ilmî bir zorunluluk olarak teklif ettiğimiz sabit akorda kurulup çalınması kemençeciler için hiçbir değişikliği doğurmayacaktır. Kemençe çalanlarımıza bizzat yaptırdığımız tecrübelerle göre şimdiki tellerin pek az kalınları takılmak şartıyla bu tarzda pest bir âhenge çekilen kemençelerden bilakis daha latif, daha etkili sesler çıktığı anlaşılmıştır. Bununla birlikte kararlarında (yegâh)tan daha pest nağmelere dokunan “ferâhfeza”, “şedarabân” gibi bazı makamlarımızı çalabilmek için üçüncü tel (kaba çargâh) nağmesine akord edildiği gibi kemençe için yapılacak (metod)ların düzenlenmesinde sazın bu ikinci çeşit âhengini de nazar-ı dikkate almak icab eder zannındayız. Bu tarzda yazılacak

Notalar, kemençeden çıkan seslerin “gerçek tizliklerini” göstermiş olacağından kemençeye özel notalarda (sol anahtarı)nın kullanılması tabîidir.

Bu yüzden kemençe tellerinin de bundan böyle aşağıdaki nağmelere göre akord edileceğinin tesbiti gerekmektedir:



(Şekil: 20)

Kanûn– Bu sazın üzerine takılan “mandal” larda yeni ihtiyaca göre ufak tefek bazı tadilat icrasından başka yapılacak bir şey yoktur. Kanûn dan çıkan nağmeler, udunkiler gibi gerçek tizliğinden “bir sekizli” pest olmadığı için kanuna özel notaların da “sol anahtarı” ile yazılmasına devam edilecektir.

Santûr - Perdelerinin düzenlenme şekli ve miktarı itibariyle mûsikîmizin ihtiyâcâtına zaten yetersiz ve bazı ilavelere şiddet-i ihtiyacı ise açıklama gerektirmeyen santûr hâl-i hazırı ile kalacak bazı natürel nağmeleri arasında şimdiki gibi yalnız bir “yarım ses” bulunacak olduktan sonra santurîlerimiz için bu ana kadar (sol) kararında çaldıkları makamları (do), ve (la) üzerinde karar verenleri de (re) nağmeleri üzerinde çalmaktan ve diğer perdelerde kalanları da bu akord dahilinde terennüm etmekten başka bir değişiklik oluşmayacaktır. Aksine santûrilerimiz sazlarının şekil ve bölümlerine uygun olmayan “şah”, “davud” gibi ahenklere tellerini indirmeyecekler ve sazlarını daima (mansur) âhengine çekerek değişken âhenkler yüzünden uğramakta bulundukları zahmet ve zorluklardan kurtulduklarını memnuniyetle göreceklerdir. Ayrıca santur notaları için “anahtar” değiştirmeye de lüzum görülmeyecek ve eskisi gibi “sol anahtarı” kullanılacaktır.

§

Burada kitabımızın beşinci bölümünün içeriğini şöyle bir özetleyerek bundan çıkacak

Sonucu okuyucularımızın nazar-ı dikkatine arz etmek istiyoruz. Gerçekte bu bölümümüzde, Türk mûsikîsinin esas unsuru hükmünde olan “doğal nağmeler” in hangileri olduğunu ve bu nağmelerden ne düzenlemede bir ana dizi meydana geldiği meselesini tarihî aşamalarıyla gözden geçirerek hallettikten sonra o şekilde belirlenen doğal nağmelerimizin mûsikîmizi yazmak için kabul ettiğimiz batı notasıyla nasıl tesbiti lazım geleceğine taallük eden ikinci bir mesele karşısında kalmış ve bu meseleyi de halle çalışırken mûsikî aletlerimizin sabit âhenkleri olmaması nazar-ı dikkatimizi çekerek bunun başlıca sebebinin de hanendelerimizden çoğunun “mansur”, “şah” denilen tiz âhenklerde teganniye yaratılış bakımından sesleri uygun olmamasından dolayı sazandelerin her zaman ellerindeki sazın âhengini eşliğinde okuyacak hanendenin sesine göre değiştirmeleri gibi Avrupa’da hiçbir sazandenin hatırına bile getirmediği bir yolsuzluk yapmalarında bulmuştuk.

Milli mûsikîmizin dayandığı kuralların ilmî usûllerle kitap haline getirilmesi ve öğretilmesi ile meşgul olanların nazar-ı ihmal ile geçiştirmeleri mümkün olmayan bu yolsuzluğun giderilmesi bu gibi meselelerde diğer gelişmiş milletler yanında kabul edilen esaslardan ihtiyacımıza uygun olanlarının tereddütsüz kabul edilmesiyle mümkün olacağına şüphe yoktur ki bizim yapmak istediğimiz de bundan başka bir şey değildir. Şurası da tabiidir ki bu gibi köklü değişim, öteden beri her nasılsa yanlış olarak kurulmuş olan birtakım geleneklere “ampirik” kurallara uygun olmayabilir. Ayrıca her meslek ricali arasında olduğu gibi mûsikîşinasların içinde de muhafazakâr, gelenekçi ve aynı zamanda cahil kimseler bulunabilir; işte bu zümreyi temsileden bazı kimseler bu gibi yenilenme ve değişim hareketlerinin en birinci itirazcısı kesilirler ve hemen:

- Daha neler? Senelerden beri “sol” üzerinde çaldığımız (rast) makamını bundan böyle (do) üzerinde çalacağız öyle mi? Hiç böyle şey olur mu? Sonra herkes bize ne der? Âleme kepaze mi olacağız? !..

feryâdına kalkışır. Mûsikîde yenilik aleyhine olan kişilerin şu yolda itirazlar söyleyeceklerini biz buraya sırf tahmîni olarak yazıyoruz; aksine yazdıklarımız, fikrimizi uzaktan uzağa duyan bu ileri gelen kimselerin bize kadar gelen iğneleyici seslerinin hemen aynen bir aksinden ibarettir.

Bu tutucu ve düşüncesiz muhafazakârlar acaba bilirler mi ki mûsikî ilmi, her makamın mutlaka belirli bir perde üzerinde icrası [*] mecburî olduğuna dair hiçbir kural belirlememiştir. Aksine Hacı Abdülkâdir Merâgî gibi üstadlar istisnasız bütün makamları önce (1) harfiyle işaret ettikleri (yegâh) perdesi üzerinde gösterdikten sonra bu makamlardan her birinin (yegâh) dan başka (16) doğal ve doğal olmayan perdeler üzerinde de icra edildiğini ve bu makamların böyle çeşitli yerlerde icrasına şimdi bizim “şed” dediğimiz gibi kendi asırlarında da (tabakât-ı edvâr) adı verildiğini ayrıntılarıyla yazmışlardır.

Kitabımızın ilerisinde göreceğiz ki mûsikî ilminin makamlar için uygunluğunu gerekli gördüğü kurallar, bir makamın teşkilât-ı esasiyesinde dâhil olan nağmeler silsilesi arasındaki “lahnî (melodik) boyut” ların düzeninin bozulmaması; her makamın hakkıyla icrası için lüzumu olan nağmelerden eksik ve fazla kullanılmaması; “başlangıç”, (Güçlü – Dominante), (Karar-durak – Tonique) denilen perdelerin çeşitli kurallar dâhilinde kullanımına uyulması; bütün bu şartlara uygunlukla beraber Türk mûsikîsinde önemli bir yer işgal eden “çeşni” yi meydana getiren her makama özel seyirin korunmasına fazlasıyla dikkat edilmesi gibi husûsata aittir. Bu kurallara uyulduktan sonra herhangi bir makamın uygun diğer perdeler üzerinde (şed-i Transposition) suretiyle icrasına hiçbir engel olmadıktan başka aksine bestekârlar için gerçek bir ihtiyaç bile vardır. Batı mûsikîşinaslarını görmüyor muyuz ki ellerinde biri “majör” diğeri “minör” yalnız “iki” makam (Mode) olduğu halde bu makamların her birini batı doğal dizisinin olduğu “on iki” nota üzerine naklederek görünüş olarak birbirinden farklı ve gerçekte bir diğeri tamamen aynısı olan (12) majör ve (12) minör makam meydana getirmişlerdir. Bizim elimizde ise bu kadar çok makam varken neden dolayı batılılar gibi biz de bu makamları çeşitli yerlere naklederek bestekârlarımıza geniş bir dolaşım alanı

[*] Bu hususta sazandelerimiz arasında kurulan uygulama yani her makamın yalnız bir perde üzerinde icrası, mûsikîmizin batı mûsikîsi gibi yalnızca “tam” ve “yarım” seslerden oluşmuş olmayıp çeşitli “melodik boyutlar” dan birleşmesinden dolayı icracılarımızın sadece kendilerine kolaylık sağlama amacını hedef edinmelerinden ileri gelmiş bir alışkanlıktan başka bir şey değildir.

vermeyelim ve ne için (rast) makamını yalnız (rast) nağmesi üzerinde, diğer makamlarımızın her birini de mutlaka belirli birer perde üzerinde icraya mecbur olalım?... Ama denilecek ki:

“Bazı sesler vardır ki onlara meselâ (rast) makamını (do) üzerinde tegannî etmek çok pest gelir; bu derece pest bir âhenkte o gibi sesler okuyamazlar.”

Bu düşünülmeden söylenen itiraza cevap vermek için batılıların bu hususta da ne yaptıklarını bir an düşünmek yeterlidir; bu yüzden itirazcıya denilir ki:

“Batıda da “majör” denilen makam daima (do) üzerinde yazım ve tegannî olunmuyor ya? Hânendenin sesi “mûsikî sesleri” nin hangileri ile tegannîye uygun ise o seslerin sınırı dâhilinde yazılıyor. Bizde ise hanendelerimizin sesleri henüz bir sınıflandırmaya tâbi tutulmadığından dolayı yaratılıştan biri “mansur”, diğeri “şah” öbürü “davud” denilen âhenklerde okuyabilecek seslere sahip üç hânendenin bir fasılda yan yana oturarak “aynı âhenkte” ve meselâ “mansur âhenginde” okumaya çalıştıkları görülüyor ki meydana gelen âhenk uyumsuzluğu hiç mûsikîden anlamayanların işitme duyusunu tahriş ediyor. Fransızların meşhur bir darb-ı meseli vardır ki “bağırarak tegannî etmek değildir” cümlesiyle tercüme olunabilir. Tiz âhenklerde yapılan fasıllarımız çoğunlukla “tegannî” den ziyâde “bağırarak” tâbiriyle vasıflandırılmayı hak ediyorlar. Öncelikle seslerimiz ilmî bir sınıflandırılmaya tâbi tutulmalı; sonra herkes sesinin sınırını bilerek o sınırı zorlamamalıdır. Mûsikî mekteplerimizde dahî mutlaka gerek sazlar gerek çeşitli sesler için sabit birer terennüm ve tegannî âhengi kabul edilmeli. Herkesin yaradılışı “mansur” âhenginde teganniye uygun değildir; buna yaradılıştan benzeri olmayan ve nadir olarak bahsettiği sesler başarılı olabilir ki bu seslerin miktarı pek sınırlıdır. Fenler ilminde önderimiz olan batılıların kabul ettiği (do majör) silsilesinin içerdiği nağmeler [1], boğazında bir hastalık olmayan bütün insanların ortak olarak çıkarabildikleri

[*] Bu nağmelerin hangileri olduğunu (61) inci sayfada açıklamış ve bu nağmeleri sesleriyle icra edenlerin “erkek” veya “kadın ve çocuk” olmalarına göre seslerin gerçek tizlikleriyle yazılması için hangi anahtarların kullanılması gerekeceğini de yine o sayfadaki (şekil: 16) ile göstermiştik.

Ara ve ölçülü seslerden oluştuğu gibi bu silsileye dâhil nağmelerin düzenlenme şekli de güzel bir tesadüf eseri olarak biz Türklerin doğal dizisini oluşturan doğal nağmelere “yaklaşık olarak” uygundur. Kabulünü teklif ettiğimiz yeni mesleğin bu kadar faydalarına ve üstünlüklerine karşılık, hiçbir usûl ve esasa dayanmayan ilimsiz eski tarzı korumada devam ve ısrar etmek isteyenler, milli mûsikîmizin seveni ve taraftarı olmaktan ve bu sebeple dost, düşman herkesin haklı itirazlarını üzerimize davet etmekten başka bir şey yapmamış olacaklarını düşünmelidirler.

Bu açıklama, bir numunesini yukarıda naklettiğimiz ileride oluşacak itirazların ilim ve fen bakış açısıyla bakıldığında hiçbir kıymeti olmadığını göstermeye yeterlidir. Yine de bu itirazları yapacakların her şeyden önce mûsikîmizin “doğal nağmeleri” hangisi olduğunu ve hangi düzende sıralanmış olduğunu belirlemeye bile lüzum hissetmeden şimdiye kadar mesela (rast) makamını bazen “şah” âhenginde yine yanlış olarak (sol) adını verdikleri (fa) nağmesi, bazen “davud” âhenginde yanlış olarak (sol) dedikleri (mi) nağmesi üzerinde icra eden kimseler olduğu düşünülecek olur ise bu meselede itiraz eden sıfatıyla ortaya çıkmaya hiç hakları olmaması gerekir. Zaten bizim bu nâçiz eserimiz, bir ilimde “nazariye” nin ne demek olduğunu bilen ve sanatta “ilim” in lüzumunu takdir eden tahsil görmüş gençlerimize, geleceğin aydın fikirli mûsikîşinaslarına yol gösterici bir fikir olması amacıyla yazılmaktadır.

Bu kitapta takip ettiğimiz ilmî usûller ile bazı köhne ve hastalıklı gelenekleri bir diğeriyle mukayese edip hükümlerini vermek düşünceli ve özellikle yeni ilimlerle donanmış olan yeni nesle aittir. Biz o kanaâtteyiz ki Türk’ün eşsiz güzellikteki zevkini hiç okşamayan batı mûsikîsinin bu memlekette milli mûsikîmizin üstünde bir yer kazanmasına çalışanların gayretleri gerçekleşmeyen bir kötülükten ibaret kalacaktır; çünkü “Darü’l-Fünûn” dan başka irfan müesseselerimizden yetişen aydın fikirli nesil, milli mûsikîlerinin diğer milletlerin mûsikîlerine nisbetle kat kat zengin ve özellikle daha akla uygun daha kuvvetli esaslara dayandığını ve bizim de varlığıyla iftihar edebilecek bir mûsikîye çok eskiden beri sahip olduğumuzu anladıkları gün, (majör-minör) ile sınırlandırılmış nazariyatı içinde bunalan ve sınırlı nazariye çemberini kırmak için daha yeni zamanlarda birtakım tecrübeler başlanan batı mûsikîsinin gerçek

İç yüzünü takdir edecekler ve kendi mûsikîlerinin de “imkânsızlık” söz konusu olmamak şartıyla usûl ve kuralı dahilinde ilerlemesi için olanca gayretiyle çalışmaya başlayacaklardır.

Herhalde şurasını da kesinlikle tahmin ediyoruz ki bu başlangıç hareketi zamanımızda bazı haddini aşan alafrangacıların yaptıkları gibi batı mûsikîsinin terennümât-ı tabiyyemize yabancı olan üslup ve kurallarını mûsikîmize uygulamaya kalkışan ve batı mûsikîsi ile bestelenmiş eserleri aynen Türkçe’ye “adapte” edip güzel lisanımızın telaffuz şivesini berbat ettikten sonra bu gibi parçaları okuyan Türkleri bize “Ermeni” veya “Rum” zannettiren bir mûsikî meydana gelmesini sonuçlandıracak olan zararlı meslekler ahabının külliyyen aleyhinde olacaktır. Çünkü her hususta milletimizi müdafaa ve muhafaza cidden şuurlu ve makbul bir bağlılık gösterirken bütün dünya mûsikîşinaslarınca kabul edilen bir gerçeğin zıddı olmak üzere “mûsikînin doğusu, batısı olmaz; mûsikî uluslararası bir ilimdir” duây-ı batılına başkaldırarak yalnız mûsikîde “kozmpolit” olmamıza imkân düşünemiyoruz.

Gerçekte nazar-ı dikkatimizi etrafımıza atfedersek “uluslararası” denilen batı mûsikîsinin özellikle Avrupa kıt’asıyla Amerika’nın bir kısım ahâlisi yanında kullanıldığına şahit olmaktayız; hâlbuki batı mûsikîsinden başka dünyanın diğer kıt’alarında diğer medenî milletlerin kullandığı bir mûsikî daha vardır ki buna da mûsikî ulemâsı tarafından doğu mûsikîsi ortak adı verilmekte ve biz Türklerin mûsikîsi de o mûsikînin önemli ve bağımsız bir faslını oluşturmaktadır. Bu kitapta uzun uzadıya açıklanan teori ve kurallar işte durumu bu şekilde belirlenen “Türk mûsikî” nindir. Mebn-el-kerîm eserimizin basımı sona erince mûsikîmizin dayandığı kurallar anlaşılacak ve bu kurallarla batı mûsikîsinin bilinen kuralları bir diğeriyle kıyaslandığı zaman her iki mûsikî arasındaki farkların ne derece önemli ve nazik olduğu meydana çıkacaktır. Burada yeri gelmişken açıklamaya gerek gördüğümüz bir mesele daha kaldı: Mûsikî tarihinin arz ettiği çeşitli aşamalardan ve bu aşamaların gösterdiği birtakım önemli gerçeklerden gafil oldukları halde Türk mûsikî’sinin ilerlemesi için takibi lazım gelen yolu göstermeye kendilerinde yetki gören bazı kişiler vardır ki her fırsat düşükçe şöyle bir fikir ve görüş ortaya koymaktan geri durmazlar:

-Türkler, önce batı mûsikîsini mükemmelen tahsil ettikten sonra “Anadolu” da toplayacakları millî terennümleri, halk şarkılarını almalı ve bunlara batı mûsikîsinin âhenk ilmini uygulayarak bize çağdaş bir mûsikî meydana getirmelidirler; nitekim Macarlar’la Ruslar da böyle yapmışlar ve bugün Avrupa’ca mûsikî sahasında bir mevki sahibi olmuşlardır...

Biz de deriz ki: Önce, mûsikî hususunda Türklerin Macarlar ve Ruslarla karşılaştırılması birkıyas-ı maal-fâriktir; zira Macarlar ve Rusların batı mûsikîsi kurallarını kabul etmeden önce bizimki gibi uzun bir maziye ve büsbütün başka bir kurallara sahip, üzerinde çok işlenerek mükemmel “şaheserler” yaratılmış ve melodik (Mélodique) nokta-i nazardan bütün dünyanın bütün mûsikîlerine üstünlüğünü duyuracak dereceye getirilmiş bir mûsikîleri yoktu. Gerçi Macar ve Rusların batı mûsikîsini kabul etmelerine önceki zamanlarda, doğu mûsikîsi ve makamlarını kısmen taklid eden ufak tefek halk şarkıları ile kaba ve tek düze kilise teganniyâtından başka bizimkine kıyas edilecek bir mûsikîleri olduğuna dair mûsikî tarihlerinde hiçbir kayda tesadüf edemiyoruz. Bu yüzden Macarlarla Rusların Avrupa mûsikî cereyanına kapılmaları doğal ve zorunluydu. Biz Türkler bugün aynı durumda mıyız ki ecdadımızın kıymetdâr miras-ı dehası olan çok sayıda ve cidden hoş makamlarımızı ve ruh okşayan üslûb-u mûsikîmizi bırakarak batılıların kulağımızı ve zevkimizi okşamayan garip şekilli nağmelerini taklid edelim ve onların yalnız “iki” makamıyla yetinme mecburiyetinde bulunalım? Biz gençlerimizin batı mûsikîsini de mükemmelen incelemelerini cidden arzu ederiz; lakin daha önce kendi millî mûsikîlerinin teori ve icrasını da öğrenmek şartı ile; yoksa zamanımızda emsalini çok gördüğümüz gibi kendi millî mûsikîsi hakkında başlangıç bilgisi bile bulunmayan birtakım gençlerin tabî ki münhasıran batı mûsikîsine ait eserleri velev ki büyük başarıyla olsun icradan başka bir şey yapmamalarını millî kültürümüz adına yeterli sayanlardan değiliz. Gençler, tekrar ediyoruz ki, mutlaka batı mûsikîsini de öğrenmeli; lakin bu eğitimleri sadece kendi mûsikîlerinin gelişim ve ilerlemesini temin amacıyla olmalı ve şimdiki gibi mûsikîmizi aşağılayan ve hor görenlerin çoğalmasından sonucuna kaymamalıdır. Bu amacı temin için Darü’l Elhân’ın alafranga şubesine mensup öğrenciye doğu

Mûsikî nazariyatının da okutulması ve her iki mûsikî arasında karşılaştırmalı bir fikir verilmesi çok gereklidir. Dârü'l Elhân'a ara sıra Avrupa'dan bazı merak sahipleri gelip Türk mûsikîsine dair teorik, icrasal, tarihî bilgi almak istiyorlar. Bunların içinde: “Batı mûsikîsini acaba ne dereceye kadar icrada başarılı oluyorsunuz? Dinlemek arzu ediyoruz” sorusunu yönelten bir kişiye henüz tesadüf etmedik. Şurasını iyice zihnimize koymalıyız ki Avrupa'da gerçek mûsikî âlimlerinin bizlerden bekledikleri hizmet, mesela (Vagner) in senfonilerini bir Alman gibi çalabilmek değil, aksine Türk mûsikî'sinin ilmi durumu ve fenniyesini meydana koymak ve bu mûsikînin de kendi üslûbu ve doğal sınırları dâhilinde ilerleme ve gelişmesini temin etmemizdir. Macarlar ve Ruslar gibi yapar da batı mûsikîsini kabul edersek zenginken kendi ihtiyarımızla fakirliği ve bunun sonucu olarak batı mûsikîsi taklitçiliğini kabul etmiş olduktan başka Avrupa'nın bizden beklediği hizmeti de güzel şekilde yerine getirme iktidarsızlığımızı dolayısıyla itiraf etmiş oluruz ki bu duruma düşmemizin ne derece üzücü olacağı da iyice düşününce anlaşılır. İkinci olarak, mûsikî tarihinin gösterdiği aşamadan çıkarıyoruz ki dünya yüzündeki umûm medeni milletlerin mûsikîsi üç sınıfa ayrılmaktadır:

1. Vâhidu'l- savt; (Homophone) mûsikîler;
2. Kasiru'l-savt; (Polyhone) mûsikî;
3. Âhengî (Harmonique) mûsikîler.

Gerçi bazı yazarlar [1] bu sınıflandırmayı, mûsikînin başlangıcı olarak, ilk, orta, son devirler gelişimlerine ait şekilleri olmak üzere kabul etmiş ve kaydetmişler, yani eski zamanlarda “vâhidu'l-savt” olan mûsikînin orta çağda “kasiru'l-savt” ve sonraki çağlarda da “âhengî” şekillerine inkılâb etmesini bu sanatın olgunlaşma safhaları halinde göstermek istemişler ise de bizce bu bakış açısı, yalnız Avrupa mûsikîsinin geçirdiği devirler itibariyle doğrudur. Doğu mûsikîsine gelince, onun mazisi, hali batı mûsikîne benzemediği gibi geleceği de benzemeyecektir. Şuna eminiz ki bizim mûsikîmize de bir gün “ilm-i âhenk” uygulanacaktır; lakin şuna da şüphe etmiyoruz ki

[1] Bu cümleden olarak (Helm Holc)un “Mûsikî' nin Nazariye-i Fizyolojisi” adındaki eserine bakınız; sayfa 309

Bizde mevkî-i tatbikiye belirlenecek “âhenk ilmi”, garb mûsikîsinin yalnız majör ve minör makamlarından çıkarılan “âhenk” kalıplar ile yetinmeyecek, kendi mûsikîmizdeki makamların âhengi bünyesinden (Constitution Harmonique) doğacak başka karışımları da “Accords” içeren bir “ilm-i âhenk” olacaktır. Bu yüzden eksik bilgilerimizle ve bir batılı gözüyle makamlarımıza bakarak onlara garb âhenk ilminin uygulanmasının, lisanımıza mesela: Fransız lisanının dilbilgisi kurallarını uygulamaya kalkışmak kadar gülünç olacağını bilmeli ve ona göre ileri görüşlülük ile hareket ederek fikir ve incelemelerini yukarıda naklettiğimiz fuzuli nasihatçıların sözlerine ehemmiyet vermemeliyiz.

Son senelerde Avrupa ve özellikle Almanya’da bazı mûsikî meraklıları ortaya çıkmıştır ki bunlar batı nazariyesinin (12) yarım sesten bir araya gelmiş ana dizisini yetersiz kabul ederek “sekizli” aralığını (24) çeyrek sese bölmekte ve bu sesleri kullanarak çaldıkları eserlerin hakîkatî mûsikîye daha yaklaştığını iddia etmektedirler. Batı’da bu cereyanın uyandığı bir sırada bizim mûsikîmizin temel unsurlarından olan bu sesleri terk etmeye meylederek batının itidâl (Tempérament) denilen ve Avrupa’da da yetersizliği anlaşılmaya başlayan doğal olmayan ve sunî özellikle biz Türkler için büsbütün yetersiz sistemindeki sesler ile Türk mûsikîsini icraya ve fazla olarak bunun üzerine bizde alafranga karışımlar ilavesine kalkışmamızın mûsikî ilmi adına yapılacak en büyük bir hata olduğunu itiraf etmeliyiz; çünkü gerçek nağmelerimize kulağı alışan bir Türk için mesela: (piyano) ile çalınan doğu makamlarının yaptığı etki, çetrefil bir Çerkes’in veya acemî bir Sudanlı zencinin Türkçe söylemesinden farklı değildir; buna bir de alafranga âhenkler ilave edilince artık meydana gelecek olan nefretin derecesi kolaylıkla zihinde şekillenir. Batı’da “çeyrek sesler” in kabul ve kullanımı doğru fikirlerin cereyanı başlayalı hemen yarım asırlık bir zaman geçmiştir. [1] O tarihten beri Avrupa mûsikî ulemâsının ileri gelenleri “majör-minör” denilen iki makamın nağme şekilleri ve âhenk düzenlemesi artık bitmiş tükenmiş (Epuisé) olduğundan bahisle doğu mûsikîsi makamlarının alınarak batı mûsikîsinde kullanılması lüzumunu tavsiyeden hâli kalmamışlardır.

[1] Conférence sur la modalité dans la musique grecque; par B.-Ducoudray, Paris 1878.

Almanya’da sonradan yapılan tecrübeler gösteriyor ki batıda başlayan bu “mûsikîde doğululaşma” hareketi tavsiye düşüncesi halinde kalmamış, bunun icraat ve faaliyetine da geçilmiştir. Şu halde mademki batılılar bu derecelere kadar doğuya eğilim göstermiş oluyorlar; biz de bu hareketler karşısında ilgisiz bir vaziyette kalarak sırf batı mûsikîsi ile meşgul olacağımız yerde asıl ve en büyük faaliyetimizi millî mûsikîmizin teori ve uygulamasını, tarihini, felsefesini, güzelliklerinin sebebini inceleysek, bu inceleme sonucunda da iyileştirme yolu ve makamlarımızın ne şekilde âhenklendirileceği hakkında fikir ve incelemelerimizi dâhilde ve hariçte yayımlama ve ilan ve bu şekilde bizim batı mûsikîsini anladığımız kadar batının da mûsikîmizi anlamasına delâlet etmiş olsak millî kültürümüz adına çok şerefli bir harekette bulunmuş olmaz mıyız? ... Böyle çok şerefli bir yolu takip etmemiz, biraz güç ve aynı zamanda ciddi ve devamlı mesâiye muhtaç olsa bile uluslararası mûsikî tarihinde elde edeceğimiz mevkînin önemi, sarf edeceğimiz imkânları fazlasıyla mükâfatlandırılmış olacağına şüphe edilmez.

Mûsikî nazariyatımızın temel taşı hükmünde olan Türk mûsikîsinde doğal nağmelerin oluşturduğu ana dizinin niteliğini belirleme ve bunun icab-ı tabiyyesinden olarak sazlarımızın âhengini tesbit meseleleri çoktan beri hallonunmuş mûsikî meselelerindendi; bunun içindir ki kitabımızın beşinci bölümünü fazlasıyla uzattık. Maksadımız bu ana kadar yayımlanan çeşitli nazariyat kitaplarında Türk mûsikîsi geleceğinin işareti makamında bulunan bu esasî meselelere dair hiçbir bahse tesadüf olunmamasına okuyucularımızın suret-i mahsûsada dikkatini ve ehemmiyetlerini bu konuya çekmekti. Bu münasebetle mûsikî dünyasında Türkler eğer arz ettiğimiz gibi ve çalışırlar ise kazanmaya aday bulundukları parlak ve eşsiz mevkiden ve batı âlemi mûsikîsinin bizden beklediği hizmetlerden de bahsettik. Öyle ümid ederiz ki verilen açıklama, bu meselelerin alâkadarlar yanında olanca önemleriyle anlaşılmasına sebep olmuştur.

(Sorular)

“Lisan-ı Elhân” olan mûsikînin elifba harfleri makamında olan nağmeler ile bir lisanın elifbasını oluşturan harfler arasındaki ilişkileri açıklar mısınız? İlk kavimlerin mûsikî

elifbaları kaç nağmeden bir araya gelmiştir? Ve bunların arasındaki fark, kullandıkları nağmelerin miktar olarak birbirinin aynı olmasından mı ileri gelir? Yoksa bu farkın başka bir sebebi mi vardır? Batı ve doğu mûsikîlerinin elifbaları arasında mevcut olan farkı karşılaştırmayla



Anlatır mısınız? Doğu mûsikîsinde nağmelerin bil-nisbe daha çok olmasından mûsikîmiz ne yönde yararlanmaktadır? Bir mûsikînin doğal ve arızalı nağmeleri ile bir lisanın elifba harfleri arasında daha başka ne gibi ilişki vardır? Ana dizi neye derler? Alafranga mûsikînin ana dizisi kaç nağmeden bir araya gelmiştir? Bu nağmeler Latin harflerinin hangileriyle gösterilir ve makdemâ nerden başlardı? Almanlarla İngilizlerin ana dizisiyle Fransız ve İtalyanların ana dizisi aynı nağmeden mi başlar? Bunların her biri hangi harfle gösterilir? Farabî döneminde Türk mûsikîsinin doğal nağmeleri ne düzenlemede bulunuyor ve bu nağmeler hangi harflerle işaret ediliyordu? O asırda doğal nağmelerin şimdiki gibi isimleri var mıydı? Nağmelere isim verilmesi ne zaman başlamış ve başlangıçta hangi nağmelere ne gibi isimler verilmiştir? Doğal nağmeler silsilesinde isimlerinden de anlaşıldığı üzere eskiden beri (yegâh) birinci, (dügâh) ikinci nağme olduğu halde sonradan bunların arasına (hüseynî aşiran), (ırak), (rast) adı verilen nağmelerin girmesine sebep nedir? İkinci Murad zamanında Türk nazariyecilerden Hızır Bin Abdullah tarafından yazılan eserde içinde bulunan başka düzenlemede bir ana dizi ne şekilde meydana getirilmiş ve bunun içerdiği doğal nağmelere hangi isimler verilmiştir? Düzen şekli o tarihten beri belirlenen doğal nağmelerimizin gerçek ve sabit tizlik ve pestlik dereceleri de belli ve belirli midir? Saniyede (870) titreşimden meydana gelen (la 3) nağmesinin icracılarımız arasında bazen segâh, bazen çargâh, bazen da aksine dügâh nağmelerimizle hem-âhenk edilmesinin sonucu olarak bizde kaç türlü (la = dügâh) nağmesi meydana gelmektedir? Avrupa'da böyle bir durumla karşılaşılır mı? Yani orada üç türlü (la) nağmesi var mıdır? (Dügâh) nağmemizin titreşim sayısı ve bu yüzden gerçek tizlik ve pestlik derecesi bizce net bir şekilde belirli değil midir? Değil ise nazariyemizin bu önemli eksikliğini tamamlamak ve değiştirmek için ne yapmalıyız? Batı mûsikîsi alimlerinin incelemelerine göre doğal haldeki sesiyle her insanın serbestçe çıkarmakta müşterek olduğu nağmelerin hangileri olduğunu söyler misiniz? Şu hâlde Türk ana dizisini meydana getiren doğal nağmeleri tesbit için ne şekilde hareket etmeliyiz? Batı ve doğu mûsikîlerinin ana dizileri arasında aralıkların düzenlenme biçimi itibariyle uygunluk var mıdır? Bu uygunluğu bir karşılaştırma yaparak açıklar mısınız? (Do 3) den başlayıp (do 4) nağmesinde sona eren ana dizimizin nağmelerine bundan sonra hangi isimleri vereceğiz? Türk mûsikîsinin ana dizisini oluşturan doğal nağmeleri nota ile yazar ve

her nağmenin altına yeni isimlerini işaret eder misiniz? Doğal nağmelerimizin bu şekilde gerçek mevki dereceleri belirlenmiş olmasının sazlarımızın kurulması ve çalınması üzerine etkisi olacak mıdır? Bu meseleyi aydınlatmak için yeni âhengin kabul edilmesi kemanın terennüm yönteminde ne gibi etkisi ve değişimi gerekeceğini açıklar mısınız? Udîlerimiz ne yapmalıdırlar? Ud notalarının eskisi gibi (sol anahtarı) ile mi yoksa (fa anahtarı) ile mi yazılması icâb eder? Şimdiye kadar yayımlanan ud metodları bu önemli meseleye temas ve onu köklü şekilde halletmişler midir? Meselenin halli için tek uygun ve yetkili kurum neresidir? Tanburun “yegâh” teli kemanın hani teli ile hem âhenk olacaktır? Tanbura özel notaların hangi anahtar ile yazılması



uygundur? Kemençenin kurulup çalınmasında bir değişiklik olacak mıdır? Kemençenin üç telinin (sol anahtarı) ile hangi nağmelere akord edileceğini gösterir misiniz? (Kanun)un üzerinde ne gibi değişiklikler yapılacaktır? Kanun notaları için hangi anahtar kullanılacaktır? Santurda yeni âhengın uygulanması ne gibi bir değişimi gerektirecektir? Bu sazın daima (mansur) âhengine çekilmesi santurilerimizi memnun edecek midir? Santur notaları hangi anahtar ile yazılacaktır? Bugüne kadar mûsikîmizin ana dizisini oluşturan doğal nağmelerimizin titreşim sayılarını kararlaştırmadıktan başka mûsikî aletlerinin âhengini de kesin olarak tesbit etmekliğimiz ilmen doğru muydu? Böyle köklü değişikliğe teşebbüs edilmesi kimlerin ne gibi itirazlarına sebep olacaktır? Bu itirazların ilmî bir kıymeti var mıdır? Makamlarımızın mutlaka belirli bir perde üzerinden icrası mecburi midir? Bir makamın yalnız bir perde üzerinde icrası hususunda sazındelerimiz arasında kurulan uygulamaya neden dolayı lüzum görülmüştür? Teorisyenlerimiz bu konuda ne gibi kurallar belirlemişlerdir? Mûsikî ilminin makamlar için uyulmasını mecburi kabul ettiğı kurallar başlıca hangileridir? Bunlara uyulması şartıyla makamların (şed) yolundan icrasına bir engel var mıdır? Avrupalılar batı mûsikîsinin (majör) ve (minör) adları verilen “iki” makamını hangi notalar üzerine aktarmışlar ve bu şekilde kaç makam meydana getirmişlerdir? Bunların arasında hakikaten “makam farkı” var mıdır? Hanendelerimizin sesleri ilmî bir sınıflandırmaya tabi tutulmuş mudur? (Mansur) âhenginde okuyabilecek nadir sesleri istisna edersek okullarımızda ve sâir umûmî mahallerde herkesin müştereken okuyabileceğı sesler için kabulü mecburiyetinde bulunduğumuz ana dizinin nağmeleri hangileri olması lazımdır? Böyle sabit ve ölçülü bir âhenk kabulüne itiraz edenler ne yapmış oluyorlar? Zaten itiraz edenlerin sabit bir meslekleri ve bu yüzden itiraz hakları var mıdır? “İlim” de “nazariye” nin lüzumunu takdir eden aydın fikirli gençlik ile yenilenme taraftarı olarak gelecekte yetişecek olan mûsikî âlimlerimiz millî mûsikîlerinin ilerlemesi için nasıl çalışmalıdırlar? Batı mûsikîsi eserlerinin aynen Türkçe’ye nakil (adapte) edilmesinden dolayı lisanımızın telaffuz şivesi ne hale gelir? Mûsikî ilminin doğu ve batı kısımları olmaz mı? Mûsikî tarih-i umûmisinin baştanbaşa aksini gösterdiği böyle bir iddiaya kıyam etmek doğru mudur? Uluslararası denilen mûsikî nerelerde kullanılır? (Doğu mûsikîsi)nin önemli bir şubesi olan Türk mûsikîsinin kuralları ile Batı mûsikîsi

kuralları arasında esaslı ve nazik farklar yok mudur? Mûsikîmizin ilerlemesi için bazı kimseler ne gibi bir yol takip etmemizi tavsiye ederler? Mûsikî sahasında Türklerin, Macarlar ve Ruslarla karşılaştırılması doğru mudur? Mûsikîce olan vaziyetimize göre Türkler ne yapmalıdırlar? Avrupalıların mûsikî hususunda bizden bekledikleri hizmet ne gibi şeylerdir? Dünya yüzündeki medenî milletlerin mûsikîsi kaç sınıfa ayrılır? Türk mûsikîsinin geleceği ne olacaktır? Mûsikîmize bir gün (İlm-i âhenk) kabul edilecek ve uygulanacak mıdır? Bizim (ilm-i âhengimiz) batı ilm-i âhenginin aynı mı olacaktır? Avrupa’da başlayan “mûsikîde doğululaşma” hareketleri neden ibarettir? Bu hareketlere karşı biz Türklerin üzerine düşen görev ne olmalıdır?



ALTINCI BÖLÜM

(Yazma İlmi)

Ses Ölçer Üzerinde Nağmelerimizin Bilimsel Yerlerini Nasıl Buluruz?

Kitabımızın birinci bölümünde mûsikî ilminin esasen iki kısma ayrılıp bu kısımların birincisine, (telif ilmi – Composition), ikincisine (ika ilmi – Rhythmopée) denildiğini söyledikten sonra bu ilmin felsefî ve matematikle ilgili kökenini oluşturan konuları ayrı ayrı fasıllarda açıklamış ve bu münasebetle pek akla uygun ve ilmî esaslara dayanan millî mûsikîmize batı nazariyesinin uygunlaması doğru ve mümkün olmadıktan başka Türklerin mûsikî sahasında sahip olduğu gelecek ve cidden müstesnâ şerefli konumu bize kaybettirecek olan böyle akla uygun olmayan bir hareketin batılılarca bile hoş görünmeyeceğini ve bununla beraber mûsikî kültürümüze çağdaş bir şekil vermek için mûsikîmizin eğitim ve öğretimi, yazım ve okuması mûsikî aletlerimizin âhenlerinin tesbiti hususlarında senelerden beri devam eden yanlış geleneklerimizin kökeni suretinde değişimi ve bu meselelerde alınması icab eden yenilik ve ilerleme tedbirlerinin [1] bin an önce düşünülüp bulunması lazım olduğunu da ayrıntılı olarak yazmıştık.

Şimdi artık sıra, doğrudan doğruya telif ilminin içerdiği konuların geniş açıklama ve beyanına geldi. İsminden de anlaşılacağı gibi nağmelerin bir diğeriyle telifinin tâbi olduğu kuralları bize öğretecek olan telif ilmi de her şeyden önce yazacağımız nağmelerin nitelikleri hakkında esaslı bir fikrimiz olması gerekir. Bu yüzden bu bölümde öncelikle Türk lisan-ı Elhân' ının “elifba harfleri” yerinde olan “doğal nağmeler” in bir ses ölçer üzerinde hesaplanarak yerlerinin ne şekilde

[1] Bu tedbirler arasında eski mûsikî aletlerimizle yetinilmeyip mesela piyanoya ve diğer Alafranga aletlere ihtiyacımıza göre bazı perde ve anahtarlar ilavesiyle bunların Türk mûsikisinde kullanılmasının ve bu şekilde millî orkestramıza nitelik ve nicelik itibarıyla de zenginlik verilmesinin önemli bir yeri olduğunu hatırdan çıkarmamalıyız.

Tesbit edileceğinden ve bu nağmelerin arasındaki “aralıklar” ın miktarını “gerçek” veya “yaklaşık” olarak gösteren “adedî (sayısal) oranlar” ın hangileri olduğundan bahsedilecek ve daha sonra doğal nağmelerin arasına girecek (Arıza- Accident) türünden çeşitli perdelerin böylelikle bir ses ölçer üzerinde yerleri nasıl bulunacağı ve aralarındaki “aralıklar” ın gerçek ve yaklaşık oranlarının hangileri olduğu anlaşılacaktır.

Doğu ve batının eski ve yeni nazariyecileri her nedense “mûsikî” nin telif ilmi kısmını lüzumu derecesinde açıklamamışlardır. Çeşitli milletlerin mûsikîlerinden bahis olarak Avrupa’da yazılan birçok kitapları bu bakış açısıyla inceleyenler bu sözüme hak verirler; mesela Japonların, Hintlilerin, Çinlilerin, eski Yunanlıların mevkîlerine ilişkin kitaplara bakılır, bu milletlerin mûsikîlerinde kullandıkları bütün nağmelerin ilmî kıymetlerini gösteren “adedî (sayısal) oranları” ya hiç bulamayacaklar veya bulsalar bile bu nağmelerin birbiriyle bir araya gelmesiyle oluşan çeşitli makamların uygulamadaki yazma ve kullanım tarzlarına dair verilen teorik ve icraya yönelik bilgilerin kendilerini tatmin etmekten çok uzak bulunduğunu teessüfle görecektir. Hâlbuki bizim fikrimize göre bir mûsikînin teorisini içeren kitap o derecede açıklık ve ayrıntıya sahip olmalıdır ki incelenmesi istenen herhangi bir mûsikî ile terennüm eden millet fertlerinden birini dinlemek mümkün olmadığı hâlde dahi o kitapta belirtilen kurallar gereğince bir ses ölçer üzerinde yerleri bulunacak perdelere göre akord edilecek bir mûsikî aleti ile yine aynı kitapta notası görülecek bir eseri çalarak bahsedilen ezgi milletin mûsikî mesleği (Système tonal), mûsikî üslûbu ve icra gelenekleri hakkında oldukça tam ve sağlıklı bir fikir üretilmesi mümkün olabilmelidir.

Biz bu kitabımızda işte bu amacı takib ettik ve öyle bir yol tuttuk ki mesela uzak doğu sakinlerinden lisanımızı öğrenmiş olan bir Japonyalı mûsikîşinas bile bu kitabı dikkatle okuyarak yukarıda dediğimiz gibi hareket olsa Türk mûsikî’sinin icrasal ve teorik inceliklerine vâkıf olacaktır.

Mûsikî nazariyatıyla meşgul olacakların her şeyden önce bir ses ölçer edinmeye ihtiyaçları var; zira teorik olarak büyüklük ve küçüklükleri öğrenilen

Aralıkları bir telden çıkararak bunlardan meydana gelen nağmeleri kulakla gerçekten duymadıkça nazariyat öğretiminden asıl amacı olan teorinin icraya uygulanmasına ve kulağın mûsikî terbiyesinin gelişiminde başarılı olunamayacağı tabiidir.

Tedarik edilecek ses ölçer yukarıda yirmi altıncı sayfada resmi konulmuş şekilde olacağı gibi daha basit bir şekilde de olabilir. Mesela: Bir doğramacıya (110) santim uzunluğunda (4) santim genişliğinde ve derinliğinde kuru ve eğilmeyecek tarafına kesilmiş gürgen ağacından düz bir tahta yaptırılır; bu tahtanın her iki başından “beşer” santimlik kısmı ayrılır ve bu kısımların tam üzerine birer sabit eşik yerleştirilir. Bu eşiklerin arası o derece dikkatle ölçülmelidir ki üzerlerine gerilecek madeni telin titreyen kısmı tam (bir metre) yani (1000) milimetre uzunluğunda olsun.

Bundan sonra tahtanın her iki başında ayırdığımız beşer santimlik yerlerin birisine bir delik açarak oraya bir burgu yerleştirir ve diğerine de telin bir ucunu bağlamak için bir çivi çakarız. Ses ölçerden çıkacak sesin çokça olması arzu edilirse burgu ile çiviye ikişer tane yapmak ve çift tel takmak lazımdır.

Eşiklerin yüksekliği burgu tarafında daha az ve çivi tarafında nisbeten biraz daha çok olur ise [1] tahtanın üzerine bu kitapta öğreneceğimiz kurallara uygun olarak bilimsel yerleri belirleyecek nağmeler için (mandolin) lerin sapındaki gibi madeni perde bağları tesbit ederek ses ölçerimizi bir tanbur sapı yerine kullanmak ve bu aletle ufak parçalar çalmak ve çeşitli makamlarımızın icra farklarını tecrübe ederek anlamak mümkün olabilir ki bunun lüzum ve önemini de açıklamaya gerek yoktur.

[1] Çivi tarafındaki eşğin yüksekliği o kadar az olmalıdır ki (Tiz neva)ya özel perde bağının üstünden geçen tel ile bu bağ arasında ancak iki milimetrelilik bir aralık kalmalıdır; telin yüksekliği fazla olur ise parmağımızla telin üzerine yapacağımız basınç nağmeler yerinin tamamıyla değişmesini ve bu yüzden çıkacak nağmelerin doğruluğunu ihlal eder. Bir de (tanbur) un sapında pest nağmelere özel bağların kalın kirişlerden bağlanarak nağmeler tizleştikçe kirişlerin de biraz ilceldiği gibi ses ölçerin üzerine yapıştırılacak bağların da tiz tarafa doğru derece derece ve gayet muntazam olarak yüksekliklerinin pek az azaltılması lazımdır. Bu önemli noktalara gayet dikkat edilmelidir.

Bununla beraber tarif ettiğimiz bu ses ölçer yerine mûsikî aletleri imal eden dükkânlarda tanburlara takılmak üzere hazırlanmış olan tanbur saplarından da yararlanılabilir.

*

* *

Ses ölçer tarifimiz gibi hazırladıktan sonra bunun üzerinde mûsikîmizde kullandığımız nağmelerin yerlerini belirleme uygulamasının icrasına başlayabiliriz.

Öncelikle karşımıza şu mesele çıkar: Acaba ses ölçerin açık telini hangi nağmemize akord edelim? Ana dizinin birinci nağmesi olan (rast=do₃) nağmesine mi? Yoksa bazı makamlarımızın karar perdesini, bazılarının da seyir yeri itibariyle bitiş noktasını oluşturması itibariyle (yegâh = sol₂) nağmesine mi? Bu sorulara (her iki şekilde de hareket edebiliriz) cevabı verilir. Ancak biz açık telin yegâh nağmesine çekilmesini pratik sebeplere dayanarak daha tercih edilir buluruz. Bunun için mûsikî mağazalarında kemana özel olarak satılan dört tanesi birbirine bağlı akord düdüklerinin üzerinde (G) harfi yazılı olanından yararlanır ve ses ölçerin telini (yegâh=sol₃) nağmesine çekeriz. (G) harfli düdük tedarik edilemeyen yerlerde (la₃) nağmesini veren düdükler vasıtasıyla (sol₂) nağmesinin bulunması da biraz kulağı seslerden anlayanlar için mümkündür. Şurasını da söyleyelim ki ses ölçerin uzunluğu mutlaka (bir metre) olması şart değildir. Nağmelerimiz arasındaki aralıkları gösteren “adedî (sayısal) oranlar” hiçbir zaman değişmeyeceği için bu oranların “herhangi uzunlukta olan” bir tel üzerine uygulanabileceği şüphesizdir. Bizim ses ölçerin (bir metre) yani (1000) milimetre uzunluğunda tek başına icra edeceğimiz vuruş uygulamasında metrik sisteme göre olduğu için kolaylık sağlamak amacından ileri gelmiştir. Yoksa telimizin uzunluğu herhangi bir uzunlukta ve mesela (998) milimetre uzunluğunda dahi olsa o tel üzerinde yine “aynı kurallar” ın uygulanması gerekir veya yalnız bulunacak nağmelerin yerleri biraz değişirdi.

Ses ölçerin üzerinde öncelikle doğal nağmelerimizin bilimsel yerlerini bulmak için aşağıda tarif olunan (14) uygulamanın sırasıyla yapılması lazım gelir:

- 1- (Yegâh) ile (Hüseynî Aşîrân) nağmelerinin arasındaki aralığın adedî (sayısal) oranı $9/8$ olduğu için (yegâh) nağmesini veren açık telin uzunluğu olan (1000) sayısını önce (8) ile çarpıp, sonra (9) ile böleriz; çıkan $888 \frac{8}{9}$ sayısı, ses ölçer üzerinde (hüsenî aşîrân) nağmesinin yerini gösterir. Bu yüzden telin mızrap vurulan tiz tarafından saymaya başlayarak 888 milimetre ve (bir milimetrenin dokuzda sekiz)inci kısmına denk gelen noktasına (hüseynî aşîrân) nağmesini çıkaracak perde bağını sağlamca yerleştiririz.
- 2- (Yegâh) ile (Irak) arasındaki aralığın adedî (sayısal) oranı $8192/6561$ 'dir. Bunun için (1000) sayısını (6561) ile çarpıp (8192) ile böleriz. $(800 \frac{925}{1024})$ sayısı çıkar ki bundan da telin o noktasına (ırak) nağmesine özel perde bağının bağlanacağını öğreniriz.
- 3- (Yegâh) ile (Rast) arasındaki aralığın adedî (sayısal) oranı $4/3$ olduğundan (1000) sayısını (3) ile çarpıp (4) ile böleriz. Çıkan (750) sayısı (rast) nağmesinin yerini göstermiş olur.
- 4- (Yegâh) ile (Dügâh) arasındaki aralığın adedî (sayısal) oranı $3/2$ olduğundan dolayı (1000) sayısının (2) ile çarpım (3) ile bölümünden elde edilen $666 \frac{2}{3}$ sayısı (dügâh) nağmesinin çıkacağı yeri gösterir.
- 5- (Yegâh) ile (Segâh) arasındaki aralığın adedî (sayısal) oranı $32768/19683$ olmasına nazaran (1000) sayısını (19683) ile çarpıp (32768) ile bölmek lazım gelir. Çıkan $(600 \frac{2775}{4096})$ sayısı (segâh) nağmesinin yerini göstermiş olur.
- 6- (Yegâh) ile (Çargâh) arasındaki aralığın sayısal oranı $16/9$ ' dur. Bu yüzden (1000) sayısını (9) ile çarpıp (16) ile bölünce $(562 \frac{1}{2})$ çıkar ki bu sayı da (çargâh)ın yerini gösterir.

- 7- (Yegâh) ile (Neva) arasında 2/1 oranı bulunduğundan ve bu da telin tam yarısı demek olduğundan (500)üncü milimetreye (neva) nağmesinin çıkacağı perde bağını bağlarız.
- 8- (Yegâh) ile (Hüseynî) arasındaki aralığın sayısal oranı 9/4' tür. 1000 sayısını (4) ile çarpıp (9) ile böleriz. Çıkan (444 4/9) sayısı (hüseynî) nağmesinin yeridir.
- 9- (Yegâh) ile (Evc) arasında (16384/6561) oranı vardır. (1000) sayısının (6561) ile çarpımı (16384) ile bölümünden elde edilen (400 925/2048) sayısı (evc)in yerini gösterir.
- 10- (Yegâh) ile (Gerdaniye) arasında 8/3 oranı vardır. Bu yüzden (1000) sayısını (3) ile çarpıp (8) ile bölersek (gerdaniye nağmesinin (375)inci milimetreden çıkacağını anlarız.
- 11- (Yegâh) ile (Muhayyer) arasında 3/1 oranı vardır. O halde (1000) sayısının (3) ile bölümünden elde edeceğimiz (333 1/3) sayısı (muhayyer) nağmesinin telimizin üzerindeki yerini göstermiş olur.
- 12- (Yegâh) ile (Tiz segâh) arasında 65536/19683 oranı vardır. (1000)in (19683) ile çarpımı (65536) ile bölümünden elde edilen (300 2275/8192) sayısı (Tiz segâh)ın yerini gösterir.
- 13- (Yegâh) ile (Tiz çargâh) arasında 32/9 oranı vardır. Bu yüzden (1000) sayısının (9) ile çarpımı (32) ile bölümünden çıkan (281 1/2) adedi (Tiz çargâh)ın yeridir.
- 14- (Yegâh) ile (Tiz neva) arasında 4/1 oranı vardır. Şu hâlde (1000) sayısının (4) ile bölümünden elde edilen (250) sayısı (Tiz neva)nın (250) milimetreden çıkacağını gösterir.

Bu uygulamayı yaparak ses ölçer üzerinde bilimsel yerleri matematiksel bir

Kesinlik ile tesbit edilen doğal nağmelerimizin hangileri olduğu ve telin kaçınıcı milimetresine denk geldikleri iyice anlaşılması için aşağıdaki nota satırlarının dikkatle gözden geçirilmesini tavsiye ederiz.

Yegâh	Hüseyini Aşiran	Irak	Rast	Dügâh	Segâh	Çargâh	Neva
							
1	9/8	$\frac{8192}{6261}$	4/3	3/2	$\frac{33768}{19683}$	16/9	2/1
1000	888 $\frac{8}{9}$	800 $\frac{925}{1024}$	750	666 $\frac{2}{3}$	600 $\frac{2775}{4066}$	562 $\frac{1}{2}$	500

Neva	Hüseyini	Evc	Gerdaniye	Muhayyer	Tiz Segâh	Tiz Çargâh	Tiz Neva
							
2/1	9/4	$\frac{16384}{6561}$	8/3	3/1	$\frac{65536}{19683}$	32/9	4/1
500	444 $\frac{4}{9}$	400 $\frac{925}{2048}$	375	333 $\frac{1}{3}$	300 $\frac{2275}{8192}$	281 $\frac{1}{4}$	250

(Şekil: 21)

Yukarıda görülen (15) doğal nağmeden her birinin altında bulunan adedî (sayısal) oranlar, yalnız o nağme ile baştaki (sol = yegâh) nağmesi arasındaki aralığı gösteren birer ölçüden ibarettir; bu notaların birbiri arasında bulunan aralıkların mahiyetlerini bir bakışta anlayabilmek için nağmelerin “takip eden aralık” larını gösteren diğer sayfadaki nota satırlarını (Şekil 22) incelemelidir.

Ses ölçer üzerinde yerlerini bulduğumuz (15) doğal nağme silsilesini gösteren (21)inci şeklin incelenmesinden anlaşılmıştır ki adı geçen silsile yalnızca doğal nağmelerden mürekkep olup bunların arasında arızalı nağmelerden hiçbirisi bulunmamaktadır.

Nağmelerin arasındaki “takip eden aralıklar” ı gösteren aşağıdaki şekilden de şunu anlamış olacağız ki doğal nağmelerimizin arası eşit açıklıkta değildir ve bu nağmeler arasında en büyüğü 9/8, ortancası 65536/59049, daha küçüğü 2187/2048 oranında olarak (üç) tür (aralık) vardır.

Yegâh	Hüseyinî Aşiran	Irak	Rast	Dügâh	Segâh	Çargâh	Neva
9/8	$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	9/8	$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	9/8	

Neva	Hüseyinî Aşiran	Evc	Gerdaniye	Muhayyer	Tiz Segâh	Tiz Çargâh	Tiz Neva
9/8	$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	9/8	$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	9/8	

(Şekil: 22)

Aralarında 9/8 oranı bulunan aralıklara (Tanini – Ton majeur), aralarında 65536/59049 oranı bulunan aralıklara (Büyük mücenneb – Ton mineur), aralarında 2187/2048 oranı bulunan aralıklara da (Küçük mücenneb – Apotome) adları verilir.

Şurasını şimdiden uyaralım ki Türk mûsikisinde kullanılan aralıklardan bazılarının hem “yaklaşık” olarak, hem de “gerçek” olarak (iki) türlü “adedî (sayısal) oran” ı vardır; bazılarının ise yalnız “gerçek” oranı olup “yaklaşık” oranı yoktur.

(Tanini) aralığı yalnız “gerçek” oranı olan aralıklardandır. (Büyük mücenneb) aralığının hem kesin hem de yaklaşık oranları vardır: Gerçek oranı 65536/59049, yaklaşık oranı da 10/9’dur. (Küçük mücenneb) aralığının da iki oranı olup gerçek oranı 2187/2048,

Yaklaşık oranı 16/15'tir. Bir aralığın böyle iki türlü “adedî (sayısal) oran” ile gösterilmesinin sebepleri ileride sırası gelince açıklanacaktır.

Aralarında (Tanini) aralığı bulunan doğal nağmelerin arasında mûsikîmizin icrasında çoğunlukla (üç) [1], (Büyük mücenneb) ile (Küçük mücenneb) aralığı bulunan nağmelerin arasına da ikişer (arızalı) perde dâhil olabilmektedir.

Doğal nağmelerimizin arasına giren bu arızalı perdelerin de ses ölçer üzerinde yerlerini bulmak için yapılması gereken uygulamaya gelince: birer birer tarifi uzun sürecek olan bu uygulamayı daha sade bir şekilde bildireceğiz; mesela, (yegâh) ile (hüseynî aşîrân) arasındaki birinci “arızalı perde” nin yerinin nasıl bulunacağını kısaca:

$$(\text{Nim kaba hisar}) = 256/243 = (949 \text{ } 7/32)$$

şeklinde ifade edeceğiz ki bundan okuyucuların anlayacağı mânâ, (yegâh) ile (nim kaba hisar) arasında 256/243 oranı mevcut olduğundan ve ses ölçerin uzunluğu olan (1000) milimetreyi 256/243 oranını önce (243) sayısı ile çarpıp, sonra (256) sayısı ile bölecek olursak çıkacak 949/ 7/32 sayısının telimizin üzerinde (nim kaba hisar) denilen perdenin yerini göstereceğinden ibarettir. Maksadımızı bir kat daha açıklamak için tekrar edelim ki “arızalı perdeler” in her birine mahsus olarak isimlerinin yanına yazdığımız adedî (sayısal) oranların küçük adedini daima (1000) ile çarpıp ve çarpım sonucunu o oranın büyük sayısı ile böleceğiz ve çıkacak sayılardan o perdenin yerinin neresi olacağını anlayacağız:

- 1- [Yegâh] (1000) milimetre uzunluğundadır.
- 2- Nim kaba hisar = 256/243 = 949 7/32
- 3- Kaba hisar = 2187/2048 = 936 967/2187
- 4- Dik kaba hisar = 65536/59049 = 901 133/8192

[1] (Tanini)lerin arasına giren (üç) perdenin (Tanini) aralığını oranları farklı (dört) kısma ayrılmasından dolayı doğu ve batı yazarlarından bazıları bunlara (çeyrek perde = Qari de ton) adını vermişler ve bu tabiri görenler de Türk mûsikîsinde bir (Tanini) aralığının “dört eşit kısma” bölündüğü zannına kapılmış olsalar da bahsimiz ilerledikçe anlaşılacağı üzere mûsikîmizde bir (Tanini) aralığının “dört eşit kısma” ayrıldığı asla gerçekleşmeyip ancak gerek (Tanini) aralıkları, gerek (Büyük mücenneb) ve (Küçük mücenneb) aralıkları arasında “oranları farklı” birtakım (melodik aralıklar) kullanılmaktadır.

- 5- [Hüseynî aşîrân]
- 6- Acem aşîrân = $32/27 = 843 \frac{3}{4}$
- 7- Dik acem aşîrân = $19683/16384 = 832 \frac{7744}{19683}$
- 8- [Irak]
- 9- Geveşt = $81/64 = 790 \frac{10}{81}$
- 10- Dik geveşt = $320/643 = 759 \frac{3}{8}$
- 11- [Rast]
- 12- Nim zengûle = $1024/729 = 711 \frac{177}{128}$
- 13- Zengûle = $729/512 = 702 \frac{242}{729}$
- 14- Dik zengûle = $262144/177147 = 675 \frac{49950}{65571}$
- 15- [Dügâh]
- 16- Kürdi = $128/81 = 632 \frac{13}{16}$
- 17- Dik kürdi = $6561/4096 = 624 \frac{1936}{6561}$
- 18- [Segâh]
- 19- Bûselik = $28/16 = 592 \frac{16}{27}$
- 20- Dik bûselik = $1280/729 = 569 \frac{17}{32}$
- 21- [Çargâh]
- 22- Nim hicaz = $4096/6187 = 533 \frac{958}{1024}$
- 23- Hicaz = $243/128 = 526 \frac{183}{243}$
- 24- Dik hicaz = $1048576/5311441 = 506 \frac{107693}{1311072}$
- 25- [Neva]
- 26- Nim hisar = $512/243 = 474 \frac{39}{64}$
- 27- Hisar = $2187/1024 = 468 \frac{484}{2187}$
- 28- Dik hisar = $131072/59049 = 450 \frac{8325}{16384}$
- 29- [Hüseynî]
- 30- Acem = $64/27 = 421 \frac{7}{8}$
- 31- Dik acem = $19683/8193 = 416 \frac{3872}{19683}$
- 32- [Evc]
- 33- Mahur = $81/32 = 385 \frac{5}{81}$
- 34- Dik mahur = $640/243 = 379 \frac{11}{16}$
- 35- [Gerdaniye]

36- Nim şehnaz = $2048/729 = 245/256 = 355$ ($2048/729 = 355 \ 245/256$)

37- Şehnaz = $729/256 = 351 \ 121/729$

38- Dik şehnaz = $524288/177147 = 337 \ 115486/131072$



39- [Muhayyer]

40- Sünbüle = $256/81 = 316 \frac{13}{32}$

41- Dik sünbüle = $6561/2048 = 312 \frac{968}{6561}$

42- [Tiz segâh]

43- Tiz bûselik = $27/8 = 296 \frac{8}{27}$

44- Dik tiz bûselik = $2560/769 = 284 \frac{49}{64}$

45- [Tiz çargâh]

46- Nim tiz hicaz = $8196/2187 = 266 \frac{991}{1024}$

47- Tiz hicaz = $243/64 = 263 \frac{91}{243}$

48- Dik tiz hicaz = $2097152/531441 = 253 \frac{262144}{894125}$

49- [Tiz neva]

Ses ölçer üzerinde (Tiz neva)dan daha ileriye doğru (Tiz hüseyinî) (Tiz acem) gibi herhangi bir nağmenin yerini bulmak için kural şudur ki o nağmenin pest karşılığının adedî (sayısal) oranını alır ve o oranın yalnız büyük oranını (2) ile çarparsınız; elde edilen sonuç kısaltılabilir ise kısaltıldıktan sonra ise aynen aradığımız nağmenin yerini göstermiş olur. Mesela (Tiz hüseyinî)nin yerini bulmak istiyoruz: (hüseyinî)nin oranı (21)inci şekilde gördüğümüz gibi $9/4$ idi; bu yüzden bu oranın büyük sayısı olan (9)u (2) ile çarparsınız ve (18) sayısına oranın küçük sayısı olan (4)ü payda vererek $18/4$ oranını elde ederiz. Ve sadeleştirilince $9/2$ şeklini alan telimizin üzerine uygulanınca ($222 \frac{2}{9}$) sayısını buluruz ki bu da (Tiz hüseyinî)nin yerini gösterir.

Bu ciheti de söyleyelim ki ses ölçerin (Tiz neva) nağmesini veren (250)inci milimetresinden itibaren geri kalan kısmını tekrar “iki eşit kısma” ayıracak olsak telin (125)inci milimetresinden (Tiz nevanın tizi = sol) nağmesi çıkar ve telin bu (125) milimetrelik kısmından da (neva) ile (Tiz neva) arasındaki bütün “doğal” ve “arızalı” nağme ve perdelerin tizlikle karşılıklarının çıkarılması mümkün olur.

(Yegâh)tan itibaren (Tiz neva)ya kadar bütün nağmeler arasındaki aralıkların isimleri ve bu aralıklara mahsus işaretler

Mesela (Yegâh) ile (Nim kaba hisar), veya yine (yegâh) ile (acem aşîrân) ve daha doğrusu herhangi bir nağme ile (yegâh) arasında bulunan aralığın miktarı yukarıda 89 ila 91. Sayfalardaki cetvellerde her nağmenin ismi yanında yazılan 256/243 ve 32/27 gibi oranlarla gösterilmişti.

(Yegâh) başlangıç sayıldığına göre (yegâh)tan (neva)ya kadar yerleri tespit edilen (24) adet doğal ve arızalı nağmenin arasındaki aralıkların birer “ismi” ve bu isimlerin kısa bir “işareti” vardır. Aşağıdaki cetvel aralıkların isimleriyle işaretlerini içerir.

- 1- Yegâh – birli (Unisson), (BR)
- 2- Nim kaba hisar – Bakiye (B)
- 3- Kaba hisar – Küçük mücenneb (KM)
- 4- Dik kaba hisar – Büyük Mücenneb (BM)
- 5- Hüseyinî aşîrân – Tanini (T)
- 6- Acem aşîrân – Küçük üçlü (KÜ)
- 7- Dik acem aşîrân – Orta üçlü (OÜ)
- 8- Irak – Büyük üçlü (BÜ)
- 9- Geveşt – Zî’f Tanini (ZT)
- 10- Dik geveşt – Nâkıs dörtlü (ND)
- 11- Rast – Dörtlü (D)
- 12- Nim zengûle – Zâid dörtlü (ZD)
- 13- Zengûle – Nâkıs beşli (NB)
- 14- Dik zengûle – Mücenneb beşli (MB)
- 15- Dügâh – Beşli (BŞ)
- 16- Kürdi – Zâid beşli (ZBŞ)
- 17- Dik kürdi – Fazla beşli (FBŞ)
- 18- Segâh – Nâkıs altılı (NA)
- 19- Bûselik – Altılı (A)
- 20- Dik bûselik – Nâkıs yedili (NY)
- 21- Çargâh – Yedili (Y)

- 22- Nim hicaz – Fazla yedili (FY)
- 23- Hicaz – Zâid yedili (ZY)
- 24- Dik hicaz – Mücenneb sekizli (MS)
- 25- Neva – Sekizli (S)

(Neva)dan (Tiz neva)ya kadar olan aralıkların ayrıca isimleri yoktur; mesela (yegâh – hüseyinî) aralığı bir (sekizli) ile bir (tanini) aralıklarının toplamından oluşmuş olduğundan bu aralığa (sekizli ve tanini) ismi verilmiş ve işareti de (ST) olarak gösterilmiştir. Başka bir misal: (yegâh – gerdaniye) aralığının ismi (sekizli ve dörtlü), işareti (SD)dir. Ayrıca (yegâh – tiz neva) aralığının ismi (iki sekizli) ve işareti de (SS)dir.

(Sorular)

Telif ilmi bize neyi öğretecektir? Bir mûsikînin teorisini içeren kitap ne gibi konuları içermelidir? Bizim bu kitapta tuttuğumuz yol hangisidir? Bir ses ölçere neden dolayı ihtiyacımız vardır? Ses ölçer nasıl yapılmalıdır? Bu aletin üzerindeki teli hangi nağmemize çekmeliyiz? Telin uzunluğu ne kadar olmalıdır? Ses ölçer üzerinde (yegâh)tan (Tiz neva)ya kadar olan doğal nağmelerin “sıralanan sonuçları” hangi aralıklardan ibaret ve bu nağmeler arasında kaç tür aralık mevcuttur? Mûsikîmizde kullanılan aralıkların kaç türlü adedî (sayısal) oranları vardır? Tanini, Büyük mücenneb, Küçük mücenneb aralıklarının “yaklaşık” ve “gerçek” oranları hangileridir? Bu üç tür aralığın aralarına kaçar “arızalı perde” dâhil olmaktadır? Arızalı nağmelerin yerlerini ses ölçer üzerinde nasıl buluruz? (Tiz neva)dan daha tiz nağmelerin yerlerini bulmanın kuralı nedir? Ses ölçerin (Tiz neva)yı veren kısmını da ikiye ayırırsak telin bu kısmında hangi nağmeleri buluruz? (Yegâh) ile (Neva) arasındaki doğal ve arızalı nağmelerin (yegâh)a oranla aralarındaki aralıkların isimleri ve işaretleri nedir? (Neva – Tiz neva) arasında bulunan aralıkların ayrı isimleri var mıdır? Ve işaretleri nasıldır?

YEDİNCİ BÖLÜM

Uyumlu Aralıklar Hangileridir?

Mûsikî aralıklarının bir takım adedî (sayısal) oranlarla gösterildiğini ve bu aralıkların bir tel üzerine uygulanmasıyla meydana gelen uyumlu nağmelerin de mûsikî lisanımızın elifba harfleri makamına denk geldiğini biliyoruz ve bundan önceki bölümde de bu nağmelerin bir tel üzerinden o telin ne gibi kısımlara bölünmesiyle çıkarılacağını öğrendik; işte bu uyumlu nağmelerdir ki çeşitli vaziyetlerde yan yana getirilecek ve bunlardan da birçok lahnî (melodik) birleşimler, daha bilinen tabiriyle “makam” lar, “terkib” ler meydana gelecektir. Burada hatırmıza şu sorular gelebilir:

-Herhangi iki sayının birbirine oranlanmasından bir “adedî (sayısal) oran” meydana geleceğine göre acaba böyle her akla gelen oranın uygulanmasından elde edilecek nağmelere “uyumlu” demek ve bunları mûsikîmizde kullanmak mümkün olamaz mı? Mümkün olamaz ise hangi aralıklara “uyumlu”, hangilerine “uyumsuz” diyeceğiz? Bu hükümleri vermek için elimizdeki ölçü (Critérium) nedir?

Öyle ya! Mademki 9/8 oranının bir tel üzerine uygulanmasından (rast-dügâh), (çargâh-neva) gibi bir takım “uyumlu aralıklar” oluşuyor; o halde mesela 9/7 oranının kabahati nedir? Bununla da “yeni bir aralık bularak mûsikîde kullanılabilen aralıkların sayısını artıramaz mıyız? ...

Bu soruların cevabı gayet basittir: eserimizin 12. sayfasında izah ettiğimiz gibi mûsikî ilmi, kuramsal olarak oluşturulması mümkün olan bütün sayısal oranların uygulanmasından meydana gelmemiş ve aksine mûsikî tabiâtına ve sağlam zevke sahip insanların tabîî teganniyâtına hâkim olan kanunları inceleyen teorisyenlerin “ancak icrada kullanılan nağmeleri” gösteren sayısal oranları bulup tesbit etmelerinden meydana gelmiştir; ve yine teorisyenlerimizin araştırmaları ortaya çıkarmıştır ki aralarında 9/8 oranı bulunan nağmeler kulağa “uyumlu” bir etki oluşturduğu halde arasında 9/7 oranı bulunan nağmeler kulağa tam tersi “uyumsuz” gelmektedir. Bu yüzden insanların tabîî teganniyatını temsil etmeyen herhangi bir sayısal orandan meydana gelen nağmelerin “uyumlu” kabul edilmemesi doğaldır.

Okuyucularımız bu sözüme karşı da (ne için böyle oluyor?) diye bir soru daha ortaya koyabilirler, yani 9/8 aralığının nağmesi uyumlu olduğu halde 9/7'ninki uyumsuz olmasının sebebini ilmen açıklamamızı isteyebilirler; nitekim bu soru çok eski zamandan beri ortaya konulmuş ve teorisyenlerimiz bu hadiseyi ilme dayandırmak için kılı kırk yararcasına çalışmışlar ve Avrupalıların bile dikkatini çeken [1] bazı kurallar koymuşlardır. Yine de bütün bu çabalarına rağmen (uyumlu aralıklar)ın miktar ve çeşitleri ile sınıflandırma tarzı hakkındaki ifadelerinde teorisyenlerimiz bir hayli çelişkilere düştükleri gibi [2] hangi aralıklara “uyumlu”, ve hangilerine “uyumsuz” denileceği meselesini de kökten surette halletmişlerdir.

Zaten bütün batı alimlerince bile uyumluluk (Consonance) ile uyumsuzluk (Dissonance) arasında kesin bir sınır çizgisi belirleme hususunda fikir birliği görülememektedir. Bunun başlıca sebebi ise bu sınır çizgisinin, herkesin kulağındaki hassasiyetin derecesine ve o kimsenin aldığı mûsikî terbiyesinin sonucu olarak kulağının oluşturduğu alışkanlığa göre değişmesidir. Birisine gayet sert gelen bir nağme diğer birine gayet hoş görünebilir. Çünkü zevkler, renkler üzerine münakaşa olunamadığı gibi mûsikîde nağmeler üzerine de münakaşa yapılamaz.

Şu kadar ki “uyumluluk” sınırının nerede bittiği ve “uyumsuzluk” sınırının nereden itibaren başladığı mutlak bir surette belirlenemediğini gören batı bilginleri bu meseleyi büsbütün terk etmeyi de uygun bulmamışlar ve bazı yazarlar kendi düşüncelerine göre mûsikî nağmelerini “uyumlu” ve “uyumsuz” sınıflarına ayırmakla beraber bazıları da nağmeleri uyumluluklarının çokluğu ve azlığı itibariyle bir sıraya

[1] Alman mûsikî alimlerinden (Riman)ın mûsikî sözlüğündeki (Messel) kelimesine bakınız. Yazar orada, 14. Asr-ı miladîde Avrupa mûsikîşinaslarının bilgileri eski Yunan teorisinden ileri gidemediği halde doğu teorisyenlerinin büyük üçlü (Tierce majeure) ve küçük üçlü (Tierce mineure) ve hatta büyük ve küçük altılı (Sixte majeure), (Sixte mineure) aralıklarını “uyumlu” aralıklardan saydıkları kemal-i takdirle zikrederler.

[2] Bu çelişkilerin burada açıklanması uzun sürer; daha fazla açıklama için (Safiyüddin) ile (Abdülkâdir Merâgî'nin yazdıklarında (aralıklar) konusuna başvurulabilir.

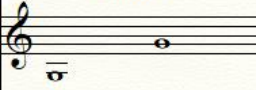
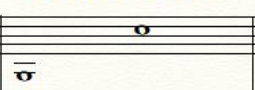
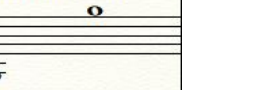
Dizerek “uyumluluk” ile “uyumsuzluk” arasındaki sınır çizgisinin nereden itibaren lazım geleceğinin belirlenmesini herkesin zevkine bırakmışlardır.

Uyumlu ve uyumsuz aralıklara dair Alman nazariyecilerinden (Helm Holc) ile (Riman)ın birer kuramı olduğu gibi Fransız âlimlerinden (Lavinyak)ın da bir kuramı [1] vardır. Bu bahiste şurasını da farklı bir övünç duygusu ile söylemeliyiz ki Türk nazariyecilerinin uyumluluk ve uyumsuzluk hakkındaki altı yüz senelik nazariyeleri ile asrımızda Almanların en büyük mûsikî âlimi olan (Riman)ın kuramı [2] arasında neredeyse bir fark yoktur.

§

Eb’adın “uyumluluk” u ile “uyumsuzluk” u arasında ilmî bir sınır çizgisi belirlemedeki zorluğu anladıktan sonra aralıkların daha mantıkî sınıflandırmasına girişebiliriz; bu sınıflandırma, mûsikîmizin icrasında kullanılan ve bu yüzden uyumluluklarının araştırma ve tartışmanın dışında olan bütün nağmeleri “büyüklük” ve “küçüklük” bakımından sınıflara ayırmak suretiyle yapılabilir. Bizim nazariyemizde işte bu makul yol tutulmuş ve mûsikî aralıklarımız (büyük aralıklar), (orta aralıklar), (küçük aralıklar) adlarıyla aşağıdaki gibi (üç) kısma ayrılmıştır.

- (1) Büyük aralıklar – (sekizli), (sekizli ve dörtlü), (sekizli ve beşli), (iki sekizli) adları verilen (dört) aralıktan ibarettir; mesela:

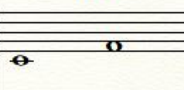
SEKİZLİ	SEKİZLİ VE DÖRTLÜ	SEKİZLİ VE BEŞLİ	İKİ SEKİZLİ
			
Yegâh Neva	Yegâh Gerdaniye	Yegâh Muhayyer	Yegâh Neva

(Şekil 23)

[1] Bu kuramlara dair bilgi almak için (Helm Holc)un *Théorie Physiologique de la musique* (Riman)ın *Dictionnaire de la musique* ve (Lavinyak)ın *La musique* unvanlı eserlerine başvurunuz.

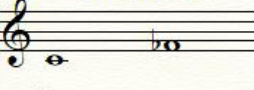
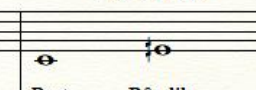
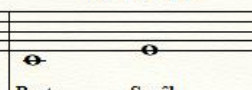
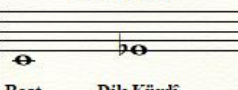
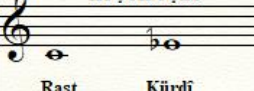
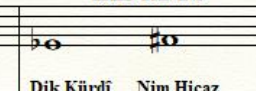
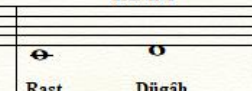
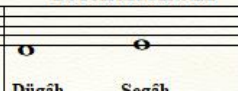
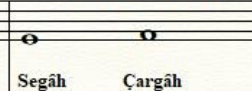
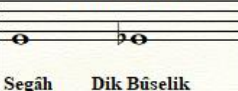
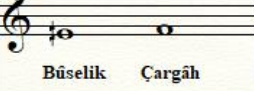
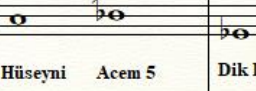
[2] (Riman)ın mûsikî sözlüğünde (Intervalle) kelimesini yorumlarken (aralıklar)ı sınıflandırması ile (Safiyüddin)in (Şerefiye)sindeki (uyumlu aralıklar) konusunu karşılaştırınız.

(2) Orta aralıklar – (beşli), (dörtlü) isimleriyle (iki) aralıktan ibarettir; mesela:

BEŞLİ		DÖRTLÜ	
			
Rast	Neva	Rast	Çargâh

(Şekil 24)

(3) Küçük aralıklar – (nâkıs dörtlü), (zi' f tanini), (büyük üçlü), (orta üçlü), (küçük üçlü), (zâid tanini), (tanini), (büyük mücenneb), (nâkıs büyük mücenneb), (zâid küçük mücenneb), (küçük mücenneb), (zâid bakiyye), (bakiyye), (orta bakiyye), (küçük bakiyye), (irha), (fazla) isimleriyle (on yedi) aralıktan ibarettir; mesela:

NÂKIS DÖRTLÜ		Zİ'F TANİNİ		BÜYÜK ÜÇLÜ		ORTA ÜÇLÜ			
									
Rast	Dik Büselik	Rast	Büselik	Rast	Segâh	Rast	Dik Kürdî		
KÜÇÜK ÜÇLÜ		ZÂİD TANİNİ		TANİNİ		BÜYÜK MÜCENNEB			
									
Rast	Kürdî	Dik Kürdî	Nim Hicaz	Rast	Dügâh	Dügâh	Segâh		
NÂKIS BÜYÜK MÜCENNEB		ZÂİD KÜÇÜK MÜCENNEB		KÜÇÜK MÜCENNEB		ZÂİD BAKİYYE			
									
Çargâh	Dik Hicaz	Dügâh	Dik Kürdî	Segâh	Çargâh	Segâh	Dik Büselik		
BAKİYYE		ORTA BAKİYYE		KÜÇÜK BAKİYYE		İRHA		FAZLA	
									
Büselik	Çargâh	Hüseyî	Acem 5	Dik Kürdî	Segâh	Neva 6	Segâh	Büselik	

[1] ve [2] numaralı dipnotlar burada yer olmadığından 98'inci sayfaya nakledilmiştir.

Burada bir tür yanlış anlamaya maruz kalmamak üzere ihtar edelim ki “üç” türe ayrılan mûsikî aralıklarının her birinin şekillerimizde gösterilen nağmeler birer misalden başka bir şey olmadığından bu aralıkların yalnızca o nağmeler arasında bulunarak başka nağmeler arasında bulunmadığı zannına kapılmamalıdır. Bu yüzden (sekizli aralığı) yalnız (yegâh – neva) arasında bulunmayıp (hüseynî aşîrân – hüseynî), (ırak – evc), (rast – gerdaniye), (dügâh – muhayyer) kabilinden aralarında 2/1 oranı bulunan her nağme arasında bulunduğu gibi (beşli aralığı) da (yegâh – dügâh), (dügâh – hüseynî) nağmeleri kabilinden aralarında 3/2 oranı bulunan bütün nağmeler arasında bulunmakta ve ayrıca (dörtlü aralığı) da (dügâh – neva), (çargâh – acem) nağmeleri aralarında 4/3 oranı bulunan bütün nağmeler arasında dâhil olmaktadır.

Bu açıklamadan çıkan sonuç şudur ki mûsikîmizde kullandığımız bütün (uyumlu aralıklar)ın toplamı “dördü” büyük, “ikisi” orta, “on yedisi” de küçük olmak üzere (yirmi üç) aralığa erişmektedir. Bu aralıkların durumları ve ne şekilde meydana geldikleri layıkıyla anlaşılacak için, birer birer tariflerine lüzum görüyoruz:

1- (Sekizli) aralığı (La’ Octave)

İki nağmesi arasında 2/1 oranı bulunan aralıktır ki ezgilere vesîle olan (bütün nağmeleri) içermesi itibariyle eskilere göre (zü’l-küll aralığı) ismiyle bilinirdi. (Sekizli) aralığının pest ve tiz nağmeleri arasında uyum o derecededir ki bir ezgi üretiminde biri diğerinin makamının yerine geçebilir. Mesela (rast) ile (gerdaniye)

[1] (Saba) makamının (hüseynî) ile (acem) nağmeleri arasında – (hüseynî)nin 896/891 oranında tizleşmesinden 22/21 oranında bir aralık vardır ki (bakiyye) den pek az küçük olduğu için (orta bakiyye) namına tesmiye edilmiştir. Garb ulemasından (Gevâr) tarafından yazılan (uzman-e-i kadîmede mûsikînin tarifi ve nazariyatı) ünvanlı mühim eserin 321 inci sahifesinde bir buudun dahil olduğu (cins) e (chromatique synton) denilmektedir. [“Cins” in ne demek olduğu ileride görülecektir.] Mamafih (mikyâs-ı savt) daki al-elade (hüseynî) ve (acem) nağmeleri arasında bulunan buud evvelce öğrendiğimiz vechile yine bir bakiyeden ibaret ve nisbeti de 356/343’dür.

[2] “İrha” aralığı, aslında tarif edileceği gibi sazandelerin parmaklarını bir nağme üzerinde temrin ettikleri fakat aynı nağmenin (tanini) aralığının “dörtde biri” kadar tizleştirmelerinden meydana geldiği için ikinci bir nota ile iraesine mahal görülmemiş ve yalnız o notanın 36/35 nisbetinde tahrik edileceğine işaret olarak üzerine bir (t) harfi konulmuştur.

Arasında (sekizli) aralığı olduğu için bir eserde “rast” yerine “gerdaniye” basılacak olsa lahnin mahiyeti değişmez.

2- (Sekizli ve dördlü) aralığı (La onzième)

İki tarafı arasında $8/3$ oranı bulunan aralıktır ki bir (sekizli) ile bir (dördlü) aralıklarının birleşmesinden meydana geldiği için öncekiler buna (zü’l- küll ve’l-erba aralığı) adı verirlerdi; mesela (rast) ile (tiz çargâh) arasında bir (sekizli ve dördlü) aralığı vardır.

3- (Sekizli ve beşli) aralığı (La douzième)

Bir (sekizli) ile bir (beşli)den oluşan ve $3/1$ nisbetiyle gösterilen bir aralıktır. Eski Nazariyecilerimiz buna da oluşum biçimi itibariyle (zü’l-küll ve’l-hams aralığı) adını vermişlerdi; mesela (rast) ile (tiz neva) arasında bir (sekizli ve beşli) aralığı vardır.

4- (İki sekizli) aralığı (La double octave)

Mesela (yegâh) ile (tiz neva) arasında bulunan ve $3/1$ oranıyla gösterilen bir aralıktır. Eskilere göre iki “zü’l-küll” den birleşmiş olmasından dolayı buna (zü’l-küll merretin aralığı) adı verilirdi.

5- (Beşli) aralığı (La quinte)

Nağmeleri arasında $3/2$ oranı olan bir aralıktır. Eski ismi (zü’l-hams aralığı) olan “beşli” aralığının bir hususiyeti vardır ki arasında bu aralık bulunan nağmeler gerek “birbirini izleyerek” gerek “aynı zamanda” işitilsin, kulağa “uyumlu” bir etki yaparlar; mesela bir kemanın (yegâh) ile (dügâh) tellerine ayrı ayrı yayımızı sürecektir olursak tabi ki uyumluluk duyacağımız gibi yayı tellerin ikisine birden de çekersek yine çıkan nağmelerin pekâlâ uyuştuğunu hissederiz.

6- (Dördlü) aralığı (La quarte)

İki tarafının nağmeleri arasında $4/3$ oranı bulunan bir aralıktır. Buna doğru nazariyecileri (zü’l-erba) ve eski Yunan mûsikîşinasları da (çar-ü ter) diye tercüme ettiğimiz (Tétracorde) adını verirlerdi; mesela: (dügâh) ile (neva) arasında bir (dördlü aralığı) dahî bundan evvelki (beşli) aralığının sahip olduğu hususiyete sahiptir; yani iki tarafının nağmeleri gerek “sırayla” gerek “aynı zamanda” işitilsin, kulağa uyumlu ve bağdaşık bir etki yaparlar.

[Mûsikîmizde (dörtlü) aralığının bir türü daha vardır ki $4/3$ oranında tam bir (dörtlü) ise aşağıda tarifi gelecek 23 numaralı (fazla) aralıkları toplamından bir araya gelmesinden dolayı (fazla dörtlü) adıyla bilinir; mesela (segâh – hüseyî) nağmeleri arasında $177141/131072$ oranıyla gösterilen (fazla dörtlü) aralığı vardır.]

7- (Nâkıs Dörtlü) aralığı (La quarte diminuée)

$4/3$ oranındaki (dörtlü) aralığından $81/80$ oranında küçük ve seyrek olarak kullanılan bir aralıktır ki ilerde (sazkâr) ve (ferahnak) makamlarının tarifi sırasında mahiyeti anlaşılacaktır. (Rast) ile (dik buselik) ve (neva) ile (dik mahur) nağmeleri arasında (nâkıs dörtlü) aralığı vardır. Gerçek oranı $320/243$ 'tür.

8- (Zı'f tanini) aralığı (La tierce pythagorique)

Aşağıda sırası gelince zikredilecek 13 numaralı (tanini) aralığının ikisi toplamından bir araya gelmiş olmasından dolayı (zı'f tanini denilen) ve bu yüzden $81/64$ oranıyla gösterilen aralıktır ki mesela (çargâh) ile (hüseyî) ve (acem) ile (muhayyer) gibi nağmelerin arasında bulunur. Avrupalıların icadını eski Yunan bilgelerinden (Fisagoras) a dayandırdıkları yazmada (Gamme) “üçlü” aralığı aynı orana sahip olduğundan batıda bu aralık (Fisagoras üçlüsü) adıyla bilinir.

9- (Büyük üçlü) aralığı (La tierce majeure)

Türk mûsikî'sinde mesela (rast) ile (segâh) ve (neva) ile (evc) nağmeleri arasında bulunan aralıktır ki “gerçek” oranı $8192/6561$ ve “yaklaşık” [1] oranı $5/4$ 'tür.

10- (Orta üçlü) aralığı (La tierce moyenne)

“Gerçek” oranı $19683/16384$ ve “yaklaşık” oranı da $6/5$ olan bir aralıktır. (Rast) ile (dik kürdi) ve (neva) ile (dik acem) nağmeleri arasında (orta üçlü aralığı) vardır.

[Her ne kadar eski nazariyecilerimiz $6/5$ oranını mesela (yegâh – acemaşiran) aralığı gibi bir “tanini” ile bir “bakiyye” den meydana gelen ve “gerçek” oranı $32/27$ olan

[1] Okuyucularımız dikkat etmişlerdir ki buraya kadar ismi geçen 8 aralığın oranları gösterilirken biri “gerçek” diğeri “yaklaşık” iki orandan bahsedilmemişken 9. (büyük üçlü) aralığından ilk defa olarak bu hale tesadüf edilmiştir; ayrıca bundan sonra gelecek aralıklardan çoğunluğunun da böyle iki oranı vardır. Bunun sebepleri “23” aralığın tanımlamaları bitince açıklanacaktır.

(küçük üçlü) aralığının “yaklaşık” oranı olmak üzere göstermişler ise de 6/5 oranı 32/27’den ziyade 19683/16384 oranına çok yakın olduğundan 6/5 oranını (orta üçlü) aralığının “yaklaşık” oranı olarak kabul etmek daha doğrudur.]

11- (Küçük üçlü) aralığı (La tierce mineure)

Aşağıda tarifleri gelecek olan (tanini) ile (bakiyye) aralıklarından meydana gelen ve “gerçek” oranı 32/24 olan ve “yaklaşık” oranı 45/38 olması lazım gelen [1] aralıktır ki mesela (yegâh) ile (acem aşirân) veya (dügâh) ile (çargâh) gibi nağmeler arasında oluşur.

12- (Zâid tanini) aralığı (La seconde augmentée)

“Yaklaşık” oranı mevcut olmayıp yalnız “kesin” oranı 7/6 olan aralıktır ki [2] mesela (hicaz) makamında kullandığımız (dik kürdi) ile (nim hicaz) nağmeleri arasında bulunur. Ayrıca (saba) adını verdiğimiz makamdaki (dik hicaz) ile (hüseyni) nağmeleri arasında da 7/6 aralığı vardır.

13- (Tanini) aralığı (Le ton majeur)

“Kesin” oranı 9/8 olan bir aralıktır; mesela (rast) ile (dügâh), (çargâh) ile (neva), (neva) ile (hüseyni) gibi nağmeler arasında hep 9/8 oranına sahip olan (tanini) aralığı bulunmaktadır. (Tanini) nin de “yaklaşık” oranı yoktur.

14- (Büyük mücenneb) aralığı (Le ton mineur)

“Yaklaşık” oranı 10/9 ve “kesin” oranı 65536/59049 olan aralıktır ki aşağıda tarif edilecek olan 19 numaralı ve 256/243 oranlı (bakiyye) aralığının ikisinin

[1] “Lazım gelen” diyoruz; çünkü yukarıda da söylediğimiz gibi eskilerin (küçük üçlü)ye ait olarak gösterdikleri 6/5 yaklaşık oranının (orta üçlü)ye tahsisi zorunlu görülmesine ve şu hâlde yaklaşık oranı 20/19 olan (bakiyye) ile 9/8 oranındaki (tanini)nin birbiriyle ilişkilendirilmesinden $(45/38 = 20/19 \times 9/8)$ sonucu oluşmasına nazaran 45/38 oranının (küçük üçlü) aralığının yaklaşık oranı olacağı tabiidir.

[2] Bizim ses ölçerin üzerinde 7/6 aralığı aynen mevcut değildir. Oradaki (dik kürdi) ile (nim hicaz) arası tam (üç bakiyye)den bir araya gelen ve bu yüzden 7/6’dan pek az büyük ve yaklaşık oranı 75/74 ve kesin oranı 16777216/14348907 olan bir aralıktır! (Nim hicaz) ile (dik kürdi) arasında 7/6 oranı bulunması için (nim kürdi)yi bizim ses ölçerinkinden (üç milimetre) kadar tiz basmak icap eder ki bu halde (dügâh) ile (nim kürdi) arasındaki 2187/2048 aralığı da 15/14 oranına dönüşmüş olur.

(65536/59049 = 256/243 x 256/243) toplamından bir araya gelmiştir. Mûsikî’imizde mesela (dügâh) ile (segâh), (hüseynî) ile (evc) nağmeleri arasında (büyük mücenneb aralığı) vardır.

15- (Nâkıs büyük mücenneb) aralığı (Le ton mineur diminué)

“Yaklaşık” oranı bulunmayan ve “kesin” oranı 12/11 olan bir aralıktır ki (büyük mücenneb)den pek az küçüktür. Doğu ülkelerine özel hoş nağmelerden birini oluşturan (saba) makamında kullanılan (dik hicaz) nağmesi [1] ile (çargâh) nağmesi arasında bu aralık mevcuttur.

[Aralarındaki fark gayet ince olduğundan icracılarımızın çoğu bu aralığın yerine bazen (büyük mücenneb), bazen de aşağıda tarifi gelecek (küçük mücenneb) aralığını kullanırlar; bu sebebe dayanır ki ses ölçerimizin üzerinde yerlerini bulduğumuz nağmeler arasında bu nağme için de ayrıca bir perde bağı koymaya lüzum görmedik. Bununla beraber 12/11 oranındaki (nâkıs büyük mücenneb) aralığının, (büyük mücenneb) den küçük ve (küçük mücenneb)den büyük bir aralık olduğu hatırdan çıkarılmamalıdır.

16- (Zâid küçük mücenneb) aralığı (L’apotome augmenté)

Bundan sonra tarif edilecek (küçük mücenneb) aralığından pek az büyük bir aralıktır. (Hicaz) makamının birleşimine dâhil olan (dik kürdi) ile (dügâh) nağmeleri arasında bulunan aralığın “gerçek” oranı 15/14 olup “yaklaşık” oranı yoktur.

17- (Küçük mücenneb) aralığı (L’apotome)

“Gerçek” oranı 2187/2048 ve “yaklaşık” oranı 16/15 olan bu aralık mesela (segâh) ile (çargâh) ve (evc) ile (gerdaniye) gibi nağmeler arasında meydana gelir.

18- (Zâid bakiyye) aralığı (Le limma augmenté)

Bundan sonra tarifi gelecek (bakiyye) aralığından pek az büyük bir aralık olup (sazkâr) makamında (segâh) ile (dik buselik) nağmeleri arasında kullanılır; ayrıca (ferahnâk) makamında dahi (evc) ile (dik mahur) nağmeleri arasında “bazen” aynı aralık kullanılmaktadır ki bunun kullanım şekli ileride (ferahnâk) makamının

[1] Şimdiye kadar (saba) perdesi adı verilen nağmedir ki nazariyemizde arızalı nağmelere verdiğimiz isimlerin düzenini korumak için bundan böyle (dik hicaz) olarak adlandırılmasını münasip gördük.

Açıklaması sırasında anlaşılabacaktır. (Zâid bakiyye) aralığının “gerçek” oranı 135/128’dir.

19- (Bakiyye) aralığı (Le limma)

4/3 oranındaki (dörtlü) aralığından iki (tanini) çıkarıldığı halde bir (tanini)nin yarısından daha küçük bir aralık kalır ki bunun gerçek oranı 256/243’dür. Mesela (rast – çargâh) nağmelerinin arasında bir (dörtlü) aralığı vardır. (Rast)dan itibaren bir (tanini) yükselirsek (dügâh)a vâsıl olacağımız gibi (dügâh)dan da bir (tanini) yükselince (bûselik)e ulaşırız; işte (bûselik) ile (çargâh) arasında “geri kalan” bu aralığa şu sebeple (bakiyye) adı verilmiştir. Ayrıca (hüseyni) ile (acem) nağmeleri arasında dahi (bakiyye) aralığı bulunmaktadır. (Bakiyye)nin “yaklaşık” oranı 20/19’dur.

20- (Orta bakiyye) aralığı (Le limma moyen)

(Saba) makamının birleşimine dâhil olan (hüseynî) ile (acem) nağmeleri arasında bulunan 22/21 oranında bir aralıktır ki (hüseynî) nağmesinin 896/891 oranında tizleşmesinden ve bu yüzden 256/243 oranının biraz küçülerek 22/21 oranı olarak değişiminden meydana gelmiştir.

21- (Küçük bakiyye) aralığı (Le demi-ton mineur)

65536/59049 oranındaki (büyük mücenneb) aralığından 2187/2048 oranındaki (küçük mücenneb) aralığının çıkarılmasıyla oluşmuş bir aralıktır ki “yaklaşık” oranı 25/24 ve “kesin” oranı 134217728/129140163’tür. Mesela (segâh) ile (dik kürdi) ve (evc) ile (dik acem) nağmeleri arasındaki aralık bir (küçük bakiyye)dir.

22- (İrha) aralığı (L’intervalle de relachement)

Sazendelerin bir nağme üzerinde parmaklarını titretme hadisesini inceleyen Nazariyecilerimiz, bu hadisede (tanini) aralığının yaklaşık “dörtte biri” yani 36/35 oranında ileri gittiğini görmüşler ve buna (irha aralığı) adını vermişlerdir. 97nci sayfada yer alan son nota satırında görüldüğü üzere bir bu tür titretmeler için o notanın üzerine bir (t) harfi koymayı münasip gördük. [Mûsikî icraatı bakımından “irha” mahiyetindeki “titretme” lerin, zamanımızda kullanılan “trill” lerden (Trilles) farkı vardır; çünkü üzerine “trill” işareti olan (Tr) harfleri konulmuş bir nota, kendisinin bir derece

Üstündeki nota ile değişe değişe ve hızla tekrar edilir. (İrha) titretmesi ise bir notanın tiz tarafındaki notayı da titreştirecek kadar genişliğe sahip değildir; (irha), parmakların tel üzerinde alelâde hareket ettirilmesinden ibarettir ki bunu sazandelerin hemen hemen hepsi biraz uzunca nağmelerde zaten yaparlar.]

23- (Fazla)aralığı (Comma de Pythagore)

9/8 oranındaki (tanini) aralığı ile 65536/59049 oranındaki (büyük mücenneb) aralığı arasındaki farkı gösteren gayet küçük bir aralıktır ki rivâyete göre başlangıçta eski Yunan bilgilerinden (Fisagoras) tarafından hesap edildiğı için Avrupalılar nezdinde “Fisagoras koması” [1] adıyla bilinmiştir. “Gerçek” oranı 531441/524288 ve “yaklaşık” oranı 74/73’dür; mesela (segâh) ile (bûselik), (evc) ile (dik mahur), (kürdi) ile (dik kürdi) nağmeleri arasındaki aralık bir (fazla)dan ibarettir.

(Sorular)

Hangi aralıklara (uyumlu), hangilerine (uyumsuz) diyeceğiz? Bazı adedî (sayısal) oranlardan meydana gelen birtakım nağmelerin kulağa (uyumlu) geldiğı halde birtakımlarının da (uyumsuz) olmasının sebebini Nazariyecilerimiz ne dereceye kadar ilmen açıklamışlardır? Batı mûsikî âlimleri arasında dahî “uyumluluk” ile “uyumsuzluk” arasında net bir sınır çizgisi var mıdır? Batı alimleri bu meselede nasıl bir yol tutmuşlardır? (Riman)ın bu meseleye ilişkin nazariyesiyle Türklerin eski nazariyesi arasında fark var mıdır? (Uyumlu aralıklar) kaç sınıfa ayrılır ve isimleri nedir? (Büyük aralıklar) kaç tanedir? Bunların isimlerini birer birer sayar ve sayısal oranlarını söyler misiniz? (Orta aralıklar)ın isimleri ve sayısal oranları hangileridir? (Küçük aralıklar) kaç tanedir? Bunların en büyüğünden en küçüğüne kadar sırasıyla isimlerini ve sayısal oranlarını açıklar mısınız?

[1] (Tanini)nin yaklaşık olarak dokuzda bir kısmına (koma – comma) denilir.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

Bazı Nağmelerimizin Hem “Yaklaşık” Hem de “Gerçek” İki Türü “Adedî (sayısal) Oranlar” a Sahip Olmasının Sebepleri

Doğu’da ve batı’da eskiden beri mûsikî nazariyecileri tarafından esas itibariyle kabul edilmiş genel kural vardır ki kısaca “en uyumlu aralıklar, en basit sayıların birbirine oranından oluşur.” cümlesiyle ifade olunabilir; mesela adedî (sayısal) oranların birinci mertebesi 2’nin 1 sayısına oranıdır. Biliriz ki 2/1 oranından mûsikîde en uyumlu aralık olan (sekizli aralığı) çıkmıştır. Ayrıca oranların ikinci mertebesi olan 3/2’den (beşli), üçüncü mertebesi olan 4/3’den de (dörtlü) dediğimiz aralıklar meydana gelmiştir ki uyumluluklarını tasdikte doğu ve batı alimleri birbirleriyle aynı fikirdedir.

Bununla beraber bu noktaya kadar devam eden fikir birliğinin daha fazla korunması ne yazık ki mümkün olamamıştır. Nitekim 5/4 oranına sıra gelince nazariyeler arasında ayrılık da başlamıştır; çünkü bunların bir kısmı, adı geçen “genel kural” ın kavramına sadık kalmak isteyerek mesela (rast-segâh) aralığı gibi (büyük üçlü) denilen aralığın oranı 5/4 olduğunu söylemişler ise de diğer bir kısmı (istikra) yani tecrübe yoluna giderek sanatlarında olgun icracıların terennüm ederken kullandıkları (büyük üçlü) aralığının 5/4 oranından “biraz sert” olduğunu görmüşler ve şu kadar ki (büyük üçlü) aralığı için “kesin” bir oran bulmak meselesini de aralarında derhal halle muvaffak olamamışlardır. [1]

Nazariyeciler arasında ikinci bir anlaşmazlık da bir (tanini)den (Ton majeur) sonra gelen ikinci “tam ses” in bazen yine bir tanini olduğu hâlde çoğunlukla

[1] Vaktiyle udun üzerinde şimdiki lavtalarımızdaki gibi “perde bağları” vardı ki bunlara (destan) denilirdi. Bu bağların yerlerinin belirlenmesi ile uğraşan nazariyecilerimizin orta parmakla basıldığı ve zannolunduğuna göre ilk olarak meşhur sazende (zelzel) tarafından udun sapına bağlandığı için (vasatî zelzel destanı) adı verilen perde bağı için (Farabî’nin 27/22 ve (Safiyüddin) ile takipçilerinin daha doğru olarak 8192/6561 oranlarını göstermeleri bu anlaşmazlığın uzun müddet devam ettiğini ispat eden delillerdendir.

taniniden “biraz küçük” bir aralık (Ton mineur) olduğunun anlaşılması üzerine bu “biraz küçük” aralığın gerçek oranını belirlemek meselesinden çıkmıştır. “Genel kural” dan ayrılmamak fikrinde kararlı olan nazariyeciler 10/9 oranını bu “biraz küçük” aralığın oranı olarak göstermişler ise de (istikra) taraftarları yine tecrübe yolunu seçerek 10/9 aralığının ancak “yaklaşık” bir oran olabileceğine kesin olarak hâsıl etmişlerdir. Zaten birinci ve ikinci meselelerin birbirine şiddetle alaka ve münasebetleri olduğu besbelli idi; zira (büyük üçlü) aralığı 9/8 oranındaki (tanini) ile ondan (biraz küçük) bir aralıktan bir araya gelmiş olmasına nazaran “küçük aralık” ın oranı bir kere kat’i surette tesbit edilmiş olsa ikisinin toplamından oluşan (büyük üçlü)nün “gerçek” oranı da bulunmuş olacaktı.

Bu amaca ulaşmak için öyle zannediyoruz ki eski nazariyeciler herhalde “basitten birleşige doğru” kuralını gözetmişler ve aşağıda sırasıyla tasvir ettiğimiz şekilde hareket etmişlerdir. Gerçekte öncelikle 2/1 ve 3/2 ve 4/3 gibi en basit oranların uygulanmasından (sekizli), (beşli), (dörtlü) aralıkları meydana gelince tabiidir ki bu üç aralığın birbirinden ne kadar büyük olduğu merak edilmiş ve yapılan hesap sonucunda (sekizli)den (beşli) çıkınca (dörtlü) kaldığı gibi (beşli) ile (dörtlü) aralıkları arasındaki farkın da 9/8 oranında olduğu anlaşılmıştır.

9/8 oranının bulunması nazariyecilere yeni araştırma zeminleri hazırladığına şüphe edilemez. Zira insanların teganni esnasında seslerini bir derece yükseltmek istedikleri zaman 9/8 oranına riayet ettikleri eskiden beri [1] yapılan tecrübelerle de doğrulanmıştı. Beşerî teganniyatta bir tür doğal ve uygun “ses yükseltme” ölçüsü hükmünde olan 9/8 oranını elde eden nazariyeciler bu ölçü ile “dörtlü” aralığı dâhilinde birbirini takip eden iki “tanini” aralığı oranında yükselmişler ve o zaman farkına varmışlar ki insan sesleri doğal akışına bırakılınca iki taniniden sonra üçüncü bir “tanini” daha basmak istemiyor [2] ve ancak küçük bir aralık daha

[1] Nicomaque; Manuel Harmonique, C.9, p.17; C.12, p.27.

[2] Birbirini takip eden “üç tanini” basmaktaki zorluk bir zamanlar Avrupalıları da o kadar yıldırılmış idi ki orta çağ mûsikî üstadları buna (Diable en musique) yani “mûsikîde şeytan” adını verirlerdi!

Yükselerek dörtlü aralığına ulaşıyor. Şu hâlde bu küçük aralığın oranını aramak lazım gelmiş ve $4/3$ 'den "iki tanini toplamı" olan $81/64$ aralığı çıkarılınca geri kalan aralığın (bakiyye) adıyla tanıdığımız $256/243$ oranındaki aralık olduğu ortaya çıkmıştır.

Nazariyeciler tuttukları araştırma yolunun daha nihayetine varmadıklarını kendileri de hissediyorlardı. Bakiyyenin oranı bulunduktan sonra hatıra şu sorunun gelmemesi mümkün değildi: Bakiyye aralığı acaba tanininin tam yarısı mıdır? Yoksa yarısından biraz küçük müdür? Bunu anlamak için "iki bakiyye" yi topladılar; $65536/59049$ oranı meydana geldi. Gördüler ki "iki bakiyye" toplamı bir "tanini" yi doldurmuyor; o halde "bakiyye" aralığı "tanini" nin yarısından "biraz küçük" olduğuna hükm ettiler. Lakin "biraz küçük" tabirinin ilmî bir kıymeti olmadığından bunun da "gerçek" oranını bulmak için $9/8$ 'den $65536/59049$ oranını çıkararak $521441/524288$ oranını elde ettiler ki (fazla) dediğimiz gayet küçük bir aralığın oranıdır.

İki "bakiyye" toplamı olan $65536/59049$ oranının $9/8$ 'den bir (fazla) aralığı oranında "küçük" olmakla beraber hatta $10/9$ aralığının "gerçek" oranını aramaktan hâlî kalmayan nazariyecileri sevindirdi; hemen bu yeni oranı tecrübe ettiler ve icracıların terennüm ederken $10/9$ 'dan ziyâde $65536/59049$ oranını kullandıklarını gördüler. Bu yüzden "tanini" den sonra çoğunlukla kullanılan "biraz küçük tam ses" in gerçek oranı $65536/59049$ olacağına şüpheleri kalmadı.

Bu noktaya ulaşıncı artık (büyük üçlü) aralığı için "yaklaşık" olabileceğine evvelce hükm edilen $5/4$ yerine "gerçek" bir oran bulunması meselesi de kendiliğinden hallolunmuş ve $9/8$ ile $65536/59049$ oranlarının toplamının çıkan $8192/6561$ oranının (büyük üçlü) nün "gerçek" oranı olduğu anlaşılmıştır.

Nazariyecilerin önünde halledilmesi gereken bir mesele daha kalmıştı ki o da (dörtlü)den (büyük üçlü) çıkınca ne oranda bir aralık kalıyordu? Sorusundan ibaretti. Derhal çıkarma uygulaması yapıldı ve $6187/2048$ oranı bulundu ki (küçük mücenneb) diye tanıdığımız aralığın "gerçek" oranıydı ve yapılan tecrübelerden de icracıların (büyük üçlü)den sonra "dörtlü" aralığını tamamlamak için $2187/2048$ aralığını kullandıkları ortaya çıktı.

Tamamlayıcı bir inceleme ve tecrübe uygulamasından sonra da “küçük mücenneb” aralığının bir “bakiyye” ile bir “fazla” toplamından bir araya geldiği ve en nihayet 9/8 aralığının çoğunlukla biri 256/243 oranında küçük ve diğeri 2187/2048 oranında büyük iki yarım sese bölündüğü neticelerine varıldı ki bugün Batı mûsikîsinin melodik (Mélodique) kısmının teorisi doğru olarak ancak bu oranlarla ifade olunabilir.

Gerçi Avrupa hikmetşinasları 9/8 aralığının biri 25/24 nisbetinde küçük, diğeri 27/25 oranında büyük iki yarım sese ayırdığını söylese de bu oranlar nazariyecilerimizin 256/243 ve 2187/2048 suretinde tesbit ettikleri “yaklaşık” oranların yaklaşıklarından başka bir şey değildir. Zaten bu gerçeği gören ve teslim eden [1] Avrupalılar da vardır.

Şurasını da ilave edelim ki bütün bu saydığımız uygulamayı yapanlar, “genel kurallar” a kayıtsız şartsız bağlı olmak istemeyen “tecrübe taraftarları” olduğundan birtakım hesaplar sonucunda buldukları oranları ancak icracılar tarafından bir hiss-i tabî ve iç güdüsel olarak (Instinctivement) kullanılan nağmelere uygun geldikleri takdirde kabul ediyorlardı; ve işte yalnız bu oranlara “gerçek” isminin verilmesi, bunların icrada kullanılan nağmelere tamamiyle uymasından ve başka bir tabirle bunların doğrudan doğruya icradan çıkarılmış oranlar olmasından ileri geliyordu.

§

“Yaklaşık” oranlara gelince bunlar “genel kural” dan ayrılmak isteyen nazariyeciler tarafından belirlenen oranlardır.

(Tanini) için 9/8 ve (büyük mücenneb) için 10/9 oranlarını kabul ettikten sonra bunların arasındaki (fazla) aralığının 81/80, ve (büyük üçlü) aralığının 5/4 olması ne kadar zorunlu ise (büyük üçlü) ile (dörtlü) arasındaki farkı gösteren 16/15 oranının da bizim 2187/2048 oranının yerine belirlenmesi o derece doğaldı.

Şimdi asıl mesele, biri 9/8 ve diğeri 10/9 olarak kabul edilen iki tam sesin büyüklü, küçüklü ikişer yarım sese bölünmesindeydi. Gerçi evvelce elde edilen

[1] L’art d’accorder soi – meme son piano; par Montal, pages 178.

16/15 aralığı, “büyükçe” bir yarım ses olduğundan bunu 9/8’den çıkarınca (tanini) dâhilinde 135/128 oranında ondan “küçük” bir yarım ses kalıyordu; lakin bu 135/128 oranı, özellikle “sade sayılar” dan oluşan oranları kabul taraftarı olanları memnun edemezdi.

Diğer taraftan 10/9 aralığında ayrıca büyüklü, küçüklü iki yarım sese bölünmesi lazım geliyordu. 10/9’dan 16/15 çıkınca 25/24 gibi oldukça basit sayılardan bir araya gelen bir oranın zuhur etmesi “genel kural” cıları sevindirdi. Onlar bu 25/24 oranını 9/8 aralığının arasına konulacak “küçük yarım ses” olarak kabul edebilirlerdi; çünkü güzel bir tesadüf eseri olarak 9/8’den 25/24 oranı çıkarılınca 27/25 gibi yine basit bir oran zuhur ediyordu.

Artık bu mesele de hallolunmuşdu. 9/8 aralığı, biri 25/24 ve diğeri 27/25 oranlarına sahip iki yarım sese bölünüyor ve 10/9 oranı ise biri 25/24 ve diğeri 16/15 oranında iki yarım sesi içeriyordu.

Batı nazariyecileri 25/24 oranının kabulüne sevk eden ikinci bir sebep daha vardı; onlar 5/4 oranından sonra gelen 6/5 oranını (küçük üçlü)nün gerçek oranı olarak kabul etmiş olduklarından fikirlerince “iki tam ses” den bir araya gelen (büyük üçlü) aralığı ile “bir buçuk ses” den oluşan (küçük üçlü) arasındaki yarım ses farkı da ($5/4 - 6/5 = 25/24$) oranıyla gösterilecekti.

Bu bölümün içerdiği açıklama dikkatle okunursa doğu ve batı mûsikî nazariyecileri arasında yüzyıllık anlaşmazlık ve yanlış anlamaların gerçek kaynaklarının mahiyeti ve bir mûsikî aralığı için biri “gerçek”, diğeri “yaklaşık” iki türlü “adedî (sayısal) oranlar” kabul edilmiş olmasının sebepleri tamamiyle anlaşılmış olur.

(Sorular)

“Uyumlu aralıklar” ın ne gibi sayıların oranından oluşacağına dair doğu ve batı nazariyecilerinin kabul ettiği genel kural nedir? Bu kurala göre doğu ve batı alimleri hangi aralıkların adedî (sayısal) oranlarında ayrılırlar? Anlaşmazlık ilk olarak hangi aralıktan başlamıştır? İkinci anlaşmazlık noktası hangisidir? Birinci ve ikinci meselelerin birbirine ne gibi bir alâkası vardı? Bu meselelerin halledilmesi için nazariyecilerimiz basitten birleşige doğru nasıl yürümüşler ve 9/8 oranını nasıl bulmuşlardır? Bakiyye aralığının oranı nasıl bulunmuştur? Bakiyye aralığı tanininin acaba tam yarısı mıydı? İki bakiyyenin toplamı bir taniniyi dolduruyor muydu? Fazla aralığının oranını ne şekilde buldular? Büyük üçlünün gerçek oranı hangisi imiş? Taniniden “biraz küçük tam ses” in gerçek oranı nasıl meydana çıkarıldı? Küçük mücennebin oranı nasıl bulundu? Küçük mücenneb hangi aralıklardan bir araya gelmiştir? Avrupa hikmetşinasları 9/8 aralığını ne gibi oranlarla iki yarım sese bölerler? Bunların tespit ettikleri oranların gerçekleri hangileridir? “Yaklaşık” oranları kimler belirlemişlerdir?

(Ricâ-yı Mahsus)

Müsveddelerimizde nasılsa kalan bazı yanlışlıklardan dolayı ikinci formada birtakım yanlışlar meydana gelmiştir ki önemlerinden dolayı bunların aşağıda gösterildiği gibi düzeltilmesini muhterem okuyuculardan özür dileyerek rica ederiz:

Sayfa

92 16 – Kürdi – Zâid beşli (Zbş) yerine küçük altılı (KA) olacak

92 17 – Dik Kürdi – Fazla Beşli (Fbş) yerine orta altılı (OA)

92 21 – Çargâh – Yedili (Y) yerine küçük yedili (KY) olacak

93 22 – Nim Hicaz – Fazla yedili (FY) yerine büyük yedili (BY) olacak

93 23 – Hicaz – Zâid yedili (ZY) yerine nâkıs sekizli (NS) olacak

Bir de yine 93’üncü sayfada yer alan (sorular)ın beşinci satırı sonundaki (tanini) doğal kelimesinden sonra (nağmelerin bilimsel yerleri nasıl tespit edilir? – doğal) cümlesi ilave kılınacaktır.

DOKUZUNCU BÖLÜM

Mûsikîmizde muhtelif şekilde diyez ve bemol işaretleri kabul edilmesine ve kullanılmasına ne için mecbur oluyoruz?

Türkler, mûsikîlerini yazmak için batı memleketlerinde icat edilmiş ve birçok değişiklik ve ıslah safhaları geçirdikten sonra bugünkü haline ulaşmış bulunan “nota” yı kabul edeli bir asırdan fazla zaman geçmiş bulunuyor. Bu bir emr-i vakîdir. Bu yüzden, batı notasının kabulünde isabet mi edilmiştir? Yoksa eski Türkler’in notasını zamana uygun bir şekilde yenileyerek kullansak daha iyi mi olurdu? Veya hiç olmazsa batı notasını lisanımız gibi sağdan [1] yazamaz mıydık? Vaktiyle düşünülmesi lazım gelen bu meselelerin artık münakaşasında bile fayda göremiyoruz.

Şu ana kadar ki batı notasının mûsikîmizi hakkıyla yazmak hususundaki yetersizliğini itiraf etmek mecburiyetindeyiz. Bu yetersizlik bizde son zamanlarda tamamiyle anlaşıldığı gibi bizden çok evvel mûsikîmizi yazmak isteyen Avrupa mûsikî alimlerince de hissedilmiş, Villoteau, Fétis gibi büyük batı üstâdlarının eserlerinde doğu mûsikîsine ait eserlerin notaları yazıldığı sırada çeşitli şekilli (diyez) ve (bemol) işaretleri kullanılmıştır. Gerçek durum bundan ibaret iken mûsikî kitabeti için böyle birkaç türlü (diyez) ve (bemol) işaretleri kullanılmasına ve icab-ı takdirde bu iki işaretin yan yana nota anahtarlarından sonra kullanılmasına karşı:

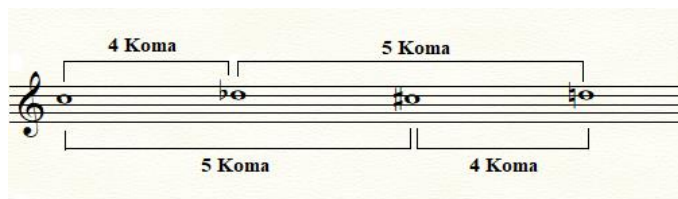
“Kullandığımız nota batılıdır; batı notasına ilave yapmağa hakkımız yoktur!” gibi manasız sözlerle itiraz edenlerin iddiaları burada uzun uzadıya reddedilmek zahmetine de değmez. “Kraldan ziyâde kral taraftarı” darb-ı meselinin mezmununa uygun olan bu kimselere: [itiraz ettiğiniz şeylerin hepsini bizzat batılılar yapıyor; yani doğu mûsikîsini yazmak için hem çeşitli şekilde arızalar kullanıyorlar hem de

[1] Bizim için dikkat edilmesi ve özellikle unutulmaması gerekir ki Avrupa mûsikîşinasları, altında Türkçe gibi sağdan yazılan lisanlardan birinin güftesi bulunan notaları sağdan başlayarak yazmaktadırlar!

Diyez ile bemol işaretlerini yan yana getiriyorlar.] tarzında kısa bir cevap ile karşılık vermek yeterlidir.

Batı mûsikîsinde ne için yalnız bir şekilde diyez ve yine bir şekilde bemol kullanıldığını birçoklarımız biliriz: diyez işareti evvelinde bulunduğu nağmeyi “yarım ses” tizleştirir; bemol de “yarım ses” pestleştirir. Mademki alafranga mûsikîde bir “tam ses” iki “yarım ses” den oluşmuştur o halde (do diyez) ile (re bemol)ün birbirinden farkı olamaz; çünkü (do)yu “yarım ses” tizleştirmek veya (re)yi “yarım ses” pestleştirmek yoluyla aynı “yarım ses” üzerinde birleşilmiş olacağı tabîidir.

Bununla beraber şurasını da nazar-ı dikkatten uzak tutmamalıyız ki batı mûsikîsinde bir notanın diyezi ile tiz tarafındaki notanın bemolü arasında fark olmaması, (itidal sistemi) denilen ve mahiyeti (onuncu bölüm) de izah edilecek olan sisteme göre imal edilmiş “piyano”, “flavuta” ve emsali sabit perdeli aletlere özel bir hâl olup yoksa “keman” gibi sabit perdeleri bulunmayan sazlarla insan seslerinde bir tam sesin ortasından iki eşit kısma ayrılmadığını ve tam tersi bu bölümden biri küçük, diğeri büyük iki türlü yarım ses oluştuğunu tasdikte bütün batı mûsikîşinasları aynı fikirdedirler. Gerçekte batı nazariyesinde bir “tam ses” in dokuz eşit kısım sayıldığına ve bu kısımların her birine (koma) adı verildiğine dair bir bahis vardır. Bu bahse göre mesela (do-re) aralığının arasına giren (do diyez) nağmesi, o aralığı “iki eşit yarım ses” e ayırmaz; diyezin hükmü bir perdeyi “beş koma” tizleştirmek ve “bemol” ün hükmü de “beş koma” pestleştirmek olduğu için (do) ile (do diyez) arası “beş koma” dan, (do diyez) ile (re natürel) arası da “dört koma” dan bir araya gelir. Aynı şekilde (re natürel) ile (re bemol) arası “beş koma” yı ve (re bemol) ile (do) arası da “dört koma” yı içerir. Aşağıdaki şekil bu bahsi daha güzel anlatır:



(Şekil 26)

Avrupa otoriteleri tarafından 9/8 oranındaki aralıkların biri 27/25 oranında büyük, diğeri 25/24 oranında küçük iki yarım sesden oluşması gerektiğinin söylenmesine nazaran 26'ıncı şekilde gördüğümüz gibi “beş koma” yı 27/25 ve “dört koma” yı da 25/24 oranlarıyla ifade edebiliriz. Şu kadar ki “batı nazariyesinde” dahi (tam ses) lerin tamamı arasında 9/8 oranı olmayıp (re) ile (mi) ve (sol) ile (la) nağmeleri gibi aralarında 10/9 oranı bulunanlar da vardır. O halde 9/8 oranındaki tam sesler arasında geçerli olan 27/25 ve 25/24 taksimâtının 10/9 oranındaki ikinci tür tam sesler arasında aynen uygulanması mümkün olamayacağı tabiidir; çünkü 9/8 oranındaki bir aralık “dokuz koma” sayılınca 10/9 oranındaki aralıkların da “sekiz koma” olması icab eder. Bu sebebe dayanır ki daha evvel bahsi geçen (re) ile (mi) ve (sol) ile (la) gibi aralarında 10/9 oranı bulunan aralıkları Avrupa bilginleri biri 16/15 oranında biri büyük [1], diğeri 25/24 oranında küçük olmak üzere iki yarım sese ayırırlar.

Batı mûsikîsinde yarım seslerin “dört koma” dan bir araya gelenlerine (kavî yarım ses – Demi-ton diatonique) ve “beş koma” dan bir araya gelenlerine (levnî yarım ses – Demi-ton chromatique) adları verilir. Kavî yarım sesler başka başka isimlere sahip iki nota arasında ve levnî yarım sesler de aynı isme sahip iki nota arasında bulunur; mesela (do-do bemol) ve (do diyez-re) notaları arasında bir kavî yarım ses olduğu gibi (do-do diyez) ve (re bemol-re) notaları arasında dahi bir levnî yarım ses vardır.

Ancak bugün batı nazariyesi “tadil sistemi” üzerine müesses olduğu ve bu sistemde ise “tam sesler” ile “yarım sesler” birbirine eşit olduğu için kavî ve levnî denilen yarım sesler arasındaki “bir komalık” fark ancak “nazariyatta” kalmış ve yalnız (keman) gibi telli sazlarda uygulanması mümkün bulunmuştur; bu yüzden batı mûsikîsinde mesela (do diyez) ile (re bemol) gibi “icrada” birbirinin aynı olan notalara (anarmonik – enharmonique) yani (sesteş) adı verilmektedir.

Bu açıklamadan anlaşılmıştır ki “tadil sistemi” olmasa bile mademki “diyez” ve “bemol” işaretlerinden birincisi önündeki notayı “beş koma” tizletmek

[1] Bununla beraber bu 16/15 oranı 27/25'ten bir “koma” yani 81/80 oranında küçüktür.

ve ikincisi de “beş koma” pestletmek vazifesini yerine getirebiliyor; o hâlde “diyez” ve “bemol” ün yalnız birer şekli dâhi “kavî” ve “levnî” yarım sesleri göstermeye kifâyet ederken “tadil sistemi” nin kabulünden sonra bu iki işaretin vazifesi büsbütün ve yalnızca “yarım ses” tizletmek ve pestletmekten ibaret kalmıştır.

Hâlbuki Türk mûsikîsinin bütün inceliğiyle yazılması gibi nazik bir mesele söz konusu olunca bu kadar basit bir vaziyet karşısında bulunmadığımızı küçük bir değerlendirme bize anlatabilir. Zira çeşitli türlerini yukarıdaki sayfalarda izah ettiğimiz birtakım “lahnî (melodik) aralıklar” ın yalnız bir diyez ve bemol işaretleri ile yazılması mümkün olamayacağı şüphesizdir.

Mûsikî ameliyemizin hâl-i hazırını inceleyince görüyoruz ki “ana dizi” mizin doğal nağmeleri arasında “tiz tarafa” doğru çıkan perdeler, o nağmelerden itibaren ya “fazla”, ya “bakiyye”, ya “küçük mücenneb” veya “büyük mücenneb” aralıklarından biri oranında tizlenmekte olduğu gibi “pest tarafa” doğru inen perdeler de yine ve doğal nağmelerden itibaren ya “fazla”, ya “küçük bakiyye”, ya “bakiyye” veya “küçük mücenneb” aralıklarından biri oranında pestlenmektedir. Bu yüzden, Türklerin “ana dizi” sini oluşturan doğal nağmelerin arasına giren bütün “lahnî (melodik) aralıklar” ı ayrı ayrı yazabilmek için aşağıda şekilleri gösterilen dört çeşit diyez ile dört çeşit bemol işaretlerinin kabul edilmesi ve kullanılması zorunludur:

			
Yarım Diyez	Diyez	Noktalı Diyez	Büyük Noktalı Diyez
			
Yarım Bemol	Bemol	Çengelli Bemol	Çizgili Bemol

Şekil 27

(Diyez)lerin hükmü:

(Yarım diyez) bir doğal nağmeyi 531441/524288 oranındaki (fazla) aralığı kadar tizletir.

(Diyez) bir doğal nağmeyi 256/243 oranındaki bakiyye aralığı kadar tizletir.

(Noktalı diyez) bir doğal nağmeyi 2187/2048 oranındaki (küçük mücenneb) aralığı kadar tizletir.

(İki noktalı diyez) bir doğal nağmeyi 65536/59049 oranındaki (büyük mücenneb) aralığı kadar tizletir.

(Bemol)lerin hükmü:

(Yarım bemol) bir doğal nağmeyi 531441/524288 oranındaki (fazla) aralığı kadar pestletir.

(Bemol) bir doğal nağmeyi 25/24 [1] oranındaki (küçük bakiyye) aralığı kadar pestletir.

(Çengelli bemol) bir doğal nağmeyi 256/243 oranındaki (bakiyye) aralığı kadar pestletir.

(Çizgili bemol) bir doğal nağmeyi 218/2048 oranındaki (küçük mücenneb) aralığı kadar pestletir.

Yukarıda çeşitleri ve hükümleri tesbit edilen (dört diyez) ve (dört bemol) işaretleri vasıtasıyla tizletilecek ve pestletilecek aralıkların “fazla”, “küçük bakiyye”, “bakiyye”, “küçük mücenneb”, “büyük mücenneb” isimlerindeki beş aralıktan ibaret olduğunu anladık. Hâlbuki ileride makamlar bahsinde göreceğimiz gibi (hicaz) makamının birleşimine dâhil olan nağmelerden (dügâh) ile (dik kürdi) arasında 15/14 oranındaki (zâid küçük mücenneb) aralığı bulunduğu gibi (saba) makamının birleşimine dâhil olan nağmelerden (çargâh) ile (dik hicaz) arasında 12/11 oranındaki (nâkıs büyük mücenneb) ve yine aynı makamın (hüseynî) ile (acem) nağmeleri arasında dâhi 22/21 oranındaki (orta bakiyye) aralıkları vardır ki bunlardan (zâid küçük mücenneb) aralığı (küçük mücenneb) den pek az büyük ve (nâkıs büyük

mücenneb) aralığı (büyük mücenneb)den biraz küçük ve (orta bakiyye) aralığı ise (bakiyye)den biraz küçüktür; bununla beraber aralarındaki fark pek az olduğu için bu üç aralığa özel ayrı arıza işaretleri kabulüne lüzum görmedik ve bu düşünceye dayanır ki 15/14 aralığını (küçük mücenneb) ve 12/11 aralığını (büyük mücenneb) ve 22/21 aralığını da (bakiyye) aralıklarını gösteren arıza işaretleriyle yazmayı tercih ettik.

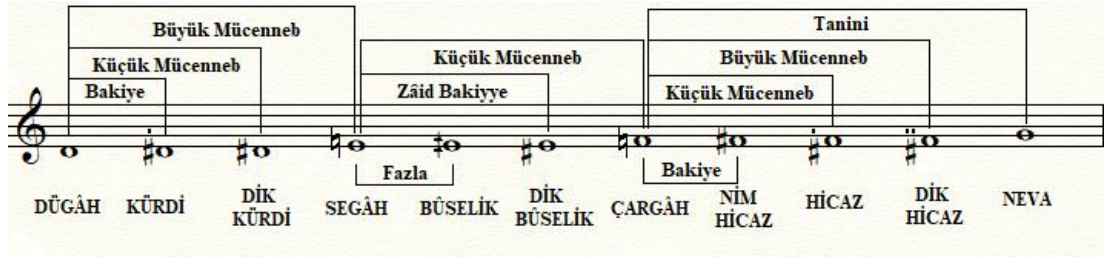
Notaya nasıl yazılacağını henüz izah etmediğimiz (küçük aralıklardan) biri de 18 numaralı (zâid bakiyye) aralığıdır. 135/128 oranına sahip olan ve zaten pek nadir olarak kullanılan bu aralık, birleşimine girdiği bir iki makamın oluşum şekli icabınca (küçük mücenneb) aralığının “tiz tarafındaki” nağmeyi 81/80 oranında pestleştirmek suretiyle elde

[1] 103'üncü sayfada söylediğimiz gibi bu oran “yaklaşık” tır.

Edilmesine ve 81/80 oranı ise (fazla) aralığından “pek az” küçük olmasından dolayı (zâid bakiyye) aralığının da (küçük mücenneb)den tam bir (fazla) çıkarılarak (bakiyye) aralığı kalıyormuş gibi sayılması ve “yarım bemol” ile gösterilmesi münasip görülmüştür.

Bununla beraber (zâid bakiyye) aralığının bazen de (küçük mücenneb)in “pest taraftaki” nağmeyi 135/128 oranında tizletmekle yazılması lazım gelir ki o zaman da bahsedilen pest taraftaki nağmeyi bir diyez ile tizletmeye ihtiyaç duyulur; yukarıda yer alan 28’inci şekilde (dik bûselik) nağmesinin “mi – diyez” halinde gösterilmesi buna bir misal teşkil eder. 29’uncu şekildeki “fa yarım bemol” misali de küçük mücennebin “tiz taraf nağmesini” 81/80 oranında pestletmek suretiyle zâid bakiyye aralığının elde edildiğini gösterir.

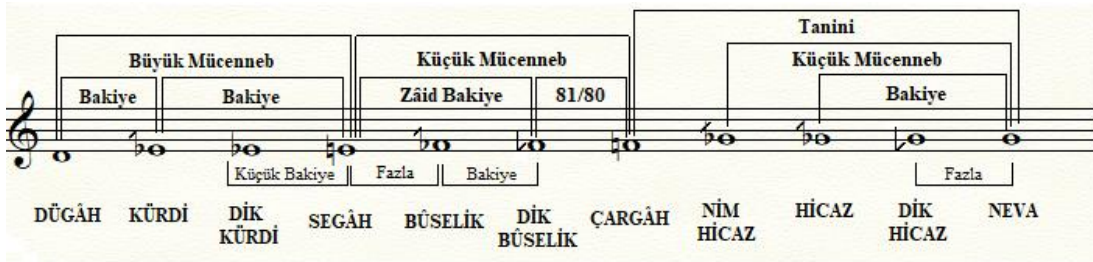
Mûsikîmizin hakkıyla notaya alınabilmesi için kullanımını zorunlu gördüğümüz dört çeşit “diyez” işaretiyle “arızalı” nağmelerimizin nasıl yazılacağını daha açık şekilde anlatmak amacıyla aşağıdaki şekli aktarıyoruz:



(Şekil: 28)

Bu şeklin incelenmesinden anlaşılır ki (dügâh) nağmesini gösteren (re)nin önüne bir “diyez” koyarak (kürdî) ve bir “noktalı diyez” koyarak (dik kürdî) nağmeleri gösterildiği gibi (segâh)ın işareti olan (mi)nin önüne bir “yarım diyez” koyarak (bûselik) ve bir “diyez” ilavesiyle de (dik bûselik) nağmeleri yazılmıştır. Ayrıca (çargâh)ın önüne bir “diyez” koyarak (nim hicaz), bir “noktalı diyez” koyarak (hicaz), ve bir “iki noktalı diyez” koyarak (dik hicaz) nağmelerinin yazılması mümkün olmuştur. Dört çeşit “bemol” işaretiyle “arızalı” nağmelerimizin nasıl yazılacağını bildiren

(29) uncu şekilden de şunu anlarız ki (neva) nağmesini veren natürel (sol) ün önüne bir “yarım bemol” getirerek (dik hicaz) bir “çengelli bemol” koyarak (hicaz), ve bir “çizgili bemol” koymak suretiyle “nim hicaz” nağmeleri gösterilmiş ve (mi)nin önüne konan bir “bemol” işaretiyle (küçük bakiyye) oranında pestletilen (segâh) nağmesi (dik kürdî) ye ve bir “çengelli bemol” ile de (kürdî) ye dönüşmüştür:



(Şekil 29)

Ana dizimizin “doğal nağmeleri arasında” yalnızca (tanini), (büyük mücenneb), (küçük mücenneb) isimleri verilen “üç” çeşit aralık mevcut bulunmasına ve 28’inci ile 29’uncu şekillerdeki misaller ise bize “diyez” ler ve “bemol” ler vasıtasıyla bu “üç” aralık arasında bulunan “arızalı” nağmelerin nasıl yazılacağı hakkında esaslı bir fikir vermiş olmasına nazaran aynı orandaki diğer “arızalı” nağmelerin de bu misallere kıyasla yazım şekillerini bulmak güç bir şey değildir.

Zannederiz ki bu ayrıntılı açıklama, Türk mûsikîsinde çeşitli şekilli “diyez” ve “bemol” işaretlerinin ne için meydana getirilmesine lüzum görüldüğüne ve bunların ne şekilde kullanılacağı meselelerini yeterli derecede açıklamıştır.

(Sorular)

Türkler mûsikîlerini hangi nota ile yazmaktadırlar? Batı notası mûsikîmizi hakkıyla yazabilir mi? Batı notasının bu husustaki yetersizliğini bizden olan kimler kastetmişler ve buna karşı ne çare bulmuşlardır? “Batı notasına ilave yapmağa hakkımız yoktur!” iddiasında bulunan kimseler hakkında ne düşünürsünüz? Batı mûsikînde ne için “diyez” ile “bemol” ün yalnız birer şekli vardır? Batının hangi mûsikî aletlerinde bir notanın

“diyez” i ile “bemol” ü arasında fark yoktur? Keman gibi telli sazlarla insan sesleri de tam sesleri “iki eşit” kısma mı ayrılır? Alafranga’da bir “tam ses” kaç kısım kabul edilmiş ve bu kısımlara ne adı verilmiştir? Bir “diyez” kaç koma tizletir ve bir “bemol” kaç koma pestletir? Beş koma ile dört komayı hangi oranlarla ifade edebiliriz? Aralarında 9/8 ve 10/9 oranları bulunan tam sesleri büyüklü, küçüklü iki yarım sese ayıran oranlar hangileridir? (Kavî yarım ses) ve (levnî yarım ses) ne demektir? Hangi notalara (sesteş) adı verilir? Mûsikîmizde kullanılan çeşitli “lahnî (melodik) aralıklar” ın bir “diyez” ve bir “bemol” ile yazılması mümkün müdür? Mûsikî ameliyemizde doğal nağmelerin arasında tize çıkan ve peste inen perdeler hangi aralıklar oranında tizlenmekte ve pestlenmektedir? Bu hale bakarak bizde kaç çeşit “diyez” ve “bemol” işaretleri kullanmak lazım gelir? Bu işaretlerin isimlerini söyler ve şekilleriyle hükümlerini bildirir ve açıklar mısınız? Dört “diyez” ve dört “bemol” işaretleriyle gösterilen “beş” aralığın haricinde kalan (zaid küçük mücenneb), (nakıs büyük mücenneb), (orta bakiyye) aralıklarına özel ayrıca arıza işaretleri kabul edilmesinin sebebi nedir? O halde bu üç aralık hangi işaretlerle gösterilecektir? (Zaid bakiyye) aralığı notamız hangi arıza işaretleriyle kaç türlü yazılabilecektir? (Dügâh) dan (neva) ya kadar “doğal” ve “arızalı” nağmelerimizi “diyez” ler kullanarak notaya yazar mısınız? Ayrıca, aynı nağmelerimizi “bemol” ler ile nasıl yazarsınız? (Neva) dan (muhayyer) e kadar olan bütün doğal ve arızalı nağmelerimizi de “diyez” ve “bemol” ler ile tesbit edebilir misiniz?

ONUNCU BÖLÜM

Tadil Sistemi Ne Demektir?

Bizde batı mûsikîsi ile meşgul olan kişilerin büyük bir çoğunluğu bu mûsikîde kullanılan nağmelerin ilmî kıymetleri hakkında esaslı bir fikre sahip değillerdir. Mesela öyle keman üstâdlarına tesadüf olunur ki keman çalmanın usûl ve kurallarına dair “keman metodları” nda bulunan izahat haricindeki teorik ve felsefî konularla hiç de alakadâr olmazlar. Birtakım “piyanist” ler de vardır ki bu aletin tellerinin ne gibi kurallara göre âhenk ettiklerine vâkıf olmadıktan başka piyanoda işitilen “yaklaşık” ve “az çok bozuk” nağmeleri de batı mûsikî sisteminin gerçek sesleri zannederler!

Bu sanatkârların hâli ispat eder ki işitme, tam ve doğru sesleri dinleye dinleye hassasiyet itibariyle olgunlaşacağı ne kadar doğru ise az çok yanlış sesleri dinleyen kimseler ancak kayıtsızlık ve alışkanlık sonucu olarak mûsikî zevklerinin hassasiyetini kaybederek bu gibi sesleri lezzet alarak dinleyebilmeleri de mümkündür.

Avrupalıların bizim mûsikîmizde kullandığımız nağmeleri “uyumlu” bulmalarının ve buna karşılık bizim de onların nağmelerinde bozukluk hissetmemizin başlıca sebebi, batılıların çocukluklarından beri durumunu bu bölümde etraflıca izah edeceğimiz “tadil sistemi” nin doğal olmayan aralıklarından meydana gelen nağmelerden başkasını işitmedikleri halde bizim kulaklarımızın yalnızca doğal ve doğru “ebad-ı lahniyye” den çıkan nağmelere alışarak zevken incelmış [1] ve hassasiyet kazanmış olmasıdır.

Ara sıra basımlarımızda meydana gelen mûsikî münakaşalarında alaturka ve alafrangacılar arasında bir türlü anlaşmak mümkün olmaması, her iki tarafın mensub oldukları

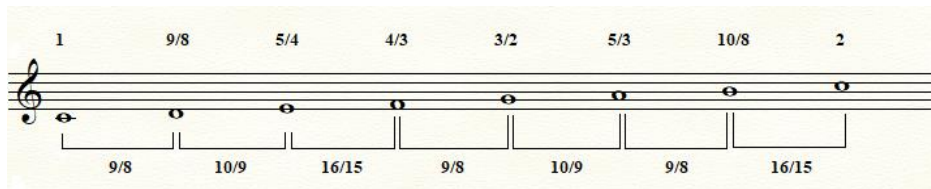
[1] Alman filozofu meşhur (Helm Holc) 97’inci sayfamızın dipnotunda ismi geçen (Mûsikînin Fizyolojik Nazariyesi) unvanlı eserinde bu hakikâti pek insaflı bir lisan ile onaylamaktadır; sayfa 173

Mûsikînin mahiyet-i ilmîyesinden haberdâr olmamaları ve daha önemli ve esaslı bir sebep olmak üzere alaturkacıların alafranga, alafrangacıların da alaturka mûsikîleri hakkıyla bilmemeleridir. Bu şartlar dâhilinde iki tarafın tartışmasından bir fayda ve netice meydana gelmeyeceği tabîdir.

İşte bu düşünceye dayanarak eserimizin onuncu bölümünde batı mûsikîsinin matematikle alakalı hükümler (Physico-Mathématique) nazariyesinin neden ibaret olduğunu öncelikle izah ettikten sonra hâl-i hazırda alafranga mûsikî nazariyesinin dayanmış olduğu “tadil sistemi” nin mahiyetini ilmen açıklayacağız. Türk mûsikîsi nazariyatından söz edilen bu kitapta bu konuların ayrıntılarını belki yersiz görenler bulunabilir; bununla beraber bizim fikir ve kanaatimize göre batı mûsikîsi ile mûsikîmiz arasında nazariye ve ilmiye farklarının nelerden ibaret olduğunu “karşılaştırmalı” bilmeye mûsikîşinaslarımızın büyük bir ihtiyaçları vardır. Diğer taraftan alafrangacılar da gerek kendi mûsikîlerinin gerek bizimkinin mahiyet-i esâsiye ve ilmîyesini tamamiyle öğrenmekten uzak duramazlar. Bu konulara ait bilgileri ise her iki tarafın topluca bir yerde bulunması kesin olarak mümkün değildir. Bu yüzden onuncu bölümün hem alaturka hem de alafrangacılar tarafından ehemmiyetle okunmasını bilhassa tavsiye ederken mûsikîmizle batı mûsikîsinin kıyaslanmasına bağlı olan tartışmalarda bu bölümün içerdiği meselelerin nazar-ı dikkatten uzak tutulmaması lüzumunu da ayrıca ihtar ederiz.

§

Batı mûsikîsinin matematikle ilgili ilkelerini açıklayan yazarların açıklamalarına göre bu mûsikînin “ana dizi” sini oluşturan nağmelerin arasındaki eb’adın oranları şunlardır:



(Şekil 30)

Nota satırının üstündeki oranlar, esâsî ana dizinin birinci nağmesi olan (do)

İle diğer nağmeler arasındaki aralıkları gösterir; mesela 5/4 oranı (do-mi), 3/2 oranı (do-sol), 15/8 oranı da (do-si) nağmeleri arasındaki aralıkları gösteren birer ölçü hükmündedir. Nota satırının altındaki oranlara gelince, bu oranlar (do)dan itibaren ard arda gelen her iki nağme arasındaki aralıkları ayrı ayrı gösterdikleri için bunlara da ana dizinin “takip eden aralıklar” ı (Consécutifs) adı verilir.

30uncu şekilden sonra aralıklarını bir Türk nazariyecisi sıfatıyla incelersek üç nokta nazar-ı dikkatimizi çeker: birincisi, batılıların bizim “yaklaşık” dediğimiz oranları “gerçek” olarak kabul etmiş olmaları ki kendi ihtiyaçları itibarıyla haklılardır zira tecrübe ile sabit olunmuştur ki iki veya daha fazla mûsikî nağmelerinin “aynı zamanda” (Simultanément) meydana getirilecekleri zaman bağlı oldukları kanun ile “birbirini takip eden” nağme halinde kullanılacakları vakit bağlı oldukları kanunlar birbirinden farklıdır. Başka bir tabir ile âhengî (Harmonique) aralıklarla melodik (Mélodique) aralıklar başka başka kanunlara bağlıdır; mesela 1(üçlü) aralığını oluşturan (do) ile (mi) nağmeleri “aynı zamanda” meydana getirildiği zaman birbiriyle uygun hâle gelerek hem-âhenk olabilmeleri için aralarında mutlaka 5/4 oranı bulunmalıdır. Ama (do) ile (mi) nağmeleri bir “nağme” de ‘birbirini takip edecek şekilde’ kullanılacak olur ise o vakit aralarında nağmenin icabına göre ya 5/4 oranının gerçek olan 8192/6561 oranı veya “iki tanini” den birleşmiş olan 81/64 oranı bulunabilir. Nitekim batı hikmetşinaslarından (Markadye) ile (Korno) tarafından en meşhur Avrupa kemanîlerinin (üçlü) aralığı için 5/4 veya 81/64 oranlarından hangisini kullandıklarını anlamak amacıyla yapılan birçok fennî tecrübelerin [1] sonuçları ispat etmiştir ki batılılar dâhi bir “nağme” terennüm ettikleri zaman “üçlü” aralığını 81/64 oranında ve bir “âhenk” çaldıkları zaman da 5/4 oranında kullanmaktadırlar.

Bu tecrübelerin diğer bir sonucu da “lahn musattarı” ile “âhenk musattarı”nın birbirinin aynı olmadığı gerçeğinin meydana çıkmasıdır ki esasen “nağme” den oluşan Türk mûsikîsi ile özellikle “âhenk” e dayanan batı mûsikîsi nazariyelerinin karşılaştırılmasında bu yönü de hatırdan çıkarmamalıdır.

[1] Comptes rendus de l'Académie des Sciences. LXV III. P.301 et 424

30'uncu şeklin aralıklarını incelerken nazar-ı dikkatimizi çeken ikinci nokta, batılının (sol) ile (la) nağmeleri arasındaki aralığı 10/9 oranıyla göstermiş olmalarıdır; hâlbuki bu aralık bizim mûsikîmizde 9/8 oranına sahiptir ve doğrusu da budur. Batılılar biraz düşünecek olur ise kendi nazariyelerinin uygulamaya uygun olmadığını teslim ederler. En hassas bir mûsikî aleti olan (keman) üzerinde yapacağımız küçük bir tecrübe ile bu iddiamızı kolayca ispat edebiliriz.

Kemanın telleri, aralarında 3/2 oranı olarak kurulmasına nazaran biliriz ki (kaba sol) nağmesini veren dördüncü tele birinci parmağınızı basarak bulacağınız (kaba la) nın ikinci telin açığından çıkan (la 3) ile tamamiyle âhenk olması lazımdır; o halde parmağınızı (kaba sol) telinin bir kere “dokuzda birine”, bir kere de “onda birine” basarak çıkan (kaba la)lardan hangisinin, ikinci telin açığından çıkan (la 3) den tam bir “sekizli” pest olduğuna dikkat edelim: hassas bir kulağa sahip isek derhal anlarız ki ikinci telin (la)sı ile hem-âhenk bir (kaba la) bulabilmek için dördüncü telin mutlaka “dokuzda birine” basmak mecburidir. Bu tecrübe (sol-la) aralığının batılının dedikleri gibi 10/9 oranında olduğunu ispat eder.

Bu tecrübenin tamamlayan ve doğrulayanı olmak üzere şöyle de düşünebiliriz: mademki kemanın üçüncü teline basarak bulduğumuz (sol) ile dördüncü telin açığından çıkan kaba sol arasında tam bir “sekizli” aralığı bulunacaktır, bu yüzden üçüncü telden çıkan (sol) ile ikinci telden çıkan (la) arasında dâhi tabi ki 9/8 oranının bulunması zorunludur. Çünkü batılının iddiası gibi (sol-la) arasında 10/9 oranı bulunsa (la 3) nağmesi ikinci telin açığından çıkmasına ve bu yüzden sabit olmasına göre (sol-la) aralığının 10/9 oranında küçülebilmesi için tek çare, üçüncü tel üzerine parmağınızı bir koma yani 81/80 oranında tize doğru basmaktan ibaret kalır ki o zaman da bulacağımız bir koma oranında tiz (sol) ile dördüncü telin açığından çıkan (kaba sol) hem-âhenk olmaz. Bu mühim mahzur dâhi (sol-la) aralığına 10/9 oranının verilmesi doğru olmadığını gösteren başka bir delildir.

Burada okuyucularımız bize şu soruyu yöneltebilirler: Avrupa teorisyenleri nasıl olmuş da buralarını düşünmeyerek icrada uygun olmayan böyle bir nazariyeyi ortaya

Koymuşlar? Bu sorunun cevabını vermek için batı teorisyenlerinin en mühim meşgalelerinin ne olduğunu izah etmeliyiz. Biliyoruz ki batı mûsikîsi esasen “âhengî” bir mûsikîdir; bunun için batı teorisyenleri isterler ki bu mûsikîde mühim bir görev yerine getiren (büyük üçlü) aralığının nağmeleri arasında daima 5/4 oranı bulunsun. Bu amaçlarının oluşumunun sağlanması ise büyük üçlü aralığını oluşturan iki aralıktan birinin 9/8, diğerinin 10/9 olmasına bağlıdır; zira ancak bu iki aralığın toplamıdır ki 5/4 oranının (âhenk ilmi) de kullanımı mümkün değildir; yani aralarında 5/4 oranı bulunan (do) ile (mi) nağmeleri “aynı zamanda” işilir ise pekâlâ uyuştukları halde aralarında 81/64 oranı bulunan (do) ve (mi) nağmelerinin “aynı zamanda” işilmesi uyumsuzluğuna sebep olur. İşte bu mahzur aynen (fa) ile (la) nağmeleri arasındaki (büyük üçlü) aralığında dâhi mevcuttur. Bunun içindir ki (fa) ile (sol) arası 9/8 oranında iken arkasından (sol) ile (la) arasının da 9/8 olması daima “âhenk” ihtiyaçlarını düşünen batı teorisyenlerinin hesaplarına uymamış ve bu mahzurdan sakınmak için (sol-la) aralığını küçülterek 10/9 itibar etmişler ve böylelikle (sol-si) aralığının 5/4 olmasını sağlamada başarılı olmuşlardır.

Bu uygulamanın icrasından sonra ortaya çıkan ikinci bir müşkil de (sol-la) aralığını takip eden (la-si) aralığının 10/9 oranında olması idi. Âhenkçiler burada dâhi “âhenk ilmi” icabatına tevfi-k-i hareketle (la-si) aralığını büyülterek 9/8 itibar etmişler ve bu iki uygulama sayesinde batı ana dizisinin (do-mi), (fa-la) (sol-si) nağmeleri arasındaki (büyük üçlü) aralıklarının üçünü de 5/4 oranlarıyla gösterebilmişlerdir. Bununla beraber şurası dikkate şayandır ki (büyük üçlü) lerin eşit olarak 5/4 oranına sahip olmasını temin edebilen batı teorisyenleri aynı başarıyı (küçük üçlü) aralıklarının cümlesini 6/5 oranına oturtmakta gösterememişlerdir. Gerçi (mi-sol) (la-do), (si-re) nağmeleri arasındaki (küçük üçlü) aralıklarının cümlesi 6/5 oranıyla gösterilebilmiş ise de (re-fa) küçük üçlüsü “müstesna olarak” 32/27 oranında kalmıştır. Çünkü 6/5 oranı, 9/8 ile 16/15 toplamından bir araya geldiği

Halde (re) ile (mi) arasında $10/9$ (mi) ile (fa) arasında dâhi $16/15$ oranlarının bulunması, bunların toplamından $32/27$ oranının meydana gelmesini gerektirmiş ve bundan tevki çaresi bulunamamıştır.

Batı teorisyenlerinin oranlarını düzenlemede başarılı olamadıkları aralıklar bunlardan ibaret değildir. Ana dizideki (dörtlü) aralıklarını incelersek bunların içinde dâhi (do-fa), (re-sol), (mi-la), (sol-do), (si-mi) dörtlüleri $4/3$ oranında olmakla beraber (la-re) dörtlüsünün mecburen diğerlerinden $81/80$ oranında “büyük” olarak $27/20$ oranında kaldığına şahit oluruz. Zirâ (la-re) dörtlüsünde (si-do) aralığı her zamanki gibi $16/15$ oranında ise de (la-si) ile (do-re) aralıklarının ikisi ile $9/8$ oranındadır. Hâlbuki (la-si) aralığı bizim nazariyemizde olduğu gibi $10/9$ oranında olsa idi, o zaman (la-re) dörtlüsü de diğer dörtlüler gibi $4/3$ oranında olurdu. Yukarıda dâhi söylediğimiz üzere “âhenk ilmi” nazariyesine uysun fikriyle (la-si) aralığının $9/8$ yapılması işte (la-re) dörtlüsünün $81/80$ miktarında büyüyerek $27/20$ oranıyla gösterilmesini gerektirmiştir.

(Sol-si) büyük üçlüsünün $5/4$ olabilmesi için (sol-la) yı $10/9$ itibar etmenin bir mahzuru da aralıkların “sekizli” den sonra en esaslı ve bozulmaya en az dayanan “beşli” lerin birinde yani (re-la) beşlisinde görülmüştür. Gerçekte $4/3$ oranındaki (re-sol) dörtlüsüne $10/9$ oranlı bir (sol-la) aralığının ilavesinden $40/27$ gibi garip oranlı ve $3/2$ ’den bir koma yani $81/80$ oranında noksan bir (re-la) beşlisi meydana gelmiştir!

30’uncu şeklin eb’adında bizim nazariyemize ters bulunduğumuz üçüncü bir nokta da (la-si) aralığının batılılar nezdinde $9/8$ sayılmasıdır. Evvelce izah ettiğimiz gibi bunun sebebi, yalnızca “âhenk” ihtiyacını sağlamadan ve (sol-si) büyük üçlüsünü $5/4$ oranıyla gösterebilmek arzusundan ibarettir. Yoksa nağme icabatı nazar-ı dikkate alınacak olur ise bizim nazariyemizin uygulamaya daha uygun olduğu şüphesizdir.

Doğu ve batı ana dizilerini oluşturan “doğal nağmeler” in matematikle ilgili nazariyesi meselesinde iki taraf arasındaki anlaşmazlık işte bu üç noktaya yöneliktir ve insaflı

Düşünülürse iki tarafın da kendi ihtiyaçları itibariyle böyle hareket etmekte haklı olduklarını teslim etmek lazım gelir. Çünkü Türkler eşsiz güzellikte olan zevklerinin mahsulü olan nağmelerinde kullandıkları doğal nağmeleri tesbit etmişler, Araplar ise “nağme” oranını düşünmeyerek ancak “âhenk” de nağmeler “aynı zamanda” işitileceği için bunların arasında mahiyetini 19’uncu sayfada öğrendiğimiz “uyumlu sesler” silsilesindeki rakamlardan birleşmiş olan oranların bulunmasını temine çalışmışlardır. Bu mesai sayesinde maksadları kısmen muvaffak olsalar ve muvaffak olamadıkları sözü geçen yönleri de ister istemez öylece bırakmaya mecbur kalmışlardır.

§

Batı “ana dizi” sini oluşturan “doğal nağmeler” in (eb’ad-ı müteakkibe) sini öğrendikten sonra, bu nağmelerin arasına giren ve biri “diyez” diğeri “bemol” ile yazılan (arızalı nağmeler) in niteliklerini incelemeye sıra gelmiştir.

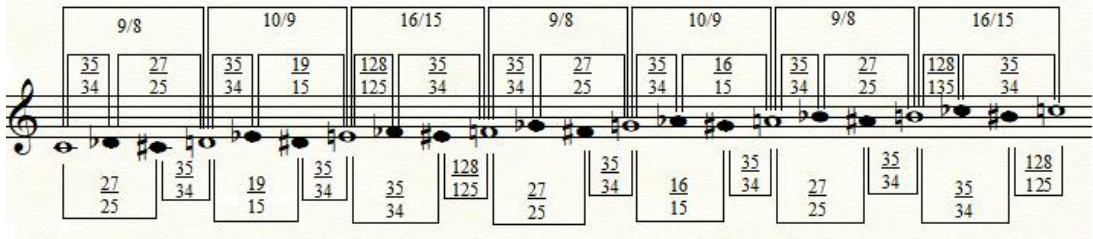
26ıncı şekilde yalnız (do) ile (re) nağmeleri arasındaki “arızalı nağmeler” in birbirine olan oranlarını ve düzenlenme şekillerini göstermiştik; burada şunu ilave edelim ki batı teorisyenleri 9/8 aralığı dâhilinde biri pestten tize, diğeri tizden peste doğru 27/25 oranında [1] “beş koma” çıkmak ve inmek suretiyle elde ettikleri “yarım sesler” arasında kalan küçük aralığı da hesap etmişler ve “büyük çeyrek ses” (Quart de ton majeur) adını verdikleri aralığın 648/625 oranında olduğunu görmüşlerdir: $(27/25 - 25/24 = 648/625)$.

Bununla beraber 26’ıncı şekilde görülen oranların yalnızca (do-re) aralığına mahsus olduğu zannedilmemelidir; Şekil 31’den anlaşılacaktır ki (fa-sol), (la-si) nağmeleri gibi aralarında 9/8 oranında bulunan ve batı nazariyesinden (Ton majeur) yani “büyük tam ses” denilen diğer aralığa da bu oranlar aynen uygulanabilir. 9/8’den sonra “ana dizi” nin (re-mi), (sol-la) gibi aralarında 10/9 oranı bulunan ve alafrangada küçük tam ses (Ton mineur) denilen aralıkları dâhilinde tabi ki 27/25 ve 25/24 oranları uygulanamaz ve bunun içindir ki arasında 10/9 oranı bulunan

[1] Batı teorisyenleri 27/25 oranındaki bu aralığa “en büyük yarım ses” (Demi-ton maxime) ismini verirler.

Aralıklar biri 16/15 oranında büyük, diğeri 25/24 oranında küçük iki yarım sese taksim olunurlar. Bu yarım seslerin büyüğüne “büyük yarım ses” (Demi-ton majeur), küçüğüne de “küçük yarım ses” (Demi-ton mineur) namları verilmiştir. Bu iki çeşit yarım ses arasındaki farkın 128/125 oranında olduğunu hesap eden batılılar bu aralığa dâhi “küçük çeyrek ses” (Quart de ton mineur) demişlerdir.

“Ana dizi” nin (mi-fa) ve (si-do) nağmeleri arasında bulunan ve yine oranları 16/15 olan “büyük yarım sesler” e gelince, bunlar da 25/24 oranında bir “küçük yarım ses” ile 128/125 oranında bir “küçük çeyrek ses” e bölünmüştür.



(Şekil 31)

Batı mûsikî sisteminin “doğal” ve “arızalı” nağmelerinin mahiyeti hakkında verdiğimiz açıklamayı tamamlamak üzere 31’inci şekli düzenliyoruz. Bu şekil dikkatle gözden geçirilir ise alafranga mûsikînin dayandığı gerçek nazariyenin bir “sekizli” aralığı dâhilinde sahip olduğu bütün nağmelerin ilmî kıymetlerine dair mükemmel bir fikir edinilmiş olur.

Bir kere daha söyleyelim ki gerçek nazariyenin bu nağmeleri, yalnız “keman” gibi sabit perdesi olmayan sazlar ile insan sesleri tarafından icra edilebilmekte ve diğeri batı mûsikîsi aletleri ise “itidal” sisteminin tamamıyla “yapay” ve “doğal olmayan” nağmelerini verecek süratte imal olundukları için bu gibi aletlerden “gerçek” ve “doğal” nağmelerin çıkarılması mümkün olamamaktadır.

31’inci şekilde eb’ad ve düzenlenme şekli gösterilen ve bir (sekizli) aralığının çeşitli oranlarda “21” kısma bölünmesinden meydana gelen nağmeler silsilesi acaba alafranga

Mûsikînin her türlü ihtiyacına tamamiyle yetiyor muydu? Bu suale olumlu cevap verilemez; zira bu silsilede gerçi her natürel nağmenin bir “diyez” i ile bir de “bemol” ü mevcut ise de “çift diyez” i ile “çift bemol” ü yoktur. Mademki bir notayı diyezlemek için 27/25 oranı bir ölçü olarak kabul edilmiştir; o halde mesela (do) notasını 27/25 oranında tizleterek elde edilen (do diyez)in bir defa daha diyezlenmesi lazım gelince yine 27/25 oranında tizletilmesi icab edeceği tabiidir. Bu suretle elde edilecek “do çift diyez” nağmesi ise (re natürel) sınırını geçmekle beraber (mi bemol)e de ulaşamayarak (mi bemol) den “biraz pest” ayrı bir perde meydana getirmiş olur.

Bu örnek bir defa “bemol” arızasına uğrayan bir nağmenin ikinci defa bemollenmesine de uygulanabilir: mesela (mi natürel) nağmesini 16/15 oranıyla bir defa bemollendikten sonra meydana gelen (mi bemol)ü bir kere daha 16/15 oranında bemollersek bulacağımız (mi çift bemol) nağmesi, (re natürel) ile (do diyez) arasına ve daha ziyâde (do diyez)e yakın bir yere denk gelir.

Bu iki örneğimizi batı ana dizisindeki “yedi doğal nağme” nin her birine ayrı ayrı uygularsak doğal nağmelerden her birinin evvela doğal hâlde, ikinci olarak “diyezlenmiş”, üçüncü olarak “bemollenmiş”, dördüncü olarak “çift diyezlenmiş” beşinci olarak “çift bemollenmiş” olarak beş çeşit halde kullanılabileceğini anlarız. Şu hâlde “yedi” doğal nağmeden oluşan batı dizisinin bütün bu nağmeleri içerebilmesi için 5 ile 7’nin çarpımı olan 35 nağmeden meydana gelmesi lazım gelir ki batılılar buna “tam doğruluk sistemi” [1] adını verirler.

Burada ikinci bir soru daha yöneltmeye mecburuz: Acaba bu 35 nağmeden oluşan “tam doğruluk sistemi” de batı mûsikîsinin bütün ihtiyaçlarını tatmin edebilir miydi? “Bütün ihtiyaçlarını” demekle başlıca iki mühim meseleye temas etmek istiyoruz ki bunların birincisi, batı mûsikîsinin (majör) ve (minör) makamlarına gerek 22, gerek 35 nağmeye sahip olan bu sistemlerin herhangi bir

[1] Systême de la justesse absolue

Nağmesi üzerine “şed” yoluyla (transposition) aktararak icra ettiğimiz vakit bu makamların nağmeleri arasındaki adedî (sayısal) oranları bozmamak şartıyla istediğimiz nağmelerin bu sistemler dâhilinde bulunup bulunmayacağı, ikincisi de “âhenk ilmi” icabınca (büyük üçlü) aralıkları arasında bulunması lazım olan $5/4$ oranının “şed” yolundan icra edilecek eserlerde aslına uygun olarak titizlikle korunması mümkün olup olmayacağı meseleleridir. Bu meselelerden birincisini incelersek 22 nağmelik değil, hatta 35 nağmelik sistemde bile bu kadar nağme çokluğuna rağmen “majör” veya “minör” bir makamât istisnasız her arzu edilen perde üzerine o makamları meydana getiren mûsikî aralıklarının hakikî mahiyetlerine zarar gelmeksizin icrası mümkün olmayacağını teslim ederiz. Mesela (do) dan başlayıp batı ana dizisini (mi natürel) den başlatarak (mi majör) denilen makamı icra etmek istiyoruz; tam bir metre uzunluğundaki ses ölçerimizin üzerinde (mi natürel)in yeri 800’üncü milimetreye denk gelir; (mi)den itibaren $9/8$ oranında bir “tam ses” bulmak için ses ölçerin 711 $1/9$ milimetresine basmak lazım gelir. Ne fayda ki 35 nağmeye sahip “tam doğruluk” sisteminde bile (mi natürel) den sonra sırasıyla tiz tarafa doğru:

- 781 $1/4$ milimetrede bir (fa bemol)
- 777 $3/5$ milimetrede bir (sol çift bemol)
- 771 $49/81$ milimetrede bir (re çift bemol)
- 768 milimetrede bir (mi diyez)
- 750 milimetrede bir (fa natürel)
- 737 $7/25$ milimetrede bir (mi çift diyez)
- 720 milimetrede bir (sol bemol)
- 694 $4/9$ milimetrede bir (fa diyez)

Nağmeleri bulunduğu halde 711 $1/9$ uncu milimetrede bulunmasına ihtiyaç görülen bir (fa diyez) mevcut değildir! 35 nağmelik sistemin de eksikliklerini gösteren bu tek örneğin çoğaltılması mümkün ise de sinirlenilmesinden sakınarak bu kadarla yetineceğiz. İkinci meseleye gelince bunda da aynı yetersizlik karşımıza çıkmaktadır. Gerçi 35’lik sistemde bazen herhangi bir nağmenin (büyük üçlü)sünü bulduktan sonra

İkinci bir (büyük üçlü) daha bulmak mümkündür; mesela 800 milimetredeki (mi natürel)in 640'da birinci ve 512'de ikinci (büyük üçlü)sünü bulmak mümkündür. Hâlbuki 960 (re bemol)ün 768'de bir (fa natürel) büyük üçlüsü var ise de 614 2/5 de bulunması lazım gelen (la bemol) büyük üçlüsü yine yoktur! Ayrıca bu örneğin de çoğaltılması mümkündür.

İşte bir taraftan “majör” veya “minör” bir makamın her istenilen perde üzerine aktarılabilmesi ve icra edilebilmesini, diğer taraftan batı da yerleşmiş âhenk sisteminin temel direği hükmünde olan (büyük üçlü) aralıklarının titizlikle aslını bozmadan aralarında daima 5/4 oranının bulunmasını temin arzusuydur ki 1600 tarihinden itibaren Avrupa nazariyecileri tarafından bu zeminde birçok tecrübelerle girişilmiş ve bununla beraber tamamiyle istenilene uygun bir sonuç elde edilememiştir.

Nihayet 1675 tarihlerinde (Nikola Markator) isminde bir kişi imal ettiği bir mûsikî aleti ile her türlü ihtiyaçları tatmin edebilmek için sekizli aralığının 53 nağmeye sahip olması icab ettiğini ilk defa meydana koymuş ve biraz sonra İngilizlerden (Holdor) tarafından 1694' te yayınlanan bir kitap da dahî bütün mûsikî aralıklarına sahip olması için sekizlinin 53 kısma bölünmesinden başka çare olmadığı ispat edilmiştir.

Bununla beraber birbirinden pek az farkları olan bu kadar çok nağmelerin (bir sekizli) dâhilinde kullanımındaki zorluğu gören nazariyeciler, bunların birbirine yakın olanlarını birleştirerek miktarını azaltmak ve mûsikîşinaslar için bir kolaylık yolu bulmak çarelerini tecrübeden geri durmuyorlardı. Zaten o yedinci asrın sonlarında Avrupa mûsikî icracıları (sekizli) aralığını ve bununla ameli bir nevi “tadil sistemi” ortaya koymuşlardı. Şu kadar ki ilk defa yapılan “tadil” sistemlerinde (do majör) silsilesinin doğal nağmelerine dokunulmayarak bunların arasındaki yarım seslerde tadilat yapılıyor ve bu şekilde sekizli aralığı birbirine eşit olmayan kısımlara ayrılarak “eşit olmayan” bir tadil sistemi (tempérament inégal) meydana getirilmiş oluyordu.

Bütün nağmeleri arasında “sabit ve eşit oranlar” bulunan bir tadil sisteminden

İse ilk defa Alman teorisyenlerinden (Verk Maystor) tarafından 1691’de yayınlanan bir kitapta bahsedilmiş ve o zamandan beri “eşit olmayan” tadil sistemi “eşit” tadil sistemi (tempérament égal) yerine geçmiştir.

§

Eşit tadil sisteminin meydana çıkmasında başlıca etkili olan sebep, onaltıncı asırda Avrupa’da kullanımı pek fazla yayılmış olan (klavsen) [1] adındaki bir çeşit ilkel (piyano)dur. (Klavsen)lerde bir “sekizli” aralığı şimdiki piyanolarda olduğu gibi yedisi beyaz, beşi siyah 12 diştten birleşmiş bulunduğundan natürel ve tam sesler arasına birden fazla yarım ses konulmasına imkân yoktu; bu yüzden tam sesler arasına hem diyez hem bemol görevini yerine getirecek yalnız birer “yarım ses” koymak mecburiyeti vardı.

Evvelce de söylediğimiz gibi (büyük üçlü) aralığı âheng ilminin en mühim esaslarından birini oluşturduğundan (klavsen) tellerine düzen verilirken özellikle (büyük üçlü)lerin arasında 5/4 oranı bulunmasına itina ediliyordu. Ne fayda ki bi’l-fiil bunun imkânı yoktu. Bu imkânsızlığı bir örnek ile daha kolay anlatabiliriz: mesela (do) nağmesinden başlayarak birbirini takip eden üç tane (büyük üçlü) aralığına düzen verelim; yani (do) ile (mi), (mi) ile (sol diyez veya la bemol), (la bemol) ile (do) nağmelerine mahsus telleri aralarında 5/4 oranı bulunacak şekilde gayet dikkatle gerelim. Göreceğiz ki üçüncü (büyük üçlü) aralığının tiz tarafını oluşturan (do) nağmesi, hareketimizin başlangıcı olan (do)nun “tam sekizlisi” nden biraz “pest” kalır. Bunun sebebini ilmen açıklamak için 5/4 oranının üçünü birbirine bağlayalım:

$$125/64 = 5/4 \times 25/16 = 5/4 \times 5/4$$

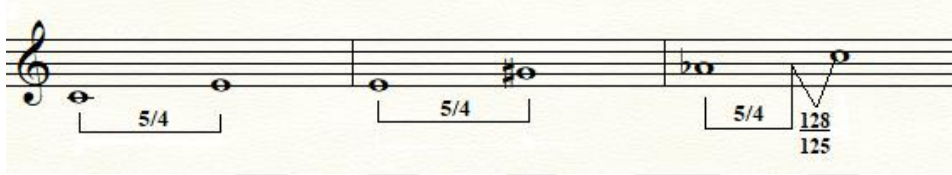
Çıkan 125/64 oranı üç tane (büyük üçlü) aralığının toplamını gösterir. Kolaylıkla

[1] Batı bestekârlarından (Mozart) ile (Hayden) birer “klavsen” ciydiler. Denilebilir ki piyano devri ancak (Beethoven) ile başlamıştır.

Takdiri mümkündür ki 125/64 oranının sekizli aralığını gösteren 2/1 oranına eşit olması için 128/64 halinde yani “zı’f” oranında bulunması icab ederdi. Bu yüzden sekizli aralığının oranı olan 2/1’den (üç büyük üçlü) aralıklarının toplamı olan 125/64 oranını çıkarınca:

$$128/125 = 125/64 - 2/1$$

Sonucuna ulaşıyoruz ki bundan da tiz taraftaki (do)nun başlangıç perdesinin “tam sekizli” olması lazım gelen (do)dan 128/125 oranında pest kaldığını anlarız.



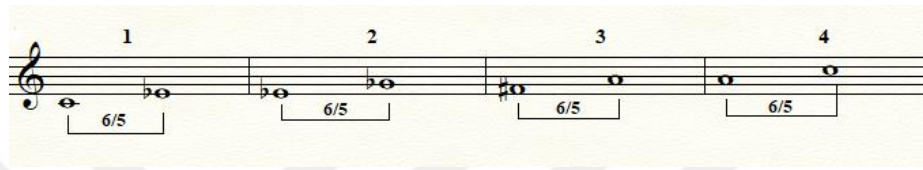
(Şekil 32)

Hâlbuki bütün “sekizli” aralıklarının en küçük bir değiştirilme ve ılımlı hâle getirilmeye bile tahammülü olmadığından 128/125 oranında pest kalan bu (do)nun başlangıcındaki (do) ile hem-âhenk edilmesi mecburiyeti vardı. Avrupa “klavsen” cileri bu mecburiyetin icabını icare edince ikinci bir müşkil karşısında kaldıklarını gördüler; çünkü (la bemol-do) büyük üçlüsünü diğerlerinin yanında kullanılmayacak derecede büyümüş ve 5/4 ile 128/125 toplamından bir araya gelerek oluşan 32/25 oranında bir aralık haline gelmişti.

Bu engele karşı yapılacak yegâne makul tedbir, (la bemol) telinin tahammülü mümkün olacak derecede “biraz” tizleştirilmesinden ibaretti. “Biraz” diyoruz; zira bu tizleştirme uygulaması (la bemol-do) büyük üçlüsünün arasına 5/4 oranını getirecek dereceye vardırılsa (la bemol-do) arasındaki fazlalık engelinin (mi-sol diyez) arasına yer değişiminden başka bir şey yapmamış olacaktı. Bu birinci uygulama yapıldıktan sonra gerçek miktarından çokça büyük bir hale gelen (mi-sol diyez) büyük üçlüsünü de tahammülü mümkün bir dereceye getirmek için aynı uygulamanın (mi) teli üzerinde dâhi icrası lazım geliyordu; zorunlu olarak bu uygulama da yapıldı. 128/125 oranındaki fazlalığı adı geçen üç (büyük üçlü) aralığına eş değerde ayıran

Bu uygulamaların sonucu olarak (do-mi), (mi-sol diyez), (la bemol-do) büyük üçlülere her ne kadar aralarında 5/4 oranını koruyamayarak birer parça büyümüşler ise de hiç olmazsa birbirine müsavi olmamak engelinden de kurtulmuşlardır.

“Klavsene” ciler, aralarında (küçük üçlü) aralığı bulunan tellerin düzeninde de aynı zorlukla karşılaşmışlardır:



(Şekil 33)

Yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi (do) telinden başlayarak aralarında 6/5 oranını tamamiyle korumak şartıyla dört tane küçük üçlü aralığındaki telleri birbirine âhenk edince anladılar ki dördüncü küçük üçlünün do nağmesi, birinci küçük üçlünün do nağmesinin tam “sekizlisi” olmayıp ondan biraz daha “tiz” düşmektedir; yani büyük üçlünün üç tanesi bir sekizliyi dolduramaz gibi küçük üçlünün dört tanesi de bir sekizliden fazla kalır. Nitekim bunu bi’lhesap şu şekilde bildirmek ve ispat etmek de mümkündür:

$$1296/625 = 6/5 \times 216/125 = 6/5 \times 36/25 = 6/5 \times 6/5$$

Dört “küçük üçlü” aralığının “sekizli” den ne kadar fazla olduğunu anlamak için 1296/625’den “sekizli” aralığını gösteren 2/1 oranını çıkardılar:

$$648/625 = 2/1 - 1296/625$$

Fazlalığın miktarı 648/625 olduğu anlaşılmış öncelikle bitiş noktası olan doyu baştaki do ile hem-âhenk olacak surette pestleştirdikten sonra bu fazlalığı birbirine eş değerde dört “küçük üçlü” aralığı arasında dağıtmak lazımdı. Bu yüzden öncelikle (la)yı, ikinci olarak (fa diyez)i, üçüncü olarak (mi bemol)ü birer parça pestleterek

Dördünü de 6/5'ten biraz yine de “birbirine eşit” ve “tahammülü mümkün” bir dereceye şekilendirdiler.

Büyük üçlü ve küçük üçlü aralıklarını bu şekilde düzenledikten sonra düzenleme sırası (beşli) aralıklarına gelmişti. “Klavsen” ciler, (do)dan itibaren (do-sol), (sol-re), (re-la), (la-mi) beşlilerini aralarında tam 3/2 oranı bulunmak şartıyla âhenge başladıkları zaman (la-mi) beşlisinde öyle bir (mi) notasına ulaşmışlardı ki bu (mi), iki “sekizli” oranında pest tarafa indirilince [1], başlangıç noktası olan (do) ile iki “sekizli” indirilen (mi) arasında 81/64 oranı bulunmaktaydı! Hâlbuki bu 81/64 oranı 5/4'ten değil, hatta birinci uygulama gereğince 5/4'ten bir miktar büyütülmüş olan değiştirilmiş (do-mi) büyük üçlünün oranından bile daha büyüktü.

Bu yüzden birinci uygulama sonucunda elde edilen değiştirilmiş (mi) ile yeni çıkan (mi) arasındaki farkı bu dört (beşli) aralığı arasında eşit olarak bölerek ortadan kaldırmak lazım geliyordu. “Klavsen” ciler bu amacın oluşması için söz konusu olan (beşli) aralıklarının tiz taraf nağmelerini birer miktar pestleştirmenin yeterli olduğunu düşündüler ve bu uygulamayı yapınca dördüncü (la-mi) beşlisinin tiz tarafında çıkan (mi)nin iki “sekizli” pestleştirmek şartıyla birinci uygulamadan çıkan değiştirilmiş (mi)ye eşit olduğunu gördüler.

Artık (beşli)lerin düzenlenmesi meselesi de esas itibariyle halledilmişti. Geriye kalan beşlilerin düzenlenmesi için bu değiştirilmiş (mi)yi ele aldılar ve bundan başlayarak (mi-si), (si-fa diyez), (fa diyez-do diyez), (do diyez-sol diyez) beşlilerinin tiz taraf nağmelerini o suretle birer miktar pestleştirdiler ki buldukları bu (sol diyez) de iki “sekizli” pestleştirilince değiştirilmiş olan (do-mi) büyük üçlüsüne eşit olan bir (mi-sol diyez) büyük üçlüsü meydana getirdi. “Klavsen” ciler beşlilerin düzenlenmesi işini bitirmek için tekrar bu (sol diyez) den başlayarak (sol diyez-re diyez), (re diyez-la diyez), (la diyez-mi diyez), (mi diyez-si diyez) beşlilerini veren telleri de tiz taraflarını eskisi gibi birer

[1] “Sekizli” aralıkları arasında daima 2/1 oranı bulunduğundan “iki sekizli” pestleme uygulamasının teoriye hiçbir etkisi olmayacağı şüphesizdir.

Miktar pest tutmak şartıyla birbirine âhenk ettiler ve sonra çıkan (si diyez) nağmeleri yine iki “sekizli” pest tarafa aktararak (sol diyez-si diyez) ve daha doğrusu (la bemol-do) büyük üçlüsünü elde ettiler ki bu (do nağmesi) başlangıç noktası olan (do)nun tam sekizlisiydi.

Buraya kadar verilen açıklamalardan anlaşılmıştır ki tadil sisteminde yalnız (sekizli) aralığına kesinlikle dokunulmamış, (büyük üçlü) aralıkları biraz büyümüş, (küçük üçlü) ile (beşli) aralıkları da biraz küçülmüştür.

Bu aktarıma biraz bu “büyüme” ve “küçülme” uygulamalarının adı geçen üç aralığın “çevrim” leri (Renversements) üzerine etkisi olması mümkün müdür? Mesela (do-mi) büyük üçlüsü 5/4 oranında olduğu gibi bunun “çevrim” i olan (mi-do) küçük altısları da 8/5 oranındadır. Ayrıca (do-mi bemol) küçük altısları 6/5 oranında olduğu halde bunun çevrimi olan (mi bemol-do) büyük altısları da 5/3 oranındadır. Buna ek olarak (do-sol) beşlisi 3/2 ve bunun çevrimi olan (sol-do) dörtlüsü de 4/3 oranındadır.

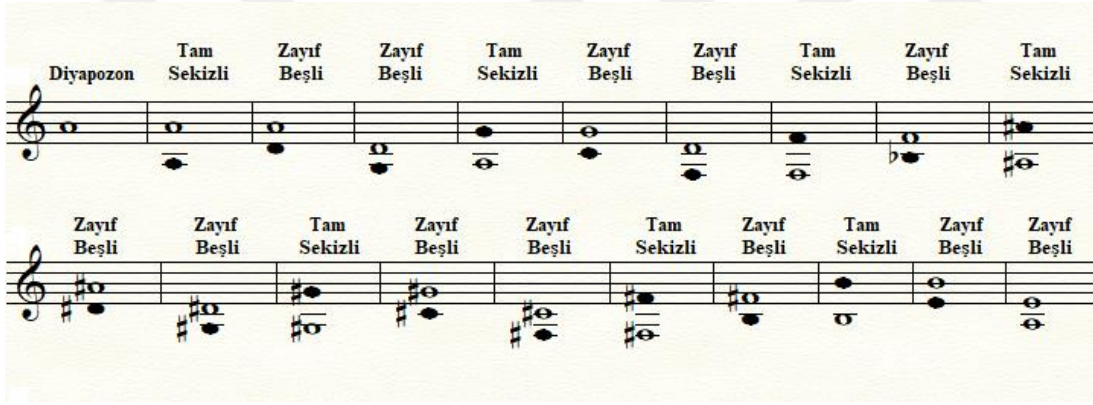
“Sekizli” oranı sabit olmasına nazaran bunun içindeki aralıklardan birinin büyümesi çevriminin küçülmesini, aksine birinin küçülmesi çevriminin büyümesini gerektireceği Şekil 34 tabiidir. Bu sebepten dolayı (tadil sistemi) bir tarafı yapayım derken diğer tarafı bozmuş ve sekizli aralığı müstesna olmak üzere bütün perdeleri gerçek yerlerinden ya daha tize veya daha peste sürüklemiştir:



(Şekil 34)

[1] ve [2] Bir aralığın tarafını oluşturan iki nağmeden tiz taraftakinin teli biraz çekilerek pest tarafındakinden uzaklaştırılmış veya tiz tarafına dokunulmayarak pest tarafındakinin teli biraz indirilmiş olursa (piyano) telleri âhenk edenlerin tabiriyle bu gibi aralıklara (kuvvetli), ve aksine bir aralığın tiz tarafının teli biraz indirilir veya tiz tarafına dokunulmayarak pest tarafının teli biraz çekilirse bunlara da (zayıf) adları verilir.

“Klavsens” tellerinin vaktiyle nasıl âhenk edildiğini gösteren bu açıklama asrımızdaki piyano âhenkçilerinin yaptıkları amelî yola da uygulanması elverişlidir. Gerçi, piyano tellerini âhenk için çeşitli yollar var ise de bunların en kolayı birbirini takip eden 12 adet (said beşli) aralığını alarak âhenge devam etmekten ibaret olan yoldur ki aşağıda iki nota satırıyla gösterilen bu yol tamamiyle bizim yukarıda ulaştığımız sonucu verir. Piyano âhenginin nasıl yapıldığını kolayca anlamak için bu satırlarda her telin âhengine esas olan tel (beyaz) bir nota ile, o tele göre yeniden âhenk edilecek telin hangisi olduğu da (siyah) bir nota ile yazılmıştır.



(Şekil 35)

Birinci satırda görüldüğü gibi âhenkçi evvela “diyapozon” un verdiği (la) notasına göre piyanonun (la₃) telini çeker; ikinci olarak bu “la” nın pest sekizlisi olan (la₂)yi bulur; üçüncü olarak yine diyapozon “la” sının said beşlisi olan (re)yi bulur; lâkin bu (re)yi tam beşliye çekmeyip biraz “zayıf” bırakır; dördüncü olarak bu zayıf (re)nin yine zayıf ve said beşlisi olan (sol) telini âhenk eder. Her iki satırda gösterdiğimiz bütün notalara mahsus telleri sırasıyla âhenk edince piyano dişlerinin ortalarından (fa₂) ile (si₃) notaları arasındaki “on biri” beyaz ve “sekizi” siyah olarak 19 telin âhengi de yapılmış olur.

Bu ilk uygulama bittikten sonra bir kontrol uygulamasına daha ihtiyaç vardır ki o da evvela (büyük üçlülere), ikinci olarak (dörtlülere), üçüncü olarak mesela (do-mi-sol) gibi üç sestem birleşmiş olan “büyük temezzüc-i tam” ları ve özellikle bu temezzücün

İkinci çevrimi olan (sol-do-mi) gibi (dörtlü ve altılı) temezzüclerini birer defa tecrübe kontrol etmekten ibarettir.

En son kontrol (la-mi) beşlisi üzerinde yapılır. Eğer bu beşli aralığı istenilene uygun çıkmış ise piyano âhenginin kusursuz olduğuna hükm ve geri kalan telleri de (fa_{2-si 3}) arasındaki 19 tele göre âhenk edilir. Eğer (la-mi) beşlisi fena zuhur etmiş ise telleri tekrar gözden geçirerek ve bilhassa son beşlileri sıkı bir kontrole tâbî tutmak lazım gelir.

Piyano âhenginin daha bazı incelikleri var ise de onların burada açıklamayı asıl meselenin haricinde buluyoruz. Bu mesele hakkında daha fazla aydınlanmak isteyenler 108' inci sayfada ismi geçen esere veya bunun daha kısaltılmışı olarak mösyö (Reiba)nın Paris' te kitapçı (Dome) tarafından basılan piyanoların bahis risalesine müracaat edebilirler.

§

Tadil Sisteminin Matematikle İlgili Teorisi

Tadil sisteminin uygulama durumu hakkında buraya kadar verilen bilgilerden anlaşılmıştır ki bu sistemde yukarıda açıklanan sebeplerden dolayı büyük üçlülere “kuvvetli”, küçük üçlülere beşlileri “zayıf” âhenk etmekle, bu üç aralığın “çevrimlerini” ters çevirerek müteessir etmek yani küçük altılı aralıklarını “zayıf”, büyük altılı ile dörtlü aralıklarını da kuvvetli bir hâle koymak sonucu elde edilmiştir.

Bu sonuç meydana gelince “sekizli” aralığı birbirine eşit 12 yarım sese ayrıldığı için (kavî yarım ses = 25/24) ile (levnî yarım ses = 27/25) arasında hiçbir fark kalmamış, (büyük tam ses = 9/8) ile (küçük tam ses = 10/9) birbirine eşit olmuş, bütün büyük üçlü aralıkları arasındaki fark da ortadan kalkmış, sonuç olarak “sekizli” aralığı müstesna olmak üzere bütün eb’ad-ı mûsikîye az çok gerçek yerlerinden oynamıştır. Tadil meselesi “uygulama” olarak bu suretle halledildikten sonra meselenin bir de “teorik” yönünü halletmek yani “sekizli” nin 12 kısıma ayrılmasından

Çıkan bu yeni “ortalama yarım ses” i bir “adedi (sayısal) oran” ile göstermek icab ediyordu. Nazariyeciler bu işi kolayca yaptılar; çünkü mesele gayet basitti.

Mademki 12 yarım sesin birbiriyle birleşmesinden 2/1 oranında olan “sekizli” aralığı meydana geliyordu; o halde bu yarım seslerden birini gösterecek sayısal oranı bulmak için iki adedinin “o ikinci” kuvvetinden kökünü almak yeterliydi. Başka bir tabirle öyle bir “sayısal oran” bulmalıydı ki 12 defa kendi kendisiyle çarpıldığı zaman 2/1 oranına eşit olsun. Logaritma cetvelleri yardımıyla derhal bulunabilen bu oran:

$$1.000.000/943874$$

Oranıydı. Tadil sisteminin yarım sesleri arasındaki “sabit ve birbirine eşit aralıkları” gösteren bu oranı bulduktan sonra sırasıyla diğer perdelerin oranlarını bulmak gayet kolaydı. Çünkü elde edilen 1.000.000/943874 oranı “sekizli” nin 12 eşit kısımda bir kısmını yani (do) ile (do diyez = re bemol) arasındaki aralığı göstermesine nazaran “iki eşit yarım ses” den birleşmiş olan (re natürel)i bulmak için yapılacak uygulama aralıkların birbirine izafet ve cem edilmesi kaidesine göre adı geçen oranın kendi kendisiyle çarpımından ibaretti. Bu çarpım uygulaması yapılıncı çıkan 1.000.000/890899 oranı (do) ile (re) arasındaki aralığı gösteriyordu.

(re diyez = mi bemol) ü bulmak için (re)nin oranına yine bir yarım ses ilave, yani o oranı bir kere daha 1.000.000/943874 ile çarpmaktan başka yapılacak bir şey yoktu. Sonuçta 1.000.000/890899 kesri çıkmıştı ki bu da (do) ile (re diyez) aralığını gösteren ve “üç yarım ses” den birleşmiş olan bir orandı.

(re diyez) in daha evvel bahsi geçen oranını yine 1.000.000/943874 ile çarpınca çıkan 1.000.000/793701 oranı dâhi “dört yarım ses” den birleşmiş olan (do-mi) aralığını temsil etmekteydi.

Bu satırlar, mutlak perdelerin oranlarını bulmak için takibine devam edilmesi lazım

Gelen kuralın ne olacağını anlatmasıdır: “herhangi bir perdenin oranını bulduktan sonra yarım perde tiz tarafını bulmak için o oranı tekrar $1.000.000/943874$ ile çarpmak” tarzında kısaca ifadesi imkân olan bir kurala göre diğer perdelerin sırasıyla oranları bulunmasıdır ki sözü uzatmamak için bunları bire bir yazmaktan vazgeçiyoruz; bununla beraber okuyucularımızı logaritma cetveli istemelerine veya uzun darb uygulamaları yapmaya mecbur etmemek üzere bu oranları aşağıya bir cetvel şeklinde aktarıyoruz:

Ses ölçer’in açık teli	1	do
Bir yarım sesin oranı	$1.000.000/943874$	(do diyez = re bemol)
İki yarım sesin oranı	$1.000.000/890899$	re
Üç yarım sesin oranı	$1.000.000/810892$	(re diyez = mi bemol)
Dört yarım sesin oranı	$1.000.000/793701$	mi
Beş yarım sesin oranı	$1.000.000/749104$	fa
Altı yarım sesin oranı	$1.000.000/707107$	(fa diyez = sol bemol)
Yedi yarım sesin oranı	$1.000.000/227430$	sol
Sekiz yarım sesin oranı	$1.000.000/239921$	(sol diyez = la bemol)
Dokuz yarım sesin oranı	$1.000.000/594204$	la
On yarım sesin oranı	$1.000.000/521330$	(la diyez = si bemol)
On bir yarım sesin oranı	$1.000.000/539730$	si
On iki yarım sesin oranı	$3/1$	do

Tadil sisteminin bir “sekizli” aralığı dahilinde sahip olduğu 13 yarım

Sesin adedî (sayısal) oranları işte bu namlardan ibarettir. Bu yüzden bu nisbetlerle herhangi bir uzunluktaki ses ölçer üzerinde piyano perdeleri makamlarının fennen oranını mümkünür. Zaten biliyoruz ki bir sayısal oranın ses ölçer üzerine tatbik etmenin kuralı “telin uzunluğunu gösteren sayıyı o orandan olan birinciyle darb, saniyen suratiyle taksim etmek” dir. Bununla beraber memnuniyetle görüyoruz ki yukarıdaki oranlar ses ölçerimizin tamam uzunluğu 1000 milimetre olmasından dolayı bizi bir çarpım ve bölme uygulamasından de kurtaracak bir şekilde bulunmaktadır; gerçekte mesela (do diyez)i bulmak için ses ölçerin uzunluğu olan 1000 sayısını 943874 ile çarpıp 1.000.000 ile bölersek ondalık kesir ile 943,874 sayısı çıkar ki bunu kesir miktarının çokluğuna göre ses ölçerimizin 944’üncü milimetresi üzerine yerleştirebiliriz. Demek oluyor ki bu oranların çıkış yerlerini oluşturan sayıların soldan ilk üç hanesi “gerçek sayı” makamında olarak ilk bakışta bize hizalarında bulundukları perdelerin ses ölçerdeki yerlerini göstermekte, geri kalan üç hanesi de “kesir” hükmünde bulunmaktadır. Şu kadar ki kesri bildiren sayıların birinci hanesi 5 veya 5’den yukarı bir gerçek sayıyı gösteren rakamların sonundakine bir adet ilave etmeyi unutmamalı ve 5’den aşağı ise gerçek sayıyı olduğu gibi yazmalıdır.

Bununla beraber şunu hatırlatalım ki ses ölçerimizin uzunluğu 1000 milimetre olmayıp da mesela (975) sayısı gibi bir sayı olsaydı o zaman evvelce bahsi geçen çarpım ve bölüm uygulamalarından birincisini yapmaktan kurtulmanın imkânı yoktu; öncelikle 975 sayısını 943874 ile çarpacak ve sonra çarpım sonucunu 1.000.000 sayısı ile kolayca bölecektik.

§

Tadil sisteminin mahiyetini gösteren yukarıdaki açıklamalardan anladık ki bu sistemde kullanılan sesler hatta batı mûsikîsinin de gerçek sesleri değildir.

Diğer taraftan yine biliyoruz ki Türk mûsikîsi sisteminin kullandığı sesler “nitelik” ve “nicelik” itibariyle batı sisteminin gerek “gerçek” ve gerek “değiştirilmiş” seslerinden “birçok noktalarda” farklı bulunmaktadır.

Şu hâlde irili ufaklı bir takım “melodik” aralıklardan ve bu aralıkların çeşitli şekillerde düzenleme ve kullanımından meydana gelen Türk mûsikîsinin sâmiâ-nüvaz (kulak okşayan) nağmelerini nasıl olur da piyano gibi esasen batı mûsikîsi için bile eksik ve bizimki için büsbütün eksik bir mûsikî aleti ile icra edebiliriz? Bize öyle geliyor ki mûsikîmizin piyanoda icrasını istemek ile elindeki boya tahtasında bulunan yedi tane esâsî renkleri icabına göre birbirine az çok karıştırarak bunlardan türlü türlü renkler elde etmeye alışmış olan bir ressamın yapacağı tablolarla yalnızca bu yedi rengi kullanmaya zorlamak arasında büyük bir fark olmasa gerektir.

Gerçekte piyanoda çalınan Türk nağmeleri kulağımıza bir yabancının Türk lisanını çetrefil ve bozuk bir şive ile söylemesi gibi kötü bir etki oluşturmaktadır. Bunu bir örnek ile daha güzel anlatabiliriz: mesela (sûz-nâk) makamında (rast) perdesinden sonra fennen 2187/2048 oranındaki (zengûle) perdesini kullanmak lazım gelirken bunu kullanmayıp da yerine piyanodaki tadil sisteminin kesin olarak 1.000.000/943874 ve yaklaşık olarak 53/50 oranında olan yarım sesini kullanırsak o zaman kulağımız mesela bir Rum’un (paşa) yerine (pasa) demesi gibi bir mûsikî çetrefilliği duyar; çünkü bu oranları ses ölçerimiz üzerine uygulayınca görüyoruz ki (750)inci milimetresine denk gelen (rast)dan sonra 752 242/729uncu milimetrodan çıkan (zengûle) perdesini basacakken 53/50 oranında “değiştirilmiş bir yarım ses” yükselmek sonucu olarak ancak 707 29/53 üncü milimetreye kadar çıkabilmiş ve daha uygulamaya dayalı bir söz olmak üzere (5) milimetre kadar pest bir (zengûle) perdesi kullanmışızdır. Zaten Avrupa mûsikî ulemasının ileri gelenleri öteden beri tadil sisteminin pek haklı aleyhinde bulunmaktadırlar; bu cümleden olarak Roma Darü’l fûnûnun hocalarından (Blazerna) tarafından yazılan mühim bir eserin [1] 117 inci sayfasında: [İnkâr olunamaz ki düzenlenmiş master (Gamme tampérée) birçok incelikleri silmiş, basit ve mazbut birtakım kanunlar üzerine kurulmuş olan mûsikîye kaba bir takribîlik vermiştir.]

Denildikten sonra aynı eserin 123’üncü sayfasında da ciddi bir lisan ile:

[!] Le son et la musique.

[Tadil masterının artık devrini tamamlamış ve mevcudiyetine bir sebep kalmamış olduğunu, insanların bugün terennüm olunan mûsikî daha pek çok incelmış bir mûsikîye sahip olabilecekleri] izah edilmektedir.

Profesör Blazerna'nın kitabı yayıldığı tarihlerde ki 1879 senesine rastlayan bu beyanât şüphesiz bir “temennî” mahiyetindeydi. Hâlbuki o zamandan beri Avrupa'da fiiliyat sahasına geçilmiş ve sekizli aralığının bölünmesi için türlü türlü sistemler tecrübe edilmeye başlanmıştır. Bazı kişiler “tam sesler” arasının üçe, bazıları dörde, bazıları da daha fazla kısımlara ayrılmasını uygun görüyorlar. Diğer taraftan Fransa'da (Döbusi) gibi bazı yeni bestekârlar da sekizliyi arada hiç yarım ses olmamak şartıyla altı tane tam sese ayırmışlar ve bu bölünmeden meydana gelen garip master ile eserler bile bestelemişlerdir!

Bununla beraber bizim fikrimizce bütün bu mesai “doğal olmayan” bir sahada cereyan etmektedir. Evet! Tam sesleri üçe ve dörde değil, istenildiği kadar kısımlara ayırmak ve bu hesaba göre yapılmış bir piyano tuşları üzerinde parmakların gezdirmesinden garip ve naşenide ve belki de kuşların cıvıltısına benzer eğer tabir-i câiz ise bir çeşit mûsikî oluşturmak pek kolaydır; lakin acaba bu “âli” mûsikînin bir de “savtî” kısmı olmayacak mıdır? Genellikle insanlar ve özellikle batı hanendeleri böyle alelacele perdeleri sesleriyle de icra edebilecekler midir? Şüphesiz ki bu mümkün olmayacaktır. O halde bu mesaiye şimdiden heder olmaya mahkûm gözüyle bakabiliriz.

Bununla beraber batılıların bir gün mûsikî sahasında da doğru ve çıkar yolu bulacaklarından şüphe etmiyoruz. Avrupalılar sekizli aralığının böyle yapay ve doğal olmayan kısımlara ayıracakları yerde bu meselede söz hakkına sahip olan düşünürlerinin tavsiyeleri doğrultusunda Türk mûsikîsinde bugün kullanılan ve dünyanın en eski devirlerinden beri doğuda bütün medenileşmiş milletler tarafından kullanılmış bulunan doğal ve melodik aralıkları kabul etseler ve kullansalar o dakikadan itibaren doğu ve batı mûsikîleri arasında sistem farkı kalmayacak ve batı mûsikîsinin hâl-i hazırında “sekizli” ayırımı, “makam”, “usûl” gibi unsurlar nokta-i nazarından şikâyet sebepleri olan sınırlılığı ortadan kalkarak alafranga mûsikî şimdiden çok fazla genişlik ve gelişme

İmkânını bulacak ve iki tarafın karşılıklı anlaşmasından herhalde çok mes’ud sonuçlar ortaya çıkacaktır.

Bahsimizi buraya getirince bir lahza da mûsikîmize “âhenk” uygulaması meselesine dair birkaç söz söyleyebiliriz. Bir zamandan beri görüyoruz ki Türk mûsikîsinin ne teori ve ne icrasından haberi olmayan bazı Türk gençleri bir takım halk şarkılarımızı piyanoda batı âhengi ile armonilemek ve bunlara batı orkestrasyonu uygulama tecrübelerine kalkıştılar. Bu tecrübelerin mahsulâtı geçen sene Paris’ te verilen bir konserde çalındı. Konserde hazır bulunan batı eleştirmenleri bu eserlerin aldığı acayip şekli tabîî ki hiç beğenmediler ve “lahn” itibariyle asılları çok zengin olan Anadolu halk şarkılarının batı orkestrasyonu ile biçimsiz ve gülünç bir kıyafete sokulduğunu (Affublés) açıkça söyledirler. [1] Nevheveslik mahsulü olan bu tecrübelerin uğradığı akîbeti gayet tabîî görmelidir; çünkü bu işte hata üstüne hata vardır. Kitabımızın bu bahsi bütün delilleri ile ispat etmiştir ki Türk mûsikîsi eserleri her şeyden evvel tadil sisteminin piyanodaki eksik sesleri ile icra edilmesi mümkün değildir. Birinci bariz hata işte bu noktadadır. İkinci hata ise Türk mûsikî makamlarına batı mûsikîsinin “majör” ve “minör” makamlarına göre kurulmuş olan “âhenk” nazariyesi ile “kontrpuan” kuralları aynen uygulanması mümkün değilken bu yönlerin dikkate alınmayarak sözü geçen şarkıların batı eleştirmenlerinin de pek haklı söyledikleri gibi hakikaten gülünç bir şekle sokulması yüzünden meydana gelmiştir.

Okuyucularımız hatırlarlar ki kitabımızın 76’ıncı sayfasında mûsikîmize “âhenk” uygulaması meselesinden ayrıntılı biçimde bahsetmiş ve bu mesele hakkındaki kanaâtimizi “mûsikîmize de bir gün âhenk ilmi uygulanacaktır; lakin bizim âheng ilmimiz, batının “majör” ve “minör” denilen iki makamından çıkarılan âhenk kalıpları ile yetinmeyerek kendi mûsikîmize mahsus diğer makamların “âhengî bünyesinden doğacak başka türlü temezzücleri de (Accords) sahip bir âhenk ilmi olacaktır.” mealinde birkaç satırla ifade etmiştik.

[1] Revue musicale; mars (1927).

Bu sözlerimizi o zaman Darü'l Elhân müdürü olan Süreyya Bey'in aklı almamış olacak ki bir gün tarih-i mûsikî dersinde talebesine:

Hiç öyle şey mi olur? Dünyayı saran batı âhenk ilminden başka bir de doğu mûsikîsine mahsus âhenk ilmi düşünmek! Avrupalılar bize gülecekler...

Demiş ve aklınca bu gibi yanlış telkînata (!) meydan vermemek için Dar'ül Elhân'dan Türk mûsikîsi nazariyatının okutulmasını kaldırmayı tasarlamış ve sonunda amacına ulaşmıştır!

Süreyya Bey'in mûsikîmiz tarihinde ismini sürdürmesine sebep olan bu üzücü hadisenin dikkate şayan ve tamamlayıcı bir safhası daha vardır ki o da adı geçen şahsın fikirlerinin taraftarı olarak geçinen gençlerden Mahmud Ragıp Bey'in bizim senelerden beri batı yazarlarının mütealasından ortaya çıkan bu kanaâtimizi çürütmek için o zamandan beri türlü yanıltmacalarla dolu bir takım makaleler yazdığı halde incelemelerini ilerlettikçe desteklediği yolun ilim sahasında daha fazla savunulmasının mümkün olmadığını kendisinin de anladığına delâlet eden son yayınlarıdır. Gerçekte Mahmud Ragıp Bey son olarak ustalıkla bir kaçış manevrası yapmak isteyerek bu mühim mesele hakkında sözü Paris'in (Skola Kantorum) mûsikî mektebinde muallimi olan (Öjen Borel)e bırakmış ve bu kişinin mûsikîmize ilişkin düşüncelerini içeren yazdığı çok dikkate şayan bir makalenin tercümesini son olarak (milli mecmua) ile [1] yayınlamış ve işin içinden sıyrılmıştır. Bahsi geçen makalenin içeriğini faydaları bakımından gözden geçirmeden evvel, Mahmud Ragıp Bey'in önceki yazılarında savunmaya çalıştığı davanın (Thése) mahiyetini şu birkaç satırla özetleyelim:

(Bazı kimselerimiz [2] yenilik yaratmak yolundaki çalışma zeminini “makamlarımızı doğal hallerini bozmadan âhenklemek” tecrübelerine yönelik gibi göstermek istiyorlar; hâlbuki bu uzun bir yoldur ve bu yolda yürümenin sonucu çok şerefli olsa bile herhalde birçok zaman ve mesai zarfına bağlıdır. Bu işe çalışacak

[1] Millî mecmua'nın (15 Ağustos) ve (1 Eylül 1927) tarih ve 92-93 numaralı nüshalarına bakınız.

[2] Burada şüphesiz muharri-i acizi kastetmektedir.

Kadar sabırlı olanları kendi hallerine bıraksak da batı mûsikîsi kuralları ile mümkün merteye Türk renkleri taşıyıp zamanın sanat ihtiyaçlarına uyacak yeni eserler bestelemeyi tecrübe etsek...)

Batılılar gibi ilmî meseleler üzerine senelerce kafa patlatmaya nefeslerinde iktidar göremeyerek asgarî mesai ile kendilerine az zamanda azamî şöhret teminine heveskâr gençlerin gözünde bu davanın ikinci kısmı elbet çok caziptir. Böyle olmakla beraber ne fayda ki aynı davanın hakikat karşısında en kıymetsiz olan tarafı da yine o kısmıdır çünkü aşağıda göreceğiniz gibi bizzat Mösyö Borel de mûsikîmize mahsus makamların “gerçek halleriyle” korunmasına taraftar olduğunu ve böyle yapılmaz ise Türk mûsikîsinin Avrupa sanatının merhamete şayan bir şubesi olmaktan başka bir hususiyeti kalmayacağını açıklıkla söylemiş ve bahsi geçen davanın ikinci kısmının ilmi değerdan mahrumiyeti üstâd Borel gibi bir kişinin beyanâtıyla de sabit olmuştur.

Bu ihzari malumâtı aldıktan sonra artık Borel’in makalesini okumaya başlayabiliriz. Mûsikî münakaşalarımızda ters düşen çeşitli görüşlerden şakirdi vasıtasıyla haberdâr olduğu anlaşılan bu Fransız âliminin sözlerini o kadar isabetli bulduk ki bunları karşı çıkanlarımızın insaf ve ibret gözüyle okumalarını bilhassa tavsiye ederiz. Mösyö Borel makalesinin birinci kısmında mûsikîmiz için istikbalde nasıl bir istikâmet çizilmesi lazım geleceğinden bahsederken diyor ki:

[Türk mûsikîsi her şeyden evvel Avrupalılaşırmaktan sakınmaya mecburdur. Böyle bir tesirin ne gibi bir şekil altında meydana gelebileceğini biraz inceleyelim: Melodik açıdan “kantilen” in (Cantilène) kendine mahsus tekrarlı nağmeleri ve çarpmaları ile pek husûsi bir manzarası vardır. Bu yönden ananesine devamdan başka yapacak bir işi yoktur. Ritim açısından ise “usûller” tarzı pek mükemmeldir ve iki ya üç zamanlı Avrupa vezinleriyle temas neticesinde değişimlere uğramak tehlikesi içinde değildir. Kaybolma eğilimi gösteren yegâne unsur “makamlar” dır; meselenin merkez noktası işte buradadır. Onlar da “gerçek halleriyle” muhafaza edildikleri takdirde, batının her türlü tesirleri imkânsız kalır. Fakat şekilleri zorla bizim majör ve minör makamlarımıza benzetilirse işte o zaman Türk sanatının vücudu ortadan kalkar; Avrupa sanatının

Özel Hatırlatma

Yazarın (Darü'l Elhân) da anlattığı derslerden oluşan (Türk Mûsikîsi Nazariyatı) her biri (16) sayfalık formalar halinde arka arkaya yayınlanacaktır.

Dağıtım Merkezleri:

Bayezid'de [Darü'l Fünûn] civarında (18) numaralı (Şamlı İskender) Efendi'nin (mûsikî mağazası) ile Bab-ı Âlî Caddesinde (Hüseyin) Efendi'nin (İkbâl Kütüphânesi) dir.

Bir formasının fiyatı (10) kuruştur.

Merhamete şayan bir şubesi olmaktan başka bir hususiyeti kalmaz. Kat'î surette önüne geçilmesi lazım gelen felaketli netice işte budur.]

Bu satırları okurken Darü'l Elhân'dan Türk mûsikîsinin nazarî ve amelî tedrisatını kaldırtarak (Borel) gibi kıymetli bir üstâdın önüne geçilmesi lüzumundan bahsettiği bu felaketli neticenin vukuuna zemin hazırlamak isteyen (Musa Süreyya) Bey'i hatırlamamak mümkün değildir!

Mûsikî konusunda Avrupalılaşmaktan sakınmaya mecbur olduğumuzu söyleyen garp uleması acaba yalnız Mösyö (Borel) den mi ibarettir? Muhterem üstâd Hüseyin Sadeddin Bey'in Darü'l Elhân'dan Alaturka tedrisatının kaldırmasını müteakıp İzmir Türkocağında verdiği cidden vakıfane konferansların "Vakit" gazetesi ile yayımlanan mazbut suretlerinde okuduğumuza nazaren (Berlin)'in en büyük mûsikî konservatuarı olan (Akademişe hohşule) de İstanbul'dan giden "Dârüttâlimi mûsikî" heyetinin verdiği konserde müessesenin müdürü Alman mûsikîşinasların Franz Schreker heyete teşekkür etmiş ve şu ibret âmiz sözleri söylemiştir:

[İnkılâp yapmak güçtür. Mûsikînizi terakkî ettirirken mümkün mertebe Avrupa mûsikîsinin tesiri altında kalmamaya çalışınız!]

Garbın en şöhretşiar bir mûsikî ehli olan Profesör Schreker'in bu nasihati memleketimizde mûsikî heyetlerini tanzim ve idareye kendilerinde iktidar ve yetki görenlerin kulaklarına küpe edecekleri sözlerdendir.

⁶ Sayfa 145 ve 150 sayfaları arası harf devrimi yıllarında basılmış olan formadır. Bu sayfalar çevirisini Gönül Paçacı'nın yapmış olduğu "Mûsikîşinas" dergisinden aynen nakledilerek sadeleştirilmiştir.

Mösyö Borel'in Türk mûsikisine fakirlik isnat edenlere verdiği cevap da ancak hakikî ilim adamlarına nasip olan derin ve etkileyici bakış açısıyla yazılmış bir şah eserdir. Makalenin bu kısmını uzunluğuna rağmen aynı şekilde buraya nakilden geri duramayacağız. Borel diyor ki:

[Türk ezgisi fakir değildir, sadedir; hem de esas itibarile öyle bir sanatkârâne sadelik ki insana, teşebbüs zahmetine katlansam, ben de aynını yapardım hissini verir. Denilebilir ki büyük sanatın ayırd edici vasıflarından biri işte bu nevi sadeliktir. O sadeliği (Harmonie) nin ve (Instrumentation) un aldatıcı parlaklıkları ile zenginleştirmeye kalkışmak, boğaziçini gümüş beyazı ve altın sarısı kağıt taşlarla ve adi bezlerle süslemeği istemek demektir. İyi niyetten ileri gelen bu hata, ekseriya birçok âkil Türklerin esas yanlışlığını meydana getiriyor. Bu kavganın tümüne tek bir güzel sanatlar prensibi hakimdir: bir sanat eseri ne ise odur ve onu günün modasına veya hakim zevkine uzlaştırmakta hiçbir mecburiyet yoktur. Manzarasını gençleştirmek bahanesi ile “Ayasofya” keskin renklerle boyansa ne denirdi?]

[Mûsikî de tamamen aynı vaziyettedir. Yukarıda bahsi geçen <<greguvar>> tegannisi, (1) saz refakati olmadan icra edilir; kendisini takviye edecek tek bir usulü bile yoktur. Fakat bu nisbî vasita fakirliğine rağmen, büyük orkestraların dolgunluğuna alışık olan bizim kulaklarımız daha iyisini aramaz; çünkü bilir ki tam bir sanat eseri, iyi icra edildiği takdirde kendi kendisine kâfidir. Filan güzel peşrev veya filan güzel şarkı parçası hakkında da tamamen aynı hal vakidir. <<Armoni>> ile güzelleştirilmelerini isteyenler, bu arzular ile bilhassa sanatten hiçbir şey anlamadıklarını göstermektedirler.]

Tarafımızdan bir kelime bile ilâvesine lüzum görmediğimiz bu çok haklı sözlerden sonra M. Borel mûsikîmize garp âhenginin tatbikatına kalkışanların teşebbüslerine nakli kelâm ve bu bahiste dahi evvelkinden daha az belîğ olmayan âtideki görüşü ilmiyyeyi söylüyor:

[Türk <<monodi>> sini zenginleştirmek ve garp sanatının tesiri altında çok kalmış mugannilerin iktidarsızlığını bazı itibarlarla ve muvaffaken hafifletmek maksadı ile

ötede beride Türk parçalarının refakatine başlanıldığı görülüyor. Bu tecrübelerin çoğu biçimsiz şeylerdir ve bahse değmezler. Birtakımları ise hayli başarılıdırlar; fakat onların da piyanonun müsavi tadil sistemine uyma mecburiyeti altında makamların değişime uğramış olması gibi büyük bir uygunsuzluğu vardır. Greguvar tegannisinin – ki musattarları (Gammes) bizim majör ve minörümüze benzerler iyi



(1) Katolik kiliselerinde okunan ve rivayetlere nazaran “Greguvar” ismindeki ilk üç Papa’nın biri tarafından tanzim edilen mûsikîdir ki dört çizgi üzerine yazılır bir notası ve garp sisteminden ayrı kavait ve nazariyatı vardır.

kötü tatbik edebildiği şey, şark tegannisi mevzuu bahis iken tecrübe bile edilemez.]

[Şu halde şark kantileninin âhenklenebilir olması mecburidir. Fakat burada da başlangıcından itibaren ele alınacak baştan başa bir iş mevzuu bahistir. Greguvar tegannisinin ahenklenmesi tam bir asıra ihtiyaç gösterdiği görüldü; türk kantileninin ahenklenmesinin ihtiyaç göstereceği zamanı ise peşinen tahmine imkan yoktur. Her halde bilhassa bu ahenk meselesinde garbı taklitten çekinmelidir. Bakınız o da neden: garp mûsikîsi birkaç asırdan beri kendine çeken (Attraction) hadiseleri üzerine yerleşmiş bulunuyor; <<subdominant>> ile <<mediyant>> iner, <<sansıbl>> ise <<tonik>> e çıkar. <<Makam>> larda ise bu cazibe kuvvetleri ya hiç yoktur veya varsa da pek farklı bir şekildedir. Şu halde Türk âhengi avrupa âhengi gibi ‘‘A priori’’ (2) yazılamaz. Bundan sonra; meseleyi sonuçlandırma hususunda en iyi usûl <<Conterpoint>> lı <<Harmonic>> olacağı hatıra gelirse de -çünkü bunda cazibe kanunlarının yeri yoktur- buna karşı da şu itiraz gelir: tarihen <<kontrepuvan>> bir <<taklit>> ler oyunu ve gayet uzun kıymetlerin refakâti sureti ile başlamıştır (ki şimdiki tekamülünü de bu idare ediyor) ve binnetice bu usulün de Türk kantilenine tatbiki imkansızdır.]

[Binaenaleyh garbın Türk mûsikîsi üzerindeki tesiri pek az şeylere yani <<bilhassa yapılmaması lazım gelen taraflarının belirlenmesine>> yöneliktir; ve şark âhenginin icadı yolundaki olumlu mesaisinin bütün kaynaklarına vâkıf şark mûsikîşinaslarına bırakılmasına mecburiyet vardır.]

1926 senesinde yalnız Musa Süreyye Bey’in koğuculuk (çekiştirme) ve Dârülfünun terbiye müderrisi İsmail Hakkı Bey’in fuzuli yardımı ile Darü’l Elhân’dan Türk mûsikîsinin tedrisatı kaldırılırken bizim:

- Aman! Yazıktır, yapmayın! ...

Diye sesimizin çıktığı kadar haykırdığımızın yegâne sebebi, bu müessesenin işte (Borel) tarafından da vücuduna lüzum gösterilen vasıflara sahip yani hem şark hem garp mûsikîlerini hakkıyla bilir mûsikîşinaslar yetiştirecek asrî bir konservatuvar

şekline dönüşmesini istememizdi. Teessüf olunur ki bu pek yerinde olan hayırsever (iyilik isteyen) talebimiz o zaman nasılsa merci tarafından yerine getirilmedi.

Garp mûsikî dünyasının mûsikî sahasında Türklerden neler beklediğini ilim lisanile ifade eden (Borel) in nasihatleri dikkatle okunduktan sonra ümidederiz ki sevgili cumhuriyetimizin hakşinas maarif vekâleti – (sanayii nefise encümeni) nin ilmen isabetsiz bir kararı üzerine – nasılsa yapıl-



(2) <<Tecrübe edilmeden evvel konulmuş bir kaideye göre>> mânâsını ifade eden bir tâbirdir.

miş olan yanlış hareketi bir an evvel düzeltmek lüzumunu duyacak ve İstanbul Konseratuvarı'nın programlarını Türk'lerin yakın bir istikbalde Avrupalılara karşı mûsikîleri ile de iftihar etmelerine sebep olacak millî bestekârların yetiştirilmesini temin edecek şekilde yeniden ıslah ve tadil ettirecektir.

Zira şuna emin olmalıyız ki İstanbul Konservatuvarı şimdiki programı ile devam ettiği halde bu müesseseden millî kültürümüzün mûsikî şubesine hizmet edebilecek sanatkârlar çıkması mümkün olmayacak ve müessesenin bütün mesaisinden elde edilecek netice ise, eşsiz güzellikte olan duygularımıza yabancı bir sistemin mahsulü bulunan garp mûsikîsine ait eserleri biraz piyano veya keman ile şöyle böyle çalabilen ve memleketimizde öteden beri zaten sınırlı bir miktarda mevcut bulunan alafrangacılar zümresine her sene üç beş heveskârın daha eklenmesinden ibaret kalacaktır.

Madem ki mösyö (Borel) in ilmî sebeplerini göstererek izah ettiği veçhile Türk mûsikîsinde gerçekleşmesini herkesin arzu ettiği yenilenme ve yükselme hareketlerinin ancak doğu ve batı mûsikîlerinin bütün esrarını bilen mûsikîşinaslar tarafından yapılabileceği bir <<hakikat>> tir; o halde Türkiye'nin biricik konservatuvarının programı bu iki taraflı malumat ile donanımlı sanatkârlar yetiştirecek dersleri havi bulunmazsa her dakika yoksunluğunu elemle hissettiğimiz millî bestekârlarımızın hangi müesseseden çıkacağını soranlara ne cevap vereceğiz?

...

Türk mûsikîsinin ameliyat ve nazariyatını öğrenmeden yalnız garp mûsikîsini tahsil edenlerin mûsikîmizin ilerlemesine hizmetleri mümkün olsaydı herkesten evvel garptaki dahi bestekârların Türk ruhlarını tatmin edebilecek eserler yazabilmeleri lazım gelirdi. Bu imkansızlık fiilen ortada durduğu ve garp ilim dünyasında (Borel) in gösterdiği yegane çıkar yolun doğruluğu umumiyetle doğruluğu herkesçe kabul edildiği halde İstanbul konservatuvarı tarafından bugünkü programı ile takip edilmekte bulunan yolun âmalı milliyemizle telifi mümkün olmadığı gibi <<ilga>> hadisesinden beri boş yere geçirilen kıymetli senelerimize de acımamak elde değildir.

Sonuç olarak, maarif vekâleti konservatuvarımızın bu şayanı esef vaziyetine vakit geçirmeden nihayet vermelidir.

Bunun için ne yapılmak lazım geleceğini de, Süreyya Bey'den değil, Borel ve Franz Schreker gibi batıda bilinen mûsikî alimlerinden sormalıdır; yoksa Avrupalılar nazarında millî servetlerimizin en mühimmi olan – çok kıymetli mûsikîmizin- ilmî yollardan gidilmek şartıyla Uluslararası mûsikî dünyasında kazanmaya namzet bulunduğu parlak mevkiin kadrini bilmemekle itham edileceğimizi, hamiyet⁷ ve vicdan borcu olarak, bir defa daha tekrar ederiz...



⁷ Din, vatan, millet gibi kutsal değerleri koruma ve bunlara hizmet etme duygusu.

(SUALLER)

Türklerden alafranga mûsikî ile meşgul olanların zihniyetini tasvir eder misiniz? – Avrupalılara mûsikîmizin, bize de onlarınkinin nağmeleri neden “uyumsuz” gelmektedir? – Gazete ve dergi münakaşalarında niçin anlaşılamıyoruz? – Mûsikîmiz ile batı mûsikîsi arasındaki nazariye ve ameliye farklarını karşılaştırmalı bir şekilde bilmekte alaturka ve alafrangacılar çekingen kalabilirler mi? – Batı sisteminin ana dizisinde doğal nağmelerin arasındaki aralıklar gösteren oranlar hangileridir? – Bu oranlarda nazarı dikkat celbeden ihtilaf noktaları kaç tanedir? – Bu noktaların birincisi nedir? – İkinci ihtilaf noktasını biraz izah ve bu bahsi misallerle de teyit edebilir misiniz? – İhtilafın üçüncüsü hangisidir ve onun sebebi nedir? – Doğu ve batı nazariyeleri arasındaki bu ihtilaf hakkında ne düşünürsünüz? – Mesela (do diyez) ile (re bemol) arasındaki küçük aralığa batılılar ne namını verirler ve bunu hangi küçük oranla gösterirler? – 10/9 oranındaki (küçük tam sesler) arasında gelecek <<arızalı nağmeler>> o sesleri hangi oranlarda iki yarım sese ayırırlar ve bu yarım seslerin isimleri nedir? – Bu iki yarım ses arasındaki aralığın ismi ve oranı nedir? – Batı ana dizisinin aralarında 16/15 oranı bulunan (mi fa) ve (si do) gibi <<büyük yarım sesler>> i arasındaki arızalı nağmeleri gösteren oranları söyler misiniz? – Batı nazariyesinin bütün bu doğal ve arızalı nağmeleri hangi aletler üzerinde icra olunabilir? – 31 inci şekilde görülen 21 nağme alafranganın her ihtiyacına kâfi midir? – Kâfi değilse sebebi nedir? – (Tam doğruluk sistemi) ne demektir ve bunda <<sekizli>> aralığı kaç nağmeyi içermektedir? – Daha ince düşünülünce bu 35 nağmelik sistem de batı mûsikîsinin bütün ihtiyaçlarını tatmin edebilir mi? – <<Bütün ihtiyaçlarını>> tabiri ile kastettiğimiz iki mühim mesele hangileridir? – Bunları birer misal ile anlatır mısınız? – Bütün ihtiyaçları temin için (Sekizli) nin kaç bölünmesi lazım geliyordu? – Bu müşkülata karşı garp nazariyecileri nasıl bir çare düşünüyorlardı? – (Gayri müsavi tadil sistemi) nin mahiyeti neden ibaretti? – (Müsavi tadil sistemi) iptida kimin eserinde ve hangi tarihte mevzuu bahsolmuştur? – Batıda (müsavi tâdil sistemi) nin meydana çıkmasına başlıca hangi çalgının tesiri olmuştur? – Birbirini müteakip üç tane (büyük üçlü) aralığının toplamı bir (sekizli) ye eşit midir? Yoksa (sekizli) den eksik veya fazla midir? – Eksik ise bu mahzur nasıl izale edilmiştir? – Aceba muteakip dört tane (küçük

üçlü) aralığı bir (sekizli) yi geçer mi? – Geçer ise bunu nasıl ispat edersiniz? – Bu mahzuru da izale için ne yapılmıştır? – (Beşli) lerin âhengi sıra gelince ne gibi müşkülât çıkmış ve müşkülâtın halli için ne gibi bir çare bulunmuştur? – Tadil sisteminde hangi aralığa hiç dokunulmamış, hangileri biraz büyümüş veya küçülmüştür? – Büyüyen ve küçülen aralıkların (kuvvetli) veya (zaif) namları verilir? – (Piyano) nun telleri nasıl ahenk edilir? – Tadil sisteminin matematikle ilgili ilkelerini izah eder misiniz? – Bu sistemin sesleri batı mûsikîsinin gerçek sesleri midir? – Türk mûsikîsi sisteminin sesleri ile batının <<gerçek>> veya <<muaddel (düzeltilen)>> sesleri birbirinin aynımıdır? – Değil ise (Piyano) da Türk nağmelerinin icrasını neye benzetebiliriz? – (Tadil sistemi) hakkında batı alimlerinden (Blaserna) vaktile nasıl düşünmüştü? – O zamandan beri <<muaddel (düzeltilen) sistem>> meselesi Avrupa’da ne şekil almıştır? – Batıdaki bu cereyan eden fikirler doğal bir sahada mı yürümektedir? – Acaba batılılar nihayet bu zeminde de doğru yolu görebilecekler mi ve bundan iki taraf için faideli bir anlaşma zemini bulunabilecek mi? – Bazı gençlerimizin halk şarkılarımızı Piyano

ile armonilemek ve batı orkestrası ile çaldırmak yolundaki teşebbüsleri hakkında Avrupa mûsikî eleştirmenleri ne dediler? – Bu teşebbüslerin hataları nerelerdedir? – Mûsikîmize aynen batı âhengini mi tatbik edeceğiz? – Yoksa bizim makamlarımızın ve aralıklarımızın lahnî (melodik) bünyelerine göre bulunacak birtakım temezzûçlerin (Accords) zincirleme devam eden (Enchainment) kanunlarını içeren bir âhengin tatbiki tecrübelerine başlamaya mı mecbur olacağız? – Batı ulemasınca da doğruluğu ispat edilmiş olan bu hakikatin ortaya konulması Darü'l Elhân'dan millî mûsikîmizin nazariyatı dersinin kaldırılması ile mi sonuçlanmalıydı? – Mûsikîmiz ve bilhassa makamlarımız hakkında (Borel) ne fikirde bulunuyor? – Borel, bunlar muhafaza edilmezse, mûsikîmizin ne hâle geleceğini söylüyor? – Süreyya Bey bu felaketli neticeyi hazırlamak için mi [Sanayii nefise ercümeni] nin o kararını elde etti? – Berlin Konservatuvarının müdürü bu mesele hakkında ne demiştir? – Mûsikîmizin fakirliğini kabul etmeyen Borel'e göre bunu batı âhengi ile zenginleştirmek tecrübeleri neye benzer? – Mûsikîmize âheng tatbiki tecrübelerine karşı Borel ne düşünmektedir? Ve bu zemindeki olumlu mesainin Türklerden ne gibi fikirlere sahip olanlara terk edilmesine lüzum görüyor? – İstanbul Konservatuarı bu fikirlere sahip bestekârları yetiştirebilmek için maarif vekâleti ne yapmalıdır?

5.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Rauf Yektâ Bey'in, batı mûsikîsinde teori bakımından ilmî olarak doğru bulduğu kısımların, Türk mûsikîsinin ihtiyaçları doğrultusunda, özünü kaybetmeden ilaveler yapılarak uygulanması temeline dayalı bir nazariyat anlayışı olduğu söylenebilir. Eser bütününde genel olarak Türk mûsikîsinin sorunlarına dair çözüme dayalı ve yenilikçi bir anlayış hakimdir.

Bu çalışmada; Rauf Yektâ Bey'e ait "Türk Mûsikîsi Nazariyatı" ve Suphi Ezgi'ye ait "Nazârî ve Amelî Türk mûsikîsi" eserlerinde görülen bilimsel yaklaşımlar, teorilere dair ayrıntılı açıklamalar ve konuların ele alınış tarzı bakımından birbirlerine yakın olması dolayısıyla, özellikle bu iki eser arasında daha fazla karşılaştırma yapılmıştır.

Bilindiği üzere aralıklar, ana dizi ve bu diziye ait doğal perdeler, mûsikî sisteminin temelini oluşturan kavramlardır. “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” eserinde incelenen konular dâhilinde, Rauf Yektâ Bey’in 24'lü sistem içinde nazari anlayışı ile Arel-Ezgi nazariyat sistemi arasında, bilhassa doğal perde, aralık, ana dizi ve tağyir işaretleri konusunda oldukça önemli farklar olduğu görülmektedir. Rauf Yektâ Bey'in 24'lü sistem temelli nazariyat anlayışının, batı mûsikîsi ile eski mûsikîmizin ortak yönlerinin bulunduğu ilmî bir anlayışla düzenlenmiş olduğu söylenebilir.

Doğal Perde

Rauf Yektâ Bey, yegâh ve tiz nevâ arasında bulunan doğal perdelerin yerlerinin belirlenmesi konusunda 6. bölümde ses ölçer ile yapmış olduğu tespitler ve ayrıntılı açıklamalar sonucunda 14 doğal perdenin yerini adedî (sayısal) oranlarıyla birlikte aşağıdaki şekilde aktarmıştır.

- 1- (Yegâh) ⁸ile (Hüseynî Aşîrân) -9/8
- 2- (Yegâh) ile (Irak) -8192/6561
- 3- (Yegâh) ile (Rast) -4/3
- 4- (Yegâh) ile (Dügâh) 3/2
- 5- (Yegâh) ile (Segâh) -32768/19683
- 6- (Yegâh) ile (Çargâh) -16/9
- 7- (Yegâh) ile (Neva) -2/1
- 8- (Yegâh) ile (Hüseynî) -9/4
- 9- (Yegâh) ile (Evc) arasında -16384/6561
- 10- (Yegâh) ile (Gerdaniye) -8/3
- 11- (Yegâh) ile (Muhayyer) -3/1
- 12- (Yegâh) ile (Tiz segâh) -65536/19683
- 13- (Yegâh) ile (Tiz çargâh) -32/9

⁸ Belirlenen doğal perdelerin, ana dizinin başlangıç sesi olan rast=do perdesinden değil de yegâh perdesinden başlamasının sebebi, matematikle ilgili hesaplamalarda kolaylık sağlaması gereğiyle ses ölçerin açık telinin yegâh perdesine çekilmesinden kaynaklanmaktadır.

14- (Yegâh) ile (Tiz neva) -4/1

Rauf Yektâ Bey aralıkların yerlerinin bilimsel olarak belirlenmesi hususunda ses ölçerin açık telini yegâh kabul ederken, Suphi Ezgi ise açık teli Kaba çargâh kabul ederek tiz gerdaniyeye kadar olan perdeleri, her biri birbirine eşit olmayan 24 aralığa sahip, üç sekizliden oluşan 73 perdeyi adedî (sayısal) oran, isim ve notaları ile ayrıntılı şekilde açıklamıştır (Ezgi, 1933, s. 20).

Suphi Ezgi (1933, s. 50), eserin birinci cildinde, çargâh tabîî dizisine ait do, re, mi, fa, sol, la, si, do seslerini Türk mûsikîinde tabîî (doğal) sesler olarak kabul ettiğini ve bu diziye ait donanımda tağyir işareti bulunmadığını aktarmıştır.

Aşağıda verilen Çizelge 5.1.'de Suphi Ezgi'nin aktarmış olduğu kaba çargâhtan tiz çargâha kadar olan doğal nağmeler ve adedî (sayısal) oranları içermektedir.

Çizelge 5.1. Suphi Ezgi sisteminde bulunan doğal perdeler

NAĞMELERİN İSİMLERİ	AÇIK TELE GÖRE ARALIK ORANLARI	NAĞMELERİN UMUMÎ TELİN NE KADARINDAN ÇIKTIKLARI
Kaba Çârigâh	1	1000
Yegâh	9/8	888/888
Hüseyni Aşiran	81/64	790,123
Acem Aşiran	4/3	750
Rast	3/2	666,666
Dügâh	27/16	592,592
Puselik	243/128	526,7489
Çârigâh	2/1	500
Neva	9/4	444,444
Hüseyni	81/32	395,0617
Acem	8/3	375
Gerdaniye	3/1	333,333
Muhayyer	27/8	296,196
Tiz puselik	243/64	263,37449
Tiz çârigâh	4/1	250

Rauf Yektâ Bey'in ve Suphi Ezgi'ye ait Çizelge 5.1'de aktarmış olduğu perdeler arasında iki anlayışa ait karşılaştırma yapıldığında, doğal perdelerin belirlenmesi hususunda farklılıklar olduğu görölmektedir.

Aralıklar

Rauf Yektâ Bey, aralıkları belirleyen adedî (sayısal) oranların alelâde belirlenen oranlardan oluşmayıp “icrada kullanılan perdelerin” tespit edilmesiyle elde edilen uyumlu aralıklardan meydana geldiğini belirtmiştir. Türk Mûsikîsinde kullanılan uyumlu aralıkları, dört “büyük”, iki “orta” on sekiz “küçük” olmak üzere toplamda 24 aralığı oranlarıyla birlikte açıklamıştır.

Büyük Aralıklar:

1. Sekizli aralık- 2/1
2. Sekizli ve dörtlü aralık- 8/3
3. Sekizli ve beşli aralık- 3/1
4. İki sekizli aralık- 3/1

Orta Aralıklar:

1. Beşli aralık- 3/2
2. Dörtlü aralık- 4/3

Küçük Aralıklar:

1. Nâkıs dörtlü aralık- 320/243⁹

⁹ Aralık isminden hemen sonra aktarılan oran, aralığın “yaklaşık” (takribî) değeri olup parantez içinde gösterilen sayısal oran ise “gerçek” (takribî) değeridir. Ayrıntılı bilgi için kitabın 8. Bölümünde yer alan

2. Fazla dörtlü aralık- 177141/131072
3. Zı'f tanini aralık- 81/64
4. Büyük l-5/4 (8192/6561)
5. Orta l- 6/5 (19683/16384)
6. Küçük l aralık- 45/38 (32/34)
7. Zâid tanini aralık- 7/6
8. Tanini aralık- 9/8
9. Büyük mücenneb aralık- 10/9 (65536/59049)
10. Nâkıs büyük mücenneb aralık - 12/11
11. Zâid küçük mücenneb aralık - 15/14
12. Küçük mücenneb aralık - 16/15 (2187/2048)
13. Zâid bakiyye aralık -135/138
14. Bakiyye aralık -20/19 (256/243)
15. Orta bakiyye aralık - 22/21
16. Küçük bakiyye aralık - 25/24 (134217728/129140163)
17. İrha aralık- 36/35

“Bazı nağmelerimizin hem yaklaşık hem de gerçek iki türlü sayısal oranlara sahip olmasının sebepleri” başlığı incelenmelidir.

18. Fazla- 74/73 (531441/524288)

Ezgi ise aralık kavramını “iki nağme arasındaki tizlik ve pestlik farkını bildiren adedi (sayısal) oranlar” olarak tanımlamıştır (Ezgi, 1933, s. 8) Diğer bir tarifte ise “her iki sesi çıkaran bir cismin bir saniyede oluşturduğu titreşimlerin sayısal oranları arasındaki belirli oranlardır” tanımlamasını yapmıştır. Her iki nağme arasındaki tizlik farkını gösteren sayısal oranların, iki nağmeden her birinin tel üzerinden çıktıkları yerlere göre kıyaslanan uzunluklarının ya da iki nağmenin olduğu tel kısımlarının titreşimlerinin belirlenmesi ile ondalık olmayan kesir şeklinde tayin edilebileceğini belirtmiştir.

Suphi Ezgi (1933, s. 10), Türk mûsikîsinde kullanılan aralıkları “sekizli”, “iki sekizli”, “dokuzlu”, “onlu”, “on birli”, “on ikili”, “yedili”, “altılı”, “beşli”, “dörtlü”, “üçlü”, “ikili” ve bazılarının da birden fazla çeşiti olduğunu belirterek, otuz altı adet aralığı Çizelge 5.2.’deki gibi aktarmıştır.

Çizelge 5.2. Suphi Ezgi sisteminde bulunan aralıklar ve sayısal oranları

ARALIK	SAYISAL ORAN
1. Sekizli	2/1
2. İki sekizli (On beşli)	4/1
3. Dokuzlu	9/4
4. Onlu	81/32
5. Küçük onlu	19683/8193
6. On birli	8/3
7. On ikili	3/1
8. Küçük yedili	16/9
9. Yedili	4096/2187
10. Orta yedili	59049/32768
11. Büyük yedili	243/128
12. Küçük altılı	128/81
13. Altılı	32768/19683
14. Orta altılı	6561/14096
15. Büyük altılı	27/16
16. Beşli	3/2
17. Orta eksik beşli	729/512

Çizelge 5.2. (devam) Suphi Ezgi sisteminde bulunan aralıklar ve sayısal oranları

18. Büyük eksik beşli	262144/177147
19. Küçük eksik beşli	1024/729
20. Dörtlü	4/3
21. Artık dörtlü= küçük eksik beşli	1024/729
22. Eksik dörtlü	320/243
23. İki taninili büyük üçlü	81/64
24. Büyük üçlü	5/4 – (8192/6561)
25. Orta üçlü	6/5 – (19683/16384)
26. Küçük üçlü	32/27
27. Tanini	9/8
28. Artık ikili	7/6 – (16777216/14348907)
29. Büyük mücenneb	10/9 – (65536/59049)
30. Eksik büyük mücenneb	11/10
31. Küçük mücenneb	16/15 – (2187/2048)
32. Bakiyye	20/19 – (256/253)
33. Artık bakiyye	135/138
34. Eksik bakiyye	25/24 – (134217728/129140164)
35. Fazla	74/73 – (531441/524288)
36. İrha	36/15

Suphi Ezgi (1933, s. 155, 157) birinci ciltte aktarmış olduğu bilgilerin bir kısmının eksik ve bazılarında da hata olması sebebiyle dördüncü cilde aralıkların düzenlenmesi ile ilgili bilgiler aktarmıştır.

Çizelge 5.2.'de aktardığı dokuzlu aralığının üç çeşidi daha olduğunu, ikincisinin bir sekizli ve bir büyük mücennep, üçüncüsünün bir sekizli ve bir küçük mücennep, dördüncüsünün ise bir sekizli ve bir bakiyeden oluşan dokuzlu aralıktan meydana geldiğini, küçük onlunun da bir çeşidi daha olduğunu ve diğerinden bir koma daha pest olan bir aralıktan meydana geldiğini eklemiştir. 17. numaralı büyük eksik beşlinin mûsikîmizde kullanılmadığından çıkarılmasını, eksik üçlünün eklenmesini gerektiğini ve artık ikilinin iki çeşidi daha olduğunu belirtmiştir. Safiyüddin ve Rauf Yektâ Bey'den aktardığı 11/10 sayısal orana sahip eksik ikili¹⁰ aralığının yanlış olduğunu, bu

¹⁰ Bu aralık, çizelge 5.2.'de gösterilen 29 numaralı eksik büyük mücennep aralığıdır.

oranla elde edilen uşşak makamında kullanılan segâh sesinin çok pest olduğunu ve tekrar yaptığı hesap ile bu oranı 1000/904 olarak tespit ettiğini ilave etmiştir.

Çizelge 5.3. Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi sisteminde bulunan aralıklar ve sayısal oranların karşılaştırması

SUPHİ EZGİ		RAUF YEKTÂ BEY	
ARALIK	SAYISAL ORAN	ARALIK	SAYISAL ORAN
Sekizli	2/1	Sekizli	2/1
İki sekizli (On beşli)	4/1	İki sekizli	4/1
Dokuzlu	9/4	-	-
Onlu	81/32	-	-
Küçük onlu	19683/8193	-	-
On birli	8/3	Sekizli ve dörtlü	8/3
On ikili	3/1	Sekizli ve beşli	3/1
Küçük yedili	16/9	-	-
Yedili	4096/2187	-	-
Orta yedili	59049/32768	-	-
Büyük yedili	243/128	-	-
Küçük altılı	128/81	-	-
Altılı	32768/19683	-	-
Orta altılı	6561/14096	-	-
Büyük altılı	27/16	-	-
Beşli	3/2	Beşli	3/2
Orta eksik beşli	729/512	-	-
Büyük eksik beşli	262144/177147	-	-
Küçük eksik beşli	1024/729	-	-
Dörtlü	4/3	Dörtlü	4/3
Artık dörtlü	1024/729	-	-
-	-	Fazla dörtlü	177141/131072
Eksik dörtlü	320/243	Nâkıs dörtlü	320/243
İki taninili büyük üçlü	81/64	Zı'f tanini	81/64
Büyük üçlü	5/4 (8192/6561)	Büyük üçlü	5/4 (8192/6561)

Çizelge 5.3. (devam) Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi sisteminde bulunan aralıklar ve sayısal oranların karşılaştırması

Orta üçlü	6/5 (19683/16384)	Orta üçlü	6/5 (19683/16384)
Küçük üçlü	32/27	Küçük üçlü	45/38 (32/34)
Tanini	9/8	Tanini	9/8
Artık ikili	7/6 (16777216/14348907)	Zâid tanini	7/6
Büyük mücenneb	10/9 (65536/59049)	Büyük mücenneb	10/9 (65536/59049)
Eksik büyük mücenneb	11/10	Nâkıs büyük mücenneb	12/11
-		Zâid küçük mücenneb	15/14
Küçük mücenneb	16/15 (2187/2048)	Küçük mücenneb	16/15 (2187/2048)
Bakiyye	20/19 (256/253)	Bakiye	20/19 (256/243)
Artık bakiyye	135/138	Zâid bakiye	135/138
-		Orta bakiye	22/21
Eksik bakiyye	25/24 (134217728/129140164)	Küçük bakiye	25/24 (134217728/12940163)
Fazla	74/73 (531441/524288)	Fazla	74/73 (531441/524288)
İrha	36/15	İrha	36/35

Çizelge 5.3.'te verilen karşılaştırmada, Rauf Yektâ Bey'in aktarmış olduğu aralıklarda günümüz kullanımına göre farklılıklar olduğu görülmektedir

H. Sadeddin Arel ise “aralıkların tel üzerinde tatbiki” başlığında, aralıklarının yerinin Rauf Yektâ Bey'in de mıkıyas-ı savt (ses ölçer) olarak bahsettiği, monokord=teltek (tek telli) isimli bir alet sayesinde bilimsel olarak belirlendiğinden bahsetmiştir (Arel, 1991, s. 7). Arel, Türk lâhninde kullanılan aralıkları küçükten büyüğe;

- Bakiyye (256/243)
- Küçük mücenneb (2187/2048)
- Büyük mücenneb (65536/59049)
- Tanini (9/8)
- Artık ikili

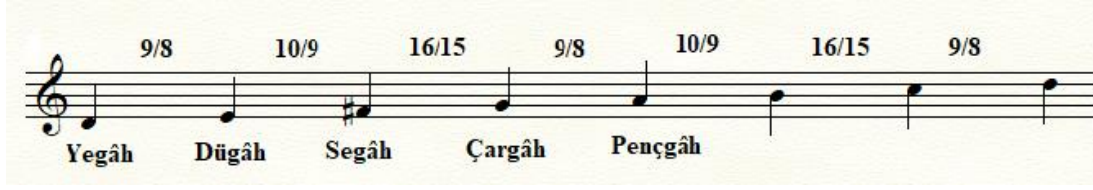
Şeklinde sıralayarak, koma/fazla (531441/524288-81/80) ve eksik bakiyye (134217728/129140163) aralıklarının ise lâhinde kullanılmayan ancak diğer aralıkların teşekkülüne yarayan küçük aralıklar olarak nitelendirmiştir (Arel, 1991, s. 8, 9).

Diğer aralıkları ise “sekizli (tam, artık, eksik)”, “beşli (tam, artık, eksik)”, “dörtlü (tam, artık, eksik)”, “üçlü (en büyük üçlü, büyük üçlü, orta üçlü, küçük üçlü, en küçük üçlü)” aralıklar şeklinde belirleyerek dört aralık haricinde, Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi’de olduğu gibi aralıklara ait sayısal oranları vermemiştir. Ayrıca Arel’in vermiş olduğu koma aralığına ait yaklaşık 81/80 oran, R. Yektâ ve S. Ezgi’de 74/73 olarak belirtmiştir.

Ana Dizi

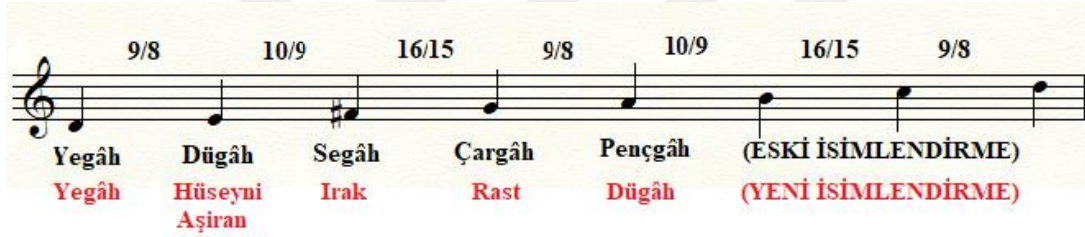
Rauf Yektâ Bey, ana dizi (esasî süllem) kavramını, “bir mûsikî sisteminin esasını teşkil eden tabî’i nağmelerin bir sıraya dizilmiş hâlidir” şeklinde tanımlamıştır. Türk mûsikîsinin ana dizisini oluşturan doğal nağmelerin tarihsel sürecinin ilk olarak Farabî döneminde başladığını ve iki sekizli aralığında oluşan bu ana diziyi, eski Yunan kaynaklardan yararlanarak Kitabü’l Mûsikîü’l Kebîr eserinde ele aldığını belirtmiştir.

Türk mûsikîsinde ana diziye ait perdelerin isimlendirilmesinin, sistemci okul döneminde Safiyüddin Abdü’l Mü’min ile Abdükâdir Meragî’nin eserlerinde görüldüğünü ancak yegâh, dügâh, segâh, çargâh ve pencgâh olmak üzere yalnızca beş perdenin isimlendirildiğini ifade etmiştir.



Şekil 5.1. Yegâh kararlı ana dizide kullanılan perde isimleri

Rauf Yektâ Bey, sistemci okulda kabul edilen Şekil 5.1.’de görülen ana dizide yegâh perdesini başlangıç perdesi itibar etmenin icrada bazı sorunlara sebep olduğunu belirterek, icracıların ana dizinin ikinci nağmesi olan, eski ismiyle dügâh perdesini (şimdiki hüseyini aşırın perdesini) dört perde yukarıda bulunan pencgâh perdesinin yerine taşıyarak icrada yaşanan problemlere bu şekilde çözüm bulduklarını belirtmiştir.



Şekil 5.2. Yegâh kararlı ana dizide kullanılan eski ve yeni perdelerin isimleri

Şekil 5.2.’de görülen nakil uygulaması sonucunda yegâh nağmesi eski çargâh perdesinin yerine taşınmış olup yeni isim verilerek “rast” hâline gelmiştir. Rauf Yektâ Bey, birinci yer anlamına gelen yegâh nağmesinin isminin eskisi gibi korunmuş olsa da eski isimleriyle ikinci perde-dügâh, üçüncü perde-segâh, dördüncü perde-çargâh, beşinci perde-pencgâh olan perdeler hüseyini aşırân-ırak-rast-dügâh isimlerini aldığını, yegâh ve dügâh perdeleri arasında bulunan hüseyini aşırân, irak, rast perdelerinin de bu süreçte isimlendirildiğini belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, bu dizinin icracılar tarafından bir süre daha kullanıldıktan sonra yegâh nağmesinin, bir dörtlü tiz tarafa (yeni ismiyle rast perdesi eski çargâh perdesi üzerine) taşınarak yeni bir dizi daha meydana getirildiğini belirtmiştir. Hızır Bin Abdullah’ın Risâle-i Edvâr eserinde bulunan bu ana diziyi aşağıdaki gibi aktarmıştır:



Şekil 5.3. Rast kararlı eski ana dizide kullanılan perde isimleri

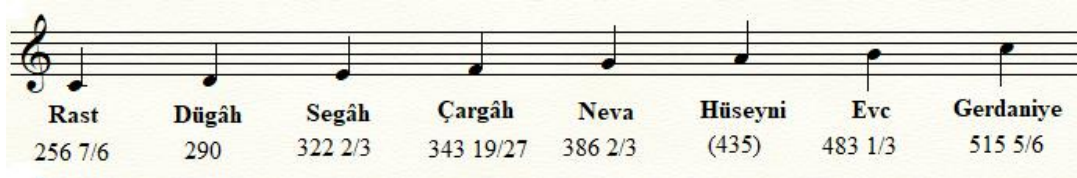
Şekil 5.2.’de görülen ana dizi kullanımında ismi “rast” olarak değiştirilen yegâh perdesinin, Şekil 5.3.’te aktarılan dizide de aynı şekilde kullanılmış olduğu ve eski pencgâh perdesinin de dügâh olarak isimlendirilmiş olduğu görülmektedir. Daha önce isimlendirilmemiş olan segâh perdesinin, günümüzdeki yerini almakta olduğu, yegâh kararlı eski dizide beşinci yerdeki şimdiki dügâh perdesinde olan pençgâh perdesi bu dizide kararın rast perdesine taşınmış olmasıyla birlikte yine beşinci yere tekabül etmiş olup aynı zamanda günümüzde kullanılan neva ismini de almıştır. Yegâh kararlı dizide isimlendirilmemiş olan perdelerin şeşgâh-hüseyni (şeşgâh), segâh-ı sâni (heftgâh), gerdaniye (heştgâh) olarak belirlenmiş olduğu görülmektedir.

Rauf Yektâ Bey, frekans ve aralık uyumu bakımından batı mûsikîsine ait do majör dizisinin Rast’a en yakın dizi olması sebebiyle Türk mûsikîsinde kullanılmasını desteklemiştir. Türk mûsikîsinde kullanılan rast-dügâh-segâh-çargâh ve neva-hüseyni-evc-gerdaniye perdelerinden oluşan iki dörtlü aralık ile do majör dizisinin aralıkları arasında bağlantı kurarak, rast perdesinin do perdesi üzerine aktarılmasıyla oluşan doğal ve ortak ses genişliğine uygun bir ana dizi önerisinde bulunmuştur.

Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinde daha önce belirlenmiş olan muhtelif ana dizilerin, teorisyenler tarafından perde frekansları, icrâdaki akord sorunları gibi meseleler bakımından itilaf sebebi olduğunu ifade etmiştir. Çözüm olarak ise batı mûsikîsinin belirlemiş olduğu kuralları ve ana diziye Türk mûsikîsine göre düzenlemenin ve bir takım eklemeler yaparak kullanmanın ilmen en doğru yol olduğu görüşündedir. H. Sadeddin Arel’in de (1991, s. 64) “Batı notasını Türk mûsikîsinde kullanabilmemiz için ona ilâveler yapmaya mecburuz” cümlesinden bu konuda Rauf Yektâ Bey ile fikir birliğinde oldukları anlaşılmaktadır.

Rauf Yektâ Bey, doğal nağmelerin nasıl yazılması gerektiğini, bu nağmelerin isimlerini ve her nağmenin saniyede kaç adet titreşimden meydana geldiğini gösteren diziyi aşağıdaki gibi aktarmıştır.

Türk Mûsikîsinin Ana Dizisini Oluşturan Doğal Nağmeler:



Şekil 5.4. Rauf Yektâ Bey'in önerdiği ana diziyi teşkil eden doğal perdeler ve sayısal oranları

Doğal perdelerin Şekil 5.4.'teki teşkilinde; segâh ve evc perdelerinin doğal perde itibar edilerek donanımda tağyir işareti kullanılmadığı görülmektedir.

H. Sadeddin Arel ise (1991, s. 61) yalnızca tanini ve bakiyye aralıklarından düzenlenmiş olan Çargâh makamı ana dizinin, oluşumunda bemol ve diyez içermemesinden dolayı, hesaplama, nota yazımı ve basit makamların istisnasız hepsinin bütün perdelerle nakledilebilirliğindeki kolaylık sebebiyle bu dizinin, Türk mûsikîsinde kullanıma en elverişli dizi olduğu görüşündedir. Aynı zamanda “si” perdesini “segâh” itibar etmenin şed hûsusunda çeşitli imkansızlıklar meydana getirdiğini de belirtmiştir (Arel, 1991, s. 64).

Suphi Ezgi (1933, Cilt 1, s. 50) “Esasî ve tabîî dizi” başlığı altında; Türk mûsikîsinde kullanmakta olan dizilerin yazılabilmesi için, bu dizilerden birinin ana dizi olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Dizilerin kolay yazılmalarına ve şed uygulamasına en müsait olan dizinin Çargâh dizisi olduğunu bu yüzden esasî ve tabîî dizi itibar ettiğini ifade etmiştir.

Çargâh makamı dizisinin pestten tize doğru, bir çargâh beşlisi ve bir çargâh dörtlüsünden oluştuğunu, donanımda tağyir işareti kullanılmadığını belirtmiştir.



Şekil 5.5. Çargâh makamı dizisine ait dörtlü ve beşli

Çargâh makamı dizisini teşkil eden doğal perde ve sayısal oranlar Şekil 5.6.’daki gibidir:



Şekil 5.6. Çargâh makamı ana dizisini teşkil eden doğal perdeler ve sayısal oranları

Rauf Yektâ Bey’in aktarmış olduğu Şekil 5.4.’te görülen ve Arel-Ezgi sistemine ait Şekil 5.6.’da aktarılan ana dizinin birbirinden oldukça farklı bir düzene sahip olduğu görülmektedir.

Tağyir (değiştirme) İşaretleri

Rauf Yektâ Bey’in nazarî anlayışına ait, aralıklar, ana diziye teşkil eden doğal perdeler ve ana dizi düzenlemesinde olduğu gibi tağyir (değiştirici) işaretler yani diyez ve bemollerin belirlenmesi hususunda da günümüz kullanımına göre farklılıklar bulunmaktadır.

Rauf Yektâ Bey’in aktarmış olduğu diyez ve bemol aralıklarına ait tizlik ve pestlik dereceleri Çizelge 5.4.’teki gibidir.

Çizelge 5.4. Rauf Yektâ Bey’in belirlediği diyez ve bemollere ait tizlik ve pestlik dereceleri

DİYEZ	ORAN	BEMOL	ORAN
Yarım Diyez	Bir doğal nağmeyi 531441/524288 oranında bir fazla aralığında tizletir.	Yarım Bemol	Bir doğal nağmeyi 531441/524288 oranında bir fazla aralığında pestletir.
Diyez	Bir doğal nağmeyi 256/243 oranında bakiye aralığı kadar tizleştirir.	Bemol	Bir doğal nağmeyi 25/24 oranında küçük bakiyye aralığı kadar pestletir.
Noktalı Diyez	Bir doğal nağmeyi 2187/2048 oranında küçük mücenneb aralığı kadar tizleştirir.	Çengelli Bemol	Bir doğal nağmeyi 256/243 oranında bakiye aralığı kadar pestletir.
İki Noktalı Diyez	Bir doğal nağmeyi 65536/59049 oranında büyük mücenneb aralığı kadar tizleştirir.	Çizgili Bemol	Bir doğal nağmeyi 2187/2048 oranında küçük mücenneb aralığı kadar pestletir.

			
Yarım Diyez	Diyez	Noktalı Diyez	Büyük Noktalı Diyez
			
Yarım Bemol	Bemol	Çengelli Bemol	Çizgili Bemol

Şekil 5.7. Rauf Yektâ Bey’in kullanmış olduğu diyez ve bemol işaretleri

Şekil 5.7.’de görüldüğü üzere Rauf Yektâ Bey’in aktarmış olduğu diyez ve bemoller, isimlendirme ve işaretler bakımından günümüz kullanımına göre oldukça farklıdır.

Rauf Yektâ Bey belirlediği dört diyez ve dört bemol işaretleri vasıtasıyla tizletilecek ve pestletilecek olan aralıkların “fazla, küçük bakiyye, bakiyye, küçük mücenneb ve büyük mücenneb” olmak üzere beş aralıktan ibaret olduğunu belirtmiştir. Ayrıca aralarında oran bakımından az fark bulunan üç aralık için de ayrıca arıza işareti kullanılmasına gerek olmadığını ifade etmiştir. Bu aralıklar yerine; 15/14 orana sahip “zaid küçük mücenneb” aralığı yerine “küçük mücenneb”, 12/11 oranlı “nakıs büyük mücenneb” aralığı yerine “büyük mücenneb” , 22/21 oranlı “orta bakiyye” aralığı

yerine “bakiyye” aralıklarını temsil eden işaretlerin kullanılmasını tercih ettiğini belirtmiştir.

Suphi Ezgi sisteminde (1933, s. 19) beş diyez ile beş adet bemol işareti olmak üzere toplamda 10 adet tağyir işareti bulunmaktadır. S. Ezgi’nin eserin birinci cildinde aktardığı küçük aralıkların notada tağyir (değiştirme) işaretleri cetveli Çizelge 5.5.’teki gibi aktarılmıştır.

Çizelge 5.5. Suphi Ezgi sisteminde bulunan diyez ve bemollere ait tizlik ve pestlik dereceleri

KÜÇÜK ARALIKLARIN İSİMLERİ	TAĞYİR İŞARETLERİ		TABİİ İŞARETİ
Bir tanini diyezi	✕	Evvelinde bulunduğu notayı bir tanini tizletir.	♩
Bir büyük mücenneb diyezi	#	Evvelinde bulunduğu sesi bir büyük mücenneb tizletir.	
Bir küçük mücenneb diyezi	♯	Evvelinde bulunduğu nağmeyi bir küçük mücenneb tizletir.	
Bir bakiye diyezi	♯	Evvelinde bulunduğu nağmeyi bir bakiye tizletir.	
Bir fazla diyezi	♯	Evvelinde bulunduğu nağmeyi bir fazla tizletir.	
Bir tanini bemolü	bb	Evvelinde bulunduğu notayı bir tanini buudu pestletir.	
Bir büyük mücenneb bemolü	♭	Evvelinde bulunduğu nağmeyi bir büyük mücenneb pestletir.	
Bir küçük mücenneb bemolü	♭	Evvelinde bulunduğu nağmeyi bir küçük mücenneb pestletir.	
Bir bakiye bemolü	♭	Evvelinde bulunduğu notayı bir bakiye pestletir.	
Bir fazla bemolü	♭	Evvelinde bulunduğu notayı bir fazla pestletir.	

Suphi Ezgi (1933, s. 155) eserin birinci cildinde tağyir işaretlerine dair aktardığı cetvelde bir taninide tizden peste doğru büyük mücennep bemolü bulunmadığı ve

ihtiyaç görülmediği için bu cetveldən çıkardığını belirterek, dördüncü ciltte büyük mücennep bemolü bulunmayan yeni bir təyir cetveli aktarmışdır.

DEĞİŞTİRME İŞARETLERİ CEDVELİ			
		Diyezler	Bemollar
$\frac{256}{248}$	Bakiye	$\sharp$	$\flat$
$\frac{2187}{2048}$	Küçük	$\sharp$	$\flat$
$\frac{10}{9}$	Büyük	$\sharp$	
$\frac{531441}{524288}$	Fazla	$\sharp$	$\flat$
$\frac{9}{8}$	Tanini	$\times$	$\flat$

Şekil 5.8. Suphi Ezgi sisteminde bulunan dəyişirmə işaretləri cetveli

Suphi Ezgi, Çizelge 5.5.'te aktarılan təyir cetvelində aralıkların sayisal oranlarına yer verməmişdir. Şekil 5.8.'de aktarmış olduğu cetvelde isə oranlara da yer vermişdir və Çizelge 5.5.'e görə bakiye və büyük mücennep diyezi işaretlərində fərqlilik görülməkdədir.

Çizelge 5.6. Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi sisteminde bulunan təyir işaretlərinin karşılaştırması

SUPHİ EZGİ			RAUF YEKTÂ BEY		
DİYEZ	BEMOL	SAYISAL ORAN	DİYEZ	BEMOL	SAYISAL ORAN
Tanini Diyezi	Tanini bemolü	9/8	-	-	-
Bakiye Diyezi	Bakiye Bemolü	256/248 ¹¹	Diyez	Çengelli bemol	256/243
Büyük mücenneb diyezi	Büyük ¹² mücenneb bemolü	10/9	İki Noktalı diyez	-	10/9
Küçük mücenneb Diyezi	Küçük mücenneb Bemolü	2187/2048	Noktalı Diyez	Çizgili Bemol	2187/2048

¹¹ Suphi Ezgi'nin eserin birinci cildinin 155. sayfasında aktardığı Bakiye aralığına ait 256/248 oranının baskıdan kaynaklanan bir hata olduğu düşünülmektedir. Zirâ aynı cildin 27. Sayfasında yer alan bakiye aralığının oranı 256/243 olarak aktarılmıştır.

¹² Büyük mücenneb bemolü, eserin birinci cildindeki tabloda bulunmakta ancak Suphi Ezgi bu aralığı, kullanılmadığı gerekçesiyle dördüncü ciltte bulunan tabloya ilâve etmemiştir.

Çizelge 5.6. (devam) Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi sisteminde bulunan tağyir işaretlerinin karşılaştırması

Fazla Diyezi	Fazla Bemolü	531441/524 288	Yarım Diyez	Yarım Bemol	531441/52428 8
Tabiî (bekar) diyezi	Tabiî (bekar) bemolü	-	-	Bemol	25/24

Çizelge 5.6.'da yapılan karşılaştırmada görüldüğü üzere iki anlayış arasında belirlenen aralıklara ait tağyir (değiştirme) işaretleri ve sayısal oranlar konusunda farklılıklar görülmektedir.

5.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Do Majör Dizisinin Türk Mûsikîsinde Uygulanabilirliği

Rauf Yektâ Bey, belirlemiş olduğu ana diziye oluşturan rast-dügâh-segâh-çargâh, diğeri neva-hüseyni-evc-gerdaniye doğal nağmelerinin düzenlenme şekli itibariyle Batı mûsikîsinde kullanılan do majör ana dizisi ile benzer aralıklara sahip ve Râst dizisine en yakın dizi sebebiyle, do majör dizisinin Türk mûsikîsine uygulanabilmesi için, iki mûsikînin de ana dizisini teşkil eden iki dörtlü aralıkların aynı olması gerektiği, kaba çargâh perdesinden başlayıp çargâh perdesinde biten ana dizinin bu düzenlemeye uymadığı, buna bağlı olarak önermiş olduğu ana dizinin bu anlamda daha ilmî olduğunu belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey'e göre batı mûsikîsinin kullandığı “do majör” ana dizisini mûsikîmize adapte etmenin en önemli 2 sebebi;

1. Türk mûsikîsinde frekans bakımından değişkenlik gösteren “la” perdesi ve buna bağlı akord sorunları.
2. Türk mûsikîsinde insan seslerinin ortak ve doğal ses genişliğinin göz önünde bulundurulmaması.

Rauf Yektâ bey, birinci meseleye dair batı mûsikîsinde sabitlenmiş konumda olan uluslararası diyapozon değeri kabul edilen 440¹³ frekanslı “la” sesinin, Türk mûsikîsinde belirlenmemiş olma sebebini sabit bir ahenk kullanımı olmamasına ve doğal nağmelerin tizlik ve pestlikçe sahip oldukları derecelerin ilmi usûllerle belirlenmemiş olmasına bağlamaktadır. Örneğin bazı icracıların 870 (880) defa titreşen ve la sesini veren diyapozonları segâh nağmesine eşdeğer kabul ederek Şah Âhengi adı verilen âhengi kullandıklarını, bazı icracıların da aynı frekansta olan la perdesini çargâh perdesine eşdeğer sayarak dâvud âhengini kullandıklarını ancak Şah kullananların düğâh perdelerinin 783 titreşimden, davud kullananların ise düğâh perdelerinin 734 1/16 titreşimden meydana gelmiş olduğunu, bu gibi belirsiz ve değişken nağmelerin sağlam bir nazariyat temeli oluşturamayacağını ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, batı mûsikîsinde Türk mûsikîsindeki gibi düğâh perdesinin dahil olduğu âhenge göre değişiklik gösteren titreşim sayısına sahip olmadığını, Avrupalıların bu duruma kadın-erkek seslerini ve çeşitli mûsikî aletlerinin çıkaracakları nağmelerin yazılması için farklı anahtarların kullanımı ile çözüm bulduklarını ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, ikinci bir husus olarak da Türk mûsikîsinde ana dizinin belirlenmesinde, insan seslerinin ortak ve doğal ses genişliğinin göz önünde bulundurulmadan düzenlendiğini ifade etmiştir..

Batı mûsikîsi teorisyenlerinin incelemelerine göre her insanın çıkarabileceği ortak sesler aşağıdaki gibidir:



Şekil 5.9. Batı mûsikîsinde belirlenen doğal ve ortak ses genişliği

¹³ J. Lissajous uluslararası standartı temsil etmeyi amaçlayan saniyede 435 titreşimli bir diyapozon üretmişse de bu değer genel olarak kabul görmeyerek, 1834 yılında H. Scheibler tarafından üretilen ve değeri 4 Hz aralıklarla 220 Hz ve 440 Hz arasında değişen diyapozon değeri standart olarak kabul edilmiştir (Feldmann, 1997, s. 116-22).

Rauf Yektâ Bey, Şekil 5.9.'da görülen sol anahtarı ile yazılmış do-do aralığından oluşan Batı müziği ana dizisinin, her insanın sesiyle rahatlıkla çıkarabileceği derecedeki nağmelerden seçildiğini ifade etmiştir. Rauf Yektâ Bey, rast perdesinin do perdesi üzerine nakliyle oluşturduğu dizinin, ortak ses genişliğine uygunluk nazarından daha ilmî olduğu görüşündedir.

Rauf Yektâ Bey, bu zamana kadar sol perdesi üzerinde icra edilmiş olan Rast makamının önermiş olduğu sistemde do perdesi üzerinde icrası gibi bu derece köklü bir değişimin muhafazakâr ve gelenekçi mûsikîşinaslar tarafından itiraza neden olacağını da öngörerek, Türk mûsikîsi nazariyatının temel taşı hükmünde olan bu adımın atılmasının eski alışkanlıkların kısmen değişmesini gerektirse de sağlayacağı faydaların daha fazla olacağını belirterek itiraza sebep olacak önemli 2 meseleye açıklık getirmiştir:

1. Mezkûr dizinin bir sekizli pest olması
2. Sazların akord düzenindeki değişimi

Rauf Yekta Bey, Türk mûsikîsinin doğal nağmelerinin, mûsikîmizde kabul gören batı nota yazım sistemi ile yazılmaya çalışıldığında bir takım sorunlar ile karşılaşıldığını ve Türk mûsikîsi sazlarının sabit bir akord düzeninin olmamasından kaynaklandığını belirtmiştir. Türk mûsikîsinde sazların, hanendelerin çoğunun yaradılış bakımından seslerinin mansur ve şah denilen tiz âhenglerde okumaya elverişli olmamasından dolayı, akordlarını eşlik edeceği hanendenin sesine göre değiştirdiklerini ve bunun Avrupa'da uygulanabilirliği olmayan ve yanlış bir yöntem olduğunu ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, aktarmış olduğu ana dizi ile oluşacak ilk itirazın bazı makamların örneğin rast makamının do perdesi üzerinde icra etmenin pest olacağı ve hanendelerin bu kadar pest bir ahenkten okuyamayacağı olacağını öngörerek, bu itiraza yönelik batı mûsikîsi üzerinden örnek vermiş, majör denilen makamın daima do perdesi üzerinde yazılmadığını ve okunmadığını, hanendenin sesinin mûsikî seslerinin hangileri ile okumaya elverişli ise o seslerin sınırı dahilinde yazıldığını ifade etmiştir. İtirazın asıl sebebinin Türk mûsikîsinde hanendelerin seslerinin sınıflandırılmamasından kaynaklandığını, farklı ses sınırlarına sahip hanendelerin aynı fasılda, belirlenen tek bir ahenkle okumalarının yanlış olduğunu, yeni dizilimin pest bir ahenk düzeninde

olması itirazından önce, Türk mûsikîsinde uygulanması gereken ses sınıflandırması ve gerek sazlar gerekse çeşitli sesler için sabit bir ahenk belirlenmesi meselerinin çözümünün sağlanması gerektiğini vurgulamıştır.

Rauf Yektâ Bey, batılların kabul ettiği do majör dizisini oluşturan nağmelerin, bütün insanların ortak olarak çıkarabileceği aralıklardan ve ölçülü seslerden oluştuğunu, düzenlenme şekli itibari ile de Türk mûsikîsinin ana dizisini oluşturan doğal nağmelere yaklaşık olarak uygun olduğunu buna bağlı olarak yeni dizilimin bir sekizli pest bir ahenk olmasının bir sorun teşkil etmeyeceğini ifade etmiştir.

Türk mûsikîsinde doğal nağmelerin, aktarmış olduğu düzende yazıldığında, örneğin Rast makamından bir şarkı sol anahtarı ile do perdesi üzerinde bir notaya alındığında, bu şarkının erkek sesiyle okunduğu zaman gerçek yerinden bir sekizli tiz ahenkte olacağını ifade eden Rauf Yektâ Bey, bu mesele için Avrupa'da okumayı kolaylaştırmak amacıyla Tenor denilen tiz erkek seslerine ait sol anahtarı ile bir sekizli tiz ahenkte notalar yazılmakta olduğunu bu yüzden yeni düzende sol anahtarı ile yazmaya devam etmenin ilmen bir sakıncası olmayacağını ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinde ana dizinin bu şekilde kabul edilmesi ile beraber sazların akordları ve icrası üzerine yapacağı etki, meydana gelecek değişiklikler ve buna bağlı ortaya çıkacak itirazları ise her bir mûsikî sazını ele alarak ayrı ayrı açıklamıştır.

Sazların akord düzenindeki değişim

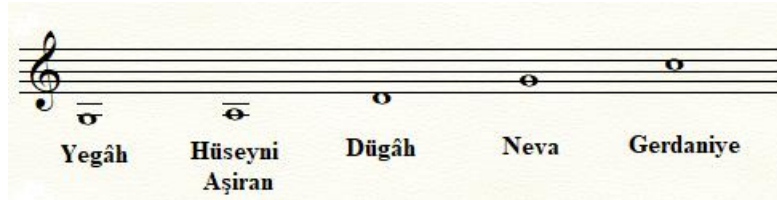
Keman: Rauf Yektâ Bey, kemanın tellerinin daima mansur âhengine yani asıl yerleri olan sol2-re2-la3-re perdelerine çekileceğini söyleyerek daha önce kaba rast-yegâh-dügâh-neva isimleri verilen kemanın dört teline, yeni düzenlemeye göre yegâh-dügâh-hüseyni-muhayyer ismi verileceğini ve notaya da o şekilde yazılacağını belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey, piyasada sanat icra eden bazı kemanilerin de farklı bir akord sistemi kullandığını, bu sistemde mansur, şah, davud ahenklerinin gerek hanende gerek sazendeler tarafından uygulanabilirliğinin olmadığını belirtmiştir. Kemanîlerin belirlemiş olduğu bu akord sistemi, kemanın dört telini mansur âhenginin kaba çargâh-

rast-neva-gerdaniye perdelerine çekmekle elde edildiğini, bu âhengin yeni akord düzeninden bir perde daha tiz olduğunu ve uygulanacak yeni akord düzeninin ilmi sebeplerle daha uygun olacağını ifade etmiştir.

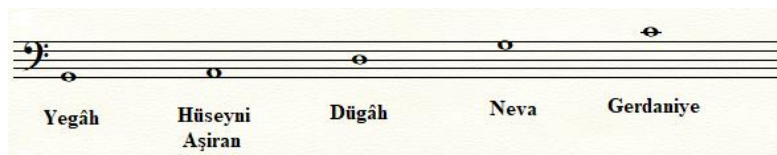
Ud: Rauf Yektâ Bey, yeni düzenlenmenin udun icrası üzerinde değişikliğe sebep olmayacağını belirtmiştir. Udîlerin yapacağı tek değişikliğin; sazlarının biraz pest bir âhenge göre kurulmasından dolayı bu âhengin icabı olarak biraz daha kalın teller kullanmaya ihtiyaç duyacaklarını ifade etmiştir. Şimdiki neva tellerini gerdaniye perdesine, daha ince olan düğâh tellerini de neva perdesine çektikten sonra bunlara uygun bir düğâh teli ile (hüseyni aşırân) ve yegâh perdeleri için de uygun kalınlıklarda sim telleri takılması gerektiğini belirtmiştir.

Udîlerin udun tellerini akord etmesi için do3 nağmesini veren ve üzerinde C harfi bulunan akord düdüklerinden birini tedarik etmesinin yeterli olacağını ifade eden Rauf Yektâ Bey, udîlerin gerdaniye telini her zaman bu do3 nağmesine çekeceğini ve diğer tellerin akordunda da şimdiye kadar geçerli düzene riayet edileceğini ve udun aşağıda görülen perdelere göre akord edileceğini belirtmiştir.



Şekil 5.10. Sol anahtarı ile ud akord düzeni

Rauf Yektâ Bey, bu yazılışın birer sekizli pest olduğunu belirterek, udîlerin sazlarına ait notaların yazım biçiminde daha köklü bir değişiklik isterlerse uda özel notaları fa anahtarı ile yazma yöntemini kullanmalarını ve ud tellerinin aşağıdaki perdelere akord edileceğini aktarmıştır:



Şekil 5.11. Fa anahtarı ile ud akord düzeni

Tanbur: Tanburun hâl-i hazırda kullanılmakta olan akord düzeninin değişmeyeceğini sadece eski ismiyle yegâh telinin, titreşim sayısı 1913/3 olan sol perdesine çekileceğini, yegâh telinin kemanların dördüncü sim teli ile aynı akordda olacağını belirtmiştir. Ayrıca tanbura özel nota yazımının, sol ya da fa anahtarı kullanımının gerekliliği meselesinin çözümünü ise tanbûrlere bırakmıştır.

Kemençe: Rauf Yektâ Bey kabulünü ilmî bir zorunluluk olarak teklif ettiği yeni akord sisteminin kemençeciler için hiçbir değişiklik oluşturmayacağını sadece kullanılan tellerin yerine daha kalınlarının takılması gerekeceğini, daha pest olan bu akordda kemençenin sesinin daha etkili ve hoş olacağını belirtmiştir. Ayrıca karar perdeleri daha pest nağmelere inen Ferahfezâ, Şedd-i Arabân gibi makamların icrası için ise üçüncü telin kaba çargâh perdesine akord edildiğinde kemençe için yazılacak metodların düzenlenmesinde ikinci çeşit âhengin de dikkate alınması gerektiğini, bu şekilde yazılacak metodların, kemençe'den çıkacak seslerin gerçek tizliklerini göstermiş olacağını ve kemençeye özel notaların yazımında ise sol anahtarı kullanılması gerektiğini belirtmiştir.



Şekil 5.12. Kemençe akord düzeni

Kânun: Kânunun üzerinde bulunan mandallarda doğacak yeni ihtiyaca göre ufak tadilatlar haricinde yapılacak bir düzenleme olmadığını belirten Rauf Yektâ Bey, kânundan çıkan nağmelerin udda olduğu gibi gerçek tizliğinden bir sekizli pest olmadığı için kânuna özel notaların da sol anahtarı kullanılarak yazılmasına devam edilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Santûr: Santûrun perdelerin düzenlenme şekli ve miktarı itibariyle Türk mûsikîsi için yetersiz olduğunu belirten Rauf Yektâ Bey, bu sazın şu anki akord sistemine devam edeceğini, bazı doğal nağmelerinin arasında bir yarım ses bulunacak olduktan sonra bu zamana kadar sol karar çaldıkları makamları do ve la karar perdeli olanları da re perdesi üzerinde çalacaklarını diğer perdelerde olanları da ahenk dahilinde icra etmeye devam edeceklerini başka bir değişiklik meydana gelmeyeceğini belirtmiştir. Aksine

bu durumda santûrilerin sazlarının tellerini şekil ve bölümlerine uymayan şah ve davud âhenklerine çekmek zorunda kalmayacaklarını, sazlarını daima Mansur âhengine çekerek sürekli akord değişikliği sebebiyle yaşadıkları zorluklardan kurtulacaklarından bu durumun santûrilerimize kolaylık sağlayacağını belirterek ahenk meselesine açıklık getirmiştir.

Rauf Yektâ Bey, eskiden sol üzerinde icra edilen bir makamın mezkûr ana dizide do notası üzerine aktarımı hususuna ise, bu dizilime şed mantığıyla yaklaşarak, mûsikîde makamlar için gerekli görülen kuralların, nağmeler arasındaki lahnî (melodik) boyut düzeninin bozulmaması, her makamın hakkıyla icrası için gerekli olan nağmelerin eksik ya da fazla kullanılmaması, güçlü ve karar sesi gibi perdelerin kurallar dahilinde kullanımına uyulması, çeşniyi meydana getiren her makamın kendine özel seyrinin korunmasına dikkat edilmesi gibi maddelerden oluştuğunu, bu kurallara uyulduktan sonra herhangi bir makamın uygun diğer perdeler üzerinde şed-transpoze yöntemiyle icrasına bir engel olmadığını belirtmiştir. Batı mûsikîşinasları tarafından majör ve minör olmak üzere iki makamın, bu makamların her birini 12 nota üzerine göçürmesi ile görünüş olarak birbirinden farklı, aslında birbirinin aynısı olan 12 majör ve 12 minör makam meydana getirildiğini, makamlarımızın çeşitli perdelerle aktarılmasının Türk mûsikîsi bestekârlarına kolaylık ve geniş bir dolaşım alanı sağlanacağı görüşündedir.

Rauf Yektâ Bey nağmelerinin insanların doğal ve ortak ses genişliğine sahip olmasından dolayı batı mûsikîsine ait do majör dizisinin mûsikîmizde kullanılmasını desteklemiştir. Türk Mûsikîsinde kullanılan rast-dügâh-segâh-çargâh ve neva-hüseyni-evc-gerdaniye perdelerinden oluşan iki dörtlü aralık ile do majör dizisinin aralıkları arasında bağlantı kurarak, rast perdesinin do perdesi üzerine aktarılmasıyla oluşan doğal ve ortak ses genişliğine uygun bir ana dizi önerisinde bulunmuştur. Bu dizinin uygulanması halinde oluşabilecek bazı sorunları ve itirazların her biri için ayrıntılı açıklamalar ve önerilerde bulunarak, Türk mûsikîsinde de batı mûsikîsinde kullanılan ses sınıflandırmasının, hanende ve sazendeler için farklı anahtarla yazılmış notaların kullanılması gerektiği, bu uygulamaların Türk mûsikîsi adına çeşitli kolaylıklar sağlayacağını belirtmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken husus; Râst makâmının karâr yeri olarak “do” sesinin belirlenmesiyle, do majör ile Râst dizisinin

tam olarak aynı aralıklara sahip olmadığıdır. Do majör sadece aralıkları bakımından Rast dizisine benzemektedir ve diğer diziler içinde Rast’a en yakın olanıdır.



6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Rauf Yektâ Bey'e ait, Türk mûsikîsinin kuramına dair bilimsel anlamda ilk çalışma niteliğinde olarak görülen aynı zamanda bir ders kitabı olan “Türk Mûsikîsi Nazariyatı” eserinin günümüz Türkçe'sine sadeleştirilerek yapılan tahlilinde, Rauf Yektâ Bey'in nazariyat anlayışı ile Arel-Ezgi nazariyat sistemi arasında bulunan farklar incelenerek, batı mûsikîsi ile Türk mûsikîsi arasında kurmuş olduğu bağlantılar ve önerilere dair sonuçlara ulaşılmıştır.

Rauf Yektâ Bey bu eserde, Türk mûsikîsinde birbirine eşit olamayan 24 aralığa sahip nazari sistemi en ince ayrıntısına kadar açıklamış olup, batı mûsikîsi sisteminin dayandığı temel ilkeler ve Türk mûsikîsi arasında karşılaştırmalar yapmış, geleneğe bağlı tutumu gereği mûsikîmizdeki makam zenginliği, perde hassasiyeti gibi durumlardan kaynaklanan bazı değişmesi mümkün olmayan kurallar dışında batı mûsikîsinden yararlanılmasını desteklemiştir. Rauf Yektâ Bey'in, batı mûsikîsinin teori bakımından ilmî olarak doğru bulduğu kısımların, Türk mûsikîsinin ihtiyaçları doğrultusunda, özünü kaybetmeden ilaveler yapılarak uygulanması temeline dayalı bir nazariyat anlayışına sahiptir. Rauf Yektâ Bey'in, eserin genelinde Türk mûsikîsinin sorunlarına dair çözüme odaklı bir yaklaşımla yeniliğe açık bir tavır sergilediği görülmektedir.

Rauf Yektâ Bey, Türk Mûsikîsinin teorisine dair fizikî ve matematikle ilgili ilkeleri, akord sorunu, aralıklara ait adedî (sayısal) oranları, doğu ve batı mûsikîsine dair karşılaştırma, perdelerin bilimsel yerlerinin belirlenmesi, tağyir işaretlerinin kullanımı ve bu işaretlerin Türk mûsikîsinde yeterlilik durumu gibi önemli konuları detaylarıyla ele almış, aktarmış olduğu teorik bilgilerin yanı sıra eleştirel yaklaşıma sahip açıklamalara da yer vermiştir.

“Türk Mûsikîsi Nazariyatı” eserinin analizi sonucunda Rauf Yektâ Bey'in nazari anlayışı ile günümüz nazariyat sistemi arasında oldukça önemli farklar olduğu anlaşılmıştır.

Rauf Yektâ Bey'in eserinde aktarmış olduğu doğal perdeler ile Çizelge 5.1'de aktarılan perdeler karşılaştırıldığında günümüz sistemine göre en önemli fark, ırak, segâh ve evc perdelerini doğal perde olarak belirlemiş olmasıdır. Arel-Ezgi sistemine kıyasla acem-aşîrân, bûselik ve acem perdelerini arızalı perde olarak kabul ederek donanımda hiçbir taşıyıcı işareti kullanmadığı tespit edilmiştir. Bu durum Yektâ Bey'in geleneğe bağlı bir anlayışa sahip olduğunu göstermesi bakımından önemli bir konudur.

Çizelge 5.3.'te yapılan karşılaştırmada görüldüğü üzere; Rauf Yektâ Bey'in aktarmış olduğu aralıklarda günümüz kullanımına göre farklılıklar olduğu görülmektedir. Suphi Ezgi sisteminde bulunan 36 adet aralık ile Rauf Yektâ Bey'in belirlemiş olduğu 24 aralık karşılaştırıldığında, Rauf Yektâ Bey'in dokuzlu, onlu, küçük onlu, yedili, altılı ve beşli aralıkların üç çeşidine yer vermediği görülmüştür. Rauf Yektâ Bey'de bulunan 177141/131072 oranlı fazla dördü, 15/14 oranlı zâid (artık) küçük mücenneb ve 22/21 oranlı orta bakiyye aralığının ise Suphi Ezgi'de bulunmadığı belirlenmiştir. Ayrıca Rauf Yektâ Bey'de nâkıs (eksik) büyük mücenneb aralığının oranı 12/11 olarak belirlenmişken, S. Ezgi'de bu oran 11/10, dördüncü ciltte düzelttiği üzere 1000/904, aynı şekilde Rauf Yektâ Bey'de bakiyye aralığının tahkikî oranı 256/243 iken, S. Ezgi'de bu oran 256/253, irha aralığının oranı Rauf Yektâ Bey'de 34/35 iken, S. Ezgi'de 36/15 olarak belirlendiği tespit edilmiştir.

H. Sadettin Arel'in ise dört aralık dışında Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi'de olduğu gibi aralıklara ait adedî (sayısal) oranlar vermediği ve Arel'in vermiş olduğu koma aralığına ait yaklaşık 81/80 oranının R. Yektâ ve S. Ezgi'de 74/73 olarak belirlendiği görülmüştür.

Türk mûsikîsinde en mühim meselelerden biri ise belirlenen doğal perdelerin hangi âhenkte yazılması gerektiğidir. Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinde daha önce belirlenmiş olan muhtelif ana dizilerin, teorisyenler tarafından perde frekansları, icrâdaki akord sorunları, insanların ortak ve doğal ses genişliği gibi meseleler bakımından itilaf sebebi olduğunu ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinde doğal nağmelerin tizlik ve pestlikçe sahip oldukları derecelerin ilmi usûllerle belirlenmemiş olmasının sağlam bir nazariyat temeli oluşturamayacağını ifade etmiştir. Avrupalıların bu duruma kadın-erkek seslerini ve

çeşitli mûsikî aletleri için farklı anahtarların kullanımı ile çözüm bulduklarını ve Türk mûsikîsinde de batı mûsikîsinde kullanılan ses sınıflandırmasının, hanende ve sazandeler için farklı anahtarla yazılmış notaların kullanılması gerektiği, bu uygulamaların Türk mûsikîsine çeşitli kolaylıklar sağlayacağını belirterek farklı anahtar kullanımını desteklediği tespit edilmiştir.

Rauf Yektâ Bey, batı mûsikîsinde kullanılan do majör dizisinin Türk mûsikîsinde uygulanabilirliğini desteklemiş olduğu tespit edilmiştir. Ancak Türk mûsikîsinin ana dizisini aynı batılılar gibi do dan başlayıp do perdesinde biten do majör adı verilen dizinin olarak kabul edilebilmesi için bazı değişiklikler yapılması gerektiğini belirterek, dizide bulunan aralıkların batı mûsikîsi aralıkları ile örtüşmemesi, doğal ve ortak ses genişliğini karşılamaması, Türk mûsikîsi sazlarında ileri gelen ahenk sorunlarına sebebiyet veren kaba çargâh-yegâh-hüseyni aşiran-acem aşiran-rast-dügâh-segâh-çargâh perdelerinin yerine rast-dügâh-segâh-çargâh-neva-hüseyni-evc-gerdaniye isimlerinin kullanılmasının daha ilmî ve en uygun yol olduğunu belirtmiştir.

Rauf Yektâ Bey bu sorunlara çözüm olarak Türk mûsikîsi için ana dizinin yeni bir ses/nota üzerinde gösterilmesi önerisinde bulunmuştur. Şekil 5.4.'te görülen sol (rast) perdesinin do perdesine nakli ile oluşturduğu ana dizi teşkilinde; segâh ve evc perdelerinin doğal perde itibar edilip, donanımında hiçbir tağyir işareti bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu ana dizi teşkili ile Şekil 5.6'da aktarılan Arel-Ezgi sistemine ait çargâh makamı tabîi ana dizisi arasında karşılaştırma yapıldığında; Arel ve Ezgi'nin, batı mûsikîsinde porte üzerinde yer alan arızasız sesleri ana sesler olarak kabul ederken Rauf Yektâ Bey'in, Râst makâmında kullanılan perdeleri ana sesler olarak kabul ettiği görülmüştür.

Arel-Ezgi ve Rauf Yektâ Bey, ana dizinin başlangıç sesinin “do” sesi olması gerektiği konusunda hemfikir olmalarına rağmen bu hususta birbirlerinden ayrıldıkları en önemli noktanın; do üzerindeki düzenlemede kullanılan aralıklar ve ortaya çıkan doğal perdeler arasındaki farklar olduğu görülmüştür. Arel-Ezgi; tanini ve bakîyye aralıklarından oluşan ve batı mûsikîsinde Do majör dizisinde kullanılan perdelerin ana diziyi oluşturan doğal perdeler olması gerektiğini savunurken, Rauf Yektâ Bey'in, geleneğe bağlı olarak tanîni ve mücenneb aralıklarının oluşturduğu ve buna bağlı

olarak içinde segâh ve evc perdelerini ihtiva eden bir ana diziyi savumakta olduğu belirlenmiştir.

Rauf Yektâ Bey, do majör dizisinin Türk mûsikîsine uygulanabilmesi için, iki mûsikînin de ana dizisini teşkil eden iki dördlû aralıkların aynı olması gerektiği, kaba çargâh perdesinden başlayıp çargâh perdesinde biten ana dizinin bu düzenlemeye uymadığını belirtmiştir. Buna bağlı olarak çargâh makamı ana dizisini desteklemediği belirlenmiştir.

Rauf Yektâ Bey'in, bahsi geçen ana diziyi oluşturan doğal nağmelerinin düzenlenme şekli itibariyle batı mûsikîsinde kullanılan do majör ana dizisi ile benzer aralıklara sahip olduğunu belirtmiştir. Yeni düzenleme ile birlikte do majör dizisinin Türk mûsikîsinde uygulanabilirliği konusunda “aralıkların uygunluğu” meselesinin çözüme ulaştığı görülmüştür.

Rauf Yektâ Bey'in aktarmış olduğu tağyir işaretlerinde, günümüz anlayışına göre farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Rauf Yektâ Bey'in diyez ve bemollerde, kendine özel işaret ve isimlendirme kullandığı görülmüştür. Rauf Yektâ Bey'de dört diyez, dört bemol olmak üzere toplam 8 tağyir işareti mevcutken, Suphi Ezgi'de beş diyez ve beş adet bemol olmak üzere toplamda 10 adet tağyir işareti bulunduğu ve iki anlayış arasında tizlik ve pestlik bakımından da farklılıklar olduğu tespit edilmiştir.

Çizelge 5.6.'da yapılan karşılaştırmada Rauf Yektâ Bey'de tanini diyezi ve bemolü bulunmadığı tespit edilmiştir. Tizlik ve pestlik bakımından karşılaştırıldığında ise Rauf Yektâ Bey'de bulunan iki noktalı diyez, Suphi Ezgi sisteminde büyük mücenneb diyez, noktalı diyez- küçük mücenneb diyezi, diyez- bakiye diyezi, yarım diyezin ise fazla diyezi olarak, bemollerde ise Rauf Yektâ Bey'de yarım bemol Suphi Ezgi'de fazla bemolü, çengelli bemol- bakiye bemolü, çizgili bemol- küçük mücenneb bemolü olarak isimlendirildiği ve aynı aralıklara sahip olduğu görülmüştür. Şekil 5.8'de görülen Suphi Ezgi'nin aktarmış olduğu 65536/59049 oranlı “büyük mücenneb bemol” ü Rauf Yektâ Bey'de bulunmamakta buna karşılık bir doğal nağmeyi 25/24 oranında küçük bakiye aralığı kadar pestleştiren “bemol” aralığının da Suphi Ezgi'de bulunmadığı tespit edilmiştir.

Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinin ilmî ve nazari yönüyle ilgili sorunların ve eksikliklerin çözüme ulaştırması gerektiğini, bu sorunların diğer milletlerin kabul ettiği esaslardan ihtiyacımıza uygun olan kısımların alınması ile halledilebileceğini ve kendisinin de yapmak istediğinin sadece bundan ibaret olduğunu ifade etmiştir. Mûsikîde ana dizi gibi köklü değişikliklerin muhafazakâr ve gelenekçi mûsikîşinaslar tarafından itiraza neden olacağını da öngörerek, Türk mûsikîsi nazariyatının temel taşı hükmünde olan bu adımın atılmasının eski alışkanlıkların kısmen değişmesini gerektirse de sağlayacağı faydaların daha fazla olacağını belirtmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma; ülkemizde Türk mûsikîsi eğitimi veren kurumlarda Rauf Yektâ Bey sisteminin uygunmaya başlaması ile birlikte oluşacak ana dizi, doğal perde, sazların ahenklendirilmesi, nota yazımı gibi pek çok soru işaretinin giderilmesi adına başvurulabilecek bir kaynak olması açısından önemlidir.

Müzik teorisinde ve özellikle Rauf Yektâ Bey ile ilgili yapılacak benzer çalışmalarda; Rauf Yektâ Bey'in nazarî anlayışının süreç içerisindeki değişimin ortaya koyulması, doğru ve eksiksiz bilgilerin elde edilmesi ve mukayesesi adına “İkdâm gazetesinde neşettiği mûsikî sohbetleri” ve “Türk notası ile kıraat-ı mûsikî dersleri” başlıklı notlarının günümüz Türkçe'sine sadeleştirilerek tahlil edilmesi önerilmektedir.



KAYNAKLAR

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları 1441 Tarih/151
- Akdoğan, B. (2008). Türk Din Mûsikîsi Tarihine Bir Bakış. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 151-190.
- Arel, H. S. (1991). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/1347.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2010). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çergel, M. A. (2007). *Rauf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesinde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makaleleri*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Deniz, Ü. (2018). Rauf Yektâ Bey'in Türk Halk Müziği Hakkındaki Görüşleri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 249-276.
- Devellioğlu, F. (2017). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (33). Ankara: Aydın Kitabevi.
- Erguner, S. (1997). *Raûf Yektâ Bey ve Türk Mûsikîsi Üzerindeki Çalışmaları*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi* (Cilt 1-4). İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Feldmann H. (1997). History of the tuning fork. I: invention of the tuning fork, its course in music and natural sciences. Pictures from the history of otorhinolaryngology, presented by instruments from the collection of the Ingolstadt German Medical History Museum. *Laryngorhinootologie*, 76(2), 116-22.
- Karasar, N. (1995). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Alkım Kitabevi.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Mûsikîsinde Makamlar: İnceleme*. Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoglu Öner N. O. (2011). Osmanlı Dönemi 15. Yüzyıl müzik yazmalarında makam tanımları, sınıflandırmaları ve bir geçiş kuramcısı: Ladikli Mehmet Çelebi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*,
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. (Cilt I). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2014a). Makam, Avâze, Şûbe ve Terkiib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu “Kürelerin Uyumu/Musikisi” Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1-49.

- Öztürk, O. M. (2014b). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztürk, O. M., Beşiroğlu, Ş., & Bayraktarkatal, E. (2014). Makamı anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller. *Porte Akademik* (10). 9-36.
- Süreksan, İ. B. (1972). Otuz Yedinci Ölüm Yıldönümü Münasebetiyle Rauf Yektâ Bey. *Mûsikî ve Nota*.
- Türk Dil Kurumu, (2011). *Türkçe Sözlük*. TDK, Ankara.
- Uslu, R. (1995). 15. Yüzyılda Yazılmış Türkçe Mûsikî Nazariyatı Eserleri. *Tarih Dergisi*, 453-466.
- Uslu, R. (2014). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Müzik Teorisi Eserleri. *Yeni Türkiye Dergisi*, 829-836.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (çev. O. Nasuhioğlu) İstanbul: Pan Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1922'de yayımlandı).
- Yekta, R. (1997). "Türk Musikisi Nazariyatı" Çevrim-yazısı ve Açıklaması. Rauf Yekta Bey (çev. P. Gönül). *Musikişinas Dergisi-Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını*. (Orijinal makalenin yayım tarihi, 1924).
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yüksel, H. İ. (2001). *Rauf Yektâ Bey'in Esâtiz-i Elhân adlı eseri ve incelenmesi*, Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.



EKLER

TÜRK MÛSİKÎSİ NAZARİYÂTI

İlmin en son usullerine göre Türk Mûsikîsinin müstenîd olduğu nazarî kâideleri tesbît ve bu kâidelerin, millî mûsikîmizin ameliyatına ne suretle tatbik edileceğini îzâh eder nazarî ve ilmî bir eserdir.

Müellifi

Rauf Yekta

(Dârü'l Elhân) da Türk Mûsikî Nazariyât ve Tarihi Muallimi

Bu sâhifesinde müellifin mührü bulunmayan nüshalar sahtedir.

İstanbul

(Mahmut Bey) Matbaası – Ebu's Suud caddesinde, Numero 72

1343-1924

İthaf

Türk Mûsikî nazariyatından bâhis olarak lisânımızda birinci defa yazılan bu eseri mevki-i intişâre çıkarırken milli mûsikîmizin müstenid olduğu nazarî kâideler hakkında müellif-i âcize ilk fikirleri vermiş olan hoca-i idrak ve irfanım, sâbika (Yenikapu) Mevlevihanesi Şeyhi Merhum (Celâleddin) Efendi'nin mukaddes hatırasını lisan-ı hürmetle ta'ziz ve tebci etmeyi vicdânî bir vazife addeylerim.

Geçen seneden itibaren (Dârü'l Elhân) da dahî tedris edilmekte bulunan (Türk Mûsikîsi Nazariyatı), iki sene mukaddem, merhum müşarünileyhin hafidi ve Dergâh-ı Şerif'in, Postnişin-i Lâhıkı (Abdükbâki) Efendi Hazretleri' nin mahdumu Gavsî Efendi'ye okutulmak üzere te' lif ve bu münasebetle (Risale-i Gavsîyye) tevsim kılınmış idi.

Binaenaleyh, asıl ismi (Gavsîyye) olan bu kitabımı -cedd-i mûkerremelerden ettiğim bîpâyân istifadelerimin vecîbe-i şükrânını îfâ için- hafîd-i necibleri, tilmiz-i güzînim Gavsî Efendi'ye ithâf ediyorum.

Beylerbeyi, 9 Teşrînevvel 1340

Rauf Yekta

Mukaddimeden evvel birkaç söz

Türkiye’de bugüne kadar (mûsikî nazariyatı) nâmı altında müteaddid birçok kitaplar neşrolunmuş ise de bunların bir kısmı Garb mûsikîsi nazariyatından bâhis ecnebi eserlerden tercüme edilerek Türk Mûsikîsiyle bittabi hiç münâsebeti bulunmayan kavâidi aynen ihtivâ etmekte, bir kısmı da rub-u asırdan beri gazetelerde resâil-i mevkûdete neşrettiğim makalelerin ötesinden berisinden ıktibâs olunarak bir araya getirilen ve mûsikîmizin kendisine mahsus nazariyesi hakkında kârilere velev ki muhtasar olsun bir fikir dahî veremeyen nâkıs ve müteferrik bir takım mâlumâtı müstemil bulunmaktadır.

Bilâtereddüt iddia edilebilir ki hakiki Türk mûsikîsinin dakik nağmelerini, ruhperver makamlarını, mütenevvi ve muntazam îkâlarını ve bu üç anâsır-ı esâsinin istinad ettiği ve yekdiğeri ile birleşmesinin tâbi bulunduğu kâideleri tamamı ile ilmî ve asrî usullere tevfikân îzâh eden elde bir kitabımız mevcut değildir.

Fen ve ilim şubelerinin her birine dair cidden kıymetdâr eserlerle müzeyyen bulunan millî kütüphanemizin (mûsikî) gibi medeni ihtiyâcâtın en birincilerinden olan âlî bir ilmi ve bilhassa bu ilmin (Türk mûsikîsi) ünvânı tahtındaki müstakil ve mümtaz bir mebhasine müteallik nazari ve ilmî mâlûmâtı cami küçük bir esere bile mâlik bulunmaması bizim için ne kadar mûcib-i teessüf bir mahrumiyet olduğu şüphesizdir.

Şarkta ve Garpta yetişen mûsikî ulemasının en eski ve en yeni müellefatı üzerinde yapılmış uzun tetebbuların mahsulü olan bu eser-i nâcizin tahrir ve neşrindeki maksat, milli kütüphanemizin işte bu mühim boşluğunu alâkader ül imkân doldurmaktan ve bu vesile ile sevgili milletimin sanâyi-i nefîse sahasındaki müstesnâ kâbiliyetini ve bedîî dehasını en ziyade temsil eden sâmia-nevâz mûsikîsinin yar-ü ağyar nazarında hakiki veçhiyle anlaşılmasına âcizâne hizmet edebilmekten ibarettir. Sahâif-i atıyye ile istihsâl maksada muvaffak olabilirsem şimdiye kadar bu uğurda ihtiyâr ettiğim maddî ve manevî fedakârlıkların mükâfatını görmüş olurum ki böyle bir mazhâriyet, bence mükâfatların en kıymetdârıdır...

R.Y.

Türk Mûsikîsi Nazariyatı

Mukaddime

Mûsikî bir lisandır

Evet! Mûsikî, evvelemirde bir lisandır; hem de en mükemmel lisanlardan ziyade tasvir ve ihsas kudretini hâiz bir lisandır. Gerçi tasviri matlub olan mevzuu tayin edilebilmesi itibariyle mûsikî, en iptidâi lehçelerden bile daha mübhem ve daha gayr-ı muayyen vesâitle mücehhez bulunmaktadır; ancak buna mukabil, ifade kabiliyetinde öyle bir şiddete, heyecan ihsasında o derece iktidara mâliktir ki tekellüm olunan lisanlardan hiçbirisi bu bâbda mûsikî ile rekabet edemez.

Lisanlar ile mûsikî arasında birçok cihetlerden müşâbehet ve münâsebet vardır. Filhakîka bütün lisanlar gibi “lisan-ı elhân” olan “mûsikî” nin de mütenevvi tekellüm tarzları bulunduğunu görüyoruz; kaba ve avâma mahsus bir mûsikî olduğu gibi havas da kendilerine mahsus yüksek ve âlimâne bir mûsikî ile alâkadar olmaktadır. Kezâlik mûsikî lisanının imlâ kâideleri, iştikak usûlleri, sarf ve nahv kaideleri olduğundan, bu lisanda az çok bir mükemmeliyetle tekellüm ve yine de az çok doğrulukla tahrir olunabilir.

Mûsikî lisanının tahsili diğer lisanlarınkine pek ziyâde benzer: Küçük yaştan itibaren mûsikî öğrenmeye başlayanlar bunu kolaylıkla elde ettikleri hâlde yaşları ilerledikten sonra bu fenne intisâb edenler çok müşkîlâta tesadüf ederler ve nihayet hakkıyla bir şey öğrenemeyerek ekseriya tahsillerini yarı yolda bırakırlar. Bütün lisanlar gibi (mûsikî) de ya “amelî” veya “nazarî” olarak talim edilir.

(Mûsikî)nin servet ve tenevvüü cihetiyle pek âlî dereceyi hâiz husûsî edebiyâtı mevcuttur. Edebiyatta “Edib” in mevkiî ne ise mûsikîde dahî bestekâr aynı mevkiî işgal eder. Hânende ve sâzendelikte mahâretin en yüksek mertebesine irtika eden (mûsikârlar) ise (virtuoses), şiir inşâdında

mâhir “nâşidler” gibi bestekârların hissiyatına tercümân olan sanatkârlardır. Bunlardan nâşidlerin elinde “kelimeler” ve mûsikârların elinde “nağmeler” bulunmakta ise de maksadları yekdiğerinin aynıdır ki, o da sâimde “bedî heyecan husûle getirmek” veya hiç olmazsa “alâkasını tahrik edecek rûhî bir hâlet ihzâr etmek” dir. Bunun içindir ki bazı müellifler “hayatın bütün ihtisâsâtını âhenkdâr bir ifade ile terennüm eden şâmil ve umûmî bir lisan” nazarıyla bakarlar.

(Mûsikî) ile (lisanlar) beynindeki diğerk bir müşâbehet de (mûsikî)nin tıpkı lisanlar gibi medeniyetin terakkiyâtını tâkib ve muhtelif devirlerin ve her memleketin ihtiyaçlarına tevâfuk ederek lâyenkat’ ve mâ’mâfih ağır ve mantıkî bir tekâmüle teba’ en tahvil etmesidir.

Mûsikî Bir San’attır

(Mûsikî), aynı zamanda hem bir sanat (Art), hem de bir ilm (Science) dır. Vâkıa (mûsikî), esasen bir (san’at) dır: ve şüphesiz san’atların en dakiki, en gayri maddisi ve en kararsızdır.

“Mîmar” ın eli altında cesîm taş parçaları bulunur, ve onların tertib ve tanzimi fikrini işgal eder. “Ressam”, muşambası üzerine gayr-ı mahdud bir zaman için bâkî kalacak renkleri tesbit eder. “Şair”, vücuda getireceğı eserin terkîbine dâhil olacak ibtidâi mevaddı evvelce hazırlamış bir halde kendi lisanının kelimeleri arasında bulur. Hâlbuki -eslâfın meşhur bir teşbihi veçhile -meşgâlesi “havaya düğüm bağlamak” tan farkı olmayan “mûsikîşinas” vâsı bir boşluk içinde çalışmak mecburiyetindedir; Sânihanesine vakit vakit vürûd etmekle beraber vürûdiyle iftirâkı arasında çok zaman geçmeyen nağme şekilleri... İşte bir (mûsikîşinas)ın yegâne sermayesi bunlardan ibarettir; mûsikîşinas yalnız bu sermâyesiyledir ki, sâmiâyı telzîz, fikri mütehassıs, bazan da ruhu müteheyyiç etmek için çalışacaktır.

Mâmâfih diğerk bir nokta-i nazardan bakılırsa (mûsikî) ile (şiir) arasında münâsebet bulunabilir; zira şair nasıl ki (kelimeler) ile iştilal ederse mûsikîşinas da (vezin) ve (âhenk) kanunlarına şiddetle tâbidir. Ve yine de şair gibi sâmiâ vasıtasıyla fikre, kalbe, ruha tesir icrâ edebilmek lüzumunu hisseder.

Bazı müellifler dahî (mûsikî) ile (mîmârî) beyinde müşâbehet bulurlar. Bir mûsikî eserinin muhtelif akşamı arasındaki tenâsübün mûsikîde ne derece ehemmiyeti hâiz olduğunu takdir edenler nezdinde -velev ki o eser küçük bir “şarkı” olsun – mûsikî ile mîmârinin birbirine teşbihi daha musîb addolunur.

Garb meşâhirinden bir zat mûsikî hakkında (negâmâtın mîmârîsi) tabirini kullanmıştır ki çok doğru bir teşbihtir; meselâ (Süleymaniye) Câmi-i Şerîfi veyahut (Ayasofya) civarındaki (III. Sultan Ahmet)in çeşmesi mîmârî âhenginin birer şâheseri oldukları gibi, (İtrî)nin nevâ, (Dede Efendi)nin (ferahfezâ) kârları da nağmelerin mîmârîsi olan mûsikînin muhteşem ve birer âbideleridir.

Mûsikî Bir İlimdir

Bir sanat evveleminde amelî olarak vücuda geldikten sonra, o sanatın müstenîd olduğu kanunları bilmek için erbâbı tarafından icrâ ve bu tettebbu’ lar neticesinde ilmî kısmı tedvîn edilir. (Sanat ilimsiz olmaz) sözü işte bu ifade eder. Mûsikîde dahî böyle olmuştur: Evvela, (mûsikî sanatı) doğmuş, (mûsikî ilmi) ise muahharen sanattan istihrâc edilmiştir.

Kudemâ’nın mûsikîyi (ulûm-ı rizâziye) aksamından addetmeleri bugünkü fikirlere de tevâfuk eder; çünkü bütün tedkîkât neticesi gösteriyor ki bir mûsikî eserinin meydana gelmesinde medhallar bulunan anâsır ve avâmile şöyle bir nazar atfedersek anlarız ki, (ikâ Rythme) denilen mûsikî vezni, gerek en basit şekline ifrağ edilsin gerek en karışık evzandan mürekkebe bulunsun, vahid-i kıyâsi itibâr edilen “zaman” ın müsâvî ve gayr-i müsâvî ve mâ’hazâ daima “mütenâsib” kısımlarına ayrılmasından başka bir şey değildir.

Nağmelerde (tizlik Hauteur) denilen keyfiyet, tahrik edilen bir cism-i mutasavvıfın muayyen bir zamanda husûle getirdiği ihtizâzât adedinin “çokluğundan” ileri gelmektedir.

Nağmenin kuvvetli ve cehîr olmasına ıtlak edilen (cehâret)in *Intensite* sebebi aynı ihizâzâtın “vesâitinden” ve hevây-ı muhiti şiddetle harekete geçirmesinden neş’et etmektedir. (Tinnnet Timbre), nağmeyi çıkaran mûsikî aletinin suret-i teşkil ve imâli ile çıkardığı nağmeye refâkat eden “esvât-ı âhengiyye” den [1] hâsıl olmaktadır.

Yekdiğerini müteakiben kulağımıza vâsıl olan iki muhtelif nağmenin arasında mülâyemet bulmaklığımızın sebebi dâhi o nağmeleri çıkaran tellerin tul’leri veya aynı nağmelerin aded-i ihtizâzları beyinde “adedî nisbetler” in en muteber ve en makbulleri bulunmasından ibârettir.

Mûsikî sanatının her bahsi, nihayet rakamlarla gösterilmesi kâbil bir şekilde ifrağ olunabildiği gibi (Mebhas-ı savt) ile riyâzi ilimlerin sabit kanunları yardımıyla dahî bütün mûsikî hâdiselerinin tahlil ve izâhı mümkün olmaktadır.

Şu izaâtan anlaşılmıştır ki, (mûsikî) hem bir lisan, hem bir sanat, hem de bir ilimdir; icabına göre mûsikîye ait bilcümle mes’eleler, mûsikînin bu üç safhası nazar-ı îtibâre alınarak muhâkeme edilirse hakikat-ı hâl daha kolay tezâhür etmiş olur.

(Mûsikî)nin bir (lisan) olması, insanlara Cenâb-ı Hakk’ın bir mevhibesi bulunması îtibârı iledir. Zira “teganni” insanlar için “söz” veya sadece “nidâ” ve “bağırma” kadar tabîî bir şeydir. Hatta ilk insanlar nezdinde yalnız nidâ veya bağırıp çağırma suretiyle ifâde-i merâm etmenin, “teheccî” tarikî ile tekellümden evvel başladığı zannedilmektedir.

Fıkr-i beşerin mahsulü olması itibharı ile (mûsikî) bir (sanat)tır. Fıkr-i beşer tabiatın hazırladığı şeyleri daima bir kat daha güzelleştirmek, şairâne bir şekilde ifrağ etmek, gâye-i hayâle yaklaştırmak istediği cihetle, mûsikîde fıkr-i beşerin bu husustaki temâyülâtına teb’aen ve mütemâdiyyen terakkî yolunda ilerlemiş ve bugünkü hale vâsıl olmuştur.

[1] İhtizâz ettirilen bir telin bütün uzunluğunca çıkardığı savt-ı aslîden maada aynı telin aded-i tabîyye sırasıyla nısfı, üçte biri, dörtte biri... gibi aksâm-ı da birlikte ihtizâz ettiği ve bu hadisenin tellerinden başka diğer ecsâm-ı mutasavvıtede dahî vukûa geldiği bittecrûbe anlaşılmasına binâen, savt-ı asliyyeye refâkat eden bu savtlara Esvât-ı âhengiyye (Sons harmoniques) tesmiyye olunmuştur. Bu esvâta dair ilerde mufassal mâlumat vereceğiz.

(Sanat) ne kadar feyyâz ve vâsî' bir saha ise, (ilm) de o kadar câzibesiz ve ruhsuz bir zemîn-i mahdûd olduğundan mûsikînin (ilm) olan kısmı birtakım rakamlar, düsturlar ile mâlâmâldır. Mâ'hazâ buhar makinelerinde muvâzeneyi te'sîs ve idâmeye hizmet eden rakkaslar, emniyet âletleri gibi bu erkam ve desâtir de mûsikîye hâkim olan tabiî kanunların halelden muhâfazasını temin ederler.

Hülâsâ-i kelâm (mûsikî), evvelâ bir (lisan) halinde iken ondan sanat doğmuş ve müteakiben ilm meydana gelerek bir taraftan (sanat)ı îzâh ve teyid etmekle beraber diğer taraftan ona terakkî yolunu göstermiş ve bazı kere dahî sanatın tehlikeli ve çıkmaz yollara sapmasına mâni olmuştur.

Asrımızda alelîtlak (mûsikî)ye ne nazarla bakıldığını icmâlen îzâh eden ve hâvi olduğu fikir ve mütâlaaları, Alman hikmet şinaslarından (Helmhulc)un (mûsikînin nazariye-i fizyolojiyesi) ünvanlı eseri ile Fransız âlimlerinden (Lavinyak)ın (terbiyye-i mûsikîyye) namındaki kitabından iktibas edilmiş bulunan bu mukaddimeden sonra bervech-i âtî asıl maksada (şuru') ediyoruz.

Medhal

Birinci Mebhas

(Mûsikî)nin târifi, nazariyesinin tedvini, mebâdîsi, gâyeti.

(Mûsikî)nin târifi – Eski Türk mûsikîsi nazariyecileri (ilm-i mûsikî) yi muhtelif suretlerde târif etmişlerdir. Bu târiflerin en meşhuru (İbn- Sînâ)nın (Kitabü’ş-Şifâ) nâmındaki eserinde mûnderiç ve tercümesi âtiye muharrer tariftir ki, müşârünileyhden sonra gelen birçok şark müellifleri tarafından kabul ve aynen eserlerinde nakledilmiştir: (mûsikî, bir ilm-i rîyâzîdir ki bu ilimde negâmâtın ne veçhile terkîb ve telîf edilirse tabiât-ı insâniyenin o nağmelerden telezzüz veya tenâfür edeceğinden ve “lahn” in *Melodie* ne suretle telif edileceği bilinmek için nağmeler arasına giren zamanların ahvâlinden bahsolunur.)

Şu târife nazaran Şark müellifleri (ilm-i mûsikî)yi esasen iki kısma ayırmışlardır. Birinci kısımda mûsikî nağmelerinin başlı başına ahvâlinden, bu nağmelerin sâmi’e mülâyim gelmek üzere ne suretle bir araya getirilebileceğinden bahs olunmuştur ki buna (ilm-i te’lif Composition); ikinci kısma da nağmelerin arasına giren zamanların ahvâlinden, yani her nağmenin uzunluk ve kısalık itibârı ile hâiz olacağı miktardan bahs olunmuştur ki, buna da (ilm-i ika Rhythmoépé) namları verilmiştir.

Müteahhiren ve muâsır müelliflerimiz eserlerindeki tarifler ise yekdiğerinden pek az farklı ibârelerle yazılmış ve mûsikî ilmini heman da (İbn-Sînâ) gibi târif etmekte bulunmuş olduklarından buraya nakillerine lüzum görülmemiştir.

Garb müelliflerine mürâcaat eder isek her müellifin (mûsikî)yi kendi nokta-i nazarına göre târif ettiğine şâhid oluruz. Başlarında Fransız hakîm-i meşhuru (Jan Jacques Rousseau) olarak Avrupa mûsikîşinaslarından bir kısmı (mûsikî)yi: (negâmâtı kulağa latif bir tesir hâsıl edecek suretde terkîb etmekten bahseder bir sanattır) ibâresiyle târif etmişlerdir. Hâlbuki bazı müellifler mûsikînin (mütenâferet Dissonances) denilen

negâmât-ı gayr-ı mülâyeme vasıtasıyla sâmiinde nefret, dehşet, istikrah... gibi nâhoş duygular uyandırmaya muktedir olduğunu ve bu tarif iktizasınca mûsikîmin en ziyâde şâyân-ı hayret vesâit-i tesiriyesinden olan bir kısım nağmelerin mûsikîden ma'dûd olmaması lazım geleceğini düşünerek (Jan Jacques Rousseau)nun tarifine bihakkın itiraz etmişlerdir.

Almanya'nın en büyük hükemâsından (Kant) mûsikîyi: (Negâmât vasıtasıyla bir takım latîf hisleri ifade etmeyi öğreten bir sanattır) tarzında tarif etmiş ise de, mûsikî her zaman latîf hisleri ifade etmediğinden bu tarif dahî hüsn-ü kabule mazhar olamamıştır.

Garb müelliflerinin eserlerinde (mûsikî)nin daha başka türlü tarifleri vardır; Bununla beraber bu tariflerin içinden en ziyâde makbul olanı şu üç tariftir ki sahiplerinin isimlerini ilave ederek bervechizîr tercüme ve naklediyoruz:

- 1- Mûsikî, kuvve-i natıkanın tamamıyla ifadeye muktedir olmadığı bazı fikirleri, duyguları negâmâtın teâkub ve terkîbi vasıtasıyla ifade etmek için insanlara mevhibe-i fitrat olan bir lisandır. (J. d'Ortigue)
- 2- Mûsikî kuvve-i natıkanın kudretli bir muâvini makamında olarak zeki ve bir fitrat-ı mümtâze ile mütehallik bulunan insanları negâmât ile hissedâr-ı tesir etmek sanattır. (Berlioz)
- 3- Mûsikî nağmelerin imtizâc ve terkîbatı vasıtasıyla tesir-bahşolmak sanatıdır. (Fétis)

(Mûsikî)yi târif husûsunda Şark ve Garb müellifleri arasındaki nokta-i nazar farkının neden ibâret bulunduğu bâlâda münderiç tafsîlâtan anlaşılmıştır zannederiz. Şarklılarca münhasıran “negâmât-ı mülâyime”, mûsikîden ma'dûd olduğu halde, Garblılar “negâmât-ı mütenâfire” yi dahî mûsikî hudûdu haricine çıkarmamışlardır. Hatta (ilm-i âhenk)den bâhis kitaplarda (âheng-i mütenâfir-Harmonize dissonante) serlevhalı bir kısım-ı mahsus vardır ki orada arîz ve amîk “mütenâfir” nağmelerin usûl-ü terkîb ve temzîcinden bahsolunur. Buna sebep ise Garbta mûsikînin tiyatroya tatbîki icâbâtından olarak muhtelif hissiyât-ı beşeriyenin mûsikî ile tasvîrine çalışmakta olmasıdır; mesela bir hiss-i âşıkâne veya bir fikr-i niyâzmendâneyi ifade eden latîf, ruhnüvâz nağmelerle bir facianın en

müthiş bir yeri şüphesiz tasvir olunamaz. Böyle yerlerde Garb bestekârları bizzarure “mütenâfir nağmeler” isti’ mâl etmektedirler. Bizde dâhi bu yolda eserler bestelenecek olur ise Şark bestekârlarının da aynı nağmeleri kullanacakları tabîdir.

(Mûsikî)nin nazariyâtı- (mûsikî) sanatının nazariyâtı ibtidâ ne suretle tesbît edilerek bir (ilm) halinde cem ve tedvin edilmiştir?

Bu suâlin cevabını vermek için bazı müellifler türlü türlü faraziyeler serdetmişlerdir. Hakâyık-ı ahvâl ile hiçbir münâsebeti olmayan bu farazilere göre mûsikî nazariyâtı bir takım hükemâ ve riyâziyûn tarafından kendi hücre-i mesâilerinde düşünülmüş ve tanzim edilmiş desâtir ve kavâidden başka bir şey değil imiş! Bu faraziyelerin doğruluğu teslim edilecek olsa, insanların mûsikî nazariyecileri tarafından tâyin ve terkîb edilen nağmelere sazlarını ve seslerini uydurarak sun’î ve gayrı tabî bir usûl-i terennüm ve teganni ihdâs ettiklerine inanmak lazım gelir ki nefis-ül emmâre külliyyen gayr-ı mutâbık bir faraziye dir. Mesela (Hicaz) makâmının mûsikî nazariyâtı tedvin edilmeden çok zaman evvel memalik-i şarkiyede mâlûm ve mütedâvil olduğuna şüphe yoktur; o hâlde nazariyecilerin vazifesi bu makâmın terkîbine dâhil olan nağmeler arasındaki nisbetleri ölçüp bulmak, tarz-ı telhîninde mûsikî ameliyecileri tarafından riayet edilen kavâidi zabt ve rabt altına almaktan başka bir şey olamayacağı derkârdır. Zaten (Hâce Abdülkâdir Merâgî) merhum (Câmî’ül Elhân) isimli kitabına derc ettiği fikr-i mahsusa ile bâlâdaki suâle gayet mantıkî ve kanaat-bahş bir cevap vermiştir.

Müşârünileyhin beyânâtından müstefâd olduğuna göre her sanatın ameliyâtı nazariyatına takaddüm ettiği gibi mûsikînin nazariyâtı dahî ameliyatından istihraç edilmiştir; gerek âlât-ı mûsikîye gerek savt-ı insânî ile icrâ edilen elhân-ı latifeyi hükemâyı sâlîfe tedkîk ve tahlil etmişler, bu tahlîlât neticesinde nağmeler beyninde mevcut ve câri olan adedî nisbetler ve tabîî kanunlar birer birer keşfedilmiş, ve nihayet bu nisbet ve kanunların biraraya getirilmesinden dahî (mûsikî nazariyâtı) meydana gelmiştir. Başka ilimlerin suret-i tedvini de aynı tarzda vukua gelmiştir; mesela şiir dediğimiz kelâm-ı mevzunun nazariyâtı hükmünde olan (ilm-i aruz), şâirlerin sevk-i tabiatle söyleyenler zuhur etmiş, muahharen bazı müdekkikler bu manzum ve mevzun sözlerden bir âhenk bulunduğunu

görerek bunun isbâtını tahariî etmişler; o vakit şîirde hissettikleri âhenk ve insicâmın kelimelerdeki harekât ve sekânetin muttarid ve muntazam bir surette tevâlisinden ileri geldiğini anlayarak (ilm-i aruz)u tedvin etmişlerdir.

(Mûsikî)nin mevzu’u – Her ilmin mevzu’u olduğu gibi (mûsikî)nin mevzu’u da (negâmâtıdır.) Zira bu ilimde (nağmeler)in ahvâlinden ve te’lif-i elhân için bu nağmeler arasında vücudu lazım olan muntazam ve makbul adedî nisbetlerin nağmelere ne veçhile iktirân edeceğinden bahsolunur.

(Mûsikî)nin mebâdîsi – (İlm-i mûsikî)nin mebâdîsine gelince, bu mebâdî kısmen (ilm-i hikmet-i tabiiyye)ye, kısmen (ilm-i hesab)a taallük eder (savt)ın târifî ile suret-i husulünü ve sâmiye vusulünün sebebini, tizlik ve pestliğin neden ileri geldiğini beyan ve izâh eden mebâhis, mûsikî ilminin (mebâdî-i hikemiyye)sini ve âtiyyen göreceğimiz vechile her iki nağme arasında bulunan adedî nisbetlerin ahvalinden bahseden kısım dâhi bu ilmin (mebâdî-i riyâziyye)sini teşkil eder ve bu mebâdii anlayabilmek için biraz (hikmet-i tebiyye)nin (savt) bahsine, biraz da (ilm-i hesab)a âşinâ olmak lâzımdır.

(Mebâdî-i mûsikî)nin kısmen (ilm-i hendese) ile de münâsebeti vardır. Mesela (tizlik ve pestlik itibârı ile nağmelerin birbirinden farklı olması o nağmeleri çıkaran tellerin uzunluğu, kısalığı neticesidir) dediğimiz vakit “miktar” dan bahsetmiş oluruz ki (hendese)nin mevzuu dâhi “miktar” dır.

(Mûsikî)nin gâyeti – (İlm-i mûsikî)nin gâyeti, nazarî olarak iktisâb edilen mâlûmâtı mevki-i tatbîke koyarak bazan latîf ve neşeli, bazan hazîn ve müteessir, bazan da muhtelif hissiyât-ı beşeriyyeyi tasvîr eden elhân ile sâmiâyı telzîz, fikri mütehassîs, ruhu müteheyyiç kılmaktan ibârettir ki, elyevm medenî ihtiyaçların en mühimleri sırasına geçmiştir.

(Sualler)

Türk Nazariyecileri (ilm-i mûsikî)yi nasıl târif etmişlerdir? –Bu târiflere göre (mûsikî) ilmi esâsen kaç kısma ayrılır? Ve bu kısımların isimleri nedir? – Muhtelif Garb müellifleri (mûsikî)yi ne yolda târif etmişlerdir? – (Mûsikî)yi târif husûsunda Şark ve Garb müellifleri arasındaki nokta-i nazar farkı neden ibârettir? – (Mûsikî nazariyâtı) nasıl tedvîn edilmiştir? –Başka ilimler ve mesela (aruz) ilmi de böyle mi vücûda gelmiştir? – (Mûsikî)nin mevzuu nedir? – (Mûsikî)nin mebâdîsi hangi ilimlerle alâkadârdır? – (Mûsikî)nin gâyeti nedir



İkinci Mebhas

(Mûsikînin mebâdî-i hikemiyesi)

(İlm-i mûsikî)nin mebâdîsi kısmen (ilm-i hikmet-i tabiyye)nin (savt) bahsiyle alâkadâr olduğunu yukarıda söylemiş idik. Binaenaleyh (savt) bahsinin, mûsikî ilminin mebâdî-i hikemiyeye'sini teşkil eden ve bir mûsikîşinas için bilinmesi elzem olan kısımlarını bu mebhasta hulasaten nazar-ı tetebbudan geçireceğiz.

“Uzv-ı sem” olan kulağın dâhili kısmında münhasıran ihtisâsat-ı savtiyeden müteessir ve dimağa yalnız bu ihtisâsatı nakl ve is'al istidadını haiz bir sinir vardır ki buna tabîbler (asab-ı semâî –Nerf acoustique) derler; işte bu “asab-ı semâî” vasıtasıyla kulağımızın hissettiği her hadiseye alel-ıtlak “savt”, ve kendisinden “savt” çıkan veya çıkması mümkün bulunan her cisme de “cism-i mutasavvıt” namı verilir.

(İlm-i hikmet-i tabiyye)nin “savtları” nı tetkik eden ve savtların ne gibi kanunlara göre husule geldiğinden ve ne suretle intişar ettiğinden bahs eden kısma (Mebhas-ı savt –Acoustique) tesmiye olunur.

Alelumum savtlar, (savt-ı mûsikî) ve (gumgume) isimleri altında iki sınıfa ayrılır. (Savt-ı mûsikî), elhânşinaslarca kıymet-i mûsikîyyesi takdir ve teayyün olunabilecek kadar imtidat eden savttır.

(Gumgume) ise bilakis işitenler üzerinde az çok mübhem bir tesir husûle getiren ve mûsikîde müsta'mel negâmât arasında kendilerine bir mevki verilemeyen “gürültü” nevîinden birtakım savtlardır. Bunların bir kısmı mesela bir topun atılmasından çıkan ses gibi unf ve şiddetle husûle gelen negahânî gürültülerdir; diğer kısmı da mesela gök gürlemesinden veya dalgaların kıyılara çarpmasından işitilen gürültüler gibi yekdiğeriyle ittihad etmeyen âhenksiz ve gayr-ı muntazam seslerden ibârettir.

(Savt bahsinin suret-i husûlü) – (Savt) ecsâm-ı mutasavvıtenin hareket-i ihtizâziyesinden hâsıl olur. Bir cisimden (savt) hâsıl olduğu vakit o cismin

ecza-ı ferdiyesi gayet seri bir hareket-i ihtizâziye ile müteharrik bulunur; bu hareket tevkif edilecek olur ise derhal (savg)da işitilemez olur.

(Şekil 1)



Mesela ayaklı bir fanusun (Şekil 1) kenarına bir fiske vurur veyahut bir keman yayı sürter isek fanusun ihtizâz ederek bir (savg) çıkardığını duyarız. Lâkin parmağımızla fanusa dokunarak titremesini tevkif eder isek (savg)ın da derhal kesildiğini anlarız.

Fanusun ihtizâz ettiğini başka tecrübelerle de isbat mümkündür; mesela fanusun kenarına küçük hafif bir rakkas yaklaştırılır ise bu rakkasın fanusa temas ettikçe şiddetle def edildiği görülür ki bu hadiseden de fanusun hâlet-i ihtizâziyede bulunduğu sabit olur.

Bir kemanın telinden ses çıkarması için o tel ortasından tutulup bir tarafa çekildikten sonra birdenbire bırakılır ise telin muvazenet vaziyetinin her iki tarafına gidip gelme suretiyle icra edildiği hareket-i ihtizâziye gözle pekâlâ görülebilir. Mamafih bunu diğer bir suretle dahi tecrübe edebiliriz. (Şekil 2)de görüldüğü vechile iki eşik arasına bir tel gerelim; bu teli muvazenet vaziyetinden bir tarafa çekerek kendi haline terk edersek orta yerinden kabarmış bir halde gibi görürüz ki telin bu manzarası mütevaliyen ve serian titremekte olduğuna delildir:



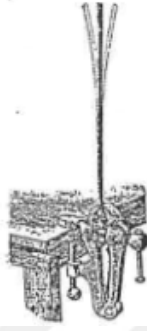
(Şekil 2)

Şayân-ı dikkattir ki aynı telin üzerine bir takım küçük kâğıt parçaları asılmış ise onlar da tel ile beraber şiddetle titremeye başlarlar veyahut telin üzerinden büsbütün aşağı düşerler; ancak telin iki ucu hareket-i ihtizâziyeden mahrum olduğundan aralarındaki kâğıt parçalar düşmezler.

Tellerin ihtizâz etmeyip sabit kalan noktalarına (ukde –Noeud), ve en ziyâde vüs’atle (Amplitude) ihtizâz eden noktalarına da (batın – Ventre) tabir olunur.

İhtizâz ettirilen bir telin muvazenet vaziyetinden bir tarafa gidip gelmesi mecmuundan teşkil eden hareket-i ihtizâziyeye (tam ihtizâz), ve yalnız bir tarafa gitmesine ya da gelmesine de (basit ihtizâz) namı verilir.

(Şekil 3)



Ecsâmın ihtizâzından bir (savg) hâsıl olabilmesi için ihtizâzın “sûratle” vukuu şarttır; mesela bir ucu bir tarafa sıkıca rabt edilmiş uzun madeni bir çubuğu (Şekil 3) muvazenet vaziyetinden intiraf ettirerek hal-i aslisine bırakacak olur isek bu çubuğun gayet batnî surette iki tarafa gidip geldiği görülür ise de (savg) hâsıl ettiği işitilmez. Mahazâ bununla beraber, aynı çubuk tedricen kısaltılır ise ihtizâz da o nisbette sûratlenir

ve bunun neticesi olarak madeni çubuktan bir (savg) işitmeye başlar. İbtidâ gayet pest bir derecede olan bu (savg), madeni çubuğun ihtizâz eden kısmı ne kadar kısaltılır ve binaenaleyh ihtizâz adedi ne kadar tesri edilir ise o nisbette tizleşir.

Esvât-ı mahsusenin hududu –Kulağımızın duyabileceği en pest ve en tiz savtların mecmuuna (Esvât-ı mahsuse) denilmiştir. (Esvât-ı mahsuse)nin pestlik ve tizlik hududu acaba nerelere kadar varır? (de Sprec) tarafından bu hususta icrâ edilen son tecrübelerden anlaşıldığına göre kulağımızla duyabildiğimiz en pest savtlar saniyede (32) basit ihtizâzdan [1], ve en tiz savtlar da yine saniyede 73700 basit ihtizâzdan husûle gelmektedir.

[1] İngiltere ve Almanya nazariyecileri telin bir tarafa gidip gelmesi mecmuuna ıtlak edilen (tam ihtizâz)ı “bir” ihtizâz itibar ettikleri halde Fransızlar bilakis (tam ihtizâz)ı “iki” ihtizâz olarak sayarlar; şu halde birincilere göre (Esvât-ı mahsuse)nin en pesti (16), ve en tizi (36850) “tam ihtizâz”dan mütehasıl addolunur. Biz bu eserimizde Fransızların mesleğini takib ederek aded-i ihtizâzları hep (basit) itibariyle gösterdik.

Esvât-ı mûsikîyenin hududu – (Esvât-ı mahsuse)nin cümlesi acaba mûsikîde kullanılmakta mıdır? Bu suâle verilecek cevap menfidir; çünkü mütenevvi mûsikî aletlerinden çıkan ve binaenaleyh musikişinaslarca kabul-ı isti‘mal bulunan en pest ve en tiz savtların hududunu anlamak için garb âlât-ı mûsikîyyesini tedkîk ettikçe görürüz ki 7 (sekizli –Octave) vüs’atındaki piyanolarda en pest savt olan (do-1) perdesinin saniyede adet-i ihtizâzı ancak (64,6), ve en tiz savt olan (do-7) perdesinin aded-i ihtizâzı da saniyede nihayet (8267)den ibarettir.

Gerçi (organon –Orgue) denilen ve kiliselerde çalınan körüklü bir nevi büyük piyanoların en pest savtı saniyede (32,3) ihtizazdan hâsıl olan (do-2) perdesine kadar inmekte ise de hikmetşinas-ı şehir (Helmhulc)ın fikirlerine nazaran mûsikîde istima’ından telezzüz olunabilen esvâtın hududu pest taraftan saniyede (80), ve tiz taraftan yine saniyede (8000) defa ihtizâz eden nağmeleri tecavüz etmemektedir.

(Savt)ın kifâyetleri –Bir (savt)da üç nevi (kifâyet –Qualité) fark ve temyiz olunur ki bunların birincisi (ceharet –Intensité), ikincisi (tizlik –Hauteur), üçüncüsü de (tınnet –Timbre)dir.

Ceharet –bir savton cehâreti, o savtın husule getirilmesinde sarf edilen kuvvetin azlık veya çokluğuna tabidir. Binaenaleyh, bir telden çıkan nağmenin cehâreti, o telin ihtizazındaki “Vüs’at” den neş’et eder; mesela siyah bir zemin üzerinde ihtizâz eden bir tele baktığımız vakit telin ihtizâzı “vası” ise cehâretinin ziyâde ve eğer ihtizâzı “vası” değilse cehâretinin noksan olduğunu duyarız.

Bir cism-i mutasavvıttan çıkan savt, hâdis olduğu mahallin her cihetinden müsâvî derece-i cehârette işitilir; çünkü -ve eğer bir suya küçük bir taş atıldığı vakit suyun sathında hâsıl olan temevvücat-ı müstedire gibi –havanın temevvücatı da müstediran ve mütesaviyen her tarafa dağılır. Gerçi bazan bir savtın her tarafa aynı derece-i cehârette intişar etmediği görülür ise de bunda esen rüzgârların sür’at ve istikâmetinin dahl ve tesiri vardır; rüzgâr hangi cihetten şiddetli esiyor ise o savtın o cihete aynı cehâretle vusûlüne mümânaat edeceği şüphesidir.

Kezalik, bir cism-i mutasavvıttan hâsıl olan savtın o cisimden uzaklaştıkça cehâreti tedricen azalır; zira o savtın vukûa geldiği mahalde hâsıl ettiği temevvücat-ı havaiyyenin vüs'atı hava tabakalarının birinden diğerine intikâl ettikçe tenakus eder. Ve en sonra öyle bir mahale vasıl olur ki orada tesadüf edeceği hava tabakasını ihtizâz ettiremez ve artık savt da işitilemez olur.

Tizlik –bir savtın tizliği, o savtın mûsikîde müsta'mel nağmeler arasında bilnisbe az çok yüksek bir mevkide bulunması demektir. Bir savtın (tiz) olmasına sebep o savtı çıkaran cism-i mutasavvıtın hâsıl ettiği ihtizâzatın miktarıdır; cism-i mutasavvıtın aded-i ihtizâzı çok ise duyacağımız savt (tiz), az ise bilakis (pest) olur.

Ecsâm-ı mutasavvıtenin aded-i ihtizâzlarını saymak için birtakım aletler icat edilmiş ve bunlarla bir nağme-i mûsikînin ne miktar ihtizâzdan hâsıl olduğunun tayini mümkün bulunmuştur. Bu aletlerin envai ve eşkâl ve tarz-ı istimali (hikmet-i tabiyye) kitaplarında gösterilmiş olduğundan bu aletlere dair fazla malûmat almak isteyenlerin o kitaplara müracaatını tavsiye ederiz.

Tınnet –Muhtelif âlât-ı mûsikîyyeden sadır olan savtlar –aynı “ceharet” ve “tizlik” haiz olsalar bile –yekdiğerinden kolaylıkla fark olunur. Esvâtın cinsen ihtilafından neş'et eden bu keyfiyete (tınnet) tesmiye olunur; mesela bir (ud)un çıkardığı (dügâh) nağmesini (tanbûr) dahi “ceharet” ve “tizlik” de çıkardığı halde kulağımız bu iki nağmenin başka başka sazlardan çıktığını ve hatta hangi alet-i mûsikîyyeden husule geldiğini derhal tayin edebilir.

Kezalik, insan sesleri de şahsa, yaşa ve cinsiyete göre muhtelif “tınnet” leri haizdir.

Bu tecrübelerden anlaşıldığına göre herhangi bir cism-i mutasavvıtın ihtizazından hâsıl olan savt, hakikât-i halde yalnız “bir” savttan ibaret olmayıp aynı zamanda

husûle gelen birçok esvât-ı muhtelif e ona iltihak ve refakat etmektedir; mesela (piyano)nun pest ses çıkaran dişlerinden birine vurduktan veyahut (viyolonsel)in kaba tellerinden birini yayla ihtizaz ettirdikten sonra çıkan savtı dikkatle dinleyecek olur isek sesleri anlamakta melekesi olan bir kulak, o tellerden çıkan (savt-ı esâsi –son fundamental)den başka daha zayıf bir takım savtların birbirine müteakip husule gelerek savt-ı esasiye iltihal ve onunla beraber devam ettiklerini ve nihayet yine savt-ı esasi ile beraber işitilmez olduklarını fark edebilir. İşte bir cism-i mutasavvıttan çıkan (savt-ı esasi) ile beraber husule gelen bu seslere (Esvât-ı âhengiyye –Sons harmoniques) namı verilmiştir. Bu namın verilmesine sebep, bu seslerin savt-ı esasi ile mükemmel surette “hemahenk” olmaları ve (ilm-i ahenk)de bir tafsil-i mevzu-ı bahs olduğu vech ile bu ilmin esasını teşkil eden başlıca (temzic)lerin (Accords) aynı sesler içinde bulunmasıdır.

(Hikmet-i tabiiyye) uleması tecrübe ve hesap yardımıyla (Esvât-ı âhengiyye)nin hangi sesler olduğunu gösteren kanunu bulmuşlardır. Bu kanuna nazaran (Esvât-ı âhengiyye) silsilesi 1,2,3,4,5,6 ilh. gibi adetlerin terkîb-i tabiiyyesi ile gösterilebilir. Bu adetlerin her biri (1) adediyle gösterilen (savt-ı esasi) ile diğer adedin gösterdiği savt arasındaki (aded-i nisbet)i ifade eder; mesela saniyede (32) ihtizazdan hâsıl olan bir (savt-ı esasi) farz edelim: bu savtın birinci savt-ı âhengiyyesinin aded-i ihtizâzı, savt-ı esasının iki misli yani (64), ve ikinci savt-ı âhengisinin aded-i ihtizâzı üç misli yani (96) olacağı gibi üçüncü savt-ı âhengisinin ihtizâzı da dört misli (128) olacak ve müteselsilen bu surette devam edecektir.

(Esvât-ı âhengiyye)nin hangi sesler olduğunu kolayca anlayabilmek için bunlara ilm-i mûsikîde verilen isimleri zikretmek kifayet eder; mesela saniyede (129,4) ihtizâzdan hâsıl olan (do-1) nağmesini (savt-ı esasi) ittihaz eder isek bu nağmenin (Esvât-ı âhengiyye)si zîrde notaları ile gösterilen “on altı” nağmeden ibârettir:



“Savt-ı esasi” ile birlikte ihtizâz eden bu kadar çok “esvât-ı âhengiyye” nin cümlesini yalnız kulakla işitmek mümkün değildir; pek hassas bir mûsikîşinas kulağı, bu esvâtın baştan bir iki tanesini ancak duyabilir lakin “ecsâm-ı mütasavvite” de bu savtların mevcudiyet-i tabiiyyesi musikişinaslarca malumdur. Netekim (kor – Cor) denilen borularda –hiç “anahtar” olmadığı hâlde –derece derece üflemenin tezyidiyle bu (esvât-ı âhengiye)nin işitilmesi bunu isbat eder. Mamafih bu suretle istihsal olunan (esvât-ı âhengiye)den (7,11,14) numaralı (si bemol, fa diyez, si bemol) nağmeleri, mûsikîde bu namlar altında müstamel hakiki negâmâtta hissolunur derecede (pest) çıkar ise de bu gibi küçük farklar (esvât-ı âhengiye) nazariyesini mahiyet-i esasiyesini muhill addedilmemektedir.

Bir (savt-ı esasi)ye refakat eden (esvât-ı âhengiye)nin kulakla tahlil edilebilmesi için bâlâda ismi geçen hikmetşinas (Helmulc) tarafından ihtira edilen muhtelif hacimde “tannane” ler (Résonateurs) burada bilhassa şayan-ı zikrdır. Bu tannaneler camdan veya pirinçten mamul, içleri boş “küre” lerdir ki bunların her biri kendi hacmine göre yalnız bir nağmeden mesela “do” dan, “re” den veya “mi” den müteessir olarak tınlayacak ve münhasıran o nağmeyi takviye ederek diğer bütün nağmelere karşı kat’iyyen gayr-ı müteessir kalacak surette bilhesab imal edilmiştir. “Tannane” lerin iki tarafına (şekil 4) de görüldüğü vechile:



(Şekil 4)

Bir delik olup bu deliklerin büyüğü hava ile temas etmeye, küçüğü de kulağa sokulmaya mahsustur. “Tannane” lerle “savt-ı esasi” yi tahlil tecrübesi şu suretle yapılır: evvelemirde bir “piyano” nun savt-ı esasi ittihaz edeceğimiz “do-1” nağmesi üzerine parmağımızı basarak o nağmeyi imtidâd ettirir ve bir taraftan da mesela “sol-2” nağmesini takviyeye mahsus “tannane” yi kulağımıza götürür isek “tannane” nin ihtiva ettiği havanın

–sirâyet sebebiyle –derhâl ihtizâza gelerek kulağımızda ahenktar bir tanin hâsıl ettiğini ve bu taninin nihayet “savt-1 esasi” yi de örterek – “do” dan ziyâde – “sol-2” nağmesini duyduğumuzu bilsûhûle fark ederiz.

İkinci bir tecrübe olmak üzere tekrar “piyano” nun “do-1” nağmesini imtidâd ettirir ve “sol” tannanesini bırakıp kulağımıza mesela “mi-3” tannanesini yaklaştırır isek “savt-1 esasi” yine aynı “do-1” nağmesi olduğu halde bu defa da sâmi’amızın “mi-3” nağmesini duyduğunu görürüz.

Her iki tecrübeye dahi “piyano” dan çıkan savt “do-1” olmakla beraber “tannane” leri değiştirmek sayesinde duyduğumuz bu “sol” ve “mi” nağmeleri, işte “do-1” savt-1 esasının “üçüncü” ve “beşinci” savt-1 âhengileridir. “Do-1” nağmesinin bütün esvât-1 âhengiyyesinin işittirmeye mahsus tannanelerle tecrübemize devam edecek mütebâki savt-1 âhengiyeleri de birer birer duyacağımız şüphesizdir.

Bu tecrübelerden sonra anlaşılmıştır ki –tıpkı gözümüzle göremediğimiz gayet küçük şeyleri büyüterek gösteren mikroskoplar gibi – “tannane” ler de, bir “savt-1 esasi” ile beraber aynı zamanda ihtizâz eden ve mâhâza kulağımızla duyulması kabil olmayan “esvât-1 âhengiye” yi kuvvetlendirerek bize işittiren, eğer tabir caiz ise, birer savt mikroskoplarından başka bir şey değildir. “Esvât-1 âhengiye” nin kemmiyet ve keyfiyeti hakkındaki bu tafsilat aynı zamanda bize “tınnet” in hakiki sebebinin de izâh etmiştir. O sebep ise şu cümle ile ifade olunabilir: (Bir cism-i mutasavvıttan çıkan savt-1 esasi ile o savta refakat eden esvât-1 âhengiyyenin hey’et-i mecmuasıyla sâmiâ’mız üzerine icrâdan hâli kalmadığı tesirdir ki “tınnet” denilen hadiseyi tevliid eder).

“Tınnet” bahsine şunu da ilave edelim ki bir cism-i mutasavvıttan husûlü mümkün olan esvât-1 âhengiyyenin miktarı nazari olarak malum olmadığı gibi bir kısım esvât-1 âhengiyyenin teşkil ve bir kısmının âdem-i teşkilini icabeten sebeplerin miktarı da keza mahdud değildir; binaenaleyh zavahiri itibariyle birbirine müşahebet arz eden bir takım ecsâm-ı mutasavvıtenin bile birbirinden az çok farklı tınnetlere malik olması, esvât-1 âhengiyyenin miktar ve esbab-ı teşkil’i bir suret-i kat’iyede muayyen ve mahdud olmamasından neş’et etmektedir.

(Şekil 5)



“Savt” ın intişarı- Havasız bir mahalde “savt” intişar edemez. Bunu tecrübe etmek için (mahalliyetü’l heva – Pneumetique) denilen bir makinenin (şekil 5) fanusu altına bir saat makinesiyle müteharrik olan ve üzerindeki çana mütemadiyen vurarak savt hâsıl eden çingıraklı bir nevi alet konur. Fanus, tabîî halinde hava ile dolu olduğu müddetçe çanın çıkardığı savt bittabi dışarıdan işitilir; ancak “mahalliyetü’l heva” makinesiyle fanusun içindeki hava boşaltılmaya başlayınca çanın savtı tedricen işitilmemeye başlar ve fanusun içi tamamen havadan tahliye edilince savt da büsbütün işitilmez olur.

“Savt” havasız bir mahalde intişar etmemekle beraber, savtın yegâne intişar vasıtası havadan ibaret değildir. Bilakis diğer “ecsâm-ı gaziye”, “mayiat”, “ecsâm-ı salibe” derununda savt daha ziyâde suhulet ve süratle intişar eder. Mesela, yukarıdaki tecrübeye fanusun havası tahliye edildikten sonra içine hava yerine diğer bir gaz veya buhar sevk edilecek olsa çanın sesi derhal işitilmeye başlar. Kezalik, bir nehirde suyun altında iki taş birbirine vurulsa bu tesadümden hâsıl olan savt nehrin kenarında duyulur ki, bu da savtın (mayiat) derununda dahî intişar ettiğine delâlet eder. Bir dalgıcın denizin içinde iken sahilde söylenen sözleri işitmesi de bu kabildendir.

(Ecsâm-ı sulbe)ye gelince, bunlar esvâtın intişar ve intikaline mayi ve gazlardan ziyâde vesatet ederler; mesela gayet uzun bir ağaç kirişin bir ucuna küçük bir toplu iğne ile dokunmaktan hâsıl olan çıtırtıyı kirişin diğer ucuna kulağımızı koyarak tamamiyle duyabiliriz.

Zemin dahî savtı o kadar kolaylıkla nakleder ki gece vakti kulağını yere koyan bir kimse uzak mesafeden gelen araba veya beygirin patırtılarını işitebilir.

(Savt)ın intişarındaki sür’at –Bir savt husûlünü müteakip etrafındaki hava tabakatının kâffesine bir anda sirâyet etmez; filhakika uzak bir mahalde atılan bir topa bakılınca

iptidâ barutun yanmasından hâsıl olan alev görülür, bir müddet sonra da topun sesi işitilir; hâlbuki barutun yanmasıyla havada savtın husûlü bir anda vukûa gelmiştir. Bu hal top sesinin mahal-i husûlünden bize kadar gelebilmesi için az çok bir zaman geçmesi icabettiğini gösterir.

Havada savtın sürat-i intişarı hakkında Fransız hikmet-i tabîyye ulemasından “Key-Lüsak” ve “Arago” tarafından 1822 senesinde icrâ kılınan tecrübelerden müsbet netayic elde edilmiştir. Bu zatlar tecrübelerini icrâ için “Paris” şehri civarındaki vaki “Montleri” tepesiyle “Viljoif” tepesi üzerine birer top vaz’ ettirmişlerdir. Her iki noktadan toplara muayyen fasılalarla mütevaliyen ateş verilmiş ve topların yanında bulunanlar karşıda alevin görülmesinden savtı duydukları zamana kadar geçen müddeti ellerindeki “kronometro” saatlere bakarak kemal-i dikkatle zabt ve kaydetmişlerdir.

Bu tecrübe neticesinde, bir cihetteki savtın diğer cihete vasıl olabilmesi için vasati olarak 54 saniye geçtiği tebeyyün etmiştir. Topların vaz’ edildiği tepeler arasındaki mesafe evvelce itina ile ölçülmüş ve bunun 18360 metre olduğu anlaşılmış idi; binaenaleyh (Key Lüsak) ile (Arago)nun tecrübelerinden havada intişar eden bir savtın ber-vech-i atf:

$$18360:54=340$$

Yani saniyede takriben “340” metro mesafe katettiği sabit olmuştur. Bu tecrübe icrâ edildiği vakit havanın derece-i hararete savtın sürat-i intişarı tenakus ettiği de başka tecrübelerle isbat edilmiştir; mesela “10” derece-i hararete savt, saniyede 337 ve “0” derece-i hararete ise yine saniyede ancak 333 metroluk bir mesafe katedebilmiştir.

Ma’hazâ rüzgârların, hüub eyledikleri cihete doğru intişar etmekte olan savtın süratini tezyid ve bilakis muhalif cihete intişar eden savtın süratini tenkis edeceği tabidir; zaten 1822 senesinde yapılan tecrübelerde toplar mütevaliyen her iki taraftan atılmıştır ki bunun sebebi de rüzgâr, savtın sür’at-i intişarını bir cihetten ne kadar azaltır ise diğer cihetten de o nisbette çoğaltacağından vasati neticenin değişmesine meydan kalmamasını temin etmektir. Şu cihette tecrübe edilmiştir ki, rüzgârların savtın sür’at-i intişarı üzerine olan

tesiri ne nisbette az ise –yukarıda bil münasebe “ceharet” bahsinde söylediğimiz veçhile –savtın cehâreti üzerine olan tesiri de o nisbette ziyadedir.

Gerek cehâretçe ve gerek tizlik ve pestlikçe birbirinden farklı olan bütün savtlar müsavi derece-i sür’atle intişar ederler; mesela bir saz takımının uzaktan veyahut yakından işitilen âhenginin sem’imize bilâtâdil vâsıl olması bunu isbat eder.

Savtın “ecsâm-ı mayie” derunundaki sür’at-i intişarını anlamak için 1827 tarihinde “Kolandon” ve “Sturm” namında iki mütekkik tarafından “Ceneve” gölünde birtakım tecrübeler yapılmıştır. Bu tecrübeler savtın suda intişarı havadaki intişarından takriben dört misli sür’atle vukûa geldiğini göstermiştir. “Ecsâm-ı sulbe” de savtın sür’ati ecsâm-ı mayieden de ziyadedir; çelik, demir; cam gibi cisimlerde savtın havadakinden tamam 16 defa sür’atle intişar ettiği tecrübe olunmuştur.

Aks-i Savt – Bir defa işitilen savtın tekrar işitilmesine (aks-i savt –Echo) tesmiye olunur. (Aks-i savt) hadisesi, temevvücat-ı savtiyenin intişarı esnasında bir mânie tesadüf ederek geldiği tarafa avdet etmesinden başka bir şey değildir. Filhakika temevvücat-ı savtiye bir haile tesadüf ettiği ve mesela bir duvara, yahut bir kayaya çarptığı vakit – sathı cilalı bir cisme tesadüf eden ziya şuâlarının istikâmetini tebdil ederek geri dönmesini kabilinden olarak – derhal avdet eder ve kulakta o temevvücat-ı savtiyeyi hailin diğer tarafında bulunan bir noktadan geliyormuş gibi duyar.

(Aks-i savt) hadisesinin husûlü mutlak olmayıp diğer bazı şeraitin vücuduna tâbidir; farazâ yalnız bir kelimedden ibaret bulunan bir savtın aks-ini işitebilmek için hecayı tekrar işitecek hailin rasıddan [1] o kadar bir uzaklıkta bulunması lazımdır ki, rasıdın hecayı, telaffuzu hitam bulduktan sonra savt kendisine avdet edebilecek kadar bir zamanın aradan geçmesi mümkün olsun. Çünkü birbirini müteakip husûle gelen iki kısa savtı kulağın ayrı ayrı işitebilmesi için bu savtların arasında lâakal saniyenin 1/10’u kadar bir zaman geçmesi lazım geldiği bittecrübe sabittir. Mademki

[1] Bu gibi ilmi tecrübeleri icrâ ve netayicini tetkik edenlere rasıd (Observateur) denilir.

savtın saniyede 340 metre mesafe katettiğini biliyoruz; bu hesaba nazaran 1/10 saniyede hadi 34 metro katedeceği tabiidir. Binaenaleyh rasıdın telaffuz ettiği bir kelimenin son hecesini tekrar işitebilmesi için rasıd ile hail arasındaki mesafenin lâakal 17 metre olması icabeder. Rasıd ile hail arasındaki mesafe 17 metrenin iki misli, üç misli, ya dört misli olur ise rasıdın iki, üç, dört heceli kelimelerin aks-ini de işitebilmesi mümkündür. İngiliz hikmet-i tabiiyye ulemasından (Tindal)ın ifadesine [2] göre Londra’da (woodstock park) denilen bahçede aks-i savt gündüz (17) ve gece (20) heceyi tekrar eder imiş!

Rasıd ile hail arasındaki mesafe 17 metreden az olduğu takdirde (aks-i savt), savt-ı asli ile karışacağından her bir aks-in ayrı ayrı duyulması kabil olamaz ise de buna mukabil savt-ı asli iştidat eder ki bu hadiseye tantana (Résonance) tesmiye olunur. (Tantana) hadisesi ekseriya uzun koridorlarda, mefruşatı bulunmayan büyük salonlarda vaki olur. Bir şimendifer katarının bir tünelden, yahut yanından çarklı bir vapurun bir köprü altından geçerken hâsıl ettiği gürültü de birer (tantana)dır. Bunun sebebi ise mesafenin azlığından dolayı (aks-i savt) vukûa gelmemekle beraber katarın gürültüsünün ve çarkın suya çarpmasından hâsıl olan patırtının kemer veya köprünün duvarında vukûa gelen in’ıkas hasebiyle iştidat etmesidir.

(Aks-i savt) yalnız bir defa vâki olur ise (basit) ve birkaç defa tekrar eder ise (mükerrer) namını alır. (Mükerrer) aks-i savtların husûle sebep savtların birbirini müteakiben aksettirecek haillerin bulunmasıdır. Paris’te un satılan Pazar yerinin altı veya yedi heceli bir ibareyi tamam (üç) defa tekrar ettiği ve Harb-ı Umumi’de iştihar eden Fransa’ da vaki (Verdun) istihkâmlarındaki iki kulenin de bir savtı (on üç) defa tekrar ettiği (hikmet-i tabiiyye) kitaplarında muharrerdir.

İtalya’nın (Milan) şehri civarında kâin (Simontta) köşkünün aks-i savtı da pek meşhur olup, iki yan duvarları arasında tabanca patladığı vakit hâsıl olan savtın (kırk) defa tekrar ettiği rivâyet olunmaktadır.

(Aks-i savt) yalnız duvar gibi müstevi satırlar üzerinde vukûa gelmez; bazı ahvâlde münhani satırlar üzerinde husûle gelebilir. Cevam-i Şerife ile diğer

[2] Tyndalle (J.) Le Son; Paris 1869

cesim binalarda bu gibi aks-i savtların vukuu nadir değildir. Bu cümleden olarak (Süleymaniye) Camii'nin üçüncü tabakasında bulunan bir kimsenin kubbenin duvarına yüzünü çevirerek gayet yavaş söylediği bir sözü kutren mukabil noktada yüzü yine kubbenin duvarına müteveccih olarak duran bir adamın pek vazih surette işittiği tecrübe edilmiştir.

Roma'da (Sen Piyer) ve Londra'da (Sen Pol) kiliselerinin dâhilî dehlizlerinin mütekabil iki noktasında bulunan iki kimse birbiriyle yavaşça konuşabilir imiş. Paris'te (Konservatuvar dö Zarzametye) namındaki sanayi müzesinin alt katında taştan mamul (kat'nakıs-ı mücessem) şeklinde bulunan kubbe dahi aks-i savtıyla seyyahlarca pek ziyâde şöhrat bulan binalardandır.

Tellerin ihtizâzı –Alelumum telleri iki şekilde ihtizâz ettirmek mümkündür; Birincisi tellerin kendi istikâmetlerine amûden ihtizâz ettirilmesidir ki bu nevi ihtizâzlara (arzani ihtizaz) denilir. İkincisi tellerin tûlleri istikâmetince ihtizâz ettirilmesidir ki buna da (tûlani ihtizâz) tesmiye olunur.

Teller, bir yay veya mızrap ile ihtizâz ettirilirse husûle gelen ihtizâza (arzani), ve üzerine reçine sürülmüş bir çuha parçasıyla tûllerin istikâmetinde delk etmek suretiyle ihtizâz ettirilirse bu nevi ihtizâza dahî (tûlani) namları verilmiştir. Bir mûsikîşinas sıfatıyla biz burada yalnız birinci nev ihtizâzlarla meşgul olacağız.

Tellerin arzani ihtizâzları –Tellerin arzani ihtizâzlarının tâbi olduğu kanunları tettebbu etmek için (Mikyas-ı savt) denilen alet kullanılır. Âtideki resimde görüldüğü vech ile:



(Şekil 6)

çam tahtasından yapılarak iki ayak üzerine rabdedilmiş içi boş bir uzun sandıktan ibâret olan bu aletin üstünde “a” ve “b” harfleriyle gösterilen sabit eşikler vardır ki bunların arası tamam “bir metro” uzunluğundadır. Bu eşikler üzerine bir tel çekilmiştir. Bir ucu “c” noktasına bağlanan bu telin, diğer ucu da – istenildiği kadar gerilebilmesi için “d” burgusuna sarılmıştır.

Aynı eşikler üzerine bir tel daha çekilmiştir ki bu telin bir ucu “e” noktasına tesbit edilmiş ve diğer ucu da bir makara üzerinden aşırıldıktan sonra aynı uca bağlanan ağırlığı muayyen “v” cism-i sakili ile gerilmiştir. Tellerin altında milimetreye taksim edilmiş bir cetvel ve bu cetvellerin üzerinde müteharrik bir eşik mevcut olup bu eşik ile tellerin ihtizâz eden kısmın uzunluğu miktarını anlamak kabil olur.

(Mikyas-ı savt) vasıtasıyla birçok tecrübeler yapılır: bunların en faideli olanları tellerin arzani ihtizâzlarının tabi olduğu kanunları gösteren tecrübelerdir ki, bunların ne surette tecrübe edileceği âtide tarif olunur:

(Mikyas-ı savt) üzerindeki tellerden birini burgu vasıtasıyla germek yahut ucuna muayyen miktarda bir ağırlık asmak suretiyle herhangi bir perdeye çekildikten sonra aynı teli bir yay yahut bir mızrap ile ihtizâz ettirelim; (bir metro) tûlünde olan bu telin bütün tûlünün ihtizâzından şüphesiz bir savt duyarız. Bunu müteakip aletin üzerindeki müteharrik eşiği alıp telin tam yarısına yani (50) santimetro tûlündeki noktasına koyar ve bu vech ile iki kısma ayrılan telin hangi kısmını ihtizâz ettirsek çıkan savtın, bütün telden işittiğimiz perdenin sekizincisi olduğunu ve mesela bütün telden (rast) perdesi çıkıyor ise yarısından (gerdaniye) perdesi çıktığını anlarız. Şu birinci tecrübe isbât eder ki:

“Tellerin aded-i ihtizâzları tûlleriyle ma’ kusen mütenasiptir.”

(Mikyas-ı savt) tan birinci tecrübeyi yaptığımız teli çıkarıp yerine aynı cinsten ve yalnız bir kutru evvelkinin iki misline müsavi bir tel takalım. Ve bu teli de müsavi kuvvetle temdid, ve daha kolayı ucuna aynı miktarda bir ağırlık asmak suretiyle tevettür edelim. Göreceğiz ki çıkan savt, birinci telin verdiği savtın sekiz perde pesti yani (kaba rast) perdesidir. Bu ikinci tecrübe de gösterir ki:

“Tellerin aded-i ihtizâzları kutrları ile ma’kusen mütenasıptir.”

Bâlâdaki tecrübeler tellerin arzani ihtizâzlarının tâbî olduğu dört kanundan ikisini isabet etmiştir. Bunlardan başka (kesafetler kanunu), (kuvvetler kanunu) namıyla iki kanun daha var ise de, bu kanunların etrafıyla tetkik ve tettebbu, bilhassa âlât-ı mûsikîye fabrikacılarına temellük eden mesaile temas etmekliğimizi mucip olacağından sözü uzatmamak için bu dört kanunun musikişinaslarca bilinmesi faideli olan (ahkâmın) âtideki iki fıkra ile telhis ederek buraya kaydedeceğiz. Bir tel, ne derece uzun, kalın, ağır olur ise ve az bir kuvvetle gerilmiş bulunursa hâsıl edeceği ihtizâzlar o nisbette batî, binaenaleyh vereceği savt da o nisbette (pest) olur.

1. Tel ne derece kısa, ince, hafif olur ve çok bir kuvvetle gerilmiş olur ise hâsıl edeceği ihtizâzlar o nisbette seri, binaenaleyh vereceği savt da o nisbette (tiz) olur.

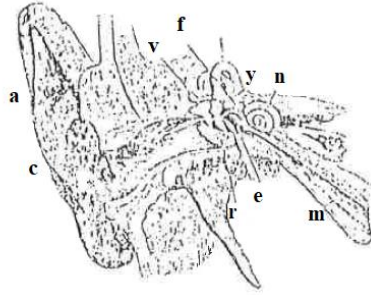
(Mikyas-ı savt)da (ilm-i mûsikî) ile münâsebeti olan daha birçok bahisler vardır ancak maksadımız bir hikmet-i tabiyye kitabı yazmak olmadığından mûsikî ilminin (mebâdi-i hikemiyye)sini teşkil ve en ziyâde mûsikî müntesiblerini alâkadar eden (salif-üz zıkr) bahislerle iktifa edilmiştir.

Savtları nasıl işitiriz?

(Uzv-ı sem) olan (kulak) ile savtları nasıl his ve idrâk edebiliyoruz? Mûsikî nazariyatı ile iştilal edenlerin bu babda dahî icmali bir ilmi hâsıl etmeleri faidelidir; bu mülâhazaya mebnidir ki, (mûsikînin mebâdii hikemiyyesi) bahsine ilaveten “savtları” idrakine mükir olan (uzv-ı sem) e dair muhtasar bazı malumat itâsına lüzum görüyoruz.

Kulağın tarifi– “Savtlar” ı biz (kulak) namı verilen bir uzv-ı mahsus vasıtasıyla ve (samia) denilen hassanın yardımıyla işitiriz. (İlm-i teşrih)de bertafsil gösterildiği vech ile (kulak) esasen (üzn-i harici), (üzn-i mutavassıt), (üzn-i dâhili) namlarıyla “üç” kısımdan terekkeb eder.

- (1) Üzn-i harici –Kulağın bu kısmı keزالık “üç” kıtaya ayrılmıştır: Birincisi, halkın “kulak” dediği kıkırdak gibi harici kıtadır ki (şekil 7)de (a) harfiyle gösterilmiştir. Teşrih ulemâsı lisanında buna (Sayvan –Pavillon) tabir olunur; vazifesi havi olduğu kıvrıntılar vasıtasıyla hariçten gelen savtları toplayıp kulağın içerisine sevk-ü îsal etmekten ibârettir.



(Şekil 7)

İkincisi, (mecray-ı üzn –Conduit auditif)dir ki resmimizde (t) harfiyle gösterilmiştir; isminden de anlaşılacağı üzere “sayvan” ın topladığı savtları kulağın daha ileri kısımlarına sevk için bir mecra hizmetini görmekten başka vazifesi yoktur.

Üçüncüsü, (gışay-ı tablî –Membrane du tympan) denilen kulak zarıdır ki mecranın muntehası resmimizde “r” harfiyle gösterilen bu zar ile kapanmıştır. Kulağın (üzn-i harici) denilen kısmı gösterilen bu zar ile kapanmıştır. Kulağın (üzn-i harici) denilen kısmı “gışay-ı tabî” veyahut sadece “tabl” denilen mahale kadar intidad eder.

- (2) Üzn-i mutavassıt– “gışay-ı tabî” nin arka tarafında bulunan ve resmimizde “e” harfiyle işaret edilen kısmıdır ki buna (kefe-i tabl –Caisse du tympan) tesmiye olunur.

(gışay-ı tablî), gayet ince ne nazik bir deri olup mecra-ı üznin mihverine amûden gerilmiştir. Bu deri adeta bir “davul” vazifesini gören “kefe-i tabl” ın bir tarafını kaplamış ve davulun diğerk tarafı dahi elastiki bir uzv ile örtülmüştür.

“Kefe-i tabl” ın etrafında dört adet pencere vardır. Bu pencerelerin birincisi “kefe-i tabl” ın üst kısmındadır; “gışay-ı tablî” nin alt tarafında bulunan ikinci pencere (nefir-i östaki –Trompe d’Eudtache) denilen, (şekil 7)de “m” harfiyle gösterilen bir boruya açılır. Bu boru, “üzn-i mutavassıt” ile ağzımızda “geniz” dediğimiz mahal beyinde bir kanal hükmündedir.

“Üzn-ı mutasavvıt” ın içinde hava bulunur ve her yutkundukça bu boru vasıtasıyla “üzn-i mutasavvıt” taki hava teceddüt eder. Burnumuzu kapayıp da yutkunacak olur isek kulağımızın zarları patlayacakmış gibi bir hal hissederiz; çünkü her defa yutkunduğumuzda “üzn-i mutasavvıt” taki havanın bir kısmı genzimize açılan “nefir-i östaki” vasıtasıyla dışarı çıkar. Oradan çıkan havanın yerine müsavi miktarda havanın girmesi bittabi lazımdır. Ve bu hava ise burnumuzdan girecektir. Burnumuz kapalı olunca harici havanın tazyiki “üzn-i mutasavvıt” daki havadan daha kuvvetli olduğundan kulak zarımızı tazyik eder ve biz de rahatsız oluruz. Bu tecrübe bir kere yapılabilir ise de mesela üst üste üç defa yapılamaz; zira birden ziyadesine insan tahammül edemez.

Pencerelerin üçüncüsü ile dördüncüsü “gışay-ı tablî” nin tam karşısında bulunur, birisi “müdevver”, diğeri “beyzi” şeklinde olduğundan üçüncü perdeye “revzene-i müdevvere”, dördüncüsüne de “revzene-i beyziye” namları verilir.

(Kefe-i tabl)ın her iki tarafı arasında, zincir gibi bir sıraya dizilmiş dört adet küçük kemik vardır. Bu kemikler şekillerine göre birer isim almıştır. (Şekil 7)de (v), (y) harfleriyle gösterilen bu kemiklerin vaziyeti layıkıyla anlaşılmaq üzere büyütülmüş resimlerini (şekil 8) karşıdaki sayfaya dercediyoruz.

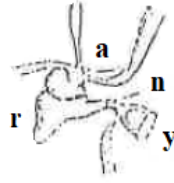
Mezkûr şekilde (a) harfiyle işaret edilen birinci kemiğe (çekiç) şeklinde olduğundan (matraka) tesmiye olunur. Bu kemiğin bir tarafından (gışay-ı tabli), diğer tarafından (örs) şeklinde olduğundan (sendan) namı verilen ikinci (r) kemiğine dayanmıştır.

Kemiklerin üçüncüsü, (mercimek) şeklinde olan (n) harfiyle gösterilen



(ıdsî) kemiği, dördüncüsü de (üzengi) şeklinde olduğundan dolayı (rekabî) namı verilen (y) kemiğidir ki bu kemik (revzene-i beyziye)yi setreden gışaya merbuttur.

(Üzn-i mutasavvıt)ın burasında (matraka) ile (rekabî) kemiklerini tahrik eden ve onları etrafındaki azaya istinad ettiren iki küçük sinir vardır.



(Şekil 8)

(3) Üzn-i dâhili –Kulağın asıl savtları hissedenden yani alelîtlak hiss-i sem’e mükir olan mahalli işte burasıdır. Kulağın bu parçası kafa kemiğinin en ziyâde sert olan aksamı ile mahfuz bulunur ki bu kısımlara sertliğinden dolayı (kaya) manasına gelen (sahra) namı verilmiştir. Üzn-i dâhili (3) boşluktan mürekkeptir; bu boşlukların birincisi üzn-i dâhilinin alt tarafında bulunan ve (şekil 7)de (n) harfî ile gösterilen (helezon –Limaçon), ikincisini ortasında bulunan ve (dehliz –Vestibale) denilen kısımlar teşkil eder; boşlukların üçüncüsü de daha yukarı tarafta vâkî (1) işaretli (kanavat-ı nisf-ı daireviye) denilen “nısf daire” şeklinde üç adet borulardır.

Köşesi bucağı çok ve içinden çıkılması güç bir şekilde olmasından dolayı heyet-i mecmuasına (labirent) ismi verilen bu üç boşluğun etrafı zar gibi ince bir tulum ile mahat olup bunun içerisi dahi (lenfa-i dâhili) denilen bir mayi ile doludur.

(Asb-ı sem) namındaki sinirin lif gibi binlerce uçları işte bu mayiin içine intişar etmiştir. Bu lifler ibtidâ (korti) isminde bir zat tarafından tedkîk ve miktarının (3000) adedine bâliğ olduğu izâh edildiği cihete – “Korti lifleri” namını almıştır. “Helezon” un “dehliz” e açılan kapısı cihetinde kısa ve “helezon” un tepesine doğru uzun olan bu lifler, âlât-ı mûsikîyyeden bir “kanun” un tellerine benzerler.

Bu malumatı aldıktan sonra artık “savtları nasıl işitiriz?” sualinin cevabını şu birkaç cümle ile verebiliriz:

Bir cism-i mutasavvıtın husûle getirdiği hava ihtizâzları azn-ı hariciden azn-ı mutasavvıta ve oradan “revzene-i beyziye” vasıtasıyla azn-ı dâhili’ye yayılarak oradaki mayii dalgalandırır. Mayiin içinde bulunan savttan müteessir olup diğer savtlara karşı tamamiyle gayri müteessir kaldığından azn-ı dâhili’ye giren ihtizâzdan bilhassa müteessir olan lif, bu ihtizâzı ilerisindeki küçük bir sinire ve bu sinir de “asb-ı sem” denilen büyük bir sinire nakleder ve nihayet vücudumuzun merkez-i idaresi olan “dimağ” da “savt” ı işitiriz.

Savtları nasıl çıkarırız?

Geçen savtlar bize savtları nasıl işittiğimizi öğretti. Şimdi biraz da boğazımızda savtın ne surette çıktığına dair bir fikir edinmeye çalışalım.

Bütün mûsikî aletlerinin en mükemmeli şüphesiz insanın boğazıdır. Nefes borusunun üstünde ve “gırtlak” ve fen lisanında (hançere –lrynx) bir uzv vardır ki (sinn-i buluğu) aşmış olan erkeklerin boyunlarında bir çıkıntı suretinde görünür ve yutkunurken çenemizin altından aşağıya yukarıya doğru iner çıkar; savtın hâsıl olduğu uzv yani “hançere” işte o hizadadır. Bu çıkıntı çocuklarda hiç bulunmadığı gibi kadınlarda dahi pek az aşikârdır.

“Hançere” nin altında nefes borusu ve bunun arkasında da “yemek borusu” vardır. Nefes borusu, akciğerler hizasında ikiye ayrılarak biri sağa diğeri sol ciğerlere muntehi olur. Bu borular ciğerlerin içinde birçok şubelere inkisam eder ve ciğerlerin –bal peteklerindeki mecralara benzeyen –çukurlarına kadar vasıl olur.

Kalpten gelen murdar kan bu mecralarda nefes borusundan ve onun şubelerinden (nefes alma) vasıtasıyla ciğerlere giren hava ile temasa gelerek temizlenir. Teneffüs ederken ciğerlerimize alıp verdiğimiz hava gırtlaktan geçer fakat nefes alırken (savt) hâsıl olmayıp bilakis havayı çıkarırken hâsıl olur. Bunun içindir ki bir kimsenin aynı zamanda

hem teneffüs etmesi hem de lakırdı söylemesi mümkün değildir; zira ses çıkarırken teneffüs fiili münkat olur. İnsanda (gırtlak) birbirine bitişik birtakım kıkırdaklarından müteşekkildir. Gırtlığın iç tarafı (gışay-ı münhati) denilen zar ile örtülmüştür. Bu zarın manzarası birtakım kıvrıntılar arzeder. Kıvrıntıların arasında düğme iliği gibi bir delik vardır ki ona (mizmar) derler.

Savt çıkarmak istediğimiz vakit ciğerlerden sevk edilen hava, iptida haylice geniş olan nefes borusundan geçtikten sonra burnun birdenbire darlaşan noktasına yani bâlâda (mizmar) dediğimiz mahalline vasıl olur. Havayı oradan çıkarırken mizmarın kenarındaki kıvrıntılar ihtizâz etmeye başlar ve bu ihtizâz neticesi olarak savt hâsıl olur. Boğazda mizmarın sürat ve beteatiyle ihtizâz etmesi oradaki kıvrıntıların çok veya az gerilmesinden ileri gelir ki bu da çıkacak savtların tiz veya pest olmamalarını icab eder.

İnsan seslerinin (tınnet)çe olan ihtilâfı, herkesin şahsına göre az çok teheddül eden nefes borusu ile ağzın (damak) denilen üst kısmının ve bir de burun deliklerinin teşkilâtından neş'et eder. (Tınnet)in ihtilâfında savtı hâsıl ederken dilimiz ile dudaklarımızın aldığı vaziyetin de tesiri vardır.

(Sualler)

(Mûsikî)nin (Mebâdi-i hikemiyesi) ne gibi bahislerdir? – (Mebhâs-ı savt) bize neyi öğretir? –(Savtlar) kaç kısımdır? – (Esvât-ı mûsikîye) ve (gamgama) neye derler? – (Savt) ne surette hâsıl olur? – (İhtizâz)ı târif ve bir misal ile izah eder misiniz? –İhtizâz eden tellerin (ukde) ve (batn) noktaları ne demektir? – (Tam ihtizâz) ve (basit ihtizâz) tâbirlerinden ne anlarsınız? – (Savt)ın hâsıl olması için ihtizâzın ne sür'atle vukuu şart mıdır? –Bunu bir misalle izâh eder misiniz? – (Esvât-ı mahsûse) ne demektir? – (Esvât-ı mahsûse)nin tizlik ve pestlikçe hudûdu hangi perdelere kadar varır? – (Esvât-ı mahsûse)nin cümlesi mûsikîde kullanılır mı? – (Esvât-ı mûsikîye)nin hudûdunu tâyin eder misiniz? Bir (savt)ta kaç türlü (keyfiyet) vardır? (Cehâret) ne demektir? –(Tizlik) neden ileri gelir? – (Tınnet)in sebebi nedir? – (Esvât-ı âhengiye) hangi seslerdir ve bunların miktarı kaçtır? –Bütün Esvât-ı âhengiyyeyi kulakla işitmek mümkün müdür?

–(Kor) denilen borularda Esvât-ı âhengiyyenin cümlesi tam olarak çıkar mı? (Tannâne)ler ne gibi seslerdir ve bunlarla ne gibi tecrübeler yapılır? – (Savt)ın yegâne intişar vasıtası hava mıdır? –(Savt) daha nerelerde intişar edebilir? –Havada intişar eden (savt)ın saniyede kat ettiği mesafe kaç metredir? –Bu mesafeyi tâyin tecrübesi nerede ne suretle yapılmıştır? –Su içinde intişar eden (savt) saniyede kaç metre mesafe kat eder? –(Savt), ‘‘ecsâm-ı sulbe’’ de dahî intişar eder mi? – (Savt)ın bu cisimlerde intişarı havadakinden daha mı seri, yoksa daha mı batîdir? – (Aks-i savt) ne demek olduğunu izâh eder misiniz? – (Aks-i savt)ın husûlü için ne gibi şerâit lazımdır? – (Tantana) ne demektir? Ve neden ileri gelir? – (Basit aks-i savt), (mürekkep aks-i savt) ne demektir? –Aks-i savtlarıyla meşhur binalardan bazılarını zikreder misiniz? –Teller kaç türlü ihtizâz eder? – (Tûlanî ihtizâz), (arzânî ihtizâz) ne demektir? – (Mikyas-ı savt) ile ne gibi tecrübeler yapılır? – (Tellerin (arzânî ihtizâz)ı kaç türlü kanuna tâbidir? –Bu kanunların birinci ve ikincisini izâh eder misiniz? – Üçüncü, dördüncü kanunların isimleri nedir? –Bu kanunlardan bir mûsikîşinas için bilinmesi faydalı ne gibi neticeler hâsıl olur? – Savtları nasıl işitiriz? – (Kulak) kaç kısımdır? Ve isimleri nedir? – Bu kısımlara muhtasaran târif eder misiniz? – Savtları nasıl çıkarırız? – Gırtlak, hançere, nefes borusu, yemek borusu, mizmar namları verilen uzuvların mevkilerini târif ve ses çıkarmaktaki vazifelerini izâh eder misiniz?

Üçüncü Mebhas **(Mûsikî) nin Mebâdi-i Riyâziyesi**

Mûsikî sanatının rakamlarla münâsebeti olmadığını iddia edenler ve bu iddialarında “bir cihetten” haklı bulunanlar vardır; filhakika (mûsikî) nin rakamlardan istifade edeceğine kolay kolay ihtimal verilemez. Kaviyyen zannolunduğuna göre Itriler, Dede efendiler (ilm) ile (mûsikî) arasındaki münâsebetleri hiç düşünmemişlerdir: Mahazâ onların bu kayıtsızlıkları nefis ve ölmez eserler vücuda getirmelerine mâni olmamıştır.

Hakikat böyle olsa dahi acaba bizim de bu üstâdların mesleğini takib etmemiz doğru mudur? Esraftan birçok bestekârlarımızın mûsikînin ilmi kısmına az teveccühkâr davranmalarının başlıca sebebi, bugün mûsikîşinaslara lüzumu teslim edilen mâlûmâta o asırlarda pek de ihtiyaç hissedilmemesi idi. Vâkiâ tabiatın hadiseleri minelkadim vukûa gelip durmakta idi; lâkin şurası unutulmamalıdır ki bu hadiseleri idare eden kanunlar bilnisbe yakın zamanlarda keşfedilmiş ve bu keşifler beşerî dehânın en kıymetli fîtuhatı cümlesinden bulunmuştur.

Mûsikî nağmeleri arasındaki “buudlar” ı gösteren “adedi nisbetler” in mûsikî sanatkârlarınca bilinmesi elzemdir; bu lüzum, mûsikînin ameliyatında sanatkârın o husustaki bilgisini mevki-i tatbika koymaya mecbur olduğuna delâlet etmez; belki mûsikîşinasın mensub olduğu fennin ibtidâi unsurları hükmünde olan nağmelerin hakiki kıymetlerine dair bir fikir edinmek ihtiyacında bulunmasından ileri gelir.

Bu sebebe binaendir ki her mûsikî müntesibi, mûsikî âlimlerinin tedkikâtı neticelerini mûsikî ilminin kanunlarıyla mukâyese ederek bu âlimlerin nazariyat vadisindeki fikir ve mütalaaları ile ülfet peydasına çalışmalıdır.

Teessüf olunur ki zamanımız mûsikîşinaslarının pek az kısmı bu gibi eserlerin mütalaasından istifâde edebilmektedir; zira mûsikî erbabının ekserisi bu eserlerde mevzu-ı bahs olan meselelerin mahiyetini lâyıkıyla idrâk edememekte ve bu zemindeki tettebbuatın kendi sanat hayatları üzerine icrâ edeceği faydalı tesirlerden bîhaber bulunmaktadır. Nazarî bir kitabın daha ilk sahifeleri onları korkutmakta ve münderecatını anlamak

için biraz zaman sarf etmeye bile lüzum görmeyerek o sahifeler kapanmakta ve kitap da bir tarafa atılmaktadır.

Hâlbuki tabiatın bütün hadiselerini rakamları müdahale ettirmeden tetkik imkânı bulunamamıştır. (Mûsikî)'de bir hadise-i tabiidir; binaenaleyh mûsikîye hâkim olan kanunların tetkik ve tesbiti için o kanunları ölçmeye yegâne vasıta olan adedlerin kullanılması zarûreti hâsıl olmuştur. Bazı mûsikî ameliyecileri, mûsikî nazariyatına rakamların müdahalesini hiç de hoş görmediklerinin sebebini izâh etmek isterler; onlar zannederler ki mûsikîde kullandıkları nağmelerin keyfiyet ve kemiyetçe böyle birtakım rakamlar ile tahdid edilmesi, çaldıkları parçalarda hiss-i mûsikîlerine tebeân sanatın dehayikun tatbik ve icrâdan kendilerini men edecektir; bu zamandan hâsıl olan hoşnutsuzluk hissiyatı altında olduğu halde mesela bir (kemanî) der ki:

-Ben kemanımla bir eseri çalarken zevk-i mûsikîmin istediği noktaya parmağımı basarım ve basmalıyım; yoksa mûsikî nazariyatçılarının gösterdiği rakamların tayin ettiği mevkiin nereleri olduğunu düşünmem bile...

Kemanî -kendi nokta-i nazarından -kısmen haklıdır. Mamafih nazariyeciler de cevaben derler ki:

-Evet! Şüphesiz düşünmez ve kulağınızın istediği noktaya parmağınızı basarsınız; lâkin acaba parmağınızı basacağınız bu noktayı tayin husûsunda zannettiğiniz kadar hürriyete malik misiniz? Mesela kemanın (yegâh) teli üzerinde (rast) nağmesini çıkarmak için zevk-i mûsikînizi sizi vakit vakit birbirinden farklı noktalara mı bastırır? Şimdiye kadar hiç böyle bir vaziyette bulunduğunuz vakî midir? Bu suale tasdik cevabı vermezsiniz; çünkü böyle birbirinden farklı noktalara parmağınızı basmaya hakiki ve mükemmel bir mûsikî zevkine malik iseniz o zevkiniz kaviyyen mümanaat edeceği gibi o derece bir zevkten nasibedâr değil iseniz sizi dinleyen mûsikîye pek az vukufu olan bir kimse bile basacağınız perdeyi iki, üç milimetre kadar ileri yahut geri basmanızdan husûle gelen tenâfürü derhâl his ve idrâk eder. Şu sual ile cevabı gösterir ki bir kemânî, mûsikî nağmelerinin mevkilerini zevkine göre tayin veya tebdil edebilmek hürriyetine asla malik değildir; kemanînin hürriyeti nihayet

kemanından çıkaracağı nağmelerin ceharet veya hefatetini değiştirmek ve o nağmelere ileride envâini öğreneceğimiz birtakım lâhni ve âhengî farklar (Nuances) ilave ederek çaldığı esere kendi sanatından bir ruh, bir heyecan verebilmek cihetlerine münhasır kalır.

Meselenin mahiyeti bu suretle anlaşıldıktan sonra nazariyeciler ile ameliyeciler arasında ihtilaf kalmaması lazım gelir; zira nazariyecilerin yaptığı şey, işte ameliyecilerin mükemmel zevk-i mûsikîlerine tebeân kullandıkları ve hiçbir vakit değiştirmek hürriyetine malik olmadıkları mûsikî nağmelerinin hakiki kıymet ve mevkilerini ölçüp adedler vasıtasıyla tesbit etmekten ibarettir. Yoksa nazariyeciler evvela keyfi birtakım ölçüler vaz 'edip de ameliyecilere:

-Bu ölçülere göre parmağınızı basınız; sakın bunların haricine çıkmayınız! Demek gibi bir tahkimde bulunmuyorlar ve bulunmaya da bittabiî hakları yoktur. Şu halde nazariyecilerin bu kıymetdâr hizmetine ameliyecilerin memnun olmaktan başka bir diyecekleri olmamalıdır.

Mahazâ nazariyecilerin içinde bira kabahatli olanlar da vardır; bunlardan bazıları mûsikî hadiselerinin hakâikini olduğu gibi görememişler, binaenaleyh hakikati de bütün vuzûhiyle göstermeye muvaffak olamamışlardır. Tabiidir ki bu kabilden olan zevatın bahse karışması zaten muğlak olan birtakım meselelerin büsbütün içinden çıkılmayacak bir şekle girmesini mucib olmuştur. Uzun senelerden beri devam eden tettebbûlaramızın netâtici isbat etmiştir ki mûsikî nazariyatıyla iştigal edecek kimselerin mûsikînin “ameliyâtında dahî” ciddi surette meleke-i vukuf sahibi olması muktezidir. Bu şartı haiz olmayanların nazariyeciliğe kalkışmasından çok çürük ve mûsikîşinaslar arasında carî ameliyâta muhalif nazariyeler meydana gelmiştir. Bu cümleden olarak garb mûsikîsinde müsta'mel (diyez) ve (bemol)lerin hükm-i mevkileri hakkında Avrupa hikmetşinaslarının eserlerinde görülen nazarî kaideler bu sözlerimizin parlak bir delilidir. Mesela, garb hikmetşinasları iddia ederler ki (do) ile (re) nağmesi arasında bulunan (re bemol) ve (do diyez) nağmelerinden birincisi (tiz), ikincisi (pest)tir. Hâlbuki garb ameliyecileri —ellerinde keman gibi sabit perdeleri bulunmayan sazlardan biri olduğu ve alelhusus (piyano) gibi

sabit perdeli bir alet-i mûsikîye tebeân çalmak mecburiyetinde bulunmadıkları vakit – bu tertibin aksini icrâ ederler; yani (do diyez) nağmesini (re bemol)den bir koma nisbetinde “tiz” basarlar. [1] Şu misalden anlaşılmıştır ki bu gibi ahvâlde dahî kabahat ameliyecilerin istimâlini nazar-ı dikkate almayıp ameliyâta muhalif kaideler vaz’eden nazariyecilerindir.

~ ~ ~

Nazariyecilerle ameliyeciler arasında asırlardan beri devam edegelen sû-i tefehhüm ve ihtilafların menşeyini hiçbir tarafı iltizam etmeyerek hakikati vech ile izâh ve tasvir eden şu beyanattan sonra mûsikînin mebâdi-i riyâziyesi hakkında umumi bir fikir vermeye çalışacağız.

Mûsikîde kullanılan nağmeleri bir suret-i ilmiyede tesbit için başlıca iki yok vardır: bu yolların birincisi nağmeleri, saniyede husûle getirdikleri aded-i ihtizâzların miktarını göstererek tesbit etmektir; mesela saniyede (870) defa ihtizâz eden (la) nağmesi dinlendiği vakit mûsikî erbabınca bu nağmenin tizlik ve pestlikçe olan derecesi kat’i surette anlaşılır. İkinci yol, (mikyasa-ı savt) veyahut herhangi bir mûsikî aleti üzerinde gerilmiş olan bir telin ne gibi kısımlara ayrılır ise bu kısımlardan mûsikîde müsta’mel nağmelerin çıkacağı (adedî nisbetler) vasıtasıyla tayin etmektir. Mûsikîşinaslar için en ameli yol ikincisidir; çünkü bir (mikyasa-ı savt) her zaman kolayca tedarik olunabilir.

Evvelemirde (aded-i nisbet)in ne demek olduğunu öğrenmek için bir (mikyasa-ı savt)a veya herhangi bir mahale gerilmiş bulunan bir tel üzerinde şöyle bir tecrübe yapalım: Bu tele bir mızrap ile dokunur isek tabîîdir ki telden bir ses çıktığını duyarız. Duyduğumuz bu sesi mesela (yegâh) nağmesi itibar edelim. Müteakiben parmağımızı aynı telin tam ortasına basarak serbest kalan kısmının yarısını ihtizâz ettirelim; kulağımız mûsikî nağmelerini takdire muktedir ise anlarız ki telin yarısından çıkan nağme telin bütününden çıkan nağmenin (sekizincisi) yani (neva), dediğimiz nağmedir. Demek oluyor ki (yegâh – neva), (rast – gerdaniye), (dügâh – muhayyer) gibi mûsikî ameliyâtında

[1] Mesela (do) ile (re) gibi tam perdelerin arasındaki “buud” un dokuzda birine Avrupalılar koma tesmiye ederler.

(sekizli Octave) namını verdiğimiz mûsikî buudlarının (Intervalles) [1] bir tel üzerinden istihsal edilebilmesi için (sekizli) buudunu teşkil eden iki nağmeden pestinin, mesela (yegâh)ın çıktığı telin uzunluğu ne kadar ise tizinin yani (neva)nın çıktığı telin uzunluğu “yarı” nisbetinde olmak lazım geliyor. İşte bu lüzumu ilmî bir surette ifade için “adedî nisbetler” in ittihaz ve isti’mali münasip görülmüş ve denilmiştir ki:

-(Sekizli) buudunun adedî nisbeti 2/1 dir.

Bu nisbetin üstündeki 2 rakamı telin bütününe, altındaki bir rakamı da telin yarısına işaretler; tâbir-i diğerle farz ettiğimiz telin tûlü (20) santimetre ise ve bu telden (yegâh) nağmesi çıkıyor ise telin yarısı olan (10) santimetre rûlündeki kısmından da (neva) nağmesi çıkacak demektir; zira (2) adedi (1) adedinin “iki misli” olduğu gibi (20) santimetre dahî (10) santimetrenin iki mislidir. Bu 2/1 nisbeti, tel üzerinde (sekizli) buudunun –tûl itibariyle –nereye tesadûf edeceğini göstermekle beraber aynı buudu teşkil eden iki nağmenin aded-i ihtizâzları beynindeki nisbeti de irâe eder. Mamafih o zaman emr bir aks olur; yani tûl-i itibarının aksine olarak (1) rakamı telin bütününe, (2) rakamı da yarısının aded-i ihtizâzlarını gösterir. Mesela, (yegâh) nağmesini veren telin saniyede aded-i ihtizâzı (100) ise aynı telin (neva) nağmesi çıkan yarısının aded-i ihtizâzı (200) olacağını ifade eder.

Mûsikî nazariyatında 9/8 4/3 3/2 gibi daha birçok “adedî nisbetler” e tesadûf edeceğiz ki bu nisbetler hep aynı mânâları ifade ederler. Bu bahsi daha iyi anlamak için bunlardan diğer birini, mesela 9/8 nisbetini ele alalım;

-(Yegâh) ile (hüseyni aşiran) nağmeleri arasında 9/8 nisbeti vardır. Dediğimiz vakit bundan çıkaracağımız mânâ, (yegâh) nağmesini veren telin tûlünü “mûsâvi dokuz kısma” taksim edersek bu telin “sekiz kısmında” (hüseyni aşiran) nağmesinin bulunacağından ibarettir; yani (yegâh) teli mesela (90) santimetre tûlünde ise bu tel üzerinde (hüseyni aşiran) nağmesinin mevkiini bulmak için telin (80)inci santimetresine parmağımızı basmak lazım geleceği anlaşılacaktır. İşte bu mânâyı ifade için nazariyatçılar:

[1] Mûsikî nazariyesinde “buud” un ne demek olduğunu âtîde 40’ıncı sahifede anlayacağız.

- (Yegâh) ile (hüseyni aşiran) arasında $9/8$ nisbetinde bir buud vardır. Derler ki bundan da, (yegâh) nağmesini veren telin pest tarafında (dokuzda bir) kısmına basılarak bâki kalan (8) kısmı ihtizâz ettirilir ise (hüseyni aşiran) nağmesinin mevkiî bulunmuş olur, mânâsı çıkar.

(Adedî nisbetler) her zaman $9/8$ gibi (mütevâlî) adedlerden mürekkep olmayıp bazan da $256/243$ veyahut $16/9$ nisbetleri gibi (gayr-ı mütevâlî) adedlerden terekkeb ederler; mâhâza bu nisbetler dahî aynı mânâyı ifade ederler ve mesela:

-(Yegâh) ile (çargâh) arasında $16/9$ nisbeti vardır. Denilince (yegâh) telinin (onaltıda dokuz) kısmından (çargâh) nağmesinin çıkacağı anlaşılır; bu halde dahi pest tarafında (onaltıda yedinci) kısmına basılmış ve mütebâki (dokuz) kısmında da (çargâh) nağmesini istihrac edilmiş olur.

Buudların Birbirlerine İzâfet Edilmesi

Nazariyatçılar lisanında (buud) neye derler? Evvela bunu izâh edelim: “Tizlik ve pestlik itibariyle birbirinden farklı bulunan iki mûsikî nağmesi arasındaki miktar” a mûsikî ıstılâhında (buud) denilir. Mesela: (yegâh – hüseyni aşiran), (yegâh – rast) nağmeleri arasında birer (buud) vardır. Bu misallerden anlaşılır ki buudların muhtelif nev’ileri olabilir; yani bazısı küçük, bazısı da büyüktür. Buudların envâi ve her birisinin isimleri ve nisbetleri ileride mulassalan izâh olunacaktır.

Nazariyat bahislerinde bazan bir buudun diğer buuda ilavesi ameliyesinin icrasına lüzum görülür; nazariyatçılar buna (bir buudun diğer buuda izâfeti) derler. Bunun için mer’i olan kâide şudur:

Birbirine izâfet edeceğimiz iki buudun adedî nisbetlerini yan yana yazar ve bu nisbetlerin büyük adedlerini birbirine, küçük adedlerini de birbirine darb ederek hâsıl-ı darbları yeni bir nisbet şeklinde gösteririz ki bu suretle bulacağımız nisbet, yekdiğerine ilavesi

matlub olan iki buudun mecmuunun nisbeti olur; mesela 4/3 ile 9/8 nisbetlerini haiz olan iki buudun birbirine izâfeti lâzım gelse yapacağımız ameliye bervech-i âtidir:

$$4/3 \times 9/8 = 36/24 = 3/2$$

Bu ameliye neticesinde 36/24 nisbeti çıkar ise bu da 12 adediyle kabil-i ihtisar olduğundan 3/2 şekline ifrağ olunur ki işte bu nisbet 4/3 ve 9/8 nisbetleriyle gösterilen iki mûsikî buudunun kıymet-i mecmuasıdır.

Misalimizi daha amelî bir şekle ifrağ edelim: İleride öğreneceğiz ki (dügâh) ile (neva) nağmeleri arasında 4/3 nisbetinde bir buud olduğu gibi (neva) ile (hüseyni) nağmeleri arasında da 9/8 nisbetinde bir buud vardır. Bu nisbetler malumumuz olduğu halde (dügâh – neva) buudu ile (neva – hüseyini) buudunu birbirine izâfet ederek bu iki buudun mecmuunu gösteren nisbeti bulmak arzu etsek bâlâdaki ameliyeyi yapacağız ki bulacağımız 3/2 nisbeti de (dügâh) ile (hüseyni) nağmeleri arasındaki buudun nisbetini göstermiş olacaktır.

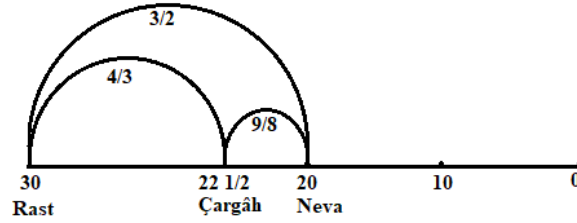
Bir Buudun Diğer Bir Buuddan Fasl ve Tefrik Edilmesi

Büyük bir buuddan küçük bir buudun küçük bir buudun tarh edilmesine mûsikî nazariyatında (fasl) veya (tefrik) namları verilmiştir. Bir buudun diğer bir buuddan faslı istenildiği vakit büyük buudu gösteren nisbetin büyük adedini, küçük buudu gösteren nisbetin küçük adedine darb ederek “sûret” yaptıktan sonra büyük buudun küçük adedini de küçük buudun büyük adedini darb ile “mahreç” yaparız, elde edeceğimiz (adedî nisbet), büyük buuddan küçük buud çıktıktan sonra hâsıl-ı tarh olarak kalan buudun nisbetini göstermiş olur; mesela 3/2 nisbetindeki bir buuddan 4/3 nisbetindeki bir buudu fasl etmek istesek:

$$3/2 - 4/3 = 9/8$$

Neticesine vâsıl oluruz ki elde edilen 9/8 nisbeti bu iki buudun arasındaki farkı gösterir. Bu misalimizi farazâ (30) santimetre tûlünde bulunan (rast) nağmesini veren bir tele tatbik edelim.

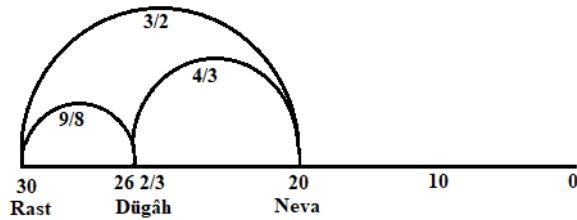
Zirdeki şekilde görüldüğü vechile bu telin üçte birinden (neva) nağmesi çıkmaktadır; Binaenaleyh telin bütününden çıkan (rast) ile (neva) nağmesi arasında $3/2$ nisbeti vardır. Kezâlik görüyoruz ki telin dörtte birinden de (çargâh) nağmesi çıkmasına nazaran (rast) ile (çargâh) nağmeleri arasında dahî $4/3$ nisbeti bulunur. Şu halde yaptığımız (tarh) ameliyesi ile nisbetleri malum olarak elimizde bulunan büyük $3/2$ buudundan küçük $4/3$ buudunu çıkarmış oluruz, ve bu ameliye neticesinde (rast – neva) buudundan (rast – çargâh) buudu fasl edilince $9/8$ nisbetinde bir buud kaldığını da anlıyoruz:



(Şekil 9)

Bununla beraber şunu da söyleyelim ki büyük bir buuddan küçük bir buudun tarh edilmesinde “iki ihtimal” vardır. Birinci ihtimal, geçen misalimizdeki gibi fasl edilen buudun telin “pest tarafında” kalmasıdır; halbuki “fasl” ameliyesinin bazan da ma’kûsen yani telin tiz tarafından itibaren pest tarafına doğru icrâsı ve fasl edilen buudun telin “tiz tarafında” kalması matlûb olabilir, ve bu da ikinci ihtimali teşkil eder.

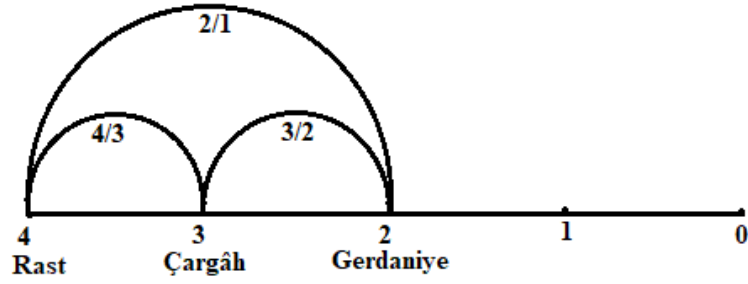
İkinci ihtimalin vukuu matlûb olduğu takdirde bunun için yapılacak ameliye gayet basittir: Mademki birinci ameliye neticesinde elde ettiğimiz hâsıl-ı tarhı gösteren nisbet-i adediye $9/8$ dir; bu nisbeti (rast)dan itibaren mevki-i tatbîke koyarak telin (dokuzda birini) alır ve bu sûrette $4/3$ nisbetindeki buud-ı mefzulü telin “tiz tarafında” bırakmış oluruz. Mesela:



(Şekil 10)

Buudların İki ve Daha Ziyâde kısımlara Ayrılması

Mûsikî buudları istenildiği kadar kısımlara ayrılabilir. Evveleminde bir buudun tensifinden yani (iki mûsavi) kısma ayrılmasından bahsedelim: Bir buudun “iki mûsavi” kısma taksimi matlûb olduğu takdirde bunun kaidesi o buudun nisbetini gösteren adedleri (2) ile darb ve hâsıl-ı darbları (tarafeyn) ittihaz ettikten sonra büyük ile küçük beynindeki tefâzulun yarısını küçük adede zam ederek mecmuunu (vasat) yapmaktadır. Mesela $2/1$ nisbetindeki bir buudu “iki mûsavi” kısma ayırmak istesek (2) ile (1) adedlerini (2) ile darb edip çıkan (4) ve (2) adedlerini (tarafeyn) mevkiine koyar ve bunların arasındaki tefâzulun nısfı olan (1) adedine (2) ye zam ile hâsıl olan (3) adedini (vasat) ittihaz eyleriz:



(Şekil 11)

Burada bilhassa şayan-ı dikkat bir nokta var ise o da mûsikî nazariyâtında bir buudun “nisbetleri mûsavi” iki buuda ayrılmasının asla mevzu-ı bahs olmamasıdır; çünkü mûsikî buudlarını gösteren $2/1$ gibi adedî nisbetlerin iki “mûsavi nisbete” taksimi zaten mümkün değildir. Nitekim (şekil 11) de görüldüğü vechile $2/1$ nisbetindeki bir buudun iki mûsavi kısma ayrılmasından biri $4/3$ ve diğeri $3/2$ nisbetinde iki buud hâsıl olmuştur ki birincisi nisbeten küçük, ikincisi de birincisine nisbeten büyüktür.

Mâhâza mûsikî nazariyâtında bu ameliyeye (bir buudu iki mûsavi kısma taksim) namı verilmesinin sebebi vardır; şuna dikkat edilmelidir ki bir mûsikî buudunun bu kaideye tevfikân ikiye ayrılmasından çıkacak iki adedî nisbeti bir tel üzerine tatbik eder

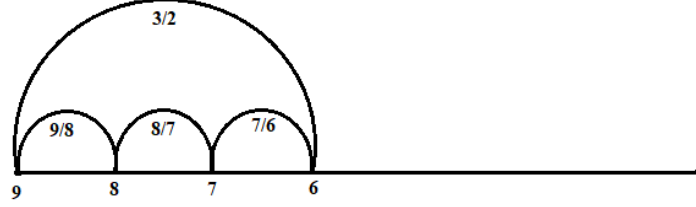
isek bulacağımız buudların “nisbetleri mütefâit” olmakla beraber “tûlleri mütesâvi” zuhur eder. (Şekil 11) ile gösterilen telin tûlünü (40) milimetre farz edelim: Bu telin evvela $2/1$ nisbetinde bir kısmını yani yarısı olan (20) milimetresini almış ve bunu iki müsavi kısma bölmek istemiş idik. Taksim ameliyesi neticesin de elde ettiğimiz $4/3$ ve $3/2$ nisbetini bu tele tatbik edince göreceğiz ki (40) milimetrelik bir telin dörtte biri (10) milimetre olduğu gibi aynı telden (10) milimetrelik bir kısmı ayrıldıktan sonra bakî kalan (30) milimetrelik kısmı (üçte biri) de keزالık (10) milimetredir.

Bu tafsilattan anlaşılmıştır ki $2/1$ nisbetindeki (rast – gerdaniye) buudunun iki müsavi kısma taksiminden biri $4/3$ nisbetinde (rast – çargâh) diğeri $3/2$ nisbetinde (çargâh – gerdaniye) buudları hâsıl olmakta ve her ne kadar buudların birincisi (küçük), ikincisi (büyük) ise de tel üzerindeki tûlleri (mütesâvi) bulunmaktadır. İşte nazariyecilerin bu bahiste (tensif) ve (iki müsavi kısma taksim) tabirlerini kullanmalarının sebep ve hikmeti de iki kısma ayrılan buudların (tûlleri) arasındaki bu müsavât) tır.

Buudların ikiden ziyâde kısımlara da ayrılması mümkündür. Bunun kaidesi, taksim edilecek buudun nisbetini gösteren adedlerin her birini – o buudun her kaç kısma ayrılması matlub ise o kısmı gösteren aded ile darb edip hâsıl-ı darbları (tarafeyn) mevkiine koymak, sonra hâsıl-ı darbların büyüğü ile küçüğü arasındaki tefâzuldan (1) adedini küçük hâsıl-ı darba zam ile (vasat), ve yine bu tefâzuldan bir adedini daha (birinci vasat)a ilave ile (ikinci vasat) ittihaz etmek ve böylece tefâzulun eczasını birer birer zam ederek hâsılını üçüncü, dördüncü... (vasat)lar yapmak suretiyle büyük hâsıl-ı darbin adedine vâsıl oluncaya kadar devam etmekten ibarettir.

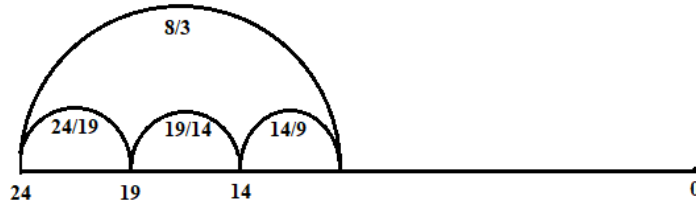
Mesela $3/2$ nisbetindeki bir buudu (3) kısma etmek istesek 3 ile 2 adedlerinin her birini (3) ile darb eder ve çıkan 9 ile 6 adedlerini (tarafeyn) ittihaz ettikten sonra (9)un (6)dan fazlası olan (3)den (1) adedini (6)ya zam ile husûle

Gelen (7) yi (birinci vasat), ve yine bu fazlanın bir adedini daha birinci (vasat) a zam edip hâsılı olan (8) adedini (ikinci vasat) ittihaz eyleriz:



(Şekil 12)

Bâlâdaki şekilden anlaşılır ki $3/2$ nisbetindeki bir buudun üç müsavi kısma ayrılmasından $9/8$ $8/7$ $7/6$ nisbetlerini haiz üç buud hâsıl olmuştur; bu üç buudun her ne kadar nisbetlerini birbirinden farklı yani en küçüğü baştaki $9/8$ buudu olmak üzere $8/7$ buudu $9/8$ 'den büyük ve $7/6$ buudu da $8/7$ 'den büyük ise de bu buudların bir tel üzerine tatbiki halinde $3/2$ buudunun “tûl itibariyle” birbirine “müsavi” üç kısma ayrıldığı tezahür eder. Nitekim misalimizdeki telin tûlünü (9) santimetre farz eder isek üç kısma ayırdığımız $3/2$ buudunun beher kısmının tûlü (birer santimetre) olduğunu görürüz. Buudların istenildiği kadar kısımlara ayrılmasında hep bu kaideye riayet olunacak, yani taksim edilecek buudun nisbetini gösteren adedler, o buudun her kaç kısma taksimi matlub ise o adede darb edilerek hâsıl-ı darblar arasındaki tefâzul, o miktara göre biltaksim küçük ve büyük hâsıl-ı darblar arasında tefâzuller müsavi “vasıtalar” ittihaz edilecektir:



(Şekil 13)

(Mûsikî) ilminin mebâdi-i riyaziyesi hakkında bu kadar mâlûmâtı kâfi addediyoruz. Burada kitabımızın (medhal)i hitam bulmuş ve Türk Mûsikîsinin müstenid olduğu nazârî kâidelerin beyanına başlamanın artık sırası gelmiştir.

(Sualler)

(Mûsikî) sanatı ile (rakamlar) arasında bazı bestekârların mûsikînin (ilm) olan kısmına karşı lakayı kalmaları doğru mudur? – Doğru değil ise sebebi nedir? – Bazı ameliyeciler (rakamlar)ın mûsikî nazariyatına müdahalesini ne için hoş görmezler? – Böyle düşünmekte haklı mıdır? – (Nazariyeciler) ile (ameliyeciler) arasındaki ihtilafın devamına hakiki bir sebep var mıdır? Ve bu ihtilafın izâlesi için iki taraf ne yapmalıdır? – (Mûsikî nağmeleri) ilmen kaç türlü tesbit olunabilir? – (Adedî nisbet) ne demektir? – Adedî nisbetlerin (mikyas-ı savt) üzerine ne suretle tatbik olduğunu bir misal ile izâh eder misiniz? – (Adedî nisbetler) her nağmeyi çıkaran tellerin “tûlleri” arasındaki nisbetten başka daha neyi gösterir? – (Buud) ne demektir? (Buudlar) birbirine nasıl (izafet) edilir? – Bir buudun diğer bir buuddan (tarh) edilmesinin kaidelerini söyler misiniz ve buuda kaç türlü ihtimal vardır? Buudları istenildiği kadar kısımlara taksim etmenin kaidesi nedir?

Dördüncü Mebhas

Garb ve Şark Mûsikîleri – lisânımızda mûsikîmizi ilmen izâh eden bir eserin bulunmaması – Araplarla Acemler ve Hintlilerle aynı vaziyette – Türkler ve mûsikî – (Darü'l Elhân) ın mühim bir vazifesi. Bugün mütemeddin memleketlerde bir tedkîk seyahati yapacak olsak tesadüf edeceğimiz mûsikîlerin başlıca iki kısma ayrıldığını ve bu kısımlardan birinin (Garb Mûsikîsi), diğerinin de (Şark mûsikîsi) unvan-ı umumiyelerini altına alabileceğini teslim ederiz.

(Garb Mûsikîsi), bu mûsikîyi istimal eden muhtelif milletler nezdinde aynı kaide ve nazariyelere göre talim ve tedris edilmektedir; şu kadar ki bir milletin bedii zevkinin diğer milletlerinkinden farklı olması, muhtelif milletlerin mûsikîleri arasında da “üslûp farkları” bulunması icap ettiği için mesela (Rus Mûsikîsi) ile (Fransız, Alman, İtalyan) mûsikîleri hep aynı kavaide tâbi mûsikîler olduğu halde (Rus) bestesi ile bir (İtalyan) bestesi arasında “üslûp” nokta-i nazarından az çok bulunduğu pekâlâ hissedilmektedir.

(Şark Mûsikî) ne gelince, Garb Mûsikîsinden büsbütün başka ve mamafih gayet makul ve mantıklı kavaide tâbi olan ve min'el kadim Türk, Arap, Acem, Hintli gibi muhtelif akvam-ı Şarkıyye tarafından müştereken kullanılan bu mûsikî her kavmin lisan ve tarz-ı tekellümüne göre bazı hususiyetler arz etmekle beraber esas itibariyle yekdiğerinin aynı kavaide istimad etmektedir. Ancak Şark akvanının medeniyetçe inkişafı Garb'a nispeten biraz tehhür etmiş olmasından dolayı bu latif ve ruhnevâz mûsikînin eslaf tarafından tedvin edilen kavâid ve nazariyatı asrımızın ilmî usullerine tevfikân tedkîk ve tespit edilmemiş ve binaenaleyh zamanın icahat ve ihtiyaçlarına göre terakki ve tealisi esbabının temini dâhil düşünülmemiştir.

Filhakika memleketimizde şimdiye kadar Şark mûsikîsinin mühim bir şubesi olan (Türk Mûsikîsi) nin müstenid olduğu kavâid-i nazariyeyi izah eder bir eser yazılmamıştır. Mukaddemede söylediğimiz vechile (mûsikî nazariyatı) namı altında meydana çıkarılan kitapların münderecatı en ziyâde Garb mûsikîsine müteallik bahislerin tercümeleriyle Kitabet-i

Mûsikîyye usûlünün her iki mûsikîye de kabili tatbik bulunan bazı kavaidinden ve biraz da makamlarımıza dair nâkıs malumattan ibarettir.

İçimizde “mûsikîşinas” geçinen öyle kimseler vardır ki milli mûsikîmizde mevcut makamların ne suretle teşkil ettiğini gösteren kavâidden [1] bile bihaber oldukları halde makamlarımızı Garb mûsikîsinin (majör-minör) teşkilatı kadrosuna sığdırmaya çalışırlar. Bu derece dar bir zihniyetle hareket eden bu adamların zu’munca mesela notalarımızın başına koyacağımız teşhiz işaretleri (Armures) dahi mutlaka Garb nazariyecilerinin bittabi kendi ihtiyaçlarına göre vaz ettikleri kavaide muvafık olmalıdır! Bu cümleden olarak onlar arzu ederler ki teşhiz işaretlerinde bir (diyez) ile bir (bemol) yan yana gelmesin; kezâlik bu adamlar isterler ki (diyez) ve (bemol) lerin alafrangada mürettep olan sırasına hâlel gelmedikten ma’da bunların muhtelif şekilleri de olmasın! Bütün bu gayr-ı makul arzularının sebebi sorulacak olsa alınacak cevap:

“ – Garb mûsikîşinaslarının vaz’ettiği kavaidi bozmağa bizim selahiyetimiz yoktur...” dan ibaret kalır. Bu biçareler düşünemezler ki bu mûsikî, bizim öz malımız olan, samim ruhumuzdan doğan milli mûsikîmizdir; Garb mûsikîsi değildir. Kendi mûsikîmizin kavaidi nasıl ki kendisinden doğmuş ise bu kavaidin ameliyata tatbikinde dahi alafranga mûsikî kavaidine uymayacak cihetler bulunması gayet tabîidir. Yine bu zavallılar düşünemezler ve daha doğrucası bilemezler ki bizzat Garblıların en güzide ulemâsı, Şark mûsikîsini yazarken (diyez) ve (bemol) işaretlerini yan yana getirmekte ve bunların- Darü’l Elhân Heyet-i İlmiyesince ahiren, ittihaz ve istimal olunan – muhtelif şekillerini öteden beri kullanmaktadırlar.

Mahiyetleri hakkında daha uzun teşrihata girişmek külfetine değmeyen bu kimseler işte hep bu kabilden birtakım vâhı ittirazlar serdiyle şurada burada söylenip dururlar. Bunların itirazlarındaki âdem-i isabet, şu eser-i naçizin mütalaası ile

[1] Bu kavâid, (dörtlü – Quarte) ve (beşli – Quinte) teşkilatıdır ki bu ana kadar mûsikîşinaslarımızın meçhulü bulunmakta ve (nazariyat-ı mûsikî) namı altında meydana çıkarılan kitaplarda mûsikîmiz nazariyatının üssü’l esası hükmünde olan bu teşkilata dair hiçbir bahse tesadüf olunmamaktadır!

Anlaşılmış olacağından burada fazla söze lüzum görmez ve bu yoldaki bî-ser ü bün tefevvühatın cümlesine birden:

-Biz Türk Mûsikîsi ile meşgul oluruz; Garb Mûsikîsi ile işimiz yok. Calib-i itirazınız olan şeylerin hepsi bizce caiz ve makbuldür. Lisanımızın sarf ve nahv kaidelerini tedvin ederken bu kaidelerin mesela Fransızların (gramer) leri kavaidine tevafuk edip etmeyeceğini hatıra getirmedığımız gibi kendi mûsikîmizin kavaidini tespit ederken bunların mutlaka alafranga mûsikî kavaidinin aynı olmasını da düşünemeyiz. Cevabını vermekle iktifa ederiz.

Türkiye’de vaziyet, bu merkezde olduğu halde Arabistan, Acemistan, Hindistan gibi memalik-i Şarkiyyede dahi âlem-i mûsikî aynı vaziyettedir. Mısır’da Arap Mûsikîsinin nazariyatı hakkında henüz vâzıh ve kat’i ve alel-husus ilmi esaslara müstenid bir kitap yazılmamıştır. Şimdiye kadar neşredilen birkaç eserde ise her müellifin kendisine göre bir nazariyyesi mevzu-ı bahs olmakta ve bu muhtelif nazariyyeler arasında hakikat-i halin anlaşılması mümkün olmamaktadır. Mısır müellifleri arasındaki fikir ve nazar ihtilafı o derecededir ki Mısır mûsikîsinde istimal olunan nağmelerin kıymet-i riyaiziyeleri bile henüz bilittifak kararlaştırılamamıştır. Bir lisan farz ediniz ki elifba harflerinin miktar ve keyfiyet tasavvufu sarfından, nahvinden, edebiyatından bahse imkân mutasavver midir? ...

Mamafih ahiren büyük bir memnuniyetle haber aldığımıza göre Mısır’da Şark mûsikîsinin neşr ve talimi maksadıyla mahalli hükümetinin himaye ve nezareti altında olarak bir “konservatuvar” açılmış ve (nadî-el mûsikî el-Şarkî) namına haiz olan bu müessese Garb mûsikîsinin nazariyatını tedvin ve kavaidini talim ve tedrise başlamıştır. Mısır Darü’l Elhân’ının uhdesine düşen mühim vazifeyi hüsn-i ifaya muvaffakiyetini temenni ederken Arap Mûsikîsi için vaz edeceği nazari kaidelerde Fârâbi, İbn-i Sina, Safiyüddin Abdülmü’min, Kutbettin Şirâzi, Abdülkadir Merâgî gibi Şark esâtizesinin eserlerinde esasları munderic metin kavâidden teb’id etmemesini de kemal-i samimiyetle tavsiye ederiz. Filhakika mûsikî nazariyatına dair bu âna kadar Mısır’da tab ve neşr edilen kitaplarda öyle indi ve muhdes kaideler görülmüş idi ki bunlara bakılınca Mısır nazariyecilerinin mebhusuna

Esâtizenin telifatından bile bihaber olduklarına hükmedilmesi tabî idi. Bir müessese-i resmiyye (nâdi-el- mûsikî-el Şarkî), tedrisat ve neşriyatında bâlâda isimleri mezkûr esâtizenin âsârına istinâd eder ise Şark mûsikîsi âleminde büyük ve muhtemel bir mevkî sahibi olacak ve tutacağı hatt-ı hareketin isabet ve kıymeti bütün Şark memalikinde şüphesiz her türlü tenkidatın fevkinde kalacaktır.

Acemistan'da âlem-i mûsikînin hali büsbütün şayân-ı terahhumdur. İran Mûsikîsinin nazariyatı hakkında bugün etraflı malûmat verebilecek kimse bulunmadığını birkaç sene mukaddem İran musikişinaslarıyla sebk eden muhaberatımız neticesinde maatesadüf anlamış idik. Ortada icra-yı sanat eden hanende ve sazende hep tarîk-i ameliyeden yetişmiş kimselerdir ki bunlardan mensub oldukları sanatın kavaidi hakkında nazari malûmat alınması imkân haricindedir.

Hindistan'da mûsikî İran'a nispetle daha ziyâde müterakki ise de Hint mûsikîşinasları dahi nazariyat ile iştigali çok sevmediklerinden midir nedir? Bu mûsikînin ilmî kaidelerini izâh eden mükemmel bir eser yazmamışlardır. Gerçi İngilizlerden bazı zevat, cidden şayan-ı tedkîk hususiyetleri bulunan Hint mûsikîsine merak ederek bunun kavaidini gösterir birtakım eserler vücuda getirmişler ise de bir ecnebinin yapabileceği sathî tedkîkât ile başka bir milletin başka türlü kavaide istinad eden mûsikî hakkında tam ve sahih malûmat edinmesi pek müşkil ve belki gayr-ı mümkün olduğundan Hint mûsikîsine dair yazılmış İngilizce eserlerden lâıykıyle istifade olunamamaktadır. Binaenaleyh Hintlilerden kendi mûsikîsinin nazariyat ve ameliyatında bihakkın ve müsâvi derecede vuhuf sahibi olan ve aynı zamanda Garb Mûsikîsini de bilen bir zât çıkıp da Hint mûsikîsini bize ilmî ve asrî bir lisanla anlatıncaya kadar bu husustaki merakımızı da tamamıyla tatmin imkânı hâsıl olmayacaktır. Akvam-ı Şarkîyye arasında Türkler ilm ve fen sahasında en ileri gitmiş bir millet olduğu gibi Türk mûsikîsinin de bugün Şark mûsikîlerinin en çok terakki etmiş bir şubesi olduğuna şüphe yoktur. Mûsikîmizin mütecavir Akvam-ı Şarkîye üzerindeki tesiri ise gayrı kabil-i inkârdır. Türk bestekârlarının peşrevleri, semâileri bilhassa Mısır' da büyük bir hüsn-i kabule mazhar olmakta, Arap mûsikîşinaslarının telhinatında hep Türkler tarafından ibda olunan makamat ve terkibatın kullanıldığı görülmektedir.

İstanbul’da açılan (Darü’l Elhân) müessesesi, mûsikî ilminin (Şarkî) ve (Garpî) kısımlarının esaslı bir surette tedris ve talimine memleketimizde ne derece ehemmiyet verildiğinin en parlak delilidir. Türk mûsikîsinin son bir iki asır zarfında gösterdiği terakki-i âsârı, bu mûsikînin hep amelîyatına inhisar etmiştir. Hâlbuki mûsikîmizin nazariyatı hakkında birçok tedkikat ve tettebbuat icrasına ihtiyacımız vardır. Bu tedkikatın şimdiye kadar yapılamaması, mûsikîmizin ilmî ve esasaz bir fen olduğuna dair – her hususta Garbperest geçinmekten zevk duyan – bazı kimselerde bir fikr-i sabit hasıl etmiştir.

(Darü’l Elhân) ın deruhte ettiği vezâifin mühim bir kısmı da Türk mûsikîsinin müstenid olduğu kavaidi ilmen en son usûllerine göre izah ve tayin etmek ve bu suretle mevzu-ı bahs olan batıl fikr-i sabiti tashih ederek mûsikîmizin asrî ihtiyaçlarımıza göre – ve alelhusus Garp mûsikîsi ile istihalesine mahal kalmadan – kendi samianevaz tarz ve üslûbu dairesinde terakkisine zemin hazırlamaktır.

İşte bu eserimizde bilhassa bu gaye gözetilecek ve asırlardan beri müesses, kurulu müstakil bir Türk mûsikîsi sanatının vücudu lisanımızda ilk defa olarak ilmi delilleriyle mûsikî meraklılarının nazar-ı dikkati önünde bertafsil-i isbat edilecektir.

Bu münasebetle şurasını da makam-ı istirâdda ilave edelim ki milli mûsikîmizin nazariyatını talebeye yalnız bir ders halinde talim etmekle memleketimizde muktedir Türk bestekârlarının yetişmesi taht-ı temine alınmış olamaz. (Dar’ül Elhân) ın Şark mûsikîsi şubesinde bir de (bestekârlık) sınıfının ihdası cidden elzemdir. Çünkü münhasıran Garp mûsikîsi ile iştilal edenlerin ve milli mûsikîmizin üslûbu ile ciddi surette istinas hasıl etmemiş bulunanların Şark eserlerinden alacakları “temler” i kullanarak besteleyecekleri parçaların halis Türk mûsikîsi ile alakadar olabileceğine kat’iyyen ihtimal veremiyoruz. Nitekim birçok zeki gençler biliniz ki Avrupa’da uzun müddet alafranga mûsikî tahsil ederek birinci derece diploma almış oldukları halde vatanlarına avdetlerinde Türk ruhuna hitap eder bir eser yazmağa muvaffak olamamışlar ve yalnız Garp bestekârlarının eserlerini icra ve yahut onları takliden bazı parçalar tanzim etmekle iktifaya mecbur kalmışlardır.

Bu sebebe mebnidir ki (Dar'ül Elhân)ın Şark mûsikîsi şubesinde bir (bestekârlık) sınıfı açılmalı, ve bu sınıfta talebeye Şark âsâr-ı mûsikîyyesinin eşkâl-i mütenevviesi nazârî ve amelî malumat verilmekle beraber âsârının şekilleri de anlatılmalı ve bu şekillerden mûsikîmiz hesabına ne suretlerle istifade olunabileceği ameli tecrübelerle anlatılarak istikbal için sağlam temellere müstenid ve milli vukuf ve bilgi ile mücehhez Türk bestekârlarının yetişmesi zemini hazırlanmalıdır.

(Sualler)

Mütemeddin memleketlerin mûsikîleri başlıca kaç kısma ayrılabilir ve bu kısımların isimleri nedir? – Garb mûsikîsini kullanan milletlerin mûsikîleri arasında nazariye itibariyle bir fark var mıdır? – yok mudur? – Fark var ise hangi cihettedir? – Şark mûsikîsini hangi milletler kullanmaktadır? – Bu mûsikînin muhtelif milletler nezdinde görülen tezahüratındaki hususiyetler esasa ait “sistem” yani tarz farkları mıdır? – Türkiye’de şimdiye kadar Türk mûsikîsinin nazariyatından bâhis bir eser yazılmış mıdır? – Yazılan eserlerin münderecatı nerelerden alınmıştır ve ne gibi bahisleri şamildir? – Türk mûsikîsinin müteaddit makamlarını Garp mûsikîsinin (majör) ve (minör) denilen “iki” makamı kadrosuna sığdırmak gayretiyle çalışan kimselerin zihniyeti! – Garp mûsikîsinde muhtelif kaide addolunan şeyler Türk mûsikîsi nazariyesinde caiz ve makbûldür! – Arabistan, Acemistan, Hindistan gibi Şark memleketlerinde alem-i mûsikî ne haldedir? – Türkiye’de Türk mûsikîsinin ilmi bir üsûl ile tedrisine verilen ehemmiyet – (Dar'ül Elhân)ın vazifesi – Milli ve asrî bestekârlar yetiştirmek için (Dar'ül Elhân) ne yapmalıdır?

Beşinci Mebhas

Türk mûsikîsinde (Tabîî Nağmeler)

Bir lisan tahsiline başlanacağı vakit, ibtidâ o lisanın elifba'sını teşkil eden harflerin isimleri, şekilleri, sesleri öğrenildiği gibi “lisan-ı elhân” olan mûsikînin tahsili için de bu lisanın harfleri makamında olan “nağmeler” in hakîki mahiyeti hakkında etraflı malumat edinilmesi icab eder. Lisan tahsil olunurken elifba risâlelerinde öğrenilen harflerin bir araya getirilmesinden nasıl ki kelimeler ve kelimelerin bilahare birtakım yüksek mevzuları ifade edecek surette tertib edilmesinden de edebî kıymeti haiz eserler vücuda gelmekte ise (lisan-ı mûsikî)nin harfleri olan “nağmelerin” kavâid-i ilmiyesi dairesinde terkiibinden “lahnî cümleler” ve bu cümlelerin bedayiperverâne bir tarz-ı üslûbta tevalisinden de “gıda-yı ruh” ıtlakına şayan nefis mûsikî eserleri hâsıl olmaktadır. Muhtelif milletlerin elifba'larını teşkil eden harflerin gerek miktar, gerek tasavvut itibariyle birbirinin aynı olduğu malumdur; bu hâl aynısıyla muhtelif akvamın mûsikîlerinde kullandıkları nağmelerde dahi vakidir.

Bazı akvâm-ı ibtidaiyenin mûsikî elifba'ları ancak dört beş nağmeden mürekkep olduğu gibi daha ziyâde ve hatta aynı miktarda nağme kullanan bazı milletlerin nağmeleri de –hiç olmazsa- tasavvut itibariyle birbirinden az çok farklı bulunmaktadır.

Garp ve Şark mûsikîleri arasında bu nokta-i nazardan bir mukayese yapacak olur isek her iki mûsikînin elifba'ları arasında kıymet ve keyfiyetçe büyük bir fark bulunduğuna şahit oluruz. Filhakîka Garp mûsikîsinin elifbası, (sekizli- Octave) dediğimiz mesela (do-do) buudunun (on iki) müsavi kısıma taksiminden hâsıl olan (on üç) nağmeye malik olduğu halde mûsikîmizin elifbasında aynı buud (yirmi dört) kısıma taksim edilmekte ve bu taksimden hâsıl olan (yirmi beş) nağmenin türlü türlü vaziyetlerde tertib ve isti'mali sayesinde çok nazik ve dakik “lahnî farklar” (Nuances mélodiques) vücuda gelmektedir.

Şark mûsikîsinin – Avrupa mûsikî ulemasınca dahi tasdik ve itiraf edildiği üzere- Garp mûsikîsinden lâhin itibariyle zengin olmamasının sebebi, mûsikî harflerimizin Garbinkilerden miktaren işte bu derece farklı olmasından ibarettir. (Ziyâde harf ziyâde mânâyâ delâlet eder) hakîkati teattür edilince taaccüb olunacak bir cihet görülmemesi lazım gelir.

Bir milletin mûsikîsine esaslı bir nazariye vaz'ı için en evvel o mûsikînin kullandığı gibi (tabîî nağmeler) in hangileri olduğunun tayinine ihtiyaç hissedilir. Çünkü (tabîî nağmeler) bir lisan elifba'sının "asıl harfleri" hükmündedir; mesela (mi natürel) nağmesinin lisanımızdaki (v) harfine teşbih edersek "zamme" yi gösteren bu harfin hafif (u), saki (u), mebsud (eu), makbuz (ou) namlarıyla tanıdığımız muhtelif (dört sesi) olduğu gibi (mi) nağmesinin de kendisinden evvel ve sonra gelecek muhtelif eş-şekil (diyez) veya (bemol) arızalarının tesiriyle –ilerde envâini öğreneceğimiz vech ile –birbirinden farklı sesleri çıkar. Binaenaleyh (tabîî mi) nağmesi (asıl harf) makamında olup bu nağmenin uğrayacağı arızalar da bir harfle arız olacak hareke farkları kabilindedir. Garb mûsikîsinin (tabîî nağmeler)i mecmu'una Fransızlar (Echelle fondamentale) ve Almanlar (Grundskala) derler ki bizde bunların muadili olarak (esasî süllem) tabirini kullanacağız.

(Esasî süllem) bir mûsikî sisteminin esasını teşkil eden tabîî nağmelerin bir sıraya dizilmiş halidir. Alafranga mûsikînin (esasî süllem)i "yedi" nağmeden mürekkeptir ki sekizinci yine birincisinin ismini alır; zira sekizinci nağme, bir dereceye kadar baştaki birinci nağmenin tekrarı demektir.

Garp mûsikîsinde bu "yedi" nağme ibtidâi emirde Latin elifba' sının ilk yedi harfiyle gösterilmekte ve bu harflerin her biri bervec-i ati:

A	B	C	D	E	F	G
la	si	do	re	mi	fa	sol

isimleri altında muharrer nağmelere işaret addolunmakta idi.

Almanlarla İngilizler, bâlâdaki tertibde (la) dan başlayan nağmeler sırasını mûsikîlerinin (esasî süllem)i olarak kabul etmişlerdir; şu kadar ki Almanlar muahharen B harfinin yerine H harfini ikame ederek bu harfi (si natürel)in işareti ittihaz etmişlerdir. B harfini de (si bemol)ün işareti makamında kullanmışlardır. Bununla beraber (İngiltere) ile (Hollanda) da B harfi hâlâ (si natürel) nağmesini göstermektedir.

Fransızların, İtalyanların, İspanyolların (esasî süllem)i ise (do) dan başlar ki Latin harfleriyle şu surette yazılır:

C	D	E	F	G	A	B
do	re	mi	fa	sol	la	si

Türk mûsikîsinin (esasî süllem)ini teşkil eden (tabiî nağmeler) hangileridir? Bu suale esaslı bir cevap verebilmek için mûsikî tarihimizin buna taalluk eden safahatını gözden geçirmeye lüzum vardır.

Türklerin en kadim mûsikî nazariyecisi olan Hâkim-i Şehir (Fârâbi), mûsikî ilminin kavaidini havi yazdığı (Kitabü'l Mûsikîü'l Kebîr) ünvanlı kıymettar telifinde (Cema'ât el Latemet el gayri mütegayyire) [1] namını verdiği (esasî süllem) den bahsettiği sırada Şark mûsikîsine esas olan (tabiî nağmeler) i –eski Yunan hükemâsının kitaplarında gördüğü tertibte ve hatta Yunanca isimleri de ilave ederek –aynen eserine nakl ve derc etmiştir. Mecmu'u iki (sekizli) buudundan yani (on beş) tabiî nağmeden mürekkep olan bu (esasî süllem)in nağmeleri arasındaki buudlara dair nazariyecilerimizin verdikleri izahata nazaran [2] Şark mûsikîsinin tabiî nağmeleri hangi tertibde müretteb olduğu mükemmelen anlaşılıyor. Bu cihet evvelemirde kâriyelerimizin nazarında dahi tezahür etmek üzere (Fârâbi) nin mebhûs-ün anh nağmelere işaret ittihaz ettiği (ebced) harfleriyle her nağmenin Yunanca ve Arapça isimleri diğer sahifede bir cetvel içerisinde gösterilmiş ve bu nağmelerin zamanımızdaki isimleri de teshil-i tefehhüm maksadıyla cetvele ilave kılınmıştır.

[1] Garp ulema-yı mûsikîsi bunu Sistême parfait immuable suretinde tercüme ediyorlar.

[2] (Abdülkâdir Meragî)nin (Câmi'ul Elhân) ismindeki sekizinci babının üçüncü faslına bakınız.

Gerçi (Fârâbi) asrında tabîî nağmelerimiz şimdiki gibi (yegâh, hüseyini aşırân, ırak...ilh) isimleriyle tesmiye edilmemekte ise de bu isimsizlik (Fârâbi) ve onun muakkihi olan (İbn Sina)dan sonra çok zaman daha devam edememiş ve (Safiyüddin Abdü'l- Mü'min) ile (Abdülkâdir Merâgî) nin telifâtında [1] ilk izleri görüldüğü üzere ameliyeciler tarafından (esasî süllem)i teşkil eden tabîî nağmelerimize birtakım isimler verilmeye başlanmıştır.

DOĞAL NAĞMELERİN İŞARETLERİ		KADİM YUNANCA İŞARETLERİ	ARAPÇA İSİMLERİ	ZAMANIMIZDAKİ İSİMLERİ
ا	A	Broslambanomen	Sakiletü'l mefruzat	Yegâh
ب	B	İpati ipaton	Sakiletü'r reisât	Hüseyini aşiran
ح	C	Paraipati ipaton	Vasitâtü'r reisât	Irak
د	D	Lihanos ipaton	Haddâtü'r reisât	Rast
ه	H	İpati meson	Sakiletü'l evsât	Dügâh
و	V	Paraipati meson	Vasitâtü'l evsât	Segâh
ز	Z	Lihanos meson	Haddâtü'l evsât	Çargâh
خ	H	Meson	El-vustâ	Neva
ط	T	Paramesos	Fasilatü'l vustâ	Hüseyini
ی	Y	Triti diyazogmanon	Sakiletü'l münfasılât	Evc
ك	K	Parniti diyazogmanon	Vasitâtü'l münfasılât	Gerdaniye
ل	L	Niti diyazogmanon	Haddâtü'l münfasılât	Muhayyer
م	M	Tiriti iper bolayon	Sakiletü'l haddât	Tiz segâh
ن	N	Paraniti iper bolayon	Vasitâtü'l haddât	Tiz çargâh
س	S	Niti iper bolayon	Havatü'l haddât	Tiz neva

Mamañih yine bu telifâtın tetkikinden anlaşıyor ki (tabîî nağmeler) isim verilenlerin miktarı mahdud bir derecede kalmış ve (yegâh) dan itibaren sırasıyla (dügâh, segâh, çargâh, pençgâh) namlarıyla ancak (beş) nağmeye birer isim verilebilmiştir. (Pençgâh) dan sonra tize doğru çıkan nağmelere gelince, bunların birer isimle tesmiye edildiğine dair telifât-ı mezkûrede de hiçbir kayda tesadüf olunmamaktadır.

[1] (Safiyüddin) in (Şerefiye) si ile (Abdülkâdir) in muhtelif telifâtına bakınız.

Şu kadar ki nazariyecilerin bu tertibde gösterdikleri (esasî süllem) nağmelerinin âlât-ı mûsikîyemiz üzerine tatbiki ameliyeciler nezdinde bazı müşkilâtı mucih oluyordu. Mûsikî tarzımızın (système) “en pest” nağmesi olan ve bu itibarla (Fârâbi) tarafından (Sakilet-ül Mefrûzat) namı verilen (ʾ = yegâh) nağmesinden sonra gelen (ʔ = düğâh) nağmesi, (kemençe) gibi- en pest nağmesi (yegâh) olan- sazlarımızın pest tarafından ikinci nağmesi itibar edildiği halde bazı makamlarımızı vaz’an cümle asrımızda (uşşak) denilen [1] makam gibi memalik-i Şarkiye’de en ziyâde müsta’mel bir icra ederken bu makamların karargâhı olan (düğâh) dan- tezyin makam için- “dört” perde rast tarafa yani (yegâh) perdesine itmek mümkün olmamakta idi; keza (rast) makamının icrasında dahi (ʾ) nağmesi (rast) itibar edilince aynı imkânsızlık hâsıl oluyordu. (Tanbûr) gibi sazlarda (yegâh) dan pest perdeler için pest perdelere atlamak kabil olsa bile ameliyât-ı mûsikî erbabı kendilerine herhalde müşkil bir vaziyet ihdas eden bu tel atlamaktan hiç de memnun olmuyordu.

Ameliyeciler bu müşkil-i hâl için bir çare düşünmüşler ve nihayet (esasî süllem) in ikinci (ʔ) nağmesini ki- o zamanlar ismi (düğâh) idi ve şimdiki ismi de (Hüseyini Aşirân) dır – cetvelde (ʔ) işaretiyle gösterilen nağmenin mevkiine nakl ile oradan istihrac etmeyi daha amelî bulmuşlardır. [2]

(Tabiî nağmeler) silsilesinde “ikinci” olan (ʔ = düğâh) nağmesi böyle “dört” perde tize yani beşinci (ʔ) üzerine nakledilince (ʔ) nağmesinin de (ʾ) nağmesi makamına kaim olması, tabir-i diğerle (ʔ) nağmesine (yegâh) denilmesi icab ederken her nasılsa bu cihet düşünülmemiş ve (ʔ) nağmesine yeni bir isim bulunarak (rast) namı verilmiştir.

Tabiî nağmelerimiz üzerinde yapılan bu nakil ameliyesinin neticesi olarak garip bir şekil hasıl olmuştur: (yegâh) nağmesi (esasî süllem) deki birincilik mevkiini kemâ-ken muhafâza etmiş ise de kendisinden sonra gelen ve evvelki tertibde isimleri

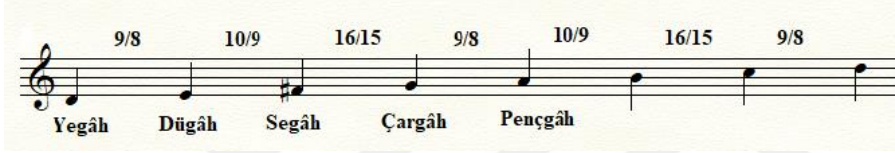
[1] Bahs ettiğimiz tarihlerde bu makamın ismi (düğâh) idi.

[2] (Abdülkâdir Meragi) nin (Fevâid-i Aşere) ünvanlı kitabının ikinci faslına bakınız. [Nuruosmaniye Kütüphanesi; Numero 3651]

(Dügâh, segâh, çargâh, pençgâh) olan (ب, ا, د, ه) nağmeleri (hüseyini aşîrân, ırak, rast, dügâh) namlarını almıştır.

Tabîî nağmelerimizin sabık tertibinin uğradığı bu tehevvue vâkıf olunca kadimen yan yana bulunan (yegâh) ile (dügâh) nağmeleri arasına elyevm (hüseyini aşîrân, ırak, rast) nağmeleriyle (evc) nağme girmiş bulunmasının sebebini de anlamış oluruz.

Bu tafsilattan sonra vasıl olacağımız nokta-i hakikat şudur ki Şark mûsikî'sinin (esasî süllem) ini teşkil eden (tabîî nağmeler)i pek kadim zamanlardan beri âtîdeki tertibde:



(Şekil 14)

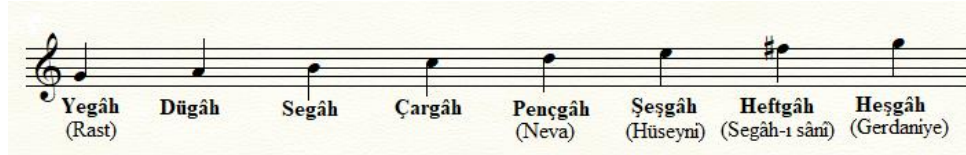
Bulunduğu ve bu nağmelere (Safiyüddin) ile (Abdülkâdir Meragi)nin âsârında ilk izleri görüldüğü vechile [1] Türkler tarafından birer isim verilmeye başlanarak (esasî süllem)in baştan yalnız (beş) nağmesi nazariyeciler arasında (yegâh, dügâh, segâh, çargâh, pençgâh) isimlerini almış ve mütehakî (evc) nağmesine birer isim itâsı takarrür edememiş olduğu sırada diğer taraftan ameliyeciler arasında yeni bir vaziyet ihdas edilmiş ve (yegâh) nağmesi – (rast) nam-ı cedidi ile – eski tertibdeki (çargâh) nağmesinin yerine nakledilerek başka tertibde bir (esasî süllem) vücuda getirilmişti.

Osmanlı padişahlarından (İkinci Sultan Murad) ın emriyle (Hızır Bin Abdullah) isminde bir Türk nazariyecisi tarafından yazılan (Risâle-i Edvâr) muhteviyatına nazaran [2]

[1] (Câmi-ül Elhân) ın yukarıda mezkur üçüncü faslında (Abdülkâdir Meragi) bu nağmeler arasında 256/243 nispetindeki (bakiye = Limma) buudunun bulunmayıp bazen (tanini = Ton) ve bazen (mecnub) buudunun biri (büyük mecnub = Ton mineur) ve diğeri (küçük mecnub = Apotome) namlarıyla (iki) nevi olduğu malum bulunmasın nazaran (esasî süllem) in nağmeleri arasında 9/8 10/9 12/10 takribi nispetleriyle gösterilen buudların bulunduğuna şüphe kalmamaktadır.

[2] Bu risâlenin 981 yılında yazılmış nadir bir nüshası husûsi kütüphanemizdedir.

Türkler nezdinde teessüs eden bu yeni (esasî süllem) in (tabiî nağmeler) i ve isimleri bervech-i ati idi:



(Şekil 15)

Yine (Hızır Bin Abdullah) ın risâlesinden anlıyoruz ki (yegâh) ın bir ismi de bâlâdaki şekilde görüldüğü vechile (rast) idi; kezâlik (pençgâh) a (nevâ), (şeşgâh) a (hüseynî), (heftgâh) a (segâh-ı sâni), (heşgâh) a aynı zamanda (gerdaniye) namları dahi verilmekte idi.

Türk mûsikîsinin (esasî süllem) ini teşkil eden (tabiî nağmeler) in hangileri olduğu bu suretle taayyün ettikten sonra ikinci bir mesele karşısında bulunuyoruz ki o da şudur: (tabiî nağmeler) imizin tizlik ve pestlik itibariyle hakîki dereceleri nedir? Ve bu nağmeler – mûsikîmizi yazmak için Garplılardan aldığımız ve ihtiyacımıza göre icab eden tadilat ile ilavâtın icrasıyla kullanmakta olduğumuz – Alafranga nota ile nasıl yazılmalıdır?

Bu meselenin tedkikine başlarken mûsikîşinaslarımızın nazar-ı dikkatini mühim bir nokta üzerine celbetmek lazım geliyor; bu mühim nokta ameliyecilerimiz arasında sabit ve değişmez bir âhengın müsta' mel bulunmaması, tabir-i diğerle (tabiî nağmeler) imizin tizlik ve pestlikçe haiz oldukları derecâtın ilmî usûllerle tesbit edilmemiş olmasıdır: mesela birtakım zevat saniyede (870) defa ihtizaz eden (la 3) nağmesini veren (diyapozon) ları [1] ve yahut yine bu nağmeyi veren ahenk düdüklerini (segâh) nağmemize muadil farz ederek (şah âhengi) namını verdikleri bu ahenk dairesinde terennüm ve teganni etmektedirler; diğer bazı zevat dahi aynı miktarda ihtizaz eden (la)

[1] Fransızca'daki U harfi şeklinde çelikten mamul bir alettir ki ihtizaz ettirilince (la 3) nağmesi işitilir.

Nağmesini (çargâh) nağmemize tevâfuk ettirerek (davud) tesmiye ettikleri daha pest bir terennüm ve teganni âhengi kullanmaktadırlar.

Ekseriyeti teşkil eden bu iki sınıf haricinde, (mansur) âhengini kabul ederek ve (870) ihtizazlı (la 3) nağmesini bizim (dügâh) nağmemize tevfik ederek bu ahenk dahilinde teganni edebilen miktarı gayet az bir hanendegân zümre olduğu gibi (şah) ve (davud) ahenklerini bile tiz bularak daha pest ahenkler isti'mal eden sazende ve hanendelere de tesadüf olunmakta ve bunların adedi ise günden güne çoğalmaktadır. Şu hâlde mesela (dügâh) dediğimiz nağmenin aded-i ihtizazı bizde katî suretde taayyün etmemiş oluyor ki bu, mûsikîmizin nazariyesi için esaslı bir noksandır; filvaki (şah) âhengini kabul edenlerin (dügâh) 1 (783) ihtizazlı olduğu halde (davud) âhengini kullananların (dügâh) 1 (734 1/16) ihtizazdan mütehasıl bulunur ki böyle arzuya tebe'an tizlik ve pestliği değişen nağmeler üzerine metin bir nazariyenin temelleri konulamayacağı tabiidir.

Hâlbuki memalik-i Garbiye'de (la 3) nağmesi denilince her zaman için saniyede (780) defa ihtizaz eden tizlikte bir nağme anlaşılır; kadın erkek seslerini ve muhtelif âlât-ı mûsikîyenin çıkardıkları nağmeleri yazmak için bazen anahtarlar değişerek (la 3) nağmesi yerine (la 2) yahut (la 1) nağmeleri ka'im olur ve o zaman bittabi (la 2) nağmesinin saniyede (435) ve (la 1) nağmesinin de 217 ½ defa ihtizaz etmesi lazım geleceğini herkes bilir; kimsenin hatırına bile getirmeyeceği bir şey varsa o da bizdeki gibi "muhtelif ahenklerde" daima (la = dügâh) namını verdiğimiz bir nağmenin – dâhil olduğu âhenge göre miktarı değişen – birkaç türlü aded-i ihtizaza malik bulunmasıdır!

(Dügâh) nağmemizi saniyede (870) ihtizazlı (la 3) nağmesine muadil farz edenlerin yani (mansur) âhengini kabul etmek isteyenlerin fikri de doğru değildir; çünkü bu âheng-i teganni dahilinde mesela (muhayyer) makamından (Nazim) in:

Vakit sabah oldu pür olsun kûşe-i meyhaneler

Güfteli murabbasının notasını (sol) anahtarıyla yazmak ve sonra bu murabbanın meyanında gelen ve bu ahenk icabınca saniyede (2610) defa ihtizazdan hasıl olan

Müthiş bir (tiz hüseyini = mi ₃) ve hatta “çarpma” suretinde olsa bile iki perde daha üstündeki (tiz gerdaniye) nağmelerini alelhusus erkek sesiyle kabil-i icra imiş gibi göstermek kadar garabet tasavvur olamaz.

(Mansur) âhenginin çoktan beri isti'malden sakıt olarak bunun yerine daha pest ahenklerin kabulüne doğru hasıl olan temâyül-i tabiî isbat ediyor ki “ekseriyet itibarıyla” hanendelerimizin sesleri pest ahenkler dahilinde teganni istidad'ını göstermektedir. Binaenaleyh, öyle zannediyoruz ki bu hususta Garplıların takip ettikleri makul mesleği bizim de tutmaktan başka çaremiz yoktur. Garp ulema-yı mûsikîsinin tedkikatına göre hal-i tabiîdeki her insan, sesiyle atîdeki nağmeleri serbestçe çıkarabilmektedir:



(Şekil 16)

İnsan seslerinin bu surette tahdit ve tesbit olunan hududu hal-i tabiî'de dahi herkes için seyyan ve lâ yetegayyer olmaktan ma'da talim ve idman sayesinde bu hududu gerek tize gerek peste doğru birçok perdeler haricine çıkabilen sesler de eksik değildir.

İşte bunun içindir ki Garp mûsikîsinde (esasî süllem) i teşkil eden (tabiî nağmeler), herkesin sesiyle kolayca çıkmakta müşterek bulunduğu derecedeki nağmelerden intihab edilmiş ve bâlâda (sol) anahtarı ile yazılan (do ₃ - do ₄) nağmeleri Garp mûsikîsinin (tabiî nağmeler)i olmak üzere mûsikî kitaplarının ilk sahifelerine dercedilmiştir.

Avrupa mekteplerinde vesair mûsikî mehalifinde kadınlar ve çocuklar hep bu nağmeleri yazdığı ahenk dahilinde teganni etmekte, erkekler dahi – husbelhakîka bir (sekizli) pest olarak – yine aynı nağmeleri okumaktadırlar. Bu hududun haricinde tiz taraftan (re), (mi), (fa) nağmelerine çıkmağa ve pest taraftan yalnız (si)

Nağmesine inmeğe müsaade edilmiştir; çünkü insan seslerinin “tabiî ve müşterek vüs’atı” bu hududu müştemil bulunmaktadır. Bu sebebe mebnidir ki bütün mekteb şarkıları bu hudud dahilinde yazılmakta ve o suretle daima sabit bir âhenge tebeân teganni edilmektedir. Avrupa’da insanların hâl-i tabiîdeki sesleri nazar-ı itibare alınarak hiç kimse sesinin güçlûkle yetişebileceği perdelerden okumağa icbar edilmemekte olmasından dolayı büyük, küçük herkes şevk ve şetaretle teganni etmekte ve Şark hanendelerinin yüzlerinde görülen ızdırıp alâiminden Garp hanendelerinde eser bulunmamaktadır.

Bizi meşgul eden meseleye bu nokta-yı nazardan baktığımız halde tutacağımız hatt-ı hareketi kolayca tayin edebiliriz. Zaten tesadüfat-ı hasenedendir ki bizim (esasî süllem)imizi teşkil eden tabiî nağmelerimiz – aralarındaki buudların tarz-ı tertibi itibarıyla Garp mûsikîsinin (esasî süllem) i ile tevafuk etmektedir; yani Garbın esasî süllemi, biri (do, re, mi, fa) ve diğeri (sol, la, si, do) tarzında ve yekdiğerinin aynı tertibde mürettep iki (çaruter munfasıl – Tetracordes disjointes) den müteşekkil olduğu gibi Türkler’in esasî süllemi de biri (rast, dügâh, segâh, çargâh) ve diğeri (nevâ, hüseyni, evc, gerdaniye) tarzında ve yekdiğerinin aynı tertipte iki (çaruter munfasıl) dan [1] mürekkep bulunmaktadır. Böyle olunca mûsikîmizin nazariyatından bahsedecek kitaplarda herşeyden evvel Türk Mûsikî’sinin (esasî süllem) i olarak –tıpkı Garplılar gibi – (do 2) den başlayıp (do 4) nağmesine müntehi olan bir silsile-i negâmatı:

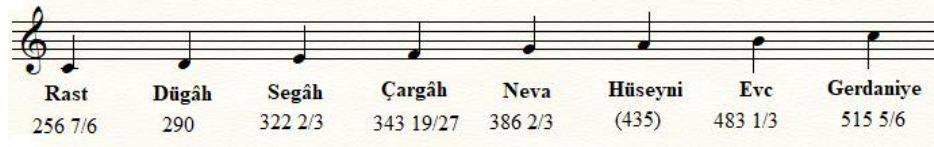
- Tabiî olan nağmelerimiz işte bunlardır...

Diye göstermemiz ve mamafih bu nağmelere şimdiye kadar verdiğimiz (kaba çargâh, yegâh, hüseyni aşirân, acem aşirân, rast, dügâh, segâh, çargâh) isimlerini terk ederek (rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyni, evc, gerdaniye) namlarını vermekliğimiz en musib ve ilmi bir yoldur. Bu yolu ihtiyar ve takip ettiğimiz takdirde mûsikî erbabı arasında senelerden beri muhtelif’ fin olan (esasî süllem) imizi teşkil eden nağmelerin hangileri olduğu meselesi cezri bir surette halledilmekle beraber bu nağmelerin tizlik ve pestlikçe yine mûsikîşinaslarımız arasında her zaman değişen aded-i ihtizazlarının miktarı da takarrür etmiş olur.

[1] (Çaruter) in ne demek olduğu ileride mebhas-ı mahsusunda anlaşılabacaktır.

Atıdaki nota satırı (şekil 17) tabîî nağmelerimizi bundan sonra nasıl yazmaklığımız münasip olacağı ve bu nağmelere hangi isimleri vereceğimizi ve her nağmenin saniyede kaç aded ihtizazdan mütehassıl olduğunu gösterir:

Türk Nazariyatının (esasî süllem) ini teşkil eden (Tabîî nağmeler)



(Şekil: 17)

Tabîî nağmelerimize bu tarzda yazdığımız ve mesela (rast) makamından bir şarkıyı (sol anahtar) ile (do 3) nağmesi üzerinde notaya aldığımız vakit, gerçi bu şarkı “erkek sesleriyle” okununca hakîki okunuşundan yine bir (sekizli) tiz ahenkte yazılmış olur; mamafih Avrupa mûsikîsinde dahi (tenor) denilen tiz erkek seslerine ait notalar, teshîl-i kıraat maksadıyla, hakîki perdesinden bir (sekizli) nisbetinde (tiz) olarak yine (sol anahtar) ı ile yazıldığından bizim de aynı suretle notalarımızı kemâkan (sol anahtar) ı ile yazmakta devam etmemize ilmen bir mani tasavvur olunamaz.

Türk mûsikîsi nazariyatının temel taşı hükmünde olan bu adımı atmaklığımız gerçi eski itiyadlarımızın “kısmen” değişmesini mucib olacak ise de tevlid ve temin edeceği muhassenat da şayan-ı ehemmiyet bir dereceyi bulacak ve alelhusus mûsikîmizi yeniden talime başlayanlarca farkına bile varılmayacaktır.

(Tabîî süllem) imizin bu suretle hakîki mevkiî taayyün edilmiş olmasının sazlarımızın kurulması ve çalınması üzerine icra edeceği tesir ve husûle getireceği tahavvülât biraz izâha muhtaç olduğundan âlât-ı mûsikîyyemizden her biri hakkındaki tesirini muhtasaran buraya kaydedeceğiz:

Keman – Kemanîlerimiz şimdiye kadar sazlarını âhenkten alel-ekser “bir” ve bazan “bir buçuk” perde pest, veyahut büsbütün indî ve gayımuayyen bir âhenge tebean kuruyorlar idi. Halbuki (keman)ın şekli ve kıt’ası, tellerinin

(Mansur) âhengine çekileceği hesabiyle imâl edilmiştir. (Keman)ı mansur ahenkten pest bir âhenge çekmek bu güzel sazın sesindeki letâfeti pek çok kaybetmesine sebep olur ki kat'iyen câiz değildir. Atiyen bu yolsuzluk olmayacak, ve kemanın telleri daima (mansur) âhengine yani vaz'ı aslîsine tebean (sol 2) (re 2) (la 3) (re 4) [*] nağmelerine çekilecektir. Şu farkla ki evvelce (kaba rast, yegâh, düğâh, nevâ) isimlerini verdiğimiz kemanın dört teline bundan böyle (yegâh, düğâh, hüseyinî, muhayyer) tesmiye olunacak, makamlarımız da – karargâhları itibari ile – yeni tertibdeki perdeler üzerinde çalınacak ve notaya da o suretle yazılacaktır.

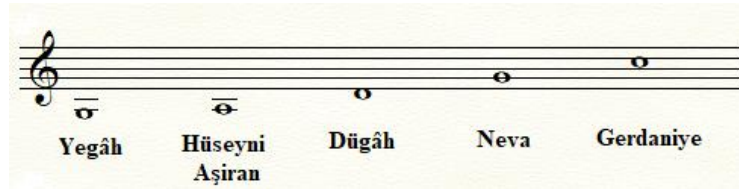
Bir müddetten beri piyasada icra-i san'at eden bazı kemanilerimizin sazlarını (transport âhengi) namını verdikleri bir âhenge göre kurmakta oldukları görülüyor ki sazendelerimiz arasında hasıl olan bu cereyan dahi (mansur), (şah), (davud), denilen ahenklerin gerek hânende gerek sazendelerce amelî kabiliyet-i tatbîkiyesi olmadığı ve başka bir âheng-i tegannî ve terennüm ittihâzındaki lüzûmu isbat eden delâildendir. Piyasa kemânilerinin bu yeni âhengi kemanın dört telini (mansur) âhenginin (kaba çargâh, rast, nevâ, gerdaniye) perdelerine çekmekten ibarettir. Bu ahenk, bizim ittihâz ve kabulünü teklif ettiğimiz ahenkten bir perde daha tizdir; tabir-i diğerle biz (mansur)un (la) perdesini hüseyini itibar ettiğimiz halde piyasacılar (nevâ) yapıyorlar. Ma'hazâ burada izahı uzun sürecektir olan birçok ilmî ve amelî sebeplere binâen bizim âhengimizin kabulü daha ziyade muvafık olacağı kanaatindeyiz.

Ud- Tabîî nağmelerimizin bu vechile tesbit edilmesi, udun çalınması ve kurulmasında hiçbir tahavvül mücip olmayacaktır. Udîlerimizin duyacakları yegâne tebeddül, sazlarının biraz pest bir âhenge tebean kurulduğunu ve bu ahenk icabı olarak

[*] Şimdiye kadar kemanın birinci telini alaturka çalan kemânilerimize (re) perdesine çektiren sebepler yeni tertipde dahi eskisi gibi mevcuttur. Binâenaleyh (birinci) tel ile (ikinci) tel arasında yine (dörtlü) buudu bulunacaktır. Bu teller arasında (beşli) buudu bulunacak olsa yeni tertibde birinci telin (tiz pûselik) perdesi olması lazım gelir ki mûsikîmizde (tiz segâh) ile (tiz pûselik) perdeleri arasındaki küçük farka ve makamlarımızda bu perdelerin bazan biri, ve bazan diğeri kullanılmak suretiyle sıkça vâki olan tebadüle nazaran (mi) ye çekmekteki eski mahzurlar yine bakîdir. Şu hâlde en münasibi birinci teli evvelki gibi mansur âhenginin (re 4) nağmesine çekmek ve yalnız yeni tertibata mucibince ismine (muhayyer) demektir.

Biraz daha kalın teller kullanmağa lüzum hasıl olduğunu gördükten yani şimdiki (nevâ) tellerini (gerdaniye)ye ve biraz ince (dügâh) telleri (neva) ya çektikten sonra bunlara münasip bir (dügâh) teli ile (hüseyni aşiran) ve (yegâh) nağmeleri için de yine münasip kalınlıklarda sim teller takmaktan ibaret kalacaktır. Buna mukabil, udîlerimiz sazlarının – şekil ve kıt’ası itibari ile – çok tiz olan muhtelif âhenklere çekilmesinden dolayı tellerin ikide bir kopması, ve bilhassa sabit bir âhengte zorlukla durulması gibi mahzurlardan kurtulmuş olacaklardır.

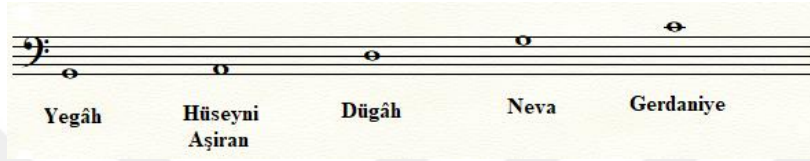
Udun tellerini âhenk etmek için her udînin (do₃) nağmesini veren ve üzerinde (C) harfi bulunan düdüklerden birini tedarik etmesi kâfi gelecektir; udîlerimiz (gerdaniye) telini her zaman bu (do₃) nağmesine göre kuracak ve diğer tellerin âhenginde de şimdiye kadar carî usûle riâyet edecektir. Bundan sonra yapılacak bir şey kalırsa o da ud muallimlerimizin yazacakları “metodlar” da ve şakirdlerine verecekleri derslerde herşeyden evvel (ud) un telleri “daima” zirdeki şekilde görülen perdelere âhenk olunacağını anlatmalarındır:



(Şekil: 18)

Mâmafih ud muallimleri, bâlâdaki şekilde görülen tarzda (sol anahtarı) ile yazılan notaların (ud) dan çıkan nağmelerin “hakîki tizliklerini” gösterdiğini ve bu nağmelerin hakikat-i halde bu yazılıştan birer (sekizli) pest olduğunu da talebelerine söylemeyi unutmamalıdırlar, ve garp mûsikîsinde dahi meselâ (tenor) denilen erkek seslerinin çıkardığı notaları hakîki tizliklerinde yazmak lazım gelse (fa) anahtarı kullanmak icab ederken (tenor) hanendelere suhûlet göstermek maksadıyla (sol anahtarı) yazdıkları gibi bizim udlarımızdan çıkan seslerin de aynı maksatla (sol anahtarı) ile yazıldığı ilave edilmelidir.

Udîlerimiz, sazlarına ait notaların tarz-ı tahrîrinde daha cezrî ıslahat yapmak arzu ederler ise, o vakit ud'a mahsus notaları – ud tellerinden çıkan nağmelerin hakîki tizliklerini göstermek üzere – (fa anahtarı) ile yazmak usûlünü kabul etmelidirler ve o halde yapacakları (ud) metodlarında ud tellerinin şu perdelere âhenk olunacağını göstermelidirler:



(Şekil 19)

Bu bahsi yazarken ud öğrenmek için bazı zevât tarafından telif edilen (usûl-i talim=metod) ları hatırlayarak o eserlere müracaat ettim; maksadım, ud tellerinin çekileceği perdelerin müellifler tarafından “hakîki tizlikleri” ile ve değişmiş bir surette tesbit edilip adilmediğini anlamak idi. Bu eserlerin yalnız birisine mansur âhenginin udlara tiz geldiğinden “diyapozon” ların çıkardığı (la) nağmesinin udlarda “çargâh” itibar edildiğine dair bir fıkra var idi; mâmafih müellifin bu fıkrası da meseleyi esaslı bir surette halletmiyor idi. Diğer iki eserde ise bu mühim bahse hiç temas edilmemiş idi; müellifler sadece ud tellerinin yegâh, hüseyni aşiran, dügâh, neva, gerdaniye nağmelerine çekileceğini söylüyorlar ve sonra bu nağmeleri (sol anahtarı) ile yani “mansur âhengi” ile gösteriyorlar idi! Halbuki bütün udîlerimizin malumudur ki bu derece tiz bir âhenge çekilmeğe mukavemet eden udlara nadiren tesadüf olunduğu gibi tesadüf olursa dahî bu âhenkte okuyacak hânende bulunmamakta ve fazla olarak tellerin ziyâde gerilmesinden dolayı onlardan çıkan seslerin letâfeti de azalmaktadır.

Avrupa’da mûsikî âlâtının usûl-i talimini göstermek için vücuda getirilen “metod”ları tedkîk eder isek bizim seslerimize mahsus olarak yazacağımız metodların ne yolda olması icab edeceğine dâir kolaylıkla bir fikir edinmiş oluruz. Meselâ garbda yazılmış bir “keman” metoduna bakınca daha ilk sahifelerinde kemanın dört

Telinin (sol, re, la, mi) nağmelerine çekileceğini öğrenir ve sonra bu nağmelerin (sol anahtarı) ile yazıldığını görürüz. Artık bu tellerin her zaman bu nağmelere çekileceğine şüphemiz kalmaz; çünkü sol anahtarı ile yazılan bu “dört” nağmenin aded-i ihtizâzları Avrupa’ca kat’iyyen malum ve muayyendir, ve bizdeki gibi muhtelif âhenklere göre aded-i ihtizazlarının miktarı değişen üç dört türlü (la) nağmesi yoktur. Başta sol anahtarı olduğu halde ikinci çizginin üstündeki (la) yı gören her Avrupalı mûsikîşinas bu (la) nın saniyede (870) defa ihtizâz eden ve (diyapozon)lardan çıkan (la 3) olduğunu derhal anlar; ve bu (la) nın – Türk mûsikîcileri arasında itibar edildiği veçhile – bir, iki veya daha ziyâde pest nevileri olacağını aklına bile getirmez.

Şu izahat ve tafsilata nazaran anlaşılmıştır ki udîlerimizin bundan sonra yazacakları metodlarda her şeyden evvel meşgul olacakları mesele, ud tellerinin çekileceği perdeleri “hakîki tizlikleriyle” gösteren notalarla yazmak usûlünü kabul etmeleri ve artık sazlarını daima bu sabit âhenge göre kurup bu ana kadar yaptıkları gibi keyfi ve herdem değişen âhenklerle ud çalmak yolsuzluğuna nihayet vermeleridir.

Ud için ikisinden birinin kabulü ilmen taht-ı mecburiyette bulunan bu tarz-ı tahrirlerden hangisi tercih edilir ise edilsin her halde “uda mahsus” notalar yazmak lazım gelecektir; garb mûsikîsinde nasıl ki aynı eserin muhtelif sazlar için ayrı ayrı yazılmış notaları olduğundan bir (viyolonsel)ci girdiği mûsikî mağazasından almak istediği eserin kendi sazına mahsus notasını soruyor ise bizde dahî öyle olacak ve mesela bir udî, müracaat ettiği mağaza sahibine:

- Osman Bey’in uşşak peşrevinin ud için yazılmış notasını verir misiniz?

diyecektir. Bu iki şıktan birini kabul ettiğimiz taktirde garblılar gibi biz mûsikîmizi ilmî ve fennî bir esasa istinâden yazmış ve sazlarımızın âhengini değişmez ve doğru bir kaideye rabt etmiş oluruz.

Bu hususta böyle cezrî bir ıslaha “Türk Mûsikîsi” ciddi surette muhtaçtır. Bu adımı atacak yegâne selâhiyet-dâr müessese ise milli mûsikîmizin resmî merciî ve hâmisî olan (Darü’l Elhân)dır. Müellif-i aciz, bir “nazariyeci sıfatıyla” bu teklifimi muhterem mesâî refiklerim olan muallimlerimizin ve bilhassa müessesenin münevver-ül efkâr

Ve teceddüd-perver müdürü Musa Süreyya Bey'in nazar-ı dikkati önüne vaz' ediyorum, ehemmiyet ve isabeti takdir edilerek hüsn-i kabule mazhar olur ve müessesenin alaturka sazlar tedrisatında tatbikatına başlanır ise milli mûsikîmizin âtideki terekkiyatı için sağlam bir temel taşı konmuş ve yetiştireceğimiz yeni neslin vatanî mûsikîlerinde her türlü itiraz ve tenkidden masun ilmî ve asrî bir mesleğe sahip olarak yürümelerini izhar ve temin etmiş oluruz. Aksi takdirde şimdiye kadar devam eden gayr-ı ilmî hal-i tezebzüb kemakân bakî kalır ki buna da ciddi teessüfler etmekten başka elden bir şey gelmez.

Tanbur – Milli mûsikîmizde mühim bir mevkîi olan “tanbur” un hâl-i hazırda usûl-i âhenk ve terennümünün tebdil ve ta' dili mevzu-ı bahs değildir; şu ana kadar ki ismine “yegâh” denilen ve aded-i ihtizazının miktarı her tanbûriye göre değişen nağmeye mukabil bundan sonra tanburun “yegâh” telleri, aded-i ihtizâzı 1931/3 olan “sol” nağmesine çekilecek, yani “yegâh” teli kemanların dördüncü sim teli ile aynı âhenkte bulunacaktır.

Bundan başka tanbûrilerimizin düşünecekleri bir mesele kalır ki o da, tanbura mahsus notaların bu sazdan çıkan hakîki sesleri göstermek üzere (fa anahtarı) ile mi yazılması icab edeceğinin, yahut mesela garb âlât-ı mûsikîyesinden (konturbas) denilen büyük kemanın notaları hakîki derecesinden bir (sekizli) tiz olarak yazıldığı gibi tanbur notalarında dahî mahzâ bir suhûlet olmak üzere kemakân (sol anahtarı)nın isti'mâline devam edilmesi mi münasip olacağının tayininden ibarettir. Bu meselenin halini de selâhiyat-dâr tanbûrilerimizin ve bilhassa genç musikarımız Mes'ud Cemil Bey'in himmetlerinden bekleriz.

Kemançe – Bu güzel sesli Türk sazının – bizim kabulünü ilmî bir zaruret olarak teklif ettiğimiz – sabit âhenge kurulup çalınması kemençeciler nezdinde hiçbir değişikliği intâc etmeyecektir. Kemançe çalanlarımıza bizzat yaptırdığımız tecrübeler nazaran şimdiki tellerin pek az kalınları takılmak şartıyla bu tarzda pest bir âhenge çekilen kemençelerden bilakis daha latif, daha müessir sesler çıktığı anlaşılmıştır.

Mamâfih kararlarında (yegâh)tan daha pest nağmelere dokunan “ferâhfeza”, “şedarabân” gibi bazı makamlarımızı çalabilmek için üçüncü tel (kaba çargâh) nağmesine âhenk edildiği cihetle kemençe için yapılacak (metod)ların tertib ve tanziminde sazın bu ikinci nevi âhengini de nazar-ı dikkate almak icab eder zannındayız. Bu tarzda yazılacak



Notalar, kemençeden çıkan seslerin “hakîki tizliklerini” göstermiş olacağından kemençeye mahsus notalarda (sol anahtarı)nın kullanılması tabîidir.

Binaenaleyh kemençe tellerinin de bundan böyle atideki nağmelere göre âhenk edileceğinin tesbiti iktiza etmektedir:



(Şekil: 20)

Kanûn – Bu sazın üzerine takılan “mandal” larda yeni ihtiyaca göre ufak tefek bazı tadilat icrasından başka yapılacak bir şey yoktur. (Kanun) dan çıkan nağmeler, udunkiler gibi hakîki tizliğinden “bir sekizli” pest olmadığı için kanuna mahsus notaların da “sol anahtarı” ile yazılmasına devam olunacaktır.

Santûr - Perdelerinin tarz-ı tertibi ve miktarı itibarıyla mûsikîmizin ihtiyâcâtına zaten gayr-ı kâfi ve bazı ilavelere şiddet-i ihtiyacı ise izahtan müstağni bulunan (santur) hâl-i hazırı ile kalacak – bazı tabîi nağmeleri arasında şimdiki gibi yalnız bir “yarım ses” bulunacak – olduktan sonra santurîlerimiz için bu ana kadar (sol) karargâhında çaldıkları makamları (do), ve (la) üzerinde karar verenleri de (re) nağmeleri üzerinde çalmaktan ve diğer perdelerde kalanları da bu âhenk dahilinde terennüm etmekten başka bir tahavvül hasıl olmayacaktır. Bilakis santûrîlerimiz sazlarının şekil ve kıt’asına muvafık gelmeyen “şah”, “davud” gibi ahenklere tellerini indirmeyecekler ve sazlarını daima (mansur) âhengine çekerek mütehavvil âhenkler yüzünden uğramakta bulundukları mezâhim ve müşkîlattan kurtulduklarını memnuniyetle görecektir. Kezâlik santur notaları için “anahtar” değiştirmeye de lüzum görülmeyecek ve kemâfis-sâbık “sol anahtarı” isti’mal edilecektir.

§

Burada kitabımızın beşinci mebhâsi muhteviyatını şöyle bir hülâsa ederek bundan çıkacak

Neticeyi karîlerimizin nazar-ı dikkatine arz etmek istiyoruz. Filhakîka bu mebhasımızda, Türk mûsikîsinin anâsır-ı esâsiyesi hükmünde olan “tabîî nağmeler” in hangileri olduğunu ve bu nağmelerden ne tertibde bir (esâsi süllem) vücuda geldiği meselesini tarihî bir safahatiyle gözden geçirerek hallettikten sonra o suretle taayyün eden tabîî nağmelerimizin mûsikîmizi yazmak için kabul ettiğimiz garb notasıyla nasıl tesbiti lazım geleceğine taallük eden ikinci bir mesele karşısında kalmış, ve bu meseleyi de halle çalışırken mûsikî âlâtımızın sabit âhenkleri olmaması nazar-ı dikkatimizi celb ederek bunun başlıca sebebini de – hanendelerimizden çoğunun “mansur”, “şah” denilen tiz âhenklerde teganniye hilkaten sesleri mûsâid olmamasından dolayı – sazandelerin her zaman ellerindeki sazın âhengini refakatlerinde okuyacak hanendenin sesine göre değiştirmeleri gibi Avrupa’da hiçbir sazandenin hatırına bile getirmediği bir yolsuzluk yapmalarında bulmuş idik.

Milli mûsikîmizin müstenîd olduğu kâvâidin ilmî usûllerle tedvin ve tedrisi ile iştilal edenlerin nazar-ı ihmal ile geçiştirmeleri mümkün olmayan bu yolsuzluğun izâlesi bu gibi mesâilde sâir müterakkî milletler nezdinde ittihâz edilen esaslardan ihtiyacımıza muvafık olanlarının bilâ-tereddüt kabul edilmesiyle mümkün olacağına şüphe yoktur ki bizim yapmak istediğimiz de bundan başka bir şey değildir. Şurası da tabiidir ki bu gibi cezrî ıslahat, öteden beri her nasılsa yanlış olarak teessüs etmiş olan bir takım an’anâta, “ampirik” kaidelere tevâfuk etmeyebilir. Kezâlik her meslek ricali arasında olduğu gibi mûsikîşinasların içinde de muhafazakâr, an’aneperest ve aynı zamanda cahil kimseler bulunabilir; işte bu zümreyi temsileden bazı kimseler bu gibi teceddüd ve ıslah hareketlerinin en birinci muarızını kesilirler ve derhal:

- Daha neler? Senelerden beri “sol” üzerinde çaldığımız (rast) makamını bundan böyle (do) üzerinde çalacağız öyle mi? Hiç böyle şey olur mu? Sonra herkes bize ne der? Âleme kepaze mi olacağız? !..

Vaveylasına kalkışırlar. Mûsikîde teceddüt aleyhdârlarının şu yolda itirazlar serdedeceklerini biz buraya sırf tahmîni olarak yazıyoruz; bilakis yazdıklarımız, fikrimizi uzaktan uzağa duyan bu kabil kimselerin bize kadar gelen tarizkâr seslerinin hemen aynen bir aksinden ibarettir.

Bu mutaassıp ve gayr-ı mütefekkir muhafazakârlar acaba bilirler mi ki mûsikî ilmi, her makamın mutlaka muayyen bir perde üzerinde icrası [*] mecburî olduğuna dair hiçbir kaide vaz'etmemiştir. Bilakis (Hace Abdülkâdir Merâgî) gibi esâtize bilâ-istisna bütün makâmâtı evvel (1) harfîyle işaret ettikleri (yegâh) perdesi üzerinde gösterdikten sonra bu makamlardan her birinin (yegâh) dan mâdâ (16) tabîî ve gayr-ı tabîî perdeler üzerinde dahî icra edildiğini ve bu makamların böyle muhtelif yerlerde icrasına – şimdi bizim “şed” dediğimiz gibi – kendi asırlarında dahî (tabakât-ı edvâr) namı verildiğini tafsilen yazmışlardır.

Kitabımızın ilerisinde göreceğiz ki mûsikî ilminin makamlar için riâyetini muktezi gördüğü kavâid, bir makamın teşkilât-ı esasiyesinde dâhil olan negamât silsilesi arasındaki “eb’âd-ı lahniyye” tertibatına hâlel getirilmemesi; her makamın hakkıyla icrası için lüzumu olan nağmelerden eksik ve ziyâde kullanılmaması; “başlangıç”, (Galep – Dominante), (Karargâh – Tonique) denilen perdelerin muayyen kavâid dâhilinde istimaline riâyet edilmesi; bütün bu şerâite Tefvîk-i hareketle beraber Türk mûsikîsinde mühim bir mevkiî işgal eden “çeşni” yi vücuda getiren her makama mahsus (seyir)in muhafazasına ziyâdesiyle dikkat edilmesi gibi husûsata münhasırdır. Bu kaidelere riâyet edildikten sonra herhangi bir makamın münasip diğer perdeler üzerinde (şed-i Transposition) suretiyle icrasına hiçbir mânî olmadıktan başka bilakis bestekârlar için hakîki bir ihtiyaç bile vardır.

Garb mûsikîşinaslarını görmüyor muyuz ki ellerinde biri “majör” diğeri “minör” yalnız “iki” makam (Mode) olduğu halde bu makamların her birini garb tabîî sülleminin müteşekkil olduğunu “on iki” nota üzerine naklederek suretâ birbirinden farklı ve hakikatte yek-diğerinin tamamen aynı olan (12) majör ve (12) minör makam husûle getirmişlerdir. Bizim elimizde ise bu kadar müteaddid makam var iken neden dolayı garblılar gibi biz de bu makamları muhtelif yerlere naklederek bestekârlarımıza vâsi bir saha-i

[*] Bu hususta sazandelerimiz arasında teessüs eden teâmül yani her makamın yalnız bir perde üzerinde icrası, mûsikîmizin garb mûsikîsi gibi münhasıran “tam” ve “yarım” seslerden müteşekkil olmayıp mütenevvi “eb’âd-ı lahniyye” den terekküüb etmesine binâen ameliyecilerimizin mahza kendilerine kolaylık temini maksadını istihdaf etmelerinden ileri gelmiş bir itiyaddan başka bir şey değildir.

Cevelan vermeyelim ve ne için (rast) makamını yalnız (rast) nağmesi üzerinde, sâir makamlarımızın her birini de mutlaka muayyen birer perde üzerinde icraya mecbur olalım?... Ama denilecek ki:

“- Bazı sesler vardır ki onlara meselâ (rast) makamını (do) üzerinde tegannî etmek çok pest gelir; bu derece pest bir âhenkte o gibi sesler okuyamazlar.”

Bu düşünülmeden serd edilen itiraza cevap vermek için garblıların bu hususta dahî ne yaptıklarını bir lahza düşünmek kâfidir; binaenaleyh mefruz muterîze denilir ki:

“- Garbda dahî “majör” denilen makam daima (do) üzerinde tahrir ve tegannî olunmuyor ya? Hânendenin sesi “esvat-ı mûsikîye” nin hangileri ile tegannîye müsaid ise o esvatın hudûdu dâhilinde yazılıyor. Bizde ise hanendelerimizin sesleri henüz bir tasnife tâbi tutulmadığından dolayı hilkaten biri “mansur”, diğeri “şah” öbürü “davud” denilen âhenklerde okuyabilecek seslere mâlik üç hânendenin bir fasılda yan yana oturarak “aynı âhenkte” ve meselâ “mansur âhenginde” okumaya çalıştıkları görülüyor ki husûle gelen tenâfûr-i âhenk hiç mûsikîden anlamayanların sâmlasını tahriş ediyor.

Fransızların meşhur bir darb-ı meseli vardır ki (bağırarak tegannî etmek değildir) cümlesiyle tercüme olunabilir. Tiz âhenklerde yapılan fasıllarımız alel-ekser “tegannî” den ziyâde “bağırarak” tâbiriyle tavsife müstahak oluyorlar. Evvel emirde seslerimiz ilmî bir tasnife tâbi tutulmalı; sonra herkes sesinin hududunu bilerek o hududu tecavüz etmemelidir. Mûsikî mekteplerimizde dahî mutlaka gerek sazlar, gerek muhtelif sesler için sabit birer terennüm ve tegannî âhengi kabul edilmeli. Herkesin yaradılışı “mansur” âhenginde tegannîye müsaid değildir; buna hilkaten müstesna ve nadir olarak bahşettiği sesler muvaffak olabilir ki bu seslerin miktarı pek mahduttur. Ulûm-ü fûnûnda muktedamız olan garblıların kabul ettiği (do majör) silsilesinin havî olduğu nağmeler [1], boğazında bir hastalık olmayan bütün insanların müştereken çıkarabildikleri

[*] Bu nağmelerin hangileri olduğunu (61) inci sahifede izah etmiş ve bu negâmatı sesleriyle icra edenlerin “erkek” veya “kadın ve çocuk” olmalarına göre seslerin hakîki tizlikleriyle yazılması için hangi anahtarların isti'mali lazım geleceğini de yine o sahifedeki (şekil: 16) ile göstermiş idik.

Mutavassıt ve mutedil seslerden müteşekkıl olduğu gibi bu silsileye dâhil negamâtın tarz-ı tertibi de – güzel bir tesadüf eseri olarak – biz Türklerin (tabiî süllem)ini teşkil eden tabiî negamatâ “takrîben” muvafıktır. Kabulünü teklif ettiğimiz yeni mesleğin bu kadar fevâid ve muhassehatına mukabil, hiçbir usûl ve esasa istinad etmeyen gayr-ı ilmî tarz-ı kadîmi muhafazada devam ve ısrar etmek isteyenler, milli mûsikîmizin muhib ve taraftarı olmaktan ve bu sebeple yar-ü ağıyarın haklı itirazlarını üzerimize davet etmekten başka bir şey yapmamış olacaklarını düşünmelidirler.

Bu izahât, bir numunesini bâlâda naklettığımız kabilden vukûa gelecek itirazların ilm ve fen nokta-i nazarından hiçbir kıymeti olmadığını göstermeye kifayet eder. Mahazâ bu itirazları yapacakların her şeyden evvel mûsikîmizin “tabiî nağmeleri” hangisi olduğunu ve hangi tertibde müretteb bulunduğunu tayine bile lüzum hissetmeden şimdiye kadar mesela (rast) makamını bazen “şah” âhenginde yine yanlış olarak (sol) namını verdikleri (fa) nağmesi, bazen “davud” âhenginde yanlış olarak (sol) dedikleri (mi) nağmesi üzerinde icra eden kimseler olduğunu düşünülecek olur ise bu meselede mu’teriz sıfatıyla ortaya çıkmaya hiç hakları olmaması icab eder. Zaten bizim bu nâçiz eserimiz, bir ilimde “nazariye” nin ne demek olduğunu bilen ve san’atta “ilim” in lüzumunu takdir eden tahsil görmüş gençlerimize, istikbalin münevver-ül-efkâr mûsikîşinaslarına bir delâlet-i fikriyede bulunmak maksadıyla yazılmaktadır.

Bu kitapta takip ettiğimiz ilmî usûller ile bazı köhne ve sakîm an’anâtı yek-diğeriyle mukayese edip hükümlerini vermek mütefekkiirlere ve bilhassa yeni ilimlerle mücehhez bulunan yeni nesle aittir. Biz o kanaâtteyiz ki Türkün bedîf zevkini hiç okşamayan garb mûsikîsinin bu memlekette milli mûsikîmizin fevkinde bir mevki kazanmasına çalışanların gayretleri bir su-l bî-hâsıldan ibaret kalacaktır; çünkü (Darü’l-Fünûn) dan sâir irfan müesseselerimizden yetişen nesl-i münevver, milli mûsikîlerinin diğer milletlerin mûsikîlerine nisbetle kat kat zengin ve alehusus daha makul daha metin esaslara müstenid olduğunu ve bizim de vücuduyla iftihar edebilecek bir mûsikîye mine’l-kadîm sahip olduğumuzu anladıkları gün, (majör-minör) nazariye-i mahdûdesi içinde bunalan ve mahdûd nazariye çemberini kırmak için daha yeni zamanlarda birtakım tecrübelerle başlayan garb mûsikîsinin hakîki

Mahiyetini takdir edecekler ve kendi mûsikîlerinin de – “istihâle” mevzu-ı bahs olmamak şartıyla – usûl ve kaidesi dahilinde terakkisi için olanca gayretiyle çalışmaya başlayacaklardır.

Herhalde şurasını da kaviyyen tahmin ediyoruz ki bu başlangıç hareketi- zamanımızda bazı müfrit alafrangacıların yaptıkları gibi garb mûsikîsinin terennümât-ı tabîyyemize yabancı olan üslup ve kaidelerini mûsikîmize tatbika kalkışan ve garb mûsikîsi ile bestelenmiş eserleri aynen Türkçe’ye “adapte” edip güzel lisanımızın telaffuz şivesini berbat ettikten mâdâ bu gibi parçaları okuyan Türkleri bize “Ermeni” veya “Rum” zannettiren bir mûsikî meydana gelmesini intâc edecek olan muzır meslekler ashabının külliyyen aleyhinde olacaktır. Çünkü her hususta milletimizi müdafaa ve muhafaza cidden şuurlu ve müstahsen bir taassub ibraz ederken- bütün dünya mûsikîşinaslarınca müsellemlen olan bir hakikatin zıddı olmak üzere (mûsikînin şarkîsi, garbîsi olmaz; mûsikî beynelminel bir ilimdir) duây-ı batılına kıyam ederek – yalnız mûsikîde “kozmpolit” olmaklığımıza imkân tasavvur edemiyoruz.

Filhakîka nazar-ı dikkatimizi etrafımıza atfeder isek “beynelminel” denilen garb mûsikîsinin münhasıran Avrupa kıtasıyla Amerika’nın bir kısım ahâlisi nezdinde kullanıldığına şahit olmaktadır; hâlbuki garb mûsikîsinden başka dünyanın diğer kıtalarında diğer medenî milletlerin kullandığı bir mûsikî daha vardır ki buna da mûsikî ulemâsı tarafından (şark mûsikîsi) nam-ı umûmîsi verilmekte ve biz Türklerin mûsikîsi de o mûsikînin mühim ve müstakil bir faslını teşkil etmektedir. Bu kitapta bast edilen nazariye ve kaideler işte vaziyeti bu suretle taayyün eden “Türk mûsikî” nindir. Mebn-el-kerîm eserimizin tab’ı hitam bulunca mûsikîmizin müstenid olduğu kaideler anlaşılacak ve bu kaidelerle garb mûsikîsinin malûm kavâidi yek-diğeriyle mukayese edildiği vakit her iki mûsikî arasındaki farkların ne derece mühim ve nazik olduğu meydana çıkacaktır. Burada istitrad kabilinden izahına lüzum gördüğümüz bir mesele daha kaldı: Mûsikî tarihinin arz ettiği muhtelif safahattan ve bu safahatın gösterdiği birtakım mühim hakikatlerden gafil oldukları halde Türk mûsikîsinin terakkisi için takibi lazım gelen yolu irâeye kendilerinde selahiyet farz eden bazı zevat vardır ki her fırsat düştükçe şöyle bir fikir ve mütalaa dermeyeranından geri durmazlar:

-Türkler, evvela garb mûsikîsini mükemmelen tahsil ettikten sonra “Anadolu” da toplayacakları millî terennümleri, halk şarkılarını almalı ve bunlara garb mûsikîsinin ilm-i âhengini tatbik ederek bize asrî bir mûsikî vücuda getirmelidirler; nitekim Macarlar’la Ruslar da böyle yapmışlar ve bugün Avrupa’ca mûsikî sahasında bir mevki sahibi olmuşlardır...

Biz de deriz ki: Evvela, mûsikî hususunda Türklerin Macarlar ve Ruslarla kıyas edilmesi bir kıyas-ı maal-fârıktır; zira Macarlar ve Rusların garb mûsikîsi kavâidini kabul etmeden evvel- bizimki gibi- uzun bir maziye ve büsbütün başka bir kavâide malik, üzerinde çok işlenerek mükemmel “şaheserler” ibda edilmiş ve lahnî (Mélodique) nokta-i nazardan bütün dünyanın bütün mûsikîlerine ilan-ı tefevvuk edebilecek dereceye getirilmiş bir mûsikîleri yok idi. Vakıa Macar ve Rusların garb mûsikîsini kabul etmelerine takaddüm eden zamanlarda, şark mûsikîsi ve makamlarını kısmen taklid eden ufak tefek halk şarkıları ile kaba ve yeknesak kilise teganniyâtından başka bizimkine kıyas edilecek bir mevcudiyet-i mûsikîyyeleri olduğuna dair mûsikî tarihlerinde hiçbir kayda tesadüf edemiyoruz. Binaenaleyh Macarlarla Rusların Avrupa mûsikî cereyanına kapılmaları tabî ve zaruri idi. Biz Türkler bugün aynı vaziyette miyiz ki ecdadımızın kıymetdâr miras-ı dehası olan müteaddid ve cidden latif makamlarımızı ve ruhnüvaz üslûb-ı mûsikîmizi bırakarak garblıların sâmiâmızı ve zevkimizi okşamayan garibü’l-şekil nağmelerini taklid edelim ve onların yalnız “iki” makamıyla iktifa mecburiyetinde bulunalım? Biz gençlerimizin garb mûsikîsini de mükemmelen tetkik ve tettebbû etmelerini cidden arzu ederiz; lakin daha evvel kendi millî mûsikîlerinin nazariyat ve ameliyatını da öğrenmek şartı ile; yoksa – zamanımızda emsalini çok gördüğümüz gibi –kendi millî mûsikîsi hakkında ibtidâî mâlûmatı bile bulunmayan birtakım gençlerin bittabî münhasıran garb mûsikîsine ait eserleri –velev ki azamî muvaffakiyetle olsun –icradan başka bir şey yapmamalarını millî harsımız namına kâfi addedenlerden değiliz. Gençler, tekrar ediyoruz ki, mutlaka garb mûsikîsini de tahsil etmeli; lakin bu tahsilleri mahza kendi mûsikîlerinin intişaf ve terakkîsini temin maksadıyla olmalı ve şimdiki gibi mûsikîmizi istihfaf ve istihkar edenlerin çoğalmasından neticesine müncerr olmamalıdır. Bu maksadı temin için (Darü’l Elhân)ın alafranga şubesine mensup talebeye şark

Mûsikî nazariyatının da tedrisi ve her iki mûsikî arasında mukayeseli bir fikir verilmesi çok lüzumludur.

(Dârü'l Elhân)a ara sıra Avrupa'dan bazı erbab-ı merak gelip Türk mûsikîsine dair nazârî, amelî, tarihî malumat almak istiyorlar. Bunların içinde: (Garb mûsikîsini acaba ne dereceye kadar icraya muvaffak oluyorsunuz? Dinlemek arzu ediyoruz) suâlini irad eden bir zât'a henüz tesadüf etmedik. Şurasını iyice zihnimize koymalıyız ki Avrupa'da hakîki mûsikî âlimlerinin bizlerden bekledikleri hizmet, mesela (Vagner) in senfonilerini bir Alman gibi çalabilmek değil, bilakis Türk mûsikîsinin mahiyet-i ilmiye ve fenniyesini meydana koymak ve bu mûsikînin de kendi üslûbu ve hudûd-u tabîyyesi dâhilinde terakkî ve inkişaf etmesini temin etmekliğimizdir. Macarlar ve Ruslar gibi yapar da garb mûsikîsini kabul edersek zenginken kendi ihtiyarımızla fakirliği ve bunun neticesi olarak garb mûsikîsi mutallitliğini kabul etmiş olduktan mâdâ Avrupa' nın bizden beklediği hizmeti de hüsn-i ifâya iktidarsızlığımızı zımnen itiraf etmiş oluruz ki bu vaziyete düşmemizin ne derece câlib-i teessüf olacağı dahi mülâhazâ ile anlaşılır. Saniyen, mûsikî tarihinin gösterdiği safahattan istidal ediyoruz ki dünya yüzündeki umum medeni milletlerin mûsikîsi üç sınıfa ayrılmaktadır:

1. Vâhidu'l- savt; (Homophone) mûsikîler;
2. Kasiru'l-savt; (Polyhone) mûsikî;
3. Âhengî (Harmonique) mûsikîler.

Gerçi bazı müellifler [1] bu tasnifi, mûsikînin ibtidâî, mutavassıt, intihâî, edvâr-ı tekâmülüne ait şekilleri olmak üzere telakkî ve kaydetmişler, yani ezmine-i kadîmede “vâhidu'l-savt” olan mûsikînin kurun-ı vasatîde “kasiru'l-savt” ve kurun-ı müteahhirede dahî “âhengî” şekillerine inkılâb etmesini bu san'atın tekâmül safhaları halinde göstermek istemişler ise de bizce bu nokta-i nazar, yalnız Avrupa mûsikîsinin geçirdiği edvâr itibariyle doğrudur. Şark mûsikîsine gelince, onun mazisi, hali garb mûsikîne benzemediği gibi istikbâli de benzemeyecektir. Şuna eminiz ki bizim mûsikîmize de bir gün “ilm-i âhenk” tatbik edilecektir; lakin şuna da şüphe etmiyoruz ki

[1] Bu cümleden olarak (Helm Holc)un “Mûsikî'nin Nazariye-i Fizyolojisi” namındaki eserine bakınız; sahife 309

Bizde mevkî-i tatbîke vaz'edilecek “âhenk ilmi”, garb mûsikîsinin yalnız majör ve minör makamlarından çıkarılan “âhenk” kalıplar ile iktifa etmeyecek, kendi mûsikîmizdeki makamların âhengi bünyesinden (Constitution Harmonique) doğacak başka temezzücleri de “Accords” havî bir “ilm-i âhenk” olacaktır. Binaenaleyh nâkıs malûmatımızla ve bir garblı gözüyle makamlarımıza bakarak onlara garb ilm-i âhenginin tatbîki, lisanımıza mesela: Fransız lisanının sarf ve nahv kaidelerini tatbîke kalkışmak kadar gülünç olacağını bilmeli ve ona göre basiretle hareket ederek fikir ve mütalaalarını yukarıda naklettiğimiz fuzuli nasihatçıların sözlerine ehemmiyet vermemeliyiz.

Son senelerde Avrupa ve bilhassa Almanya’da bazı mûsikî meraklıları zuhur etmiştir ki bunlar garb nazariyesinin (12) yarım sesten mürekkep esâsî süllemine gayr-ı kâfi addederek “sekizli” buudunu (24) çar-yek sese taksim etmekte ve bu sesleri kullanarak çaldıkları eserlerin hakîkati mûsikîye daha yaklaştığını iddia etmektedirler. Garb’da bu cereyanın uyandığı bir sırada bizim mûsikîmizin anâsır-ı asliyesinden olan bu sesleri terke temayül ederek garbın itidâl (Tempérament) denilen ve Avrupa’da dahi kifâyetsizliği anlaşılmaya başlayan gayr-ı tabîî ve sunî alelhusus biz Türkler için büsbütün gayr-ı kâfi sistemindeki sesler ile Türk mûsikîsini icraya ve fazla olarak bunun üzerine bizde alafranga temezzücler ilavesine kalkışmamızın mûsikî ilmi namına irtikâb edilecek en büyük bir hata olduğunu itiraf etmeliyiz; çünkü hakîki nağmelerimize kulağı alışan bir Türk için mesela: (piyano) ile çalınan şark makamlarının yaptığı tesir, çetrefil bir Çerkes’in veya acemî bir Sudanlı zencinin Türkçe söylemesinden farklı değildir; buna bir de alafranga âhenkler ilave edilince artık husûle gelecek olan tenâfürün derecesi kolaylıkla kabil-i tasavvurdur.

Garb’da “çar-yek sesler” in kabul ve istimâli doğru cereyan-ı efkâr başlayalı hemen yarım asırlık bir zaman geçmiştir. [1] O tarihten beri Avrupa mûsikî ulemâsının ileri gelenleri “majör-minör” denilen iki makamın nağme şekilleri ve âhenk tertibâtı artık bitmiş tükenmiş (Epuisé) olduğundan bahisle şark mûsikîsi makamlarının alınarak garb mûsikîsinde kullanılması lüzumunu tavsiyeden hâli kalmamışlardır.

[1] Conférence sur la modalité dans la musique grecque; par B.-Ducoudray, Paris 1878.

Almanya’da âhiren yapılan tecrübeler gösteriyor ki garb’da başlayan bu “mûsikîde istiṣrak” hareketi tavsiye tasavvur halinde kalmamış, bunun icraat ve faaliyetine da geçilmiştir. Şu halde mademki garblılar bu derecelere kadar şarka temayül göstermiş oluyorlar; biz de bu hareketler karşısında lâkayd bir vaziyette kalarak sırf garb mûsikîsi ile meşgul olacağımız yerde asıl ve en büyük faaliyetimizi millî mûsikîmizin nazariyat ve ameliyatını, tarihini, felsefesini, hikmet-i bedâylini tetkik ve tettebbû etsek, bu tettebbûat neticesinde de tarîk-ı ıslahı ve makamlarımızın ne suretle âhenklendirileceği hakkında fikir ve mütalaalarımızı dâhilde ve hariçte neşr ve ilan ve bu suretle bizim garb mûsikîsini anladığımız kadar garbın da mûsikîmizi anlamasına delâlet etmiş olsak millî harsımız namına çok şerefli bir harekette bulunmuş olmaz mıyız? ... Böyle pür-şân ü şerif bir yolu takip etmemiz, biraz güç ve aynı zamanda ciddi ve devamlı mesâiye muhtaç olsa bile beynelminel mûsikî tarihinde ihraz edeceğimiz mevkiin ehemmiyeti, sarf edeceğimiz imkânları fazlasıyla mükâfatlandırılmış olacağına şüphe edilmez.

Mûsikî nazariyatımızın temel taşı hükmünde olan (Türk Mûsikîsinde Tabîî Nağmeler)in teşkil ettiği (esâsî süllem)in mahiyetini tayin ve bunun icab-ı tabîîyyesinden olarak sazlarımızın âhengini tesbit meseleleri çoktan beri hallonunmuş mesâil-i mûsikîyeden idi; bunun içindir ki kitabımızın beşinci mebhasını ziyadece uzattık. Maksudımız bu ana kadar neşrolunan muhtelif nazariyat kitaplarında Türk İstiklâl-i mûsikîsinin nişânesi makamında bulunan bu esasî meselelere dair hiçbir bahse tesadüf olunmamasına karîlerimizin suret-i mahsûsada nazar-ı dikkat ve ehemmiyetlerini celb etmek idi. Bu münasebetle mûsikî dünyasında Türkler – eğer arz ettiğimiz vechile ve çalışırlar ise – kazanmağa namzet bulundukları parlak ve müstesna mevkiden ve garb âlemi mûsikîsinin bizden beklediği hizmetlerden de bahs ettik. Öyle ümid ederiz ki verilen izahat, bu meselelerin alâkadarlar nezdinde olanca ehemmiyetleriyle anlaşılmasına sebep olmuştur.

(Sualler)

“Lisan-ı Elhân” olan (mûsikî)nin elifba harfleri makamında olan (nağme) ler ile bir lisanın elifbasını teşkil eden (harfler) arasındaki münâsebetleri izah eder misiniz? -

İbtidâî akvamın mûsikî elifbaları kaç nağmeden mürekkebdir? Ve bunların arasındaki fark, kullandıkları nağmelerin miktâren birbirinin aynı olmasından mı ileri gelir? Yoksa bu farkın başka bir sebebi mi vardır? – Garb ve şark mûsikîlerinin elifbaları arasında mevcut olan farkı bil-mukâyese



Anlatır mısınız? – Şark mûsikîsinde nağmelerin bil-nisbe daha çok olmasından mûsikîmiz ne cihetle istifade etmektedir? – Bir mûsikînin (tabîî) ve (ârizî) nağmeleri ile bir lisanın elifba harfleri arasında daha başka ne gibi münâsebet vardır? – (Esâsî Süllem) neye derler? – Alafranga mûsikînin esâsî süllemi kaç nağmeden mürekkebdir? Bu nağmeler Latin harflerinin hangileriyle gösterilir ve makdemâ nerden başlar idi? – Almanlarla İngilizlerin esâsî süllemiyle Fransız ve İtalyanların esâsî süllemi aynı nağmeden mi başlar? – Bunların her biri hangi harfle gösterilir? – (Fârâbi) asrında Türk mûsikîsinin (tabîî nağmeleri) ne tertibde bulunuyor ve bu nağmeler hangi harflerle işaret ediliyor idi? – O asırda tabîî nağmelerin şimdiki gibi isimleri var mıydı? – Nağmelere isim verilmesi ne vakit başlamış ve ibtida hangi nağmelere ne gibi isimler verilmiştir? – Tabîî nağmeler silsilesinde isimlerinden de anlaşıldığı üzere kadîmen (yegâh) birinci, (dügâh) ikinci nağme olduğu halde muahharen bunların arasına (hüseynî aşiran), (ırak), (rast) namı verilen nağmelerin girmesine sebep nedir? – (İkinci Murad) zamanında Türk nazariyecilerden (Hızır Bin Abdullah) tarafından yazılan eserde münderiç başka tertibde bir (esâsî süllem) ne suretle vücuda getirilmiş ve bunun hâvi olduğu tabîî nağmelere hangi isimler verilmiştir? – Suret-i tertibi o tarihten beri taayyün eden tabîî nağmelerimizin hakîki ve sabit tizlik ve pestlik dereceleri de malum ve muayyen midir? – Saniyede (870) ihtizazdan hâsıl olan (la 3) nağmesinin ameliyecilerimiz arasında bazan segâh, bazan çargâh, bazan da bilakis dügâh nağmelerimizle hem-âhenk edilmesinin neticesi olarak bizde kaç türlü (la = dügâh) nağmesi hâsıl olunmaktadır? – Avrupa’da böyle bir hâle tesadüf edilir mi? Yani orada üç türlü (la) nağmesi var mıdır? – (Dügâh) nağmemizin aded-i ihtizâzı ve binaenaleyh hakîki tizlik ve pestlik derecesi bizce kat’ î surette muayyen değil midir? – Değil ise nazariyemizin bu mühim noksanını ikmâl ve ıslah için ne yapmalıyız? – Garb mûsikîsi ulemâsının tedkikatına göre hal-i tabîî deki sesiyle her insanın serbestçe çıkarmakta müşterek olduğu nağmelerin hangileri olduğunu söyler misiniz? – Şu hâlde Türk esâsî süllemine teşkil eden tabîî nağmeleri tesbit için ne suretle hareket etmeliyiz? – Garb ve şark mûsikîlerinin esâsî süllemleri arasında buudların tarz-ı tertibi itibariyle muvafakat var mıdır? – Bu muvafakatı bir mukayese yaparak izah eder misiniz? – (do 3) den başlayıp (do 4) nağmesine müntehi olan esâsî süllemimizin nağmelerine bundan sonra hangi isimleri vereceğiz? – Türk mûsikîsinin esâsî süllemine teşkil eden tabîî nağmeleri

nota ile yazar ve her nağmenin altına yeni isimlerini işaret eder misiniz? – Tabîî nağmelerimizin bu suretle hakîki mevki dereceleri taayyün edilmiş olmasının sazlarımızın kurulması ve çalınması üzerine tesiri olacak mıdır? – Bu meseleyi tenvir için yeni âhengin kabul edilmesi (keman) ın usulü terennümünde ne gibi tesirat ve tahavvülatı mucib olacağını izah eder misiniz? – Udîlerimiz ne yapmalıdırlar? – (Ud) notalarının kemakân (sol anahtarı) ile mi yoksa (fa anahtarı) ile mi yazılması icâb eder? – Şimdiye kadar neşr edilen ud metodları bu mühim meseleye temas ve onu cezri surette halletmişler midir? – Meselenin halli için yegâne selâhiyet-dâr müessese neresidir? – (Tanbur)un “yegâh” teli (keman)ın hani teli ile hem âhenk olacaktır? – Tanbura mahsus notaların hangi anahtar ile yazılması



Muvafıktır? – (Kemençe)nin kurulup çalınmasında bir değişiklik olacak mıdır? – (Kemançe)nin üç teli (sol anahtarı) ile hangi nağmelere âhenk edileceğini gösterir misiniz? – (Kanun)un üzerinde ne gibi tadilat yapılacaktır? – Kanun notaları için hangi anahtar istimâl edilecektir? – (Santur) da yeni âhengin tatbiki ne gibi bir tahavvülü mucib olacaktır? Bu sazın daima (mansur) âhengine çekilmesi santurilerimizi memnun edecek midir? – Santur notaları hangi anahtar ile yazılacaktır? – Bugüne kadar mûsikîmizin (esâsî süllem)ini teşkil eden tabiî nağmelerimizin aded-i ihtizazlarını kararlaştırmadıktan başka mûsikî âlâtımızın âhengini de kat’iyen tesbit etmekteğimiz ilmen doğru mu idi? – Böyle cezr-i islahı teşebbüs edilmesi kimlerin ne gibi itirazlarına mucib olacaktır? – Bu itirazların ilmî bir kıymeti var mıdır? – Makamlarımızın mutlaka muayyen bir perde üzerinden icrası mecburi midir? – Bir makamın yalnız bir perde üzerinde icrası hususunda sazandelerimiz arasında teessüs eden teamüle neden dolayı lüzum görülmüştür? – Nazariyecilerimiz bu babda ne gibi kaideler vaz etmişlerdir? – Mûsikî ilminin makamlar için riayetini mecburi addettiği kavâid başlıca hangileridir? – Bunlara riayet edilmek şartıyla makamların (şed) yolundan icrasına bir mâni var mıdır? – Avrupalılar garp mûsikîsinin (majör) ve (minör) namları verilen “iki” makamını hangi notalar üzerine nakletmişler ve bu suretle kaç makam husûle getirmişlerdir? – Bunların arasında hakikaten “makam farkı” var mıdır? – Hanendelerimizin sesleri ilmî bir tasnife tabi tutulmuş mudur? – (Mansur) âhenginde okuyabilecek nadir sesleri istisna eder isek mekteplerimizde ve sâir umûmî mahallerde herkesin müştereken okuyabileceği sesler için kabulü mecburiyetinde bulunduğumuz esâsî süllemin nağmeleri hangileri olmak lazım gelir? – Böyle sabit ve mutedil bir âhenk kabulüne itiraz edenler ne yapmış oluyorlar? – Zaten muterizlerin sabit bir meslekleri ve binaenaleyh hakk-ı itirazları var mıdır? – “İlim” de “nazariye” nin lüzumunu takdir eden münevver gençlik ile teceddüd taraftarı olarak istikbâlde yetişecek olan mûsikî âlimlerimiz millî mûsikîlerinin terakkisi için nasıl çalışmalıdırlar? – Garb mûsikîsi eserlerinin aynen Türkçe’ye nakil (adapte) edilmesinden dolayı lisanımızın telaffuz şivesi ne hale gelir? – Mûsikî ilminin (şarkî) ve (garbî) kısımları olmaz mı? – Mûsikî tarih-i umûmisinin baştanbaşa aksini gösterdiği böyle bir iddiaya kıyam etmek doğru mudur? – (Beynelminel) denilen mûsikî nerelerde müstâmeldir? – (Şark mûsikîsi)nin mühim bir şubesi olan (Türk

mûsikîsi) nin kavâidi ile (garb mûsikîsi) kavâidi arasında esaslı ve nazik farklar yok mudur? – Mûsikîmizin terakkisi için bazı kimseler ne gibi bir yol takip etmemizi tavsiye ederler? – Mûsikî sahasında Türklerin, Macarlar ve Ruslarla mukayesesi doğru mudur? – Mûsikîce olan vaziyetimize göre Türkler ne yapmalıdırlar? – Avrupalıların mûsikî hususunda bizden bekledikleri hizmet ne gibi şeylerdir? – Dünya yüzündeki medenî milletlerin mûsikîsi kaç sınıfa ayrılır? – Türk mûsikîsinin istikbâli ne olacaktır? – Mûsikîmize bir gün (İlm-i âhenk) kabul ve tatbik edilecek midir? – Bizim (ilm-i âhengimiz) garb ilm-i âhenginin aynı mı olacaktır? – Avrupa’da başlayan “mûsikîde istişrak” hareketleri neden ibarettir? – Bu hareketlere karşı biz Türklerin vazifesi ne olmalıdır?



Altıncı Mebhas

(İlm-i Te'lif)

(Mıkyas-ı Savt) üzerinde nağmelerimizin fennî mevkîlerini nasıl buluruz?

Kitabımızın birinci mebhasinde (mûsikî) ilminin esasen iki kısma ayrılıp bu kısımların birincisine, (ilm-i te'lif – Composition), ikincisine (ilm-i ika – Rhythmopée) denildiğini söyledikten sonra bu ilmin mebâdi-i hikemîye ve riyâziyesini teşkil eden bahisleri ayrı ayrı fasıllarda izah etmiş ve bu münasebetle pek makul ve ilmî esaslara istinad eden millî mûsikîmize garb nazariyesinin tatbîki doğru ve mümkün olmadıktan başka Türklerin mûsikî sahasında malik olduğu istiklâl ve cidden müstesnâ mevkî-i şerifi bize kaybettirecek olan böyle gayr-ı makul bir hareketin garblılarca bile hoş görünmeyeceğini ve bununla beraber mûsikî harsımıza asrî bir şekil vermek için mûsikîmizin tedris ve talimi, tahrir ve kıraati mûsikî aletlerimizin âhenklerinin tesbiti hususlarında senelerden beri devam eden sakîm ananelerimizin cezri suretinde ıslahı ve bu meselelerde alınması icab eden teceddüd ve terakki tedbirlerinin [1] bin an evvel düşünülüp bulunması lazım olduğunu da ber-tafsil yazmış idik.

Şimdi artık sıra, doğrudan doğruya (ilm-i te'lif) in hâvi olduğunu mebâhisin şerh ve beyanına geldi. İsminden dahi anlaşılacağı vechile negamâtın yek-diğeriyle telifinin tâbi olduğu kavâidi bize öğretecek olan (ilm-i te'lif) de her şeyden evvel te'lif edeceğimiz nağmelerin mahiyeti hakkında esaslı bir fikrimiz olması iktizâ eder. Binaenaleyh bu mebhasde evvela Türk lisan-ı Elhân' ının “elifba harfleri” makamında olan “tabîî nağmeler” in bir (mıkyas-ı savt) üzerinde bil-hesap mevkîlerinin ne suretle

[1] Bu tedbirler arasında eski mûsikî aletlerimizle iktifa etmeyip mesela (piyano)ya ve diğer Alafranga aletlere – ihtiyacımıza göre bazı perde ve anahtarlar ilavesiyle bunların Türk mûsikisinde istimâl edilmesinin ve bu suretle millî orkestramıza keyfiyet ve kemmiyet itibariyle de zenginlik verilmesinin mühim bir mevkîi olduğunu hatırdan çıkarmamalıyız.

Tesbit edileceğinden ve bu nağmelerin arasındaki “buudlar” ın miktarını “hakîki” veya “takribî” olarak gösteren “aded-i nisbetler” in hangileri olduğundan bahsedilecek ve daha sonra (tabîi nağmeler) in arasına girecek (Arıza- Accident) nevîinden mütenevvi perdelerin kezâlik bir (mıkyas-ı savt) üzerinde mevkîleri nasıl bulunacağı ve aralarındaki “buudlar” ın hakîki ve takribi nisbetlerinin hangileri olduğu anlaşılacaktır.

Şark ve garbın eski ve yeni nazariyecileri her nedense “mûsikî” nin (ilm-i te’lif) kısmını lüzumu derecesinde izah etmemişlerdir. Muhtelif milletlerin mûsikîlerinden bahis olarak Avrupa’da yazılan birçok kitapları bu nokta-ı nazardan tetkik edenler bu sözüme hak verirler; mesela Japonların, Hintlilerin, Çinlilerin, eski Yunanlıların mevkîlerine müteallik kitaplara bakılır, bu milletlerin mûsikîlerinde kullandıkları bütün nağmelerin ilmî kıymetlerini gösteren “adedî nisbetleri” ya hiç bulamayacaklar, yahut bulsalar bile bu nağmelerin birbiriyle terkibinden hâsıl olan muhtelif makamların ameliyattaki te’lif ve istimâl tarzlarına dair verilen nazari ve amelî malumâtın kendilerini igna etmekten çok uzak bulunduğunu teessüfle göreceklidir. Hâlbuki bizim fikrimize göre bir mûsikînin nazariyatını hâvi olan kitap o derecede sarahat ve tafsilatı haiz olmalıdır ki tetkiki arzu edilen herhangi bir mûsikî ile terennüm eden millet efradından birini dinlemek mümkün olmadığı halde dahi o kitapta münderic kaideler mucibince bir (mıkyas-ı savt) üzerinde mevkîleri bulunacak perdelere göre âhenk edilecek bir mûsikî aleti ile yine aynı kitapta notası görülecek bir eseri çalarak mebhûs gına milletin mûsikî mesleği (Système tonal), mûsikî üslûbu ve ameliyat teamülleri hakkında oldukça tam ve sahih bir fikir istihsâli mümkün olabilmelidir.

Biz bu kitabımızda işte bu gayeyi takib ettik; ve öyle bir meslek tuttuk ki mesela aksây-ı şark sekenesinden lisanımızı öğrenmiş olan bir Japonyalı mûsikîşinas bile bu kitabı dikkatle okuyarak bâlâda dediğimiz gibi hareket olsa Türk mûsikîsinin amelî ve nazari dakâyıkına vâkıf olacaktır.

Mûsikî nazariyatıyla iştigal edeceklerin her şeyden evvel bir (mıkyas-ı savt) edinmeye ihtiyaçları var; zira nazari olarak büyüklük ve küçüklükleri öğrenilen

Buudları bir telden istihraç ederek bunlardan husûle gelen nağmeleri kulakla bil-fiil duymadıkça nazariyat tahsilinden maksad-ı aslî olan nazariyatın ameliyâta tatbikine ve kulağın mûsikî terbiyesinin tekâmülüne muvaffak olunamayacağı tabîdir.

Tedarik edilecek (mıkyas-ı savt) yukarıda yirmi altıncı sahifede resmi münderic şekilde olacağı gibi daha basit bir şekilde de olabilir. Mesela: Bir doğramacıya (110) santim tûlünde (4) santim arzında ve derinliğinde kuru ve eğilmeyecek tarafına kesilmiş gürgen ağacından düz bir tahta yaptırılır; bu tahtanın her iki başından “beşer” santimlik kısmı ayrılır ve bu kısımların tam üzerine birer sabit eşik yerleştirilir. Bu eşiklerin arası o derece dikkatle ölçülmelidir ki üzerlerine gerilecek madeni telin ihtizâz eden kısmı tamam (bir metro) yani (1000) milimetro tûlünde olsun.

Bundan sonra tahtanın her iki başında ayırdığımız beşer santimlik mahallerin birisine bir delik açarak oraya bir burgu alıştırır ve diğerine de telin bir ucunu bağlamak için bir çivi mıhlarız. (Mıkyas-ı savt)tan çıkacak sesin çokça olması arzu edilirse burgu ile çiviye ikişer tane yapmak ve çift tel takmak lazımdır.

Eşiklerin yüksekliği burgu tarafında pek az, ve çivi tarafında nisbeten biraz daha çok olur ise [1] tahtanın üzerine – bu kitapta öğreneceğimiz kaidelere tevfiқан fennî mevkîleri tayin edecek nağmeler için – (mandolin) lerin sapındaki gibi madeni perde bağları tesbit ederek (mıkyas-ı savt) ımızı bir tanbur sapı makamında kullanmak ve bu aletle ufak parçalar çalmak ve muhtelif makamlarımızın icra farklarını bil-tecrûbe anlamak mümkün olabilir ki bunun lüzum ve ehemmiyeti de muhtaç-ı izah değildir.

[1] Çivi tarafındaki eşğin yüksekliği o kadar az olmalıdır ki (Tiz neva)ya mahsus perde bağının üstünden geçen tel ile bu bağ arasında ancak iki milimetroluk bir aralık kalmalıdır; telin yüksekliği fazla olur ise parmağımızla – telin üzerine yapacağımız tazyik negâmat mevkîlerinin tamamıyla değişmesini ve binaenaleyh çıkacak nağmelerin doğruluğunu ihlal eder. Bir de (tanbur) un sapında pest nağmelere mahsus bağların kalın kirişlerden bağlanarak nağmeler tizleştikçe kirişlerin de biraz ilceldiği gibi (mıkyas-ı savt)ın üzerine yapıştırılacak bağların da tiz tarafa doğru tedricen ve gayet muntazam olarak irtifalarının pek az tenkisi lazımdır. Bu mühim noktalara gayet dikkat edilmelidir.

Mamafih tarif ettiğimiz bu (mıkyas-ı savt) yerine mûsikî âlâtı imal eden dükkânlarda tanburlara takılmak üzere hazırlanmış olan tanbur saplarından da istifade olunabilir.

*

* *

(Mıkyas-ı savt) tarifimiz gibi hazırladıktan sonra bunun üzerinde mûsikîmizde kullandığımız nağmelerin mevkîlerini tayin ameliyesinin icrasına başlayabiliriz.

Evvel emirde karşımıza şu mesele çıkar: Acaba (mıkyas-ı savt)ın açık telini hangi nağmemize âhenk edelim? (Esâsî süllem)in birinci nağmesi olan (rast = do ₃) nağmesine mi? Yoksa bazı makamlarımızın karargâhını, bazılarının da cevelengâh itibariyle münteha noktasını teşkil etmesi itibariyle (yegâh = sol ₂) nağmesine mi? Bu suallere (her iki suretle de hareket edebiliriz) cevabı verilir. Ancak biz açık telin yegâh nağmesine çekilmesini amelî esbaba binaen daha mercuh buluruz. Bunun için mûsikî mağazalarında kemana mahsus olarak satılan dört tanesi birbirine merbut âhenk düdüklerinin üzerinde (G) harfî yazılı olanından istifade eder ve (mıkyas-ı savt)ın telini (yegâh = sol ₃) nağmesine çekeriz. (G) harfli düdük tedarik edilemeyen yerlerde (la ₃) nağmesini veren düdükler vasıtasıyla (sol ₂) nağmesinin bulunması da – biraz kulağı seslerden anlayanlar için – mümkündür. Şurasını da söyleyelim ki (mıkyas-ı savt)ın tûlu mutlaka (bir metro) olması şart değildir. Nağmelerimiz arasındaki buudları gösteren “adedî nisbetler” hiçbir vakit değişmeyeceği için bu nisbetlerin “herhangi uzunlukta olan” bir tel üzerine tatbik olunabileceği şüphesizdir. Bizim (mıkyas-ı savt)ın (bir metro) yani (1000) milimetro tûlunda mahza icra edeceğimiz zarp ameliyâtında aşari hesabıyla olduğu için suhûlet temini maksadından ileri gelmiştir. Yoksa telimizin tûlu herhangi bir uzunlukta ve mesela (998) milimetro tûlunde dahi olsa o tek üzerinde yine “aynı desturlar” ın tatbiki kabil olur veya yalnız bulunacak nağmelerin mevkîleri biraz değişir idi.

(Mıkyas-ı savt)ın üzerinde evvela (tabiî nağmelerimizin) fennî mevkîlerini bulmak için âtide tarif olunan (14) ameliyenin sırasıyla icra edilmesi lazım gelir:

- 15- (Yegâh) ile (Hüseynî Aşîrân) nağmelerinin arasındaki buudun adedî nisbeti $9/8$ olduğu için (yegâh) nağmesini veren açık telin tûlu olan (1000) adedini evvela (8) ile zarb, sonra (9) ile taksim ederiz; çıkan $888 \frac{8}{9}$ adedi, (mıkyas-ı savt) üzerinde (hüsenî aşîrân) nağmesinin mevkîini gösterir. Binaenaleyh telin mızrap vurulan tiz tarafından saymağa başlayarak 888 milimetro ve (bir milimetronun dokuzda sekiz)inci kısmına tesadüf eden noktasına (hüseynî aşîrân) nağmesini çıkaracak perde bağını tesbit ederiz.
- 16- (Yegâh) ile (Irak) arasındaki buudun adedî nisbeti $8192/6561$ 'dir. Bunun için (1000) adedini (6561) ile zarb (8192) ile taksim ederiz. $(800 \frac{925}{1024})$ adedi çıkar ki bundan da telin o noktasına (ırak) nağmesine mahsus perde bağının rabtedileceğini öğreniriz.
- 17- (Yegâh) ile (Rast) arasındaki buudun adedî nisbeti $4/3$ olduğundan (1000) adedini (3) ile zarb (4) ile taksim ederiz. Çıkan (750) adedi (rast) nağmesinin mevkîini göstermiş olur.
- 18- (Yegâh) ile (Dügâh) arasındaki buudun adedî nisbeti $3/2$ olduğundan dolayı (1000) adedinin (2) ile zarb (3) ile taksiminden hâsıl olan $666 \frac{2}{3}$ adedi (dügâh) nağmesinin çıkacağı mevkîi gösterir.
- 19- (Yegâh) ile (Segâh) arasındaki buudun adedî nisbeti $32768/19683$ olmasına nazaran (1000) adedini (19683) ile zarb (32768) ile taksim etmek lazım gelir. Çıkan $(600 \frac{2775}{4096})$ adedi (segâh) nağmesinin mevkîini göstermiş olur.
- 20- (Yegâh) ile (Çargâh) arasındaki buudun adedî nisbeti $16/9$ 'dur. Binaenaleyh (1000) adedini (9) ile zarb (16) ile taksim edince $(562 \frac{1}{2})$ çıkar ki bu aded dâhi (çargâh)ın mevkîini gösterir.

- 21- (Yegâh) ile (Neva) arasında $2/1$ nisbeti bulunduğundan ve bu da telin tam yarısı demek olduğundan (500)üncü milimetroya (neva) nağmesinin çıkacağı perde bağını raptederiz.
- 22- (Yegâh) ile (Hüseynî) arasındaki buudun adedî nisbeti $9/4$ 'tür. 1000 adedini (4) ile zarb (9) ile taksim ederiz. Çıkan $(444 \frac{4}{9})$ adedi (hüseynî) nağmesinin mevkiidir.
- 23- (Yegâh) ile (Evc) arasında $(16384/6561)$ nisbeti vardır. (1000) adedinin (6561) ile zarb (16384) ile taksiminden hâsıl olan $(400 \frac{925}{2048})$ adedi (evc)in mevkiini gösterir.
- 24- (Yegâh) ile (Gerdaniye) arasında $8/3$ nisbeti vardır. Binaenaleyh (1000) adedini (3) ile zarb (8) ile taksim eder isek (gerdaniye nağmesinin (375)inci milimetrodan çıkacağını anlarız.
- 25- (Yegâh) ile (Muhayyer) arasında $3/1$ nisbeti vardır. O halde (1000) adedinin (3) ile taksiminden elde edeceğimiz $(333 \frac{1}{3})$ adedi (muhayyer) nağmesinin telimizin üzerindeki mevkiini göstermiş olur.
- 26- (Yegâh) ile (Tiz segâh) arasında $65536/19683$ nisbeti vardır. (1000)in (19683) ile zarb (65536) ile taksiminden hâsıl olan $(300 \frac{2275}{8192})$ adedi (Tiz segâh)ın mevkiini irae eder.
- 27- (Yegâh) ile (Tiz çargâh) arasında $32/9$ nisbeti vardır. Binaenaleyh (1000) adedinin (9) ile zarb (32) ile taksiminden çıkan $(281 \frac{1}{2})$ adedi (Tiz çargâh)ın mevkiidir.
- 28- (Yegâh) ile (Tiz neva) arasında $4/1$ nisbeti vardır. Şu hâlde (1000) adedinin (4) ile taksiminden hâsıl olan (250) adedi (Tiz neva)nın (250) milimetrodan çıkacağını gösterir.

Bu amelîyâtı icra ederek (mıkyaş-ı savt) üzerinde fennî mevkîleri riyazî bir

Kat'iyetle tesbit edilen (tabîî nağmeler) imizin hangileri olduğu ve telin kaçınıcı milimetresuna tesadüf ettikleri lââyıkıyla anlaşılmaq için âtideki nota satırlarının dikkatle gözden geçirilmesini tavsiye deriz.

Yegâh	Hüseyinî Aşiran	Irak	Rast	Dügâh	Segâh	Çargâh	Neva
							
1	9/8	$\frac{8192}{6261}$	4/3	3/2	$\frac{33768}{19683}$	16/9	2/1
1000	888 $\frac{8}{9}$	800 $\frac{925}{1024}$	750	666 $\frac{2}{3}$	600 $\frac{2775}{4066}$	562 $\frac{1}{2}$	500

Neva	Hüseyinî	Evc	Gerdaniye	Muhayyer	Tiz Segâh	Tiz Çargâh	Tiz Neva
							
2/1	9/4	$\frac{16384}{6561}$	8/3	3/1	$\frac{65536}{19683}$	32/9	4/1
500	444 $\frac{4}{9}$	400 $\frac{925}{2048}$	375	333 $\frac{1}{3}$	300 $\frac{2275}{8192}$	281 $\frac{1}{4}$	250

(Şekil 21)

Yukarıda görülen (15) (tabîî nağme)den her birinin altında bulunan adedî nisbetler, yalnız o nağme ile baştaki (sol = yegâh) nağmesi arasındaki buudu gösteren birer ölçüden ibarettir; bu notaların birbiri arasında bulunan buudların mahiyetlerini yek nazarda anlayabilmek için nağmelerin “fasılâ-i müteakibe” lerini gösteren diğer sahifedeki nota satırlarını (şekil 22) tetkik etmelidir.

(Mıkıyas-ı savt) üzerinde mevkîlerini bulduğumuz (15) tabiî nağme silsilesini gösteren (21)inci şeklin tetkikinden anlaşılmıştır ki mezkûr silsile münhasıran (tabiî nağmeler)den mürekkeb olup bunların arasında (ârizî nağmeler)den hiçbiri bulunmamaktadır. Nağmelerin arasındaki “fasılâ-i müteakibeler” i gösteren âtideki şekilden de şunu anlamış olacağız ki (tabiî nağmeler) imizin arası müsâvi açıklıkta değildir ve bu nağmeler arasında en büyüğü 9/8, ortancası 65536/59049, daha küçüğü 2187/2048 nisbetinde olarak (üç) nevi (buud) vardır.

Yegâh	Hüseyinî Aşiran	Irak	Rast	Dügâh	Segâh	Çargâh	Neva
9/8	$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	9/8	$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	9/8	

Neva	Hüseyinî Aşiran	Evc	Gerdaniye	Muhayyer	Tiz Segâh	Tiz Çargâh	Tiz Neva
9/8	$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	9/8	$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	9/8	

(Şekil 22)

Aralarında 9/8 nisbeti bulunan buudlara (Tanini – Ton majeur), aralarında 65536/59049 nisbeti bulunan buudlara (Büyük mücenneb – Ton mineur), aralarında 2187/2048 nisbeti bulunan buudlara da (Küçük mücenneb – Apotome) namları verilir.

Şurasını şimdiden ihtar edelim ki Türk mûsikîsinde kullanılan buudlardan bazılarının hem “takribî” olarak, hem de “tahkikî” olarak (iki) türlü “adedî nisbet” i vardır; bazılarının ise yalnız “tahkikî” nisbeti olup “takribî” nisbeti yoktur.

(Tanini) buudu yalnız “tahkikî” nisbeti olan buudlardandır. (Büyük mücenneb) buudunun hem tahkiki hem de takribî nisbetleri vardır: Tahkikî nisbeti 65536/59049, takribî nisbeti de 10/9’dur. (Küçük mücenneb) buudunun da iki nisbeti olup tahkikîsi 2187/2048,

Takribîsi 16/15'tir. Bir buudun böyle iki türlü “adedî nisbet” ile gösterilmesinin esbabı ileride sırası gelince izah olunacaktır.

Aralarında (Tanini) buudu bulunan tabiî nağmelerin mâbeyninde mûsikîmizin ameliyâtında ekseriya (üç) [1], (Büyük mücenneb) ile (Küçük mücenneb) buudu bulunan nağmelerin arasına da ikişer (ârizî) perde dâhil olabilmektedir.

(Tabiî nağmeler) imizin arasına giren bu ârizî perdelerin de (mıkyas-ı savt) üzerinde mevkîlerini bulmak için icrası iktiza eden ameliyâta gelince: birer birer tarifi uzun sürecek olan bu ameliyâtı daha sade bir surette irae edeceğiz; mesela, (yegâh) ile (hüseynî aşîrân) arasındaki birinci “ârizî perde” nin mevkîi nasıl bulunacağını kısaca: (Nim kaba hisar) = $256/243 = (939 \text{ } 7/32)$

şeklinde ifade edeceğiz ki bundan kar' ilerin anlayacağı mânâ, (yegâh) ile (nim kaba hisar) arasında 256/243 nisbeti mevcut olduğundan ve (mıkyas-ı savt)ın tûlu olan (1000) milimetroyu 256/243 nisbetini evvela (243) adedi ile zarb, sonra (256) adediyle taksim edecek olur isek çıkacak $949/ 7/32$ adedinin telimizin üzerinde (nim kaba hisar) denilen perdenin mevkîini göstereceğinden ibarettir. Maksudımızı bir kat daha tasrih için tekrar edelim ki “ârizî perdeler” in her birine mahsus olarak isimlerinin yanına yazdığımız (adedî nisbet)lerin küçük adedini daima (1000) ile zarb ve hâsıl-ı zarbı o nisbetin büyük adediyle taksim edeceğiz ve çıkacak adedlerden üç perdenin mevkîi neresi olacağını anlayacağız:

- 1- [Yegâh] (1000) milimetro tûlündedir.
- 2- Nim kaba hisar = $256/243 = 949 \text{ } 7/32$
- 3- Kaba hisar = $2187/2048 = 936 \text{ } 967/2187$
- 4- Dik kaba hisar = $65536/59049 = 901 \text{ } 133/8192$

[1] (Tanini)lerin arasına giren (üç) perdenin (Tanini) buudunu – nisbetleri muhtelif – (dört) kısma ayrılmasından dolayı şark ve garb müelliflerinden bazıları bunlara (çeyrek perde = Qari de ton) namını vermişler ve bu tabiri görenler de Türk mûsikisinde bir (Tanini) buudunun “dört mûsâvi kısma” taksim edildiğine zahib olmuşlar ise de bahsimiz ilerledikçe anlaşılacağı vechile mûsikîmizde bir (Tanini) buudunun “dört mûsâvi kısma” ayrıldığı asla vâki olmayıp ancak gerek (Tanini) buudları, gerek (Büyük mücenneb) ve (Küçük mücenneb) buudları arasında “nisbetleri muhtelif” birtakım (lahnî buudlar) kullanılmaktadır.

- 5- [Hüseynî aşirân]
- 6- Acem aşirân = $32/27 = 843 \frac{3}{4}$
- 7- Dik acem aşirân = $19683/16384 = 832 \frac{7744}{19683}$
- 8- [Irak]
- 9- Geveşt = $81/64 = 790 \frac{10}{81}$
- 10- Dik geveşt = $320/643 = 759 \frac{3}{8}$
- 11- [Rast]
- 12- Nim zengûle = $1024/729 = 711 \frac{177}{128}$
- 13- Zengûle = $729/512 = 702 \frac{242}{729}$
- 14- Dik zengûle = $262144/177147 = 675 \frac{49950}{65571}$
- 15- [Dügâh]
- 16- Kürdi = $128/81 = 632 \frac{13}{16}$
- 17- Dik kürdi = $6561/4096 = 624 \frac{1936}{6561}$
- 18- [Segâh]
- 19- Bûselik = $28/16 = 592 \frac{16}{27}$
- 20- Dik bûselik = $1280/729 = 569 \frac{17}{32}$
- 21- [Çargâh]
- 22- Nim hicaz = $4096/6187 = 533 \frac{958}{1024}$
- 23- Hicaz = $243/128 = 526 \frac{183}{243}$
- 24- Dik hicaz = $1048576/5311441 = 506 \frac{107693}{1311072}$
- 25- [Neva]
- 26- Nim hisar = $512/243 = 474 \frac{39}{64}$
- 27- Hisar = $2187/1024 = 468 \frac{484}{2187}$
- 28- Dik hisar = $131072/59049 = 450 \frac{8325}{16384}$
- 29- [Hüseynî]
- 30- Acem = $64/27 = 421 \frac{7}{8}$
- 31- Dik acem = $19683/8193 = 416 \frac{3872}{19683}$
- 32- [Evc]
- 33- Mahur = $81/32 = 385 \frac{5}{81}$
- 34- Dik mahur = $640/243 = 379 \frac{11}{16}$
- 35- [Gerdaniye]

36- Nim şehnaz = $2048/729 = 245/256 = 355$ ($2048/729 = 355 \ 245/256$)

37- Şehnaz = $729/256 = 351 \ 121/729$

38- Dik şehnaz = $524288/177147 = 337 \ 115486/131072$



39- [Muhayyer]

40- Sünbüle = $256/81 = 316 \frac{13}{32}$

41- Dik sünbüle = $6561/2048 = 312 \frac{968}{6561}$

42- [Tiz segâh]

43- Tiz bûselik = $27/8 = 296 \frac{8}{27}$

44- Dik tiz bûselik = $2560/769 = 284 \frac{49}{64}$

45- [Tiz çargâh]

46- Nim tiz hicaz = $8196/2187 = 266 \frac{991}{1024}$

47- Tiz hicaz = $243/64 = 263 \frac{91}{243}$

48- Dik tiz hicaz = $2097152/531441 = 253 \frac{262144}{894125}$

49- [Tiz neva]

(Mıkıyas-ı savt) üzerinde (Tiz neva)dan daha ileriye doğru (Tiz hüseyîni) (Tiz acem) gibi herhangi bir nağmenin mevkiini bulmak için kaide şudur ki o nağmenin pest mukabilinin adedî nisbetini alır ve o nisbetin yalnız büyük adedini (2) ile zarb ederiz; hasıl olan – kabil-i ihtisar ise – bade'l-ihtisar değil ise aynen aradığımız nağmenin mevkiini göstermiş olur. Mesela (Tiz hüseyîni)nin mevkiini bulmak istiyoruz: (hüseyîni)nin nisbeti (21)inci şekilde gördüğümüz vechile $9/4$ idi; binaenaleyh bu nisbetin büyük adedi olan (9)u (2) ile zarb eder ve (18) adedine nisbetin küçük adedi olan (4)ü mahreç vererek $18/4$ nisbetini ihtisal ederiz. Ve ihtisar edilince $9/2$ şeklini alan telimizin üzerine tatbik edince $(222 \frac{2}{9})$ adedini buluruz ki bu da (Tiz hüseyîni)nin mevkiini gösterir.

Bu ciheti de söyleyelim ki (mıkıyas-savt)ın (Tiz neva) nağmesini veren (250)inci milimetrosundan itibaren bakî kalan kısmını tekrar “iki müsâvi kısma” ayıracak olsak telin (125)inci milimetrosundan (Tiz nevanın tizi = sol) nağmesi çıkar ve telin bu (125) milimetroluk kısmından dahi (neva) ile (Tiz neva) arasındaki bütün “tabîi” ve “ârızî” nağme ve perdelerin tizlikle nazirlerinin istihracı mümkün olur.

(Yegâh)tan itibaren (Tiz neva)ya kadar bütün nağmeler arasındaki buudların isimleri ve bu buudlara mahsus işaretler

Mesela (Yegâh) ile (Nim kaba hisar), yahut yine (yegâh) ile (acem aşîrân) ve daha doğrusu herhangi bir nağme ile (yegâh) arasında bulunan buudun miktarı bâlâda 89 ila 91. Sahifelerdeki cetvellerde her nağmenin ismi yanında yazılan 256/243 ve 32/27 gibi nisbetlerle gösterilmiş idi. (Yegâh) mebde itibar olunduğuna göre (yegâh)tan (neva)ya kadar mevkîleri tesbit edilen (24) adet tabîî ve ârızî nağmenin arasındaki buudların birer “ismi” ve bu isimlerin muhtasar bir “işareti” vardır. Âtideki cetvel buudların isimleriyle işaretlerini havidir.

- 1- Yegâh – birli (Unisson), (BR)
- 2- Nim kaba hisar – Bakiye (B)
- 3- Kaba hisar – Küçük mücenneb (KM)
- 4- Dik kaba hisar – Büyük Mücenneb (BM)
- 5- Hüseyinî aşîrân – Tanini (T)
- 6- Acem aşîrân – Küçük üçlü (KÜ)
- 7- Dik acem aşîrân – Orta üçlü (OÜ)
- 8- Irak – Büyük üçlü (BÜ)
- 9- Geveşt – Zı’f Tanini (ZT)
- 10- Dik geveşt – Nâkıs dörtlü (ND)
- 11- Rast – Dörtlü (D)
- 12- Nim zengûle – Zâid dörtlü (ZD)
- 13- Zengûle – Nâkıs beşli (NB)
- 14- Dik zengûle – Mücenneb beşli (MB)
- 15- Dügâh – Beşli (BŞ)
- 16- Kürdi – Zâid beşli (ZBŞ)
- 17- Dik kürdi – Fazla beşli (FBŞ)
- 18- Segâh – Nâkıs altılı (NA)
- 19- Bûselik – Altılı (A)
- 20- Dik bûselik – Nâkıs yedili (NY)
- 21- Çargâh – Yedili (Y)

- 22- Nim hicaz – Fazla yedili (FY)
- 23- Hicaz – Zâid yedili (ZY)
- 24- Dik hicaz – Mücenneb sekizli (MS)
- 25- Neva – Sekizli (S)

(Neva)dan (Tiz neva)ya kadar olan buudların ayrıca isimleri yoktur; mesela (yegâh – hüseyinî) buudu bir (sekizli) ile bir (tanini) buudlarının mecmuundan mürekkebe olduğundan bu buuda (sekizli ve tanini) ismi verilmiş ve işareti de (ST) olarak gösterilmiştir. Başka bir misal: (yegâh – gerdaniye) buudunun ismi (sekizli ve dördtlü), işareti (SD)dir. Kezâlik (yegâh – tiz neva) buudunun ismi (iki sekizli) ve işareti de (SS)dir.

(Sualler)

(İlm-i te’lif) bize neyi öğretecektir? – Bir mûsikînin nazariyatını hâvi olan kitap ne gibi bahisleri hâvi olmalıdır? – Bizim bu kitapta tuttuğumuz meslek hangisidir? – Bir (mıkyas-ı savt)a neden dolayı ihtiyacımız vardır? – (Mıkyas-ı savt) nasıl yapılmalıdır? – Bu aletin üzerindeki teli hangi nağmemize çekmeliyiz? – Telin tûlu ne kadar olmalıdır? – (Mıkyas-ı savt) üzerinde (yegâh)tan (Tiz neva)ya kadar olan tabîî nağmelerin ‘hâsıla-ı müteakibeleri’ hangi buudlardan ibaret ve bu nağmeler arasında kaç nevi buud mevcuttur? – Mûsikîmizde müstamel buudların kaç türlü adedî nisbetleri vardır? – Tanini, Büyük mücenneb, Küçük mücenneb buudlarının “tahkikî” ve “takribî” nisbetleri hangileridir? – Bu üç nevi buudun aralarına kaçar “ârizî perde” dâhil olmaktadır? – Ârizî nağmelerin mevkîlerini (mıkyas-ı savt) üzerinde nasıl buluruz? – (Tiz neva)dan daha tiz nağmelerin mevkîlerini bulmanın kaidesi nedir? – (Mıkyas-ı savt)ın (Tiz neva)yı veren kısmını da ikiye ayırır isek telin bu kısmında hangi nağmeleri buluruz? – (Yegâh) ile (Neva) arasındaki tabîî ve ârizî nağmelerin (yegâh)a nisbetle aralarındaki buudların isimleri ve işaretleri nedir? – (Neva – Tiz neva) arasında bulunan buudların ayrı isimleri var mıdır? Ve işaretleri nasıldır? –

Yedinci Mebhas

Mülâyim buudlar hangileridir?

Mûsikî buudlarının bir takım adedî nisbetlerle gösterildiğini ve bu nisbetlerin bir tel üzerine tatbikinden hâsıl olan mülâyim nağmelerin de mûsikî lisanımızın elifba harfleri makamına kaim olduğunu biliyoruz ve bundan evvelki mebhasde de bu nağmelerin bir tel üzerinden – o telin ne gibi kısımlara taksimiyle – istihraç edileceğini öğrendik; işte bu mülâyim nağmelerdir ki muhtelif vaziyetlerde yan yana getirilecek ve bunlardan da birçok lahnî tertipler, daha maruf tabiriyle “makam” lar, “terkib” ler hâsıl olacaktır. Burada hatırmıza şu sualler gelebilir:

-Herhangi iki adedin birbirine nisbet edilmesinden bir “adedî nisbet” husûle geleceğine nazaran acaba böyle her akla gelen nisbetin tatbikinden elde edilecek nağmelere “mülâyim” demek ve bunları mûsikîmizde kullanmak kabil olamaz mı? Kabil olamaz ise hangi buudlara “mülâyim”, hangilerine “mütenafir” diyeceğiz? Bu hükümleri vermek için elimizdeki mikyas (Critérium) nedir?

Öyle ya! Mademki 9/8 nisbetinin bir tel üzerine tatbikinden (rast-dügâh), (çargâh-neva) gibi bir takım “mülâyim buudlar” hâsıl oluyor; o halde mesela 9/7 nisbetinin kabahati nedir? Bununla da “yeni bir buud bularak mûsikîde kullanılabilen buudların adedini tezyîd edemez miyiz? ...

Bu suallerin cevabı gayet basittir: eserimizin 12nci sahifesinde izah ettiğimiz vechile mûsikî ilmi, nazarî olarak teşkîli mümkün bulunan bütün adedî nisbetlerin tatbikatından hâsıl olmamış ve bilakis mûsikî tabiâtına ve zevk-i selîme malik insanların tabîî teganniyâtına hâkim olan kanunları tedkîk eden nazariyecilerin “ancak ameliyâtta kullanılan nağmeleri” gösteren adedî nisbetleri bulup tesbit etmelerinden vücuda gelmiştir; ve yine nazariyecilerimizin tedkîkatı meydana çıkarmıştır ki aralarında 9/8 nisbeti bulunan nağmeler kulağa “mülâyim” bir tesir icra ettiği halde arasında 9/7 nisbeti bulunan nağmeler sâmiaya bilakis “mütenafir” gelmektedir. Binaenaleyh insanların tabîî teganniyatını temsil etmeyen herhangi bir adedî nisbetten hâsıl olan nağmelerin “mülâyim” addedilmemesi umur-i tebiîyyedendir.

Karîlerimiz bu sözümüze karşı da (ne için böyle oluyor?) diye bir sual daha vaz edebilirler, yani 9/8 buudunun nağmesi mülâyim olduğu halde 9/7'ninki mütenafir olmasının sebebini ilmen izah etmeliğimizi isteyebilirler; nitekim bu sual çok eski zamandan beri ortaya konulmuş ve nazariyecilerimiz bu hadiseyi ilme istinad ettirmek için kılı kırk yararcasına çalışmışlar ve Avrupalıların bile nazar-ı takdirini celb eden [1] bazı kaideler koymuşlardır. Ma'hâzâ bütün bu saylarına rağmen (mülâyim buudlar)ın miktar ve envâ ile tarz-ı tasnifi hakkındaki ifadelerinde Nazariyecilerimiz bir hayli tenakuzlara düştükleri gibi [2] hangi buudlara “mülâyim”, ve hangilerine “mütenafir” denileceği meselesini de cezrî surette halletmişlerdir.

Zaten bütün garp ulemasınca dahî mülâyemet (Consonance) ile münaferet (Dissonance) arasında kat'i bir hadd-i fâsıl tayini hususunda ittihad-ı efkâr görülememektedir. Bunun başlıca sebebi ise bu hadd-i fâsılın, herkesin kulağındaki hassasiyetin derecesine, ve o kimsenin aldığı terbiye-i mûsikîye neticesi olarak kulağının hasıl ettiği itiyâda göre değişmesidir. Birisine gayet sert gelen bir nağme diğer birine gayet latif görünebilir. Çünkü zevkler, renkler üzerine münakaşa olunamadığı gibi mûsikîde nağmeler üzerine de münakaşa yapılamaz.

Şu kadar ki “mülâyemet” hududunun nerede bittiği ve “münaferet” hududunun nereden itibaren başladığı mutlak bir surette tayin olunamadığını gören garp hükemâsı bu meseleyi büsbütün terk etmeyi de muvafık bulmamışlar ve bazı müellifler kendi düşüncelerine göre mûsikî nağmelerini “mülâyim” ve “mütenafir” sınıflarına ayırmakla beraber bazıları da nağmeleri – mülâyemetlerinin çokluğu ve azlığı itibariyle – bir sıraya

[1] Alman mûsikî ulemasından (Riman)ın mûsikî kamusunda (Messel) kelimesine bakınız. Müellif orada, 14. Asr-ı mîladîde Avrupa mûsikîşinaslarının malumatı kadim Yunan nazariyesinden ileri gidemediği halde şark nazariyecilerinin büyük üçlü (Tierce majeure) ve küçük üçlü (Tierce mineure) ve hatta büyük ve küçük altılı (Sixte majeure), (Sixte mineure) buudlarını “mülâyim” buudlardan addettikleri kemal-i takdirle zikrederler.

[2] Bu tenakuzların burada izahı uzun sürer; ziyâde tafsilat için (Safiyüddin) ile (Abdülkâdir Merâgî)nin müellefâtında (buudlar) bahsine müracaat olunabilir.

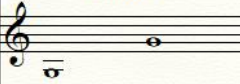
Dizerek “mülâyemet” ile “münaferet” beynindeki hadd-i fâsılın nereden itibaren lazım geleceğinin tayinini herkesin zevkine bırakmışlardır.

Mülâyim ve mütenafır buudlara dair Alman nazariyecilerinden (Helm Holc) ile (Riman)ın birer nazariyesi olduğu gibi Fransız âlimlerinden (Lavinyak)ın da bir nazariyesi [1] vardır. Bu bahiste şurasını da farklı bir hiss-i iftihar ile söylemeliyiz ki Türk nazariyecilerinin mülâyemet ve münaferet hakkındaki altı yüz senelik nazariyeleri ile asrımızda Almanların en büyük mûsikî âlimi olan (Riman)ın nazariyesi [2] arasında heman da bir fark yoktur.

§

Eb’adın “mülâyemet” i ile “münaferet” i arasında ilmî bir hadd-i fâsıl tayinindeki müşkilâtı anladıktan sonra buudların daha mantıkî tasnifine girişebiliriz; bu tasnif, mûsikîmizin ameliyâtında kullanılan ve binaenaleyh mülâyemetleri tetkik ve münakaşadan müstağni olan bütün nağmeleri “büyüklük” ve “küçüklük” nokta-i nazarından sınıflara ayırmak suretiyle yapılabilir. Bizim nazariyemizde işte bu makul yol tutulmuş ve mûsikî buudlarımız (büyük buudlar), (orta buudlar), (küçük buudlar) namlarıyla bervec-i âtî (üç) kısma ayrılmıştır.

- (1) Büyük buudlar – (sekizli), (sekizli ve dördlü), (sekizli ve beşli), (iki sekizli) namları verilen (dört) buuddan ibarettir; mesela:

SEKİZLİ	SEKİZLİ VE DÖRTLÜ	SEKİZLİ VE BEŞLİ	İKİ SEKİZLİ
			
Yegâh Neva	Yegâh Gerdaniye	Yegâh Muhayyer	Yegâh Neva

(Şekil 23)

[1] Bu nazariyelere dair malumat almak için (Helm Holc)un Théorie Physiologique de la musique (Riman)ın Dictionnaire de la musique, ve (Lavinyak)ın La musique unvanlı eserlerine müracaat ediniz.

[2] (Riman)ın mûsikî kamusunda (Intervalle) kelimesini tefsir ederken (mülâyim buudlar)ı tasnif etmesi ile (Safiyüddin)in (Şerefiye)sindeki (mülâyim buudlar) bahsini mukayese ediniz.

(2) Orta buudlar – (beşli), (dörtlü) namlarıyla (iki) buuddan ibarettir; mesela:

BEŞLİ		DÖRTLÜ	
Rast	Neva	Rast	Çargâh

(Şekil 24)

(3) Küçük buudlar – (nâkıs dörtlü), (zi’f tanini), (büyük üçlü), (orta üçlü), (küçük üçlü), (zâid tanini), (tanini), (büyük mücenneb), (nâkıs büyük mücenneb), (zâid küçük mücenneb), (küçük mücenneb), (zâid bakiyye), (bakiyye), (orta bakiyye), (küçük bakiyye), (irha), (fazla) namlarında (on yedi) buuddan ibarettir; mesela:

NÂKIS DÖRTLÜ		Zİ’F TANİNİ		BÜYÜK ÜÇLÜ		ORTA ÜÇLÜ	
Rast	Dik Bûselik	Rast	Bûselik	Rast	Segâh	Rast	Dik Kürdî
KÜÇÜK ÜÇLÜ		ZÂİD TANİNİ		TANİNİ		BÜYÜK MÜCENNEB	
Rast	Kürdî	Dik Kürdî	Nim Hicaz	Rast	Dügâh	Dügâh	Segâh
NÂKIS BÜYÜK MÜCENNEB		ZÂİD KÜÇÜK MÜCENNEB		KÜÇÜK MÜCENNEB		ZÂİD BAKİYYE	
Çargâh	Dik Hicaz	Dügâh	Dik Kürdî	Segâh	Çargâh	Segâh	Dik Bûselik
BAKİYYE		ORTA BAKİYYE		KÜÇÜK BAKİYYE		İRHA	
Bûselik	Çargâh	Hüseyinî	Acem 5	Dik Kürdî	Segâh	Neva 6	Segâh
FAZLA							
Segâh	Bûselik						

[1] ve [2] numaralı haşiyeler burada yer olmadığından 98’inci sahifeye nakl edilmiştir.

Burada bir gûne sû-i tefehhüme mahal kalmamak üzere ihtar edelim ki “üç” nevî’ e ayrılan mûsikî buudlarının her birinin şekillerimizde gösterilen nağmeler birer misalden başka bir şey olmadığından bu buudların münhasıran o nağmeler arasında bulunarak başka nağmeler arasında bulunmadığına zahip olmamalıdır. Binaenaleyh (sekizli buudu) yalnız (yegâh – neva) arasında bulunmayıp (hüseynî aşîrân – hüseyinî), (ırak – evc), (rast – gerdaniye), (dügâh – muhayyer) kabilinden aralarında 2/1 nisbeti bulunan her nağme arasında bulunduğu gibi (beşli buudu) da (yegâh – dügâh), (dügâh – hüseyinî) nağmeleri kabilinden aralarında 3/2 nisbeti bulunan bütün nağmeler arasında bulunmakta ve keza (dörtlü buudu) dahî (dügâh – neva), (çargâh – acem) nağmeleri aralarında 4/3 nisbeti bulunan bütün nağmeler arasında dâhil olmaktadır.

Bu tafsilattan çıkan netice şudur ki mûsikîmizde kullandığımız bütün (mülâyim buudlar)ın mecmuu “dördü” büyük, “ikisi” orta, “on yedisi” de küçük olmak üzere (yirmi üç) buuda baliğ olmaktadır. Bu buudların mahiyetleri ve ne suretle hâsıl oldukları layıkıyla anlaşılacak için, birer birer tariflerine lüzum görüyoruz:

1- (Sekizli) buudu (La’Octave)

İki nağmesi arasında 2/1 nisbeti bulunan buuddur ki medar-ı elhân olan (bütün nağmeleri) hâvi olması itibariyle kudema indinde (zü’l-küll buudu) namıyla maruf idi. (Sekizli) buudunun pest ve tiz nağmeleri arasında imtizaç o derecededir ki bir te’lif-i lahnîde biri diğerinin makamına kaim olabilir. Mesela (rast) ile (gerdaniye)

[1] (Saba) makamının (hüseynî) ile (acem) nağmeleri arasında – (hüseynî)nin 896/891 nisbetinde tizleşmesinden 22/21 nisbetinde bir buud vardır ki (bakiyye) den pek az küçük olduğu için (orta bakiyye) namına tesmiye edilmiştir. Garb ulemasından Gevar) tarafından yazılan (uzmane-i kadimede mûsikînin tarifi ve nazariyatı) ünvanlı mühim eserin 321 inci sahifesinde bir buudun dahil olduğu (cins) e (chromatique synton) denilmektedir. [“Cins” in ne demek olduğu ileride görülecektir.] Mamafih (mikyâs-ı savt) daki alelade (hüseynî) ve (acem) nağmeleri arasında bulunan buud evvelce öğrendiğimiz vechile yine bir bakiyeden ibaret ve nisbeti de 356/343’dür.

[2] “İrha” buudu, aslında tarif edileceği vechile sazandelerin parmaklarını bir nağme üzerinde temrin ettikleri fakat aynı nağmenin (tanini) buudunun “dörtde biri” kadar tizleştirmelerinden hasıl olduğu için ikinci bir nota ile iraesine mahal görülmemiş ve yalnız o notanın 36/35 nisbetinde tahrik edileceğine işaret olarak üzerine bir (t) harfi konulmuştur.

Arasında (sekizli) buudu olduğu için bir eserde “rast” yerine “gerdaniye” basılacak olsa lahnin mahiyeti değişmez.

2- (Sekizli ve dörtlü) buudu (La onzième)

Tarafeyni arasında $8/3$ nisbeti bulunan buuddur ki bir (sekizli) ile bir (dörtlü) buudlarının birleşmesinden hâsıl olduğu için eslaf buna (zü'l- küll ve'l-erba buudu) tesmiye ederlerdi; mesela (rast) ile (tiz çargâh) arasında bir (sekizli ve dörtlü) buudu vardır.

3- (Sekizli ve beşli) buudu (La douzième)

Bir (sekizli) ile bir (beşli)den tereküb eden ve $3/1$ nisbetiyle gösterilen bir buuddur. Eski Nazariyecilerimiz buna da tarz-ı teşkili itibariyle (zü'l-küll ve'l-hams buudu) namını vermişlerdi; mesela (rast) ile (tiz neva) arasında bir (sekizli ve beşli) buudu vardır.

4- (İki sekizli) buudu (La double octave)

Mesela (yegâh) ile (tiz neva) arasında bulunan ve $3/1$ nisbetiyle gösterilen bir buuddur. Kudema nezdinde – iki “zü'l-küll”den mürekkebe olmasından dolayı- buna (zü'l-küll merretin buudu) tesmiye olunurdu.

5- (Beşli) buudu (La quinte)

Nağmeleri arasında $3/2$ nisbeti olan bir buuddur. Eski ismi (zü'l-hams buudu) olan “beşli” buudunun bir hususiyeti vardır ki arasında bu buud bulunan nağmeler gerek “birbirini müteakiben”, gerek “aynı zamanda” işitilsin, kulağa “mülâyim” bir tesir icra ederler; mesela bir kemanın (yegâh) ile (dügâh) tellerine ayrı ayrı yayımızı sürecektir olur isek bittabî mülâyemet duyacağımız gibi yayı tellerin ikisine birden de çeker isek yine çıkan nağmelerin pekâlâ imtizaç ettiğini hissederiz.

6- (Dörtlü) buudu (La quarte)

İki tarafının nağmeleri beyninde $4/3$ nisbeti bulunan bir buuddur. Buna şark nazariyecileri (zü'l-erba) ve eski Yunan mûsikîşinasları da (çar-ü ter) diye tercüme ettiğimiz (Tétracorde) namını verirler idi; mesela: (dügâh) ile (neva) arasında bir (dörtlü buudu) dahî bundan evvelki (beşli) buudunun haiz olduğu hususiyete maliktir; yani iki tarafının nağmeleri gerek “mütevaliyen”, gerek “aynı zamanda” işitilsin, sem'e mülâyim ve mümtezic bir tesir yaparlar.

[Mûsikîmizde (dörtlü) buudunun bir nevî'i daha vardır ki $4/3$ nisbetinde tam bir (dörtlü) ise aşağıda tarifi gelecek 23 numaralı (fazla) buudları mecmuundan mürekkeb olmasından dolayı (fazla dörtlü) namıyla maruftur; mesela (segâh – hüseyinî) nağmeleri arasında $177141/131072$ nisbetiyle gösterilen (fazla dörtlü) buudu vardır.]

7- (Nâkıs dörtlü) buudu (La quarte diminuée)

$4/3$ nisbetindeki (dörtlü) buudundan $81/80$ nisbetinde küçük ve nadiren müstamel bir buuddur ki ilerde (sazkâr) ve (ferahnâk) makamlarının tarifi sırasında mahiyeti anlaşılacaktır. (Rast) ile (dik buselik) ve (neva) ile (dik mahur) nağmeleri arasında (nâkıs dörtlü) buudu vardır. Hakikî nisbeti $320/243$ 'tür.

8- (Zı'f tanini) buudu (La tierce pythagorique)

Aşağıda sırası gelince zikredilecek 13 numaralı (tanini) buudunun ikisi mecmuundan mürekkeb olmasına binaen (zı'f tanini denilen) ve binaenaleyh $81/64$ nisbetiyle gösterilen buuddur ki mesela (çargâh) ile (hüseyinî) ve (acem) ile (muhayyer) gibi nağmelerin arasında bulunur. Avrupalıların icadını kadim Yunan hükemasından (Fisagoras) a istinad ettikleri musattarda (Gamme) “üçlü” buudu aynı nisbeti haiz olduğundan garpta bu buud (Fisagoras üçlüsü) namıyla maruftur.

9- (Büyük üçlü) buudu (La tierce majeure)

Türk mûsikîsinde mesela (rast) ile (segâh) ve (neva) ile (evc) nağmeleri arasında bulunan buuddur ki “hakikî” nisbeti $8192/6561$ ve “takribî” [1] nisbeti $5/4$ 'tür.

10- (Orta üçlü) buudu (La tierce moyenne)

“Hakikî” nisbeti $19683/16384$ ve “takribî” nisbeti de $6/5$ olan bir buuddur. (Rast) ile (dik kürdi) ve (neva) ile (dik acem) nağmeleri arasında (orta üçlü buudu) vardır.

[Her ne kadar eski nazariyecilerimiz $6/5$ nisbetini – mesela (yegâh – acemaşiran) buudu gibi – bir “tanini” ile bir “bakiyye” den tereküb eden ve “hakikî” nisbeti $32/27$ olan

[1] Kar'ilerimiz dikkat etmişlerdir ki buraya kadar ismi geçen 8 buudun nisbetleri gösterilir iken biri “hakikî” diğeri “takribî” iki nisbetten bahsedilmemiş iken 9 uncu (büyük üçlü) buudundan ilk defa olarak bu hale tesadüf edilmiştir; keza bundan sonra gelecek buudlardan ekserisinin de böyle iki nisbeti vardır. Bunun sebepleri “23” buudun tarifâtı bitince izah olunacaktır.

(küçük üçlü) buudunun “takribî” nisbeti olmak üzere göstermişler ise de 6/5 nisbeti 32/27’den ziyâde 19683/16384 nisbetine çok yakın olduğundan 6/5 nisbetini (orta üçlü) buudunun “takribî” nisbeti olarak kabul etmek daha doğrudur.]

11- (Küçük üçlü) buudu (La tierce mineure)

Aşağıda tarifleri gelecek olan (tanini) ile (bakiyye) buudlarından terekkeb eden ve “hakikî” nisbeti 32/24 olan ve “takribî” nisbeti 45/38 olması lazım gelen [1] buuddur ki mesela (yegâh) ile (acem aşirân) ve yahut (dügâh) ile (çargâh) gibi nağmeler arasında vâkidir.

12- (Zâid tanini) buudu (La seconde augmentée)

“Takribî” nisbeti mevcut olmayıp yalnız “tahkikî” nisbeti 7/6 olan buuddur ki [2] mesela (hicaz) makamında kullandığımız (dik kürdi) ile (nim hicaz) nağmeleri arasında bulunur. Kezalik (saba) namını verdiğimiz makamdaki (dik hicaz) ile (hüseyni) nağmeleri beyninde dahi 7/6 buudu vardır.

13- (Tanini) buudu (Le ton majeur)

“Tahkikî” nisbeti 9/8 olan bir buuddur; mesela (rast) ile (dügâh), (çargâh) ile (neva), (neva) ile (hüseyni) gibi nağmeler arasında hep 9/8 nisbetini haiz olan (tanini) buudu bulunmaktadır. (Tanini) nin de “takribî” nisbeti yoktur.

14- (Büyük mücenneb) buudu (Le ton mineur)

“Takribî” nisbeti 10/9 ve “tahkikî” nisbeti 65536/59049 olan buuddur ki aşağıda tarif edilecek olan 19 numaralı ve 256/243 nisbetli (bakiyye) buudunun ikisinin

[1] “Lazım gelen” diyoruz; çünkü yukarıda dahi söylediğimiz vechile kudemanın (küçük üçlü)ye ait olarak gösterdikleri 6/5 takribî nisbetinin (orta üçlü)ye tahsisi zarurî görülmesine ve şu hâlde takribî nisbeti 20/19 olan (bakiyye) ile 9/8 nisbetindeki (tanini)nin birbirine izafet edilmesinden $(45/38 = 20/19 \times 9/8)$ neticesi hâsıl olmasına nazaran 45/38 nisbetinin (küçük üçlü) buudunun takribî nisbeti olacağı tabiidir.

[2] Bizim (mıkyas-ı savt)ın üzerinde 7/6 buudu aynen mevcut değildir. Oradaki (dik kürdi) ile (nim hicaz) arası tam (üç bakiyye)den mürekkebe ve binaenaleyh 7/6’dan pek az büyük ve takribî nisbeti 75/74 ve tahkikî 16777216/14348907 olan bir buuddur! (Nim hicaz) ile (dik kürdi) arasında 7/6 nisbeti bulunması için (nim kürdi)yi bizim mıkyas-ı savttakinden (üç milimetro) kadar tiz basmak icap eder ki bu halde (dügâh) ile (nim kürdi) beynindeki 2187/2048 buudu da 15/14 nisbetine tahavvül etmiş olur.

(65536/59049 = 256/243 x 256/243) mecmuundan mürekkebdır. Mûsikîmizde mesela (dügâh) ile (segâh), (hüseyîni) ile (evc) nağmeleri arasında (büyük mücenneb buudu) vardır.

15- (Nâkıs büyük mücenneb) buudu (Le ton mineur diminué)

“Takribî” nisbeti bulunmayan ve “tahkikî” nisbeti 12/11 olan bir buuddur ki (büyük mücenneb)den pek az küçüktür. Şark memalikine mahsus latif-i elhândan birini teşkil eden (saba) makamında müstamel (dik hicaz) nağmesi [1] ile (çargâh) nağmesi beyninde bu buud mevcuttur.

[Aralarındaki fark gayet dakik olduğundan ekser ameliyecilerimiz bu buudun yerine bazen (büyük mücenneb), bazen de zîrde tarifi gelecek (küçük mücenneb) buudunu kullanırlar; bu sebebe mebnîdir ki (mıkyas-ı savt) ımızın üzerinde mevkilerini bulduğumuz nağmeler arasında bu nağme için de ayrıca bir perde bağı koymağa lüzum görmedik. Mamafih 12/11 nisbetindeki (nâkıs büyük mücenneb) buudunun, (büyük mücenneb)den küçük ve (küçük mücenneb)den büyük bir buud olduğu hatırdan çıkarılmamalıdır.

16- (Zâid küçük mücenneb) buudu (L’apotome augmenté)

Bundan sonra tarif edilecek (küçük mücenneb) buudundan pek az büyük bir buuddur. (Hicaz) makamının terkebine dâhil olan (dik kürdi) ile (dügâh) nağmleri arasında bulunan buudun “tahkikî” nisbeti 15/14 olup “takribî” nisbeti yoktur.

17- (Küçük mücenneb) buudu (L’apotome)

“Tahkikî” nisbeti 2187/2048 ve “takribî” nisbeti 16/15 olan bu buud mesela (segâh) ile (çargâh) ve (evc) ile (gerdaniye) gibi nağmeler arasında vâkidir.

18- (Zâid bakiyye) buudu (Le limma augmenté)

Bundan sonra tarifi gelecek (bakiyye) buudundan pek az büyük bir buud olup (sazkâr) makamında (segâh) ile (dik buselik) nağmeleri arasında müstameldir; keزالık (ferahnâk) makamında dahi (evc) ile (dik mahur) nağmeleri beyninde “bazen” aynı buud kullanılmaktadır ki bunun suret-i istimali ileride (ferahnâk) makamının

[1] Şimdiye kadar (saba) perdesi namı verilen nağmedir ki nazariyemizde arızî nağmelere verdiğimiz isimlerin intizamını muhafaza için bundan böyle (dik hicaz) namıyla tesmiyesini münasip gördük.

Teşrihi sırasında anlaşılacaktır. (Zâid bakiyye) buudunun “tahkikî” nisbeti 135/128’dir.

19- (Bakiyye) buudu (Le limma)

4/3 nisbetindeki (dörtlü) buudundan iki (tanini) tarh edildiği halde bir (tanini)nin nısfından daha küçük bir buud kalır ki bunun hakikî nisbeti 256/243’dür. Mesela (rast – çargâh) nağmelerinin arasında bir (dörtlü) buudu vardır. (Rast)dan itibaren bir (tanini) yükselir isek (dügâh)a vâsıl olacağımız gibi (dügâh)dan da bir (tanini) yükselince (bûselik)e vâsıl oluruz; işte (bûselik) ile (çargâh) arasında “baki kalan” bu buuda şu sebeple (bakiyye) namı verilmiştir. Kezalik (hüseyni) ile (acem) nağmeleri arasında dahi (bakiyye) buudu bulunmaktadır. (Bakiyye)nin “takribî” nisbeti 20/19’dur.

20- (Orta bakiyye) buudu (Le limma moyen)

(Saba) makamının terkibine dâhil olan (hüseynî) ile (acem) nağmeleri beyninde bulunan 22/21 nisbetinde bir buuddur ki (hüseynî) nağmesinin 896/891 nisbetinde tizleşmesinden ve binaenaleyh 256/243 nisbetinin biraz küçülerek 22/21 nisbetine tahavvül etmesinden vücuda gelmiştir.

21- (Küçük bakiyye) buudu (Le demi-ton mineur)

65536/59049 nisbetindeki (büyük mücenneb) buudundan 2187/2048 nisbetindeki (küçük mücenneb) buudunun tarh edilmesinden hâsıl olmuş bir buuddur ki “takribî” nisbeti 25/24 ve “tahkikî” nisbeti 134217728/129140163’tür. Mesela (segâh) ile (dik kürdi) ve (evc) ile (dik acem) nağmeleri arasındaki buud bir (küçük bakiyye)dir.

22- (İrha) buudu (L’intervalle de relachement)

Sazendelerin bir nağme üzerinde parmaklarını titretme hadisesini tetkik eden Nazariyecilerimiz, bu hadisede (tanini) buudunun takriben “dörtte biri” yani 36/35 nisbetinde ileri gittiğini görmüşler ve buna (irha buudu) namını vermişlerdir. 97nci sahifede munderiç son nota satırında görüldüğü üzere bir bu nevi titretmeler için o notanın üzerine bir (t) harfi koymayı münasip gördük.

[Mûsikî icraatı nokta-i nazarından “irha” mahiyetindeki “titretme” lerin, zamanımızda müstamel “titretme” lerden (Trilles) farkı vardır; çünkü üzerine “titretme” işareti olan (Tr) harfleri konulmuş bir nota, kendisinin bir derece

Fevkîndeki nota ile bilmünavebe ve sûratle tekrar edilir. (İrha) titretmesi ise bir notanın tiz tarafındaki notayı da tehziz ettirecek kadar vüs'ate malik değildir; (irha), parmakların tel üzerinde alelâde tehzizinden ibarettir ki bunu sazandelerin hemen cümlesi biraz uzunca nağmelerde zaten yaparlar.]

23- (Fazla) buudu (Comma de Pythagore)

9/8 nisbetindeki (tanini) buudu ile 65536/59049 nisbetindeki (büyük mücenneb) buudu arasındaki farkı gösteren gayet küçük bir buuddur ki rivâyete nazaran ibtida kadîm Yunan hükemasından (Fisagoras) tarafından hesap edildiği için Avrupalılar nezdinde “Fisagoras koması” [1] namıyla maruf bulunmuştur. “Tahkikî” nisbeti 531441/524288 ve “takribî” nisbeti 74/73’dür; mesela (segâh) ile (bûselik), (evc) ile (dik mahur), (kürdi) ile (dik kürdi) nağmeleri arasındaki buud bir (fazla)dan ibarettir.

(Sualler)

Hangi buudlara (mülâyim), hangilerine (mütenafır) diyeceğiz? – Bazı adedî nisbetlerden hâsıl olan birtakım nağmelerin kulağa (mülâyim) geldiği halde birtakımlarının da (mütenafır) olmasının sebebini Nazariyecilerimiz ne dereceye kadar ilmen izah etmişlerdir? – Garp mûsikî âlimleri arasında dahî “mülâyemet” ile “münaferet” arasında kat’i bir hadd-i fâsıl var mıdır? – Garp ulemâsı bu meselede nasıl bir meslek tutmuşlardır? – (Riman)ın bu meseleye müteallik nazariyesiyle Türklerin eski nazariyesi arasında fark var mıdır? – (Mülâyim buudlar) kaç sınıfa ayrılır ve isimleri nedir? – (Büyük buudlar) kaç tanedir? – Bunların isimlerini birer birer sayar ve adedî nisbetlerini söyler misiniz? – (Orta buudlar)ın isimleri ve adedî nisbetleri hangileridir? – (Küçük buudlar) kaç tanedir? – Bunların en büyüğünden en küçüğüne kadar sırasıyla isimlerini ve adedî nisbetlerini izah eder misiniz?

[1] (Tanini)nin takriben dokuzda bir kısmına (koma – comma) denilir.

Sekizinci Mebhas

Bazı Nağmelerimizin Hem “Takribî” Hem de “Hakikî” İki Türlü “Adedî Nisbetler” e Mâlik Olmasının Sebepleri

Şark'ta ve Garp'ta eskiden beri mûsikî nazariyecileri tarafından esas itibariyle kabul edilmiş (umumî destur) vardır ki kısaca (en mülayim buudlar, en basit adedlerin birbirine nisbetinden hâsıl olur) cümlesiyle ifade olunabilir; mesela adedî nisbetlerin birinci mertebesi 2'nin 1 adedine nisbetidir. Biliriz ki 2/1 nisbetinden mûsikîde en mülayim buud olan (sekizli buudu) çıkmıştır. Kezalik nisbetlerin ikinci mertebesi olan 3/2' den (beşli), üçüncü mertebesi olan 4/3'den de (dörtlü) dediğimiz buudlar husûle gelmiştir ki mülayemetlerini tasdikte şark ve garp ulemâsı müttefiktir.

Mamafih bu noktaya kadar devam eden ittifak-ı efkârın daha ziyâde muhafazası mâteessüf mümkün olamamıştır. Nitekim 5/4 nisbetine sıra gelince nazariyeler arasında tefrika da başlamıştır; çünkü bunların bir kısmı, mezkûr “umumî destur” un mazmununa sadık kalmak isteyerek mesela (rast-segâh) buudu gibi (büyük üçlü) denilen buudun nisbeti 5/4 olduğunu söylemişler ise de diğer bir kısmı (istikra) yani tecrübe yoluna giderek sanatlarında mütekâmil ameliyecilerin terennüm ederken kullandıkları (büyük üçlü) buudunun 5/4 nisbetinden “biraz sert” olduğunu görmüşler ve şu kadar ki (büyük üçlü) buudu için “tahkiki” bir nisbet bulmak meselesini de aralarında derhal halle muvaffak olamamışlardır. [1]

Nazariyeciler arasında ikinci bir ihtilaf da bir (tanini)den (Ton majeur) sonra gelen ikinci “tam ses” in bazan yine bir (tanini) olduğu halde ekseriya

[1] Vaktiyle (ud)un üzerinde şimdiki (lavta)larımızdaki gibi “perde bağları” var idi ki bunlara (destan) denilirdi. Bu bağların mevkîlerini tayin ile uğraşan nazariyecilerimizin – orta parmakla basıldığı ve zannolunduğuna göre ibtida meşhur sazende (zelzel) tarafından udun sapına bağlandığı için – (vasatî zelzel destanı) namı verilen perde bağı için (Farabî)nin 27/22 ve (Safiyüddin) ile muakkablarının daha doğru olarak 8192/6561 nisbetlerini göstermeleri bu ihtilafın uzun müddet devam ettiğini ispat eden delailendir.

(tanini)den “biraz küçük” bir buud (Ton mineur) olduğunun anlaşılması üzerine bu “biraz küçük” buudun hakikî nisbetini tayin etmek meselesinden hâdis olmuştur. “Umumî destur” dan ayrılmamak fikrinde sebat eden nazariyeciler 10/9 nisbetini bu “biraz küçük” buudun nisbeti olarak göstermişler ise de (istikra) taraftarları yine tecrübe tarikini ihtiyar ederek 10/9 buudunun ancak “takribî” bir nisbet olabileceğine yakîn hâsıl etmişlerdir. Zaten birinci ve ikinci meselelerin birbirine şiddetle alaka ve münasebetleri olduğu bedihî idi; zira (büyük üçlü) buudu 9/8 nisbetindeki (tanini) ile ondan (biraz küçük) bir buuddan mürekkebe olmasına nazaran “küçük buud” un nisbeti bir kere kat’i surette tesbit edilmiş olsa ikisinin mecmuundan terekkeb eden (büyük üçlü)nün “hakikî” nisbeti de bulunmuş olacaktı.

Bu maksada vâsıl olmak için – öyle zannediyoruz ki – eski nazariyeciler herhalde “basitten mürekkebe doğru” kaidelerini gözetmişler ve aşağıda sırasıyla tasvir ettiğimiz surette hareket etmişlerdir. Filhakîka evvela 2/1 ve 3/2 ve 4/3 gibi en basit nisbetlerin tatbikinden (sekizli), (beşli), (dörtlü) buudları meydana gelince tabîdîr ki bu üç buudun birbirinden ne kadar büyük olduğu merak edilmiş ve yapılan hesap neticesinde (sekizli)den (beşli) çıkınca (dörtlü) kaldığı gibi (beşli) ile (dörtlü) buudları arasındaki farkın da 9/8 nisbetinde olduğu anlaşılmıştır.

9/8 nisbetinin bulunması nazariyecilere yeni taharrî zeminleri hazırladığına şüphe edilemez. Zira insanların teganni esnasında seslerini bir derece yükseltmek istedikleri vakit 9/8 nisbetine riayet ettikleri minelkadim [1] yapılan tecrübelerle de teeyyüd etmiş idi. Beşerî teganniyatta bir nevi tabîî ve mu’tedil “ses yükseltme” ölçüsü hükmünde olan 9/8 nisbetini elde eden nazariyeciler bu ölçü ile “dörtlü” buudu dâhilinde birbirini müteakip iki “tanini” buudu nisbetinde yükselmişler ve o zaman farkına varmışlar ki insan sesleri – sevk-i tabîîsine bırakılınca – iki taniniden sonra üçüncü bir “tanini” daha basmak istemiyor [2] ve ancak küçük bir buud daha

[1] Nicomaque; Manuel Harmonique, C.9, p.17; C.12, p.27.

[2] Birbirini müteakip “üç tanini” basmaktaki müşkilat bir zamanlar Avrupalıları da o kadar yıldırılmış idi ki kurun-ı vusta mûsikî üstadları buna (Diable en musique) yani “mûsikîde şeytan” namını verirlerdi!

Yükselerek dörtlü buuduna vâsıl oluyor. Şu hâlde bu küçük buudun nisbetini aramak lazım gelmiş ve $4/3$ 'den "iki tanini mecmuu" olan $81/64$ buudu tarh edilince baki kalan buudun (bakiyye) namıyla tanıdığımız $256/243$ nisbetindeki buud olduğu tezahür etmiştir.

Nazariyeciler tuttukları taharrî yolunun daha nihayetine varmadıklarını kendileri de hissediyorlardı. (Bakiyye)nin nisbeti bulunduktan sonra hatıra şu sualin gelmemesi kabil değil idi: (Bakiyye) buudu acaba (tanini)nin tam nısfı mıdır? Yoksa nısfından biraz küçük müdür? Bunu anlamak için "iki bakiyye" yi cem ettiler; $65536/59049$ nisbeti hâsıl oldu. Gördüler ki "iki bakiyye" mecmuu bir "tanini" yi doldurmuyor; o halde "bakiyye" buudu "tanini" nin yarısından "biraz küçük" olduğuna hükm ettiler. Lakin "biraz küçük" tabirinin ilmî bir kıymeti olmadığından bunun da "hakikî" nisbetini bulmak için $9/8$ 'den $65536/59049$ nisbetini tarh ederek $521441/524288$ nisbetini istihsal ettiler ki (fazla) dediğimiz gayet küçük bir buudun nisbetidir.

İki "bakiyye" mecmuu olan $65536/59049$ nisbetinin $9/8$ 'den bir (fazla) buudu nisbetinde "küçük" olmakla beraber hatta $10/9$ buudunun "hakikî" nisbetini aramaktan hâlî kalmayan nazariyecileri sevindirdi; hemen bu yeni nisbeti tecrübe ettiler ve ameliyecilerin terennüm ederken $10/9$ 'dan ziyâde $65536/59049$ nisbetini kullandıklarını gördüler. Binaenaleyh "tanini" den sonra ekseriya kullanılan "biraz küçük tam ses" in hakikî nisbeti $65536/59049$ olacağına şüpheleri kalmadı. Bu noktaya vâsıl olunca artık (büyük üçlü) buudu için "takribî" olabileceğine evvelce hükm edilen $5/4$ yerine "hakikî" bir nisbet bulunması meselesi de kendiliğinden hallolunmuş ve $9/8$ ile $65536/59049$ nisbetlerinin ceminden çıkan $8192/6561$ nisbetinin (büyük üçlü) nün "hakikî" nisbeti olduğu anlaşılmıştır.

Nazariyecilerin önünde halli icap eden bir mesele daha kalmış idi ki o da (dörtlü)den (büyük üçlü) çıkınca ne nisbette bir buud kalıyordu? Sualinden ibaret idi. Derhal tarh ameliyesi yapıldı, ve $6187/2048$ nisbeti bulundu ki (küçük mücenneb) diye tanıdığımız buudun "hakikî" nisbeti idi; ve yapılan tecrübelerden de ameliyecilerin (büyük üçlü)den sonra "dörtlü" buudunu ikmal için $2187/2048$ buudunu kullandıkları tebeyyün etti.

Mütemmim bir tedkik ve tecrübe ameliyesinden sonra da “küçük mücenneb” buudunun bir “bakiyye” ile bir “fazla” mecmuundan mürekkeb olduğu ve en nihayet 9/8 buudunun ekseriya biri 256/243 nisbetinde küçük ve diğeri 2187/2048 nisbetinde büyük iki yarım sese taksim edildiği neticelerine varıldı ki bugün garp mûsikîsinin lahnî (Mélodique) kısmının nazariyesi doğru olarak ancak bu nisbetlerle ifade olunabilir. Vakıa Avrupa hikmetşinasları 9/8 buudunun biri 25/24 nisbetinde küçük, diğeri 27/25 nisbetinde büyük iki yarım sese ayrıldığını söylerler ise de bu nisbetler nazariyecilerimizin 256/243 ve 2187/2048 suretinde tesbit ettikleri “tahkikî” nisbetlerin takribîlerinden başka bir şey değildir. Zaten bu hakikâti gören ve teslim eden [1] Avrupalılar da vardır.

Şurasını da ilave edelim ki bütün bu saydığımız ameliyâtı yapanlar, “umumî düstûr” a bilâ kayd ü şart merbut kalmak istemeyen “tecrübe taraftarları” olduğundan birtakım hesaplar neticesinde buldukları nisbetleri ancak ameliyeciler tarafından bir hiss-i tabîî ve gayr-ı şûûrî ile (Instinctivement) kullanılan nağmelere tevafuk ettikleri takdirde kabul ediyorlardı; ve işte yalnız bu nisbetlere “hakikî” namının verilmesi, bunların ameliyâtta kullanılan nağmelere tamamiyle tevafukundan ve başka bir tabirle bunların doğrudan doğruya ameliyattan istihraç edilmiş nisbetler olmasından ileri geliyordu.

§

“Takribî” nisbetlere gelince bunlar “umumî destur” dan ayrılmak isteyen nazariyeciler tarafından vaz’ edilen nisbetlerdir.

(Tanini) için 9/8 ve (büyük mücenneb) için 10/9 nisbetlerini kabul ettikten sonra bunların arasındaki (fazla) buudunun 81/80, ve (büyük üçlü) buudunun 5/4 olması ne kadar zaruri ise (büyük üçlü) ile (dörtlü) arasındaki farkı gösteren 16/15 nisbetinin de bizim 2187/2048 nisbetinin yerine vaz’ı o derece tabîî idi. Şimdi asıl mesele, biri 9/8 ve diğeri 10/9 olarak kabul edilen ili tam sesin büyüklüğü, küçüklü ikişer yarım sese taksiminde idi. Gerçi evvelce elde edilen

[1] L’art d’accorder soi – meme son piano; par Montal, pages 178.

16/15 buudu, “büyükçe” bir yarım ses olduğundan bunu 9/8’den çıkarınca (tanini) dâhilinde 135/128 nisbetinde ondan “küçük” bir yarım ses kalıyordu; lakin bu 135/128 nisbeti, münhasıran “sade adedler” den müteşekkil nisbetleri kabul taraftarı olanları memnun edemez idi.

Diğer taraftan 10/9 buudunda kezalik büyüklü, küçüklü iki yarım sese taksimi lazım geliyordu. 10/9’dan 16/15 çıkınca 25/24 gibi oldukça basit adedlerden mürekkebi bir nisbetin zuhur etmesi “umumî düstûr” cuları sevindirdi. Onlar bu 25/24 nisbetini – 9/8 buudunun arasına konulacak – “küçük yarım ses” olarak kabul edebilirlerdi; çünkü güzel bir tesadüf eseri olarak 9/8’den 25/24 nisbeti tarh edilince 27/25 gibi yine basit bir nisbet zuhur ediyordu.

Artık bu mesele de hallolunmuş idi. 9/8 buudu, biri 25/24 ve diğeri 27/25 nisbetlerini haiz iki yarım sese taksim olunuyor ve 10/9 buudu ise biri 25/24 ve diğeri 16/15 nisbetinde iki yarım sesi ihtiva ediyordu.

Garp nazariyecileri 25/24 nisbetinin kabulüne sevk eden ikinci bir sebep daha var idi; onlar 5/4 nisbetinden sonra gelen 6/5 nisbetini (küçük üçlü)nün hakikî nisbeti olarak kabul etmiş olduklarından fikirlerince “iki tam ses” den mürekkebi olan (büyük üçlü) buudu ile “bir buçuk ses” den terekkeb eden (küçük üçlü) arasındaki yarım ses farkı da ($5/4 - 6/5 = 25/24$) nisbetiyle gösterilecek idi.

Bu mebhasın hâvi olduğu izahât dikkatle okunur ise şark ve garp mûsikî nazariyecileri arasında asr-dîde ihtilaf ve su-i tefehhümlerin hakîki menşe’lerinin mahiyeti ve bir mûsikî buudu için biri “hakikî”, diğeri “takribî” iki türlü “adedî nisbetler” kabul edilmiş olmasının esbabı tamamiyle anlaşılmış olur.

(Sualler)

“Mülâyim buudlar)ın ne gibi adedlerin nisbetinden hâsıl olacağına dair şark ve garp nazariyecilerinin kabul ettiği (umumî düstur) nedir? – Bu düstura göre şark ve garp ulemâsı hangi buudların adedî nisbetlerinde munfaktırlar? – İttifaksızlık ibtida hangi buuddan başlamıştır? – İkinci ihtilaf noktası hangisidir? – Birinci ve ikinci meselelerin birbirine ne gibi bir alâkası var idi? – Bu meselelerin halli için nazariyecilerimiz basitten mürekkebe doğru nasıl yürümüşler ve 9/8 nisbetini nasıl bulmuşlardır? – (Bakiyye) buudunun nisbeti nasıl bulunmuştur? – (Bakiyye) buudu (tanini)nin acaba tam yarısı mı idi? – (İki bakiyye)nin mecmuu bir (tanini)yi dolduruyor muydu? – (Fazla) buudunun nisbetini ne suretle buldular? – (Büyük üçlü)nün hakikî nisbeti hangisi imiş? – (Tanini)den “biraz küçük tam ses” in hakikî nisbeti nasıl meydana çıkarıldı? – (Küçük mücenneb)in nisbeti nasıl bulundu? – (Küçük mücenneb) hangi buudlardan mürekkebdir? – Avrupa hikmetşinasları 9/8 buudunu ne gibi nisbetlerle iki yarım sese taksim ederler? – Bunların tespit ettikleri nisbetlerin hakikîleri hangileridir? – “Takribî” nisbetleri kimler vaz’etmişlerdir? –

(Ricâ-yı Mahsus)

Müsveddelerimizde nasılsa kalan bazı yanlışlıklardan dolayı ikinci formada birtakım sevhler vukûa gelmiştir ki – ehemmiyetlerine binaen – bunların aşağıda gösterildiği vechile tashihini muhterem karîlerden maa’l-i’tizâr rica ederiz:

Sahife

92 16 – Kürdi – Zâid beşli (Zbş) yerine küçük altılı (KA) olacak

92 17 – Dik Kürdi – Fazla Beşli (Fbş) yerine orta altılı (OA)

92 21 – Çargâh – Yedili (Y) yerine küçük yedili (KY) olacak

93 22 – Nim Hicaz – Fazla yedili (FY) yerine büyük yedili (BY) olacak

93 23 – Hicaz – Zâid yedili (ZY) yerine nâkıs sekizli (NS) olacak

Bir de yine 94üncü sahifede münderiç (sualler)in beşinci satırı nihayetindeki (tanini) tabî kelimesinden sonra (nağmelerin fennî mevkîleri nasıl tespit edilir? – tabî) cümlesi ilave kılınacaktır.

Dokuzuncu Mebhas

Mûsikîmizde muhtelif şekilde (diyez ve bemol) işaretleri ittihaz ve istimaline ne için mecbur oluyoruz?

Türkler, mûsikîlerini yazmak için garb memâlikinde icat edilmiş ve birçok tadil ve ıslah safhaları geçirdikten sonra bugünkü haline vâsıl olmuş bulunan (nota)yı kabul edeli bir asırdan ziyâde zaman geçmiş bulunuyor. Bu bir emr-i vakîdir. Binaenaleyh, garb notasının kabulünde isabet mi edilmiştir? Yoksa eski Türkler'in notasını asrî bir şekilde ıslah ederek kullansak daha iyi mi olurdu? Veyahut hiç olmazsa garb notasını – lisanımız gibi sağdan [1] yazamaz mı idik? Vaktiyle düşünülmesi lazım gelen bu meselelerin artık münakaşasında bile fayda göremiyoruz.

Şu ana kadar ki garb notasının mûsikîmizi hakkıyla yazmak hususundaki kifayetsizliğini itiraf etmek mecburiyetindeyiz. Bu kifayetsizlik bizde son zamanlarda tamamiyle anlaşıldığı gibi bizden çok evvel mûsikîmizi yazmak isteyen Avrupa mûsikî ulemasınca da hissedilmiş, Villoteau, Fétis gibi büyük garb üstâdlarının te'lifatında şark mûsikîsine ait eserlerin notaları yazıldığı sırada muhtelif şekilli (diyez) ve (bemol) işaretleri kullanılmıştır.

Hakikât-i hâl bundan ibaret iken mûsikî kitabeti için böyle birkaç türlü (diyez) ve (bemol) işaretleri kullanılmasına ve icab-ı takdirde bu iki işaretin yan yana nota anahtarlarından sonra kullanılmasına karşı:

“Kullandığımız nota garblıdır; garb notasına ilave yapmağa hakkımız yoktur!” gibi manasız sözlerle itiraz edenlerin müddeayâtı burada uzun uzadıya reddedilmek zahmetine de değmez. (Kraldan ziyâde kral taraftarı) darb-ı meselinin mezmununa mâ-sadak olan bu kimselere: [itiraz ettiğiniz şeylerin hepsini bizzat garblılar yapıyor; yani şark mûsikîsini yazmak için hem muhtelif şekilde arızalar kullanıyorlar; hem de

[1] Bizim için şayan-ı dikkat ve bilhassa mucib-i intibahtır ki Avrupa mûsikîşinasları, altında Türkçe gibi sağdan yazılan lisanlardan birinin güftesi bulunan notaları sağdan başlayarak yazmaktadırlar!

(diyez) ile (bemol) işaretlerini yan yana getiriyorlar.] tarzında kısa bir cevap ile mukabele etmek kâfidir.

Garb mûsikîsinde ne için yalnız bir şekilde (diyez) ve yine bir şekilde (bemol) kullanıldığını birçoklarımız biliriz: (diyez) işareti evvelinde bulunduğu nağmeyi “yarım ses” tizletir; (bemol) de “yarım ses” pesleti. Mademki alafranga mûsikîde bir “tam ses” iki “yarım ses” den müteşekkildir. O halde (do diyez) ile (re bemol)ün birbirinden farkı olamaz; çünkü (do)yu “yarım ses” tizletmek veyahut (re)yi “yarım ses” pesletmek tarîkiyle aynı “yarım ses” üzerinde birleşilmiş olacağı tabiidir.

Bununla beraber şurasını da nazar-ı dikkatten uzak tutmamalıyız ki garb mûsikîsinde bir notanın diyezi ile tiz tarafındaki notanın bemolü arasında fark olmaması, (itidal sistemi) denilen ve mahiyeti (onuncu mebhâs) da izah edilecek olan sisteme göre imal edilmiş “piyano”, “flavuta” ve emsali sabit perdeli aletlere mahsus bir hal olup yoksa “keman” gibi sabit perdeleri bulunmayan sazlarla insan seslerinde bir tam sesin ortasından iki müsâvi kısma ayrılmadığını ve bilakis bu taksimden biri küçük, diğeri büyük iki türlü yarım ses hâsıl olduğunu tasdikte bütün garb mûsikîşinasları müttefiktirler. Filhakîka garb nazariyesinde bir “tam ses” in dokuz müsâvi kısım itibar edildiğine ve bu kısımların her birine (koma) namı verildiğine dair bir bahis vardır. Bu bahse nazaran mesela (do-re) buudunun arasına giren (do diyez) nağmesi, o buudu “iki müsâvi yarım ses” e ayırmaz; (diyez)in hükmü bir perdeyi “beş koma” tizletmek ve “bemol” ün hükmü de “beş koma” pesletmek olduğu için (do) ile (do diyez) arası “beş koma” dan, (do diyez) ile (re natürel) arası da “dört koma” dan mürekkep olur. Kezalik (re natürel) ile (re bemol) arası “beş koma” yı ve (re bemol) ile (do) arası da “dört koma” yı hâvî bulunur. Âtîdeki şekil bu bahsi daha güzel anlatır:



(Şekil 26)

Avrupa hikmetşinasları tarafından 9/8 nisbetindeki buudların biri 27/25 nisbetinde büyük, diğeri 25/24 nisbetinde küçük iki yarım sesden mucib olduğu söylenmesine nazaran 26'ıncı şekilde gördüğümüz vechile “beş koma” yı 27/25 ve “dört koma” yı da 25/24 nisbetleriyle ifade edebiliriz. Şu kadar ki “garb nazariyesinde” dahi (tam ses) lerin cümlesi arasında 9/8 nisbeti olmayıp (re) ile (mi) ve (sol) ile (la) nağmeleri gibi aralarında 10/9 nisbeti bulunanlar da vardır. O halde 9/8 nisbetindeki tam sesler arasında cârî 27/25 ve 25/24 taksimâtının 10/9 nisbetindeki ikinci nev'i tam sesler arasında aynen kâbil-i tatbik olamayacağı tabiidir; çünkü 9/8 nisbetindeki bir buud “dokuz koma” itibar edilince 10/9 nisbetindeki buudların da “sekiz koma” olması icab eder. Bu sebebe mebnidir ki salif-ül zikr (re) ile (mi) ve (sol) ile (la) gibi aralarında 10/9 nisbeti bulunan buudları Avrupa hükeması biri 16/15 nisbetinde biri büyük [1], diğeri 25/24 nisbetinde küçük olmak üzere iki yarım sese taksim ederler.

Garb mûsikîsinde yarım seslerin “dört koma” dan mürekkebe olanlarına (kavî yarım ses – Demi-ton diatonique) ve “beş koma” dan mürekkebe olanlarına (levnî yarım ses – Demi-ton chromatique) namları verilir. (Kavî yarım sesler) başka başka isimleri haiz iki nota arasında ve (levnî yarım sesler) de aynı ismi haiz iki nota arasında bulunur; mesela (do-do bemol) ve (do diyez-re) notaları arasında bir (kavî yarım ses) olduğu gibi (do-do diyez) ve (re bemol-re) notaları arasında dahi bir (levnî yarım ses) vardır.

Ancak bugün garb nazariyesi “tadil sistemi” üzerine müesses olduğu ve bu sistemde ise “tam sesler” ile “yarım sesler” birbirine müsâvî bulunduğu için (kavî) ve (levnî) denilen yarım sesler arasındaki “bir komalık” fark ancak “nazariyatta” kalmış ve yalnız (keman) gibi telli sazlarda kabil-i icra bulunmuştur; binaenaleyh garb mûsikîsinde mesela (do diyez) ile (re bemol) gibi “ameliyatta” birbirinin aynı olan notalara (anarmonik – enharmonique) yani (hem-savt) tesmiye edilmektedir. Bu izahattan anlaşılmıştır ki – “tadil sistemi” olmasa bile – mademki “diyez” ve “bemol” işaretlerinden birincisi önündeki notayı “beş koma” tizletmek

[1] Mamafih bu 16/15 nisbeti 27/25'ten bir “koma” yani 81/80 nisbetinde küçüktür.

ve ikincisi de ‘beş koma’ pestletmek vazifesini ifâ edebiliyor; o halde “diyez” ve “bemol” ün yalnız birer şekli dâhi “kavî” ve “levnî” yarım sesleri göstermeye kifâyet ederken “tadil sistemi” nin kabulünden sonra bu iki işaretin vazifesi büsbütün ve münhasıran “yarım ses” tizletmek ve pestletmekten ibaret kalmıştır.

Hâlbuki Türk mûsikîsinin bütün inceliğiyle yazılması gibi nazik bir mesele mevzu-ı bahs olunca bu kadar basit bir vaziyet karşısında bulunmadığımızı küçük bir mülahaza bize anlatabilir. Zira muhtelif nev’ilerini yukarıdaki sahifelerde izah ettiğimiz birtakım “eb’ad-ı lahniyye” nin yalnız bir (diyez) ve (bemol) işaretleri ile tahriri kabil olamayacağı şüphesizdir.

Mûsikî ameliyemizin hâl-i hazırını tedkik edince görüyoruz ki “esâsî süllem” imizin tabiî nağmeleri arasında “tiz tarafa” doğru çıkan perdeler, o nağmelerden itibaren ya “fazla”, ya “bakiyye”, ya “küçük mücenneb” veya “büyük mücenneb” buudlarından biri nisbetinde tizlenmekte olduğu gibi “pest tarafa” doğru inen perdeler de yine ve tabiî nağmelerden itibaren ya “fazla”, ya “küçük bakiyye”, ya “bakiyye” veya “küçük mücenneb” buudlarından biri nisbetinde pestlenmektedir. Binaenaleyh, Türklerin “esâsî süllem” ini teşkil eden tabiî nağmelerin arasına giren bütün “eb’ad-ı lahniyye” yi ayrı ayrı yazabilmek için atîde şekilleri gösterilen dört nevî (diyez) ile dört nevî (bemol) işaretlerinin ittihaz ve istimâli zaruridir:

			
Yarım Diyez	Diyez	Noktalı Diyez	Büyük Noktalı Diyez
			
Yarım Bemol	Bemol	Çengelli Bemol	Çizgili Bemol

(Şekil 27)

(Diyez)lerin hükmü:

(Yarım diyez) bir tabiî nağmeyi 531441/524288 nisbetindeki (fazla) buudu kadar tizletir.

(Diyez) bir tabiî nağmeyi 256/243 nisbetindeki bakiyye buudu kadar tizletir.

(Noktalı diyez) bir tabiî nağmeyi 256/243 nisbetindeki bakiyye (küçük mücenneb) buudu kadar tizletir.

(İki noktalı diyez) bir tabiî nağmeyi 655/59049 nisbetindeki (büyük mücenneb) buudu kadar tizletir.

(Bemol)lerin hükmü:

(Yarım bemol) bir tabiî nağmeyi 531441/524288 nisbetindeki (fazla) buudu kadar pestletir.

(Bemol) bir tabiî nağmeyi 25/24 [1] nisbetindeki (küçük bakiyye) buudu kadar pestletir.

(Çengelli bemol) bir tabiî nağmeyi 256/243 nisbetindeki (bakiyye) buudu kadar pestletir.

(Çizgili bemol) bir tabiî nağmeyi 218/2048 nisbetindeki (küçük mücenneb) buudu kadar pestletir.

Yukarıda enva'ı ve ahkâmı tesbit edilen (dört diyez) ve (dört bemol) işaretleri vasıtasıyla tizletilecek ve pestletilecek buudların “fazla”, “küçük bakiyye”, “bakiyye”, “küçük mücenneb”, “büyük mücenneb” isimlerindeki (beş) buuddan ibaret olduğunu anladık. Hâlbuki ileride (makamat) bahsinde göreceğimiz vech ile (hicaz) makamının terkbine dâhil olan nağmlerden (dügâh) ile (dik kürdi) arasında 15/14 nisbetindeki (zâid küçük mücenneb) buudu bulunduğu gibi (saba) makamının terkbine dâhil olan nağmelerden (çargâh) ile (dik hicaz) arasında 12/11 nisbetindeki (nâkıs büyük mücenneb) ve yine aynı makamın (hüseynî) ile (acem) nağmeleri arasında dâhi 22/21 nisbetindeki (orta bakiyye) buudları vardır ki bunlardan (zâid küçük mücenneb) buudu (küçük mücenneb) den pek az büyük ve (nâkıs büyük mücenneb) buudu (büyük

mücenneb)den biraz küçük ve (orta bakiyye) buudu ise (bakiyye)den biraz küçüktür; mamafih aralarındaki fark pek az olduğu için bu üç buuda mahsus ayrı arıza işaretleri ittihazına lüzum görmedik ve bu düşünceye mebnidîr ki 15/14 buudunu (küçük mücenneb) ve 12/11 buudunu (büyük mücenneb) ve 22/21 buudunu da (bakiyye) buudlarını gösteren arıza işaretleriyle yazmayı müreccah bulduk.

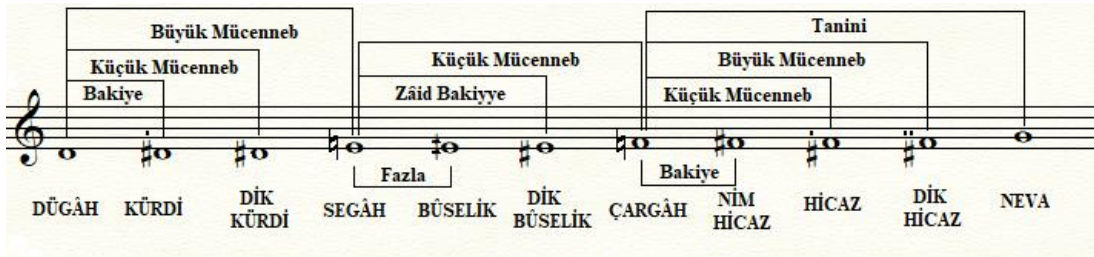
Notaya nasıl yazılacağını henüz izah etmediğimiz (küçük buudlardan) biri de 18 numaralı (zâid bakiyye) buududur. 135/128 nisbetini haiz olan ve zaten pek nadir olarak kullanılan bu buud, terkebine girdiği bir iki makamın tarz-ı teşkili icabınca (küçük mücenneb) buudunun “tiz tarafındaki” nağmeyi 81/80 nisbetinde pestleştirmek suretiyle istihsal

[1] 103 üncü sahifede söylediğimiz vech ile bu nisbet “takribî” dir.

Edilmesine ve 81/80 nisbeti ise (fazla) buudundan “pek az” küçük olmasına binaen (zâid bakiyye) buudunun da (küçük mücenneb)den tam bir (fazla) çıkarılarak (bakiyye) buudu kalıyor imiş gibi itibar edilmesi ve “yarım bemol” ile gösterilmesi münasip görülmüştür.

Bununla beraber (zâid bakiyye) buudunun bazen de (küçük mücenneb)in “pest taraftaki” nağmeyi 135/128 nisbetinde tizletmekle yazılması lazım gelir ki o vakit de mebhus-u anı pest tarafındaki nağmeyi bir diyez ile tizletmeye ihtiyaç hâsıl olur; zîrde münderiç 28 inci şekilde (dik pûselik) nağmesinin “mi – diyez” halinde iraesı buna bir misal teşkil eder. 29 uncu şekildeki “fa yarım bemol” misali de – (küçük mücenneb)in “tiz taraf nağmesini” 81/80 nisbetinde pestletmek suretiyle – (zâid bakiyye) buudunun istihsal edildiğini gösterir.

Mûsikîmizin hakkıyla notaya alınabilmesi için istimalini zaruri addettiğimiz dört nevî “diyez” işaretiyle “arızî” nağmelerimizin nasıl tahrir edileceğini daha vazıh surette anlatmak maksadıyla atıdaki şekli derc ediyoruz:

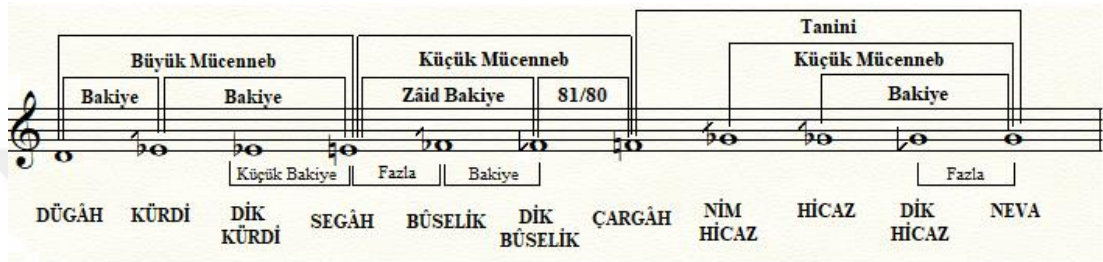


(Şekil 28)

Bu şeklin tedkîkinden anlaşılır ki (dügâh) nağmesini gösteren (re) nin evveline bir “diyez” koyarak (kürdî) ve bir “noktalı diyez” koyarak (dik kürdî) nağmeleri gösterildiği gibi (segâh) ın işareti olan (mi) nin evveline bir “yarım diyez” koyarak (pûselik) ve bir “diyez” ilavesiyle de (dik pûselik) nağmeleri yazılmıştır. Kezalik (çargâh)ın evveline bir “diyez” koyarak (nim hicaz), bir “noktalı diyez” koyarak (hicaz), ve bir “iki noktalı diyez” koyarak (dik hicaz) nağmelerinin tahriri mümkün olmuştur.

Dört nev’i “bemol” işaretiyle “arızî” nağmelerimizin nasıl yazılacağını irae

Eden (29) uncu şekilden de şunu anlarız ki (neva) nağmesini veren tabîî (sol) ün evveline bir “yarım bemol” getirerek (dik hicaz) bir “çengelli bemol” koyarak (hicaz), ve bir “çizgili bemol” koymak suretiyle “nim hicaz” nağmeleri gösterilmiş ve (mi) nin evveline konan bir “bemol” işaretiyle (küçük bakiyye) nisbetinde pestletilen (segâh) nağmesi (dik kürdî) ye ve bir “çengelli bemol” ile de (kürdî) ye tahavvül etmiştir:



(Şekil 29)

(Esâsi süllem) imizin “tabîî nağmeleri arasında” münhasıran (tanini), (büyük mücenneb), (küçük mücenneb) isimleri verilen “üç” nevî buud mevcut bulunmasına ve 28’inci ile 29’uncu şekillerdeki misaller ise bize “diyez” ler ve “bemol” ler vasıtasıyla bu “üç” buud arasında bulunan “arızî” nağmelerin nasıl yazılacağı hakkında esaslı bir fikir vermiş olmasına nazaran aynı nisbetteki diğer “arızî” nağmelerin de- bu misallere kıyasen- tarz-ı tahrirlerini bulmak güç bir şey değildir.

Zannederiz ki bu tafsilat, Türk mûsikîsinde muhtelif şekilli “diyez” ve “bemol” işaretlerinin ne için ihdâsına lüzum görüldüğüne ve bunların ne suretle istimal edileceği meselelerini kâfi derecede izah etmiştir.

(Sualler)

Türkler mûsikîlerini hangi nota ile yazmaktadırlar? – Garb notası mûsikîmizi hakkıyla yazabilir mi? – Garb notasının bu husustaki kifâyetsizliğini bizden olan kimler kastetmişler ve buna karşı ne çare bulmuşlardır? – “Garb notasına ilaveler yapmağa hakkımız yoktur!” iddiasında bulunan kimseler hakkında ne düşünürsünüz? – Garb mûsikînde ne için “diyez” ile “bemol” ün yalnız birer şekli vardır? – Garbın hangi mûsikî alâtlarında bir notanın

“diyez” i ile “bemol” ü arasında fark yoktur? – Keman gibi telli sazlarla insan sesleri de tam sesleri “iki müsâvi” kısma mı ayrılır? – Alafranga’da bir “tam ses” kaç kısım itibar edilmiş ve bu kısımlara ne namı verilmiştir? – Bir “diyez” kaç koma tizletir ve bir “bemol” kaç koma pestletir? – Beş koma ile dört komayı hangi nisbetlerle ifade edebiliriz? – Aralarında 9/8 ve 10/9 nisbetleri bulunan tam sesleri büyüklü, küçüklü iki yarım sese ayıran nisbetler hangileridir? – (Kavî yarım ses) ve (levnî yarım ses) ne demektir? – Hangi notalara (hem-savt) namı verilir? – Mûsikîmizde kullanılan muhtelif “eb’ad-ı lahniyye” nin bir “diyez” ve bir “bemol” ile yazılması kabil midir? – Mûsikî ameliyemizde tabîî nağmelerin arasında tize çıkan ve peste inen perdeler hangi buudlar nisbetinde tizlenmekte ve pestlenmektedir? – Bu hale nazaran bizde kaç nev’i “diyez” ve “bemol” işaretleri kullanmak lazım gelir? – Bu işaretlerin isimlerini söyler ve şekilleriyle hükümlerini irâe ve izah eder misiniz? – Dört “diyez” ve dört “bemol” işaretleriyle gösterilen “beş” buudun haricinde kalan (zaid küçük mücenneb), (nakıs büyük mücenneb), (orta bakiyye) buudlarına mahsus ayrıca arıza işaretleri ittihaz edilmesinin sebebi nedir? O halde bu üç buud hangi işaretlerle gösterilecektir? – (Zaid bakiyye) buudu notamız hangi arıza işaretleriyle kaç türlü yazılabilecektir? – (Dügâh) dan (neva) ya kadar “tabîî” ve “arızî” nağmelerimizi “diyez” ler kullanarak notaya yazar mısınız? – Kezalik, aynı nağmelerimizi “bemol” ler ile nasıl yazarsınız? – (Neva) dan (muhayyer) e kadar olan bütün tabîî ve arızî nağmelerimizi de “diyez” ve “bemol” ler ile tesbit edebilir misiniz? –

Onuncu Mebhas

(Tadil Sistemi) Ne Demektir?

Bizde garb mûsikîsi ile meşgul olan zevatın büyük bir ekseriyeti bu mûsikîde kullanılan nağmelerin ilmî kıymetleri hakkında esaslı bir fikre mâlik değillerdir. Mesela öyle (keman) üstâdlarına tesadüf olunur ki keman çalmanın usûl ve kavâidine dair “keman metodları” nda mûnderic izahat haricindeki nazarî ve hikemî mebahisle hiç de alakadâr olmazlar. Birtakım “piyanist” ler de vardır ki bu aletin tellerinin ne gibi ilmî düsturlara tevfikân âhenk ettiklerine vâkıf olmadıktan başka piyanoda işitilen “takribî” ve “az çok bozuk” nağmeleri de garb mûsikî sisteminin hakikî sesleri zannederler!

Bu sanatkârların hâli ispat eder ki sâmiâ, tam ve doğru sesleri dinleye dinleye hassasiyet itibariyle tekâmül edeceği ne kadar doğru ise az çok yanlış sesleri dinleyen kimseler – mahzâ kayıtsızlık ve ülfet neticesi olarak – mûsikî zevklerinin hassasiyetini kaybederek bu gibi sesleri telezzüzle dinleyebilmeleri de mümkündür.

Avrupalıların bizim mûsikîmizde kullandığımız nağmeleri “mülâyim” bulmalarının ve buna mukabil bizim de onların nağmelerinde bozukluk hissetmemizin başlıca sebebi, garplıların çocukluklarından beri – mahiyetini bu mebhasde mufassalan izah edeceğimiz – “tadil sistemi” nin gayr-ı tabiî buudlarından mütehasıl nağmelerden başkasını işitmedikleri halde bizim kulaklarımızın münhasıran tabiî ve doğru “‘ebad-ı lahniyye” den çıkan nağmelere alışarak zevken incelmış [1] ve hassasiyet kesb etmiş olmasıdır. Ara sıra matbuatımızda vukûa gelen mûsikî münakaşalarında alaturka ve alafrangacılar arasında bir türlü anlaşmak mümkün olmaması, her iki tarafın mensub oldukları

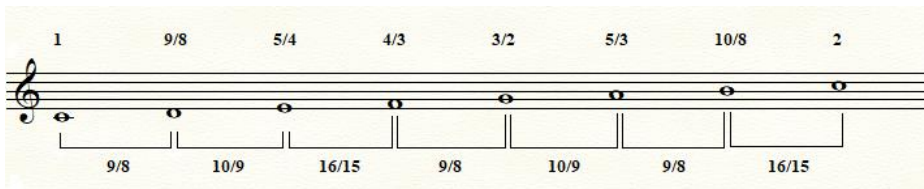
[1] Alman hikmetşinası meşhur (Helm Holc) 97 inci sahifemizin haşiyesinde ismi geçen (Mûsikînin Fizyolojik Nazariyesi) unvanlı eserinde bu hakikâti pek münsifhane bir lisan ile tasdik etmektedir; sahife 173

Mûsikînin mahiyet-i ilmîyyesinden haberdâr olmamaları ve daha mühim ve esaslı bir sebep olmak üzere alaturkacıların alafranga, alafrangacıların da alaturka mûsikîleri hakkıyla bilmemeleridir. Bu şerait dâhilinde tarafeynin münakaşasından bir fayda ve netice hâsıl olmayacağı tabiidir.

İşte bu mülâhazaya mebnidir ki eserimizin (onuncu Mebhas)ında garb mûsikîsinin hükmi-riyâzî (Physico-Mathématique) nazariyesinin neden ibaret olduğunu evvel emirde izah ettikten sonra hâl-i hazırda alafranga mûsikî nazariyesinin müstenid olduğu “tadil sistemi” nin mahiyetini ilmen teşrih edeceğiz. Türk mûsikîsi nazariyatından bahs olan bu kitapta bu bahislerin tafsilini belki namehal görenler bulunabilir; ma’mâfih bizim fikir ve kanaatimize göre garb mûsikîsi ile mûsikîmiz arasında nazariye ve ilmiye farklarının nelerden ibaret olduğunu “bilmukayese” bilmeğe mûsikîşinaslarımızın büyük bir ihtiyaçları vardır. Diğer taraftan alafrangacılar da gerek kendi mûsikîlerinin, gerek bizimkinin mahiyet-i esâsiyye ve ilmîyyesini tamamiyle öğrenmekten müsfâğni kalamazlar. Bu bahislere ait malumâtı ise her iki tarafın topluca bir yerde bulunması hemanda mümkün değildir. Binaenaleyh (onuncu mebhas)ın hem alaturka, hem de alafrangacılar tarafından ehemmiyetle mütalaasını bilhassa tavsiye ederken mûsikîmizle garb mûsikîsinin mukayesesine müteallik münakaşatta bu mebhasın hâvî olduğu mesailin nazar-ı dikkatten uzak tutulmaması lüzumunu da ayrıca ihtar ederiz.

§

Garb mûsikîsinin riyâzî nazariyesini izah eden müelliflerin beyanâtına nazaran bu mûsikînin “esâsî süllem” ini teşkil eden nağmelerin arasındaki eb’adın nisbetleri şunlardır:



(Şekil 30)

Nota satırının üstündeki nisbetler, esâsî süllemin birinci nağmesi olan (do)

İle diğer nağmeler arasındaki buudları gösterir; mesela 5/4 nisbeti (do-mi), 3/2 nisbeti (do-sol), 15/8 nisbeti de (do-si) nağmeleri beynindeki buudları gösteren birer ölçü hükmündedir. Nota satırının altındaki nisbetlere gelince, bu nisbetler (do)dan itibaren mütevali her iki nağme arasındaki buudları ayrı ayrı gösterdikleri için bunlara da esâsî süllemin “eb’ad-ı müteakibe” si (Consécutifs) namı verilir.

30uncu şekilden müteakip eb’adını bir Türk nazariyecisi sıfatıyla tedkîk eder isek üç nokta nazar-ı dikkatimizi celb eder: birincisi, garblıların bizim “takribî” dediğimiz nisbetleri “tahkikî” olarak kabul etmiş olmaları ki – kendi ihtiyaçları itibarıyla – hakları müsellemdir zira bi’t-tecrübe sabit olunmuştur ki iki veya daha ziyâde mûsikî nağmelerinin “aynı zamanda” (Simultanément) husûle getirilecekleri zaman tâbi oldukları kanun ile “birbirini müteakip” lahn halinde kullanılacakları vakit tâbi oldukları kanunlar birbirinden farklıdır. Başka bir tabir ile âhengî (Harmonique) buudlarla lahnî (Mélodique) buudlar başka başka kanunlara tâbidir; mesela 1(üçlü) buudunun teşkil eden (do) ile (mi) nağmeleri “aynı zamanda” husûle getirildiği zaman birbiriyle imtizaç ederek hem-ahenk olabilmeleri için aralarında mutlaka 5/4 nisbeti bulunmalıdır. Ama (do) ile (mi) nağmeleri bir “lahn” de “birbirini müteakip” kullanılacak olur ise o vakit aralarında – lahnin icabına göre – ya 5/4 nisbetinin tahkikîsi olan 8192/6561 nisbeti, veyahut “iki tanini” den mürekkep olan 81/64 nisbeti bulunabilir.

Nitekim garb hikmetşinaslarından (Markadye) ile (Korno) tarafından en meşhur Avrupa kemanîlerinin (üçlü) buudu için 5/4 veyahut 81/64 nisbetlerinden hangisini kullandıklarını anlamak maksadıyla yapılan müteaddid fennî tecrübelerin [1] netaici ispat etmiştir ki garblılar dâhi bir “lahn” terennüm ettikleri vakit “üçlü” buudunu 81/64 nisbetinde ve bir “âhenk” çaldıkları vakit de 5/4 nisbetinde kullanmaktadırlar. Bu tecrübelerin diğer bir neticesi de “lahn musattarı” ile “âhenk musattarı” nın birbirinin aynı olmadığı hakikatının meydana çıkmasıdır ki esasen “lahn” dan teşekkül eden Türk mûsikîsi ile bilhassa “âhenk” e müstenid bulunan garb mûsikîsi nazariyelerinin mukayesesinde bu ciheti de hatırdan çıkarmamalıdır.

[1] Comptes rendus de l’Académie des Sciences. LXV III. P.301 et 424

30'uncu şeklin buudlarını tetkik ederken nazar-ı dikkatimizi celb eden ikinci nokta, garblıların (sol) ile (la) nağmeleri arasındaki buudu 10/9 nisbetiyle göstermiş olmalarıdır; hâlbuki bu buud bizim mûsikîmizde 9/8 nisbetini haizdir ve doğrusu da budur. Garblılar biraz düşünecek olur ise kendi nazariyelerinin ameliyeye muvafık olmadığını teslim ederler. En hassas bir mûsikî aleti olan (keman) üzerinde yapacağımız küçük bir tecrübe ile bu iddiamızı kolayca ispat edebiliriz.

Kemanın telleri, aralarında 3/2 nisbeti olarak kurulmasına nazaran biliriz ki (kaba sol) nağmesini veren dördüncü tele birinci parmağınızı basarak bulacağınız (kaba la) nın – ikinci telin açığından çıkan (la 3) ile tamamiyle âhenk olması lazımdır; o halde parmağınızı (kaba sol) telinin bir kere “dokuzda birine”, bir kere de “onda birine” basarak çıkan (kaba la)lardan hangisinin, ikinci telin açığından çıkan (la 3) den tam bir “sekizli” pest olduğuna dikkat edelim: hassas bir kulağa malik isek derhal anlarız ki ikinci telin (la)sı ile hem-âhenk bir (kaba la) bulabilmek için dördüncü telin mutlaka “dokuzda birine” basmak mecburidir. Bu tecrübe (sol-la) buudunun garblıların dedikleri gibi 10/9 nisbetinde olduğunu ispat eder.

Bu tecrübenin mütemmim ve müeyyidi olmak üzere şöyle de düşünebiliriz: mademki kemanın üçüncü teline basarak bulduğumuz (sol) ile dördüncü telin açığından çıkan kaba sol arasında tam bir “sekizli” buudu bulunacaktır, binaenaleyh üçüncü telden çıkan (sol) ile ikinci telden çıkan (la) arasında dâhi bi't-tabiî 9/8 nisbetinin bulunması zarurîdir. Çünkü garblıların iddiası gibi (sol-la) arasında 10/9 nisbeti bulunsa – (la 3) nağmesi ikinci telin açığından çıkmasına ve binaenaleyh sabit olmasına göre – (sol-la) buudunun 10/9 nisbetinde küçülebilmesi için yegâne çare, üçüncü tel üzerine parmağınızı bir koma yani 81/80 nisbetinde tize doğru basmaktan ibaret kalır ki o zaman da bulacağımız bir koma nisbetinde tiz (sol) ile dördüncü telin açığından çıkan (kaba sol) hem-âhenk olmaz. Bu mühim mahzur dâhi (sol-la) buuduna 10/9 nisbetinin verilmesi doğru olmadığını gösteren başka bir delildir.

Burada karîlerimiz bize şu suali irad edebilirler: Avrupa nazariyecileri nasıl olmuş da buralarını düşünmeyerek ameliyâtta tevafuk etmeyen böyle bir nazariyeyi ortaya

Koymuşlar? Bu sualın cevabını vermek için garb nazariyecilerinin en mühim meşgaleleri ne olduğunu izah etmeliyiz. Biliyoruz ki garb mûsikîsi esasen “âhengî” bir mûsikîdir; bunun için garb nazariyecileri isterler ki bu mûsikîde mühim bir vazife ifa eden (büyük üçlü) buudunun nağmeleri arasında daima $5/4$ nisbeti bulunsun. Bu maksadlarının temin-i husûlü ise (büyük üçlü) buudunu teşkil eden iki buuddan birinin $9/8$, diğerinin $10/9$ olmasına mütevakıftır; zira ancak bu iki buudun mecmuudur ki $5/4$ nisbetini (ilm-i âhenk) de kabil-i istimal değildir; yani aralarında $5/4$ nisbeti bulunan (do) ile (mi) nağmeleri “aynı zamanda” işitilir ise pekâlâ imtizaç ettikleri halde aralarında $81/64$ nisbeti bulunan (do) ve (mi) nağmelerinin “aynı zamanda” işitilmesi imtizaçsızlığı mucib olur. İşte bu mahzur aynen (fa) ile (la) nağmeleri arasındaki (büyük üçlü) buudunda dâhi mevcuttur. Bunun içindir ki (fa) ile (sol) arası $9/8$ nisbetinde iken arkasından (sol) ile (la) arasının da $9/8$ olması -daima “âhenk” ihtiyaçlarını düşünen – garb nazariyecilerinin hesaplarına uymamış ve bu mahzurdan tevakkî için (sol-la) buudunu küçülterek $10/9$ itibar etmişler ve böylelikle (sol-si) buudunun $5/4$ olmasını temine muvaffak olmuşlardır.

Bu ameliyenin icrasından sonra zuhur eden ikinci bir müşkil de (sol-la) buudunu takip eden (la-si) buudunun $10/9$ nisbetinde olması idi. Âhenkçiler burada dâhi – “ilm-i âhenk” icabatına tevfiğ-i hareketle (la-si) buudunu büyülterek $9/8$ itibar etmişler ve bu iki ameliye sayesinde garb esâsî sülleminin (do-mi), (fa-la) (sol-si) nağmeleri arasındaki (büyük üçlü) buudlarının üçünü de $5/4$ nisbetiyle gösterebilmişlerdir. Bununla beraber şurası şayan-ı dikkattir ki (büyük üçlü) lerin mütesaviyen $5/4$ nisbetini haiz olmasını temin edebilen garb nazariyecileri aynı muvaffakiyeti (küçük üçlü) buudlarının cümlesini $6/5$ nisbetine ifrâğ etmekte gösterememişlerdir. Vakıa (mi-sol) (la-do), (si-re) nağmeleri beynindeki (küçük üçlü) buudlarının cümlesi $6/5$ nisbetiyle gösterilebilmiş ise de (re-fa) küçük üçlüsü “müstesna olarak” $32/27$ nisbetinde kalmıştır. Çünkü $6/5$ nisbeti, $9/8$ ile $16/15$ mecmuundan mürekkeb olduğu

Halde (re) ile (mi) arasında 10/9 (mi) ile (fa) arasında dâhi 16/15 nisbetlerinin bulunması, bunların mecmu'undan 32/27 nisbetinin husûle gelmesini mucib olmuş ve bundan tevki çaresi bulunamamıştır.

Garb nazariyecilerinin nisbetlerini tensike muvaffak olamadıkları buudlar bunlardan ibaret değildir. Esâsî süllemdeki (dörtlü) buudlarını tedkîk eder isek bunların içinde dâhi (do-fa), (re-sol), (mi-la), (sol-do), (si-mi) dörtlüleri 4/3 nisbetinde olmakla beraber (la-re) dörtlüsünün bi'l zarûre diğerlerinden 81/80 nisbetinde ‘büyük’ olarak 27/20 nisbetinde kaldığına şahit oluruz. Zirâ (la-re) dörtlüsünde (si-do) buudu ber'mutad 16/15 nisbetinde ise de (la-si) ile (do-re) buudlarının ikisi ile 9/8 nisbetindedir. Hâlbuki (la-si) buudu bizim nazariyemizde olduğu gibi 10/9 nisbetinde olsa idi, o zaman (la-re) dörtlüsü de – diğer dörtlüler gibi – 4/3 nisbetinde olurdu. Yukarıda dâhi söylediğimiz üzere – “ilm-i âhenk” nazariyesine tevafuk etsin fikriyle – (la-si) buudunun 9/8 yapılması işte (la-re) dörtlüsünün 81/80 miktarında büyüyerek 27/20 nisbetiyle gösterilmesine mucib olmuştur.

(Sol-si) büyük üçlüsünün 5/4 olabilmesi için (sol-la) yı 10/9 itibar etmenin bir mahzuru da, buudların “sekizli” den sonra en esaslı ve tegayyüre en az mütehammili olan “beşli” lerin birinde yani (re-la) beşlisinde görülmüştür. Filhakîka 4/3 nisbetindeki (re-sol) dörtlüsüne 10/9 nisbetli bir (sol-la) buudunun ilavesinden 40/27 gibi garip nisbetli ve 3/2'den bir koma yani 81/80 nisbetinde noksan bir (re-la) beşlisi vücuda gelmiştir!

30'uncu şeklin eb'adında bizim nazariyemize muhalif bulunduğumuz üçüncü bir nokta da, (la-si) buudunun garplılar nezdinde 9/8 itibar edilmesidir. Evvelce izah ettiğimiz vechile bunun sebebi, mahza “âhenk” ihtiyacını teminden ve (sol-si) büyük üçlüsünü 5/4 nisbetiyle gösterebilmek arzusundan ibarettir. Yoksa lahn icabatı nazar-ı dikkate alınacak olur ise bizim nazariyemizin ameliyeye daha muvafık olduğu şüphesizdir.

Şark ve garb esâsî süllemelerini teşkil eden “tabiî nağmeler” in riyâzi nazariyesi meselesinde tarafeyn arasındaki ihtilaf işte bu üç noktaya münhasırdır ve münşifâne

Düşünülür ise iki tarafın da – kendi ihtiyaçları itibariyle – böyle hareket etmekte haklı olduklarını teslim etmek lazım gelir. Çünkü Türkler bedîî zevklerinin mahsulü olan lahnlerinde kullandıkları tabîî nağmeleri tesbit etmişler, Araplar ise “lahn” nisbetini düşünmeyerek ancak “âhenk” de nağmeler “aynı zamanda” işitileceği için bunların arasında – mahiyetini 19’uncu sahifede öğrendiğimiz “esvât-ı âhengiyye” silsilesindeki rakamlardan mürekkebe nisbetlerin bulunmasını temine çalışmışlardır. Bu mesai sayesinde maksadları kısmen muvaffak olsalar ve muvaffak olamadıkları mebbus-ı anıh cihetleri de bi’lzarûre öylece bırakmaya mecbur kalmışlardır.

§

Garb “esâsi süllem” ini teşkil eden “tabîî nağmeler” in (eb’ad-ı müteakibe) sini öğrendikten sonra, bu nağmelerin arasına giren ve biri “diyez” diğeri “bemol” ile yazılan (arızî nağmeler) in keyfiyetlerini tetkike sıra gelmiştir.

26’ncı şekilde yalnız (do) ile (re) nağmeleri arasındaki “arızî nağmeler” in birbirine olan nisbetlerini ve tarz-ı tertiplerini göstermiş idik; burada şunu ilave edelim ki garb nazariyecileri 9/8 buudu dâhilinde biri pestten tize, diğeri tizden peste doğru 27/25 nisbetinde [1] “beş koma” çıkmak ve inmek suretiyle elde ettikleri “yarım sesler” arasında kalan küçük buudu da hesap etmişler ve “büyük çar-yek ses” (Quart de ton majeur) namını verdikleri buudun 648/625 nisbetinde olduğunu görmüşlerdir: (27/25 – 25/24 = 648/625).

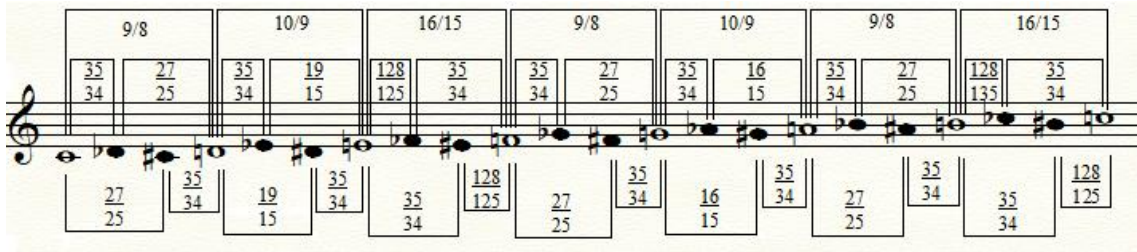
Mamâfih 26’nci şekilde görülen nisbetlerin münhasıran (do-re) buuduna mahsus olduğu zannedilmemelidir; (şekil 31) den anlaşılacaktır ki (fa-sol), (la-si) nağmeleri gibi aralarında 9/8 nisbetinde bulunan ve garp nazariyesinden (Ton majeur) yani “büyük tam ses” denilen diğer buuda da bu nisbetler aynen kabil-i tatbiktir. 9/8’den sonra “esâsi süllem” in (re-mi), (sol-la) gibi aralarında 10/9 nisbeti bulunan ve alafrangada küçük tam ses (Ton mineur) denilen buudları dâhilinde bi’t-tabîî 27/25 ve 25/24 nisbetleri tatbik olunamaz ve bunun içindir ki arasında 10/9 nisbeti bulunan

[1] Garb nazariyecileri 27/25 nisbetindeki bu buuda “en büyük yarım ses” (Demi-ton maxime) ismini verirler.

Buudlar – biri 16/15 nisbetinde büyük, diğeri 25/24 nisbetinde küçük – iki yarım sese taksim olunurlar. Bu yarım seslerin büyüğüne “büyük yarım ses” (Demi-ton majeur), küçüğüne de “küçük yarım ses” (Demi-ton mineur) namları verilmiştir. Bu iki nev’i yarım ses arasındaki farkın 128/125 nisbetinde olduğunu hesap eden garplılar bu buuda dâhi “küçük çar-yek ses” (Quart de ton mineur) demişlerdir.

“Esâsî süllem” in (mi-fa) ve (si-do) nağmeleri arasında bulunan ve yine nisbetleri 16/15 olan “büyük yarım sesler” e gelince, bunlar da 25/24 nisbetinde bir “küçük yarım ses” ile 128/125 nisbetinde bir “küçük çar-yek ses” e taksim olunmuştur.

Garb mûsikî sisteminin “tabiî” ve “arızî” nağmelerinin mahiyeti hakkında verdiğimiz izahatı ikmal etmek üzere 31’inci şekli tanzim ediyoruz. Bu şekil dikkatle gözden geçirilir ise alafranga mûsikînin istinad ettiği hakikî nazariyenin bir “sekizli” buudu dâhilinde havî olduğu bütün nağmelerin ilmî kıymetlerine dair mükemmel bir fikir edinilmiş olur.



(Şekil 31)

Bir kere daha söyleyelim ki hakikî nazariyenin bu nağmeleri, yalnız “keman” gibi sabit perdesi olmayan sazlar ile insan sesleri tarafından icra edilebilmekte ve diğ. garb âlât-ı mûsikîyyesi ise “itidal” sisteminin tamamıyla “sunnî” ve “gayr-ı tabiî” nağmelerini verecek süratte imal olundukları için bu gibi âlâttan “hakikî” ve “tabiî” nağmelerin çıkarılması kabil olamamaktadır.

31’inci şekilde eb’ad ve tarz-ı tertibi gösterilen ve bir (sekizli) buudunun muhtelif nisbetlerde “21” kısıma taksiminden hâsıl olan nağmeler silsilesi acaba alafranga

Mûsikînin her türlü ihtiyacına tamamiyle kifayet ediyor mu idi? Bu suale müsbet cevap verilemez; zira bu silsilede gerçi her tabîî nağmenin bir “diyez” i ile bir de “bemol” ü mevcut ise de “çift diyez” i ile “çift bemol” ü yoktur. Mademki bir notayı diyezlemek için 27/25 nisbeti bir ölçü olarak kabul edilmiştir; o halde mesela (do) notasını 27/25 nisbetinde tizleterek elde edilen (do diyez)in bir defa daha diyezlenmesi lazım gelince yine 27/25 nisbetinde tizletilmesi icab edeceği tabîîdir. Bu suretle istihsal olunacak “do çift diyez” nağmesi ise (re natürel)i tecavüz etmekle beraber (mi bemol)e de vasıl olamayarak (mi bemol) den “biraz pest” ayrı bir perde vücuda getirmiş olur.

Bu misal bir defa “bemol” arızasına uğrayan bir nağmenin ikinci defa bemollenmesine de kabil-i tatbiktir: faraza (mi natürel) nağmesini 16/15 nisbetiyle bir defa bemollendikten sonra hâsıl olan (mi bemol)ü bir kere daha 16/15 nisbetinde bemoller isek bulacağımız (mi çift bemol) nağmesi, (re natürel) ile (do diyez) arasına ve daha ziyâde (do diyez)e yakın bir mevkîye tesadüf eder.

Bu iki misalimizi garb esâsî süllemindeki “yedi tabîî nağme” nin her birine ayrı ayrı tatbik eder isek tabîî nağmelerden her birinin evvela hâl-i tabîîde, saniyen “diyezlenmiş”, salisen “bemollenmiş”, rabian “çift diyezlenmiş” camian “çift bemollenmiş” olarak beş muhtelif halde kullanılabileceğini anlarız. Şu hâlde “yedi” tabîî nağmeden mürekkeb garb sülleminin – bütün bu nağmeleri ihtiva edebilmesi için – 5 ile 7’nin hâsıl-ı zarbı olan 35 nağmeden terkîb edilmesi lazım gelir ki garblılar buna “tam doğruluk sistemi” [1] namı verirler.

Burada ikinci bu sual daha iradına mecburuz: Acaba bu 35 nağmeden mürekkeb olan “tam doğruluk sistemi” de garb mûsikîsinin bütün ihtiyaçlarını tatmin edebilir miydi? “Bütün ihtiyaçlarını” demekle başlıca iki mühim meseleye temas etmek istiyoruz ki bunların birincisi, garb mûsikîsinin (majör) ve (minör) makamlarına gerek 22, gerek 35 nağmeyi hâvi olan bu sistemlerin herhangi bir

[1] Systéme de la justesse absolue.

Nağmesi üzerine “şed” tarikiyle (transposition) nakl ve icra ettiğimiz vakit bu makamların nağmeleri arasındaki adedi nisbetlere hâlel gelmemek şartıyla istediğimiz nağmelerin bu sistemler dâhilinde bulunup bulunmayacağı, ikincisi de “ilm-i âhenk” icabınca (büyük üçlü) buudları arasında bulunması lazım olan 5/4 nisbetinin “şed” yolundan icra edilecek eserlerde safiyet-i asliyesiyle muhafazası kabil olup olmayacağı meseleleridir.

Bu meselelerden birincisini tetkik eder isek 22 nağmelik değil, hatta 35 nağmelik sistemde bile bu kadar nağme çokluğuna rağmen “majör” veya “minör” bir makamât bila-istisna her arzu edilen perde üzerine – o makamları teşkil eden mûsikî buudlarının hakikî mahiyetlerine hâlel gelmeksizin icrası mümkün olmayacağını teslim ederiz. Mesela (do) dan başlayıp garb esâsî süllemine (mi natürel) den başlatarak (mi majör) denilen makamı icra etmek istiyoruz; tam bir metre tûlündeki (mıkıyas-ı savt) ımızın üzerinde (mi natürel)in mevkiî 800’üncü milimetreye tesadüf eder; (mi)den itibaren 9/8 nisbetinde bir “tam ses” bulmak için mıkıyas-ı savtın 711 1/9 milimetresine basmak lazım gelir. Ne fayda ki 35 nağme-i havî “tam doğruluk” sisteminde bile (mi natürel) den sonra sırasıyla tiz tarafa doğru:

- 781 ¼ milimetrede bir (fa bemol)
- 777 3/5 milimetrede bir (sol çift bemol)
- 771 49/81 milimetrede bir (re çift bemol)
- 768 milimetrede bir (mi diyez)
- 750 milimetrede bir (fa natürel)
- 737 7/25 milimetrede bir (mi çift diyez)
- 720 milimetrede bir (sol bemol)
- 694 4/9 milimetrede bir (fa diyez)

Nağmeleri bulunduğu halde 711 1/9 uncu milimetrede bulunmasına ihtiyaç görülen bir (fa diyez) mevcut değildir! 35 nağmelik sistemin de nevakısını gösteren bu tek misalin çoğaltılması mümkün ise de atnabdan ihtirazen bu kadarla iktifa edeceğiz. İkinci meseleye gelince bunda da aynı kifayetsizlik karşımıza çıkmaktadır. Vakıa 35’lik sistemde bazen herhangi bir nağmenin (büyük üçlü)sünü bulduktan sonra

İkinci bir (büyük üçlü) daha bulmak mümkündür; mesela 800 milimetredeki (mi natürel)in 640'da birinci ve 512'de ikinci (büyük üçlü)sünü bulmak kabildir. Hâlbuki 960 (re bemol)ün 768'de bir (fa natürel) büyük üçlüsü var ise de $614 \frac{2}{5}$ de bulunması lazım gelen (la bemol) büyük üçlüsü yine yoktur! Kezalik bu misalin de teksiri kabildir.

İşte bir taraftan “majör” veya “minör” bir makamın her istenilen perde üzerine nakil ve icra edilebilmesini, diğer taraftan garb da teessüs etmiş âhenk sisteminin temel direği hükmünde olan (büyük üçlü) buudlarının safiyet-i asliyelerini bozmadan aralarında daima $5/4$ nisbetinin bulunmasını temin arzusuydur ki 1600 tarihinden itibaren Avrupa nazariyecileri tarafından bu zeminde birçok tecrülere girilmiş ve mamâfih tamamiyle matluba muvaffik bir netice elde edilememiş idi.

Nihayet 1675 tarihlerinde (Nikola Markator) isminde bir zat imal ettiği bir mûsikî aleti ile her türlü ihtiyaçları tatmin edebilmek için (sekizli) buudunun 53 nağme-i havî olması icab ettiğini ilk defa meydana koymuş ve biraz sonra İngilizlerden (Holdor) tarafından 1694' te neşredilen bir kitap da dahî – bütün mûsikî buudlarını havî olması için – (sekizli)nin 53 kısma taksiminden başka çare olmadığı ispat edilmiştir.

Bununla beraber birbirinden pek az farkları olan bu kadar çok nağmelerin (bir sekizli) dâhilinde istimalindeki müşkilâtı gören nazariyeciler, bunların birbirine yakın olanlarını birleştirerek miktarını azaltmak ve mûsikîşinaslar için bir kolaylık yolu bulmak çarelerini tecrübeden halî kalmıyorlardı. Zaten o yedinci asrın evahirinde Avrupa mûsikî ameliyecileri (sekizli) buudunu ve bununla ameli bir nevi “tadil sistemi” ihdas etmişlerdi. Şu kadar ki ilk defa yapılan “tadil” sistemlerinde (do majör) silsilesinin tabîî nağmelerine dokunulmayarak bunların arasındaki yarım seslerde tadilat yapılıyor ve bu suretle (sekizli) buudu – birbirine gayr-i müsavi – kısımlara ayrılarak “gayr-i müsavi” bir tadil sistemi (tempérament inégal) vücuda getirilmiş oluyordu.

Bütün nağmeleri arasında “sabit ve müsavi nisbetler” bulunan bir tadil sisteminden

İse ilk defa Alman nazariyecilerinden (Verk Maystor) tarafından 1691’de neşredilen bir kitapta bahsedilmiş ve o zamandan beri “gayr-i müsavi” tadil sistemi “müsavi” tadil sistemi (tempérament égal) kaim olmuştur.

§

Müsavi tadil sisteminin meydana çıkmasında başlıca müessir olan sebep, onaltıncı asırda Avrupa’da istimali pek ziyâde taammüm etmiş olan (klavsen) [1] namındaki iptidai bir nevi (piyano)dur. (Klavsen)lerde bir “sekizli” buudu – şimdiki piyanolarda olduğu gibi – yedisi beyaz, beşi siyah 12 dişten mürekkebe bulunduğundan tabîi ve tam sesler arasına birden fazla yarım ses konulmasına imkân yok idi; binaenaleyh tam sesler arasına hem diyez, hem bemol vezifesini ifa edecek yalnız birer “yarım ses” koymak mecburiyeti var idi.

Evvelce de söylediğimiz vech ile (büyük üçlü) buudu ilm-i âhengin en mühim esaslarından birini teşkil ettiğinden (klavsen) tellerine düzen verilir iken bilhassa (büyük üçlü)lerin arasında 5/4 nisbeti bulunmasına itina ediliyordu. Ne fayda ki bi’l-fiil bunun imkânı yok idi. Bu âdem-i imkânı bir misal ile daha kolay anlatabiliriz: mesela (do) nağmesinden başlayarak birbirini müteakib üç tane (büyük üçlü) buuduna düzen verelim; yani (do) ile (mi), (mi) ile (sol diyez veya la bemol), (la bemol) ile (do) nağmelerine mahsus telleri aralarında 5/4 nisbeti bulunacak nisbette gayet dikkatle tevdir edelim. Göreceğiz ki üçüncü (büyük üçlü) buudunun tiz tarafını teşkil eden (do) nağmesi, mebd-i hareketimiz olan (do)nun “tam sekizlisi” nden biraz “pest” kalır. Bunun sebebini ilmen izah için 5/4 nisbetinin üçünü birbirine izafet edelim:

$$125/64 = 5/4 \times 25/16 = 5/4 \times 5/4$$

Çıkan 125/64 nisbeti üç tane (büyük üçlü) buudunun mecmuunu gösterir. Bi’lsühûle

[1] Garb bestekârlarından (Mozar) ile (Hayden) birer “klavsen” ci idiler. Denilebilir ki (piyano) devri ancak (Betoven) ile başlamıştır.

Takdiri mümkündür ki 125/64 nisbetinin (sekizli) buudunu gösteren 2/1 nisbetine müsavi olması için 128/64 halinde yani “zı’f” nisbetinde bulunması icab ederdi. Binaenaleyh (sekizli) buudun nisbeti olan 2/1’den (üç büyük üçlü) buudlarının mecmuu olan 125/64 nisbetini tarh edince:

$$128/125 = 125/64 - 2/1$$

Neticesine vasıl oluruz ki bundan da – tiz taraftaki (do)nun – başlangıç perdesinin “tam sekizli” olması lazım gelen (do)dan 128/125 nisbetinde pest kaldığını anlarız.



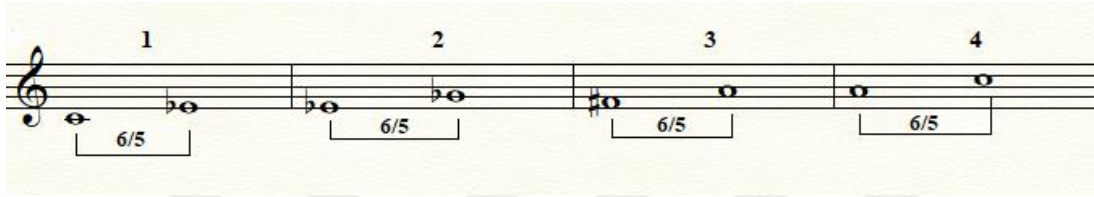
(Şekil 32)

Hâlbuki bütün “sekizli” buudlarının en küçük bir tağyir ve tadile bile tahammülü olmadığından 128/125 nisbetinde pest kalan bu (do)nun başlangıcındaki (do) ile hem-âhenk edilmesi mecburiyeti var idi. Avrupa “klavsen” cileri bu mecburiyetin icabını icare edince ikinci bir müşkil karşısında kaldıklarını gördüler; çünkü (la bemol-do) büyük üçlüsünü diğerlerinin yanında kullanılmayacak derecede büyümüş ve 5/4 ile 128/125 mecmuundan mürekkeb 32/25 nisbetinde bir buud haline gelmiş idi.

Bu mahzura karşı yapılacak yegâne makul tedbir, (la bemol) telinin kabil-i tahammül olacak derecede “biraz” tizleştirilmesinden ibaret idi. “Biraz” diyoruz; zira bu tizleştirme ameliyesi (la bemol-do) büyük üçlüsünün arasına 5/4 nisbetini getirecek dereceye vardırılır ise (la bemol-do) arasındaki fazlalık mahzurunun (mi-sol diyez) arasına nakl-i mekân etmesinden başka bir şey yapmamış olacak idi. Bu birinci ameliye yapıldıktan sonra miktar-ı hakikîsinden çokça büyük bir hale gelen (mi-sol diyez) büyük üçlüsünü de kabil-i tahammül bir dereceye getirmek için aynı ameliyenin (mi) teli üzerinde dâhi icrası lazım geliyordu; bi’lzarûre bu ameliye de yapıldı. 128/125 nisbetindeki fazlalığı mebhus-ı anı üç (büyük üçlü) buuduna mütesaviyen taksim eden

Bu ameliyeler neticesi olarak (do-mi), (mi-sol diyez), (la bemol-do) büyük üçlülere her ne kadar aralarında 5/4 nisbetini muhafaza edemeyerek birer parça büyümüşler ise de hiç olmazsa birbirine müsavi olmamak mahzurundan da kurtulmuşlardır.

“Klavyer” ciler, aralarında (küçük üçlü) buudu bulunan tellerin düzeninde dâhi aynı müşkilatla karşılaşmışlardır:



(Şekil 33)

Bâlâdaki şekilde görüldüğü vechile (do) telinden başlayarak aralarında 6/5 nisbetini tamamiyle muhafaza etmek şartıyla dört tane (küçük üçlü) buundaki telleri birbirine âhenk edince anladılar ki dördüncü küçük üçlünün (do) nağmesi, birinci küçük üçlünün (do) nağmesinin tam “sekizlisi” olmayıp ondan biraz daha “tiz” düşmektedir; yani (büyük üçlü)nün üç tanesi bir (sekizi)yi dolduramaz gibi (küçük üçlü)nün dört tanesi de bir (sekizli)den fazla kalır. Nitekim bunu bi’lhesap şu suretle irâe ve ispat etmek de mümkündür:

$$1296/625 = 6/5 \times 216/125 = 6/5 \times 36/25 = 6/5 \times 6/5$$

Dört “küçük üçlü” buudunun “sekizli” den ne kadar fazla olduğunu anlamak için 1296/625’den “sekizli” buudunu gösteren 2/1 nisbeti tarh ettiler:

$$648/625 = 2/1 - 1296/625$$

Fazlalığın miktarı 648/625 olduğu tebeyyün edince evvel emirde münteha noktası olan (do)yu baştaki (do) ile hem-âhenk olacak surette pestleştirdikten sonra bu fazlalığı mütesaviyen dört “küçük üçlü” buudu arasında tevzi etmek lazımdı. Binaenaleyh evvela (la)yı saniyen (fa diyez)i, salisen (mi bemol)ü birer parça pestleterek

Dördünü de 6/5'ten biraz pest mahazâ “birbirine müsavi” ve “kabil-i tahammül” bir dereceye ifrağ ettiler.

(Büyük üçlü) ve (Küçük üçlü) buudlarını bu suretle tadil ettikten sonra tadil sırası (beşli) buudlarına gelmiş idi. “Klavsens” ciler, (do)dan itibaren (do-sol), (sol-re), (re-la), (la-mi) beşlilerini – aralarında tam 3/2 nisbeti bulunmak şartıyla – âhenge başladıkları vakit (la-mi) beşlisinde öyle bir (mi) notasına vasıl olmuşlar idi ki bu (mi), iki “sekizli” nisbetinde pest tarafa indirilince [1], mebd-i hareket olan (do) ile iki “sekizli” indirilen (mi) arasında 81/64 nisbeti bulunmakta idi! Hâlbuki bu 81/64 nisbeti 5/4'ten değil, hatta birinci ameliyye mucibince 5/4'ten bir miktar büyütülmüş olan muaddel (do-mi) büyük üçlünün nisbetinden bile daha büyük idi.

Binaenaleyh birinci ameliyye neticesinde istihsal edilen muaddel (mi) ile yeni çıkan (mi) arasındaki farkı – bu dört (beşli) buudu beyninde seviyyen taksim ederek – ortadan kaldırmak lazım geliyordu. “Klavsens” ciler bu maksadın husûlü için mevzu-u bahs olan (beşli) buudlarının tiz taraf nağmelerini birer miktar pestletmek kâfi olduğunu düşündüler ve bu ameliyyeyi yapınca dördüncü (la-mi) beşlisinin tiz tarafında çıkan (mi)nin – iki “sekizli” pestletmek şartıyla – birinci ameliyeden çıkan muaddel (mi)ye müsavi olduğunu gördüler.

Artık (beşli)lerin tadili meselesi de esas itibariyle halledilmiş idi. Mütebaki beşlilerin tadili için bu muaddel (mi)yi ele aldılar ve bundan başlayarak (mi-si), (si-fa diyez), (fa diyez-do diyez), (do diyez-sol diyez) beşlilerinin tiz taraf nağmelerini o suretle birer miktar pestlettiler ki buldukları bu (sol diyez) de- iki “sekizli” pestletilince – muaddel (do-mi) büyük üçlüsüne müsabe bir (mi-sol diyez) büyük üçlüsü meydana getirdi. “Klavsens” ciler beşlilerin tadili işini bitirmek için tekrar bu (sol diyez) den başlayarak (sol diyez-re diyez), (re diyez-la diyez), (la diyez-mi diyez), (mi diyez-si diyez) beşlilerini veren telleri de – tiz taraflarını kemâ-fi el-sâbık birer

[1] “Sekizli” buudları arasında daima 2/1 nisbeti bulunduğundan “iki sekizli” pestleme ameliyesinin nazariyeye hiçbir tesiri olmayacağı şüphesizdir.

Miktar pest tutmak suretiyle – birbirine âhenk ettiler ve sonra çıkan (si diyez) nağmeleri – yine iki “sekizli” pest tarafa naklederek – (sol diyez-si diyez) ve daha doğrusu (la bemol-do) büyük üçlüsünü elde ettiler ki bu (do nağmesi) nokta-i hareket olan (do)nun tam sekizlisi idi.

Buraya kadar verilen tafsilattan anlaşılmıştır ki tadil sisteminde yalnız (sekizli) buuduna katiyyen dokunulmamış, (büyük üçlü) buudları biraz büyümüş, (küçük üçlü) ile (beşli) buudları da biraz küçülmüştür.

Bu nakle biraz bu “büyüme” ve “küçülme” ameliyelerinin mezkûr üç buudun “çevrim” leri (Renversements) üzerine tesiri olması kabil midir? Mesela (do-mi) büyük üçlüsü $5/4$ nisbetinde olduğu gibi bunun “çevrim”i olan (mi-do) küçük altıslı da $8/5$ nisbetindedir. Keza (do-mi bemol) küçük altıslı $6/5$ nisbetinde olduğu halde bunun çevrimi olan (mi bemol-do) büyük altıslı da $5/3$ nisbetindedir. Kezalik (do-sol) beşlisi $3/2$ ve bunun çevrimi olan (sol-do) dörtlüsü de $4/3$ nisbetindedir.

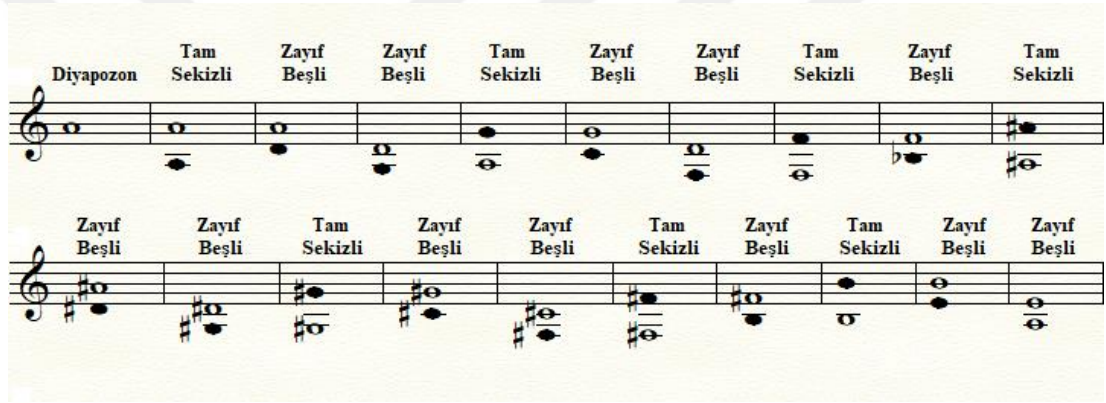
“Sekizli” nisbeti sabit olmasına nazaran bunun içindeki buudlardan birinin büyümesi çevriminin küçülmesini, bilakis birinin küçülmesi çevriminin büyümesini mucib olacağı (şekil 34) tabîdir. Bu sebebe mebnîdir ki (tadil sistemi) bir tarafı yapayım derken diğer tarafı bozmuş ve (sekizli) buudu müstesna olmak üzere bütün perdeleri hakikî mevkîlerinden ya daha tize veya daha peste sürüklemiştir:



(Şekil 34)

[1] ve [2] Bir buudun tarafını teşkil eden iki nağmeden tiz taraftakinin teli biraz çekilerek pest tarafındakinden uzaklaştırılmış veyahut tiz tarafına dokunulmayarak pest tarafındakinin teli biraz indirilmiş olur ise (piyano) telleri âhenk edenlerin ıstılahında bu gibi buudlara (kuvvetli), ve bilakis bir buudun tiz tarafının teli biraz indirilir veyahut tiz tarafına dokunulmayarak pest tarafının teli biraz çekilir ise bunlara da (zayıf) namları verilir.

“Klavsens” tellerinin vaktiyle nasıl âhenk edildiğini gösteren bu izahat asrımızdaki piyano âhenkçilerinin tatbik ettikleri ameli yola da kabil-i tatbiktir. Vâkıa, piyano tellerini âhenk için muhtelif yollar var ise de bunların en kolayı birbirini müteakiben 12 adet (said beşli) buudunu alarak âhenge devam etmekten ibaret olan yoldur ki âtîde iki nota satırıyla gösterilen bu yol tamamıyla bizim yukarıda vasıl olduğumuz neticeyi verir. Piyano âhenginin nasıl yapıldığını kolayca anlamak için bu satırlarda her telin âhengine esas olan tel (beyaz) bir nota ile, o tele göre yeniden âhenk edilecek telin hangisi olduğu da (siyah) bir nota ile yazılmıştır.



(Şekil 35)

Birinci satırda görüldüğü vechile âhenkçi evvela “diyapozon”un verdiği (la) notasına tevfikân piyanonun (la₃) telini çeker; saniyen bu “la”nın pest sekizlisi olan (la₂)yi bulur; salisen yine diyapozon “la”nın said beşlisi olan (re)yi bulur; lâkin bu (re)yi tam beşliye çekmeyip biraz “zayıf” bırakır; rabian bu zayıf (re)nin yine zayıf ve said beşlisi olan (sol) telini âhenk eder. Her iki satırda gösterdiğimiz bütün notalara mahsus telleri sırasıyla âhenk edince piyano dişlerinin ortalarından (fa₂) ile (si₃) notaları arasındaki “on biri” beyaz ve “sekizi” siyah olarak 19 telin âhengi de yapılmış olur.

Bu iptidai ameliyye bittikten sonra bir kontrol ameliyesine daha ihtiyaç vardır ki o da evvela (büyük üçlü)leri, saniyen (dörtlü)leri, salisen mesela (do-mi-sol) gibi üç sestem mürekkeb olan “büyük temezzüc-i tam”ları ve alelhusus bu temezzücün

İkinci çevrimi olan (sol-do-mi) gibi (dörtlü ve altılı) temezzüclerini birer defa tecrübe ve muayene etmekten ibarettir.

En son kontrol (la-mi) beşlisi üzerinde icra olurur. Eğer bu beşli buudu matlubu muvafık çıkmış ise piyano âhenginin kusursuz olduğuna hükm ve mütebaki telleri de (fa₂-si₃) arasındaki 19 tele göre âhenk edilir. Eğer (la-mi) beşlisi fena zuhur etmiş ise telleri tekrar gözden geçirerek ve bilhassa son beşlileri sıkı bir kontrole tâbî tutmak lazım gelir.

Piyano âhenhinin daha bazı dakayıkı var ise de onların burada tafsilatı saded haricinde buluyoruz. Bu mesele hakkında daha ziyâde tenevvür etmek isteyenler 108'inci sahifede ismi geçen esere veyahut bunun daha muhtasarı olarak mösyö (Reiba)nın Paris'te kitapçı (Dome) tarafından basılan piyanoların bahis risalesine müracaat edebilirler.

§

Tadil Sisteminin Riyazî Nazariyesi

Tadil sisteminin ameli mahiyeti hakkında buraya kadar verilen malumattan anlaşılmıştır ki bu sistemde – yukarıda izah edilen sebeplerden dolayı – (büyük üçlü)leri “kuvvetli”, (küçük üçlü)lerle (beşli)leri “zayıf” âhenk etmekle, bu üç buudun “çevrimlerini” makusân müteessir etmek- yani (küçük altılı) buudlarını “zayıf”, (büyük altılı) ile (dörtlü) buudlarını da kuvvetli bir hale koymak – neticesi elde edilmiştir.

Bu netice hâsıl olunca “sekizli” buudu birbirine müsavi 12 yarım sese ayrıldığı için (kavî yarım ses = 25/24) ile (levnî yarım ses = 27/25) arasında hiçbir fark kalmamış, (büyük tam ses = 9/8) ile (küçük tam ses = 10/9) birbirine müsavi olmuş, bütün (büyük üçlü) buudları arasındaki fark da ortadan kalkmış, velhasıl – “sekizli” buudu müstesna olmak üzere – bütün eb’ad-ı mûsikîye az çok hakikî yerlerinden oynamıştır. Tadil meselesi “amelî” olarak bu suretle halledildikten sonra meselenin bir de “nazarî” cihetini halletmek yani “sekizli”nin 12 kısma taksiminden

Çıkan bu yeni “vasatî yarım ses” i bir “adedî nisbet” ile göstermek icab ediyordu. Nazariyeciler bu işi kolayca yaptılar; çünkü mesele gayet basit idi.

Mademki 12 yarım sesin birbiriyle birleşmesinden 2/1 nisbetinde olan “sekizli” buudu hâsıl oluyordu; o halde bu yarım seslerden birini gösterecek adedî nisbeti bulmak için iki adedinin “o ikinci” kuvvetinden cezrini almak kâfî idi. Başka bir tabirle öyle bir “adedî nisbet” bulmalı idi ki 12 defa kendi nefsiyle darb olunduğu vakit 2/1 nisbetine müsavi olsun. Logaritma cetvelleri yardımıyla derhal bulunabilen bu nisbet:

$$1.000.000/943874$$

nisbeti idi. Tadil sisteminin yarım sesleri arasındaki “sabit ve mütesâvi buudları” gösteren bu nisbeti bulduktan sonra sırasıyla diğer perdelerin nisbetlerini bulmak gayet kolay idi. Çünkü elde edilen 1.000.000/943874 nisbeti “sekizli” nin 12 müsavi kısımda bir kısmını yani (do) ile (do diyez = re bemol) arasındaki buudu göstermesine nazaran “iki müsavi yarım ses” den mürekkebe olan (re natürel)i bulmak için yapılacak ameliyye – buudların birbirine izafet ve cem edilmesi kaidesine tevfiқан – mezkûr nisbetin kendi nefsine zarbindan ibaret idi. Bu zarb ameliyyesi yapılıncı çıkan 1.000.000/890899 nisbeti (do) ile (re) arasındaki buudu gösteriyordu.

(re diyez = mi bemol) ü bulmak için (re)nin nisbetine yine bir yarım ses ilave, yani o nisbeti bir kere daha 1.000.000/943874 ile darb etmekten başka yapılacak bir şey yok idi. Neticede 1.000.000/890899 kesri çıkmış idi ki bu da (do) ile (re diyez) buudunu gösteren ve “üç yarım ses” den mürekkebe olan bir nisbet idi.

(re diyez) in salif-ül zıkr nisbetini yine 1.000.000/943874 ile darb edince çıkan 1.000.000/793701 nisbeti dahi “dört yarım ses” den mürekkebe olan (do-mi) buudunu temsil etmekte idi.

Bu satırlar, mutlak perdelerin nisbetlerini bulmak için takibine devam edilmesi lazım

Gelen düsturun ne olacağını anlatmasıdır: “herhangi bir perdenin nisbetini bulduktan sonra yarım perde tiz tarafını bulmak için o nisbeti tekrar 1.000.000/943874 ile darb etmek” tarzında kısaca ifadesi imkan olan bir düstura tevfikân diğer perdelerin sırasıyla nisbetleri bulunmasıdır ki sözü uzatmamak için bunları bire bir yazmaktan vazgeçiyoruz; mamafih karilerimize logaritma cetveli istemelerine veya uzun darb ameliyeleri yapmaya mecbur etmemek üzere bu nisbetleri aşağıya bir cetvel şeklinde derc ediyoruz:

Mıkyas-ı savtın açık teli	1	do
Bir yarım sesin nisbeti	1.000.000/943874	(do diyez = re bemol)
İki yarım sesin nisbeti	1.000.000/890899	re
Üç yarım sesin nisbeti	1.000.000/810892	(re diyez = mi bemol)
Dört yarım sesin nisbeti	1.000.000/793701	mi
Beş yarım sesin nisbeti	1.000.000/749104	fa
Altı yarım sesin nisbeti	1.000.000/707107	(fa diyez = sol bemol)
Yedi yarım sesin nisbeti	1.000.000/227430	sol
Sekiz yarım sesin nisbeti	1.000.000/239921	(sol diyez = la bemol)
Dokuz yarım sesin nisbeti	1.000.000/594204	la
On yarım sesin nisbeti	1.000.000/521330	(la diyez = si bemol)
On bir yarım sesin nisbeti	1.000.000/539730	si
On iki yarım sesin nisbeti	3/1	do

Tadil sisteminin bir “sekizli” buudu dahilinde havi olduğu 13 yarım

Sesin adedi nisbetleri işte bu namlardan ibarettir. Binaenaleyh bu nisbetlerle herhangi bir tûldeki (mıkyas-ı savt) üzerinde piyano perdeleri makamlarının fennen nisbetini mümkündür. Zaten biliyoruz ki bir adedî nisbetin mıkyas-ı savtı üzerine tatbik etmenin kaidesi “telin tûlünü gösteren adedi o nisbetten olan birinciyle darb, saniyen suratiyle taksim etmek” dir. Bununla beraber memnuniyetle görüyoruz ki baladaki nisbetler – mıkyas-ı savtımızın tamam tûlü 1000 milimetro olmasından dolayı – bizi bir darb ve taksim ameliyesinden de kurtaracak bir şekilde bulunmaktadır; filhakîka – mesela (do diyez)i bulmak için mıkyas-ı savtın tûlü olan 1000 adedini 943874 ile darb edip 1.000.000 ile taksim edersek kesr-i aşârî ile 943,874 adedi çıkar ki bunu – kesr-i miktarisinin çokluğuna binaen – mıkyas-ı savtımızın 944’üncü milimetrosu üzerine tesbit edebiliriz. Demek oluyor ki bu nisbetlerin mahreçlerini teşkil eden adedlerin soldan il üç hanesi “aded-i sahih” makamında olarak – yek nazarda bize hizalarında bulundukları perdelerin mıkyas-ı savttaki mevkîlerini göstermekte, mütebakî üç hanesi de “kesr” hükmünde bulunmaktadır. Şu kadar ki kesr-i işaar eden adedlerin birinci hanesi 5 veya 5’den yukarı bir aded-i sahihi gösteren rakamların sonundakine bir adet ilave etmeyi unutmamalı ve 5’den aşağı ise aded-i sahihi olduğu gibi yazmalıdır.

Mamâfih şunu hatırlatalım ki mıkyas-ı savtımızın tûlü 1000 milimetro olmayıp da mesela (975) adedi gibi bir aded olsa idi o zaman mebhusuna darb ve taksim ameliyyelerinden birincisini yapmaktan kurtulmanın imkânı yok idi; evvel emirde 975 adedini 943874 ile darb edecek ve sonra hâsıl-ı darbı 1.000.000 adedi ile kolayca taksim edecek idik.

§

Tadil sisteminin mahiyetini gösteren yukarıdaki izahattan anladık ki bu sistemde kullanılan sesler hatta garb mûsikîsinin de hakîki sesleri değildir.

Diğer taraftan yine biliyoruz ki Türk mûsikîsi sisteminin kullandığı sesler – “keyfiyet” ve “kemmiyet” itibariyle – garb sisteminin gerek “hakîki” ve gerek “muaddel” seslerinden “birçok noktalarda” farklı bulunmaktadır.

Şu hâlde irili ufaklı bir takım “lahnî” buudlardan ve bu buudların muhtelif vaziyetlerde tertib ve istimalinden vücuda gelen Türk mûsikîsinin sâmiâ-nüvâz nağmelerini nasıl olur da piyano gibi esasen garb mûsikîsi için bile nakıs – ve bizimki için büsbütün nakıs bir alet-i mûsikî ile icra edebiliriz? Bize öyle geliyor ki mûsikîmizin piyanoda icrasını istemek ile elindeki boya tahtasında bulunan yedi tane esâsî renkleri icabına göre birbirine az çok karıştırarak bunlardan türlü türlü renkleri istihsaline alışmış olan bir ressamın yapacağı tablolarla münhasıran bu yedi rengi kullanmaya icbar etmek arasında büyük bir fark olmasa gerektir.

Filhakîka piyanoda çalınan Türk nağmeleri kulağımıza bir ecnebinin Türk lisanını çetrefil ve bozuk bir şive ile söylemesi gibi fena bir tesir hâsıl etmektedir. Bunu bir misal ile daha güzel anlatabiliriz: Faraza (sûz-nâk) makamında (rast) perdesinden sonra fennen 2187/2048 nisbetindeki (zengûle) perdesini kullanmak lazım gelirken bunu kullanmayıp da yerine piyanodaki tadil sisteminin bittahkik 1.000.000/943874 ve bittakrib 53/50 nisbetinde olan yarım sesini kullanır isek o zaman sâmiâmız – mesela bir Rum’un (paşa) yerine (pasa) demesi gibi – bir mûsikî çetrefilliği duyar; çünkü bu nisbetleri mikyas-ı savtımız üzerine tatbik edince görüyoruz ki (750)inci milimetrosuna mûsadif (rast)dan sonra 752 242/729uncu milimetrodan çıkan (zengûle) perdesini basacak iken 53/50 nisbetinde “muaddel bir yarım ses” yükselmek neticesi olarak ancak 707 29/53 üncü milimetroya kadar çıkabilmiş ve daha amelî bir söz olmak üzere (5) milimetro kadar pest bir (zengûle) perdesi kullanmışızdır. Zaten Avrupa mûsikî ulemasının ileri gelenleri öteden beri tadil sisteminin pek haklı aleyhinde bulunmaktadırlar; bu cümleden olarak Roma Darü’l fûnûnun müderrislerinden (Blazerna) tarafından yazılan mühim bir eserin [1] 117 inci sahifesinde:

[İnkâr olunamaz ki tadil edilmiş mastar (Gamme tamperée) birçok incelikleri silmiş, basit ve mazbut birtakım kanunlar üzerine müesses olan mûsikîye kaba bir takribîlik vermiştir.]

Denildikten sonra aynı eserin 123’üncü sahifesinde dahî ciddi bir lisan ile:

[!] Le son et la musique.

[Tadil mastarının artık devrini ikmal etmiş ve mevcudiyetine bir sebep kalmamış olduğunu, insanların bugün terennüm olunan mûsikî daha pek çok incelmış bir mûsikîye mâlik olabilecekleri] izah edilmektedir.

Prefesör (Blazerna)nın kitabı intişar ettiği tarihlerde – ki 1879 senesine müsadiftir – bu beyanât şüphesiz bir “temennî” mahiyetinde idi. Hâlbuki o zamandan beri Avrupa’da fiiliyat sahasına geçilmiş ve (sekizli) buudunun taksimatı için türlü türlü sistemler tecrübe edilmeye başlanmıştır. Bazı zevat “tam sesler” arasının üçe, bazıları dörde, bazıları da daha ziyâde kısımlara taksimini münasip görüyorlar. Diğer taraftan Fransa’da (Döbusi) gibi bazı yeni bestekârlar da (sekizli)yi – arada hiç yarım ses olmamak şartıyla – altı tane tam sese taksim etmişler ve bu taksimden hâsıl olan garip mastar ile eserler bile bestelemişlerdir!

Mamâfih bizim fikrimizce bütün bu mesai “gayr-i tabî” bir sahada cereyan etmektedir. Evet! Tam sesleri üçe ve dörde değil, istenildiği kadar kısımlara ayırmak ve bu hesaba göre yapılmış bir piyano tuşları üzerinde parmakların gezdirmesinden garip ve naşeninde ve belki de kuşların cıvıltısına benzer – eğer tabir-i câiz ise – bir nevî mûsikî hâsıl etmek pek kolaydır; lakin acaba bu “âli” mûsikînin bir de “savtî” kısmı olmayacak mıdır? Alelumûm insanlar ve bilhassa garb hanendeleri böyle alelacayıp perdeleri sesleriyle de icra edebilecekler midir? Şüphesiz ki bu mümkün olmayacaktır. O halde bu mesaiye şimdiden heder olmaya mahkûm nazarıyla bakabiliriz.

Mamâfih garblıların bir gün mûsikî sahasında dâhi doğru ve çıkar yolu bulacaklarından şüphe etmiyoruz. Avrupalılar (sekizli) buudunun böyle sunî ve gayr-ı tabî kısımlara ayıracakları yerde – bu meselede sahib-i rey olan mütefekkirlerinin tavsiyeleri veçhiyle – Türk mûsikîsinde bugün istimal edilen ve dünyanın en eski devirlerinden beri şarkta bütün mütemeddin milletler tarafından kullanılmış bulunan tabî ve lahnî buudları kabul ve istimal etseler o dakikadan itibaren şark ve garb mûsikîleri arasında sistem farkı kalmayacak ve garb mûsikîsinin hâl-i hazırında “sekizli” taksimâtı, “makam”, “usûl” gibi anâsır nokta-i nazarından badi-i şikâyet olan mahdudiyeti ortadan kalkarak alafranga mûsikî şimdiden çok ziyâde vüs’at ve inkişaf

İmkânını bulacak ve tarafeynin mütekâbil anlaşmasından herhalde çok mes'ud neticeler hâsıl olacaktır.

Bahsimizi buraya getirince bir lahza da mûsikîmize “âhenk” tatbîki meselesine dair birkaç söz söyleyebiliriz. Bir zamandan beri görüyoruz ki Türk mûsikîsinin ne nazariyat ve ne ameliyâtından haberi olmayan bazı Türk gençleri bir takım halk şarkılarımızı piyanoda garb âhengi ile armonilemek ve bunlara garb orkestrasyonu tatbîk etmek tecrübelerine kalkıştılar. Bu tecrübelerin mahsulâtı geçen sene Paris'te verilen bir konserde çalındı. Konserde hazır bulunan garb mûnekkidleri bu eserlerin aldığı acayip şekli bittabiî hiç beğenmediler ve “lahn” itibariyle asılları çok zengin olan Anadolu halk şarkılarının garb orkestrasyonu ile biçimsiz ve gülünç bir kıyafete sokulduğunu (Affublés) açıkça söyledirler. [1] Nevheveslik mahsulü olan bu tecrübelerin uğradığı akîbeti gayet tabiî görmelidir; çünkü bu işte hata üstüne hata vardır. Kitabımızın bu bahsi bütün delail ile ispat etmiştir ki Türk mûsikîsi eserleri her şeyden evvel tadil sisteminin piyanodaki nakıs sesleri ile kabil-i icra değildir. Birinci bariz hata işte bu noktadadır. İkinci hata ise Türk mûsikî makamlarına garb mûsikîsinin “majör” ve “minör” makamlarına göre teessüs etmiş olan “âhenk” nazariyesi ile “kontrpuan” kavâidi aynen kabil-i tatbîk değil iken bu cihetlerin nazar-ı itibare alınmayarak mezkûr şarkıların – garb mûnekkidlerinin de pek haklı söyledikleri gibi – hakikaten gülünç bir şekle sokulması yüzünden vukua gelmiştir.

Karîlerimiz hatırlarlar ki kitabımızın 76'ıncı sahifesinde mûsikîmize “âhenk” tatbîki meselesinden tafsilen bahsetmiş ve bu mesele hakkındaki kanaâtimizi “mûsikîmize de bir gün ilm-i âhenk tatbîk olunacaktır; lakin bizim ilm-i âhengimiz, garbın “majör” ve “minör” denilen iki makamından çıkarılan âhenk kalıpları ile iktifa etmeyerek kendi mûsikîmize mahsus diğer makamların “âhengî bünyesinden doğacak başka türlü temezzücleri de (Accords) havî bir ilm-i âhenk olacaktır.” mealinde birkaç satırla ifade etmiştik.

[1] Revue musicale; mars (1927).

Bu sözlerimizi o zaman (Darü'l Elhân) müdürü olan Süreyya Bey'in havsalası almamış olacak ki bir gün (tarih-i mûsikî) dersinde talebesine:

Hiç öyle şey mi olur? Âlem-şumûl garb ilm-i âhenginden başka bir de şark mûsikîsine mahsus ilm-i âhenk tasavvur etmek! Avrupalılar bize gülecekler...

Demiş ve aklınca bu gibi yanlış telkînata (!) meydan vermemek için (Darü'l Elhân)dan Türk mûsikîsi nazariyatının tedrisini kaldırmayı tasdim etmiş ve nihayet emeline muvaffak olmuştur!

Süreyya Bey'in mûsikîmiz tarihinde ibkâ-i nam etmesine sebep olan bu müessif hadisenin şayan-ı dikkat ve mütemmim bir safhası daha vardır ki o da mir-i mûma-ileyhin mürevviç-i efkârı geçinen gençlerden Mahmud Ragıp Bey'in bizim – senelerden beri garb müelliflerinin mütealasından tahassül eden – bu kanaâtimizi çürütmek için o vakitten beri enva-ı mugâlatalarla dolu bir takım makaleler yazdığı halde tettebbuâtını ilerlettikçe terviç ettiği yolun ilim sahasında daha ziyâde kabil-i müdafaa olmadığını kendisinin de anladığına delâlet eden son neşriyatıdır. Filhakika Mahmud Ragıp Bey ahiren mahirâne bir ricat manevrası yapmak isteyerek bu mühim mesele hakkında sözü Paris'in (Skola Kantorum) mûsikî mektebinde muallimi olan (Öjen Borel)e bırakmış ve bu zâtın mûsikîmize müteallik düşüncelerini havî yazdığı çok şayan-ı dikkat bir makalenin tercümesini ahiren (milli mecmua) ile [1] neşrederek işin içinden sıyrılmıştır. Mezkûr makalenin muhteviyatını nazar-ı istifadeden geçirmeden evvel, Mahmud Ragıp Bey'in evvelki yazılarında müdafasına çalıştığı davanın (Thése) mahiyetini şu birkaç satırla hülâsa edelim:

(Bazı kimselerimiz [2] yenilik yaratmak yolundaki çalışma zeminini “makamlarımızı aslî hallerini bozmadan âhenklemek” tecrübelerine münhasır gibi göstermek istiyorlar; hâlbuki bu uzun bir yoldur ve bu yolda yürümenin neticesi çok şerefli olsa bile herhalde birçok zaman ve mesai zarfına tevakkuf eder. Bu işe çalışacak

[1] (millî mecmua)nın (15 Ağustos) ve (1 Eylül 1927) tarih ve 92-93 numaralı nüshalarına bakınız.

[2] Burada şüphesiz muharrir-i acizi kastetmektedir.

Kadar sabırlı olanları kendi hallerine bıraksak da garb mûsikîsi kavâidi ile mümkün merteye Türk renkleri taşıyıp zamanın sanat ihtiyaçlarına uyacak yeni eserler bestelemeyi tecrübe etsek...)

Garblılar gibi ilmî meseleler üzerine senelerce kafa patlatmaya nefeslerinde iktidar göremeyerek asgarî mesai ile kendilerine az zamanda azamî şöhret teminine heveskâr gençler nazarında bu davanın ikinci kısmı elbet çok caziptir. Böyle olmakla beraber ne fayda ki aynı davanın hakikat karşısında en kıymetsiz olan tarafı da yine o kısmıdır çünkü – aşağıda göreceğiniz vech ile – bizzat Mösyö (Borel) de mûsikîmize mahsus makamların “aslî halleriyle” muhafazasına taraftar olduğunu ve böyle yapılmaz ise Türk mûsikîsinin Avrupa sanatının merhamete şayan bir şubesi olmaktan başka bir hususiyeti kalmayacağını sarahaten söylemiş ve mebhus-u anh davanın ikinci kısmının kıymet-i ilmiyeden mahrumiyeti üstâd (Borel) gibi bir zâtın beyanâtıyla de sabit olmuştur.

Bu ihzari malumâtı aldıktan sonra artık (Borel)in makalesini okumaya başlayabiliriz. Mûsikî münakaşalarımızda tesadüm eden muhtelif içtihatlardan şakirdi vasıtasıyla haberdâr olduğu anlaşılan bu Fransız âliminin sözlerini o kadar musîb bulduk ki bunları muarızlarımızın insaf ve ibret gözüyle okumalarını bilhassa tavsiye ederiz. Mösyö (Borel) makalesinin birinci kısmında mûsikîmiz için istikbalde nasıl bir istikâmet çizilmesi lazım geleceğinden bahsederken diyor ki:

[Türk mûsikîsi her şeyden evvel Avrupalılaşmaktan sakınmaya mecburdur. Böyle bir tesirin ne gibi bir şekil altında vukûa gelebileceğini biraz tetkik edelim: Lahin nokta-i nazarından “kantilen” in (Cantilène) kendine mahsus tekrarlı nağmeleri ve çarpmaları ile pek husûsi bir manzarası vardır. Bu cihetten ananesine devamdan başka yapacak bir işi yoktur. İkâ nokta-i nazarından ise “usûller” tarzı pek mükemmeldir ve iki ya üç zamanlı Avrupa vezinleriyle temas neticesinde tahavvülâta uğramak tehlikesi içinde değildir. Kaybolmak istidâdı gösteren yegâne unsur “makamlar” dır; meselenin merkez noktası işte buradadır. Onlar da “aslî halleriyle” muhafaza edildikleri takdirde, garbın her türlü tesirleri imkânsız kalır. Fakat şekilleri zorla bizim majör ve minör makamlarımıza benzetilirse işte o zaman Türk sanatının vücudu ortadan kalkar; Avrupa sanatının

İhtar-ı Mahsus

Müellifin (Darü'l Elhân) da takrir ettiği derslerden müteşekkil olan (Türk Mûsikîsi Nazariyatı) beheri (16) sahifelik formalar halinde peyderpey neşredilecektir.

Tevzi Merkezleri:

Bayezid'de [Darü'l Fünûn] civarında (18) numarolu (Şamlı İskender) Efendi'nin (mûsikî mağazası) ile Bab-ı Âlî Caddesi'nde (Hüseyin) Efendi'nin (İkbâl Kütüphânesi) dir.

Bir formasının fiyatı (10) guruştur.

Merhamete şayan bir şubesi olmaktan başka bir hususiyeti kalmaz. Kat’i surette önüne geçilmesi lazım gelen felaketli netice işte budur.]

Bu satırları okurken (Dar’ul-Elhân) dan Türk mûsikî’sinin nazarî ve amelî tedrisatını kaldırarak (Borel) gibi kıymetli bir üstâdın önüne geçilmesi lüzumundan bahsettiği bu felaketli neticenin vukuuna zemin hazırlamak isteyen (Musa Süreyya) Bey’i hatırlamamak kabil değildir!

Mûsikî konusunda avrupalılaşmaktan sakınmağa mecbur olduğumuzu söyleyen garp uleması aceba yalnız Mösyö (Borel) den mi ibarettir? Muhterem üstâd Hüseyin Sadeddin Bey’in Dar’ül-elhân’dan alaturka tedrisatının ilgasını müteakıp İzmir Türkocağında verdiği cidden vakıfane konferansların “Vakıt” gazetesini neşredilen mazbut suretlerinde okuduğumuza nazaren (Berlin)in en büyük mûsikî konservatuarı olan (Akademişe hohşule) de İstanbul’dan giden “Dârüttâlîmi mûsikî” heyetinin verdiği konserde müessesenin müdiri Alaman mûsikîşinasların (Franç Şreker) heyete teşekkür etmiş ve şu ibret âmiz sözleri söylemiştir:

[İnkılâp yapmak güçtür. Mûsikînizi terakkî ettirirken mümkün mertebe Avrupa mûsikîsinin te’siri altında kalmamağa çalışınız!]

Garb’ın en şöhretşiar bir mûsikî reculü olan profesör Şreker’in bu nasihati memleketimizde mûsikî heyetlerini tanzim ve idareye kendilerinde iktidar ve salâhiyet görenlerin kulaklarına küpe edecekleri sözlerdendir.

¹⁴ Sayfa 145 ve 150 sayfaları arası harf devrimi yıllarında basılmış olan formadır. Bu sayfalar çevirisini Gönül Paçacı’nın yapmış olduğu “Mûsikîşinas” dergisinden aynen nakledilmiştir.

Mösyö (Borel) in Türk mûsikîsine fakirlik isnat edenlere verdiği cevap da ancak hakikî ilim adamlarına müyesser derin bir nüfuzi nazarla yazılmış bir şah eserdir. Makalenin bu kısmını -uzunluğuna rağmen- aynile buraya nakilden geri duramayacağız. (Borel) deyor ki:

[Türk ezgisi fakir değildir, sadedir; hem de esas itibarile öyle bir sanatkârâne sadelik ki insana, teşebbüs zahmetine katlansam, ben de aynını yapardım hissini verir. Denilebilir ki büyük san'atın mümeyyiz vasıflarından biri işte bu nevi sadeliktir. O sadeliği (Harmonie) nin ve (Instrumentation) un aldaticı parlaklıkları ile zenginleştirmeğe kalkışmak, boğaziçini gümüş beyazı ve altın sarısı kağıt taçlarla ve adi bezlerle süslemeği istemek demektir. Hulûstan ileri gelen bu hata, ekseriya birçok âkil Türklerin esası zühulünü vücade getiriyor. Bu muarazanın heyeti mecmuasına tek bir bediiyat prensibi hakimdir: bir sanat eseri ne ise odur ve onu günün modasına veya hakim zevkine uzlaştırmakta hiçbir mecburiyet yoktur. Manzarasını gençleştirmek bahanesile “Ayasofya” keskin renklerle boyansa ne denirdi?]

[Mûsikî de damamen aynı vaziyettedir. Yukarıda bahsi geçen <<greguvar>> tegannisi, (1) saz refakati olmadan icra edilir; kendisini takviye edecek tek bir usulü bile yoktur. Fakat bu nisbî vasita fakirliğine rağmen, büyük orkestraların dolgunluğuna alışık olan bizim kulaklarımız daha eyisini aramaz; çünkü bilir ki tam bir sanat eseri, eyi icra edildiği takdirde kendi kendisine kâfidir. Filan güzel peşrev veya filan güzel şarkı parçası hakkında da tamamen aynı hal vakidir. <<Armoni>> ile güzelleştirilmelerini isteyenler, bu arzularile bilhassa sanatten hiçbir şey anlamadıklarını göstermektedirler.]

Tarafımızdan bir kelime bile ilâvesine lüzum görmediğimiz bu çok muhik sözlerden sonra M. Borel mûsikîmize garp âhenginin tatbikatına kalkışanların teşebbüslerine nakli kelâm ve bu bahiste dahi evvelkinden daha az belîğ olmıyan âtideki muteleatı ilmiyyeyi irat ediyor:

[Türk <<monodi>> sini zenginleştirmek ve garp sanatının tesiri altında çok kalmış mugannilerin iktidarsızlığını bazı itibarlarla ve muvaffaken hafifletmek maksadile

ötede beride Türk parçalarının refakatine başlanıldığı görülüyor. Bu tecrübelerin çoğu biçimsiz şeylerdir ve bahse değmezler. Birtakımları ise hayli muvaffakiyetlidirler; fakat onların da piyanonun müsavi tadil sistemine intibak mecburiyeti altında makamların tebdillere uğramış olması gibi büyük bir uygunsuzluğu vardır. Greguvar tegannisinin – ki musattarları (Gammes) bizim majör ve minörümüze benzerler -eyi



(1) Katolik kiliselerinde okunan ve rivayetlere nazaran “Greguvar” ismindeki ilk üç Papa’nın biri tarafından tanzim edilen mûsikîdir ki dört çizgi üzerine yazılır bir notası ve garp sisteminden ayrı kavait ve nazariyatı vardır.

kötü tatbik edebildiği şey, şark tegannisi mevzuu bahis iken tecrübe bile edilemez.]

[Şu halde şark kantileninin âhenklenebilir olması mecburidir. Fakat burada da mebdenden itibaren ele alınacak başdan başa bir iş mevzuu bahistir. Greguvar tegannisinin ahenklenmesi tam bir asıra ihtiyaç gösterdiği görüldü; türk kantileninin ahenklenmesinin ihtiyaç göstereceği zamanı ise peşinen tahmine imkan yoktur. Her halde bilhassa bu ahenk meselesinde garbı taklitten çekinmelidir. Bakınız o da neden: garp mûsikîsi birkaç asırdan beri incizap (Attraction) hadiseleri üzerine teessüs etmiş bulunuyor; <<subdominant>> ile <<mediyant>> iner, <<sansıbl>> ise <<tonik>> e çıkar. <<Makam>> larda ise bu cazibe kuvvetleri ya hiç yoktur veya varsa da pek farklı bir şekildedir. Şu halde Türk âhengi avrupa âhengi gibi “A priori” (2) yazılamaz. Bundan sonra; meseleyi intaç hususunda en eyi usul <<Conterpoint>> lı <<Harmonie>> olacağı hatıra gelirse de -çünkü bunda cazibe kanunlarının yeri yoktur- buna karşı da şu itiraz varittir: tarihen <<kontrepuvan>> bir <<taklit>> ler oyunu ve gayet uzun kıymetlerin refakâti suretile başlamıştır (ki şimdiki tekamülünü de bu idare ediyor) ve binnetice bu usulün de Türk kantilenine tatbiki imkansızdır.]

[Binaenaleyh garbın Türk mûsikîsi üzerindeki tesiri pek az şeylere yani <<bilhassa yapılmaması lazım gelen cihazların tayinine>> münhasırdır; ve şark âhenginin icadı yolundaki müsbet mesaisinin tekmiil menabiine vâkıf şark mûsikîşinaslarına bırakılmasına mecburiyet vardır.]

1926 senesinde mahza Musa Süreyye Bey’in siayet ve Dârülfünun terbiye müderrisi İsmail Hakkı Bey’in fuzuli muaveneti ile Dar’ül-elhân’dan Türk mûsikîsinin tedrisatı ilga edilirken bizim:

- Aman! Yazıktır, yapmayın! ...

Diye sesimizin çıktığı kadar haykırdığımızın yegâne sebebi, bu müessesenin işte (Borel) tarafından da vücuduna lüzum gösterilen evsafı haiz yani hem şark hem garp mûsikîlerini hakkıla bilir mûsikîşinaslar yetiştirecek asrî bir konservatuvar şekline

ifrağını istemekliğimiz idi. Teessüf olunur ki bu pek yerinde olan hayırhahane talebimiz o zaman nasılsa merciine is'af olunmadı.

Garp mûsikî dünyasının mûsikî sahasında Türklerden neler beklediğini ilim lisanile ifade eden (Borel) in irşadatı mutalea olunduktan sonra ümidederiz ki sevgili cumhuriyetimizin hakşinas maarif vekâleti – (sanayii nefise encümeni) nin ilmen gayri musip bir kararı üzerine – nasılsa yapıl-



(2) <<Tecrübe edilmeden evvel konulmuş bir kaideye göre>> mânâsını ifade eden bir tâbirdir.

mış olan yanlış hareketi bir an evvel tashih etmek lüzumunu duyacak ve İstanbul Konseratuvarı'nın programlarını Türklerin yakın bir istikbalde Avrupalılara karşı mûsikîlerle de iftihar etmelerine sebep olacak millî bestekârların yetiştirilmesini temin edecek şekilde yeniden ıslah ve tadil ettirecektir.

Zira şuna emin olmalıyız ki İstanbul Konservatuvarı şimdiki programı ile devam ettiği halde bu müesseseden millî harsımızın mûsikî şubesine hizmet edebilecek sanatkârlar çıkması mümkün olmayacak ve müessesenin bütün mesaisinden elde edilecek netice ise, bedîi duygularımıza yabancı bir sistemin mahsulü bulunan garp mûsikîsine ait eserleri biraz piyano veya keman ile şöyle böyle çalabilen ve memleketimizde öteden beri zaten mahdud bir miktarda mevcut bulunan alafrangacılar zümresine her sene üç beş heveskârın daha inzimamından ibaret kalacaktır.

Madem ki mösyö (Borel) in ilmî sebeplerini göstererek izah ettiği veçhile Türk mûsikîsinde vukuunu herkesin arzu ettiği teceddüt ve terakki hareketlerinin ancak şark ve garp mûsikîlerinin bütün esrarını bilen mûsikîşinaslar tarafından yapılabileceği bir <<hakikat>> tir; o halde Türkiye'nin biricik konservatuvarının programı bu iki taraflı malumat ile mücehhez sanatkârlar yetiştirecek dersleri havi bulunmazsa her dakika yoksunluğunu elemle hissettiğimiz millî bestekârlarımızın hangi müesseseden çıkacağını soranlara ne cevap vereceğiz? ...

Türk mûsikîsinin ameliyat ve nazariyatını öğrenmeden yalnız garp mûsikîsini tahsil edenlerin mûsikîmizin terakkisine hizmetleri mümkün olsaydı herkesten evvel garptaki dahi bestekârların Türk ruhlarını tatmin edebilecek eserler yazabilmeleri lazım gelirdi. Bu imkansızlık fiilen ortada durduğu ve garp ilim dünyasında (Borel) in gösterdiği yegane çıkar yolun doğruluğu umumiyetle müsellemler bulunduğu halde İstanbul konservatuvarı tarafından bugünkü programı ile takip edilmekte bulunan meslekin âmalı milliyemizle telifi kabil olmadığı gibi <<ilga>> hadisesinden beri boş yere geçirilen kıymetli senelerimize de acımamak elde değildir.

Elhasıl, maarif vekâleti konservatuvarımızın bu şayanı esef vaziyetine vakit geçirmeden nihayet vermelidir.

Bunun için ne yapılmak lazım geleceğini de, Süreyya Bey'den değil, Borel ve Franç Şreker gibi garpta iştihar eden mûsikî alimlerinden sormalıdır; yoksa Avrupalılar nazarında millî servetlerimizin en mühimmi olan – çok kıymetli mûsikîmizin- ilmî yollardan gidilmek şartıla beynelminel mûsikî dünyasında kazanmağa namzet bulunduğu parlak mevkiin kadrini bilmemekle itham edileceğimizi, hamiyet ve vicdan borcu olarak, bir defa daha tekrar ederiz...



(SUALLER)

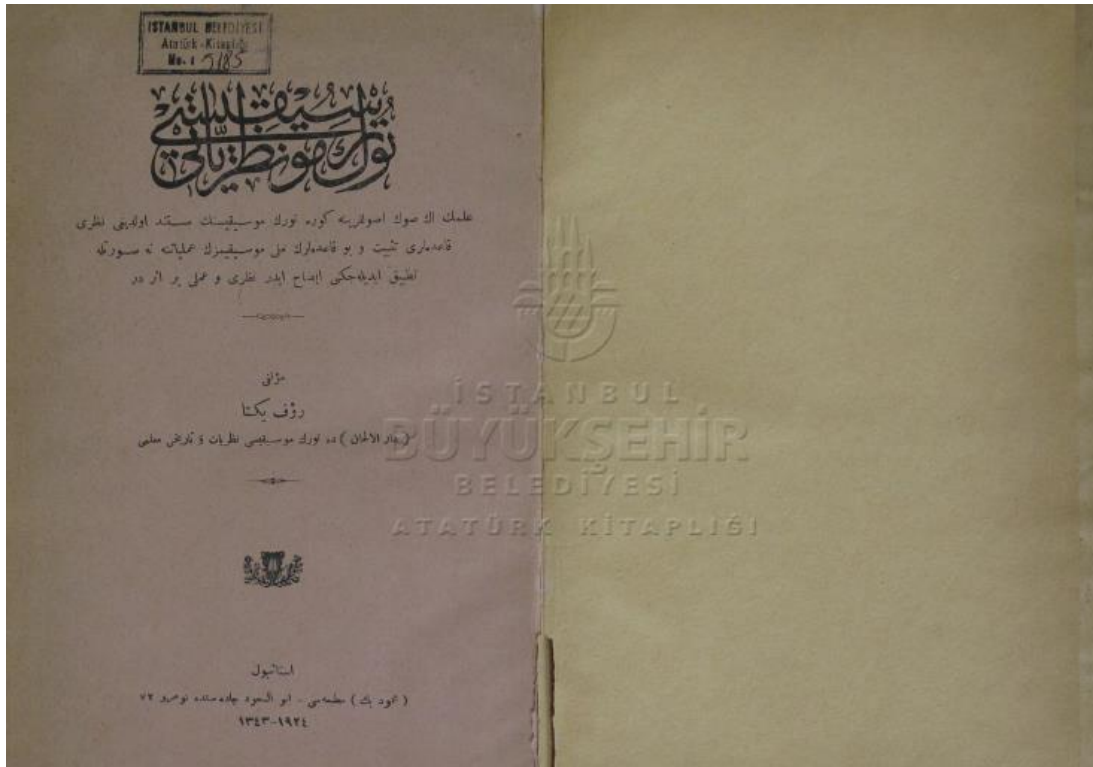
Türklerden alafranga mûsikî ile meşgul olanların zihniyetini tasvir eder misiniz? – Avrupalılara mûsikîmizin, bize de onlarınkinin nağmeleri neden “gayrı mülayim” gelmektedir? – Matbuat münakaşalarında niçin anlaşılamıyoruz? – Mûsikîmiz ile garp mûsikîsi beynindeki nazariye ve ameliye farklarını mukayeseli bir surette bilmekte alaturka ve alafrangacılar müstağni kalabilirler mi? – Garp sisteminin esasi sülleminde tabîi nağmelerin arasındaki buutleri gösteren nisbetler hangileridir? – Bu nisbetlerde nazarı dikkat celbeden ihtilaf noktaları kaç tanedir? – Bu noktaların birincisi nedir? – İkinci ihtilaf noktasını biraz izah ve bu bahsi misallerle de teyit edebilir misiniz? – İhtilafın üçüncüsü hangisidir ve onun sebebi nedir? – Şark ve garp nazariyeleri arasındaki bu ihtilaf hakkında ne düşünürsünüz? – Mesela (do diyez) ile (re bemol) arasındaki küçük buude garplılar ne namını verirler ve bunu hangi küçük nisbetle gösterirler? – 10/9 nisbetindeki (küçük tam sesler) arasında gelecek <<arızî nağmeler>> o sesleri hangi nisbetlerde iki yarım sese ayırırlar ve bu yarım seslerin isimleri nedir? – Bu iki yarım ses arasındaki buudün ismi ve nisbeti nedir? – Garp esasi sülleminin aralarında 16/15 nisbeti bulunan (mi fa) ve (si do) gibi <<büyük yarım sesler>> i arasındaki arızî nağmeleri gösteren nisbetleri söyler misiniz? – Garp nazariyesinin bütün bu tabîi ve arızî nağmeleri hangi aletler üzerinde icra olunabilir? – 31 inci şekilde görülen 21 nağme alafranganın her ihtiyacına kâfi midir? – Kâfi değilse sebebi nedir? – (Tam doğruluk sistemi) ne demektir ve bunda <<sekizli>> buudü kaç nağmeyi hâvidir? – Daha ince düşünülünce bu 35 nağmelik sistem de garp mûsikîsinin bütün ihtiyaçlarını tatmin edebilir mi? - <<Bütün ihtiyaçlarını>> tabiri ile kastettiğimiz iki mühim mesele hangileridir? – Bunları birer misal ile anlatır mısınız? – Bütün ihtiyaçları temin için (Sekizli) nin kaç bölünmesi lazım geliyordu? – Bu müşkülata karşı garp nazariyecileri nasıl bir çare düşünüyorlardı? – (Gayri müsavi tadil sistemi) nin mahiyeti neden ibaretti? - (Müsavi tadil sistemi) iptida kimin eserinde ve hangi tarihte mevzuu bahsolmuştur? – Garpta (müsavi tâdil sistemi) nin meydana çıkmasına başlıca hangi çalgının tesiri olmuştur? – Birbirini müteakip üç tane (büyük üçlü) buudünün mecmuu bir (sekizli) ye müsavi midir? Yoksa (sekizli) den eksik veya ziyade midir? – Eksik ise bu mahzur nasıl izale edilmiştir? – Aceba muteakıp dört tane

(küçük üçlü) buudü bir (sekizli) yi geçer mi? – Geçer ise bunu nasıl ispat edersiniz? – Bu mahzuru da izale için ne yapılmıştır? – (Beşli) lerin âhengin sıra gelince ne gibi müşkülât çıkmış ve müşkülâtın halli için ne gibi bir çare bulunmuştur? – Tadil sisteminde hangi buude hiç dokunulmamış, hangileri biraz büyümüş veya küçülmüştür? – Büyüyen ve küçülen buutlerin (kuvvetli) veya (zaif) namları verilir? – (Piyano) nun telleri nasıl ahenk edilir? – Tadil sisteminin riyazi nazariyesini izah edersiniz? – Bu sistemin sesleri garp mûsikîsinin hakikî sesleri midir? – Türk mûsikîsi sisteminin sesleri ile garbın <<hakikî>> veya <<muaddel>> sesleri birbirinin aynıdır? – Değil ise (Piyano) da Türk nağmelerinin icrasını neye benzetebiliriz? – (Tadil sistemi) hakkında garp alimlerinden (Blaserna) vaktile nasıl düşünmüştü? – O zemandan beri <<muaddel sistem>> meselesi Avrupa’da ne şekil almıştır? – Garptaki bu cereyanı efkâr tabîi bir sahada mı yürümektedir? – Aceba garplılar nihayet bu zeminde de doğru yolu görebilecekler mi ve bundan iki taraf için faideli bir anlaşma zemini bulunabilecek mi? – Bazı gençlerimizin halk şarkılarımızı Piyano

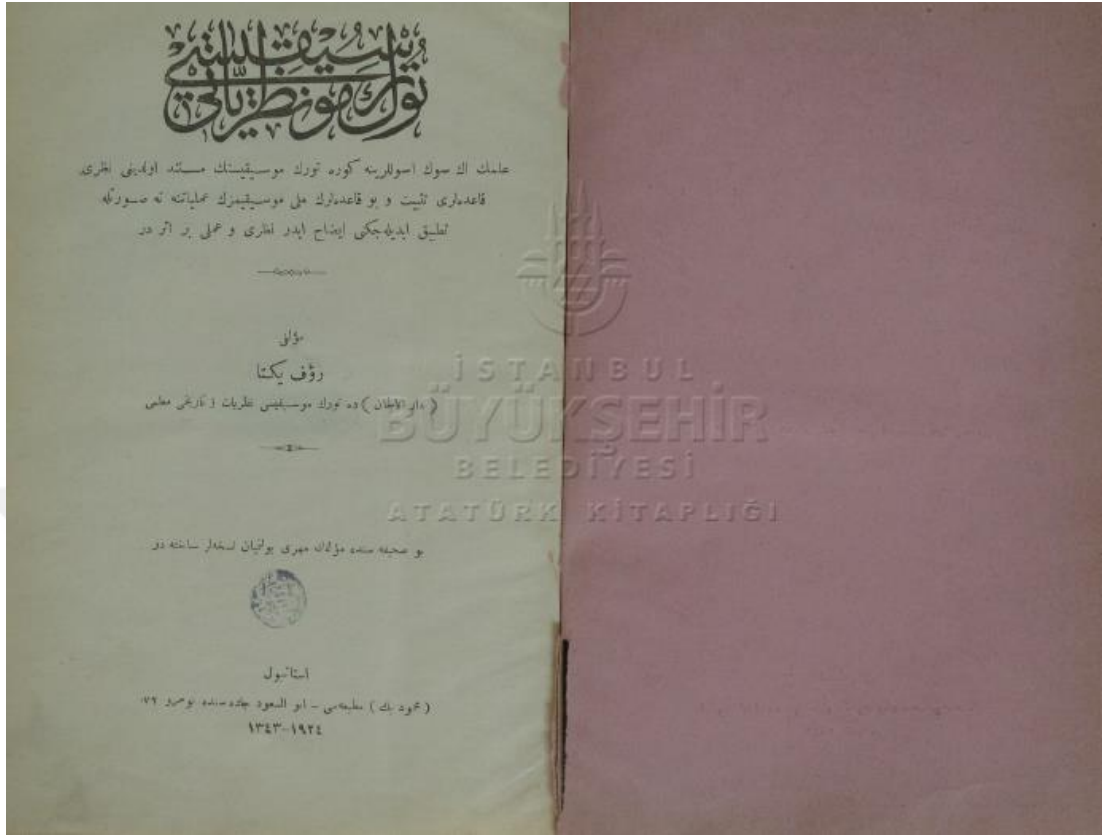
ile armonilemek ve garp orkestrası ile çaldırmak yolundaki teşebbüsleri hakkında Avrupa mûsikî münakkitleri ne dediler? – Bu teşebbüslerin hataları nerelerdedir? – Mûsikîmize aynen garp âhengini mi tatbik edeceğiz? – Yoksa bizim makamlarımızın ve buutlerimizin lahnî bünyelerine göre bulunacak birtakım temezzûçlerin (Accords) teselsül (Enchainment) kanunlarını havi bir âhengin tatbiki tecrübelerine başlamağa mı mecbur olacağız? – Garp ulemasınca da musaddak olan bu hakikatin ortaya konulması Darü'l Elhân'dan millî mûsikîmizin nazariyatı dersinin kaldırılmasını mı intaç etmelidir? – Mûsikîmiz ve bilhassa makamlarımız hakkında (Borel) ne fikirde bulunuyor? – Borel, bunlar muhafaza edilmezse, mûsikîmizin ne hale geleceğini söylüyor? – Süreyya Bey bu felaketli neticeyi hazırlamak için mi [Sanayii nefise ercümene] nin o kararını istihsaletti? – Berlin Konservatuvarının müdürü bu mesele hakkında ne demiştir? – Mûsikîmizin fakirliğini kabul etmeyen Borel'e göre bunu garp âhengile zenginleştirmek tecrübeleri neye benzer? – Mûsikîmize ahenk tatbiki tecrübelerine karşı Borel ne düşünmektedir? Ve bu zemindeki müsbet mesainin Türklerden ne gibi evsafı haiz olanlara terk edilmesine lüzum görüyor? – İstanbul Konservatuvarı bu evsafı haiz bestekârları yetiştirebilmek için maarif vekâleti ne yapmalıdır?

EK-2. Eserin orijinal metni

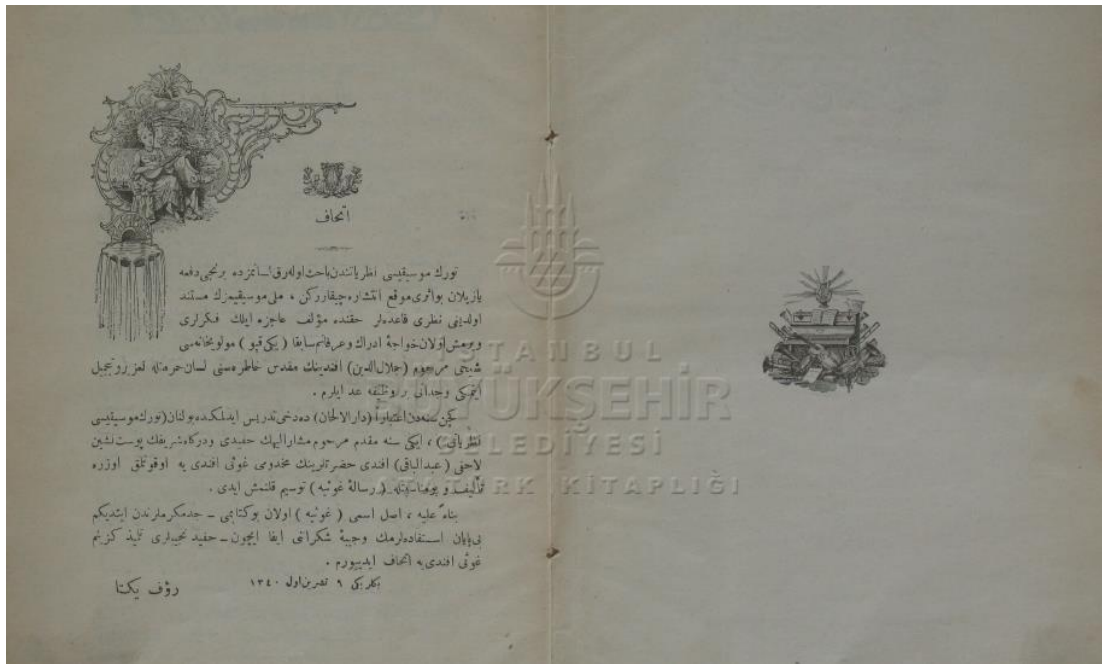
İÇ KAPAK SAYFASI-1



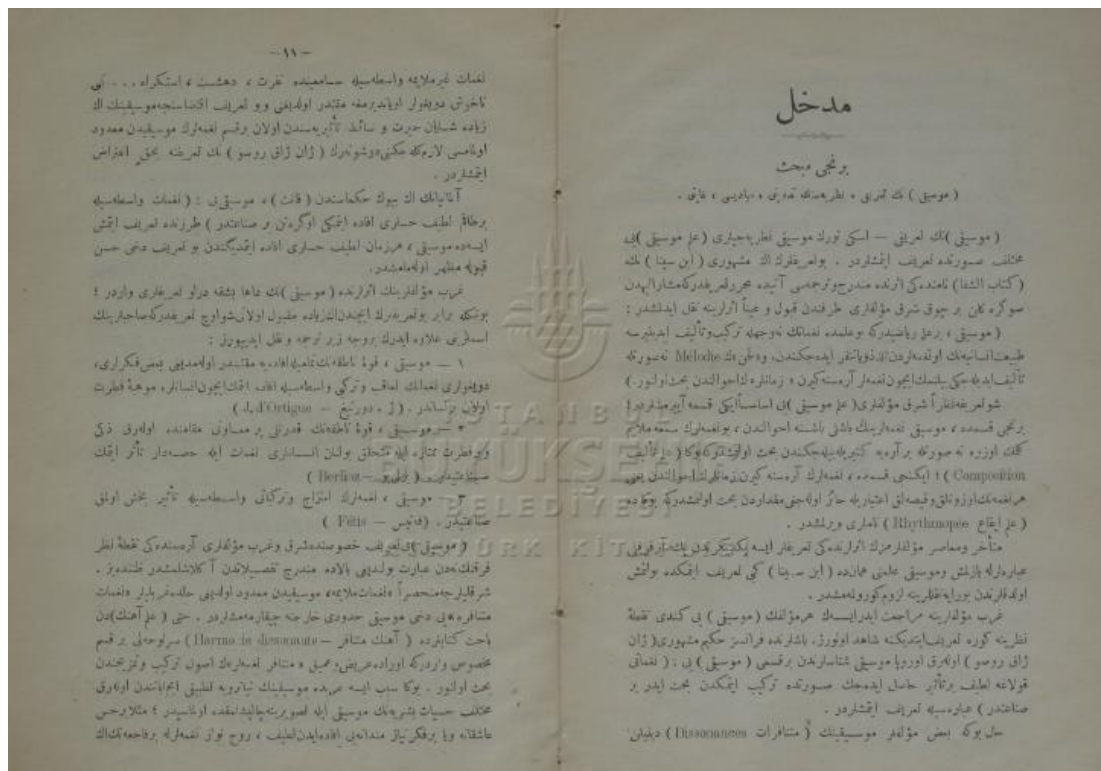
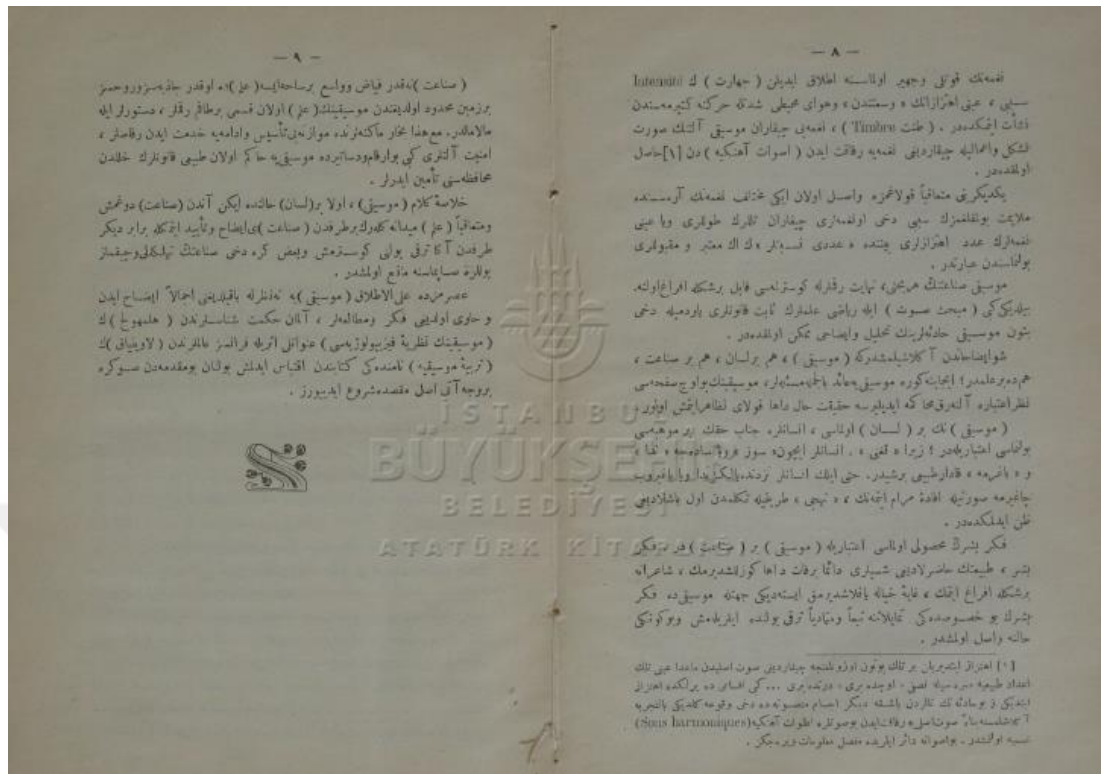
İÇ KAPAK SAYFASI-2

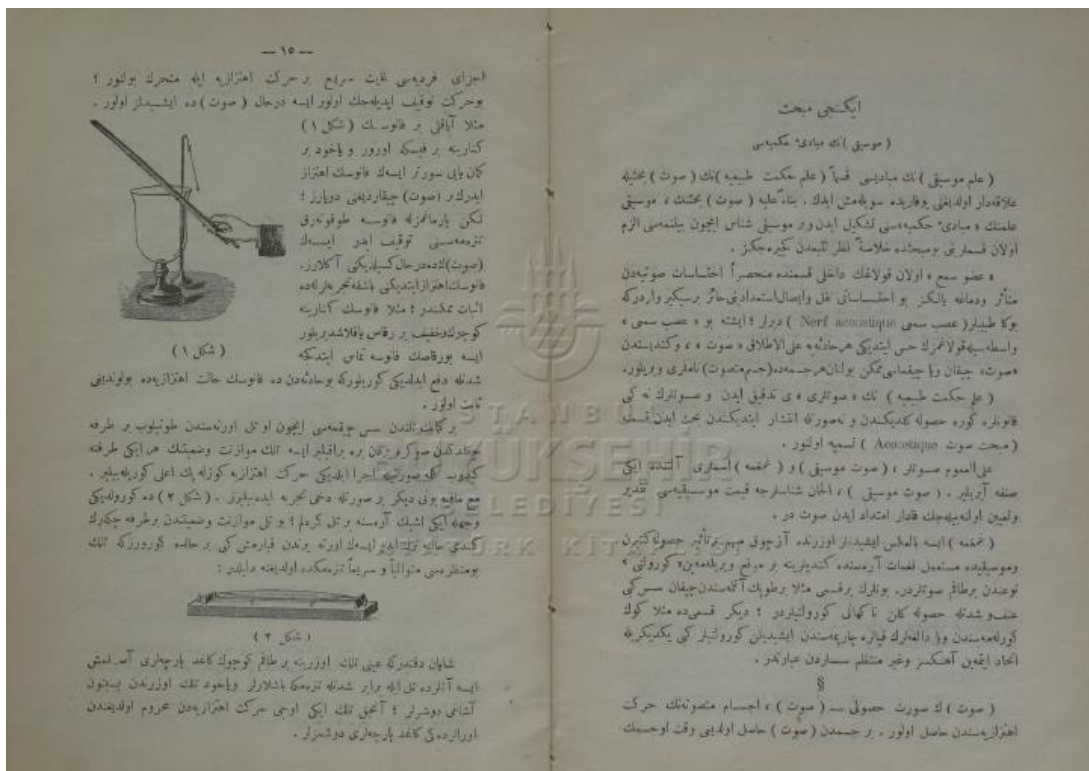
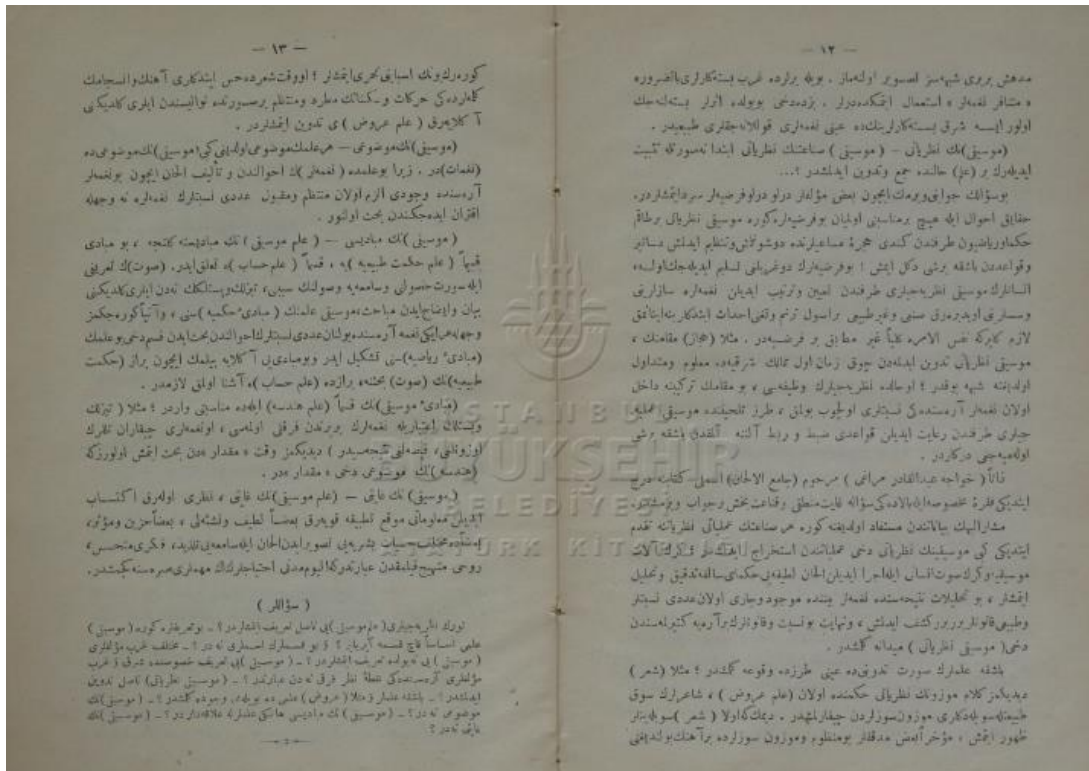


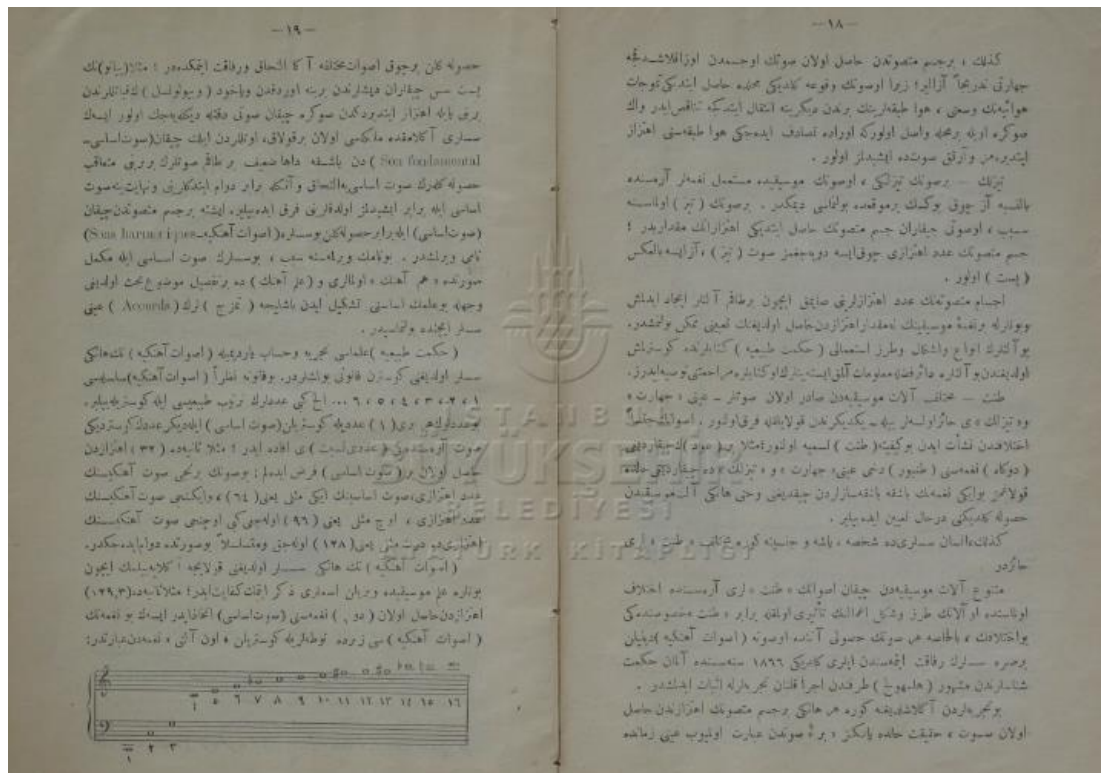
İTHAF SAYFASI-3

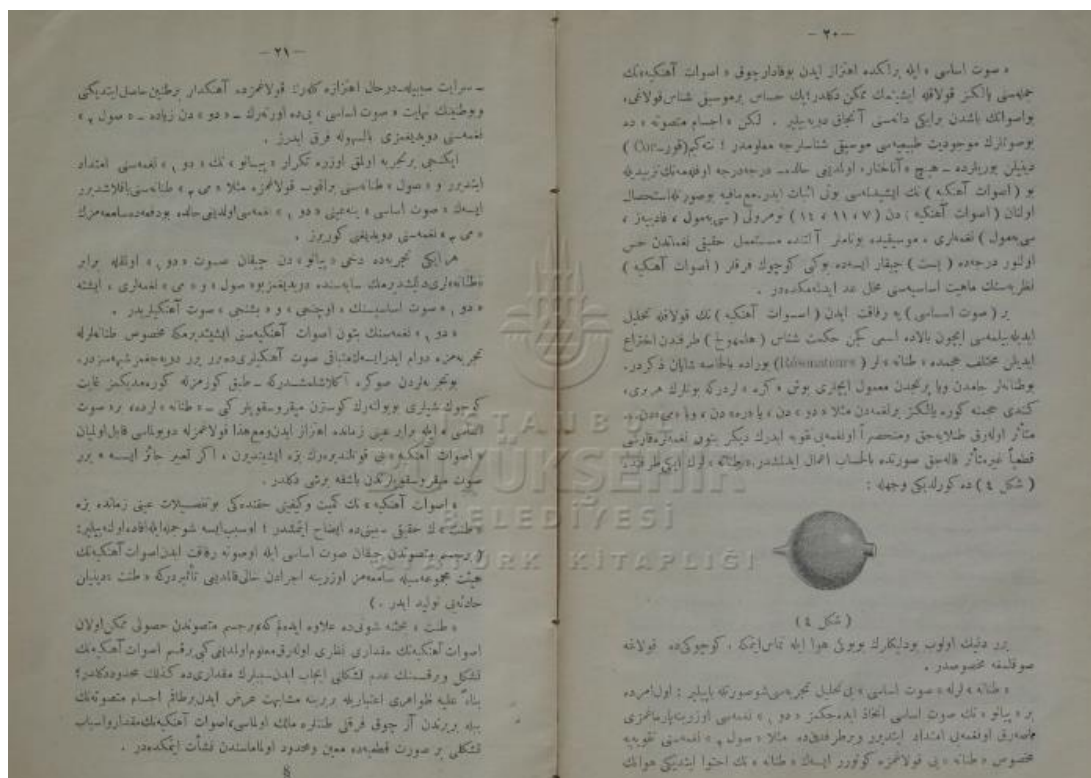


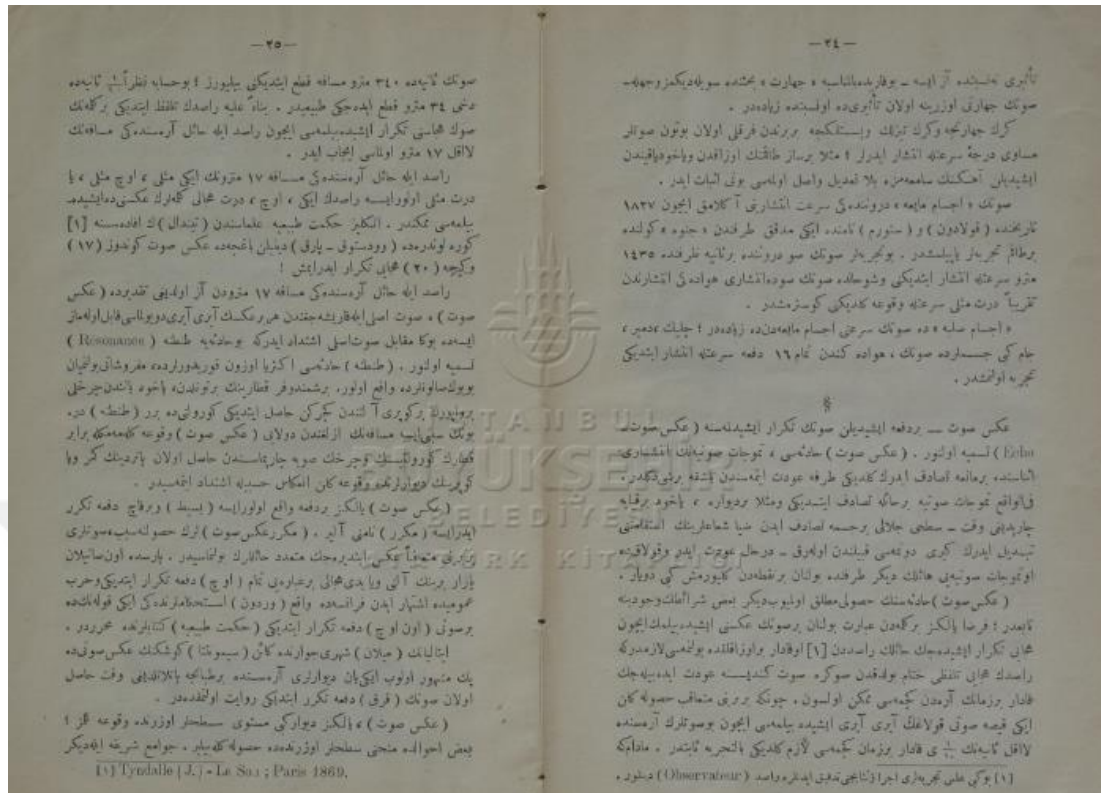


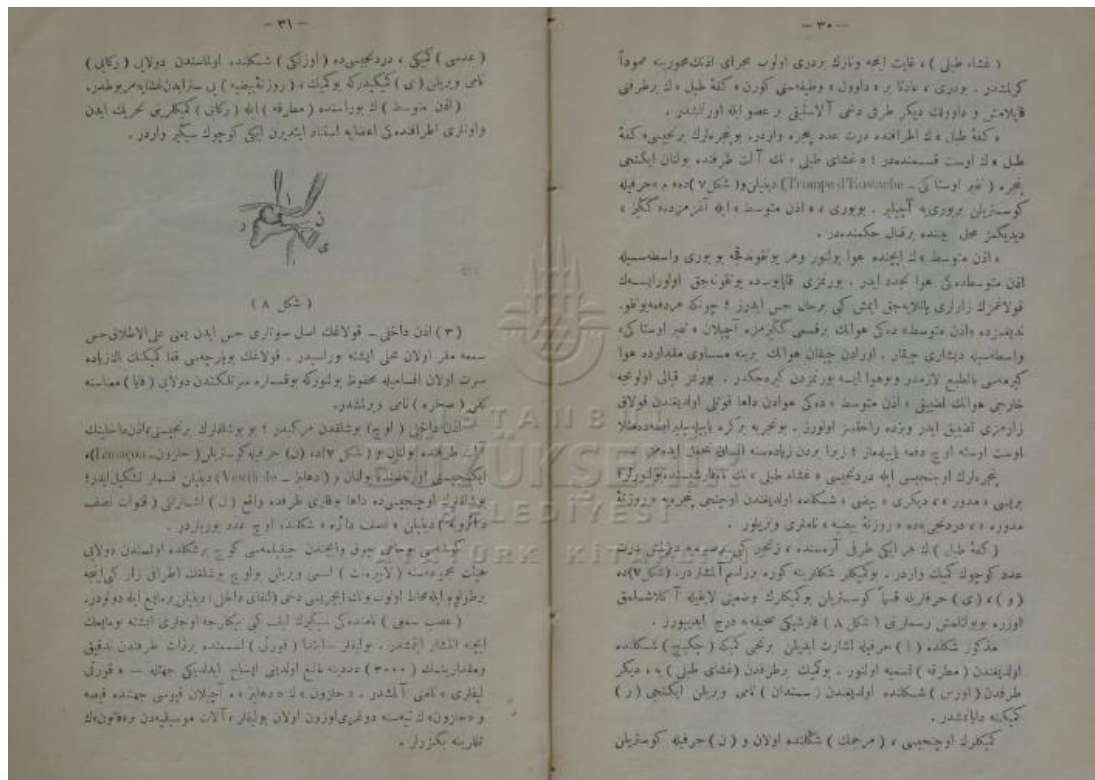


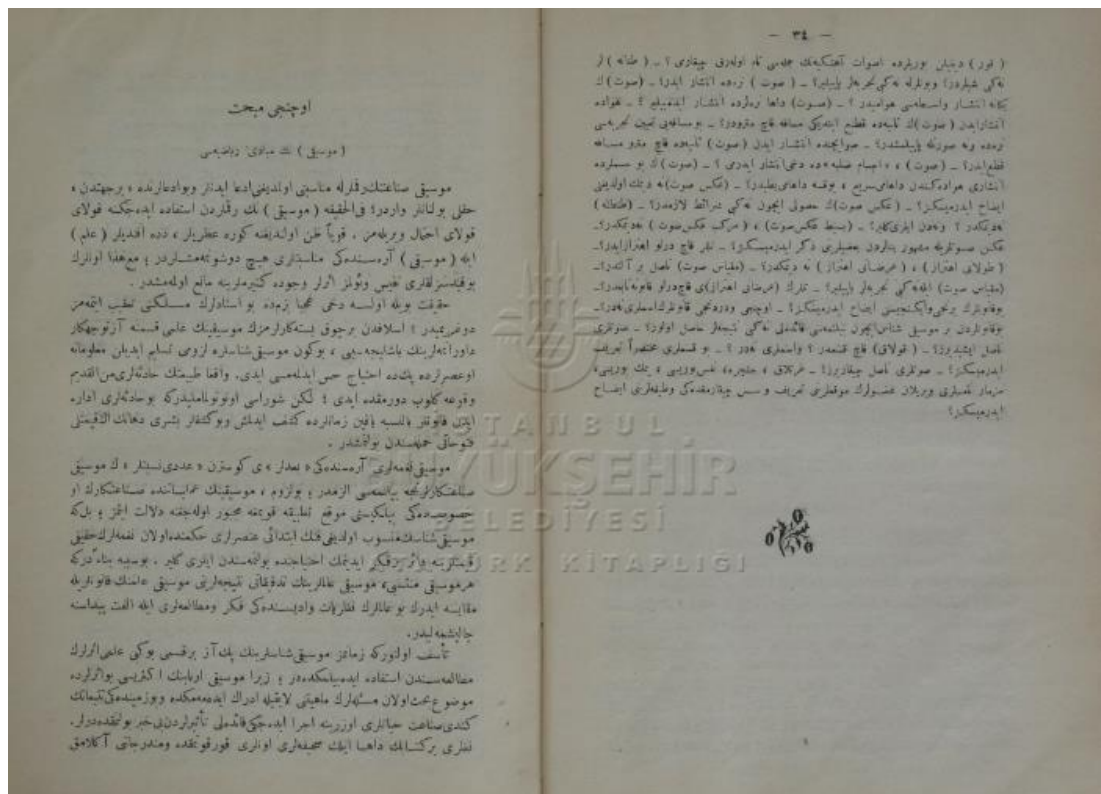
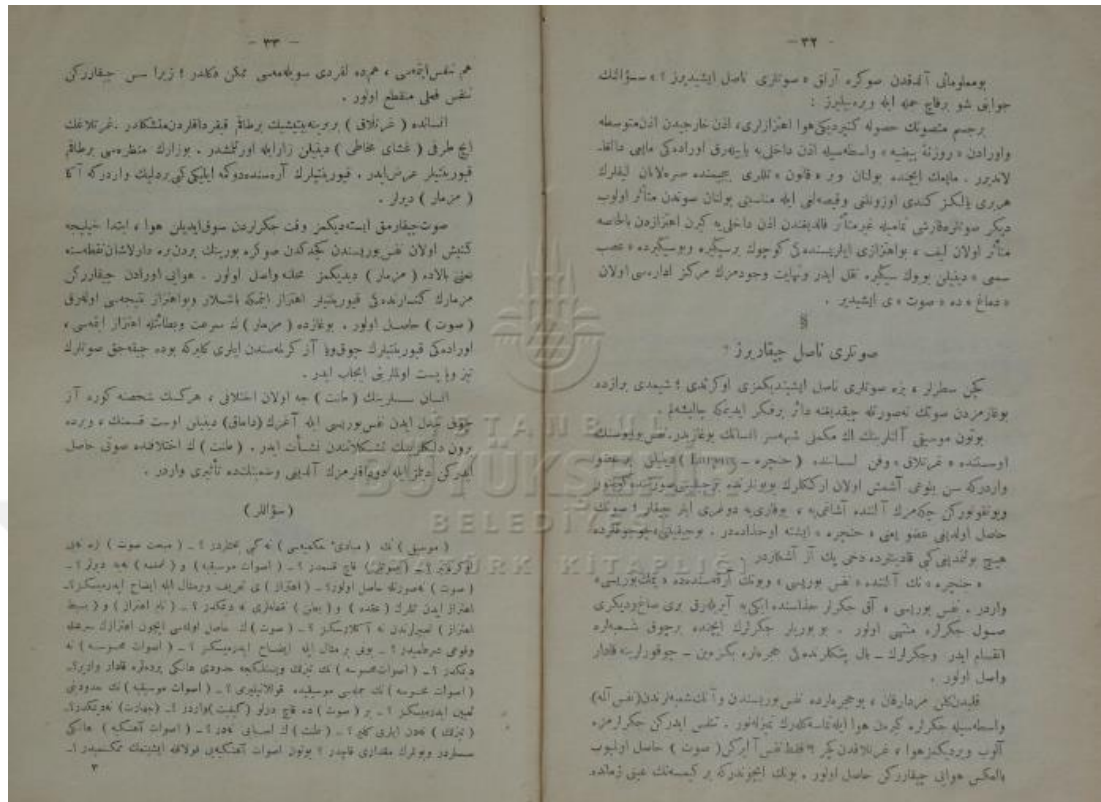


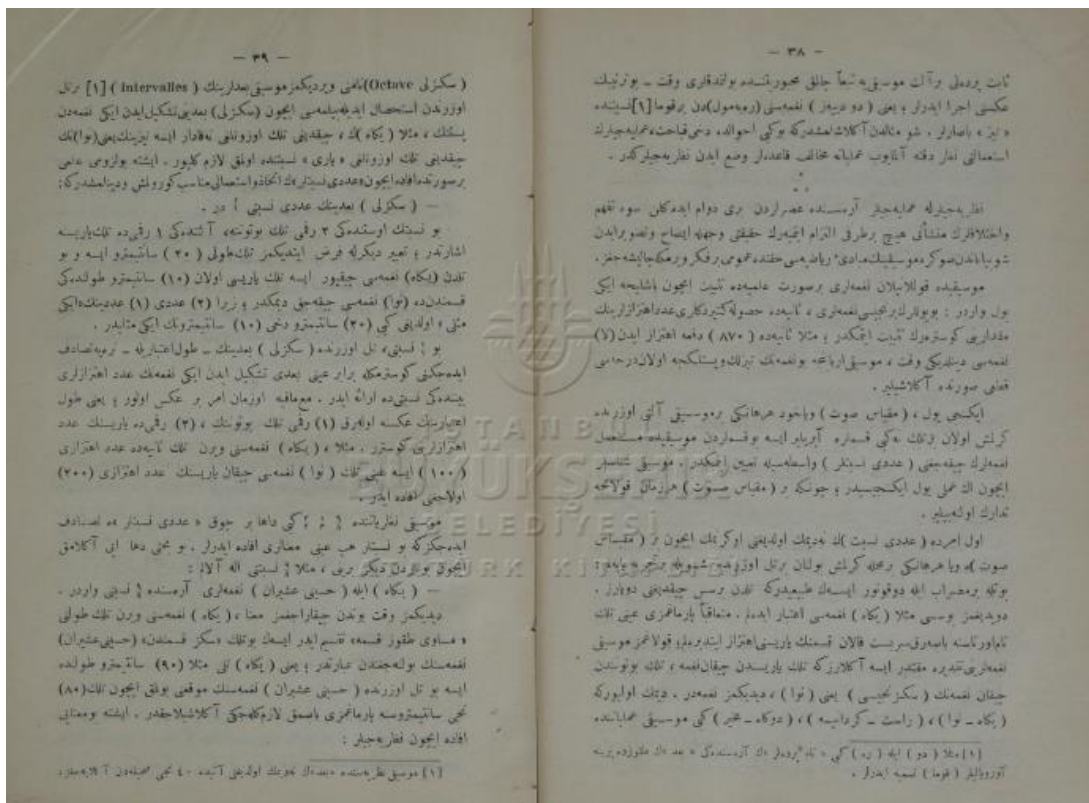
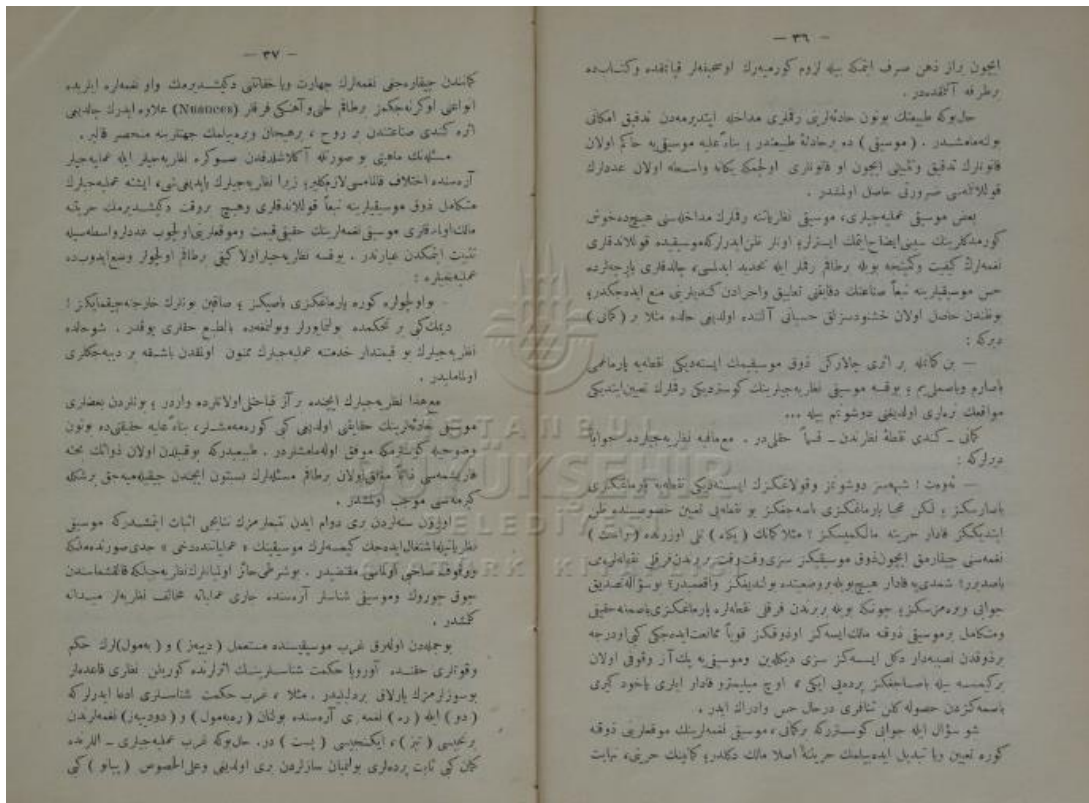


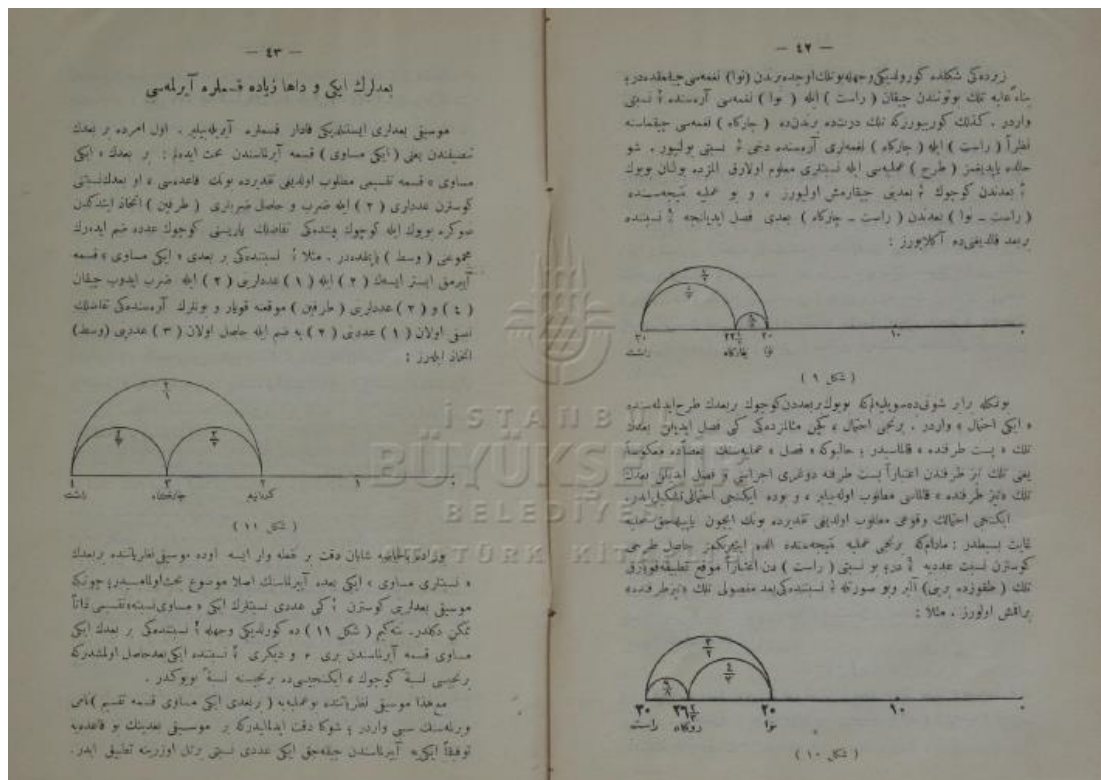
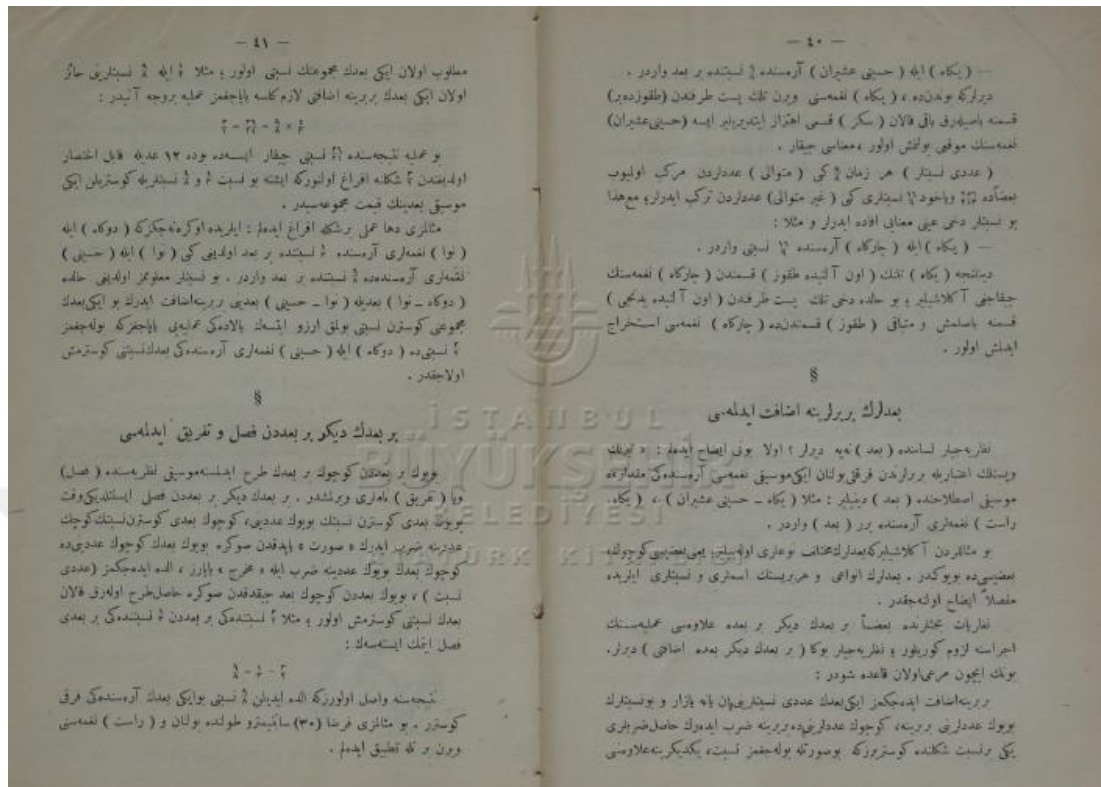


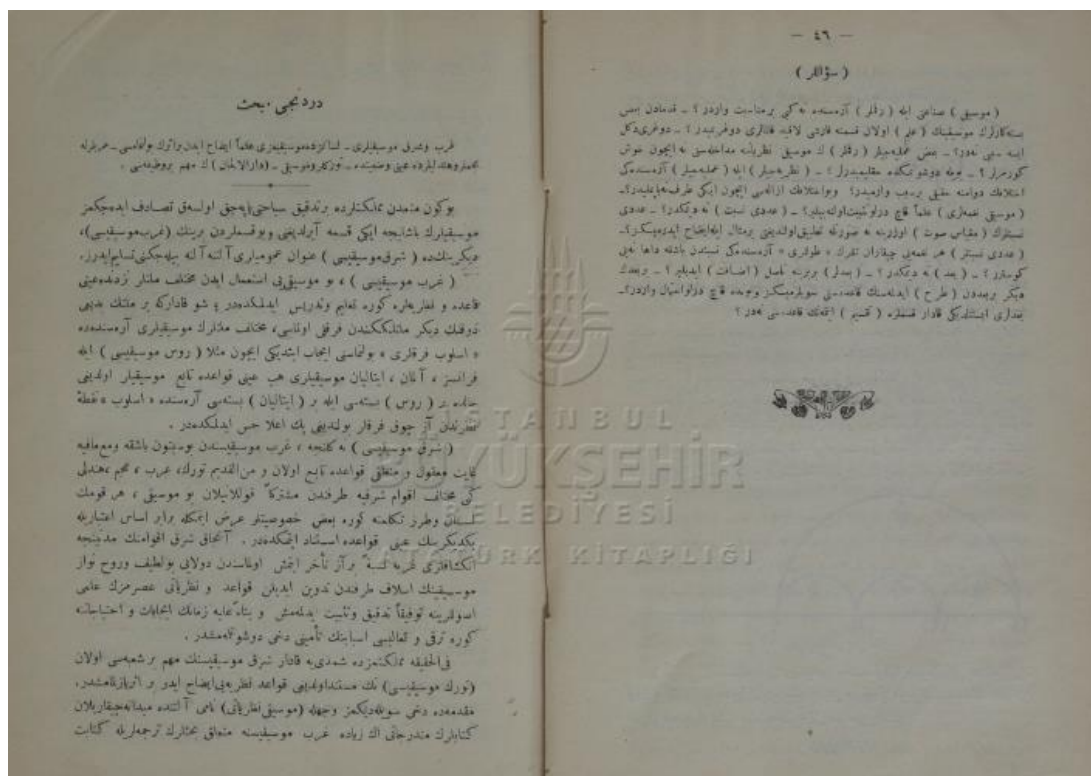
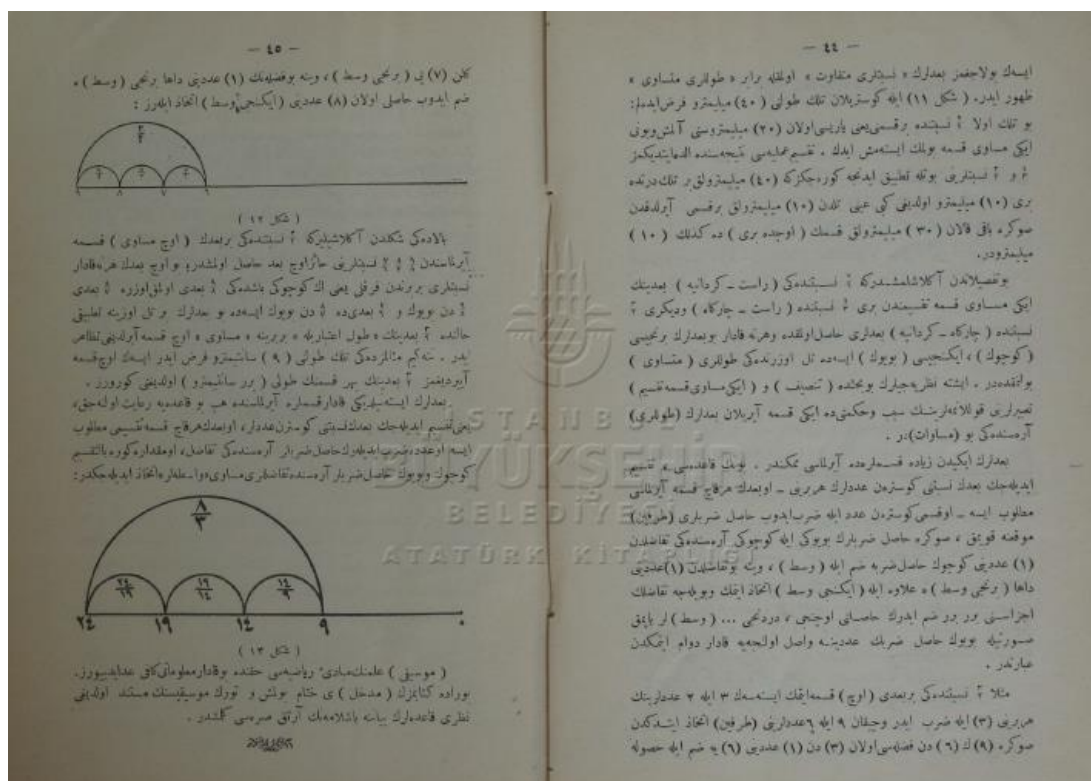


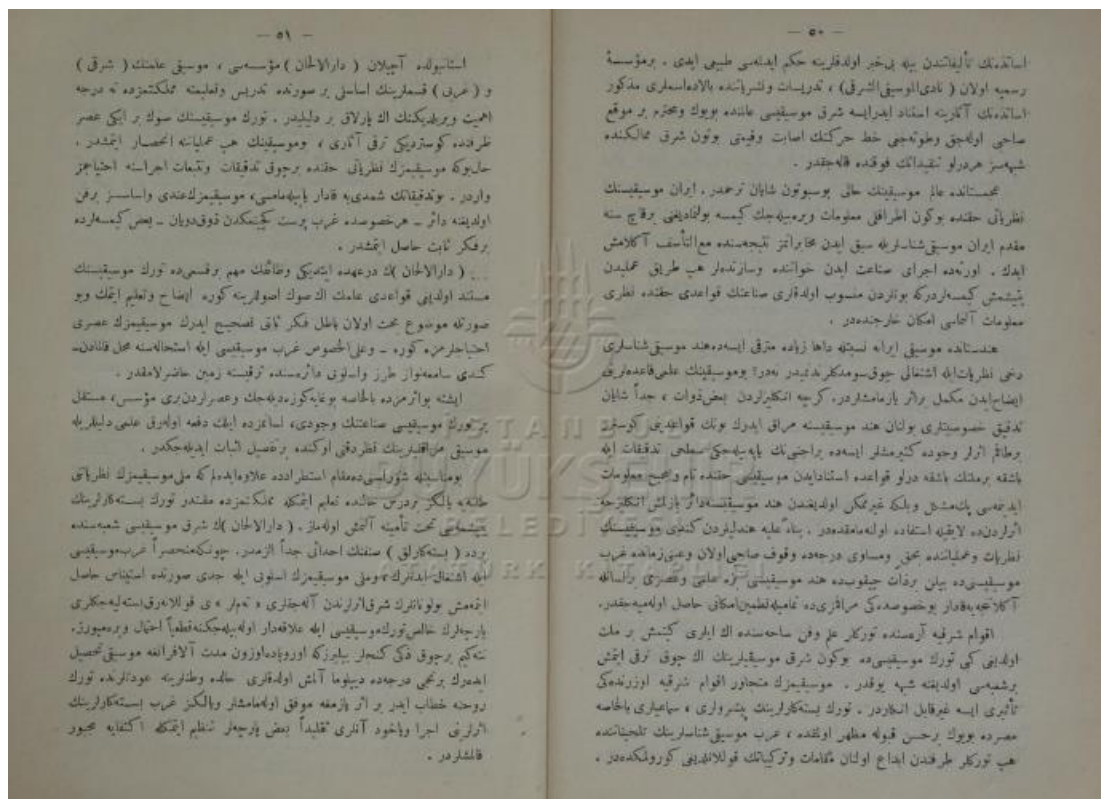
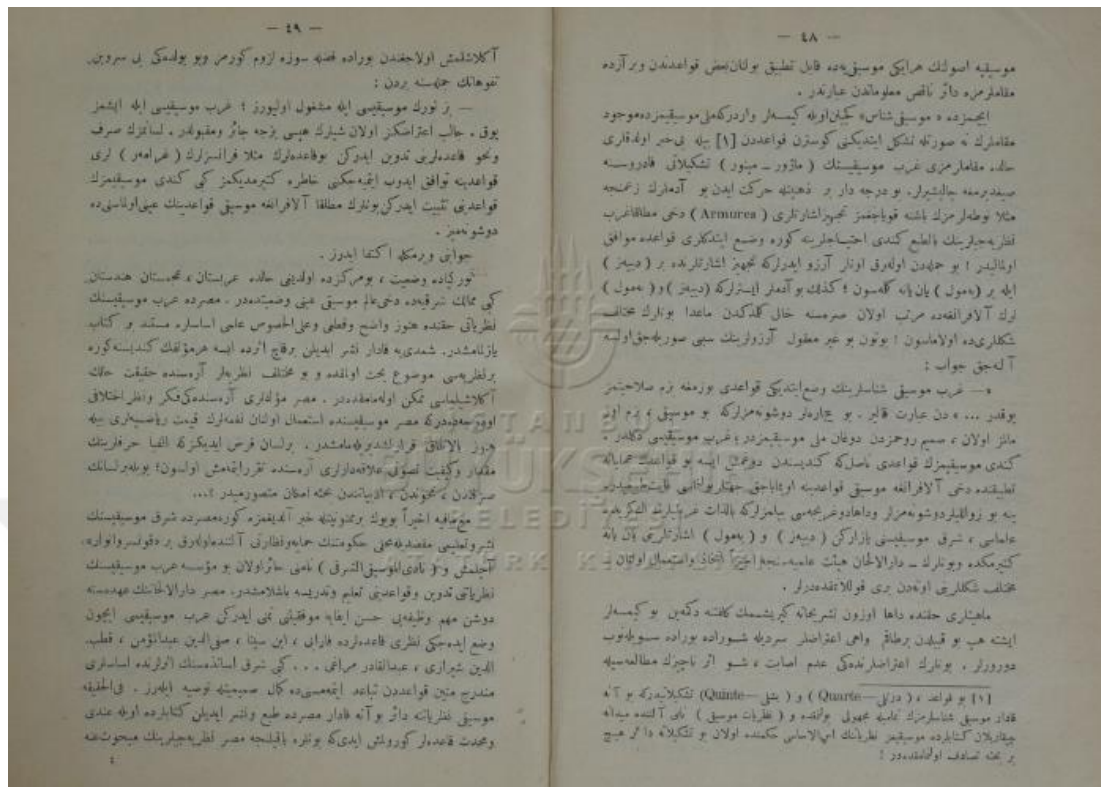


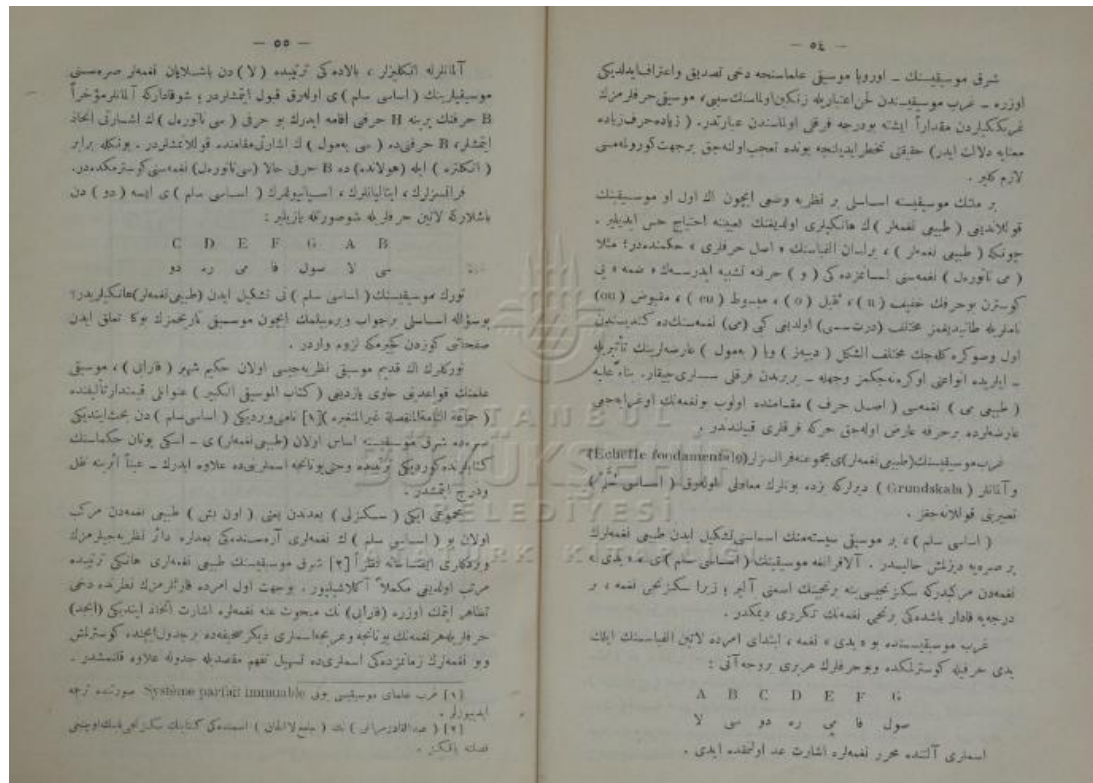
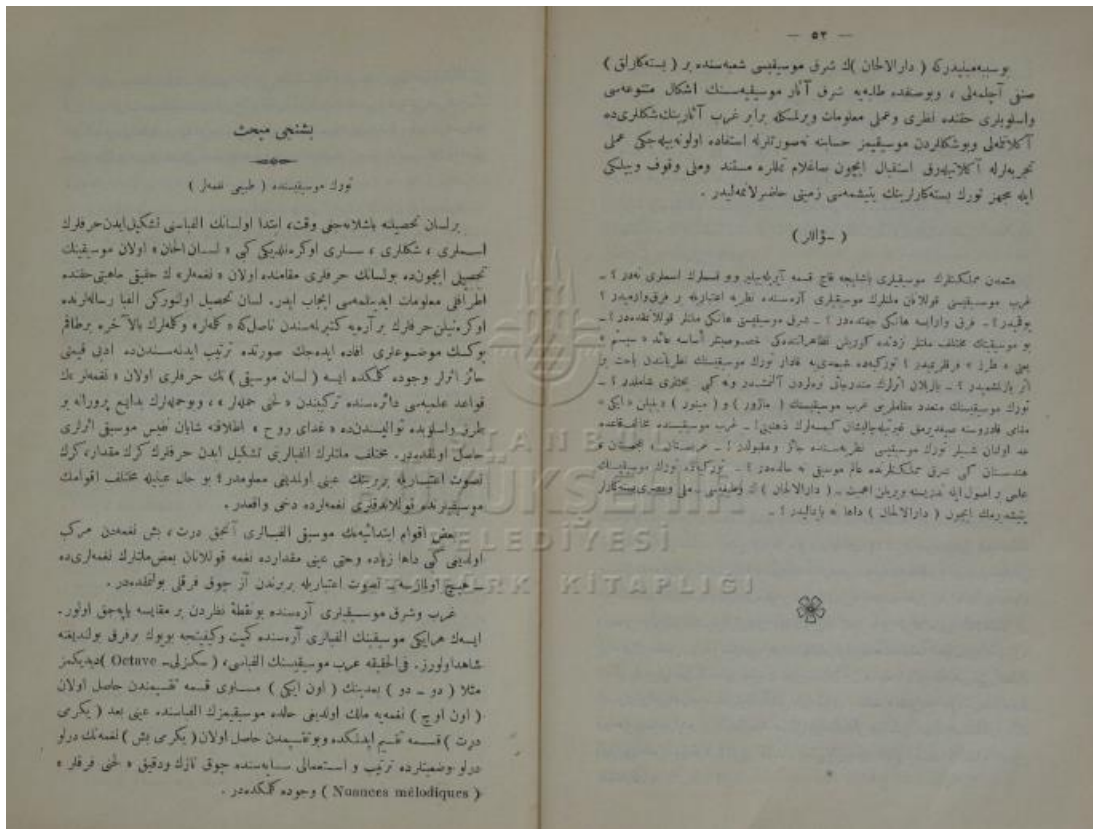












— ۵۶ —

کرجه (قزاق) عصر بده طبعی نغمه مرشدین کی (بده ، حبیبی عثمان ، عراق ... الخ) اسرار به ایدله مکنده اینده ده واسمه سزک (قزاق) و المک معقی اولان (این سید) دن سوکره چوق زمان داهادوام ایدله معش (صی الدین عبداللؤمن) ایه (عبدالقادر مراخی) نك تألیفانده [۹] ایقتا یزیری کورلیکی اوزره علمیه جبار طرقدن (اساسی سلم) ی تشکیل ایدن طبعی نغمه مرز بر ملاق اسرار ویرلکه باشلاخشدور.

طبعی نغمه لری	قدیم یونان	عربی اسامی	زمانه قدیم
۱	یونان یونان	تقیه القروصات	یونان
۲	ایران یونان	تقیه القروصات	حبیب عثمان
۳	ایران یونان	واسطه القروصات	عراق
۴	ایران یونان	ساده القروصات	راست
۵	ایران یونان	تقیه القروصات	دوکه
۶	ایران یونان	واسطه القروصات	سکه
۷	ایران یونان	ساده القروصات	چازکه
۸	ایران یونان	واسطه القروصات	سکه
۹	ایران یونان	ساده القروصات	چازکه
۱۰	ایران یونان	واسطه القروصات	سکه
۱۱	ایران یونان	ساده القروصات	چازکه
۱۲	ایران یونان	واسطه القروصات	سکه
۱۳	ایران یونان	ساده القروصات	چازکه
۱۴	ایران یونان	واسطه القروصات	سکه
۱۵	ایران یونان	ساده القروصات	چازکه
۱۶	ایران یونان	واسطه القروصات	سکه
۱۷	ایران یونان	ساده القروصات	چازکه
۱۸	ایران یونان	واسطه القروصات	سکه
۱۹	ایران یونان	ساده القروصات	چازکه
۲۰	ایران یونان	واسطه القروصات	سکه

شوقدارک نظر به جبارک برتیبده کوسرتکری (اساسی سلم) نغمه سزک آلات موسیقی من اوزره تطبیق علمیه جبار زنده بش مشکالین موجب اولوردی. موسیقی طرز سزک (système) ه ک پست ه نغمه اولان وواغیاره (قزاق) طرفین (تقیه القروصات) نامی ویریل (۱ = بده) نغمه سزک سوکره کین (ب = دوکه) نغمه سزک (کاکیه) ککی - ه ک پست نغمه سزک (سکه) اولان - سازلر سزک پست طرفدن ایکته نغمه سزک اعتبار ایدیلکی حله بعض مقاملر منی وایزان حله عصر مرده (عشاق) دینیل [۹] مقام کی سزک شرقیه ک زبده مستعمل و مقام اجرا ایدرکی یو مقاملر قزاق اولان (دوکه) دن - ترین مقام ایچونه قدرت برده پست طرفه یعنی (سکه) برده سزک سزک اولان مقامده ایدی ؟ کذلک (راست) مقامک اجرا سزک دخی (۱) نغمه سزک (راست) اعتبار ایدیلکی عینی امکانلری حاصل اولوردی . (طنبور) کی سازلرده (بده) دن پست برده ایدرکی پست تقار - آتلایق قبل اولسه بیه غلالت موسیقی ایدیل کدیرنه هر حله مشکل بر وضعیت احداث ایدن بوتل آتلایقده هیچ ده عنون اولیوردی .

علمیه جبارک یوشکی حل ایچون بر چاره دوشونلر نهایت (اساسی سلم) ک ایککی (ب) نغمه سزک - ک (اوزماتر اسمی) دوکه (ایدی) ووشکی اسمده (حبیبی عثمان) ه - جدولده (د) اشارتیه کوسرتکری نغمه سزک موقعه نقل ایل اوزان استیخراج ایتکی داغدا عمل وولشیرده [۹] .

(طبعی نغمه) سزکده ه ایککی ه اولان (ب = دوکه) نغمه سزک ده قدرت برده ایدرکی پست تقار - آتلایق قبل اولسه بیه غلالت موسیقی ایدیل کدیرنه هر حله مشکل بر وضعیت احداث ایدن بوتل آتلایقده هیچ ده عنون اولیوردی .

طبعی نغمه مرز اوزره ایپیلان بوتل علمیه سزک نتیجه اولوق غرب بر شکل حاصل اولمشدر : (سکه) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱] نغمه سزک اوزره ایپیلان بوتل علمیه سزک نتیجه اولوق غرب بر شکل حاصل اولمشدر : (سکه) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۲] (عبدالقادر مراخی) ک (بده) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۳] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۴] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۵] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۶] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۷] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۸] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۹] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۰] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۱] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۲] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۳] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۴] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۵] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۶] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۷] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۸] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۹] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۲۰] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

— ۵۸ —

(دوکه ، سکه ، چازکه ، بجه) اولان (ب ، د ، د ، د) نغمه لری (حبیبی عثمان ، عراق ، راست ، دوکه) ناملری آتشدور .

طبعی نغمه سزک سابق ترینک اوغرا دینی یو بوجوله وقت اولونجه قدیم یونان (بده) ایه (دوکه) نغمه لری آرسنه الوم (حبیبی عثمان ، عراق ، راست) ناملری (اوج) نغمه لری یو بوجوله سزکده آتلاش اولور .

یونانیلار دن سوکره ایدرکی دوغری حقیق حقیق شوقلر شرقیه موسیقیلرک (اساسی سلم) ی تشکیل ایدن (طبعی نغمه لری) ی ک قدیم زمانلردن بری آتیدکی ترتیبده :

یونانیلار دن سوکره ایدرکی دوغری حقیق حقیق شوقلر شرقیه موسیقیلرک (اساسی سلم) ی تشکیل ایدن (طبعی نغمه لری) ی ک قدیم زمانلردن بری آتیدکی ترتیبده :

[۱] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۲] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۳] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۴] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۵] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۶] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۷] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۸] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۹] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۰] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۱] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۲] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۳] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۴] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۵] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۶] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۷] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۸] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۱۹] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

[۲۰] (نغمه سزک) نغمه سزک (اساسی سلم) دخی بر نتیجه موافق کاکان عاقله ایش ایسمده کدیریندن سوکره کان واولکی ترتیبده اسملری

- ۶۰ -

نغمه‌ی (چارک) نغمه‌ی توافق ایدر مرک (داود) نسبه ایدر مرک دها پست
بر ترم ولتی آهنگی قولانقده‌دتر .

اکثری تشکیل ایدن بو ایکی سلف خارجه ده (منصور) آهنگی قبول
ایدرک و (۸۷۰) اهتزازلی (لا) نغمه‌ی زم (دوگاه) نغمه‌ی توفیق ایدرک
بو آهنگ داخنده اتی ایدیلن مقداری غایت آرزو ایدرک زمره‌ی اوله‌ای کی
(شاه) و (داود) آهنگی یله تیز بولاری دها پست آهنگار استعمال ایدن سازنده
و خواننده‌ی ده تصادف اولقده و بونلرک عددی ایسه کوبه چوغلقده‌دتر .
شو حالده مثلاً (دوگاه) دیدیکمز نغمه‌ی عدد اهتزازلی زده فعلی صورتده
نمین ایتیمش اولورکه بو موسیقی‌میز نظریسی ایچون اساسل بر تصادف ؛
قی‌واقع (شاه) آهنگی قبول ایدرک (دوگاه) ی (۷۸۳) اهتزازلی اوله‌ای
خالده (داود) آهنگی قولانلرک (دوگاه) ی (۷۷۴) اهتزازدن محصل
بولورکه بویه اوزویه تیارلرک وینلرک دیکشن نغمه‌ی اوزرینه‌ی مین برلرک
نلاری قوریه‌ی طبیعده .

حال بوک مالک غریبه‌ده (لا) نغمه‌ی دینلجه هر زمان ایچون تانیده
(۸۷۰) دغه اهتزاز ایدن تیرلکده بر نغمه آکلاشیر ؛ فاین ، ارکک سلسلری
و محتاب آلات موسیقیک حیرت‌ده‌ی نغمه‌ی یازمق ایچون بعضاً آهنگار
دیکلرک (لا) نغمه‌ی ربه (لا) یاخود (لا) نغمه‌ی قائم اوتور اولور
بالطبع (لا) نغمه‌ی تانیده ۲۳۵ و (لا) نغمه‌ی سنلکده ۲۱۱ دغه
اهتزاز ایتیمش لازم کله‌ی هر کس بیلر ؛ کیمه‌ی خاطرینه یله کیمه‌ی
بر شی وار ایسه اوده زده‌ی کی و مختلف آهنگارده دها (لا) نغمه‌ی
ویردیکمز بر نغمه‌ی داخل اوله‌ای آهنگه کوره مقداری دیکشن بر
فاج دلو عدد اهتزاز مالک بولمیشیر ؛

(دوگاه) نغمه‌ی تانیده (۸۷۰) اهتزازلی (لا) نغمه‌ی معادل فرض
ایدنلرک یی (منصور) آهنگی قبول ایدرک ایستمرک فکری ده دوغری دکادر ؛
چونکه بو آهنگ اتی داخنده مثلاً (غیر) مقامدن (نظم) ک ؛

وقت صبح اولدی بر اولور کوه‌ی میخانلر
کنتلی هرینک نوسمی (صمول) آهنگار یازمق و صوکره بو هرینک
میشنده کان و بو آهنگ ایجاچه تانیده (۳۶۱۰) دغه اهتزازدن حاصل اولان

- ۶۱ -

مدهش بر (تیز حسی = صر) وحی و چاربه صورتده اولسه یله ایکی برده
داها اوستردی (تیز گدابه) نغمه‌ی علی‌الحسوس ارکک سلسله قابل اجرا
ایش کی کوسرک قادر خرابت تصور اولملاز .

(منصور) آهنگک تپوقدن بری استمالدن ساقط اولاری بونلرک ربه دها
پست آهنگرک قولده دوغری حاصل اولان غایلی طبیی اثبات ایدرکه
« اکثریت اختیاریه و خواننده‌ی مرکسری پست آهنگار داخنده اتی استعمالدی
کوسرکده‌دتر .

بنامه‌ی اوده تلی ایدرکه بو خصوصده نرینلرک تعقیب ایدرکی مقبول
مسلی زده طوطانلرک شقه چارمز بوقدر ، غرب علمای موسیقینک تعقیبات
کوره حال طبیعده هر انسان ، سببه آیدنکی نغمه‌ی سربسته
حیوانه یلمکده‌دتر ؛

[شکل : ۱۶۶]

انسان سلسلرک بو صورتله تحدید و تئیت اولان حدودی حال طبیعده‌ی
هر کس ایچون سبب و تاثیر اولدوقدن عالمانه علم و ادیان سببده وجودک
کوک تیزه ، کزک پسته طوغری بر جوق بردلر خارجه جفا بیلن سلسلرده
اکتیک دکادر .

ایسته بونلر ایچونلرک غرب موسیقینده (اساسی) ی تشکیل ایدن
(طبیی) نغمه‌ی ؛ هر کس سببه قولایچه حیرت‌ده‌ی ملرک وودایی درجه‌ی
نغمه‌ی اکتاب ایدلش و بالاده (صول) آهنگاری ایه ایزیلان (دوم) —
(دو) نغمه‌ی غرب موسیقینک (طبیی) نغمه‌ی اولتی اوزره موسیقی کتابلرک
ایک صحنه‌ی ربه درج ایدلشیر .

آوروپا مکتوبلرده و سائر موسیقی مختلده فاینلر و چوغلر هب بولمیشیر
یازمایی آهنگ داخنده اتی ایتکده ارککله‌ی دخی — حسابلقه بر (سکرلی)
پست اولورق — یه عینی نغمه‌ی اوقوعده‌ی دتر . بو خصوصده خارجه‌ی تیز
طرفدن (ره) ، (می) ، (فا) نغمه‌ی ربه جیفه و پست طرفدن (سی) (بی)

- ۶۲ -

نغمه‌ی ایدرک مساعده ایدلشیر ؛ چونکه انسان سلسلرک طبیی و مشترک و سخی
بو حدودی مشتمل و تقدرده . بو سببه میلدنرک بونلر مکتب شرقی و سوادود
داخنده یازلده و او صورتله دائماً ثابت بر آهنگه تیار اتی ایتکده‌دتر .
اوروپا سلسلرک حال طبیعده‌ی سدری نظر اعتباره ایلرک هر کس
سلسلرک کولچلک ییشه بیه‌ی برده‌ی اوقوعده‌ی اجار ایدلرکده اولان دولای
بوک و کوجوک هر کس شوق و شیطارتله اتی ایتکده و شرق خواننده‌ی
پوزلده کوربان اضطرار علائقندن غرب خواننده‌ی اثر بولمده‌دتر .
زی مشغول ایدن مسئله‌ی بو نقطه‌ی نظردن بادیقده‌ی حالده طوطاچیز خط
حرکتی قولایچه تعیین ایدمیشیر . فائاً تصادفات حسنه‌ی زم (اساسی) نغمه‌ی
تشکیل ایدن طبیی نغمه‌ی زم — آره‌ی نغمه‌ی ندرلرک طرز تربی اختیاریه —
غرب موسیقینک (اساسی) ی ایله‌ی توافق ایتکده‌دتر ؛ یعنی عربک اساسی-ی
ری (دو ، ره ، می ، فا) و دیگر (صول ، لا ، سی ، دو) طرزده و
یکدیگرک عینی تربیده مرتب ایدی (چار و متصل — Tetracordes disjointes)
دن مشتمل اوله‌ای کی تونلرک اساسی سده‌ی ری (راست) ، دوگاه ، سگاه ،
چارک (و دیگر (نوا ، حبیبی ، اوج ، کرمانیه) طرزده و یکدیگرک عینی
تربیده ایکی (چار و متصل) دن [۱] مرک بولمده‌دتر . بویه اولوکیه‌ی موسیقینک
نظر ایدن بخت ایدمک کتابلرده هر شیدن اولورک موسیقینک (اساسی) ی
اولورق — طبق غریبلی کی — (دو) دن باخلوب (دو) نغمه‌ی عینی
اولان بر سلسله لغاتی ؛
— طبیی نغمه‌ی زم ایتده بولورده

دیه کوسرکزمین و معماییه بو نغمه‌ی شیمه‌ی فادر ویردیکمز (فاجارکاه ،
بکاه و حبیبی شیران ، نیم شیران ، راست ، دوگاه ، سگاه ، چارکاه) سلسلری
ترک ایدرک (راست) ، دوگاه ، سگاه ، چارکاه ، نوا ، حبیبی ، اوج ، گردابه
نغمه‌ی ورمککیزک صوب و عی بر بولر . بویلی اختیار و تعقیب ایدمک
تقدیرده موسیقی اربابی آرمشده سلسلری عینل فی اولان (اساسی) نغمه‌ی
تشکیل ایدن نغمه‌ی هرکس ایدرکی اوله‌ی شیمه‌ی جدی بر صورتده‌ی ایدلرک
بولمده‌ی تیزک وینلرک یه موسیقی سلسلرک ایتکده هر زمان دیکشن عدد
اهتزازلرک مقداری ده تقرر ایش اولور .

[۱] (چار و) ک و دیک اوله‌ی ایتده‌ی سلسله‌ی

- ۶۳ -

آیدمکی طوطه‌ی سلسلری (شکل : ۱۷) طبیی نغمه‌ی زم بولورک حاصل
یازمقلر مناسب اوله‌ی و بو نغمه‌ی هانکی سلسلری ویرجکدگی و هرلرک
تانیده فاجعه‌ی اهتزازدن محصل اوله‌ی کوسرک ؛

توک موسیقینک (اساسی) ی تشکیل ایدن
(طبیی) نغمه‌ی

[شکل : ۱۷۰]

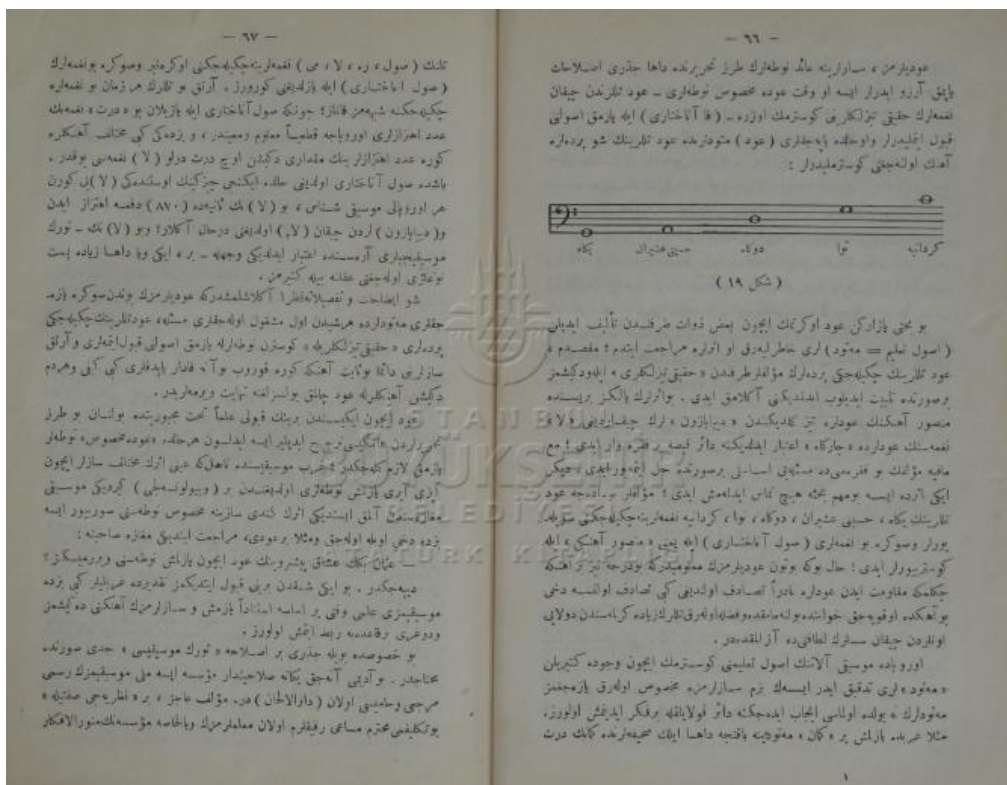
کرده‌ی اوج حبیبی نوا چارکاه سگاه دوگاه راست
۹۵۰ ۱۱۴ ۱۲۵ (۱۲۵) ۲۸۶ ۳۱۲ ۳۲۲ ۳۶۰ ۳۷۴
(شکل : ۱۷۰)

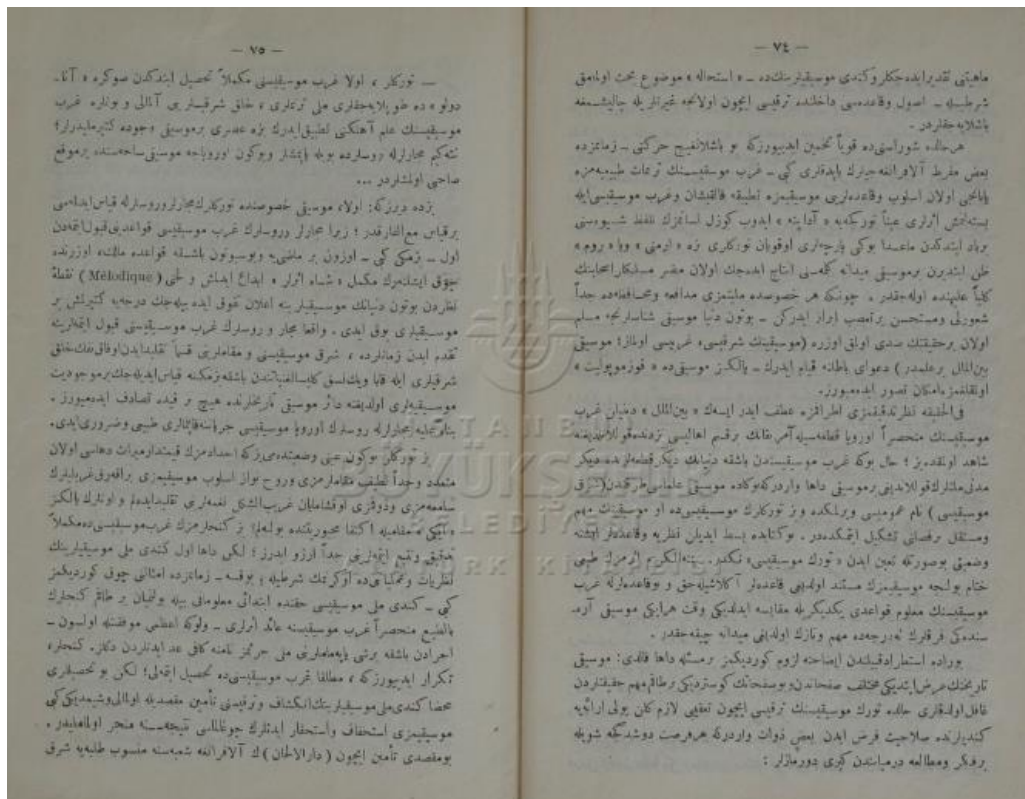
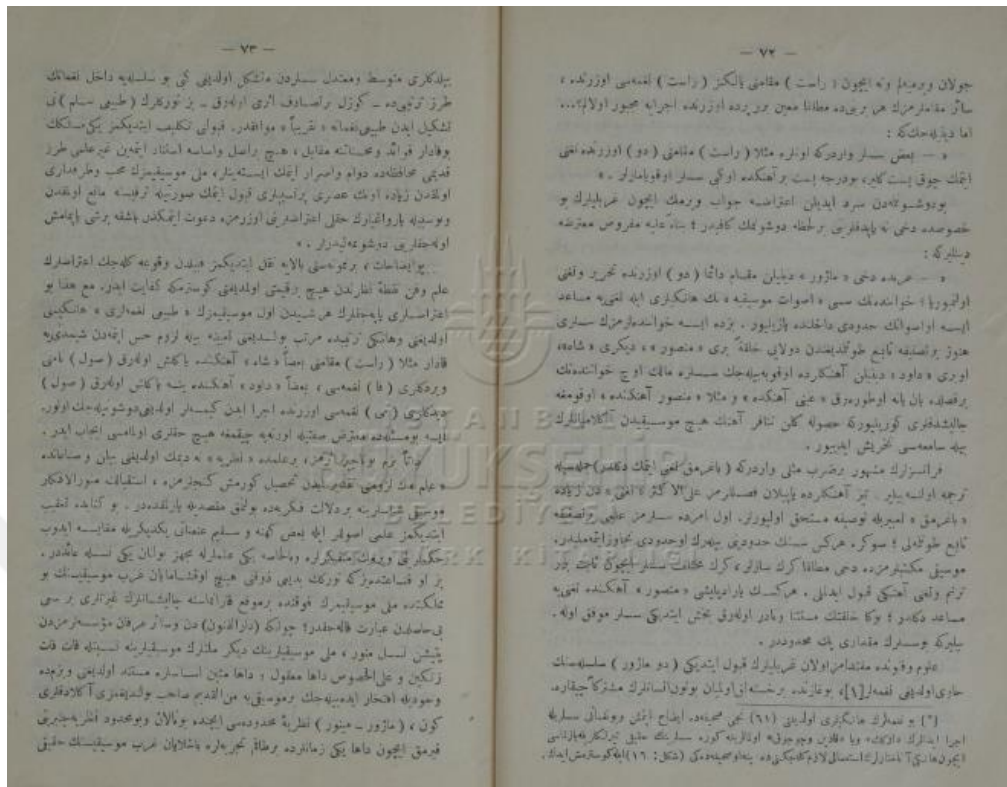
طبیی نغمه‌ی زم بو طرزده یازمیشیر و مثلاً (راست) مقامدن بر شرقی
(صول) آهنگاری (ایه) (دو) نغمه‌ی اوزره نوسمی آیدمیشیر و وقت کجه
بو شرقی و ارکک سلسله و اوقوج حقیقی اوقوشندن یه بر (سکرلی) تیز
آهنگده یازش اولور ؛ معماییه آوروپا موسیقینده دخی (ناتور) دسین تیز
ارکک سلسله‌ی ناه نوسلر ؛ لسه‌ی قرائت مقصدیه و حقیقی برده‌ی سندن بر
(سکرلی) ایتکده تیز ، اولورق یه (صول) آهنگاری (ایه) یازمیشیر زده
عینی صورتله طوطاچیز کاکان (صول) آهنگاری (ایه) یازمده دوام ایتیمز
عالمانه بر مانع تصور اولملاز .

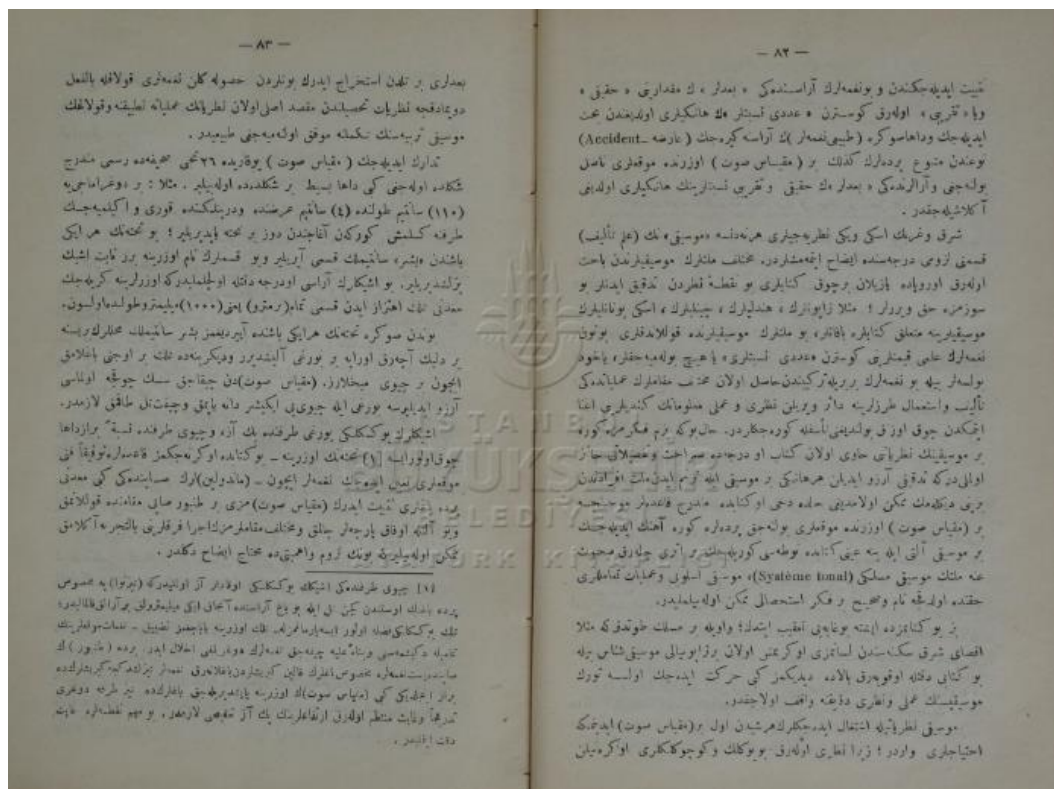
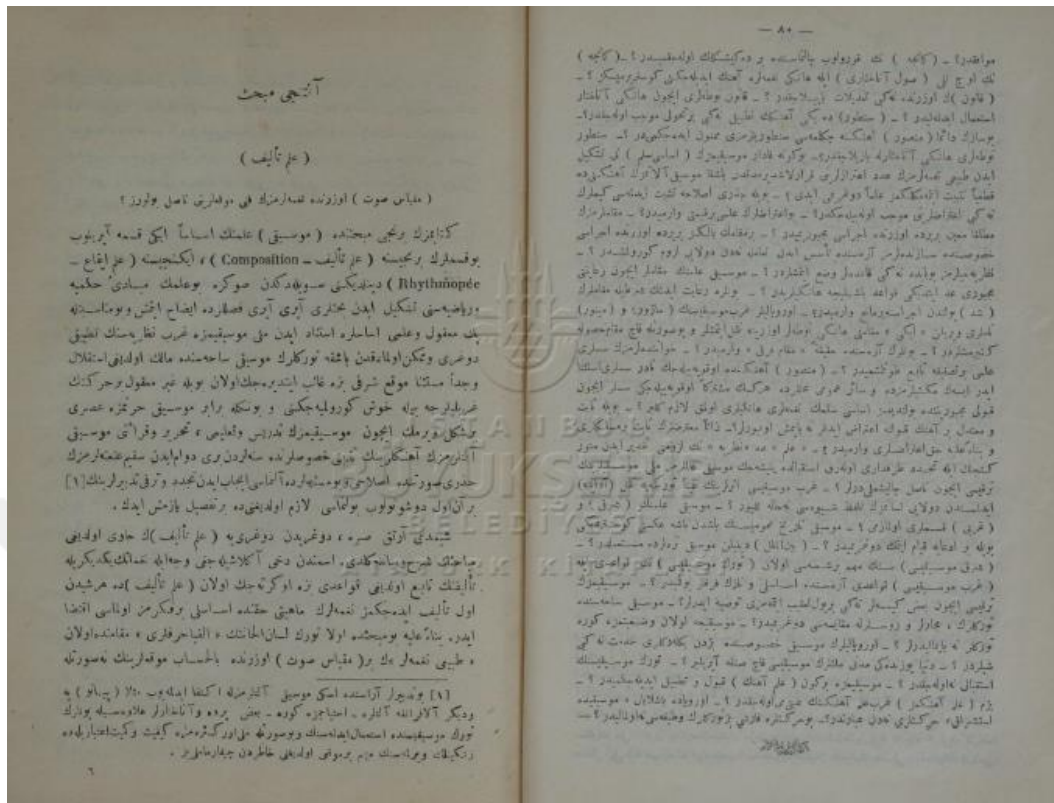
توک موسیقینک نظریاتک تلی طوطاچیز حکمده اولان بو آدبی آتلفیز
کجه ایکی اختیارلرکده‌ی سببه دیکده‌ی موجب اولان ایتیمده تویلد و تاین
ایدنکی عینلرکده‌ی شایان اهمیت بر درجی اولورق و علی‌الحسوس موسیقین
یکدن نغمه‌ی ایشلرکده‌ی فرق بیه وارلیقده .

(طبیی) سلسلرک بو صورتله حقیقی موقی تعیین ایدلش اولان سلسلرک
قورولمایی و چامایی اوزرینه اجرا ایدمک تاثیر و حصوله‌ی کیمه‌ی کجولات
برای اصاحه‌ی حاج اولدوقدن آلات موسیقینک هر یی حلقه‌ی تاثیر
اعتصار بویله قید ایدمک ؛

کان — کایلمین شیمه‌ی فادر سلسلری (منصور) آهنگدن علی‌الاکثر
« بر و دیمه » بر یی ، برده‌ی پست ، و باخود بوسرک و غیری
آهنگه تیار فوریرک ایدی . حال بوک (کان) ک شکل و قطعه‌ی و تفریک







مع مائه شریف ایندیکتر بو (مقیاس صوت) بره موسیقی آلاتی اعمال ایلدن
دکانلرده تلنورلره طاقمق اوزده حاضر لاشن اولان تلنور حاضرلرینده استفاده
اول بیلر .

* *

(مقیاس صوت) بره عرقم کی حاضر لادقن سوکره بولک اوزورده موسیقیدر ده
قورالاندیلر نمدرک موزیک قییم عیله -ک اچراجه باشلاپ ایلر .

اول اهرده قارشیرده شومسته چقار : (مقیاس صوت) ک آچیق تالی هانکی
نمده مره آهنگ ایلدیم (اساسی سل) ک برنجی نمده سی اولان (راست = دو)
نمده سی ؟ یوقه بشن مقاملر مرک فرار کانی ، بعضی رسیده جولانگاه اعتباریه
منا مقامسی تشکیل ایتسی اعتباریه (یکه = سول) نمده سی ، و سولر ده
هر ایمی کوزورده حرکت ایلدیلر (جوابی وریلر ، آخیری بزاچیق تلک (کاه)
نمده سی چاقمسی علی اسبابه بنده داهه مدح بولور . بولک ایلور موسیقی
معاورنده کاه مخصوص اولورق سایلان مدح نامسی بر بریه مره آهنگ
دور و کمرک اوزورده (G) حرفی بایل اولاندن استفاده ایلر (مقیاس صوت)
تالی (یکه = سول) نمده سی چکر . (G) حرفی دودو تلک ایلدیلر
یرلر (لا) نمده سی ورن دودو کمرک واسطیه (سول) نمده سی تلخانی ده
- بار قولای سیردن کلا باری ایچون - ککدنر .

شوراسده سولیه ک (مقیاس صوت) ک طوی ملطانی (بر متو) اولانی
شرط دکلدر . نمده لرن آراسمده بصداری کوسرن = عددی تشکیل ، هیچ بر
وقتد کیشیمه یی ایچون بو تشکیلده هر هانکی اوزورنده اولان ، رمل اوزورده
طبقی اوله یی کیه چک سیرده . بزم مقیاس سولک (بر متو) یینی (۱۰۰۰)
نیلدیر و مولوده ییلاسی عضا اجرا ایلدیکدر ضرب حمایتده اعتباری حسابیه
اولانی ایچون سولک نامی مقصدلن ایلر ککدنر . یوقه تلنرک طوی ک
هانکی اوزورنده وملا (۹۹۸) میلدیر و مولوده یی اوله اول اوزورده
یه ، عتی دستورار ک ل تطبیق قابل اولور و الکنر بولونه حق نمده لک موزیکری
راز د کیشر ایدی .

— ۸۷ —

۷ - (بکاه) ایله (توا) آراستهده ئېسیتی بولغیغندن و بوده نك نام وارسی ديك اولغیندن (۵۰۰) نچی میله شوبه (توا) نغمه سنك چقانی برده باقی رط ایدوز.

۸ - (بکاه) ایله (حسینی) آراستهده بكم عددی لسانی ۱۰۰۰ عددی (۵) ایله ضرب (۹) ایله تقیم ایدوز. چقان (۵۵۵) عددی (حسینی) نغمه سنك موقیدور.

۹ - (بکاه) ایله (اوج) آراستهده $\frac{1784}{3331}$ لسانی واردر. (۱۰۰۰) عددیك (۱۶۶۱) ایله ضرب ۱۶۳۸۵ ایله تقیمندن حاصل اولان $\frac{270}{1-18}$ (۵۰۰) عددی (اوج) ك موقی کوستر.

۱۰ - (بکاه) ایله (کرداییه) آراستهده ئېسیتی واردر. بنا علیه (۱۰۰۰) عددی (۳) ایله ضرب (۸) ایله تقیم ایدرایسك (کرداییه) نغمه سنك (۳۷۵) نچی میله شوبه چقانی آکلاروز.

۱۱ - (بکاه) ایله (غیر) آراستهده ئېسیتی واردر. احواله (۱۰۰۰) عددیك (۳) ایله تقیمندن اده ایدجكمز (۳۳۳) عددی (غیر) نغمه سنك تدمرك اوزونمکی موقی کوسترش اولور.

۱۲ - (بکاه) ایله (تیزسكاه) آراستهده $\frac{2007}{1998}$ لسانی واردر. (۱۰۰۰) ك (۱۹۹۸) ایله ضرب (۲۵۳۶) ایله تقیمندن حاصل اولان $\frac{270}{311}$ (۳۰۰) عددی (تیزسكاه) ك موقی ارا ایدوز.

۱۳ - (بکاه) ایله (تیزچركاه) آراستهده $\frac{77}{1}$ لسانی واردر. بنا علیه (۱۰۰۰) عددیك (۹) ایله ضرب (۳۶) ایله تقیمندن چقان (۲۸۱) عددی (تیزچركاه) ك موقیدور.

۱۴ - (بکاه) ایله (تیزتوا) آراستهده ئېسیتی واردر. شواحه (۱۰۰۰) عددیك (۵) ایله تقیمندن حاصل اولان (۲۵۰) عددی (تیزتوا) ك (۲۵۰) میله شوبه چقانی کوستر.

پو غرابی اجرا ایدرك (مقیاس صوت) اوزونده فن موقعاری ریاضی پر

— ۸۸ —

قعاتیله ثبت ایدیلان (طریق نغمه) مرك هانگیرلی اولدی و الك قاتسیه میله شوبه اصاف ایدنگاری لایقلا آکلادلیق ایچون آیدمکی بولمه سطراریك دقنه کوزدن کیرلیمسی توبه ایدموز:

۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷

(شکل ۲۱)

تورایدیم کوریلان (۱۵) (طریق نغمه) فن مریك آتده بولان عددی لسانیه پلنگز اوتمه ایدمکی باشمکی (صول = بکاه) نغمه سی آراستهده بیدی کوستر براولیون عارده؛ بونطه لرك برری آراسته بولان ایدمک ماهیترلی یك نظرده آکلایمیلک ایچون نغمه لرك «فاصله متعاقبه» لرلی کوستر دیکر عیبهده کی بولمه سطراری (شکل ۲۲) تدقیق ایلیغوز.

— ۸۸ —
— ۸۸ —

تقریبی $\frac{1}{11}$ در . برمدك بوبه ایکی درلو = عددی آیهت = ایه كوسترله سلك
 اسایی ایلریده صرعی كجه ایلواح اوله جلدور .

آرلارده (طایی) بدی بولان طایی لعمهرك مایته موسیقیتوك عیلمنده
 اكتریه (اوج) [۱] ، (بووك غن) ایه (كوجوك غن) بدی بولان لعمهرك
 آراسهده ایكیش (بارسی) برده داخل اوله بیلگلدور .

(طایی لعمهرك) مرك آراسه كیرن بو نازنی بردرلرده (مقیاس صوت)
 اوزورده موافق بولن ایچون اجرائی انضای این عیلمهرك بولر برز برز
 اوزون سورودك اولان بو عیلمانی دهاها ساده رسورده اراله ایدمكیز ؛ مثلا =
 (بكاه) ایه (حینی شیران) آراسندکی برنی اعراضی برده مك موافق حاصل
 بولعانی قیصه ده :

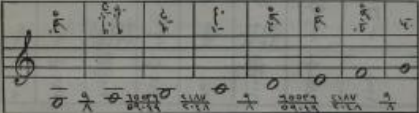
$$(\text{یم قیا حصار}) = \frac{949}{1112} = \frac{949}{1112}$$

شكندله افاده ایدمكیزكه بولن قارلرك آلاپه جی مئا = (بكاه) ایه
 (یم قیا حصار) آراسهده $\frac{949}{1112}$ اسایی موجود اولدندن (مقیاس صوت)ك
 طوی اولان (۱۰۰۰) میلیمتوی $\frac{949}{1112}$ اساتك اولا (۲۴۳) عددی ایه صرب =
 صرگه (۲۵۲) عددی قسیم ایدمك اولر ایشك جیقین $\frac{949}{1112}$ عددینك
 توك اولورده (یم قیا حصار) دینیان پردنك موهقی كوسترله مكشین عیارلور .
 منصفردی برقادها تصریح ایچون تکرار ایدمك = «موهقی پردنك» كه هر برنه
 خصوص اولورکی اساترك پاته یازدیلر (عددی آیهت) ترك كوجوك عددی
 دایما (۱۰۰۰) ایه كترن وحاصل شدی اولدك بولوك عددی قسیم ایدمكیز
 بو جیقین عددلرن او بردهك موهقی نرمی اوله جی آلاپه جی :

- ۱ - (بكاه) (۱۰۰۰) میلیمتو طولمدور .
- ۲ - یم قیاسار = $\frac{949}{1112}$ ۹۴۹
- ۳ - قیاسار = $\frac{949}{1112}$ ۹۴۹
- ۴ - ایه قیاسار = $\frac{949}{1112}$ ۹۴۹

[۱] (طایی) ارج آراسه كیرن (اوج) بردهك (طایی) بدی - یو نازی
 غناب = (دیت) قسه ایه آراسهده ، ولایه شره ی قناب بو نازنی بصری بولر
 (باریک برده) = (Qeari de ton) نازی برشار و تیریب كورلرده داب بویاسیده
 بر (طایی) بدنك = (دیت مادی قسه) = قسیم ایلگنك داب بویاسیده
 ایلریده آلاپه جی - یجه موسیقیزده بر (طایی) ایه (دیت مادی قسه)
 ایلریده اسلا وایه اولوب آغاق كرك (طایی) ایلر (دیت مادی قسه) و
 (كوجوك غن) بدی آراسهده = بدی غناب = رطاف = (طی بدل) قولالغمدور .

(مقیاس صوت) اوزورده موافق بولن ایدمك (۱۵) طایی لعمه سلسله سی كوسترن
 (۲۱) یچی شكلك تدقیقن آلا شلمدرك ندكور سلسله نحصرا (طایی لعمهرك) دن
 مرك اولوب بولنك آراسهده (عراضی لعمهرك) دن هیچ بری بولمادمدور .
 لعمهرك آراسهده ی قاصد = متفقد = ی كترن آیدمك شكندره شوی
 آلا شمش اوله جی ترك (طایی لعمهرك) مرك آراسی مساوی آچقاندله كندور یو
 لعمهرك آراسهده ك بوبوی $\frac{949}{1112}$ اولو ایلواحی $\frac{949}{1112}$ دهاها كوجوك $\frac{949}{1112}$ اساتكه
 اولورکی (اوج) نوع (بعد) واردور .




(شکل ۱۲)

آرلارده $\frac{1}{11}$ نسبی بولان ایدمك (طایی - Ton majeur) ۹ آرلارده
 نسبی بولان ایدمك (بووك غناب - Ton mineur) ۹ آرلارده
 نسبی بولان ایدمك (كوجوك غناب - Aptome) ۹ ملری و بریار
 شوراسی شیمیدن اسطار ایدمك ترك موسیقیزده قولالان ایدلرن
 یغیارلرك هم (تقری) = حمده و تحقیق اولورکی (ایکی) درلو عددی آیهت ی
 واردور ؛ یغیارلرك ایه ایلكر = تحقیق ، نسبی اولوب ، تقری = ملری بولر .
 (طایی) بدی ایلكر = تحقیق = نسبی اولان ایدمك دوردور . (بووك غناب)
 ایدمك هم تحقیق = حمده تقری استنری واردور ؛ تحقیق نسبی $\frac{949}{1112}$ تقری
 نسبی $\frac{1}{11}$ در . (كوجوك غناب) ایدمكده ایکی نسبی اولوب تحقیقی $\frac{949}{1112}$

[illegible]

— ۹۷ —

(۲) اورتا بدبلر — (شیل)، (دزنی)، نامریله (ایک) بدمدن عبارتدور: مثلا:

درجه		شیل	
چاکا	راست	ترا	راست

(شکل ۲۱)

(۳) کو چوکا بدبلر — (آفس دزنی)، (ضبط شیل)، (بووک اوچل)، (اورده اوچل)، (کوچوک اوچل)، (زالدطایی)، (طایی)، (بووک حیف)، (آفس بووک حیف)، (زالد کوچوک حیف)، (کوچوک حیف)، (زالدیف)، (غیه)، (اورده غیه)، (کوچوک غیه)، (ارشاء)، (فصله) نامریله (اون بیدی) بدمدن عبارتدور: مثلا:

اورده اوچل		بووک اوچل		ضبط شیل		آفس دزنی	
بووک غیه	راست	چاکا	راست	بووک حیف	راست	بووک حیف	راست

بووک حیف		طایی		زالدطایی		کوچوک اوچل	
چاکا	راست	دوگاه	راست	بووک حیف	راست	بووک حیف	راست

راش غیه		کوچوک حیف		زالد کوچوک حیف		آفس دزنی	
بووک حیف	راست	چاکا	راست	بووک حیف	راست	بووک حیف	راست

فصله		ارشاء		کوچوک غیه		اورده غیه		غیه	
چاکا	راست	چاکا	راست	بووک حیف	راست	بووک حیف	راست	بووک حیف	راست

— ۹۶ —

دزبورك «ملايت» ایله «منافرت» بیندهکی حذافصاكت تروندن اعتباری لازیم کله چکیتک اینیق هر کسک ذوق برافشردون .

ملايم و منافر بدبلره دائر آتآن نظریه چیلرندن (هلمهوج) ایله (رعان) بر نظریه سی اولدی کی براتیز عاقلرین (لاویناق) کده بر نظریه [۱] واردور . بوغنده شورلیدی حقیل برحس اخصار ایله سوبیلدی زک تورک نظریه چیلرینک ملايت و منافرت حقیده کی آتی یوزساک نظریه لری ایله عسر مزده آتالارک الذ بوک موسیق عالی اولان (رعان) ک نظریه سی [۲] آراشده حایده بورق بو قدر .

§

ایجادک «ملايت» ی ایله «منافرت» ی آراشده عالی بر حذافصل لیتیده کی مشکلات کلاودفدن سورکله بدبلرک داهای بر تصانیفه کریمشه . بنیزه یوزسایک موسیقیزک عیلمیاند قولایلانل و ساهایه ملايت لری ذوقی و منافعتدن مستقی اولان یوتون نغمه لری « بووکاک » و « کوچوکاک » نقطه نظرندن ستغیره اینیق سوزیلنه یایله یایار . نظر نغمه مرده اینته بو مقول بول طوشتون موسیقی بدلمز (بووک بدمر) ، (اورده بدمر) ، (کوچوک بدمر) نامریله برجه عالی (اوج) قسمه آیرلشدر .

(۱) بووک بدمر — (سکزی) ، (سکزی دزنی) ، (سکزی وینیل) .

(ایک سکزی) نامری وینیل (دون) بدمدن عبارتدور: مثلا:

بووک بدمر		سکزی دزنی		سکزی وینیل	
ترا	راست	ترا	راست	ترا	راست

(شکل ۲۲)

[۱] یولنهاره دائر نامریات آتی ایون (مالموج) ک Theorien physiologique de la musique (رعان) و Dictionnaire de la musique (لاویناق) ک La musique عنوانی ارلرینه مرجهت اینکر .

[۲] (رعان) ک موسیق قوشنده (Intervalle) کسین تفسیر اینکرک ملايم بدمر ی تعاقب ایلمی ایله (صا لری) ک (شیریه) سندمکی (ملايم بدمر) بنجی قایمه اینکر .

۱ و ۲) نوسورلر حایتهلر برارده بر اولدیندن ۹۸ نجی حریفه عالی ایلملشدر .

— ۹۸ —

براده بر کوه سوه قمعه علم قلائق اوزره اختصار ایدم که « اوج » و نه
آبریلان موسیقی بیدار یک هر ری ایچون شکل مرده کو تران لغهار بر مانیان
باشه برنی اولدیلند و بیدار یک تنصیر آراشیمه آراشیمه بولمیر باشه لغهار آراشیمه
بولدیفنه داهاب اولمایدور ، بنا علیه (سکزی بیدی) پانکزی - کاه - تو - آراشیمه
بوئیزوب (حسین عتیرات - عتیرات) ، « عراق - ساج » ، « راست - کرابانه » ،
(دوکاه - غیر) قیلدن آراشیمه ؟ آنتی بولان هر تهمه آراشیمه بولدیفنی کوی
(بشل بیدی) ده (کاه - دوکاه) ، (دوکاه - حسین) لغهار قیلدن آراشیمه
؟ آنتی بولان بوتون لغهار آراشیمه بولمیدور و کلک (دوتی بیدی) دخی
(دوکاه - تو) ، « چارکاه - غم » لغهار کی آراشیمه ؟ آنتی بولان بوتون
لغهار داخلی اولمیدور .

بو نصیبیلدن چیلان قیجه شود که مو - ییمیزده قولالاندیمز بو تون (ملایم
بیدار یک مجموعی « دوتی » بولمده اولمیکسی ، اورتا « داون بیدی » ده کوک اورتی
اوزور (۳۳) بیده یالغ اولمیدور . بو بیدار ماهیتری و معصودن حامل اولدوغی
لاشه آکلاشلی ایچون ، ور بر طرفلیت ائوم کور یوزور :

۱ - (سکزی) بیدی (L. Octave)

ایکی قسمی آراشیمه ؟ آنتی بولان بیدور که میوا الحان اولان بوتون
لغهار کی حاوی اولمای اعتباریه قضا عطفه ، دولیکس بیدی) « یالغ معروف
ایدی . (سکزی) بیدار یک پیت وین لغهار کی آراشیمه آراشیمه دوچه دودور که
بر تالیف لغیمه وی دیکریک مقامه قتم اولایبار . مثلاً (راست) ایله (گروانی)
(۱) (سب) عاتق (سب) ایله (دیم) لغهار آراشیمه - (حسین) کات ۲۲۲
تسمتله نرکده سمنر تسمدل - ۲۲۲ تسمتله بر ده وارونه (یقه) ده یوک آراشیمه
اولدنی ایچون (اورتی یقه) نایه سیه اعشاره ، غرب عیاشاتیق (سهار) طرفدن
اولان (ارنه) اورتی موسیقیت تار و نظاری ، قوتای ده اترک ۲۲۲ تسمتله
بو بیدار داخل اولدنی (سب) (Chronometric system) ویشکندور . (سب) کی
ده نایق اولدنی ارنه کوریکسکدر . (سب) (یاقاس سوت) ده کی یالغده (سب)
ایله (غیر) لغهار آراشیمه بولغان بید - اولمه اوکر دیکرونیایه - « نه بر (یقه) دن
حیارت و سیدیه ۲۲۲ در .

۲ - (ارنه) بیدی ، آتکاده ، طرف ایله کی وجه ایله سازندمک زارطری
بر تله اوزرده ارنه کوریکسکدر وک یقی لغاری (ظانی) بیدار (ارنه بری) قار
تولاندیر مزلان حاش اولدنی ایچون (کج بر یوله ایله ارشاده) عل کوریکسکدر
تولانکدر اولمکه ۲۲۲ تسمتله عرک ایله کجک اشارت اولدنی اوزرده مزلان (حرف اولدور .

— ۹۹ —

آراشیمه (سکزی) بیدی اولدنی ایچون برادره « راست » بریده کرده ایله یالغ یقی
اولمه خلک ماهنی کده شیمز .

۲ - (سکزی و دوتی) بیدی (La onzième)

طریق آراشیمه ؟ آنتی بولان بیدور که (سکزی) ایله (دوتی)
بیدار یک برلشمه حاصل اولدنی ایچون اسلاف وکا (ذوالک و اولان بیدی)
تسمیه ایدیلر که مثلاً (راست) ایله (یوزچاکاه) آراشیمه (سکزی و دوتی) بیدی
واردور .

۳ - (سکزی و بشل) بیدی (La douzième)

بر (سکزی) ایله (بشل) دن ترک ایدن و ؟ نتیجه کومش بر بیدور .
ایکی نظر یخیرلیمز بولمده طرز تشکی اعتباریه (ذوالک و اولان بیدی) نامی
و بر مشغولی ، مثلاً (راست) ایله (یوزوا) آراشیمه (سکزی و بشل) بیدی واردور .

۴ - (ایکی سکزی) بیدی (La double octave)

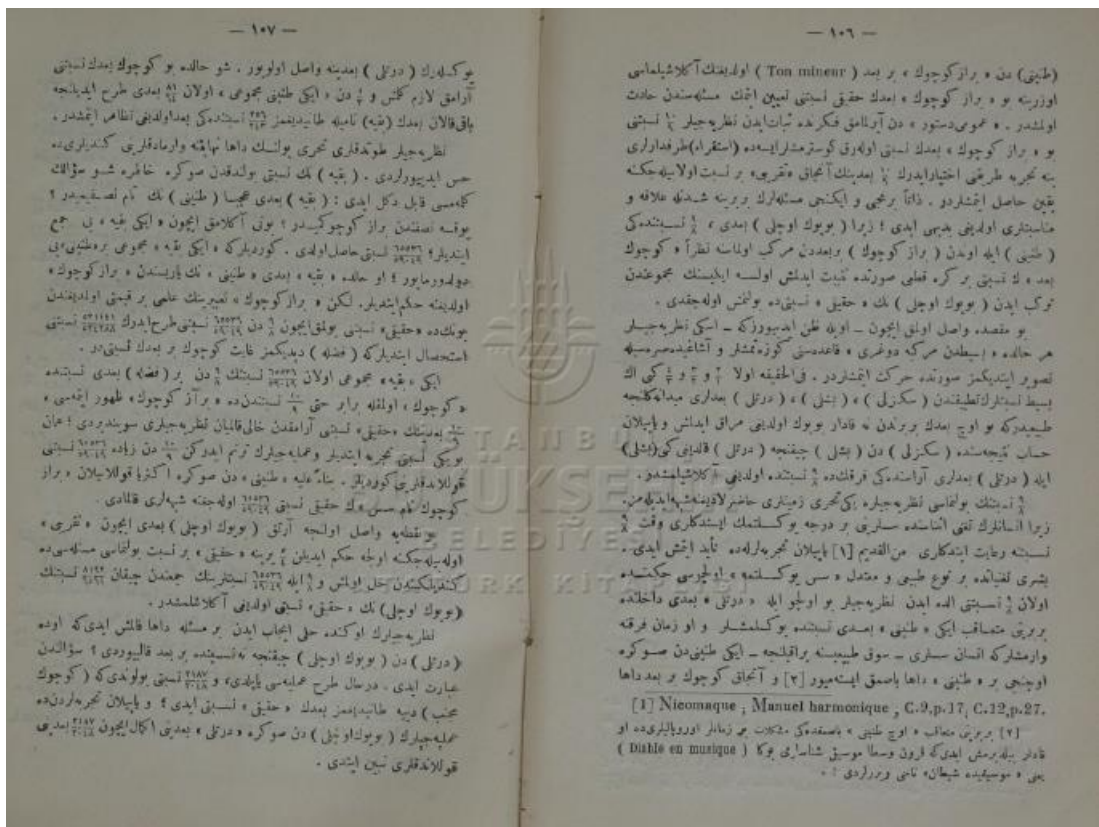
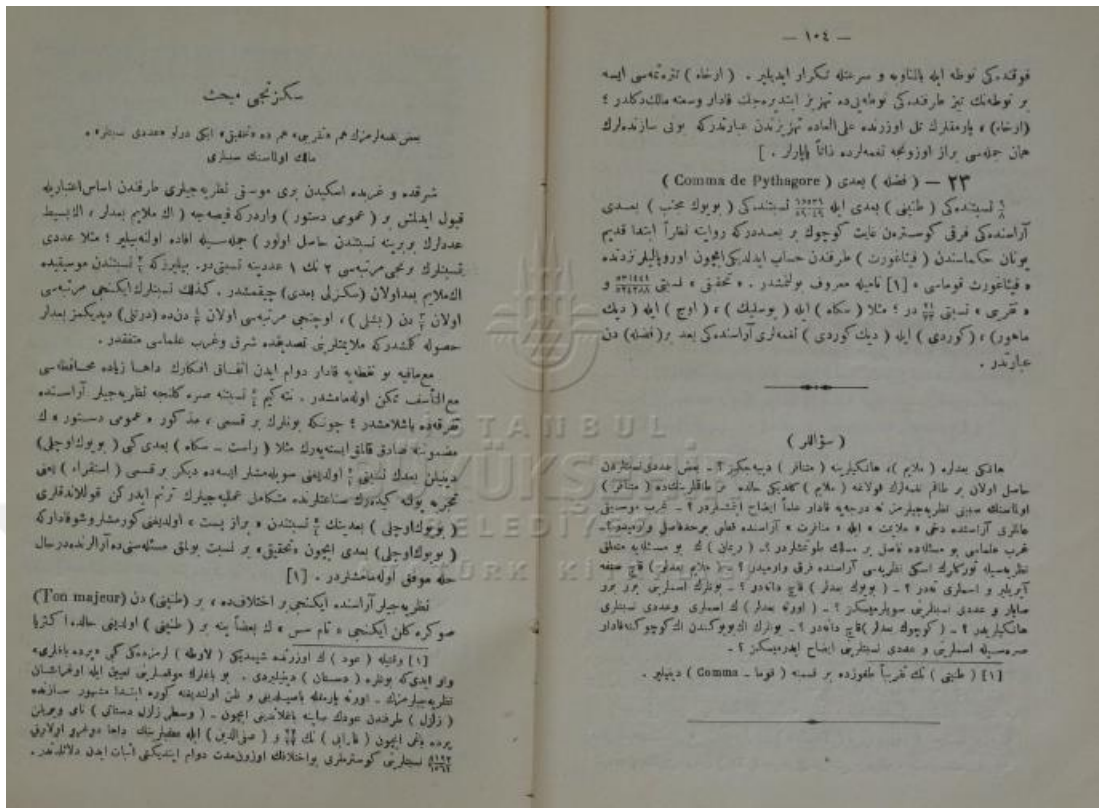
مثلاً (کاه) ایله (یوزوا) آراشیمه بولان و ؟ نتیجه کومش بر بیدور .
قضا نرکده - ایکی « ذوالک » دن مرکب اولمیش دولای - « کاه » (ذوالک
حش بیدی) تسمیه اولمیدور .

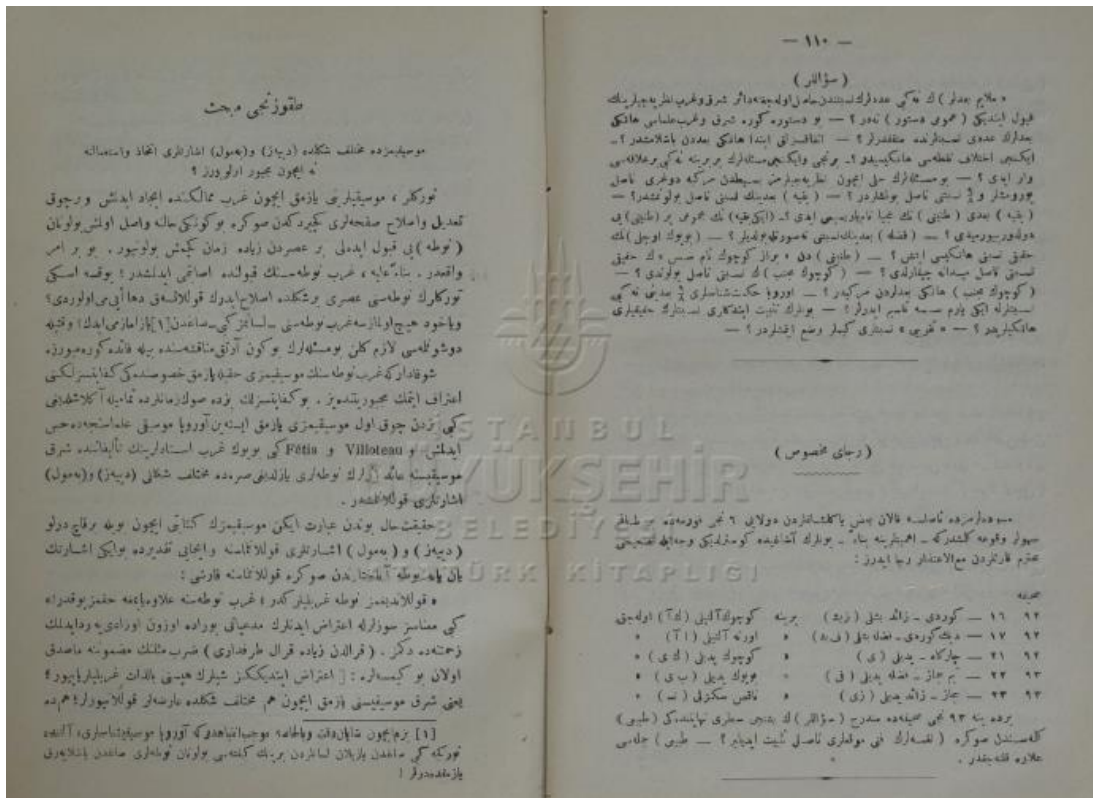
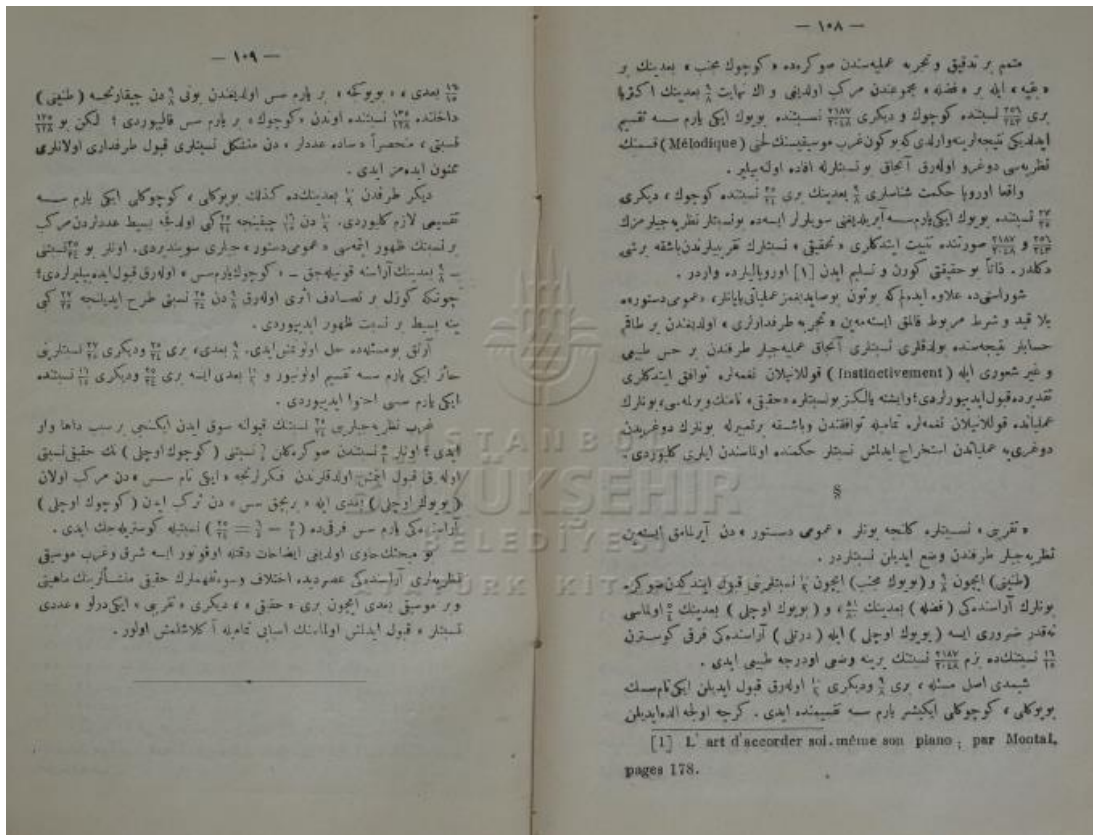
۵ - (بشل) بیدی (La quinte)

لغهار کی آراشیمه ؟ آنتی بولان بیدور ایکی اسمی (ذوالک بیدی)
اولان بشل ، یضیک و خصوصیت واردور آراشیمه بو بید بولان لغهار ک
« بری » متنا ، « کاک » عتی زمامده ، ایشیدیلون ، قولاغه ملایم ، بر تالیف ک
ایدور ، مثلاً بر کاک (یکه) ایله (دوکاه) نازنه آری آری یلایز سوزده ک
اولور ایله کالیمع ملائم بولمیش ک یانی نازک ایکیسه برونده چکر ایله ک
به چقان لغهار ک یکه املا املا عتیرات ایشیدنی حش ایدور .

۶ - (دوتی) بیدی (La quarte)

ایکی طرفک لغهار کی یقیده آنتی بولان بیدور . بولاشق نظریه یخیری
(ذوالک و اولان) واسکی بولان موسیقی شاشلیده (چار و تر) سیه ترجه ایشیدیمز
(Tetracorde) نامی ویرر ایدنی : مثلاً : (دوکاه) ایله (تو) آراشیمه بر
(دوتی بیدی) واردور . (دوتی بیدی) دخی بولن اولدنی (شل) بیدار ک
اولدنی خصوصیت مالکدره یمن ایکی طرفک لغهار کی « کاه » و « کاک »
عتی زمامده ، ایشیدیلون سیه ملایم و یخیز بر تالیف یلایز .





— ۱۱۲ —

و دیوز) ایله (همول) اشارت لری بیانه کثیر یوزلر [مارژنده قیعه وجواب ایله غایب ایله کابرد.

غریب موسیقیده ایچون ایکلر برشکده (دیوز) ویت برشکده (همول) قوللانلریه برچوققم یایلد: (دیوز) اشارتی اولنده بولدیغی نغمه یی بام سی یزله یی (همول) ده بام سی یی یشته یی. مادام که آفراتفه موسیقیده بام سی یی ایی بام سی یی منشکده اولنده (دیوز) ایله (ره همول) که بریزنده فرق اولماز؛ چونکه (دیوز) بام سی یی بزلتک و اخوند (ره) بام سی یی بشتیمک طریقه یی و بام سی یی اوزونده و بلندلر اولاجی طریقه یی. بوتکه بار شوراسی ده نظر دقتن اوزاق طومانی رکه غریب موسیقیده بر طومک دیوزی ایله ایز طرفدیگه طومک همول اولنده فرق اولماسی (اعتدال نیستی) دیویان و ساقی (اوخی نیست) ده ایضاح ایله چك اولان سیتمه کوره احوال ایدیش «بیانو» «دولوه» و امثال ثابت برمدی آئله خصوص برمال اولوب یوقه «کان» کی ثابت برردی بولجانی سازله انسان سیزنده بر نام شک اولرکندن ایکی مسادی قسه آیریلدی و بالکس بو قسیدلر نیستی کی چوک، دیگر یی بولک دیو بام سی یی حاصل اولدیغی قصده بونون غریب موسیقی شاعری منتقدلر.

فیاطینه غریب نظر مسنده بام سی یی طغوز مساقی قیم اختیار ایدیلرکه و قسمدارک هرینه (قوما) نامی و دلرلرکه دایر ریخت وایوز بو عینده مثلا (دو-ره) بدینک آرمه آرنه کون «دو نیر» قنمه او یعنی وایکی مسادی بام سی یی آمیزده (دیوز) که حکمی برردی ویش قومه تزلتک و «همول» که حکمی ده ویش قومه بشتلک اولدی ایچون (دو) ایله (دویوز) آراسی «یش قوما دن» (دویوز) ایله (ره نامزل) آراسی ده دوت قومه دن حرکتک اولور. کفک (ره نامزل) ایله (ره همول) آراسی «یش قوما یی» (ره همول) ایله (دو) آراسی ده «دوت قوما یی» بام سی یی بولور. آیدیکه شک بوی دها کوزل آکلانیر:

(شکل ۲۶)

[۱] سیمانه یی نسبی ۲/۴ دن بر قوما یی نسبی ۳/۴

— ۱۱۴ —

ولیکتیستیده دیش قومده پسته‌تک ایضا ایدم‌یلور ؟ او حله دویسه
 و دهولده ک یالکز بر شکلی دخی ؟ قوی و دولتی بزم ساری کوستمک
 کفایت ایدرکی قندیل بیسته یک قولدن سوکره وایکی اشارتک و شیفه
 یوسون ساهه لشمش و منحصر ا بزم سه و نزهتک و پسته‌تکدن عبرت
 قاشدر .

حاجو ک تورک موسیقیستک بوتون ایچولیکه یازماسی کی نازک و مستله
 موضوع بحث اولوکیه بودار بیض برصیعت فارشیسته بولاندی کوجوک
 بر ملاحته بزم آلاکایلیور . ذرا غایت نوعاری بوداری عیقلورده ایضاح
 ایشیکیز بر طاق اباد خیزه یک یالکز بر (دیز) و (مبول) اشارتاری ایله
 تحریری قابل اولمهیجی شهرستور .

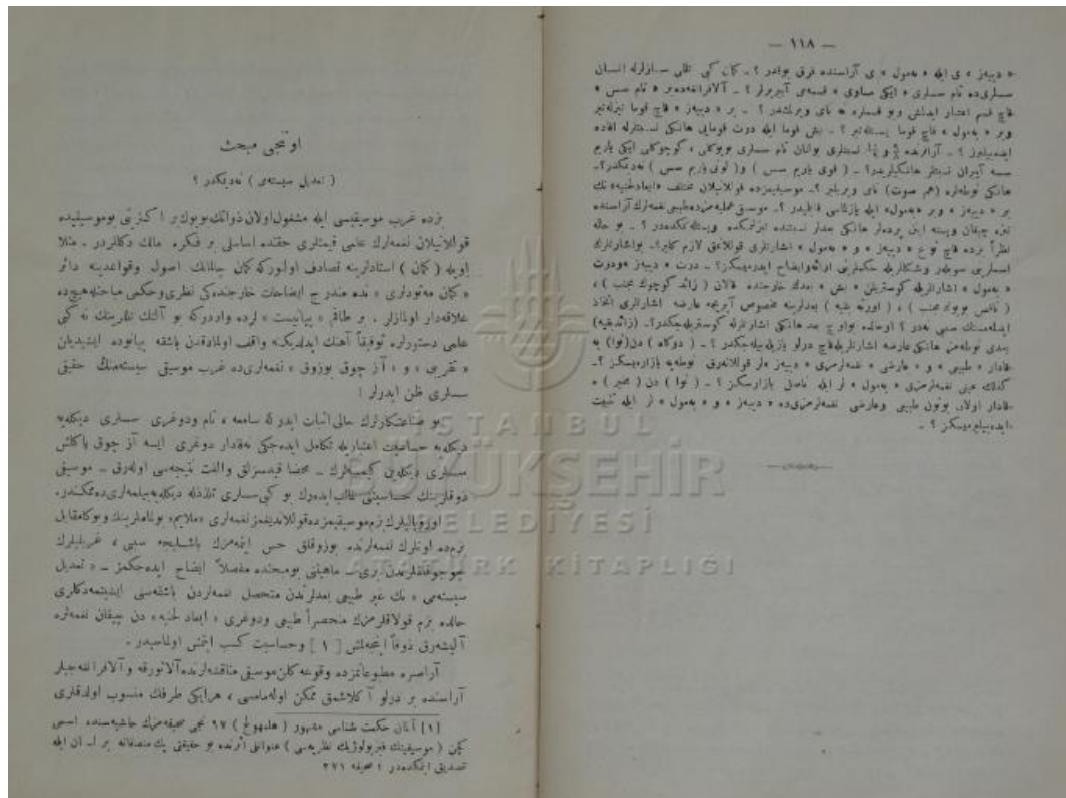
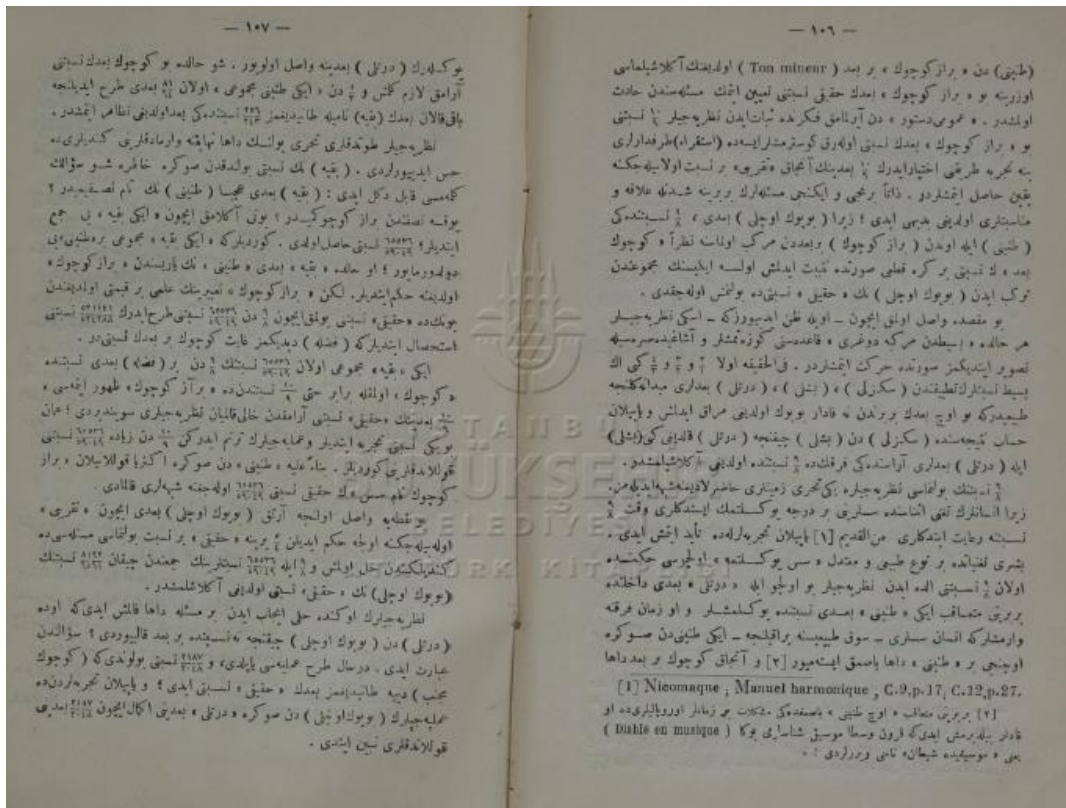
موسیق مزملک حال حاضرکی ذوق ایدمک کوزبورده ؟ اساسی سله مزک
 طبعی لملاری آراسته دیز طرفه دوعری چیتان بردهه اولمهلردن ایشار
 با واصله ، با عقیقه ، با کوجوک جنبه و با بروج جنبه بملزدن بری لسته
 نزهتکده اولمایی کی دست طرفه دوعری این بردههده به‌لویسی قشملردن
 ایشار با واصله ، با کوجوک جنبه ، با عقیقه و کوجوک جنبه بملزدن بری
 لسته پسته‌تکدهدر . مثالیله کوزکازک ، اساسی سله ی تشکیل ایدن طبعی
 لملارک آراسته کربن بوتون اباد خیزه آری آری قوربلمک ایچون لایمده
 شکاری کوسنلردن دوت نوع (دیز) ایله دوت نوع (مبول) اشارتاریک ایشار
 واستمالی ضروریلور :

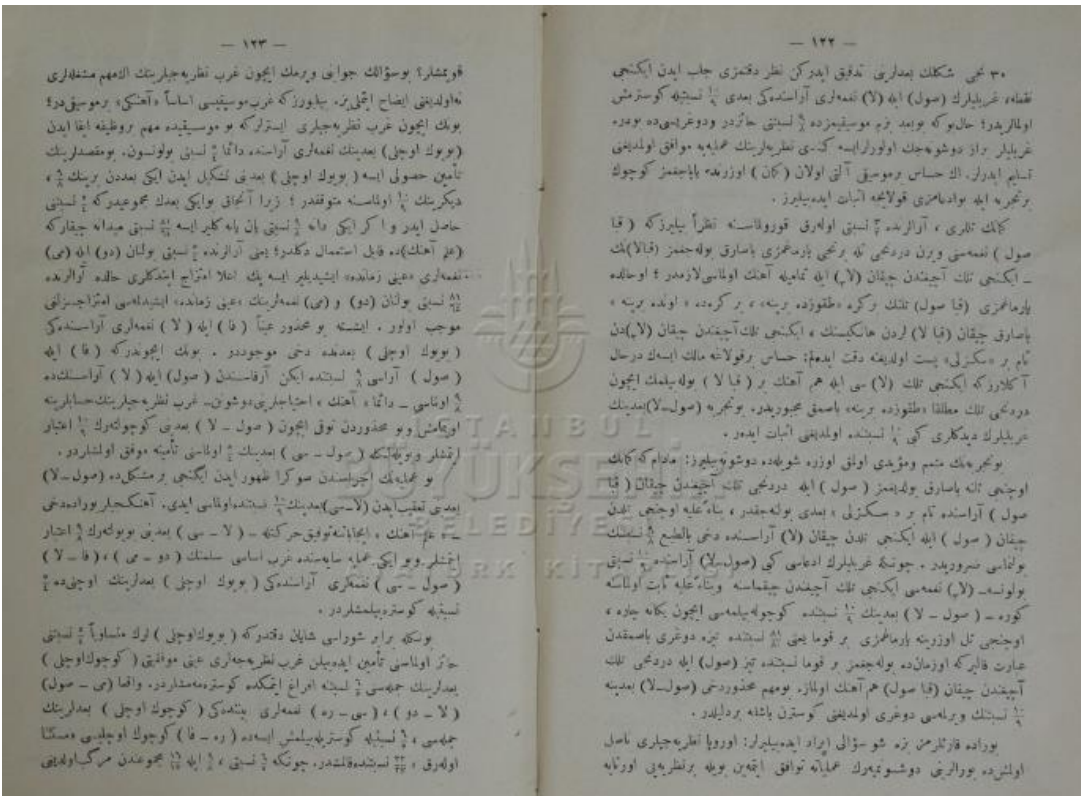
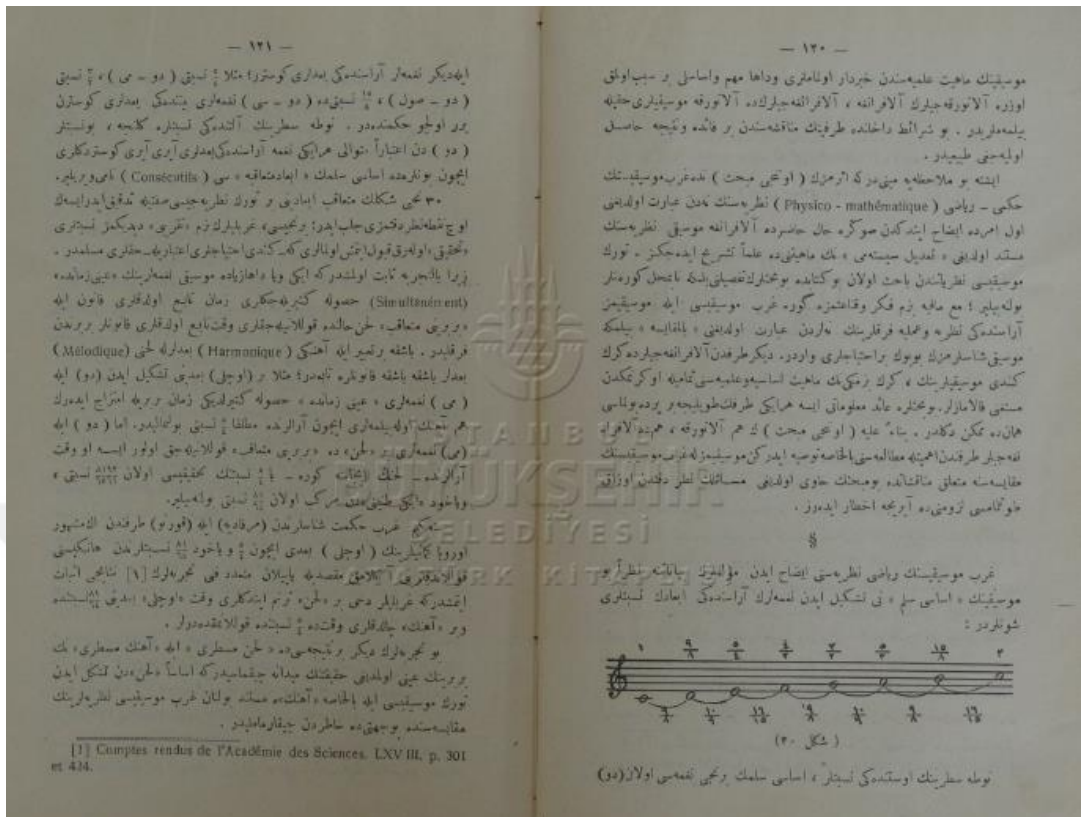
#	#	#	#
ایک نقطه دیز	نقطه دیز	دیز	بازم دیز
b	b	b	b
چنگلی مبول	مبول	مبول	بازم مبول

(شکل ۲۷)

(دیز) لک مکی :

(بزم دیز) . بر طبعی لملی $\frac{4}{4}$ لسته‌دک (فله) ایدی قادر نزهتیز .





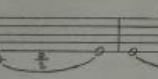
لغتسی اوزرینه شده غریبه (Transposition) نقل و اجرا ایندیکیز وقت و مقامات لغتسی آراشدن عددی نسبتله خال گامک شرطیه ایندیکیز آینه‌نک و بدینشتر داخلده بولوب یوتجهبی و اینکسیده غل آهک و اینجابه (بوک اوچل) بداری آراشدن یوتجایی نازم اولان اینستک شده بولدن اجرا ایندیکست آئوردده صافیت اصلیهده تحافضی قبل اولوب اولیمجهی مشهورده .
 دستلردن ریختسی تدقیق ایدو اینک ۲۲ نهمک دکل ، حتی ۳۵ نهمک سیستمه یله یوتفادر نهمه چولفله ریخا ، مازور و ویا ، میوز و بر مقام بلا استثنا بر آرزو ایدیلن پرده اوزریده - اوقاملاری تشکیل ایدن موسیقی اندرینک حقیق معاینه‌نسه خالی گکیزین - اهراسی مکن اولامه‌ییلن تسلیم ایدورک ، مثلا (دو) دن باشلاقل غرب اساسی سلمی (می ناؤورلد) دن باشلاقل (می مازور) دینقل مقامی اجرا ائتمک اینه‌یوزور نام و موزولوندهکی (مقامی صوت) مرکز اوزریده (می ناؤورلد) ک موقی ۸۰۰ نجی میلیمتریه تصادف ایدورک (می دن اعتبار) ک لیتلده و دهماسی ، یوتی ایلیمقین صولک ۷۱۱ میلیمتریه باسقی لازم کفر . نه فالدک ۳۵ نهمی حادی «نم و ندرغلی» سیستمه ده (می ناؤورلد) دن سوکره سیرمه‌یه نیز طره دوغری :
 ۱) ۷۸۱ میلیمتورده و (ف ممول)
 ۲) ۷۷۷ « (صول چغت ممول)
 ۳) ۷۷۱ « (ره چغت دییز)
 ۴) ۷۶۸ « (می دییز)
 ۵) ۷۵۰ « (ف ناؤورلد)
 ۶) ۷۴۳ « (می چغت دییز)
 ۷) ۷۴۰ « (صول ممول)
 ۸) ۶۹۴ « (فادییز)
 لغتسی بولونجی حالده ۷۱۹ نجی میلیمتورده یوتفادنه احتیاج کوریلن (فادییز) موجود دکلدر ۳۵۱ نهمک سیستمه‌ده لغتسی کورنن یوک‌مناک چوت‌لغنامسی ممکن استله اطرافین اختلافاً یوتفاداره اکتفا ایدیکیز .
 اینکسی مشه‌ی گانه یوننده عتی کاشماشک فارشیر - چیمتدورده واقعا ۳۵۵ سیستمه‌ده بشا هراکلی بر نهمک (بوک اوچل) سن یوتفالدن سوکره

— ۱۳۱ —

تغییری نمکند که $\frac{1}{128}$ نسبت (سکزیسی) بدین کوسن ؟ نسبت مساوی اولانی
 ایچون $\frac{1}{128}$ حالت بدین صفت نسبت به یونانی اجاب ایدوردی. بنا علیه (سکزیسی)
 بدینک اینی اولان ؟ دن (اوج بروک اوج) بدینک مجموع اولان $\frac{1}{128}$
 نسبتی طرح ایدیکه :

$$\frac{128}{128} = \frac{128}{64} - \frac{1}{1}$$

تبعیصه اصل اولور که بوشده. بیز طرفه کی (دو) لک - باشلا ایچ
 بردنک «ام سکزیسی» اولانی لازم کن (دو) دن $\frac{1}{128}$ نسبت به قالدینی
 آ کلاز :



(شکل ۲۲)

حال که بوتون سکزیسی بدینک اوج کوک و تغیری به تحمل
 اولور $\frac{1}{128}$ نسبت به قالدینی (دو) دن باشلا ایچون (دو) لک هم اعلک
 اعلی حیجوری وار ایدی. اوردیه قلاوسن - جیزی و جیوریک اجابی
 اجرا ایدیکه ایچون تمسک قلدیشده قالدینی کوردی؛ چونکه (لا مهول)
 (دو) یوز اولو جلیس سیکریک ایدیه قلاوسن جیجی درجه ده بوشوش و ایدیه
 یوز جیجی مرکب $\frac{1}{128}$ نسبت به در حاله کنش ایدی.

و بعدوردی طرفه با یایلان کلا مهول تدیر (لا مهول) نلک قالدی تحمل
 اولدیجی نتیجه یوزل یز لدر برامسن جارت ایدی. «براز دیوز» زیا
 یوز لدر بره علیسی (لا مهول) دو) یوز اولو جلیس آراسه نسبت کتیرجه
 درجه ده طرفه ایدیه (لا مهول) آراسه کی فضا کی عذورنک (سول
 دییه) آراسه نل مکان ایدیشده باشله برنی با تاش اولدیجی ایدی.

یوزی حله با یایلان سو کره ملوا حقیقلیند نتیجه یوزل رساله کنی
 (سول دییه) یوز اولو جلیس ده قالدی تحمل درجه کیتمک ایچون کنی
 حلیک (سول) نل اوردیه حلیجی آراسه لاکوردی یا فزورد و عاید ایدیه.

$\frac{128}{128}$ ایدیشده قالدی سهولته اوج (یوز اولو جلی) ایدینه مشابو تقسیم ایدن

— ۱۳۰ —

ایسه ایلک دفعه آتال نظریه جیارلن (دورک خاسته) طرفان ۱۶۹۱ ده نشر
 ایدیلن بر کتابه تحت ایشکی اوزامدن بری «مساوی» تعریف سیستیه برنه
 «مساوی» تعریف سیستیه (Temperament egal) قائم اولشدر.

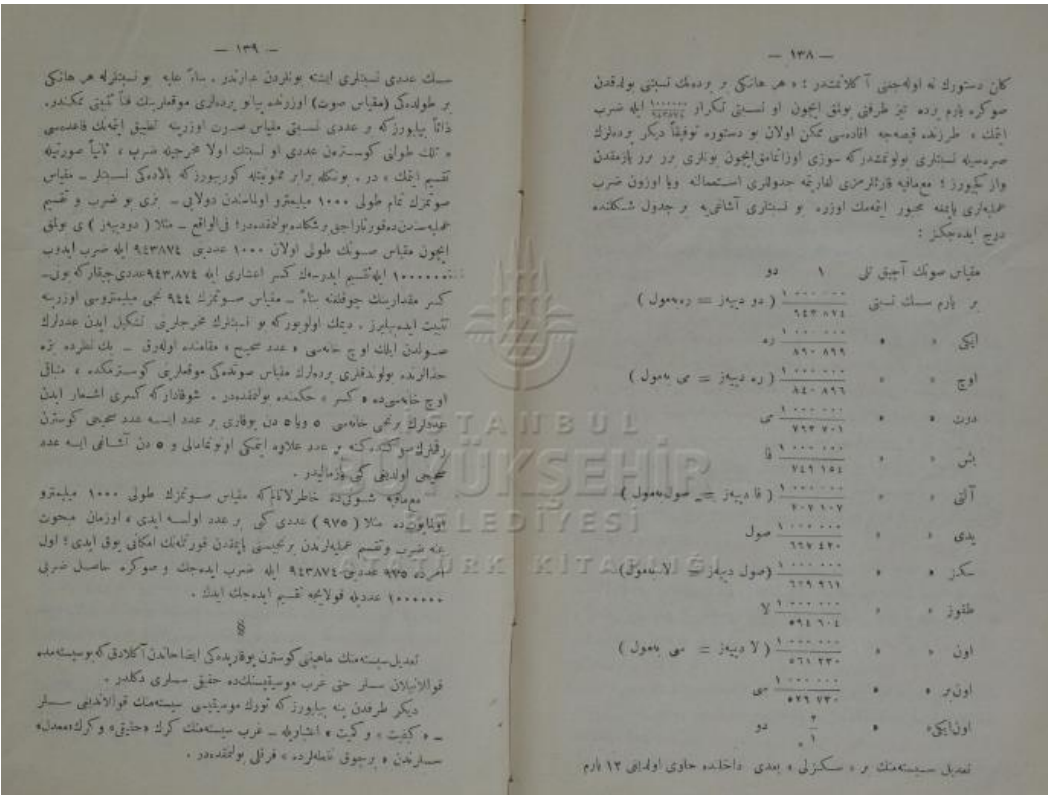
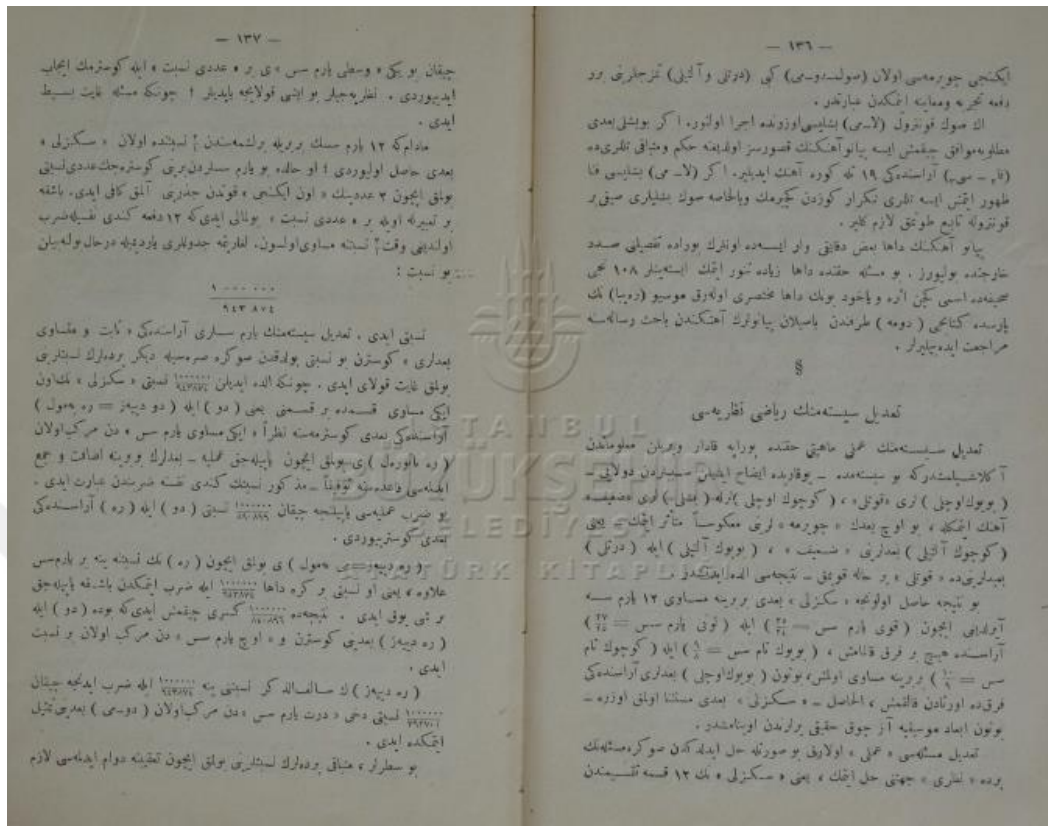
§

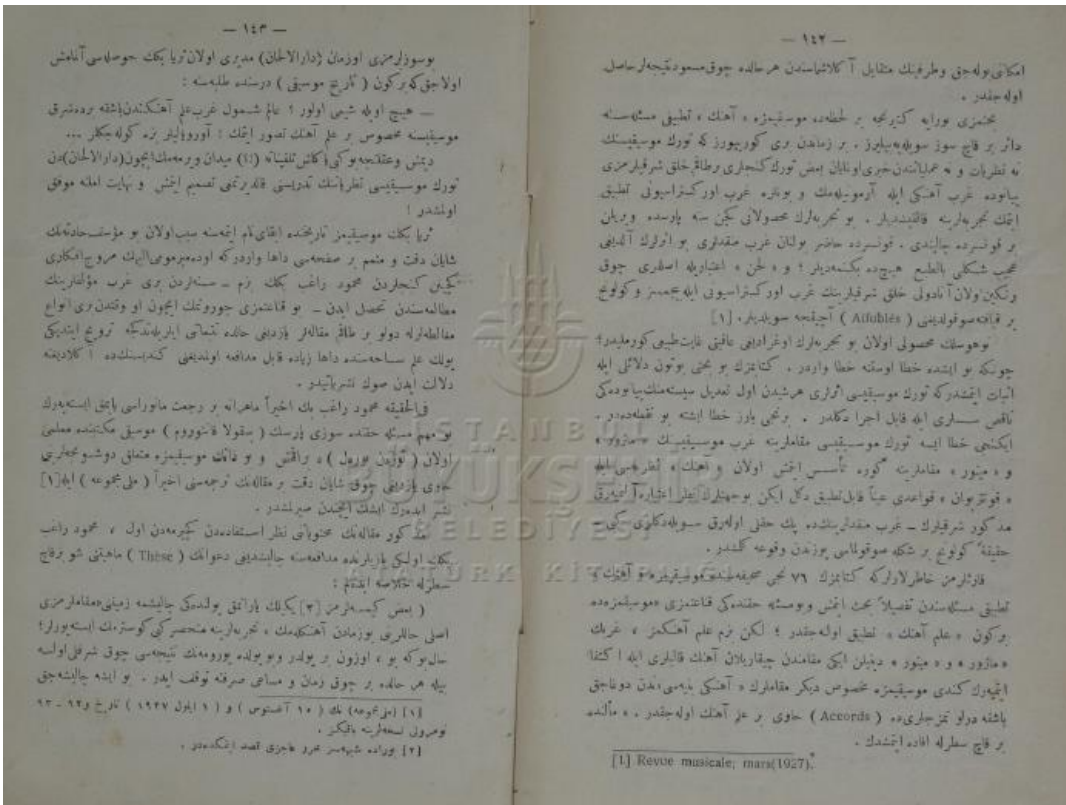
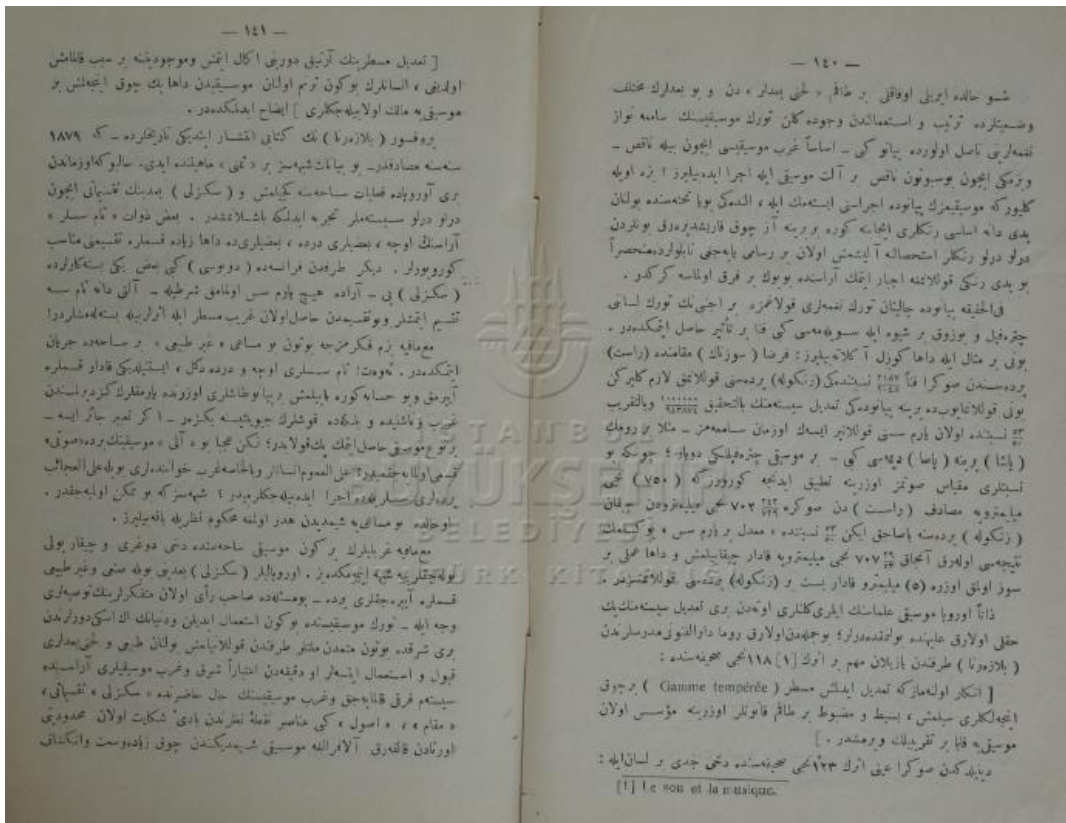
مساوی تعریف سیستیک بدین جیتما سنده باشلیجه «دور اولان سب»
 اولانجی عصره داوروده استعماقی باشلاده قسم ایش اولان (فلاوسن) ۱۲
 نعلدیکی ابتدائی رنوج (یازو) دره (فلاوسن) دره و سکزیسی - ایدی - شیمیدکی
 یازورد اولدی کی - بدنی یاز - بدنی سیاه ۱۲ دیشدن مرکب یول دیندن
 طبیی و ام سطر آراسه برن فضا یازم حس قولثانه اکان یوق ایدی ؛
 بنا علیه کم سطر آراسه هم دییه و یوز و طغیصه ایفا ایدیکه الکن
 یوز «ازم سه» قویق جیوری وار ایدی.

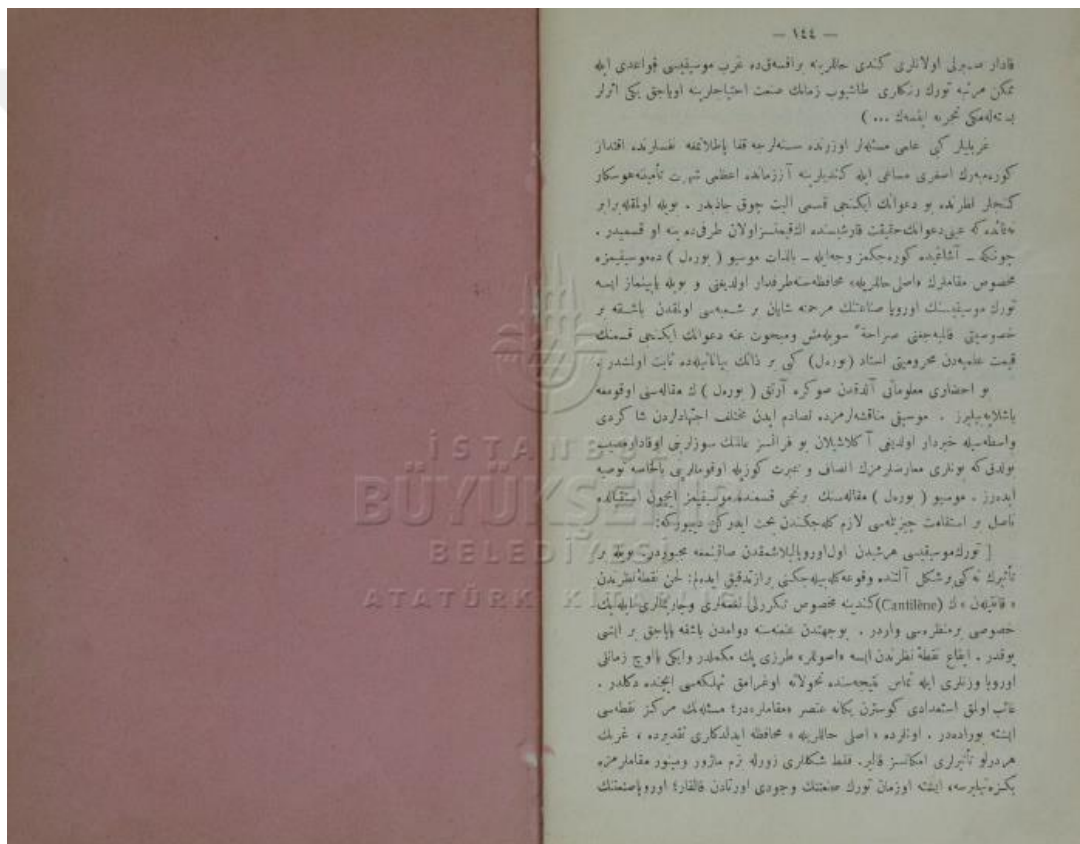
اوردیه سول دیکمز وجه ایدیه (یوز اولو جلی) ایدی خا اعلک که مهم
 اسارلن برنی تشکیل ایتیرکندن (فلاوسن) نظریه دورن و دیزیر ایکن
 باشله (یوز اولو جلی) در آراسه نسبت و نلک ایشا ایدوردی. عاید که
 با تمل یوز اکان یوق ایدی. و بعد اکان رمال ایدیه داه قولای آلا تیلر
 ملا (دو) نعلند باشلا یوز برنی متناق اوج یوز (یوز اولو جلی) نتیجه
 دورن و دیزیه (دو) ایدیه (سول) ایدیه (سول) ایدیه (سول) ایدیه
 (لا مهول) ایدیه (دو) نعلن بره غصوس نظری - آرازله نتیجه یوز
 حورده - مات فضا یوز ایدیه. کورد سیکریک ایدیشی (یوز اولو جلی) بدینک
 بیز طرفی تشکیل ایدن (دو) نعلنی، مبدأ حرکت ایلان (سول) لک آتال
 سکزیسی - دن براز دیشده قالدی. یوز سیتی علما ایچاج ایچون نسبت
 اوجی برنه اضاف ایدیه :

$$\frac{128}{64} = \frac{0}{2} \times \frac{20}{16} = \frac{0}{2} \times \frac{5}{4}$$

بیجان $\frac{1}{128}$ نسبتی اوج داه (یوز اولو جلی) بدینک مجموعی کوسنر و
 (۱) عرب برنه کارلن (دور) ایدیه (عاید) بره فلاوسن - س ایدیه. و یز یاز که
 (یازو) دوری آتال (مهول) ایدیه ۱۶۹۲ مشهور.







EK-3. Rauf Yektâ Bey'in kullandığı mûsikî terimlerinin karşılıkları

<u>A</u> Aded-i tabiyye: doğal sayılar Adedî nisbet: sayısal oran Aded-i ihtizâz: titreşim sayısı Âlat-ı mûsikîyye: mûsikî aletleri Aks-i savt: ses yankısı Âlât-ı mûsikîyye: mûsikî aletleri Ameliyât: uygulama Amplitude: genlik, genişlik Arzanî ihtizâz: enine titreşim	<u>B</u> Batın: karın, iç Buud: aralık Beyzi: elips	<u>C</u> Cism-i mutasavvıt: ses çıkaran cisim Cehâret: ses yüksekliği
<u>E</u> Eb'ad: buudlar, aralıklar Eb'ad-ı lahniyye: melodik boyutlar Esvât: sesler Esvât-ı âhengiyye: uyumlu sesler Esvât-ı mahsuse: özel sesler Esvât-ı mûsikîye: mûsikî sesleri Esâsi süllem: ana dizi Ecsam-ı salibe: katılar Ecsam-ı gaziye: gazlar Ecza-ı ferdiye: bireysel birimler	<u>G</u> Garb: batı Gumgume: narâ-avaz Gışay-ı münhati: çukur zar Gışay-ı tablî: kulak zarı Galep: güçlü	<u>H</u> Hareket-i ihtizaziye: titreşim hareketi Hâsıl-ı darb: çarpım sonucu
<u>I</u> In'ıkas: yansıma Istulâh: terminoloji	<u>İ</u> İhtizâz: titreşim İntişar: yayılma İlm-i teşrih: anatomi	<u>K</u> Karargâh: karar, durak Karavat-ı nisf-i daireviye: yarı dairesel su yolu Kemniyet: nicelik Keyfiyet: nitelik Kıymet-i riyaziye: matematiksel değer Kudren: çap

<u>L</u> Lahn: nağme, melodi Lahnî: melodik Lenfa-i dâhili: lenf sıvısı Lisân-ı elhân: nağmelerin dili	<u>M</u> Mahrec: payda Mayiat: sıvılar Mebadi-i hikemiye: fizikî ilkeler, fizik kanunu Mecray-ı üzn: kulak kanalı Mehbas-ı savt: sesin bölümleri Mikyas-ı savt: ses ölçer Mizmar: düdük Mutasavvıt: ses çıkaran Muvazene: denge Müdevver: daire Mülayim: uyumlu Münderecat: içerik Müsavî: eşit Mütenafir: uyumsuz	<u>N</u> Nâkıs: eksik Nazarî: kuramsal, teorik Negâmat: nağmeler Negâmat silsilesi: nağmeler zinciri Nefir-i östaki: östaki borusu Nısf daire: yarım daire Nisbet: oran
<u>R</u> Rasûd: gözlemci Revzene-i beyziye: oval pencere Revzene-i müdevvere: yuvarlak pencere	<u>S</u> Sâmiâ: işitme Savt: ses Savt-ı insanî: insan sesi Savt-ı mûsikî: mûsikî sesleri Savt-ı esasî: esas ses Sinn-i bulûğ: buluş çağ Sûret: pay Sür'at-i intişar: yayılım hızı	<u>Ş</u> Şark: doğu Şuâ: ışın
<u>T</u> Tahkîki: kesin Takribî: yaklaşık Tantana: rezonans Tabî'i süllem: doğal dizi Tegannî: şarkı söylemek Transport âheng: transpoze akord Tûl: uzunluk Tûlanî ihtizâz: boyuna titreşim Tınnat: tını	<u>U</u> Ukde: düğüm bağı Uzv-ı sem: duyma organı, kulak <u>Ü</u> Üzn-i dâhili: iç kulak Üzn-i harici: dış kulak Üzn-i mutavassıt: orta kulak	<u>V</u> Vasat: ortalama Vüs'at: genişlik

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : GÜRAN, Belkıs Gizem
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 27/05/1991 Eskişehir
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0507 582 52 58
Faks : -
e-mail : belkisgizem.guran@gazi.edu.tr



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi	2019
Lisans	Afyon Kocatepe Üniversitesi	2015
Lise	Eskişehir Atatürk Lisesi	2010

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2015-2019	Eskişehir Halk Eğitim Merkezi	Usta Öğretici

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi Sisteminde Bulunan Doğal perde, Aralık, Tağyir İşaretleri ve Ana Dizi Anlayışının Karşılaştırılması. AKADEMİK SANAT, 4 (2019), 67-81.

Hobiler

-



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

