

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BÖLÜMÜ
TÜRK DİN MÜSİKİSİ ANABİLİM DALI

137549

“MİLLÎ MECMUA” VE “TİYATRO ve MÜSİKÎ”
ADLI DERGİLERDEKİ TÜRK
MÜSİKİSİ İLE İLGİLİ MAKALELER

(Yüksek Lisans Tezi)

HAZIRLAYAN
M. HADİ DURAN

DANIŞMAN
Yard. Doç. Dr. Nuri ÖZCAN

İSTANBUL 2001

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	I
ÖNSÖZ	1
GİRİŞ	3

I.BÖLÜM

TİYATRO VE MÛSİKÎ MECMUASINDAKİ VE TÜRK MÛSİKÎSİ İLE İLGİLİ MAKALELER

I. TÜRK MÛSİKÎSİ TARİHİ	9
A. TÜRK MÛSİKÎSİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER	9
A.1. Mûsikîmiz <i>Hakkı Sühâ</i>	9
A.2. Mûsikîmizde Zümreler <i>Hakkı Sühâ</i>	12
A.3. Muallim Abdülkadir Bey'in Mûsikî Hakkındaki Mütalaaları	14
A.4. Mûsikî Tarihinde Türkler'in Mevkisi <i>Rauf Yektâ Bey</i>	14
A.5. Türk Mûsikîsi Nasıl Terakki Eder? <i>Rauf Yektâ Bey</i>	19
A.6. Tenkid Hastalığı <i>Ali Rifat Bey</i>	23
B. ŞAHİS BİYOGRAFİLERİ	25
B.1. Merhum İsmail Hakkı Bey Konseri <i>Hakkı Sühâ</i>	25
B.2. Mûsikî Üstatları <i>A. Cehrî</i>	29
a. Wagnerimiz	29
b. Kaleci	31
B.3. İsmail Hakkı Bey ve Mûsikîmize Hizmetleri <i>Gâlib Necip</i>	33
B.4. Mûsikî Üstatları <i>A. Cehrî</i>	37
C. TÜRKİYE'DE MÛSİKÎ HAREKETLERİ:	40
C.1. Türkiye'de Mûsikî Hareketleri <i>Rauf Yektâ Bey</i>	40
C.2. Yeni Türk Beste Mektebi <i>Rauf Yektâ Bey</i>	43
C.3. Mûsikîmizin Veçheleri-I <i>Hakkı Sühâ</i>	47
C.4. Mûsikîmizin Veçheleri-II <i>Hakkı Sühâ</i>	50
C.5. Türk Mûsikîsinde Teceddüt Hareketleri <i>Rauf Yektâ Bey</i>	53
C.6. Muhakeme Hataları <i>Rauf Yektâ Bey</i>	57

	II
C.7. Yine Mûsikîmiz <i>Tevfik İhsan</i>	60
C.9. Mûsikî Ve Operetimiz <i>Hafî Kadri</i>	61
II. NAZARİYAT	64
Oktav Münakaşası Sebebi İle <i>Hakkı Sühâ</i>	64
III. KONSER TENKİTLERİ VE MÛSİKÎ HABERLERİ	67
III.1. Alaturka Mûsikisinde Teceddüd Hareketleri	67
III.2. Mûsikî Federasyonu Haberleri	67
III.3. Alafranga Mûsikî Hareketleri	68
III.4. Federasyon Konserleri	68
III.5. El-Hamra'da Konser	69
III.6. Mûsikî Federasyonunda İhtilaf Yoktur	69
III.7. Bir Tashih ve İtiraz	69
III.8. Mûsikî Kısmı	71
III.9. Ramazan Konserleri	71
III.10. Türk Ocağında	72
III.11. Tutunya Salonunda	72
III.12. Bir Maruf Keman Üstadı Şehrimizde	73
III.13. Büyük Konserde <i>Hakkı Sühâ</i>	73
III.14. Federasyonun Konserleri	74
III.15. Mûsikî Kısmı	75
III.16. İkinci Büyük Konserde <i>Hamid Fami</i>	75
IV. ALATURKA-ALAFRANGA MESELESİ	77
IV.1. Alaturka-Alafranga Mücadelesi <i>Rauf Yektâ Bey</i>	77
IV.2. Şark ve Garb Mûsikîlerindeki Teganni Farkı <i>Rauf Yektâ Bey</i>	80
IV.3- Herkesi Birden Memnun Edebilir miyiz? <i>Hakkı Sühâ</i>	84
İKİNCİ BÖLÜM	
MİLLÎ MECMUA'DAKİ MÛSİKÎ İLE İLGİLİ MAKALELER	
I. TÜRK MÛSİKÎSİ TARİHİ	89
A. TÜRK MÛSİKÎSİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER	89
A.1. Mûsikî ve Hayat – I <i>Saffet Örfî</i>	89
A.2. Mûsikî ve Hayat – II <i>Saffet Örfî</i>	91
A.3. Mûsikî Ve Mütefekkirllerimiz <i>Mahmut Râgıp</i>	95
A.4. Sanat Hayatımızda Durgunluk <i>Hasan Ali</i>	97
A.5. Sanatkâr Yetiştirmek <i>Mahmut Râgıp</i>	100

	III
A.6. Temsil Ve Ruh-ı Mûsikî <i>Mahmut Râgıp</i>	104
A.7. Mûsikî Ve Allah <i>Saffet Örfî</i>	107
A.8. Sahne Mûsikîsi Sahifesi <i>Vedat Örfî</i>	112
A.9. Bizde Mûsikî Mûnekkitliği <i>Mahmut Râgıp</i>	115
A.10. Müstakbel Türk Mûsikîsi <i>Mahmut Râgıp</i>	118
A.11. Anadolu Mûsikîleri ve Armonize Edilmeleri Meselesi (I) <i>M.Râgıp</i>	122
A.12. Anadolu Mûsikîleri ve Armonize Edilmeleri Meselesi (2) <i>M.Râgıp</i>	128
A.13. Mûsikîde Sanatkâr Kimdir? <i>Halil Bedî'</i>	131
A.14. Mûsikî ve Hayat <i>Halil Bedî'</i>	133
A.15. Anadolu Mûsikîleri Ve Armonize Edilmesi Meselesi (3) <i>M.Râgıp</i>	135
A.16. Bizde Mûsikî Muharrirliği <i>Mahmut Râgıp</i>	141
A.17. Mûsikî ve Cumhuriyet (1) <i>Mahmut Râgıp</i>	144
A.18. Mûsikî ve Cumhuriyet (2) <i>Mahmut Râgıp</i>	149
A.19. Mûsikî ve Cumhuriyet (3) <i>Mahmut Râgıp</i>	156
A.20. Mûsikî, Çocuk ve Ana-Baba <i>Mahmut Ekrem</i>	161
A.21. Türk Mûsikîsi <i>Ojen Borel</i>	164
A.22. Memleketimizdeki Mûsikî Nevileri <i>Mahmut Râgıp</i>	168
A.23. Bizde Sanat ve Halk <i>Mahmut Râgıp</i>	170
A.24. Halkın Rağbeti Meselesi <i>Mahmut Râgıp</i>	172
A.25. Mûsikîde Milliyet Olabilir mi? <i>Mahmut Râgıp</i>	173
A.26. Umumi Mûsikî Bilgileri <i>Mahmut Râgıp</i>	176
B. ŞAHİS BİYOGRAFİLERİ	181
B.1. Mûsikî ve Ziya Gökalp <i>Mahmut Râgıp</i>	181
B.2. İsmail Hakkı Bey <i>Mahmut Râgıp</i>	184
B.3. Kemani İzzet Nezih Bey <i>Mahmut Râgıp</i>	187
B.4. Çellist Cemil Arif <i>Mahmut Râgıp</i>	189
C. TÜRKİYE'DE MÛSİKÎ HAREKETLERİ	195
C.1. Garp Mûsikîsinde Şark Nağmeleri <i>Musa Süreyya</i>	195
C.2. İbda'-ı Kahtımız ve Sebepleri <i>Mahmut Râgıp</i>	197
C.3. Bizde Bestekâr Niçin Yetişmiyor?.. <i>Mehmet Mesih</i>	200
C.4. Mektep Mûsikîsi ve Halkın Mûsikî Terbiyesi (1) <i>Mahmut Râgıp</i>	201
C.5. Mektep Mûsikîsi ve Halkın Mûsikî Terbiyesi (2) <i>Mahmut Râgıp</i>	203
C.6. Yeni Mûsikî Neşriyatımız ve İstılahlar Meselesi <i>Mahmut Râgıp</i>	206
C.7. Daru'l Eytamlar ve Mûsikî İstikbâlimiz <i>Mahmut Râgıp</i>	209

	IV
C.8. Mûsikî Teşkilatımız <i>Mahmut Râgıp</i>	212
C.9. Son Mûsikî Neşriyatımız <i>Mahmut Râgıp</i>	214
C.10.Son Mûsikî İşlerimiz Karşısında Maarif Vekaletimiz <i>Mahmut Râgıp</i>	215
C.11. Resmî ve Husûsî Mûsikî Müesseseleri <i>Mahmut Râgıp</i>	218
II. NAZARİYAT	220
II.1. Yeni ‘‘Sabri Sistem ‘‘ Nota Okuyuşu <i>Mahmut Râgıp</i>	220
II.2. Polifonik Mûsikîlerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları <i>Vahit Lûtfi</i>	235
II.3. Polifonik Mûsikîlerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları <i>Vahit Lûtfi</i>	237
II.4. Polifonik Türkülerimiz Meselesi <i>Mahmut Râgıp</i>	240
II.5. Polifonik Mûsikîlerimiz <i>Mahmut Râgıp</i>	241
III. TÜRK MÛSİKÎ İCRASI	245
A. KONSER TENKİTLERİ	245
A.1. Son Mûsikî İcraatımız <i>Mahmut Râgıp</i>	245
A.2. Bizde Konserlere Neden Rağbet Yok? <i>Mahmut Râgıp</i>	249
A.3. Bugünkü Alaturka <i>Mahmut Râgıp</i>	251
A.4. Bir Tarihi Konserler Cemiyetine İhtiyaç Vardır <i>Mahmut Râgıp</i>	255
B. KONSER-MÛSİKÎ HABERLERİ	257
B.1. Neşriyat <i>Mahmut Râgıp</i>	257
B.2. Maârif Nezâretinin Mûsikî İcraatı <i>Mahmut Râgıp</i>	258
B.3. Ecnebi Memleketlerde ki Mûsikî Talebeleri <i>Ojen Borel</i>	259
IV. ALATURKA VE ALAFRANGA MESELESİ	264
IV.1. Şark ve Garb Mûsikîsi(I) <i>Ojen Borel</i>	266
IV.2. Şark ve Garb Mûsikîsi (II) <i>Ojen Borel</i>	267
IV.3. Mûsikî Halkiyyatı <i>Mahmut Râgıp</i>	270
SONUÇ	275
BİBLİYOGRAFYA	276
EKLER	278
İSİM İNDEKSİ	287

KISALTMALAR**Mecm. : mecmuası****Sa. : sayı****s. : sayfa**

ÖNSÖZ

Dergiler ve buralarda yayınlanan ilmi çalışmalar, akademik çalışmaları besleyen hayat damarlarıdır. Yazıldıkları dönemin özelliklerini vermenin yanı sıra o saha ile ilgili olarak gelecekteki ilmi çalışmalara da ışık tutmaktadırlar.

Türk Mûsikîsi hem sanat, hem nazariyat, hem de dönem açısından renkli bir tarihe ve malzemeye sahiptir. Sanatsal yönlerini "nota" ve "meşk" dediğimiz kulaktan kulağa intikal sistemiyle bilebilmekteyiz. Nazariyatını, bu sahada yazılan irili-ufaklı eserler sayesinde tanıyabilmekteyiz. Değişik dönemleri hakkında ise, biyografiler ve özellikle makaleler vasıtasıyla bilgi sahibi olmaktayız.

Buradan yola çıkarak Osmanlı Devleti'nin son, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluş dönemlerinde yayınlanmış iki dergiyi seçerek bu dergilerde mûsikî üzerine yazılmış yazıları araştırıp aktarmak istedik. Bu çalışma için –"Tiyatro ve Mûsikî" ve "Millî Mecmua" dergilerini seçtik. Zira bu dergiler ve yazarları döneme damgasını vurmuş mümtaz şahsiyetlerdir.

Bu çalışmamız iki bölümden oluşmaktadır. I. Bölümde "Tiyatro ve Mûsikî"; II. Bölümde "Millî Mecmua" dergilerindeki mûsikî yazılarını tasnife çalıştık.

Çeşitli alternatifleri değerlendirdikten sonra her bölümü şu şekilde tasnif ettik:

A. Türk Mûsikîsi Tarihi

1- Türk mûsikîsi üzerine düşünceler

2- Şahıs biyografileri

3- Türkiye'de mûsikî hareketleri

B. Nazariyat

C. Konser tenkitleri ve mûsikî haberleri

D. Alaturka ve alafranga meselesi.

Bu sınıflamayı her iki dergi için de uygun görerek herbir çalışmanın yayınlandığı tarih, yazar adı ve bulunduğu derginin sayı-sayfa numaralarını da çalışmanın sonunda verdik. Okumakta güçlük çektiğimiz bazı yabancı isimlerin orijinallerini koyduk. Her makalenin

sonunda; yazarı, tarihi, dergi ismi, sayısı ve sayfasını verdik. Ekler kısmında ise dergilerin orijinallerinden sunmaya çalıştık. Tezimizin sonuna bir indeks koyarak , şahısların bulunmasını kolaylaştırmaya çalıştık.

Bu çalışma süresince tecrübelerinden ve bilgilerinden yararlandığım danışman hocam sayın Yard. Doç. Dr. Nuri ÖZCAN'a, bizleri bu sahada çalışmaya sevkeden sayın Prof. Dr. Mustafa TAHRALI'ya, sayın Prof. Dr. Mustafa FAYDA'ya ve sayın Yrd.Doç.Dr.Nuri Uygun'a teşekkürü borç bilirim. Çalışmalarında yardım ve desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım M. Akif DEMİR ve Ahmet Hakkı TURABİ'ye de teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Mehmet Hadi DURAN

20.07.2001

ÜSKÜDAR



GİRİŞ

Tiyatro ve Mûsikî mecmuası, Perşembe günleri yayınlanmış haftalık bir mecmuadır. Genel olarak mûsikî, temâşa (tiyatro) ve sinema dallarındaki haber ve yazıları içeren bu derginin sahibi ve aynı zamanda müdürü Mazhar Fevzi, yazı işleri müdürü Mehmet Gayyur'dur. İstanbul'da Amedi Matbaasında basılmış olup, resimler 24X33 cm ölçülerindedir. İlk sayısı 19 Kanun-ı Sani 1928'de yayımlanmış, toplam 11 sayı neşredilmiştir. Mûsikî sahasında en çok yazıları olan şahıslar şunlardır: Hakkı Süha 8, Rauf Yekta 7, A.Cehri 2 tane; Hafı Kadri, Tevfik İhsan, Hamid Fami, Ali Rifat, Galib Necib Beylerin birer tane makaleleri vardır.

Millî Mecmua ise, onbeş günde bir yayınlanmış bir dergidir. Her ayın birinci ve onbeşinci günlerinde neşredilmiştir. Genel olarak ilmî, iktisâdî, edebî ve kültürel konular içeren yazıların yayınlandığı bu derginin kurucusu ve sorumlu müdürü Mehmed Mesih (Akyiğit)'dir. İstanbul'da, İkdam ve Evkaf matbaalarında basılmıştır. Resim, şema, plan ve notalar 22X30 cm ölçülerindedir. İlk sayısı 1 Teşrin-i Sani 1923 (1339H.) tarihinde yayımlanmıştır. Toplam 276 sayı çıkmıştır. Bu mecmuada 113. sayıdan itibaren Latin harfleri kullanılmaya başlanmıştır. Dergide yazıları neşredilen belli başlı yazarlar şunlardır: Mahmut Râgıp Gazimihal 38, Ojen.Borel 3, Saffet Örfi 3, Muallim Vâhit Lütü 3, Halil Bedii 2 tane; Hasan Ali, Vedat Örfi, Mahmut Ekrem Mihalzade, Nâci Fikret, Musa Süreyya, Mehmet Mesih Beylerin birer tane makaleleri vardır.

Bu dönemlerde yayınlanan diğer mûsikî dergileri ise şunlardır:

Âlem-i Mûsikî: Onbeş günde bir çıkan, mûsikî ile ilgili yazılar içeren bir dergidir. Sahibi ve başyazarı Mehmed Bahâ'dır. İlk sayısı 1 Teşrin-i Evvel 1910 yılında Bursa'da neşredilmiştir.

Dâru'l-Elhan Mecmuası: Dâru'l-Elhan tarafından çıkartılmaktadır. İmtiyaz sahibi Fazıl Hakkı'dır. İki ayda bir yayımlanan derginin ilk sayısının yayın tarihi Şubat 1924'tür. İstanbul'da neşredilmiştir. Toplam 7 sayı olup, Rauf Yektâ'nın önemli makaleleri vardır.

Hâle: Mûsikî, edebiyat, moda, tiyatro, gezi haberleri konularını içerir. Sorumlu müdür Cevdet Maşuk, imtiyaz sahibi, Hüseyin Nazmi'dir. İlk sayısı Şubat 1325'te yayınlanan dergi, aylıktır ve İstanbul'da basılmaktadır.

Saz ve Söz: Haftalık mûsikî dergisidir. Sahibi Üdi Âfet'tir. İstanbul'da çıkan dergi nota yayını da yapmaktadır. İlk sayı 12 Nisan 1910'da çıkmıştır.

Şehbal: Onbeş günde bir çıkan bu mûsikî dergisinin sahibi ve müdürü Hüseyin Sadeddin Arel olup, yazı işleri müdürü İzmirli Ali Rıza Bey'dir. İlk sayısı İstanbul'da 1 Mart 1325'te çıkmıştır.

Yeni Mecmuu: Türk Ocağı tarafından İstanbul'da yayımlanan dergi, ilim, sanat, ahlak konularındaki yazıları içermektedir. İlk sayısı, 12 Temmuz 1333'de çıkmıştır. Müdürlüğünü Mehmed Talat ve Fâlih Rıfkı (Atay) birlikte yürütmüşlerdir.

Nota, TürkHata! Yer işareti tanımlanmamış. Mûsikîsi Dergisi, Mûsikî Mecmuası, Ahenk, Mûsikî ve Nota bu dönem lerde neşredilmiş diğer önemli mûsikî konulu dergilerdir.¹

XX. YÜZYILDA TÜRK MÛSİKÎSİ

Tezimizin konusunu teşkil eden dergilerin 20. Yüzyılda neşredilmiş olmaları sebebiyle bu asrın mûsikî tarihi açısından genel özelliklerini incelemek gerekir. Türk mûsikîsi beste, nazariyat sahalarında yeni eserler, icra sahasında da kıymetli sanatkârlar vermeye devam etmesidir. Birkaç yüzyıldan beri adeta unutulmaya başlanan nazari çalışmalara bir canlılık getirilmiş, mûsikî öğretiminde müesseseseleşmek yolunda çeşitli hamleler gerçekleştirilmiştir.

19.yüzyılın ilk çeyreğinde Türk tarihine olduğu kadar Türk Mûsikîsinde de önemi haiz olan Vak'a-i Hayriyye hadisesidir. Yeniçerilikle birlikte 1826 yılında Mehterhane'nin lağvedilerek yerine Muzıka-i Hümayûn'un kurulması ile Batı Mûsikîsi öğretimi Osmanlı İmparatorluğunda resmen başlatılmış oluyordu. Böylece zamanımıza kadar devam edecek bir ikiliğin (Türk kültürü-Batı Kültürü) temelleri atılıyordu. Mehterhanenin ilgası ve Muzıka-i Humâyûn' un kurulmasıyla Türk-Batı kültürü arasında ki savaida, Türk kültürünün aleyhinde, ilk büyük yıkım gerçekleşmiş oluyordu Bu kültür tartışmaları zamanla sanat üzerinde de yoğunlaşmış, mûsikî de bundan nasibini almıştı. Bunun sonucu olarak meydana gelen "zümre"ler arasında, aslında sistemleri tamamen birbirinden farklı olan "Türk mûsikîsi-Batı mûsikîsi" gibi tartışmalara yol açılmıştır. Giderek "bir mûsikînin diğerine karşı üstünlüğü,

¹ Oransay, Gültekin, "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, VI, 1506-1507, İstanbul

zenginliği ve muâsırlığı (bu kelime bir müddet sonra "çağdaş" olarak değişecektir) gibi yönlere çekilen bu tartışmalar, günümüzde de hala devam etmektedir.²

Saraya bağlı bir teşkilat olan Muzika-i Hümayûn'un "Batı mûsikîsi" ve "Türk mûsikîsi" bölümleri vardı. II. Meşrutiyet sonrası saray teşkilatının yeniden gözden geçirilmesi sırasında bazı tasarruflara gidilmesi sonucu Muzika-i Hümayûn bir "Saray Orkestrası" durumuna getirilince, daha geniş eğitim ve öğretim verebilecek bir "Konservatuar" kurulması fikri ortaya atıldı. Bu fikirden yola çıkılarak 1 OCAK 1917 yılında Maârif Nazırı Ahmed Şükrü Bey zamanında vekiller heyeti kararıyla, bestekar ve devlet adamı Ziya Paşa'nın başkanlığında "Dârulhan" adıyla bir konservatuar açıldı.

Dârulhan "Tiyatro" ve "Mûsikî" olmak üzere iki ana kısma ayrılmıştı. "Türk Mûsikîsi" ve "Batı Mûsikîsi" şeklinde ikiye ayrılan mûsikî bölümünün başkanlığına bestekar Musa Süreyya Bey getirildi. "Türk Mûsikîsi" bölümünün müdürlüğüne ise bestekar Rahmi bey tayin edildi.

Maârif Vekili Mustafa Necati zamanında "Sanâyi-i Nefise Encümeni"nin 9ARALIK 1926 tarihli kararı ile "Türk Mûsikîsi" bölümü kaldırılan Darulhan,daha sonra "İstanbul Konservatuarı" adıyla İstanbul Şehremaneti'ne (Belediyesi) bağlandı. Türk Mûsikîsi öğretiminin kaldırıldığı konservatuarda sadece "Türk Mûsikîsi İcra Heyeti" ve "Türk Mûsikîsi Tasnif Heyeti" olarak iki heyetin çalışmasına izin verildi. Türk Musıkisi Tasnif Heyeti üyeleri başlangıçta Zekaizade Ahmed Irsoy, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Rauf Yekta Bey'den müteşekkildi. Daha sonra İsmail Hakkı Bey'in vefatı üzerine yerine Ali Rıfat Çağatay getirildi. İleriki yıllarda bu kadroya ilaveler yapıldı.

1943 yılında İstanbul Şehir Umumi Meclisi'nin kararı ile, Belediye Konservatuarında Batı mûsikîsinin ıslahı ve Türk mûsikîsini ihdası için, Hüseyin Sadettin Arel görevlendirildi. Türk Mûsikîsi kısmını yeniden kurup tedrisata başlatan Arel'in beş yıl hizmetten sonra 1948 yılında ayrılmasından sonra da bu bölüm, "Türk Mûsikîsi Nazariyatı" adı altında uzun yıllar öğretime devam etti. İstanbul Belediye Konservatuarı günümüzde İstanbul Üniversitesi'ne bağlı olarak öğretime devam etmektedir.³

Darulhan'ın yanısıra birçok cemiyet ve hususi mûsikî mektebi de, yüzyılın başlarından Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar Türk mûsikîsi öğretimi ve İcrası sahalarında faaliyet

² Nuri Özcan, "Dârü'l-Elhân", DİA, VII, 518-520

³ Aksoy, Bülent, "Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, V, 1211-1236, İstanbul, 1985

göstermiştir. Bunlar arasında İstanbul'da Gülşen-i Mûsikî, Terakki-i Mûsikî, Daru'l-Mûsikî, Daru't-ta'lim-i Mûsikî, Mûsikî-i Osmâni, Şark Mûsikî Cemiyeti, Üsküdar Mûsikî Cemiyeti, Daru'l-Feyz-i Mûsikî İstanbul Belediye Konservatuvarı, İzmir Mûsikî Cemiyeti, Balıkesir Mûsikî Cemiyeti, Ayomak Meşkhanesi, İleri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı, Ankara Türk Mûsikîsi Derneği sayılabilir. Bu cemiyetler, birçok mûsikişinası bünyesinde toplayarak bir mektep disiplini içerisinde çalışmalarını sürdürdüler. Ancak daha çok kişilerin şahsi gayretleri ile sürdürülen bu "Cemiyet" çalışmaları da uzun ömürlü olmadı ve zamanla faaliyetlerine son verdiler. Bunlardan Üsküdar Mûsikî Cemiyeti, İleri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı ve İstanbul Üniversitesi Korosu bugün hala mûsikî çalışmalarına devam etmektedir.

Son asrın mûsikî sahasındaki en mühim faaliyetlerinden birini, "tarihi değer taşıyan dîni ve din dışı eserleri tesbit" konusundaki çalışmalar teşkil etmiştir. XIX. yüzyılda her ne kadar bu tarz çalışmalar yapılmışsa da, eserlerin neşri gerçekleşmediği için bu gayretli çalışmalar değerlendirilememiştir.

Asrın başında Abdülkadir Töre, Ali Rıza Şengel, Hüseyin Sadettin Arel, Kazım Uz, Halil Can gibi mûsikişinaslar bir hayli mesai sarfederek koleksiyonlar elde etmişler, ancak bunların çok azı neşredilebilmiştir.

Bu konuda ilk sistemli neşriyata Dârülelhan tarafından -muhtemelen 1924'te- başlanmış, "*Darulelhan Külliyyatı (sonra -İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı-)*" adı altında yüz seksen adet Klasik Türk Mûsikîsi notası neşredilmiştir. Daha sonra "İstanbul Konservatuvarı Tarihi Türk Mûsikîsi Eserlerini Tesbit ve Tasnif Heyeti"nce tesbit edilen eserler, 1931-1939 yılları arasında yayınlanmıştır. Kırk bir adet mevlevî ayini, birçok Mevlid Tevşîhi ve ilâhilerle, bir kısım Bektâşi Nefesinin yayınlanması ile başlayan bu neşriyat daha sonraki yıllarda genişleyerek devam etmiştir. Bu çalışmaların hususiyetle yürütülmesinde heyet üyeleri Rauf Yekta Bey, Zekaizade Hafız Ahmed Irsoy, Muallim İsmail Hakkı Bey, Ali Rifat Çağatay, Subhi Ezgi ve Mesud Cemil'in gayretleri bütün takdirlerin üstündedir.⁴

20. yüzyılın ilk yarısında neşredilen başlıca eserler şunlardır:a.Nota Yayınları;*Türk Mûsikîsinin Klasikleri, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, Türk Mûsikîsi Dergisi Neşriyatı, Türk Mûsikîsi Bestekarları Külliyyatı, Türk Mûsikîsi Klasikleri.* b. Araştırmalar;*Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi, Suphi Ezgi, İst.1933 ; Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, Hüseyin Saadettin Arel, İst.1964 ; Türk Musikisi Kimindir, H.S.Arel, İst.1969; Türk Mûsikîsi*

⁴ Oransay, Gültekin, "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, VI, 1496-1509, İstanbul

*Antolojisi, S. Nüzhet Ergun, İst. 1942 ; Mehter Mûsikîsi, Haydar Sanal, İst. 1964; Hoş Sada, İbnülemin Mahmud Kemal İnal, İst. 1958.*⁵

Diğer taraftan Safiyyüddin Abdül'l-mü'min Urmevî ile Nâsır Abdül'l-bâki Dede arasında geçen zaman içerisinde birçok musikişinas tarafından işlenen Türk Mûsikî nazariyatı, sonraları unutulmaya yüz tutmuş, ancak XX. yüzyılın başlarında yeniden gündeme getirilmiştir. Onun çalışmaları Subhi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel tarafından (Salih Murad Uzdilek'in katkılarıyla) geliştirilmiştir.

Bugünkü Türk Mûsikîsi öğretimi "Arel-Ezgi Nazariyatı" denilen bu sistem üzerine dayandırılmış ise de bu sistemin karşısında geliştirilen bazı nazariyeler de bulunmaktadır. Bunlardan birisi ve en çok tanınan, asrın ortalarında Abdülkadir Töre'nin çalışmalarından yola çıkan Ekrem Karadeniz tarafından ortaya atılan "Karadeniz Sistemi"dir.⁶

Bu yüzyılda dînî mûsikî sahasında çok az eser bestelendiği görülmektedir. XIX. asrın zengin mevlîvî âyini repertuarı yanında bu asrın ilk yarısında sadece sekiz adet ayin bestelenmesi bunun açık bir delilidir. Bu eser azalmasında, 1925 yılında tekkelerin kapatılmasının büyük rolü olmuştur.

Ayrıca XIX. yüzyılın ikinci yarısında Hacı Arif Bey'in eserlerinin tesiriyle "şarkı" formu ön plana geçmiş, klasik büyük formlara olan ilgi gittikçe azalmıştır. XX. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra Klasik form ve usulleri kullanan bestekarlara da artık az rastlanmaktadır.

⁵⁵ Aksoy, Bülent, 'Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma', *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, V, 1232, İstanbul, 1985

⁶ Tura, Yalçın, 'Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi', *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, VI, 1513, İstanbul

**I.BÖLÜM****“TİYATRO VE MÛSİKÎ MECMUASI”NDAKİ TÛRK MÛSİKÎSİ İLE İLGİLİ
MAKALELER**

I. TÜRK MÛSİKÎSİ TARİHİ

A. TÜRK MÛSİKÎSİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

A.1. Mûsikîmiz

Sanat hayatımızda elîm bir durgunluk var. Bütün gönüller kısır. Beyinlerde korkunç bir çöl rüzgarı esmiş gibi ibdâ' âsâresinde nişan kalmamış. Gözlerimiz arkada. Hep onu yâd ediyor, hep onunla avunuyoruz. Kim ne derse desin, bana bu mezar taşlarıyla iftihar, çok acı geliyor. Memleket sanki güneşten uzaklaşmış, o eski münbit toprak, birden çorak bir step oluverdi.

Bugünkü durgunluğu böyle görenler, böyle tavsif edenler çoktur ve teşhis tamamiyle ayrı bir zihniyetin i'râzından başka bir şey de değildir. Vakıa diye zikrettikleri şey doğrudur. Getirdikleri şahitlerin yalancı olmadıklarını ben de tasdik ederim. Yalnız onlardan bir noktada ayrılıyorum. Böyle diyenler bedbin, me'yus, hatta ümitlerinin intiharlarıyla karşılaşmış olanlardır. Ampirik hükümlerle hem kendilerini hem de kendilerini dinleyenleri aldatıyorlar.

İnkılap bir zelzeledir. Onun titrettiği memleketlerde, her şey yerinden oynar ve ihtilaller doğacak bir yeni âlemin kızıl fecrine benzer. Fakat bu fecrin ilk ışıklarından medet ummak, muhali istemek olur. Biraz beklemenin. Sonra durdurmak istense bile o feyizli hamlenin önüne set kurmak mümkün olmayacaktır.

Resim, edebiyat, mîmari ve nihayet mûsikî işte bu yüzden yeni filizler vermiyor. Bugünkü mevcutlar, saksı mahsulleri ve nihayet limonluk yetiştirmeleridir. Camdan bir fanus içinde ve suni bir hararet altında yaprak ne kadar renkli olur? Dal ne kadar uzar? Ve meyvenin tadı hangi damağı lezzetle bayılabilir?

Sanat bilhassa bu inkılap devirlerinde kınını kesen bir kılıç heyetine bürünür. İhtilal içinde sanat düşer ve geriler. Fakat bu sıçrayacak, atlayacak olan bir adamın geri geriye giderek bir hız alması gibi birşeydir. Me'yus, nümit baş sallayanlar işin bu esrarlı noktasını görseler ve iman etseler, gönül rahatına kuvuşurlardı. Ama ne çare ye's ile ümit bir kapta durmuyor. Hatta meşhur (Rasîh) bile "olmaz bir hanede mihman üstüne" dememiş miydi?

Memleketi sarsan inkılap dalgasından en çok mûsikîmiz bocaladı. Çünkü pek acınacak bir haldir. Her değişme arasında mübeddî'lerle mukallitler birbirine karşıdır. Ve hakiki rehber kolay kolay görünmez.

Kartalların bulutlar içindeki mağrur ve muazzam süzülüşünü gören bazı kargalar da onlara benzemeğe çalışırlar. Beceremeseler bile yarandıklarıyla sevinirler. Tatlı külâh ve makam rüyaları görürler.

Türk mûsikîsi, işte bu yüzden hiç sebep yokken muştalandı. Türk mûsikîsi nedir? Dünya sanatları içinde onun nasıl bir mevkîi vardır? Bu mevkîi ona veren hususiyet hangi vasıtalarından doğuyor? Lahnlerin taksimâtı, fâsılaları, îkâları nelerdir? Bunları arayan soran olmadı. Dediler ki, dünyanın yalnız bir mûsikî sistemi vardır. Garb sistemi. Biz de onu alarak medeniyet kervanına karışacağız. Medeniyet kervanını ben kuyruklarından birine bağlanmış bir deve kafilesi şeklinde değil, bir tayyare filosu halinde tasavvur ettiğim için (taklid)in total eşekle bu yarışa nasıl çıkabileceğimizi bir türlü aklıma sığdıramamıştım.

Garp tekniği.... âlâ, fakat teknik, bir biçki tarzıdır. Kumaş nerede O biçki tarzını nerede kullanacağız. Burasını düşünen olmadı. Hatta gariptir, “o sonradan gelsin” hükmünü verdiler. Tekniği biraz daha tevsî ederek haydi diyelim ki, ilmi mevzuların vatani, milleti yoktur ve biz de Garp tekniğini alırken hiç bir fedakarlık yapmış olmaz. Alâ. Fakat geride davanın asıl özünü, hakiki mahiyetini teşkil eden sanat ne olacak? Bugün Avrupa dediğimiz kıtada en aşağı üç dört mûsikî tarzı vardır. Hatta yalnız tarzı demek doğru değil. Mûsikî milleti, mûsikî şivesi var. Biz bunlardan birini alırken hangisine intibak edeceğiz? Ve sonra Türklüğümüz ne olacak? Garp sesiyle Türk ızdırabını, Türk zerafetini, Türk sevincini, hülâsa Türk maneviyatını terennüm etmek acaba nasıl bir netice verir?... (Mûsikî)’de Garba intibak davasını ileriye sürenler burasını galiba hiç düşünmediler.

Ne kadar acı, ki bir taraftan biz kendimiz öz malımızı, öz sanatımızı kötüler, hiçe indirirken öteden Garbın liyakatli şöhretleri, salahiyetleri Şark mûsikîsinin ayrı bir sanat olduğunu bağıra bağıra söylüyorlar. (J. Borel)’in en merğub ve en ilimci bir mecmuada çıkan makalelerini bu zevat acaba okumuyorlar mı? Yoksa bu elim hakikatleri de birer fantazi hükmüne mi indiriyorlar?

İşin bu çapraşık cephesinden sonra biraz da hakiki hüviyetine bakalım:

Türk mûsikîsi bir devir parlamış, yükselmiş, gördüğü rağbet, mazhar olduğu hürmete göre pek dolaşık bir grafik çizmiştir. Dini mûsikî, havas mûsikîsi, halk mûsikîsi bu taksimîn başlıca şubelerinden sayılabilir.

Bu hususta memleketimiz hem zengin menbalara hem de Allah’a şükürler olsun o menbaları keşfedecek, işletecek zekalara ve alimlere maliktir. İlk hamlede bunların hepsini

feda eden hürmetsiz, saygısız ve biraz da kafasız hükümlerle karşılaştık. Fakat gitgide ortalığa biraz sükun, biraz şuur geldi.

Artık boğrudan doğruya değilse bile dolaşık yollardan Türk mûsikîsinin ayrı bir hüviyyet, ayrı bir kıymet olduğunu itirafa benzer hareketler hiss olunuyor. Bunu şükranla ve sevinçle kaydediyorum.

Yalnız şunu da ifade edeyim ki, Türk mûsikîsi bu günkü şekliyle mazinin tahakkümünden kurtulamamıştır. Bir sanat şubesinin zamandan müesser olması, zamana intibak etmesi zaruri iken, şimdiye kadar Osmanlı câmiasının içinde yaşayan mûsikînin hiçbir tahavvül geçirmemesi himmet noktasından ileri gelir. (Hiç tahavvül) derken tabii o tarz ufak tefek değişiklikleri unutmuyorum.... Bunlara ben tahavvül diyemem. Çünkü değişen şekil, nesre kadar varan derin çarpıntılı bir heyecan melodisi değildi.

Tıpkı edebiyatımızda olduğu gibi beste, kâr, semâî, dîvan tarzının zincirleme usulünü takip ediyor ve aynı çığır ve aynı ölçü devam ediyordu. Tanzimatın yarım yakazası edebiyatı uyandırdığı halde mûsikî bundan da mahrum kaldı. Ondaki noksanın hissedilişi pek yenidir. (Tek ses) belli başlı bir zaaf. (Armoni kuvveti) bir ihtiyaç. Hele mûsikînin yalnız (vokal) kalması “enstrumantel” bir hüviyyete i’câza yükselmemesi acı bir yoksulluktu. Bunları gören bir göz tasdikten çekinmez. Fakat Elhanın inceliği, seslerin fazlalığı mûsikîmizin hakiki bünyesinde engin bir zenginliktir.

Beş on seneden beri alaturka işte bu yolda çalışıyor. Dede’ler ihtifalde eski mûsikînin lahuti ahengi, melodi zenginliği teşir edilmiş, ecdadın dehaları alkışlanmıştı. Pek yakın bir âtîde Türk Mûsikî Cemiyetleri Federasyonu’nun himmetiyle Türk mûsikîsinin son servetleriyle gözler kamaşacaktır.

Ali Rıfat Bey, bu vadinin en velûd ve en ümitli şahsiyetlerindendir. “Dâûs-sıla”, “Bülbül”, Köse İmam” birer mükemmel eserdir. Bir tek sazın nağmesinden dinlediğim ve hayran olduğum bu eserler Türk orkestrasında bütün şa’sa’asıyla parlayacaktır.

Hülasa mûsikî bahsi çok uzundur. Çok yaralı bir vücuttur. Bunun üstünde kalem dolaşırken bazen kana boyanması ihtimali bile vardır. Yalnız şunu söyleyeyim ki, Türk sesinden ayrılmamak, Türk hançeresinde yaşayan varlıktan ayrılmamak şartıyla orkestraya doğru gideceğiz. Ama çeyrek seslerle beraber. Bundan yarınki şaheserler doğacak ve Türk adı ufuklardan ufuklara asılan şöhret mahyasında okunarak alkışlanacaktır.

A.2. Mûsikîmizde Zümreler

Geçen haftaki müsahabemizde, memleketin geçirdiği buhranı ve esersizliğin menşe'lerini, sebeplerini, indi kalmaya mahkum, denemeyecek bir takım deliller, mütearifelerle izah etmiştik. Fakat sakın bu sözlerden benim bir mûsikî salahiyyeti olduğum manası çıkarılmasın. Hayır, bütün o hükümlerde veya hükme benzer mütalaalarda sanatsaldı ve mûsikîye ancak o adesenin arkasından bakılmıştı. Çünkü ben onun yalnız o kısmını görebilirim. Mûsikî dünyasının renk ve ışık dolu semalarında ben yalnız hayran bir temaşacı mertebesiyle de ruhumu besleyecek gıdaya kavuşurum.

Vazifem ilim yapmak, mûsikîmizin her göze görünmez ve ifadesi deyme kaleme nasip olmaz inceliklerini göstermek değildir. Zavallı omuzlarım hiç bir an bu muazzam ehramı benimseyemez. Ortada Rauf Yektâ Beyefendi üstadımız ve onun pek muhterem arkadaşları vardır ve onlar bu işin en muhteşem kürsileridir.

Ben, mûsikî sahamızda çok heyecanlı bir muhabbetle dolaşan bir kul olarak ondan konuşuyorum. Görüşlerimi kayd ediyorum. Fakat peşin söyleyeyim ki, düşüncelerime hak vermiyorum. Görmek gözün hakkıdır. Bunu herkes yapar. Fakat düşüncünün hakkını ifade etmek lazım gelirse ortaya (hüküm)ler çıkar ki, işte bu, benim salahiyetimin çok uzaklarındadır. Memlekette mûsikî -tabii Alaturka- nın mukadderatı etrafında oynarken, bu toprak üstündeki herşeyle alakası olan bir adam sıfatıyla ortaya itilmiş ve hissime tercüman olmuştum. Bu hamleyi milli mûsikîmizin uğradığı haksız darbeler doğurmuştu. Sonra, niye saklamalı, hücum edenlerin elinde mukavvadan kılıçlar vardı ve hemen hepsi bu kağıt parçaları birer zülfikar sanacak kadar zavallı idiler. Zaman onları susturdu. Yarın ondan sonra geçecek olan geçen hergün milli (lahn)'leri muhafaza uğrunda çarpışanların ne kadar haklı olduklarını meydana çıkaracaktır. Bizler, bu aziz günü görmek bile, müjdesini aldıktan sonra gözlerimizi kapayacağız.

Benim görüşüme göre, millî mûsikî henüz "intibah" devrindedir ve zamanımıza (Edebiyat-ı Cediye) inkılabının mûsikîde tecellisi denirse çok az hata edilmiş olur. O vakitler nasıl (Muallim Naci) zümresi var idiyse ve nasıl o zümredekiler maziye şiddetle bağlı kalmaktan kurtulmamışlarsa bugün de eski eserlere, eski usûllere öylece sadık olanlar var.

Eski eserlere sadık kalmak bir cihetten doğrudur. Tabii eslafın sânihasından doğan o muhteşem abidelere el sürelim demek ki kimsenin aklından geçmez. Çünkü bu, öyle murdar

bir ilim ve sanat cinayeti olur ki, karşısında şeytan bile titrer. Hâlâ, maziye sadakatı kusurlu görürken, ben büsbütün başka bir şey söylemek istemiyorum. Bediiyât ve sanat tarihleriyle uğraşanlar, sanat eserlerinin zamanla değiştiklerini munakaşasız kabûl ederler. Binanaleyh bu mütaarifeyi izah üstünde durmayacağım. Eski eserler bütün ihtişamlarıyla doğdukları devrin zineti ve sanat tarihimizin parlak birer varlığıdır. Onlara karşı hürmetten de büyük ve kelimelerle ifade edilmez hislerle gönlümüz doludur. Bir nevini değil hatta kıymetlerinin yekununa hâlel vermeyen arizi zinetlere bile tahammül edemeyiz. Dede'nin divanına bir tek kelime ilave edilemezse, bu kârlar, ve nakışlara da el sürülemez. Fakat eski eserlere sadık kalmak, bu demek değildir. Yeni bir üslup, yeni bir renk yaratmak, yeni usûl dalgaları keşfine, ibdama çalışmak, hülâsa başka bir ahenge ruh vermek.... işte maziye sadık kalmanın gayesi budur ve bir ihtiyaç ve zarurettir.

Lakin, eser ibda'mı yalnız eski saniaların inhisarına vermek ve onlardan sonraki ibda teşebbüslerini bidat saymak.. İşte dalalet burada başlar. Muallim Naci zümresi, Fikret ve arkadaşlarının eserlerini beğenmiyorlar, fikirlerine iştirak etmiyorlar. Hatta daha ileriye giderek bunun bir cehalet vesikası olduğunu bağırarak söylüyorlardı. Gerçi o zamanın eserlerinde Garba doğru tehlikeli bir sarkış, açık bir temayül yok değildi. Fakat işte o temayülün aksi amelinden bugünkü milli cereyan doğdu. Ama, Edebiyât-ı Cedîde'nin payeleriyle bugünkü Alafrangacıların sapıtmaları arasındaki fark büyüktür. Bunları birbirine karıştırmamalı.

Edebiyat-ı Cedide Garba gidiyor. Fakat modada, şekilde gidiyordu. Aslında yine memleketin malı idi. Lisan, divan, tozlarından siliniyor, görünüyor. Hülâsa uyanmak isteyen bir adamın bütün hallerini ruhunda, uzuvlarında yaşıtıyordu. Bunun mûsikîye tatbiki lazım gelirse diyeceğiz ki bugün bestekarlarımız arasında tıpkı buna benzer bir cereyan vardır. Onlar da dedelerinin asrilerini izlerinden ayrılmayı insanı hüsrana götüren bir günah sayıyorlar. Zamana hak vermiyorlar. Zamanın zevkler üstündeki tesisirini düşünmek istemiyorlar. Bu, birinci zümredir.

İkinci zümreyi (melez) bir mûsikî meydana getirmeye çalışanlar teşkil ediyor. Eserleri var. Şurada burada çalınıyor ve zannedirim ki bunlar Muhammed'e yaranamamışlarken İsa'yı da gücendiren talihsizlerdir. Sıraladıkları nota silsileleri herhangi bir aletin perdelerinden geçirilince ortaya acayip bir ses, daha doğrusu fena bir gürültü hasıl oluyor. Dinleyenler birbirlerine; Bu da ne?.. Bu suale hazırlarsa çok mu? Bu tarzdan bir şey olacağını ummak, Daru-l Fünun meydanında (Tuba) ağaçlarının filizlendiğini görmeye çalışmak olur.

Üçüncü zümre memleketin herşeyini kendilerinden beklediği heyettir. Bunlar, hem bütün eski eserleri hafızalarında taşıyorlar. Hem de Garbın abidelerini anlayacak bir kulağa sahip bulunuyorlar. Vücutlarında ilim ile sanatın tam bir kudret halinde el ele verdiği bu nâsîler, gerçi büyük bir cemaat teşkil edecek kadar kalabalık değillerdir. Fakat dünyanın neresinde, hangi köşesinde hilkat onları çoğaltan bir cömertlik göstermiştir. Keyfiyeti çok bir varlık, fırka fırka kemmiyetlerden zengin bir âtînin namzedi değil midir?

Bu zümrelerin yürüdüğü yol, Anadolu'nun ruhuna tercüman olan seslerden milli bir abideye giden yoldur ve bunun ilk müjdeleri de kendini göstermeye başlamıştır.

Onların yaptıkları eserlerde dikkat edinilecek mûsikîmizi salon ve hücre mûsikîsinden meydan mûsikîsi haline getirecek bir aranma hareketi görülüyor. Sanatkârlar teşhislerini koymuşlardır. İşin bu en güç tarafı bir kere aşıldıktan sonra artık sanat şahıkasına çıkmak güç olmaz. Meydan mûsikîni sahne mûsikîsi takip ediyor. Henüz ortaya dökülmeyen bu varlıklar yarınki istidatların kendi ibdalarını kuracakları muhteşem bir kaide olacaktır.

26 Kânûn-u Sâni 1928, Hakkı Süha, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.3,s.7

A.3. Muallim Abdülkadir Bey'in Mûsikî Hakkındaki Mütalaaları

Mûsikî temiz ve layık olduğu derecede terennüm edildi mi hakikaten gıday-ı ruhtur ve hasta kalplere müessir bir deva ve tasfiye-i ahlaka hadimdir.

Mûsikîden zevk almayanlardan korkarım. O gibiler hissiyatın rakik ve ulvi tabakalarından tecerrüt etmiş ve âlim insaniyetten kadro harici kalmış gibi telakki ederek, musikiye esaslı surette çalışmaklığı bir vecibe-i hayatiye addeylerim.

12 Mart 1928, Muallim Abdülkadir Bey, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.8,s.12

A.4. Mûsikî Tarihinde Türkler'in Mevkisi

İçimizde en münevver geçinen kimselerin bile fırsat düştükçe ağızlarından çıkan sözler gösteriyor ki, bizde henüz layıkıyla anlaşılamamış meselelerden biri de budur: "Türkler'in ve mûsikîlerinin umumi mûsikî tarihindeki mevkileri" böyle olduğu halde kendilerine selahiyatdar bir şahsiyet süsü vererek bu meseleye dair uzun boylu muğalatalar savuran müddeilere ara sıra tesadüf edilmektedir.

Bu fuzûlî müddeilerin envayı bilhassa Alaturka mûsikînin Daru-l Elhan'dan kaldırıldığı esnada meydana çıkmış idi. Türkler'e mahsus bir teğanni tarzı olan Acemaşiran'ı ismine bakarak hecelemeyle (şiddetle) alakadar bir makam zanneden ressamalar, millî mûsikîmizin ilmî mahiyetini ve Türkler için çok şerefli olan parlak tarihini tenebbua ömrünü vakfedenleri mezarcılık, müstehasecilikle itham eden terbiye müderrisleri o esnada çeşit çeşit yazalarıyla gazete sütunlarını doldurmuşlar, bu hususda söz söylemek salahiyetinin münhasıran kendilerine ait olduğunu bile iddia etmişlerdi!

Millî bir sanat ve hars müessesesinin yarısını yıkmayı istihdaf eden bu gayrı musib hareketin sanki memleket için ne faidesi görüldü? (Daru-l Elhan)da millî musikilerinin nazariyat ve ameliyatını tahsil eden birkaç yüz ücretli talebe kapı dışarı edilmekle Türk mûsikîsi Türkiye'den kaldırılmış mı oldu? Yoksa (konservatuar)ımızın kıymeti ve ehemmiyeti mi artı? Sevgili Cumhuriyetimizin şerefli umdelerinden biri de şüphesiz her türlü ilim ve hareketlerini memleketimizde serbest bir inkişafı saha açık bırakmaktan ibaret olduğu halde millî harsımızın kıymetli bir şubesi olan mûsikîmize Musa Süreyya Bey'le bir iki refiki tarafından nasılsa vurulan bu "Daru-l Elhan darbesi", şairin:

Nifak etmişler amma manevi himmet buyurmuşlar dediği gibi halkın kendi mûsikîsine karşı olan mecburiyet ve rağbetini bir kat daha arttırdı. Bu hal gramofon kumpanyalarının ekmeğine yağ sürdü ve bir takım açığözlü kimseler ise suret-i hak'dan görünerek bu vaziyetten de şahsi menfaat temin etmenin yolunu buldu!

Ama Garbın en büyük âlimlerini mûsikî zeminde Garp ile Şark arasındaki parmaklığı kaldırmak için Türk konservatuarından bekledikleri birçok ilmî mubai var imiş; (Daru-l Elhan)'dan mûsikîmize ait tedrisatın kaldırılması henüz başlayan bu mesaiyi kökünden baltalamaktan başka bir şey değil imiş. Buralarını kim düşünecek? Konservatuarda klasik mûsikîmizi icra için (Münister-Samportfevi) kabilinden talebesiz Alaturka saz muallimleri.....آيتو ناري....., buna da teşekkür etmeliyiz. Mamafih, Süreyya Bey yaranının za'mınca bir gün bu biçarelere de yol verilse beis yoktur; Öyle ya! Yeni Türk mûsikîsi Zeybek havasından çıkarak olduktan sonra (İtri)'lerin, (Dede)'lerin yalnız müzelerin tozlu raflarını işgalden başka bir şeye yaramıyacağı söylenen eserlerini icra için vazifedar hivanında ve sazında beslemeğe ne lüzum vardır?!..

Yaşadığımız şu mesud inkilab ve tekamül asrında musikimizin de terakkisi için çalışmak lüzumunu takdir etmeyen kimse kalmamıştır. Şu kadar ki, matlub olan terakkinin

husulü için alınması lâzım gelen tedbirleri kimlerin müzakere ve tesbit edeceğini düşünen yoktur. Bu işi bittabî kıraathanelerdeki profesyonel hianında ve sazendelerden bekleyemeyiz. O halde haatıra şu çare gelir: Madem ki ortada (Konservatuar) namını verdiğimiz bir müessese vardır; oranın muallimleri toplanıp çalışsınlar ve mûsikî sahasındaki noksanlarımızın ıslahına ait tedbirleri peyderpey bir taraftan ittihaz ve diğer taraftan da mevkîi tatbîke vaz'etsinler. Ne çare ki bu işin konservatuvuar muallimleri tarafından yapılması mümkün değildir; zira oranın muallimleri yalnız Garp mûsikîsi bilirler ve Türk mûsikîsi onlara maalesef Çin lisanı kadar yabancıdır.

Geçende bir Perşembe günü konservatuvara uğramıştım. Baktım ki bütün talebe salona toplanmış, (Mozart)'ın kiliselerde cenazelerde okunmak için bestelediği "Requiem" yani ululara mahsus duasını prova ediyorlardı.

Bütün Garp mûsikîsinde Mozart'ın cenaze havasından başka talebeye öğretilecek daha istifadeli bir eser bulunamamasına çok hayret ettim. Bu müşahademi konservatuvarda ne gibi şeylerle iştiğal edildiğine bir misal olarak yazıyorum.

Zaten biz o kanaatteyiz ki, İstanbul konservatuvaaarı şimdiki haliyle daha yarım asır baki kalacak olsa Türk mûsikîsinin terakkisi ve inkişafı namına hiçbir hizmeti görülmez ve bütün mesaisi olsa olsa Mozart'ı, Şopen'i, o da yalan yanlış çalabilecek birkaç piyanist ile, birkaç da kemani yetiştirmekten ve bunları Türkler'den dinlemek istemeyenlere karşı:

-Bizde yeni çıkma Türk mûsikîsi de vardır.

Diyerek Zeybek havaları veya herhangi "popüler" bir şarkı ile mahlut ve üslupsuz, melez bir mûsikî sunmaktan ibaret kalır; buna böylece iman edelim. Vaziyet bu merkezde iken bize akıl öğretmeğe kalkışan diğer bir zümre daha karşımıza çıkıyor; bu zümre erkânı da mûsikî ilmî ve tarihi hakkında hiçbir tedkikte bulunmamış salon adamlarından mürekkeptir. Bunlar da diyorlar ki;

-Rusları taklit edelim; Ruslar millî mûsikîlerine ne suretle Garp mûsikîsi sistemiyle imtizaç ettirmişler ise biz de öyle yapalım.

Bu fuzuli nâsihlere de lâzım gelen cevapları mükerreren verdik ve dedik ki:

-Efendiler! Garp sistemini kabul etmezden evvel Ruslar'ın millî nağmeleri Avupalılarınkî gibi "Majör"le "Minör"ün haricine çıkmayan ve yalnız hususi bir üslubu bulunan halk şarkılarından ibaret idi; böyle olduğu için Ruslar Garp sisteminin kabûlünde

hiçbir ilmî müşkilata tesadüf etmediler. Rus musikisinin Garp sistemini kabule ne derece müstaid olduğu tarihen şununla da sabittir ki, Ruslar'ın Hristiyanlığı kabullerinden sonra bir iki defa musikilerine yapılan Şark musikisini aşılama ameliyesi “ânâ”nın (su’et) başka fasiyleye mensup olmasından dolayı bir türlü tutamamış, yabancı unsuru aşılacak kalemi dışarı fırlatıp atmıştır! Bu tarihi ve tecrübevi hakikat bizim için de ibret olacak bir hadisedir.

Filhakika Rus mûsikîsi minelkadim ayrı bir sisteme tabi değildi; eğer tabi olsaydı Rus’lar Garp sistemini bu derece suhuletle benimseyemezdi. Bu itibarla fuzuli nâsihlerin sözünde esasen mantık yoktur; çünkü başka başka sistemlere mensup iki musikinin birbiriyle imtizacı teklifi, meselâ İngilizler’in millî ölçü sistemi olan “Yarda”nın “metro” sistemiyle birleştirilmesini istemek gibi manâsız bir sözdür.

Mûsikîler arasındaki sistem farkının ehemmiyeti hakkında bir fikir vermek için şurasını hatırlatmak faydalıdır: Katolik kiliselerinde “Pelensan” denilen bir nevi mûsikî kullanılır. Garibi şudur ki her memleketin Katolik kiliselerinde teğanni edilen bu mûsikî, Garp mûsikîsi gibi “yalnız iki makam” sistemine tabi değildir; “Pelensan” mûsikîsinde tamamı “sekiz makam” vardır. Maahaza (bununla birlikte) bu musikilerin arasındaki fark, münhasıran makam mode nazariyelerinin tehalüfünden ibaret olup kullandıkları perdelerin “keyfiyet ve kemmiyetinde” hiçbir fark yoktur ve her iki mûsikî de tadil sisteminin⁷ perdeleri kullanılır. Böyle iken (Pelensan) teğanniyatına “Ahenk” tatbiki meselesi yarım asırdan beri Garp âlimlerini işgal etmekte bulunmuş ve mesele henüz tamamiyle hallolunamamıştır. Bu misal gösterir ki Ruslar’ın Garp musikisini kolaylıkla benimsemeleri ayrı sisteme tabi bir musikiye malik olmamalarından ileri gelmiştir. Şu halde bambaşka bir sisteme müstenid olan Türk musikisine Garp sistemini tatbiki kalkışmak, halk şarkılarımızı Garp sistemiyle armonize ederek gülünç bir şekle sokmak o kadar yanlış bir harekettir ki bunun Garp âlimleri nezdinde bizim millî varlığımızdan da haberdar olmadığımızı göstermekten başka bir manâsı olamaz.

Halbuki Türkler’in mûsikî tarihinde haiz oldukları mevki çok şerefliidir. Bu mühim bahse burada biraz temas etmek istiyoruz. Şark memaliki medeniyetin beşiği olduğu gibi Şark musikisi de dünyanın en kadim, en zengin ve ruhnevez bir musikisidir. Eski Şark akvamı (kavimleri) nezdinde ilmler ve fenler fevkalade bir ihtimamla tedvin olunurken mûsikî âlimleri de Şark’ın teğanniyatını tahlil ve bir takım düsturlarla bu teğanniyatın tabi olduğu kanunları tesbit etmişlerdir. Bu kanunların ahkamı hala baki ve doğrulukları Avrupalılarca da

⁷ Bu sistemin mahiyeti hakkında mufassal malumat almak için (Türk Mûsikîsi Nazariyatı)namındaki eserimizin sekizinci ve dokuzuncu formlarına müracaat ediniz.

müsellemidir. Bununla beraber o tarihlerde Avrupa kıtası henüz cehalet karanlıkları içinde bulunuyor ve Garp ahalisinin teğannileri çok kaba bir tarzda ve mahdud bir sahada icra ediliyor idi.

Garpda mûsikînin bu halini gören münevverler 16. asrın ortalarına doğru eski Şark mûsikîsinin ve makamlarının Garpda ihyası için çalışmağa başladılar. Halbuki ahalinin Şark sistemini kabule olan fitri istidatsızlığı bu mesainini akim kalmasına kifayet edecek bir sebep idi. Mamafih bu akametın daha mühim bir sebebi de var idi. Eski Yunan nazariyecilerinden kalan kitaplarda “makam” bahsi çok mühmel (ihmal edilmiş) bir surette geçilmiş idi. Bundan dolayı o makamların ameli teğanni tavırlarını, seyr-u ruftarlarını Avrupalıların anlayamamaları pek tabii idi. Bu teşebbüs, adeta “elsinei meyyite”yi ihya etmeye benziyordu; binaanaleyh verimli olamadı.

Vaktâki son asırlarda Şark ile Garp arasında temas ziyadeleşti. Memleketimize gelen Garp musikişinâsları ölmüş zannettikleri ve vaktiyle Yunan hukemasının nazari kitaplarından ihyasına çalıştıkları mûsikînin bütün makamları ile Şarkta ve bilhassa en mütekamil bir halde Türk’ler arasında yaşamakta olduğunu büyük bir hayretle farkına vardılar. Bu keşfin ehemmiyetini takdir eden Garp âlimleri o zamandan beri mûsikîde bir istişrak (Doğululaşma) hareketi uyandırmak için çalışmaktan hali değildir. “16. asırda Avrupa’nın ölmüş zannettiği bir mûsikîyi olanca safvet ve asaletle asırların tahripkar tesirinden muhafaza etmek ve yalnız muhafaza ile kalmayıp onu geçmiş asırların yetiştirdiği Türk dahilerinin himmetiyle daha müterakki ve inkişafa daha müstaid bir şekilde medeni dünyanın nazı-ı takdiri önüne koymak...” İşte Türkler’in mûsikî tarihindeki şerefli mevkileri ve mûsikî ilmine ettikleri büyük hizmet bu kısa cümle ile ifade olunabilir. Bu mevkimizi gıpta ile gören (Bruhl) gibi Avrupa âlimleri bize:

-Ey Türk mûsikîşinasları! Biz sizden şu hizmetleri de bekliyoruz.

diye bağıyorlar, biz ise bu hayr-hâhâne ve doğru seslere kulağımızı tıkıyor ve elimizdeki kıymetli hazinenin kıymetini takdirden âciz olduğumuzu gösterir bir laubalilikle Şark sistemine mensup halk şarkılarımızı Garp sistemiyle armonize etmek gibi gülünç çocukluklar yapmağa devam ediyoruz. Türk mimarisinin tarihi yazıldığı vakit herhangi bir devirden sonra:

-Türk sanatının maba’i “Gotik” sanatı ile birleşmek olmuştur!

denilemeyeceği gibi Türk mûsikîsinin tarihini yazanlar da bu sanatın mazisi, halini mevzu bahs ettikten sonra sözlerine şöyle bir sonuca çekerek “Şark sistemi bu tarihten itibaren Garp sistemine istihâl etmiştir!” diyebileceklerdir. Hiçbir sanatın tarihinde böyle bir sanatın diğerine eklendiğinin misali görülmemiştir.

Türk mûsikîsi kendi sistemi dahilinde tekamül edecek ve istikbali de o şerefli mazinin bütün asri ihtiyaçları sinesinde cem eden devamından ibaret olacaktır. Türklerden Garp sistemini etmek isteyenler bittabî (tabiki) mesailerinde hür ve serbesttirler. Şu kadar ki, yapacakları zevzekliklere “Türk mûsikîsi” namını vermemek şartıyla? Gayrı Türk mahsul-ü hata bu namın verildiğini görünce protestolarımızın yalnız burada değil, Garbın en muteber ilmî mecmualarında dahi aksi duyulacağından emin olabilirler.

12 Mart 1928, Rauf Yektâ, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.8,s.2.

A.5. Türk Mûsikîsi Nasıl Terakki Eder?

(Mûsikî Tarihinde Türklerin Mevkii) serlevhası altında geçen hafta yazdığımız makalenin bir fıkrasında (Yaşadığımız şu mesud inkılap ve tekamül asrında mûsikîmizin de terakkisi için çalışmak lüzumunu takdir etmeyen kimse kalmamıştır. Şu kadar ki matlup olan terakkinin husulü için alınması lâzım gelen tedbirlerin kimlerin müzakere ve tesbit edeceğini düşünen yoktur.) dedikten sonra mûsikî tarihinde haiz olduğumuz şerefli mevkiyi de: (16. asırda Avrupanın ölmüş zannettiği bir mûsikîyi yani Şark mûsikîsini olanca safvet ve asaletiyle asırları tahripkar tesiratından muhafaza etmek ve yalnız muhafaza ile de kalmayıp onu geçmiş asırların yetiştirdiği Türk mûsikîsi dahilerinin himmeti ile daha müterakki ve inkişafa daha müstaid bir şekilde medeni dünyanın nazar-ı takdiri önüne koymak) cümlesiyle telhis etmiş ve bu mevkimizi gıpta ile gören mûsikî âlimlerinden Brohl gibi zevatın:

“-Ey Türk mûsikîşinasları! Biz sizden şu hizmetleri de bekliyoruz” dediklerini kaydetmekle beraber Avrupalılarca mûsikî sahasında bizden beklenen hizmetlerin mahiyetini tafsile imkan bulamamış idik.

Karilerimizden aldığımız (A.C.) imzalı bir mektupta makalemizdeki bu noksan ihtar olunarak mûsikîmizin terakkisi için bizden muntazır olan hizmetlerin nelerden ibaret bulunduğunun da izahı rica olunmaktadır. Binanaleyh bu haftaki makalemizi de bizce zaten mukarrir olduğu vecih ile bu mühim bahsin izahı ve ikmaline tahsis ediyoruz.

Evveleminde şurasını kemal-i ciddiyetle alakadarların ibret ve intibah gözü önüne koymak lüzum görüyoruz ki, Avrupanın en yüksek mûsikî şahsiyetlerinden hiçbirini çıkıp bize:

- Mademki Garp medeniyetini kabul ettiniz, mûsikîsini de kabul etmelisiniz. Artık kendi mûsikînizi terk etseniz fena olmaz..

gibi bir teklifte bulunamıyor. Çünkü onlarca pekala takdir olunmaktadır ki, bu; bir teklif-i mala yutaktır. Ve böyle bir sözün “lisanınızı terkedin de Garp lisanlarından birini kabul edin!” demekten farkı yoktur. Avrupanın en mühim isnatları bilakis bize atideki satırlarla hülâsa ettiğimiz şu akilane nasihatları veriyorlar:

- Çok orjinal ve zengin bir mûsikîniz var. Bu mûsikîyi terakki ettirmeye çalışırken sakın Garp mûsikîsinin tesiri altında kalmayınız; neticede siz zararlı çıkarsınız. Mûsikînize (ahenk) tetbik etmek istiyorsanız bunu da alel acele yapmayınız. İlim adamlarımız bu meseleyi önce aralarında müzakere ve halletsinler. Garp konservatuarlarında tedris edilen resmi ve asr-ı dide “ahenk” kaide ve kanunları eskimiş ve bizim için bile kifayetsizlikleri anlaşılmış şeylerdir. Alel umya bunların mûsikîmize tatbiki çok gülünç neticeler verir. Biz Avrupalılar ne kadar olsa Şark makamlarının, nağmelerinin ruhunu sizin gibi nüfuz edemiyoruz; bizim “majör”le “minör”den başka makam işitmemeye alışmış olan kulaklarımız bu iki makamla hiçbir münâsebeti olmayan mütenevvi makamlarınızdaki bambaşka renk ve çeşniyi bir türlü idrak edemiyor. Binanaleyh bu hususta bizden büyük bir yardım beklemeyiniz. İçinizde Şark ve Garb mûsikîlerini de ameli ve nazari olarak mükemmelen bilen kimseler bu mühim işi deruhte etmeli ve yorulmak bilmez bir azim ve metanetle uzun müddet bu zeminde çalışmalıdırlar. Kendi sisteminizi muhafaza etmek ve mûsikînize tatbik edeceğiniz “ahenk” yine kendi makamlarınızdan çıkarmak şartıyla çalışmağa devam ederseniz günün birinde çok parlak bir mûsikîye malik olacağınız muhakkaktır. Hatta denilebilir ki mesainizin neticesinden Garb mûsikîsi de istifade edecek ve asırlardan beri içinde bulunduğu dar çemberden kurtulunca önüne ne kadar vasi ufuklar açıldığını hayretle görecektir.

Bu akilane nasihatlere muhatap olan Türk mûsikîşinaslarının ekseriyeti acaba bunlardaki isabeti takdire muvafık oluyorlar mı? Bu suale maalesef menfi cevap vermeye mecburuz. Çünkü bugün bezde (Alafrangacı) namını alan “ifratperver” bir zümre var ki onlar:

“- Dünyada iki türlü mûsikî olamaz; mûsikî birdir. O da Garb mûsikîsidir. Binanaleyh doğrudan doğruya Garb mûsikîsini alıp kendimize mal etmeliyiz.”

demektedirler. (Alaturkacı) denilen “tefritperver” zümrenin müddeiyatı ise:

“- Hayır! Bizim mûsikîmiz büsbütün başka bir mûsikîdir. Ve en mükemmel mûsikî de bizim “der.Cümlesiyle hûlâsa olunabilir. Görülüyor ki birinciler Türk mûsikîsinin vücûdunu böyle inkar etmekte, ikinciler ise bu mûsikînin en mükemmel bir mûsikî olduğundan terakkisi için çalışma ihtiyacı bulunmadığını söylemektedirler.

Aramızda ekalliyatı teşkil eden üçüncü bir zümre daha vardır ki bu bahiste asıl onların re’yi ve fikirlerini mesmu’ (dinlenmesi) olması icabeder. Bu üçüncü zümrenin düşüncesi “Garb mûsikîsinin tekmi vesaitinden bizce alınması mümkün ve faideli olanlardan istifade edilerek Türk mûsikîsini terakki ettirmek ve onu asri bir renk vermek”dir. İşte ancak bu zümreye dahil olan zevatın fikirlerini ortaya atmalarından istifadeli neticeler hasıl olabilir.

Zaten Avrupanın en meşhur mûsikî âlimleri de -yukarıda naklettiğimiz nasihatlerden anlaşılmış olacağı veçhile- tamamiyle bu üçüncü zümrenin düşüncesine iştirak etmektedir. Paris’in (Mond Müzikal), (Reva Müzikal), (Kide Konser) gibi ciddi mûsikî gazetelerinde Türk mûsikîsinin ilmî kıymeti, lahni (nağme) serveti, terakkiye ve inkişafa olan fevkalade kaabiliyeti hakkında arasıra o kadar tececcühkarane yazılar intişar etmektedir ki bunları okurken insanın Türklük namına büyük bir mefharet (övnüç) hissesi duymaması kabil olamıyor.

Mûsikîşinaslarımızı bu suretle tasnif ve birinci ile ikinci zümre mensuplarını bu bahislere iştirakte bi’t-tabii mazur addettikten sonra üçüncü zümre arasında münakaşasını faydalı gördüğümüz bahislerin hangi meselelere müteallik olması lâzım geleceğini düşünebiliyoruz. Bizim fikir ve kanaatlerimize göre mûsikîmizin ciddi suretle terakkisine vasi bir yol açılmak üzere herşeyden evvel atideki üç maddeyi münakaşa ve bir karar rabt etmeliyiz ki Avrupalıların şimdilik bizden beklediği hizmetlerin başlıcaları da bunlardan ibarettir.

1. Mûsikîşinaslarımızca malumdur ki Türk mûsikîsi sisteminde (sekizli) bu’di dahilinde birbirinden farklı bir takım “lahni ba’dler” kullanılmakta ve bunların mütenevvi vaziyetlerde tertibi neticesi olarak (sekizli) ba’di “yirmidört’ gayyr-i mûsavi kısımlara ayrılmış bulunmaktadır. Garb mûsikîsi sisteminde ise aynı (sekizli) ba’di musavi nispetlerde yalnız “oniki” kısma taksim olunarak buna (mûsavi tadil sistemi) denilmektedir.

Şark ve Garb mûsikîleri arasındaki farkın en büyük sebebini teşkilden bu (sistem tonal) farkını bir misalle anlatmak için (Türk mûsikîsi birim lisandır ki elif başı yirmidört harften, Garp mûsikîsi de bir lisandır ki elif başı oniki harften mürekkeptir.) demek kafidir.

Millî mûsikîmizin Avrupa ulemasınca da takdire mazhar olan letafet ve serveti işte bu lahni ba'dlerin bila tadil değıştirilmeksizin terennümatımızda kullanılmasından ileri gelmektedir. Bu ba'dler izerinde yapılacak küçük tadilat, letafetini bilhassa bunların olanca doğruluğıyla icrasına medyun olan mûsikîmizi çok mutazarrir eder.

Diğer taraftan Avrupalılarda “oniki” kısma ayrılan tadil sisteminin yeknesak namelerinden usanmışlar, bunun yerine “yirmidört” hatta daha ziyade kısımlara ayrılmış sistemlerin kullanılması tecrübelerine başlamışlardır ki (çeyrek ses mûsikîsi) namını alan mûsikînin bestekâr ve taraftarları günden güne çoğalmaktadır.

Bu vaziyet karşısında biz Türkler ne yapmalıyız? Gayet ilmî esaslara istinad eden kendi mûsikî sistemimizi muhafaza etmeliyiz? Yoksa Avrupalıların bugün değılse bile yarın bırakacakları bir sistemi kabul ederek o ruhnevaz mûsikîmizi berbat bir hale mi getirmeliyiz? Derin düşünerek cevaplarını vermek mecburiyetinde bulunduğumuz bu suallerin ehemmiyeti hakkında söz söylemeyi zaid addederim. Çünkü muhterem karilerim takdir ederler ki henüz elif bası teşkil eden harflerin keyfiyet ve kemmiyeti tesbit edilmeyen bir lisanın sarf ve nahvini tedvinden bahsetmek abes olur.

2. Mûsikîmize “ahenk” tatbiki lüzumunu herkes arzu etmekte ise de bunnun için takibi lazım gelen mesleğin ne olacağını gösteren bir ilim adamına tesadüf olunmamaktadır. Garb mûsikîsinin “sistem tamgede” esasına müstenid olan “ahenk kavaidi, mahiyetini, bir numaralı fıkramızda izah ettiğimiz Türk mûsikîsi sistemine dahil mütenevvi lahni seslere kabil-i tatbik midir? Şüphesiz değıldir. O halde ruhlarımızdan doğan o sesleri ne yapacağız? Süreyya Bey gibi: (Atacağız!...) mı diyeceğiz?

Mikdarı maalesef sayılı olan mûsikî âlimlerimiz bilirler ki Garpda (klenşan) denilen katolik kiliselerine mahsus mûsikîde (majör) ile (minör) den başka makamlar kullanılmasından dolayı (Pelenşan) teğanniyatının ahenklendirilmesi meselesi yarım asırdan beri Avrupa ahenklerini işgal etmektedir. O halde Türk mûsikîsi gibi başka bir sisteme mensup bir mûsikîyi ahenklemek meselesi o kadar birşey midir ki halk şarkılarımızı Garp sisteminin sesleriyle piyano da çalmak ve yine Garp kavaidine göre armonize etmek gibi tıflane (çocuksu) teşebbüslere kalkışıyoruz? Bu teşebbüslerin Garp mahafilinde ne kadar fena bir tesir hasıl ettiğini geçen sene Paris’de Cemal Reşit Rey’in yaptığı tecrübe neticesinde görüp anladıktan sonra acaba yine aynı sesin yoluna devam etmek mi? Yoksa bütün lahni ba'dlerimizi havi mükemmel bir piyano yapıdırarak bunun üzerinde makamlarımızın armonize

edilmesi yollarını tecrübeye başlamak mı daha doğrudur? Bu mühim meseleyi de bir an evvel halletmenin çaresine bakmalıyız.

3.Mûsikî tahsili arzusunda bulunan gençlerimize yani istikbalin Türk bestekârlarına - çocuklarımıza ana lisanını öğretmeden ecnebi bir lisanı öğretmenin aynı olarak- yalnız Garp mûsikîsi kavaidini öğretmekle mi iktifa etmeliyiz? Yoksa Türk mûsikîsinin kavaidini de Garp mûsikîsi ile birlikte ve “mukayese”li bir suretle mi okutmalıyız?

İşte mûsikî hayatımıza muayyen bir ilmî istikamet çizmek için herşeyden evvel millî harsımızla çok ahenkdar olan bu üç mesele hakkında bir karar vererek ve ona göre vakit kaybetmeden çalışmağa başlamak mecburiyetindeyiz. Sanayi-i Nefise encümeninin (Daru-l Elhan) hakkındaki malum kararı neticesinde husule gelen şimdiki vaziyet, mûsikîmizin istikbali namına Maarif Vekaleti Celilesinin nazar-ı dikkatini celb eder de -irfân hayatımızın başka şubelerinde olduğu gibi Millî mûsikîmiz sahasında da alınması lâzım gelen tedbirleri düşünerek bir ilmî heyetin teşkiline sebep olursa Avrupalılara karşı mûsikîmizle de iftihar edecek bir dereceye yükselmenin yolunu tutmuş oluruz ki bunun şerefi de şüphesiz sevgili vatanımıza ve o vatani yüksek dehalarıyla idare edenlere aid olur.

19 Mart 1928, Rauf Yektâ, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.9,s.3

A.6. Tenkid Hastalığı

Muhterem dostum ressam Halil Paşa bana şu şayan-ı dikkat olayı anlatmıştı:

Üstad, Avrupa’da bulunduğu esnada köylerin birinde bir tablo tersim (resim) ediyormuş. Resim meraklısı bir köylü üstadın çalışmasını uzun müddet seyretmiş. Resim bitmek üzere iken, Halil Paşa köylüye tabloyu nasıl bulduğunu sormuş. Köylü, çok güzel, şu karşıkı değirmenin resmini yapıyorsunuz, tamamıyla benzedi cevabını verdikten sonra, Paşa tablonun tarz-ı tersimi hakkındaki fikrini sorunca köylü “Bak efendi, bu hususda düşüncemi beyan edemem. Tablonun tarz-ı tersimini Paris’deki Güzel Sanatlar Akademisi anlar. Bu konuyu oraya sorunuz” evabını vermiş. Muhterem üstad bana bu hadiseyi hikaye ettikten sonra, ne olurdu şu köylünün izanı kavaid-i tersimden hiç bir şey anlamadığı halde her gördüğü eseri tenkid merakında olan bazı hemşehrilerimizde de olsa idi demişti.

Bizde tababet de avam arasında mütearifeden addolunduğu için doktorun da dahil bulunduğu bir mecliste herhangi bir hastalıktan bahsedilse ukaladan biri derhal ortaya atlayıp türlü türlü ilaçlar tarif ettiğini çok defa görüp işittizdir.

Bu hal, doktorlar ve ressamler gibi biz musikişinâsların da sık sık başımıza gelmektedir. Bizde fazla olarak bitip tükenmek bilmeyen birm de Alaturka-Aalafranga mûsikî dâvâsı vardır ik, hangisine mensup olsanız selamınızı temin imkanını bulamazsınız. Alaturka mûsikîyi Farabi'den, Alafranga mûsikîyi Betthowen'dan rüyada tevarüs etmiş alay alay mûnekkidler, sanatınızı maharetinizi ve mûsikîdeki mesleğinizi tenkid eder dururlar. Otuz kırk senelik gayretin size verdiği az çok bir selahiyetin onlar nazarında hiç bir tesiri yoktur. Fakat kendi fikirlerine uymayan bir meseleye dair ufak bir işaretiniz, başınıza kocaman bir iş açmaya kafidir. Techil (cahil sayma), tahkir, tezyif saġnakları tepenize boşanır ve mertebemiz derhal mûsikînin daha elifbasını bile bilmemek derecesine indirilir. Tanımaktan değil, tanımamaktan korkulan bir muhitte sanatın da, sanatkarın da çekdiği ve geçirdiği müşkilatın sebebi ve iç yüzü işte budur: Tenkid merakı...

Bu uzun mukaddimeyi serd etmekten maksadım geçen hafta (Akşam) Gazetesinde intişar eden bir tenkid meselesine temasdır. Hadiseden haberdar olmayan okuyucularımızla olayı özetle anlatayım:

Türk Mûsikî Cemiyetleri Federasyonu'nun Ramazan esnâsında verdiği konserler hakkındaki intibaları neşreden güzide ve mümtaz edibimiz Hakkı Süha Bey Efendi makalelerinin birinde sevk-i kelim'da bestekâr acizi de taltif buyurmuşlardı. Ya bunu yadırgamak veyahut millî mûsikîmizi yeni bir hıyanetle daha yaralamak sebeplerinden birinin sevkıyla derhal muhterem (Akşam)'ın halk sütunlarında İbrahim Naci imzasıyla tenkid mektubu intişar etti. İmzasının üstüne (Alaturka Mûsikî müntesiplerinden) kaydının ilavesine nedense lüzum gören bunu da kehzuhur mûnekkid (ilm-i hesapda i'mal-i erbaa yoktur, İ'mali salise vardır.) ayarında bir iddianın (mûsikîce)sini icad edip, (insan kulağıyla ayırdadilebilen seslerin mûsikîde ancak beş buçukla altı oktav olduğunu biliyoruz! Yedinci oktav acaba Ali Rıfat Bey'in icadı mıdır?) gibi bir cevahir yumurtladı.

Mûsikî tenkidi yapayım derken hikmet-i tabiiyye kanunlarını zir ve zır eden bu beyefendiye hatasını ihtar ettik. Fakat biraz evvel izah ettiğimiz doğrultuda derhal bir kızılca kıyamet koparan fuzuli mûnekkid; bizi musikinin esfeli safilene yuvarlamakla da kanaat edemeyip; konsere iştirak eden yirmi kadar muhterem sanatkarın da bizimle beraber bir ağızdan hezeyan ettiğini ilandan çekinmedi.

Abuk sabuk iddialarla mûsikî tenkidine kalkışan bir adama cevap vermek caiz olmadığını bilenlerdeniz. Ama ortada işi bozan bir şey var ki o da tenkit mektubunun nosılsa

ciddi bir gazete sütununa geçmesi ve münekkid beyin imzasının üstünde de (Alaturka Mûsikî Müntesiplerinden) kaydının bulunmasıdır.

Eğer diyorum, bu İbrahim Naci Bey de emsal-i kesiresi gibi tenkit hastalığıyla malûl bir nevhüs değilse, mantık-ı millî mûsikîmizi yeni bir hıyanetle yaralamak azminde bulunan bir düşmandır. Ortaya atılan mesel, (porte), (kale), (pozisyon), (sulumizasyon), (enstrumantasyon), (Orkestrosyon) vesaire gibi musikin en önemli bahislerine taalluk ediyor. (Alaturka Mûsikî Müntesiplerinden) olduğunu ilan eden zat da; bu mebahise taban tabana zıt bir iddia ile ortaya açıklıyor. Sükut edildiği takdirde, İbrahim Naci Bey'in bu yepyeni ve kıp kıp kızıl nazariyesini millî mûsikîmize mal etmeye mahya bulunan aleyhdarlarımıza aramakla bulunmaz bir fırsat verilmiş olacağından bunu derhal protesto etmeyi vecibe addettik. Kıymetdar ve nâ-dîde sanatımızın ilmin bütün esasatına tamamen muvafık olduğunu daima tekrar edip dururken acib ve garip nazariyat ile fen tesisine kalkışan bu yadecarlara karşı Ressam Halil Paşa'nın telehhüfatını biz de çok defa ızhar mecburiyetinde kalıyoruz.

Yirmibeş çizgilik nota sahasının mahdud bir sesine mahsus olan Kle de sol den başka anahtar tanımak lüzumunu henüz hissetmeyen ve sol anahtarını mûsikî (Forte)sinin her köşesini açan bir maymuncuk zanneden sanatkar kırıntıları sözü ehline bırakmak suretiyle büyük bir eser-i izan göstermiş olurlar. İki zımbırtı bir tımbırtı ile mûsikî ilmini hatmettim zanneden sanat cüceleri, boylarından yüksek mebahis-i ilmiyyeye karışmamalıdır. Millî mûsikîmize nahak yere sürülen lekeleri temizlemekle tükenmezken bir de Alaturka mûsikî müntesiplerinden gibi dost kisvesine bürünmüş düşmanlarla uğraşmak galiba alnımızın kara yazısıdır.

5 Nisan 1928, Ali Rifat Bey, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.11,s.2

B. ŞAHİS BİYOGRAFİLERİ

B.1. Merhum İsmail Hakkı Bey Konseri

Memlekette mûsikîye uzaktan yakından en küçük bir alakası olanlar bile onu gönüllerinde derin bir muhabbet ve hürmet çarpıntısıyla anarlar

Mûsikî aleminde biraz daha malumat ile hülul edenler ise, dudaklarında onun adını pek aziz bir şükranla telaffuz ederlerdi. Çok yakın bir mazide kara topraklara bıraktığımız İsmail Hakkı Bey, işte böyle bir adam, bu kıratla bir üstad idi. O, akıllara zarar veren sa'yini, yine akıllara zarar veren maddi ızdırıp ve mahrumiyetler üstünde yükseltmiş, evvela kendi ayarındakiler arasında temayüz etmiş, sonra da etrafına toplanan mûsikî susamışlarına himmeti en cömert bir ihsan ile dağıtmıştı.

Onun bizler arasında bir tek adı vardı, ona hep “hoca” derdik. Beyaz bir sakalın muhterem ziyasıyla aydınlanan pembe alnı, küçük fakat çok hareketli, çok canlı gözleri bir şefkat ve nur kaynağı gibi idi. Konuşurken yumuşak bir ahenkle sözler ağzından dökülür fakat bir kere nota sehпасının önüne çöküp eline küçücük değneğini alınca o mültefit, o nazik adam birdenbire korkunç bir mahiyete bürünürdü. Tek fısıltıyı kabul etmez, elli saz içinde bir çeyrek perdenin bir yanlış basmaya düşüvere hemen düz ve hiç tereddüt etmeden, hemen en haşin kelimelerle ihtarını savururdu. Bugün memleketimizin belli başlı iftihar ve şöhretlerini teşkil edenler bile onun karşısında çalarken bir endişenin çöktüğünü duyarlardı.

İsmail Hakkı Bey'in pek mahrum, pek muzdarip bir ömür sürdüğünü ve bu mahrum, muzdarip ömürden üstadlık gibi bir paye aldığını söylemiştim. Doğrusunu isterseniz, beni onun huzurunda en ziyade düşündüren hayranlığa sevkeden de işte budur. İsmail Hakkı Bey'in elli senelik hayatı, hergün başka bir dert ile geçmiş, her sabah ruhunda başka bir ızdırabın nabzı atarak uyanmıştı. Bazen öğle ve akşam sevdelerini hazfettiren bu yalçın hayat içinde bir mûsikî üstadının yetişmesi granit bir kayadan bir tarla meydana gelmesi kadar güç hatta imkansız birşeydir.

Bugün onun vücûdu aramızdan ayrıldı. Fakat ruhunun varlığı, her sazın tellerinde yaşıyor. Eserleri ona ebedilik beratını vermişti. Hem de istemeden vermişti. Zavallı adam maddi hayat ile boğuşmaktan o kadar yorgundu ki, şöhret peşinde koşmak fikri, dimağında hiçbir yer tutmadı. Arkasında gözlerinin yaşı hala kurumamış koca bir kitle var. Olmayan şeyi, kendisidir. Ve yerine konulamayacak şey de yalnız onun kendisine mahsus olan kudreti, sabrı, aşkı ve fenafilmûsikiliğidir.

Geçen gece Türk mûsikîşinasları, heveskârları işte bu büyük hicranı unutulmaz üstadın hatırası namına bir konser verdiler. Bu konserde memleketin her şubesinden, her mesleğinde söz sahipleri vardı.

Bu konser bir ihtifalden de yüksek bir mahiyete malikti. Üstad için ne güzel bir fâtiha yerine geçti.

Bütün eserler, onun sanihasından çıkmıştı. Evvela umumi heyet tarafından merhumun ferahfeza faslı terennüm edilecekti. Tabi en başta memleketimizin şöhretli üstadı Rauf Yektâ Beyefendi, aramızdan ayrılan bu büyük ve parlak nâsiyenin kıymetini müessir hitabeleri ile anlatacak, dolayısıyla bu ziyanın azametine tercüman olacaktı. Fakat ani bir hastalık bu istifadeden bizi mahrum etti ve konser Daru-l Elhan müdürü Ziya Beyin birkaç kelime ile heyetin ve heyeti idare edecek olan merhumun bacanağı Ali Rıza Bey'in takdimi ile başladı.

Salon baştan başa dolmuş, boş ne bir sandalye ne de loca kalmıştı. Perde açıldı. Siyahlar giyinmiş sanatkarlarımızın cazibeli huzuru ile karşılaştık.

Bütün sazlar “dügâh” gösterdi. Akort mükemmeldi. Rıza Bey'in değneği havada büyük usulün ilk darbını keskin bir kavisle çizdi ve bunun bıçak gibi inen tam bir başlangıç takip etti. Ferahfeza peşrevi merhumun ciddi ve vakur yüzüne bile bir takdir gülümsemesi verecek derecede iyi çalındı. Nakkaş semai sazlarla sesler arasındaki beraberliği gösterek salona ruhani bir ahenk çağlayanı halinde döküldü. Şarkı ile yürük semai de aynı mükemmellikle biterek saz semaisine gidildi. Yürük semai usulü ile saz semaisinin aksak usullerini birleştirmek kolay değildir ve hemen her pişkin olmayan, uzun zaman beraber çalışmayanlar arasında birinden ötekine geçilirken saz bocalar veya hiç olmaszsa zayıflayan hafif bir sendeleme hiss olunur. Böyle kalabalık ve beraber çalamaya alışmamış bir heyet bu mûsikî sıratından kolay kolay geçemezdi. İşte bunun içindir ki, oraya geldikeri anda benim yüreğim çarpmıştı. Bu hem merhumun salonda vücûdu şiddetle hissedilen azametli ruhunun huzurundan hem de mûsikîmize olur olmaz vesilelerle hücum fırsatı gözetleyen insafsızların müttehallik bakışlarından doğmuştu. Allah'a şükür, heyet bu noktadan cebri bir akışla atlayıp geçti.

Saz semaisi son teslim ve nihayet milyonlarca kuşun kanat şakırtılarını andıran bir alkış fırtınasıdır koptu. Perde kapanıyor; fakat avuçlarda kıvılcımlanan bu alkış tufanı dinmiyordu. Belki on kere perdeyi açtıldılar. Gözlerde yaş ve minnet vardı.

Küçük bir fasıldan sonra perde tekrar açıldı. Bu defa karşımızda İstanbul'un en güzel takımı, en kuvvetli ve hele beraberlikleri ile bütün anlayanların şükranını kazanan Daru-t Ta'lim mûsikîsi heyetini gördük. Onlar da hocanın nihavent faslından intihap ettikleri parçaları çalıp söylediler. Fakat ne çalış, ne söyleyiş! Sekiz kişi idiler ama birbirine kaynamış

ses ve sözden yalnız bir tek ses çıkıyordu. Kemanla nısfıyye, kemençe bir dübelkort tesiri yapıyor, ud galayanlı çırpınışları ile hâkim bir mızraba münkad söylüyor, kanundan, ahenginden kıvılcım salkımları saçılıyordu.

Onlar da fasıllarını Daru-t Ta'lim tarzının ne demek olduğunu göstererek bitirdiler.

Bundan sonra küçük bir fasıla daha oldu ve Türk Mûsikî Heyeti üstadın acem kürdi faslına girdiler. Bu akşam sanki hocanın ruhu sazı idare ediyordu. Çünkü bu derece muvaffakiyete ancak onun huzuru ile erilirdi. Bu heyette Hafız Kemal ve Hafız Saadettin'i dinlemek bahtiyarlığma erdik. Süleymaniye kubbesinin, muhteşem kubbesinden sadasına akisler karışan bu iki üstad hanende, tesir ve matemini coşturduğu bu kudretle fasılı canlandırmışlardı. İki de Davudun mihrabında kalıplarını yıkmışlar, ikisi de avuçlarında sesinin ateşiyle zırları eriten o ses mucizesinden birer meşale olmuşlardı.

Millî Mûsikî Heyeti ikiye ayrılarak birer vizife almışlardı. Ferahfeza fantazileri birincilerden, kadınlık mefkuresini hanımlar heyetinden dinledik. Hepsi ayrı ayrı muvaffak oldular. Ve bütün bunların fevkinde Türk Millî mûsikîsi parlak bir tulu' gösterdi.

Ey aziz ve muhterem üstad, sana ne mutlu ki, hayatınla beslediğin Türk mûsikîsini kudretli bir hamle ile gürbüz ve sarsılmaz bir abide haline getirmiştin. Ölümün de ona bir başka feyz verdi. Sana fatiha okurken kendi şöhretinde muhteşem zafer takına şanlı bayrağını dikti. Evet sana ne mutlu.

Yokluğa Karşı Lakaytlık

(Bu yazıda konu edilen mûsikî ile ilgili bir paragraflık bölümdür)

Mûsikîmiz... o da aynı kansızlık zaafi ile ma'lul, aynı yokluk içinde zebun... gazete satırlarında uzun uzun münakaşalar yürütmesini, lüzumu halinde yek diğerine münâsîp veya gayri münâsîp hücum etmesini bilen mûsikî üstadlarımız, üstad olduklarını meydana koyacak hangi eseri halkın muhtac-ı zevk kulaklarına nefha edebilirler.

Türkçülerimiz, Dede Efendi'nin, Zekâi Efendi'nin, Aziz Bey'in eserlerini arattırmayacak bir parça iş'ad edebilirler mi? Alafrangacılarımız en basit, en küçük bir operet, bir leblebici horhor, vazgeçtim, daha basit bir şey meydana koyabilirler mi? Hayır... onların yegane zevki birbirini kabahatli görmek, Şark ve Garp arasında ezelden beri mevcut anlaşmazlığı mûsikî alemine de sokmaktır.

B.2. Mûsikî Üstadları

a. Wagnerimiz

Muhakkaktır ki bir insanda muhtelif meyiller bulunmaz. Melankolik şahıslarda şetafetli düşünce olamadığı gibi. Üstad küçüklüğünde hayli pehlivanlık etmiş- soyunmuş, yağlanmış, güreşmiştir. Pehlivanlık hisleriyle büyüyen bir zatın bütün eserlerinde ve bütün idealinde azamet fikri beslediğine hüküm edebiliriz.

Kaşlarının çatık olduğuna bakarak onu sinirli ve aksi tabiatlı zannetmeyiniz. Fikrinde ısrarlı olmakla beraber münakaşa esnâsında ısrarlı ve yüksek perdeli inatçı cevaplara maruz kalırsa uysaldır.

Sakallı olduğuna bakarak onun kudemapereest olduğunu zannetmeyiniz. Sünnet-i seniyyeyi ifa etmiş olmak için sakal bırakmış, fakat onu Bektaşî babaları gibi serbest olarak salıvereceğine Frenk tarzında sivrilmiştir. Ve sakalının bu haliyle hem ananepereest, hem de terakkiperver olduğunu göstermek istemiştir. Eserleri de böyledir: Sabahları bizi tatlı uykularımız arasında vücûda getiren İtri'nin salası gibi Dilkeş haveran makamından enfes bir beste yapmış. Garp medeniyetine olan meylini de (Sözdil medhalî) gibi eserleriyle göstermek istemiştir. Sakal salıvermekle sünnet-i seniyyeye mi ittiba etmiş? Fakat niçin sivri? Havi'den beste yapmakla millî mûsikîmizde bedialar vücûda getirmiş, fakat (Nişaburek Medhal)i ne?..

Üstad avem kılıcı gibi iki tarafa keser mi zannedeceğiz? Böyle bir ithama mahal yoktur. Çünkü o memleketimizin (Wagner)i olmak ister; ve yenilik iddiasında muvaffak olmak için eskinin bütün harde teferruatını dahi bildiğini göstermek diler.

Fakat eserleri (Wagner)in kiler gibi bir akibetle karşılaşmamıştır ve bu eserler üstadın sağlığında sevilmiş, çalınmış, hatta kısmen plaklara bile geçmiştir. Wagner bir mücedid idi; eserleri sağlığında taşlanmış ve vefatından sonra kıymeti anlaşılmıştır. Bizim üstad bu cihetten katiyyen ona benzememelidir. Ve zaten benzemiyor da... Bununla beraber benzer cihetlerini ben bulamadım, görenler varsa söylesin. Rauf Yektâ Bey benzer yerini bulmuş ama bu müşabehet kafi değildir.

Onun pehlivan hisli olduğunu söylemişim. Bu his onun eserlerinde mûsikîyi telfisinde, ve her şeyinde bariz olarak mevcuttur. Marş vadisinde eserler yapmak istemiş, fakat yaptığı marşlar (Spor Marşı), (İzci Marşı) gibi pehlivanlığa aid bulunmuştur.

Sonra, onun eserlerini çalan mûsikî heyetini görürseniz Türk mûsikîsinde kullandığımız sazlardan başka bir çok yabancı aletlerin de işe karıştığını anlarsınız. Bizim çeyrek seslerimizi ihtiva etmeyen bir çok sazların, ahenge karışması onun azamet fikrinden doğmuştur. Sizin onbeş tanbur, kırk ud, seksen kemanyle çıkardığınız cılız sadayı ben, bir piyano, kontrbas ve viyolensel ilavesiyle on misli büyültürüm ve ortalığı velveleye boğarım.” cümlesi onun her zaman taktırdığı bir ifadesidir. Üstad sadanın yüksek olmasıyla mûsikînin dahi yükseleceğine kanaat eder. Davul gibi çok kalın ses çıkaran bir mûsikî aletinin kendi orkestrasında yer bulması onun azamet fikrine bir misaldir.

Denebilir ki en sevdiği alet-i mûsikîye davul ile kontrbastır. Cesametleri fazla ve sesleri kalın olduğu için...

Ve yine denebilir ki en sevmediği de kemencedir: Mini mini cüssesi ve gayet ince sesi olduğu için... onu bir fasıl idare ederken gördünüz mü bilmem. Turları o kadar azametlidir ki elindeki değnekle sazdelere her defasında kırk ton ağırlığında yumruklar savuruyor zannedersiniz. Sanki bir orkestra şefi değil, dram oynayan bir artisttir, hareketleri onlar gibi sert ve yüksektir.

Ruh tahlili ile uğraşanlar için üstad bulunmaz bir üstaddir. Küçüklüğünde Çırpıcı çayırında pehlivanlıktan işe başlamakla beraber hala ak sakalıyla o dâvâdadır. Gerçi maatteessüf (Amikazem)’li olduğundan dolayı vücut kudretleri göstermiyorsa da hıncını mûsikîden alıyor.

O, cesamet ve azamete olan ibtilasından dolayı ömründe bir defa mahcup olmuştur. Paris’te Şanzelize’nin en mükemmel bir lokantasında bir istakoz macerası vardır ki, bu macera, çok nefistir. Üstad burada her insanın ömründe birçok defalar kırdığı gibi mühim bir pot kırmış, fakat kırdığı potu anlamayanlar gibi vurdumduymazlardan olmadığı için hatasını hemen tamire kalkmış, bu sefer de mühim bir çam devirmiştir. Bu devrilen çam o kadar cesimdir ki, ancak onun azamet efkârıyla mütenâsiptir. Vak’anın aynen zikri uzun kaçar.

Üstadı bu kadar izahattan sonra tanınamak mümkün müdür? Fakat biraz daha ilave edelim. Hani şu (Yeni Ses) Gazetesinin bir sene evvel açtığı münakaşaya ancak Alaturkacıların zaferini gördüğü için iştirak etmeyen, mamafih her Avrupaya giden zatın her

yerde kolayca alabileceği vesaik gibi bu vesikaya istinat ederek Alaturkaya hücum eden zatı müsabakaya davet eden üstad yok mu? İşte budur. Mûsikî sahasında Hz. Ali gibi cesur ve sahîh-i (rîfat) bir zattır. Allah ömrünü ve davulsuz eserlerini mezdad eylesin. Amin.

b. Kaleci

Gelibolu'dan biri her gün seyahat etmektedir. Ruz-u mahşere kadar da (seyyah) olarak kalması ihtimali galiptir. Onun musikide hatt-ı hareketini görenler, kendisine (Merkez müdafî) demişlerdi. Tevcih fena değil. Ancak o daha ziyade (kaleci) olmaya layıktır. Çünkü Millî Türk mûsikîsine karşı yapılan hücumlar, me hacim, hatta iki kat müdafî hatlarını geçtikten sonra nihayet ona dayanır ve nihayet onun tarafından yapılan şiddetli bir hareket hücumcuları fersahlarca geriye fırlatır.

Yazılarında çok ciddi ve vakur olan muhterem kaleci kendisini mûsikîmizin üstadları arasında zikrettiğim için kızacaktır. Çünkü hareketlerinde yine vakur olmakla beraber mahviyetperverdir. Fakat muhakkak ki üstadların üstadı ve bütün üstadların medar-ı istinadıdır. (Ney) üfürdüğü malumdur. Fakat (İbadet de kabahat da gizli) diyenlerden olduğu için muvaffakiyetini herkese göstermez. Bununla beraber hayli zaman mutriplerde neva ve buselik ayinleri icra etmiştir.

Birçok meslek sahibidir ve bu mesleklerin hepsi tebrik ve tazire şayandır. Muallimdir, mekteplerde çocuklara (ebced) okutur. Seyyahtır, her gün seyahat ettiği halde hali hazırında yerinde saymakta, sütunlarda ve masadan masaya seyahat etmekte bulunmuştu. Bir zamanlar diviti belinde, kağıdı kesesinde olduğu halde Yeni Cami avlusu.. gibi mahallerde arzuhalcilik etmiştir. Fakat ancak (aşk arzuhalcisi) olmuştur. Mümeyyiz vasıflarından birisi mûsikîşinas olmasıdır. (Ney) üfürürse de mûsikîden en bariz kudreti demir gibi sağlam dimağının akislerini kağıt üzerinde tesbit eden demir kalemini maharetle kullanmasıdır. Ve Türk mûsikî üstadları arasında mûsikîye kalemiyle karışanların başında bulunmaktadır.

Geçen senenin Temmuzunda yapılan büyük mûsikî ihtifalinde üzerinde hançereleriyle veya parmaklarıyla son kudretlerini ortaya dökerken o, bu ihtifale yine kalemiyle iştirak etmiş ve (Türk mûsikîsinin Sakaryası) ünvanı verdiği bu ihtifalin en muvaffak ve en güzide bir icrakarı olmuştur.

Kaleminin çıkardığı cızırtı İtri'nin (Nevkari)'nden daha azametli, Dede'nin (Rast kari)'inden daha zengin, Zekai Dedeade Ahmet Efendi'nin tahirbuselik bestesinden daha üstadane, nazariyat ve tarih-i mûsikîde üstad olan kibar âlim Rauf Yektâ'nın Beyati Araban saz semaisinden daha edalı ve hele üstad Ali Rıfat Bey'in (Davul Havası)'ndan kat kat alidir.

Müteehhil değildir. Fakat aşıktır. Aşk mecazi değil, hakikidir. Zeval bulmaz, sarsılmaz, deva kabul etmez bir aşka mübteladır. Fakat maşuku ona vefakar olmakla beraber nachle adem-i kaabiliyeti olduğu için bu aşk devam edecektir. Kime mi aşıktır? Gevezelik olacaktır ama söyleyeceğim.

(Neyzen Tevfik)'e... Son günlerde yeni bir aşka daha müptela olmuştur. Bunu da ifşa edeceğim: Kemeçe üstadı Kemal Niyazi'ye...

Kemal Niyazi'nin Ferah Tiyatrosu'nda verilen Federasyon konserlerinde görülen muvaffakiyetlerine karşı herkes müncezib olmuştur. Fakat kalecimizin bir (aşık-ı şuridedil) olduğunu görenler hislerini ifşaya cesaret edememektedirler. Kemal Niyazi Bey'in bir (segah taksimi) esnâsında çehresine dikkat ettim: Çehre sararmış, gözler dikkatle küşade ve teessürü ifade edecek derecede nemdar idi. Bu halinde on dakika sonra yeni aşkı bizzat söyledi. Onun aşkını, kendisinin şu ifadesiyle ne kadar derin olduğunu anlayabiliriz; Kemal Niyazi taksiminden bahsediyorken . (Çölde altın lüleli bir şarap şadırvanından dolan bu bin renkli kadeh dudaklarıma serin bir lezzetle dokundu. Fakat içmeye vakit kalmadan boşalmış gibi oldu. Bu hasreti bütün ömrümce unutmamam yeridir.) Ne derin aşk değil mi? Halbuki ne kendisine şarap ihsan eden oldu, ne de bin renkli kadehi dudaklarına yaklaştırdıktan sonra (...cee) diyeceğin var. Mesele yalnız Kemal Niyazi'nin kemeçe çalmasında... Fakat gelsen de Leyla'yı Mecnun'a tavsif ettir.

Güzel sese de aşıktır ve güzel bir sada çıkaran hançereyi (Allah'ın sazı) diye tarif eder.

Saf olmadığı halde kimseye karşı itimatsız değil, söylenen sözleri başkasının tefsirine mahal bırakmayacak derecede demir muhakeme ve yazılarında Süleyman merhumun hayr'ul-halefidir.

İsmi mi merak ettiniz? (Hakkı)nız var. Yıldızlar arasında (Süha) isminde bir gökbende mevcut olduğunu bilmiyorsanız mümkün değil O'nu tanıyamazsınız.

B.3. İsmail Hakkı Bey ve Mûsikîmize Hizmetleri

Meşrutiyetin ilk senelerinde teşekkül eden (Mûsikî-i Osmani Mektebi) reisliği, İsmail Hakkı Bey'in halk arasında şöhretine mebde' olmuştur.

Şark mûsikîsi için lüzumu olan malumatı umumiyye ve ameliyyeye tamamiyle muvaffak olan merhum üstad o vakitler Mûsikî-i Osmani Mektebinin en mühim anâsırını teşkil eden Kanuni merhum Nazım, Udi Fahri, merhum Amca İhsan gibi çok kıymetli sazandelerle tanburi Ahmet, İzzettin, Reşat, Veysel ve merhum Refik gibi mukadder hanendelere üstad ederek ilk Meşrutiyet senelerinde muvaffakiyetten muvaffakiyete atlamış ve İstanbul'un o vakte kadar görmediği temiz ve muntazam bir Türk mûsikîsini dinletmeye müyesser olmuştur.

İsmail Hakkı Bey'in sa'yi mütemadisi ve malumat-ı müktesebesini Türk mûsikîsi esatizesinin kesreti hilafına isteyenlere öğretmesi; mütedavil eserlerin iki üçyüzden bin'e doğru çıkmasına saik olmuştur.

Üstad eski eserlerin notalarını tesbit etmiş ve itirazlara rağmen neşretmiştir. Yeniden yetiştirmiş, yetişmişleri daha ilerilere götürmüş ve çalgı çalanların ve mûsikî müntesiplerinin adedini tezyid etmiştir.

Mûsikîmiz şimdiki varlığından büyük bir kısmını, İsmail Hakkı Bey'in son senelerdeki mütemadi ve yorulmak bilmez sayine medyundur. Şimdiki sanatkarlar arasında merhum hocadan müstefid olmayanlar da enderdir. Mûsikîmizin Ahmet Mithat Efendisi İsmail Hakkı Bey merhumdur denilebilir.

Hocası mabeyn mûsikîsi muallimlerinden merhum Latif Ağa'dır, Hakkı Bey, esasat-ı mûsikîyeyi zevk-i selim sahibi olan Latif Ağa'dan öğrendikten sonra bitmeyen bir gayretle mûsikîmizi tedkik etmiş, Yahuti dualarından, ayinlere ve en basit türkülerden eserlere kadar mesaisini teşmil ederek bütün bu eserlerin notalarını yazmıştır. Kütüphanesi mûsikîmizin hemen bütün eserlerini ihtiva eder.

İsmail Hakkı Bey'in başlıca üç vasf-ı mümeyyizi görünür:

1. Muallim ve mûsikîşinas, 2. Hanende ve şef, 3. Bestekâr.

1. Muallim ve mûsikîşinas:

Üstadın malumat-ı mûsikîsi çok geniş olmakla beraber basitti, bu basitlik yüksek bir tahsil görmemesinden mütevellitti. Hakkı Bey, mûsikî nazariyatına ancak tahlili bir surette vakıftı, terkihi ve nazari esbabı mucibe fenniyyeye müstenid bir mütalaayı üstaddan elde etmek hemen hemen tasadüfe tabi bir keyfiyet olurdu. Mamafih esatizei salife de bu kusurdan azade değillerdi. Halen mevcutların içerisinde de bu derecede ancak bir iki kişi bulunabile.

Eski mûsikîşinaslar ve muakkipleri ile Hakkı Bey arasında tarz-ı ta'lim ve ahval-ı ruhiyye itibariyle büyük bir fark vardır. Eskiler bildiklerinden ancak cûzi bir kısmını bin naz ve istiğna ile istihfaf ile taliplere bezl ederlerdi. Nota, yani kitabeti mûsikî mutlaka (düm, tek) ile ve kulaktan kapma suretiyle geçilir; ve ancak bu suretle öğrenilen eserlerde halavet bulunurdu! Eskilerce faraza bir besteyi öğrenmek için hiç olmazsa iki ay çalışmak, hocaya yalvarmak mülazemet etmek iktida ederdi.

Hakkı Bey, bu fikrin tamamıyla aksini iltizam etmiştir. O notayla tâlim tarzını tamim etmiş, bu suretle tilmizlerinin adedini arttırmış, etrafına büyük bir heveskar kitlesi toplamıştır. Bunları zaman zaman çalıştırarak eskisine nisbeten çok kuvvetli olan bugünkü icrakarların kısmı azamını yetiştirmiştir. Yirmi otuz kişilik bir ince saz heyetini ilk defa bir araya getirip çaldırabilen İsmail Hakkı Bey'dir. Müstamel fasıllarımızın adedini ondört onbeşden otuza çıkaran, eski eserleri tamim eden yine üstaddır. Fennen tenkit edenler de, istirkab edenler de üstadın büyük ve istifade ettirici bir muallim olduğunda müttetikirler.

İsmail Hakkı Bey'in umum makamlarımızın suret-i seyirlerini nota ile tesbit eden, ve bunları tarif eden bir eseri ile yine bilcümle usullerimizi misallerle izah ve tarif eden diğer bir eseri vardır. Bu eser neşr olunmamıştır. Kütüphanesinde bu eserlerin tamamı, bazı talebeleri nezdinde de parçaları mevcuttur. Şimdiye kadar neşrolunan mecmuaların en mufasssalı (Camiul Elhan) Hakkı Bey tarafından tanzim edilmiştir. Matbuu (baskısı) kalmayan bu mecmua yüzyirmi fasla ait güfteleri camidir. Üstadın, basit ve müfid bir solfej kitabı, kendi kaleminden çıkmış müteaddid matbu nota mecmuaları vardır. Bunlardan ilk intişar eden mecmuanın ismi (Mahzen-i Esrar-ı Mûsikî)'dir. Mûsikî-i Osmani mektebi namında (Şahbaz, Buselik, Karcıgar, Köçekce, Yegah, Nihavent, Kürdili Hicazkar, Saba), fasıllarının notalarını neşretmişti. Bunlardan Yegah faslının notaları Üstadın hattı-ı destidir. Darutta'lim ve Daru-l Elhan külliyyatından başka en doğru notalar Üstadın elinden çıkmıştır.

2. Hanende ve Şef:

Son zamanlarda yetişen en kuvvetli ve en yüksek hanendemiz İsmail Hakkı Bey idi. Sesi çok güzel olmakla beraber çok iyi ve çok müsaitti. Mûsikîmizde musta'mel perdeleri mansur ahenginde ve cehareti kaffiye ile okuyabilir ve elli kişilik bir saz heyetinde bile sesi bütün hanendelerin üstünde olarak iştilirdi. Mükemmel solfej bilir, buna mukabil hafızası zayıfça idi.

Basit ve lüleli, temiz bir def çalardı, yalnız sevimli üstadın defi solak çaldığını bir hatıra olmak üzere kaydetmeden geçilemez. Müzik aletlerinde pek cüzi olarak kanun ve ney çalabilirdi.

Hususi derslerde halim ve selim olan üstad, umumi meşkler ve konserlerde çok sert olur, otoritesine güvenerek artistlere istibdad yapar ve ikinci derecede sanatkarlarla bile verdiği konserlerin içinden çıkabilirdi.

Büyük saz heyetlerini Merhum Hoca derecesinde idare edebilmek çok müşkildir. Bu maiyyettinden daima fazla bilgiye, intizama, hassas bir kulağa, otoriteye, cesarete pek ziyade ihtiyaç gerektiren bir vazifedir. Bu evsafa lüzumundan fazla malik olan Hakkı Bey, kuvvei maneviyesi bozuk, kaynaşmamış bir heyete bile ruh verebilmenin sırrına vakıftı.

Üstad, bu gibi işlerde küçük falsoları bile affetmezdi.

Büyük ince saz heyetlerini idare edebilecek şeflerimiz hep İsmail Hakkı Bey'in tilmizleri arasından yetişmiştir. Bunların arasında Daru-t ta'lim'den hanende Tanburi Ahmet, Udi bestekâr Fahri Bey, hanende İzzettin Bey, merhumun bacanağı Rıza Bey en ziyade temayüz edenler arasında sayılabilir.

3. Bestekârlığı:

Diğer bestekârlarımıza nisbetle Hakkı Bey'in bestelediği saz ve söz eserleri pek çok ve mütenevvidir. Klasiklerden en büyük bestekârimiz addedilen Dede Efendi yalnız söz eserleri yapmış, saz eserleri ile alakadar olmamıştır. Hanende Hacı Arif Bey, yalnız şarkı vadisinde çalışmıştır. Yine eskilerden nisbeten çok saz eseri olanlardan biri Tanburi Büyük Osman Bey'dir. Onun da söz eserleri ile alakası yoktur.

Hakkı Bey'in bu babta da teamül hilafına hareket ettiği görülür. O peşrevinden saz semaisine kadar şarkıları ve besteleri de dahil olarak fasıllar bestelemiş, en küçük türkülerden en büyük karlara kadar kalemini yürütmüştür.

Eserlerinin adedi hakkında bir rakam söylemek kütüphanesini tedkik etmekle mümkün olabilirse de yine kendisi tarafından tertib edilen Camiul Elhan Şarkı Mecmuasına nazaran üstadın seksenbeş fasıldan ikiyüz otuzbeş şarkı bestelediği ve yine kırkaltı fasla dağılan seksene yakın kar, murabbaa ve semai bestelediği tesbit edilmiştir. *Câmiu'l-Elhan'ın* neşrinden sonra üstad durmamış, yine eski gayretle onbeş sene kadar bestelemekte devam etmişti. Eser adedi itibariyle rekor hala Hakkı Bey'dedir. Üstadın pek çok peşrev ve saz semailer, elliye yakın vatani şarkı ve marşı, fantazi eserleri ve oyun havaları vardır. Köçekçeleri, çengi havalarını muntazam bir hale Hakkı Bey sokmuştur.

İlk şarkısı rehaviden (aşk ateşine yanma gönül nafiye) şarkısıdır. Kar, murabbaa, semai cinsinden olan eserleri kusursuzdur. Bunlarda selefin yolu takip edilmiş olmakla beraber (gaygay) kısmen izale edilmiştir. Eserlerinin en büyük hassası selasettir.

En iyi murabbaalarından biri kürdili hicazkardan (gülistan-ı hasene), nişaburekden (bir kere yüzün...) besteleridir. Ferahnak, ferahfeza, acem aşiran, hiram, nihavent ağır semailer (feryad ile inerken...) nihavent nakş yürük semaisi üstadın güzel eserlerindendir.

Saz eserleri arasında nihavent, kürdili hicazkar, mahur, ferahfeza ve dilkeş havran peşrevleri, yegah ve mahur saz semailer sayılabilir

Gazelden (zülf'ü züinarına...) acem aşirandan (sermest aşkı...), (güzel sevsem...), hicazdan (sorma benden...), Dilkeş Haverandan (andelib asan), ferahnakdan (geçmem değil amma geçmem...) gibi şarkıları piyasanın Ermeni şiveli ve binnetice mütenafir-i kaffe şarkılarından çok yüksektirler. Hakkı Bey'in eserlerinde ruhani mûsikî edaları arayanlar kendilerini tamamiyle tatmin edemezler. Muhafazakarları onun için memnun edememiştir. O, bütün kudretini İstanbul'un gayri ruhani mûsikî zevklerini tesbit ve terennüme hasretmiş ve bilüzumu tesirlerden azade kılmıştır. En evvel taammüm eden şarkılarından biri hüzzamdan (kabil midir var mı benim.....)dir. İlk bestelediği marş (Ordumuz etti yemin) son bestelediği marş da (teşrifîyye) marşıdır. Bu iki bestenin güfteleri de tuhaf bir tesadüf olarak Musahipzade Celal Bey'dir. En son eseri oğlu Santuri Said Bey ifadesine nazaran (bestenigar saz semaisi) dir ki, vefatından pek az evvel bestelenmiştir.

Hakkı Bey'in mütareke senelerinden mesaisi operet üzerine temerküz etmiş ve o vakitler pek muvaffak olan (İstanbul Opereti) ancak üstadın kudreitne istinad ederek ilk adımını atabilmişti. İlk yaptığı operet (cevherli yahut binbirdirek batakhanesi)dir. Sahneye konulmamıştır.

Bilâhere Bestelediği Operetler:

(Nurussabah, bülbül, yedinci, kaşıkçılar, Nevşehirli İbrahim Paşa, Falcı, Emel) olup (İstanbul Efendisi) ile (macun hokkası) nın bazı parçaları da Hakkı Beyin'dir. Merhum Üstad Garp mûsikîsinin kabulüne taraftar olamazdı. Yalnız mûsikîmizi armoni tatbikini isterdi. Bir zamanlar bunun basit ve tedricen yapılabilecek bir iş telakki etmişti. (İlk Adım, Kadınlık Pırlantası, Kadınlık Mefkuresi) gibi eserleri Hakkı Bey'in bu kanaatinin mahsulüdürler. Maalesef merhumun Garp musikisine adem-i vukufu bunları gayrı fennî bir tecrübe misali olmadan ileri götürememiştir.

Mûsikîmizin terakkisi Şark ve Garp mûsikîlerine aynı derecede vakıf, edebiyattan, hikmeti bedayiden anlar, Hakkı Bey kadar çalışkan ve otorite sahibi bir bestekâr ve icrakarın yetişmesine bağlıdır.

19 Mart 1928, Galib Necib, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM., sa.9, s.11

B.4. Mûsikî Üstadları

Çeyrek asırdan beri onu başlı başına Türk mûsikîsinin yegane müdafii olarak tanıyoruz. Türk mûsikîsinin, denebilir ki torunundan fazla sever.

Bab-ı Âlî kâlemlerinden birisinde ehemmiyetli bir mevki işgal ediyorken bile, Türkiye'de mûsikî hareketlerinin müdürü idi. Yirmi seneden beri yazıları ile tanırım ve yazılarındaki şiddeti görerek, Onu Ali Rıfat Bey üstadımız gibi (azimetlû efendim hazretleri) zannederdim. Eski mecmualarda (alabroz) kesilmiş saçları ile biraz uzun ve zarîf çehresi ile, bağlama boyunbağı ile gördüğüm vakit ilk defa sükutu hayale uğradım. (Hakuk'un sesi) bestekârı üstad Muhammed Baha Bey ile aralarında cereyan eden eski bir münakaşasında onun ruhunu biraz anlayabildim.

Türkler'de mûsikî nazariyat ve tarihinin yegane üstadıdır. Mûsikî deki çehresi yalnız bu kadarla kalmaz, güzel bir bestekârdır. Üç beste beyati araban saz semai gibi dinlediğim birkaç

eseriyle üstadın yazıları kadar bestelerinin de kıymetli olduğunu gördüm. Beyati araban saz semaisini çalınız, tamamiyle üstadın hüviyetini okumuş olacaksınız.

Son zamanda intişar eden makalelerinde müdafaa ettiği (mûsikîde teceddüt..) meselesine ait yazılarında samimi olmadığını zannederim. Ciddi olsaydı, behemehal davullu dümbelekli birkaç marş yapması icabederdi. Düşünüyorum: Acaba üstad bir marş yapsa, spor, izci marşlarının bestekârı gibi azametli mevzular mı arardı? Zannetmem. Yapacağı eserler şüphe yok ki, inadına çarpık seslerden müşekkel olarak (şairler marşı), (mütevâzîler marşı) gibi hayal ve mahviyete ait olurdu.

Üstadı ilk defa olarak dört sene evvel Zekai Dede namına yapılan bir ihtifalde nutuk irad ederken gördüm. O düzgün, pürüzsüz ve biraz da kaygın ve peltek ifadesiyle söz söylerken, ikinci defa sükut-u hayale uğradım. Yazılarında çok şiddetli ve ateşli olan üstad sözlerinde çok sakin ve mütavazi idi. Onunla dost olduktan sonra anladım ki kendisi ile şifahen görüşmemelidir fikrine mülayim kalmayan cevapları (ah ah ah vah....) tarzında pepeme bir tasdik ile geçirir ve hakiki fikrini öğrenemezsiniz. Mükatebe ederseniz sözünüzü tartarak yazınız, çünkü ufak bir ihmaliniz sizi kalp beşliğe döndürür. Konuşurken mütevâzî gördüğünüz üstad parlanmış bilhassa Türk mûsikîsi aleyhinde bir kelime sarf etmişseniz bir çok Frenk muharrirlerden misaller getirerek sizin yüzünüzü tersine çevirir. Üstad Frenk mûsikîsini hiç sevmez, onu (dana gibi bağırma) veya (kedi gibi miyavlama) diye tavsif eder ve Frenkane bir konserden “valeryan” koklamış gibi tiksindir. Bu tabirleri onun müteaddit makalelerinde bulabilirsiniz. Üstad bazen böyle yakası açılmadık tabirler bulmakta maharet gösterir. (ayarı bozuk saatler) ve (ultra modern bestekâr)... gibi bir çok tabirleri vardır ki bunlar üstadın eserleridir. Müşafehelerinde dahi bazı ateşli zamanları olur. Hiç ümit olunmayan bir anda saçları, bıyıkları dimdik olur. Vücudu titreyerek hücum eder. Bu hali bir talaş alevi gibidir. Bir dakika sonra bu hiddet ve şiddet sabun köpüğü gibi sönerek terdiye vermekte istical eder. Bazen hakaretlerinde bile naziktir. Büyük bir eseri aleyhinde bulunan bir zat bir gün üstadı eski bir müessesede kain dairesinde ziyarete geldiği vakit üstad: “Rica ederim, beyefendi hazretleri hücrei acizanemi şerefıab etmeyiniz!..” dediği meşhurdur. Üstadı sevmeyenler (neyzenbaşı) lakabı takmışlardır. Esasen bu isim onun eski ünvanıdır. Yeni Kapı Mevlevihanesinde uzun müddet vazife yapmıştır. Onu, (ney) üflerken gördünüz mü? sakın başını sağa, vücûdunu sola, ellerini yana uzatmış vücûdu ile (mim) işareti resmeden neyzenlere benzetmeyiniz. O, neyi dimdik tutar Eyüp oyuncağı bir düdük çalıyor zannedersiniz. Ney çaldığı gibi tambur çalar fakat çalması ancak bu iki saza münhasırdır.

Başka hiçbir nesne çalmaz ve hatta bir musikişinâsın kendi eserine (tahir buselik) peşrevinin bir hanesine ilave edildiği gibi intihal bile edemez. (Yeni ses) gazetesinin mûsikî münakaşasında her taraftan yağın tarizlerde münhasıran üstad istihdaf olundu. Herkes biliyordu ki üstadı mat etmekle Türk mûsikîsi dâvâsı da mağlup olacaktır, fakat üstad torun sahibi olduğu halde bir gençte görülmeyen cevvaliyet ve şiddetle mütemadiyen bu hücumları püskürttü. Yoksa kaldırım malumatı ile Avrupalı lisanı kullanan bir zatın şımarık bir çocuk edasıyla savurduğu istihza ve hakaretler dolu yazılarına bir müddet cevap vermediğini gördüğüm vakit üstadım Mehmet Baha Bey'e (acaba neden cevap vermiyor?) dediğimde mu'ma ileyh:

Benim bildiğim adam ise behemehal cevap verecektir, cevap vermezse ağustos böceği gibi çatlar... demişti. Filhakika ertesi günü intişar eden bir makalesi ile her satırında birkaç Frenk kelimesi kullanmayı itiyat eden bu tıflı ebcet hivanı ensesinden yakalamış sarsa sarsa serseme çevirmişti.

Size tavsiye ederim; üstadı karşı aleni olarak aleyhtar olmayınız. Yakanızı kurtaramazsınız.

Ali Rıfat Bey, üstadımız yorgun, büyük bir ictimaide üstadın ismine nihayetindeki (bey) ünvanını kaldırmayı teklif etmiş, çok hasbi (hissi de olabilir) sözlerle:

"Nasıl (Namık Kemal), (Abdülhak Hamid), diyorsak bunun da ismini sadece (Bey)'siz zikrederim. Bey kelimesi bu muhterem simaya kendi isminden daha yüksek bir fazilet bahş edemiyor demişti. O vakitten beri üstad yalnız kendi ismiyle yad olunmaktadır. Eğer Ali Rıfat Bey'in (Bey)'liği zat ve şahsına münhasır kılınmak gibi hodbin bir düşüncesi yoksa bu ünvanın kaldırılması münâsip olmuştur.

Üstad, (ehl-i hayr)dandır. Yalnız kuyumcular çarşısındaki (muhmin)ler gibi sabit bir dükkanı yoktur. Herhangi bir nağmeyi kendisine okuyunuz, o size nağmenin bestekârını veya hiç olmazsa hangi devir mahsulü olduğunu doğru olarak bildirecektir. Üstadı bir fasıl idare ederken görmedinizse onun elindeki değneği niçin salladığını takdir edemezsiniz. Meselâ bir (devr-i kebir) ikanda peşrev çalınıyorken o değneği aşağı yukarı sallar. Dikkat ediniz ne bir darb vuruyor ne muntazaman devri kebir ikamı işaret ediyor. Belki de bunların ikisini de birbirine karıştırıyordu. Bu uzun yazıyı okumaya başlayınca üstadı tanıdığımıza eminim. Bu (Rauf) ve (Yekta) üstadı kim tanımaz.

C. TÜRKİYE'DE MÛSİKÎ HAREKETLERİ:

C.1. Türkiye'de Mûsikî Hareketleri:

Cumhuriyetin muhtelif ilim ve sanat sahalarında vücuda getirdiği feyizli ve inkılap her tesirlerden mûsikî âlemimizin de hissedar olmağa başladığını büyük bir memnuniyetle görüyoruz. Vakıa muasır medeniyetin en zaruri havaıyıcından biri ve belki en mühimi olan “mûsikî”ye karşı bu âna kadar gösterdiğimiz lâkaydıye bundan sonra dahi devam edilmemesi pek tabii idi.

Muhterem şehir eminimiz Muhyiddin Bey'in çok musib tedbirleri sayesinde nasıl ki (Daru-l Bedâyi) teşkili tarihinden beri görülmemiş ciddi bir faaliyet içinde temaşa hayatının bizde dahi inkişafına çalışmakta ise yine aynı makamın himayesi altında bulunan (İstanbul Mûsikî Konservatuarı)da bir taraftan şimdilik yalnız Garp mûsikîsinin mazari ve ameli cihazlarını tedris etmekle beraber diğer taraftan yine müessese dihilinde teşekkül eden ve en salahiyyetdar zevatdan mürekkep olan ilmi bir heyette milli mûsikîmizin eslafdan yadigar kalan neis eserlerini tasnif ve besbite çalışmaktadır.

Tasnif heyetinin mütemadi mesaisi ile notaya alarak (Daru-l Elhan Külliyyatı) namı altında tab ettirmeye muvaffak olduğu klasik âsârın miktarı hali hazırda 100 sayıya balığ olmuştur. Bu mühim külliyyatın havi olduğu eserler kâr, nakış, murabba', semâî, peşrev, saz semaisi, gibi mûsikîmizin ümmehatından olan madud, kıymetli âsâra munhasır bulunmuş iken ahîran eslafın en nadide şarkılarının da neşrine başlanmıştır ki, piyasa şarkılarından bıkmış usanmış olan temiz mûsikî meraklılarını şiddetle memnun edecek bir hadisedir.

Türkiye'de mûsikî hareketlerinin canlanmaya başladığının en büyük fiilî delili gazetemizin meydana çıkmasıdır. Böyle bir gazeteye olan ihtiyaç mûsikî mehafilimizde çoktan beri kendisini hissettirmekte idi. Garp memalikininde yalnız mûsikîden bahseden bir değil, birçok gazete ve mecmualar olduğu halde bizde tek bir gazetenin bile bulunamaması irfan hayatımızın başka şubelerinde gösterdiğimiz meşkur faaliyetler ile hiç de mütenasip düşmemektedir.

Gerçi yevmî gazeteler mûsikîye dair yazılara memnuniyetle sahifelerini açıyorlar. Lakin o gazetelerin de kârilerini ekseriyetle alakadar eden sathî ve havaî bahisleri derc etmek isteyeceklerini düşünen mûsikî muharrirleri yazacakları makalelerde sırf ihtisasa taalluk eden ciddi meseleleri mevzu-u bahs etmekten bitab ictinab etmektedirler.

Türk mûsikîsinin Garp mûsikîsiyle istihalesine meydan vermeden kendi ruh-u nevâz vadisinde terakki ve asri bir şekle inkılap etmesi esaslarını hazırlamak için mûsikî alimlerimiz arasında münakaşa ve halledilmeye muhtaç o kadar muazzam meseleler vardır ki, bunların bütûn saatiyle yevmî gazetelerin sahifelerinde münakaşası esasen imkan haricindedir.

Gazetemiz Garp mûsikîsi aleminde mûsikî dünyamızı alakadar eden bilcümle hadisatı takip ve kârilerini muntazaman haberdar etmeyi vazifesi cümlesinden addettiği kadar mûsikîmizin terakki ve inkişaf etmesi için alınması lazım gelen tadbirlerin tesbiti yolunda mûsikî mütefekkirlerimizin ilmi bir zeminde teatî-i efkâr etmelerinde vasıta olarak bizde dahî (mûzikoloji) cereyanlarının uyanmasına gayret edecektir.

İhtimal ki, kârilerimizin bir çoğu bu (mûzikoloji) tabirini ilk defa işitmektedirler. Mûsikînin münhasıran ilim ve tarih nokta-i nazarından tedkikini istihdaf eden mütebahhirane mesaiye taahsis edilen bu tabirin medlulü pek vasi'dir. Fransızların (mûzikoloji cemiyeti) namıyla bilhassa bu mesai ile iştiğal eden bir cemiyetleri ve bu cemiyetin bir de mevkut mecmuası vardır ki, her sayısında cidden mühim bahislere temas etmektedir.

Diğer taraftan Avrupa'da Şark mûsikîsine karşı çok müsait ve lehdar telakkilerin meydan aldığına şahit oluyoruz. (Yalnız iki makam) nazariyyesinin sıkıcı çemberi içinde bunalan Garp mûsikîsi mümessilleri bu çemberi kırmak için gece gündüz çalışmaktan geri durmuyorlar. Bunların içinden bir kısmı "çeyrek sesleri" esas ittihaz ederek yeni bir mûsikî nazariyesi ihdasını devsiye etmekde, bir kısmı ise çeyrekten de küçük seslerin kullanılmasına taraftar bulunmaktadır.

Gazetemiz bütûn bu fikir cereyanlarından Türk mûsikîsi dünyasını haberdar olmasını temin için elinden geleni sarfedecektir.

Makalemizin başında söylediğimiz gibi mukaddes cumhuriyetimizin ruhlarımıza nefh ettiği ciddi sa'yi gayret düsturlarından her nedense yalnız mûsikîşinaslarımız lüzumu derecesinde uhdelere hisse aldıklarını gösterecek icratta bulunamamışlardır. Gerçi Sanayi-i Nefise birliğinde bir mûsikî şubesi teşekkül etmiş ise de bu şubeyi tesis eden gençler senelerden beri gazete sahifelerini işgal eden manasız ve faidesiz (alaturka-alafranga) davasını

ebedileştirmek gūya kendilerince de matlup ve mültezim imiş gibi davranmışlar ve aralarında Şark ve Garp mûsikîlerinin her ikisine de vakıf bir iki vatandaşı almaktan bilhassa ictinap etmişlerdir.

Halbuki bu gibi cemiyetler erkanının yalnız Garp mûsikîsi icrakarlarından mürekkep olması kifayet etmeyeceği düşünülmei, Garbın (mûzikoloji) cereyanlarına vakıf ve alelhusus bu cerayanların Şark mûsikîleriyle ve o cümlelerinin mühim olan Türk mûsikîsi alakası derecatını idrak ve takibe muktedir ve lüzumunda bu bahislere dair söz söyleyebilecek ilim adamlarımızdan tanınmış bir kaç simanın o cemiyetlerin sinesinde mevkileri bulunması lazım gelirdi. Zaten (Sanayi-i Nefise Birliği) bir mûsikî şubesi teşkil ederken Türk mûsikîşinaslarının re'yini almış ve alel usul serbest bir intihap yapılmış olsa idi bunun böyle olacağı şüphesiz idi ve o zaman mûsikî şubesinin daha ziyade Garphılar nezdinde pek müstesna bir mevkii, ilmi bir kıymeti bulunurdu.

Faraza bir Garp müzikoloğu şehrimize gelip de bu şube azasından milli mûsikîmiz hakkında nazari veya tarihi bazı istidahlarda bulunmak veyahut daha basiti olarak Türk mûsikîsinden bazı parçalar dinlemek istediği vakit karşısında söz söyleyecek kimseleri bulmuş olurdu. Birlikteki mûsikî şubesinin şimdiki vaziyeti devam ettikçe bu yolda vaki olacak müracaatlara karşı:

-Biz münhasıran Garp mûsikîsi tahsil ettik. Türk mûsikîsinin ne nazariyat ne ameliyat ne de tarihinden haberimiz yoktur!

Demekten başka çare kalmayacaktır ki, bunun milli harsımız namına ne derece hicabaver bir cevap olacağını izaha hacet yoktur. Halisane ümit ederiz ki mûsikî şubesi bu vaziyetini ıslah ve ikmal hususunda daha ziyade gecikmeyerek ve yalnız Garp eserleri icrakarlarından müteşakkil azası arasında birkaç da Türk müzikoloğu dahil olması lüzumunu nihayet takir edecektir.

Son günlerde mûsikî hadiseleri içinde en muhterem üstadımız Ali Rıfat Beyefendi'nin riyaseti altında bulunan (Türk Mûsikî Cemiyetleri Federasyonu)nun faaliyete geçersidir. Şehrimizin muhtelif semtlerinde zaten mevcut mûsikî cemiyetlerinin mümesilleriyle en mümtaz mûsikîşinaslarımızdan mürekkep olan Mûsikî Federasyonu İdare Heyeti her hafta Çarşamba günleri Şehzadebaşı'nda Letafet Apartmanı fevkinde (Cumhuriyet Halk Fırkası)'na mahsus salonda ictima etmektedir. Mûsikî Federasyonu ictimalarında cereyan eden müzakerat zabıtnamelerinin gazetemize derci mukarrerdir.

Mevzuken haber aldığımızı göre (Federasyon) İstanbul (Türkocağı) ile bil iştirak yakında büyük bir konser verecektir. Kıymetli ve teceddütperver bestekarımız Ali Rifat Bey'in parlak besteleriyle Muhlis Sabahattin, Udi Sedat Bey'lerin yeni eserlerini ve bir de klasik ve nâşenîde (beyatî araban) faslını ihtiva edecek ve (Daru-l Elhan)'ın mülğa Alaturka şubesi muallimleri ile güzide talebatından elli müteceviz sanatkarımızın iştirakiyle verilecek olan bu muazzam konsere mevsimin şüphesiz en mükemmel bir mûsikî ziyafeti nazarıyla bakabiliriz.

Mütemmim istikbarımıza (Mûsikî Federasyonu) önümüzdeki Ramazan-ı Şerif'te Beyoğlu Sinema salonlarının birinde fevkalade mükellef dört konser verilmesini de karar altına almış ve bu konserlerin azami muvaffakiyetle icrasını temin için şimdiden hazırlıklara başlamıştır.

(Daru-l Elhan)'dan Türk mûsikîsi tedrisatının kaldırılması halk arasında milli mûsikîmize karşı o kadar teveccühkar bir fikir cereyanı hasıl etmiştir ki, bundan istifade fırsatı kaçırmak istemeyen gramofon kumpanyaları Alaturka parçaları plaklara almak için İstanbul'a mühendisler göndermekte birbirleriyle şiddetli rekabete başlamışlardır.

Diğer taraftan şehrimizdeki musiki alatı amilleri de ney, ud, tanbur, kanun gibi milli Alaturkamızın müşterileri daha ziyadeleştiği ve bilhassa Anadolu'dan bu alanlar için bu aldıkları siparişlerin imaline yetişemediklerini söylemektedirler.

Makalemize hitam vermeden evvel (Daru't-Talim-i Mûsikî Heyeti) tarafında Şehzadebaşı'nda müzeyyen bir mûsikî salonu açıldığı da memnuniyetle kaydedeceğiz. Bu mütesanid ve yek vücud mûsikî heyetini teşkil eden muktedir sanatkarların verdikleri konserlerde çok muvaffak olduklarını iştiriyoruz. Yakında gidip konserlerinde bulunacak ve intibaklarımızı buraya yazacağız.

26 Kanun-u Sani 1928, Rauf Yektâ Bey, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.2,s.3

C.2. Yeni Türk Beste Mektebi

Hayret ediyorum: Mûsikî dünyamızda büyük bir hadise olmuş, Yeni Türk Beste Mektebinin temeli atılmış. Mûsikî müverrihi geçinenlerden olduğumuz halde bizim haberimiz yok! Teşekkür olunur. (Vakit) refikimize ki, sütunlarına koyduğu bir makale ile biz alakadarları bu mühim hadiseden haberdar etti. Temeli atılan mektep mensuplarının nasıl

çalıştığına dair makalede verilen malumatı dikkate şayan bulduğumuzdan bir hûlasasını mecmuamıza nakledip, altına da mütalaatımızı yazacağız.

Yeni beste mektebi çalışma tarzında Garplı milliyetperver bestekârlardan hiçbirini taklit etmiyor imiş. O halde hatıra ilk gelen sual şu oluyor: Acaba kimleri taklit edecek? Şarklı bestekârları ve meselâ Abdûkadir Meraği, Itri gibi eski üstadlarımızı mı? Yoksa meselâ Sabahattin Bey gibi (Ultra-modern) Türk bestekârlarını mı? Makalenin yazılışına bakılırsa yeni mektep, mukallitlik şâibesinden münezzehtir kalmak için ne Şarktan ne de Garptan hiçbir bestekârı taklit etmeyecek. Şu halde -eskilerin tabirince- bir de nar-ı fitene giderek kulakların duymadığı yepyeni bir mûsikî icad edecektir!

Gerçi piyanist Korto yeni mektebi İspanya'da Albeniz, Rusya'da Borodin'in temsil ettiği mekteplere benzetmiş ise de bu hatadır. Çünkü Fransız piyanisti mektebimizi Garbın mümasıl mekteplerine teşbih etmekle bize mukallitlik isnat ettiğinin farkına varamamıştır. Binanaleyh bu hatayı hemen tashih etmeliyiz; su-i tefehhüme mahal kalmasın: "Müşâbehet taklit neticesi değildir; arzuldadır!"

Yeni mektebin muvaffakiyetleri de görülmeye başlamış: Karilerimiz gazetelerde okumuşlardır ki, Korto isminde meşhur bir piyanist geçenlerde şehrimize gelmiş ve birkaç konser vermişti. Vakit teki makaleden anlaşıldığına göre Korto'nun İstanbul'a geleceği, burada şayi olunca alakadarlar yeni beste mektebinin turfanda mahsulatının Korto'ya çaldırıp, mektebe reklam yapmak fırsatını kaçırmak istememişler ve o mahsulatın notalarını hemen Paris'e göndermişler. Korta, bunları Paris'te hafızasına alacak, burada ezberen çalacakmış. Ne fayda ki, gönderilen eserleri -hafsalası almadığından mı nedir- Korto ezberleyememiş!? Bununla beraber Fransız nezaketi işte amil olmuş ve nihayet yeni mektep eserlerinden hiç olmazsa bir tanesini İstanbul'da Korto'ya çaldırmaya muvaffak olmuştur.

Yeni mektebin temeli atılırken veyahut atılmadan evvel başlayan muvaffakiyetleri bu kadarla da kalmıyor: Peygamberlerin geleceğini evvelden tebşir edenler (Precurseus) olduğu gibi Türkiye'ye gelecek Türk mûsikîsi peygamberinin mübeşşiri de şimdiden zuhur etmiş imiş. Makalenin muharririne nazaran bu tebşirci konservatuvarın piyano muallimlerinden Cemal Reşit Bey'dir. Korto, bu son seyahatı ile hem bu tebşircinin sanat mevkiini tesbit etmiş, hem de yeni mûsikî tarihimizin mebdini imzalamış imiş...

Makalenin hulasası burada bitti. Korto'nun konserinde bulunamadığımız için etrafta bu kadar söz sarfedilen eserin mahiyeti hakkında biz de bir fikir edinmek istedik ve bu maksatla

konserde bulunan bir mûsikîşinas dostumuza müracaatla bu husustaki intibalarını sorduk. Aldığımız cevabı aynen buraya kaydediyoruz:

- Aman birader, olur şey değil! Herkesin bildiği mahud zeybek havası yok mu? Zavallı havanın başına gelenleri o gece konserde bulunup da dinlemeli idin. Bana öyle geldi ki, zamanımızda bestekârlık çok kolaylaşmış, ressamlıkta bizim empiresiyonist beyler, nasıl muşambanın üstüne birkaç renk boya fırlatıp, üzerine de bir fırça çektikten sonra derhal bir tablo meydana getiriyorlar ise, aynı marifetin musikide de tatbikine başlanmış. Halk arasında tanınmış havalardan birini ve meselâ bir zeybek havasını al ele. Ötesine berisine zeybeklerin cenk aşkını tasvir edeceğim diye piyanonun yapabileceği azami gürültülerle tamamıyla alafranga üslupta bir takım gülünç ve manâsız ıskalalar ilave et. Arada bir kaç zeybek havasına! Yeni Türk Beste Mektebini'nin tebşircisi oldun gitti! İnsan o hale geliyor ki, Paris bulvarlarında dolaşırken beriki bir süratle kendisini Aydın Çarşısı'nda bir zeybek kahvesinde zannediyor. Lakin bu hal çok sürmüyor; bu sefer de Berlin'in bilmem ne şetresesinde dolaşıyorsunuz. Lakin bestekâr sizin orada uzun müddet vatan-cüda kalırsanız "da'üs-sıla"ya mübtela olacağınızı düşünüyor ve hemen karşınıza yine zeybek havasını çıkarıyor. Bu Şark'tan Garb'a ve Garb'tan Şark'a tayy-i mekan hadisesi bir kaç defa tekrar ediyor ve nihayet eser de bitiyor. Anlaşıyor ki, bize bundan sonra "Modern Türk Mûsikîsi" diye arasına nazar boncuğu makamında bir iki satır zeybek havası, kasap havası serpiştirilmiş alafranga parçalar çalacaklar, biz de asri bir mûsikîye malik olduk hülyasıyla sevinip duracağız. Azizim seni temin ederim ki, bu eserde mahut zeybek havasından başka "Türk mûsikîsi" namına tek bir name bile yoktur. Bir zeybek havası dinleyeceğim diye uzun müddet piyano üzerinde Türk'ün ruhuna, bedii zevkine külliyyen yabancı bir takım gürültü ve patırdıları dinlemek, benim fikrimce iki dirhem bal yutabilmek ümidiyle yüz türlü keçiboynuzu yemeğe benzer.

Şimdi biraz da ciddi konuşalım. Mûsikî Tarihi'nin felsefesi gösterir ki, Garplılar nezdinde lahn (melodie) bulmak istidadı fitraten çok azdır. Garplı bu istidat, Şarka doğru geldikçe inkişaf başlar.

"Lahni" yaratmaktaki nasipsizliklerini gören Garp bestekârları, bu noksanlarını başka yollarda telafi için bir takım çarelere baş vurmuşlardır. Bu çarelerin biri şudur: "Halk mûsikisinde herkesin hoşuna giden küçük bir lahn parçasını, isterseniz bir (motif)i veya daha mükemmel olan (tem)i alıp bunları (tevsî') için etrafını münâsip cümlelerle doldurmak, biraz da (ahenk) ile söylemek ve bu sayede halkın kulağına güzel bir tesir yapacak bir beste

meydana getirmek” Garplıların bu yolda yürüyerek (lahn) bulmaktaki istidatsızlıklarını mehma-imkan örterler.

Halbuki, Şarkta ve bilhassa Türkler nezdinde lahn istidadı o derece kuvvetlidir ki, Garplıların çaresizlik karşısında müracaata mecbur kaldıkları bu yollara gitmeğe, hakiki bir Türk Bestekârı esasen lüzum bile hissetmez. Mûsikîmizde öyle şaheserler vardır ki, rengarenk pırlantalarıyla serapa mürassa birer name şelalesidir. Elinin altında böyle zengin bir mûsikî hazinesi bulunan bestekârlarımız müptezel bir havayı developpe etmeğe bittabi tenezzül etmezler. Türk mûsikîsinin de kendisine mahsus gayet vasi bestekârlık kavaidi vardır ki, (Daru-l Elhan)’dan millî mûsikîmizin ilmi halinde tedrisi kaldırılmamış olsaydı, bestekârlık sınıfı talebesine bu kavaid öğretilenkti.

Benim kat’i kanaatime göre Cemal Bey Türk mûsikîsinin ne nazariyat, ne de ameliyatına vakıf değildir. (Halk Şarkıları) mecmuasının derdest tab’ı bulunan dördüncü sayısına konulmak üzere yazdırıp, imzaladığı mukaddime bunu sarahaten göstiriyor. Cemal Bey orada beyaza, siyah diyecek kadar millî mûsikîmize biganeliğini ilan eden bir takım gaflar yapmıştır ki, okurken hayretten kendimizi alamadık. Mecmuanın dördüncüsü neşredilince o mukaddimeyi yine bu sütunlarda teşrih ve ilmî delilleriyle tenkid edeceğiz. Ta ki hakikat herkesin nazarında tezahur etsin de tebşircilik efsanesini ortaya çıkarınların akılları başına gelsin. Ama denilecek ki, Cemal Bey yalnız Şopen’i, Wagner’i mi çalsın? Bunu söylemek kimin hatırına gelir? İşte (Daru-l Elhan Külliyyatı) meydanda duruyor. Orada Itri’nin, Sadullah Ağa’nın ölmez klasikleri var. Zevkine varabilirse arasına onları da çalsın. Avrupalılara beğendirebileceğine emin ise istediği kadar sonat, senfoni... yazsın. Bizler bu cihetlere karışmayız ve bilakis iftihar ederiz. Pekala ama Türk mûsikîsi firması altında bir beste vücûda getirmesin mi? Ha! İşte buraya gelince meselenin rengi değişir. Cemal Bey Paris’e kadar gidip nasıl Garp mûsikîsini bir üstaddan öğrendi ise -bütün salahiyyattar ağızların çıkardığı veçhile- ayrı bir sanat, bir ilim olan Türk mûsikîsini de bir üstaddan öğrenmeğe muhtaçtır. Bir lisanın evvela ehlinden sarfı, nahvi tahsil olunur; sonra o lisanda yazı yazılabilir. Kendisi henüz gençtir; iki üç senesini de millî mûsikînin tahsiline hasrederse herhalde çok istifade eder.

Benim genç sanatkara yapabileceğim baba nasihatı şudur ki, konservatuvarda bir kürsü kapmak ihtirasiyle kendisine bol keseden mûsikî peygamberi mübeşşirliği payesi tevcih edenlere itimad edip de büyük bir ilim ve sanat madeni olan Türk mûsikîsini yabana atmasın

ve bu mûsikîyi esaslı surette tahsil etmeden Türk ruhuna hitabedebilecek eser yazmanın imkanı olmadığını hiç bir vakit unutmasın.

Şurasını da ilave edeyim ki, Rum garsonların söylediği Türkçe ne ise, piyanoda çalınan Türk mûsikîsi de odur. Piyanonun muaddel (tempere) sesleriyle hakiki Türk nağmelerini duymanın imkanı yoktur. Muhterem şehreminimiz Muhyiddin Beyefendi'den geçende rica ettim. Gelecek sene bütçesine Türk "sistem tonal"ının kullandığı bütün nağmeleri havi mükemmel bir piyano yaptırmak için lâzım gelen tahsisatın konservatuvar bütçesine vaz'ına çalışacaklarını lütfen va'd buyurdular. Bu piyano geldiği vakit Cemal Bey arzu ederse mûsikîmize dair kendisine nazari ve ameli dersler vermeyi Türk mûsikîsinin te'min-i istikbali namına vatani bir vazife addederim.

Burada Garbın büyük üstadlarından (Brohl)'in söylediği çok doğru bir sözü Cemal Bey'e hatırlatmak isterim: (Türk mûsikîsinin istikbali, Şark ve Garp mûsikîlerinin her ikisini de mükemmelen ve müsavi derecede bilenlerin elindedir.) Bir taraflı malumat ile yapılacak eserler nihayet böyle ne Şarkı, ne de Garbı memnun edemeyecek ömürsüz parçalardan ibaret kalır ki, bunlara sarfedilen zamana acırız. Berlin Konservatuvarı müdürünün şu sözü de kulağımıza küpe olmalıdır:

"Türkler! Mûsikîde inkılap yapmak güçtür. Mûsikînizi terakki ettirirken mümkün mertebe Avrupa mûsikîsinin taht-ı tesirinde kalmamağa çalışınız..

İşte akli erenler bize böyle söylerken tamamiyle Garp üslubunda yazılan kızıl Alafranga eserlere: (Taklit değildir; halis Türk mûsikîsidir!) damgasını vuran ve bu eserlere bakarak mevhum modern Türk Beste Mektebi'nin temeli atıldığını ilanda isti'cal eden pohpohculara gülmek elimizden gelmiyor.

16 Şubat 1928, Rauf Yektâ, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.5,s.1-2

C.3. Mûsikîmizin Veçheleri

Geçen haftaki makalemizde mûsikîmizin veçhelerini, hedeflerini belli başlı hudutlar içinde toplamağa çalışmış, aklımızın erdiği, dilimizin döndüğü kadar gayret etmiştik. Son haftanın musıkı hareketleriyle pek yüklü olmasına, hayli heyecanlı hadiselerle sarsılmasına rağmen yine o silsileye devam edeceğiz.

Öyle sanırım ki, bunda evvel de bir yazımda, sözlerimin indi mütaalardan şahsi bir görüş kaabiliyetinden başka bir meziyeti, dâvâsı olmadığını kaydetmiştim. Maksadım ilim yapmak, hüküm vermek değil; kendi menşurumdan süzülen hadiseleri aksettirmektir.

“Mûsikîmizin veçheleri” terkiibinden kastettiğim mânâ da, yine böyle bir şeydir. Mûsikînin alel umum sanata taalluk eden noktalarında ısrar ile durmak ve hususiyet başladığı anda sözü erlerine bırakmak, galiba pek hadsizce birşey olmaz. Benim görüşüme nazaran klasik mûsikîmizin son mübdii “Zekai Dede” merhumdur. O, Itri’den, Abûlkadir Meraği’den beri sürüp gelen hususi renk ve rayihanın son bahçesi olmuştur. Baharını açtı, çiçeklerini verdi ve meyvelerinin lezzeti hala kulaklarımızın damağındadır.

Ondan sonra “Bolahenk Nuri” Bey’de bile kudemanın zevki hâkimdi. Fakat ayrı bir renk ibdana kadir olamamıştı, denilebilir. Tanzimattan sonra bestelenen şarkılar, peşrev ve semailerde devrin değiştiği tedrici bir surette hiss olunmağa başlar. Zamanla ahenk telakkisi değişiyor, zevk mihrakları geniş ve derin istihalelere uğruyor, demekten ise bu hükmü misallerle teşvik etmeyi daha münâsip bulurum. III. Selim devrine kadar ve ondan sonra Aziz’in zamanında bile peşrev ve semailerin başka bir hali var. Yahut ben öyle görüyorum.

Bu devirlerin eserlerinde nameler ağır, uzun ve süzgündür. Bundan biraz belki sazların da hissesi var. Tanbur ve ney gibi aletlerde ihtizazların imtidatlı oluşu, süratın zorluğu, icrakanın ağır nameleri daha kıymet verdirecek bir zarurete ilka eder.

Meselâ Dede Efendi’nin bir hicaz devri ile, Sâlim Bey’in hicaz peşrevi arasında küçük bir mukayese, iki zaman arasındaki farkı bütün çıplaklığı ile ortaya kor. Demek mûsikîmizdeki hareketlerin yalnız son zamanlara hasretmek ve ondan evvelki devirleri tam bir yeknesaki içinde görmek, sahiplerini doğru ve sağlam neticelere götürüyor. Şu halde: “Mûsikîmizde yeni cereyanlar henüz başlıyor....” hükmünü vermek, yerinde ve esaslı birşey sayılmaz. Mûsikî, elbette her sanat gibi zamandan mülhem olacaktı ve elbette yürüyecekti. Yalnız bu cereyanlar çok müşkil ve ızdıraplı (haml)lerle doğdu. Ben, nefis sanatlarımızın bu en güzidesi, güzidesini, lisanımızın tabi olduğu şartlara boyun eğmiş bir halde görüyorum. Lisan telakkileri zaman içinde çok yavaş ve adeta hiss olunmaz bir yürüyüşle ilerler. Şeyh Galip asrından, hatta daha gerilere dönerek Şeyhi ve Ahmedi devrinden tedkike başlarsak, dediğim hakikati pek güzel kavrayabiliriz. “Edebiyat-ı Cedide”nin sinirlerde uyandırdığı titizliği, siyasi tarihin vukuatı, hezimetleri, felaketleri birden bire tutuşturdu. Bu ateş ve ızdırıp içinde az zamana çok mesafeyi sığdırdık. Yeni lisan cereyanları, millî şuurun yabancı

tazyiklerinden doğmuş, bir neticesi idi. Millî heyecan, şuurdan ve kelimeden başlayarak her sahada sarsıntısını hissettirdi. O heyecanın dolaştığı göğüslerden taşan mûsikî de elbette buna yabancı kalmayacaktı. Hatta kasten bile kalamazdı.

Eğer son zamandaki cereyanları maziye nisbetle çok süratlenmiş görürsek biraz daha etraflı düşünmeli, sebeplerini izaha çalışmalıyız. Hiçbir şey sebepsiz doğmaz. İşte bugün mûsikîmizin aldığı veçheleri tedkik pergelile ölçerken bu hususiyeti unutmamalıyız.

Son günlerdeki Türk Mûsikî cereyanlarını düşünürken, ben bundan otuzbeş sene evvelki edebiyat dâvâlarını hatırladım. Yanyana koydum ve gördüm ki, mesele aynıdır. Fakat Alafrangacılar bundan hariçtir. Çünkü Allah'a şükürler olsun hiç bir sanat şubemizin tarihinde bu kadar karanlık bir dalalet devri ne duyulmuş, ne de görülmüştür.

Hayır, Alafrangacılar değil, Alaturkacılar arasındaki cereyanlarda tarihin aksini gördüm, diyorum. Eskilik ve yenilik dâvâsı zaten dünyanın her köşesinde, her devrinin en belli başlı masurileridir. Tabii ikisi de samimi, gayelerine sadık zümreler arasında fikir çarpışmaları olur. Meselâ bugün de mûsikîmiz, edebiyatımızın otuzbeş sene evvelki cidal hayatını yaşıyor. Yalnız bir farkla ki, şairler birbirlerine söğmüşler, birbirini techil etmişlerdi. Bunların münakaşalarında derin bir hürmet ve etraflı bir nezaket hâkimdir.

Otuzbeş sene evvel (gazel) ve (kaside)ciler edebiyat için (divan) dan başka hacim ve gazelli kasideden, mesnevi ile münacaat ve natlardan başka şekil kabul etmiyorlar sunelere bakınca çıplak bir adam görmüş gibi hayret ve hicapla başlarını çeviriyorlardı. Edebiyatın gazeli, mûsikînin besteleridir. Gerçi bunların içinde ehramlar gibi zaman dalgalarına daha binlerce sene göğüs gelecek abideler var. Fuzuli'nin, Nedim'in, Baki'nin eserleri gibi. Fakat bugün şalvar giymiyoruz, başımızda kavuk yok. Biraz da bu harici şeklin mahsulü olan o musikiyi zaman zaman maziye özlediğimiz zamanlarda bırakmak lâzım.

Ama herkes bilir ki, bazı garip halklar cumhurun aksine gitmekten zevk duyarlar. Belki onlardan bir kısım, yine karlarına, bestelerine sadık kalacak 16 yıllık nağmeyi günah, hele 32'likleri küfür sayacaklardır. Kulaç kulaç usul halkalarının hisarı içinde bestelerini geçip okuyacaklardır. Buna bir şey demeğe hakkımız yok. Nasıl ki, bugün hala gazel yazan kişiler, hatta zümreler var. Onlar da yeni lisamı çürük bir leşe, "adab-ı belâgat"a hürmetsiz bir geveze kadar şirazesiz buluyorlar. Ne çare bunlar birer "tarihi zaruret"tir. Bunlar (Survivans) derler. Her memlekette var. Hem doğrusunu isterseniz, bu "pes-zende"ler yeni cereyanlarda çok işe yararlar. Ben, bazıları gibi bunların terakkiyi geciktirdiklerine kâni değilim. Bilakis teceddüd,

zamanın emrettiği kadar bir ihtiyaçtır. O ihtiyaç halkın ruhunda kaynar ve daha halk bu içinde kaynayan şeye ad koymadan sanatkar onu sezer ve cevabını verir. İşte halkı coşturan, çıldırtan bu keşiftir. Bir taraftan bu zevk böyle taşkın bir deniz gibi çalkalanırken, halkın bıktığını tekrar edenler, yeniliği bir kat daha cazip göstermekten başka bir şey yapmış olmazlar. Yenilik... Adı üstünde işte... Genç bir çehredir ve her genç, güzel çehre gibi buruşuk bir sima ile beraber aynaya bakmaktan hoşlanır, isterse o buruşuk yeni yıkılan mescidin yerinde duran bir mihrabı olsun...

Hülasa, mûsikîmizin muhtelif kımıldanmaları içinde en canlısı ve en taşkını yenilik cereyanı, orkestrasına doğru yürüyen kısımdır. Lahni veçhelerimizde yarın, yani istikbal bunudur. Yalnız şunu da ilave edeyim ki, yaşadığımız devir, her sanat inkılabımız gibi kısır ve kuru kalmağa mahkumdur. Şimdi yetişenler, yeni ahenk ve yeni aletler içinde yeni bir ihtiyacı ifadeye çalışıyorlar. İstidatları, liyakatleri ancak küçük bir kısmını ortaya koyabilir. Onlar, erken gelmenin kurbanıdır. Fakat bir tarafta böyle kaybettikleri halde, bir tarafta yine kazançları büyür. Çünkü tarih bir rakip değildir. Her şeyi bütün inceliğiyle yazar, teceddütte birinci olanların kıymeti unutulmaz. Yarın doğacak ahenk dahilerinin de onlar, sebepleri, babalarıdır. Malerib orta bir şairdi; fakat 1555’de Latinceden silkinip ilk Fransızca güzel nazım numunelerini vermek onu zamanın üstüne çıkardı. Şimdiki teceddüt bestekârlar içinde yüz sene sonraki mûsikî tarihi aynı hükmü verecektir. Ne mutlu onlara...

9 Şubat 1928, Hakkı Süha, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.4,s.3-4

C.4.. Mûsikîmizin Veçheleri II

Türk Mûsikî Federasyonu’nun teşkili, Türk’ün millî mûsikîsi muhitine yeni bir heyecan ve hararet getirmişti. “Tiyatro ve Mûsikî” mecmuasının çıkışı, o hararet ve heyecanın satır ve sütun halinde fişkırmasını temin etti. Gün geçtikçe sanatın bu ahenk şubesi ufkunda yeni yıldızlar, yeni mehtâplar ve yeni güneşler göreceğiz; bu mukaddirdir.

Türk Ocağı’nın Federasyon heyetiyle anlaşarak konser hazırlıklarına başlaması, gönülleri yeniden yay ve mızrap füsûnlarıyla sihirledi. Meselâ geçen Cuma günü yapılan provanın neticesi, cidden en titiz ruhları ve en kıskanç nâsiyelerin alkışını toplayacak bir mertebe idi. Beyâtî-arabân gibi nâ-dîde fasıllarda hem çok dinlenmekle yıpranmamış, körpe, örselenmemiş bir vücut hali vardır, hem de Türk lahni ibda’ kabiliyetinin sarsılmaz örneklerini göstermek mazhariyeti. federasyonun ilmî heyeti meselâ bunun yerine bir karcıgar görmemiştir ve bunu yaparken, ancak yüksek gayelere varmak için didinen, bedii humma

nöbetleri geçiren ruhunu tatmine kavuşmuştur. Hakikatte karcıgarla arasında az fark vardır. Biri daha dolgun, daha kısa nağmeli, sık teneffüslü, öteki daha nârin ve ağır çizgili bir makamdır. Belki Alafrangacılar bu hükmü okursa:

- Mademki, aralarında az fark vardır, bunu söylüyor, tasdik ediyorsunuz. O halde bizi te'yidden başka birşey yapmıyorsunuz- diyecekler ve akılları sıra da kuvvetli bir istinatgah bulduklarına inanacaklardır. Kendilerini büyük inkisarlardan kurtarmak için hemen söyleyelim ki, evet, bu iki makam birbirine benzerler. Hatta asılda birdirler. Ama tıpkı bir kontes ile bir aşçı kadının asılda kadınlıktaki benzeyişleri, birlikleri gibi. Benim hayâlimde karcıgar, al yanaklı geniş kalçalı, biraz fazla renk ve et nümayişini taşıyan basit bir kadını, beyati araban, ırk tesalübünün o feyyaz inbikinden süzölmüş, ince, rakık; fakat hatırası kalpten silinmez müstesna, engin ruhlu, canlı şaheseri yaşatır. Bunu muarızlar görmezler ise, mahrumiyetlerini anlasınlar. “Güzellik öyle bir şeydir ki, onu yalnız körler görmez” diyen büyük hâkimin hükmüne ben ne katılabilirim?..

Provada klasik eserlerden sonra Ali Rıfat Beyefendi'nin “modern mûsikî” dediği kısım vardır. Denebilir ki, Alaturka bir lahn zümresi, Alaturka bir beste, Alafranga sazlarla icra edilir. Meselâ o gün üç viyolonsel, bir kontrbas, davul, fülüt, Frenk zurnası, piyano.. hepsi ama hepsi vardı. Onların imtizacından ne kadar şaşılmağa değer ki, tam bir Alaturka ahengi çıkıyor, salkım salkım havaya dağılıyordu.

Suzidil medhal, sefer türküsü, Anadolu ve davul havaları bütün bu kaynaşma içinde çalındı. Anahtarlar başka, pozisyonlar başka olduğu halde kimse bu neticeyi yadırgamıyor, hatta biraz eğilin de kulağınıza söyleyeyim: Bazı Alafrangacılar bunun farkına bile varmıyorlardı.

Bundan yalnız bir zümreyi istisna etmek lâzım, “Atikiyyat”çıları. Mûsikîyi, dolayısıyla sanatı yalnız eslafın eserlerinde gören ve onlardan ayrılmayı küfür sayan zümre tabi bu kalabalık saz ve anahtar tehalüfünden memnun değillerdi. Ama bunu da zaruri saymak lâzımdır. Ben kendi hesabıma ne Dede'yi, ne Itri'yi, ne Şakir, ne Eyavanlı Mehmet, ne Sadullah Ağa'ları, hatimul elhan addedemem. Zira bilirim ki, sanat hiç bir zaman; hiç bir zeka, hatta hiçbir dehaya ebedi bir kulluk vadetmemiştir. Onun üç esaslı uknumu vardır: Irk, muhit, an, o, bunların içinde büyür, serpilir, azametini göstererek en yüksek şahikaya çıkar. Daha yükselecek bir yükseklerin de yükseği kalmayınca, o devir kapanmış olur. Yeni üstadlar

doğar, yeni kiblelere teveccühler başlar. Ruhi haletlerle, telakkilerle beraber sanat da değişir. Hayat hep bu düstur ve bu mihver etrafında dönüp duruyor.

“İtri”den sonra başka yola gidilemez” demek, istidadı zincire vurmak demek olur ki, buna cüret edenlerin bütün kazancı, uzun bir hüsrân “of!...”undan ibaret kalır. Canım buna, böyle bir kayda kim, nasıl, ne hakla inkiyad isteyebilir. Arslanları en vahşi orman halklarını esir etmenin yolunu bulan beşer, yalnız istidada yular takmanın sırrına eremedi. “د سقین” manastırının duvarlarına fırça süren “Mikelanj”ın eserlerini, heykellerini gördükten sonra da hatta ondan bin kere aşağı sanatkarlar bile kollarını bağlamağa razı olmadılar. Rembrand yetiştirdi diye Fransız gençleri ellerinden paletlerini attılar mı? Wagner kafasını ihtişamın en büyük saltanatı ile zelzelelere verdi diye Sen Sans’ın ilhamı sustu mu?

Dante Aligyeri’den sonra kalemler mürekkep hokkalarını bir intihar kuyusu halinde mi gördüler? “Shakespear” göçeli asırlar geçtiği halde tiyatro kolunda insan mı görünmüyor? ve (Servantes) gömüldükten sonra doğanlar için mizah, hece kapıları kapalı mı kaldı?

Bütün bu misalleri nihayetsiz bir silsile halinde yazmak mümkün. Fakat o zaman san’at tarihi meydana gelir ve bizi maksadımızdan uzaklaştırır. Biz bu satırlarda (modern mûsikî)ye doğru gidenlerin haklı olduklarını söylemek istiyoruz. Demek istiyoruz ki Dede ve İtri tarzından başka bir vadi kabul etmemek, mûsikîmizi bir fikri mihvere mahkûm etmek olur. Roma kayserleri esirlerine Argastura’larda değirmen çevirtirlermiş. Zannetmem ki, bu korkunç işkenceyi sanat sahasına çıkarmak isteyenler bulunsun. Dede’nin eserleri muhteremdir, muhteşemdir, fakat yalnız bir devri terennüm eden şeh-karlar mânâsıyla. Yoksa istikbale tahakkümü bahse karışınca benden paso. Her devrin kendi hülyası, kendi ufkı ve kendi ilhamı var. Onu bundan dünyada hiç bir kuvvet ayıramaz. Bütün hareketiyle gösteriyor ki, mûsikîmiz yeni bir istikamet ve cephe almıştır. Her yeni yol gibi bu da bazılarında dikenli, sarp ve kayalık görünebilir. Ve yine her yeni şey gibi bu yolun karşısında da başı hiç bir zaman bir ric’at sebebi olamaz.

Türk Ocağı belki yerinde bir uyanıklık göstererek kuvvetli elini federasyonun sanatkar avuçlarına uzattı. Bu ittihtatdan yarın parlak bir muvaffakiyet doğacaktır. Biz kendi malımızın kıymetini bilenlerdeniz. Başkalarının bühtanlarına, iftiralarına kulak asmayız. Garp System Tonal’ini göğüslerimizde millî duygular coşup, köpürdükçe ve bileklerimizde millî heyecanın nabzı vurdukça kabul etmeyeceğiz. Armoniyi kendi lahni bünyemizden çıkaracağız. Sahne mûsikîsi bize bu yoldan gelecek.

Garp mûsikîsi onca kadir ve yüksek bir şey. Evet amenna!... Bu böyle... Fakat efendim, Garbın hangi sanatı küçük? Müzelirini dolduran nefiselerin hangisi daha bir tanemize ram oldu? Edebiyatı mı kısır? Fırçalarında mı dehanın kanadından eser yok? Şimdi onlarınki daha yüksek diye kendi edebiyatımızı, kendi lisanımızı, kendi mimarimizi, hulasa kendimize ait ne varsa hepsini bırakıp onlara mı temessül edelim? Bu bir millet için ağır bir şeydir ki, bunun teklifi bile çok acı bir cüret olur.

Hülasa: Bugün millî mûsikîmizin yürüdüğü en bariz ve en kuvvetli yol, modern mûsikîdir. Veçhesi teayyün eden her hareket gibi onun da feyzini yakın bir istikbalde göreceğiz. Kararsızlık, hele sanat bahsinde zekalar üstüne bir mermer sandıka soğukluğu ile kapanır. Asıl korkulacak, işte budur. Ve madem ki, bugün istenilen şey sezilmiş, hatta ifadeye başlanmıştır. Yarından emin olmamak için artık hiç bir sebep kalmamıştır.

9 Şubat 1928, Hakkı Süha, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM., sa. 4, s. 3

C.5. Türk Mûsikîsinde Teceddüt Hareketleri

Bu makalemizde bütün mûsikî âlimleri nezdinde müsellemlen bir hakikatin tekrarıyla başlayacağız: “Lisanlar, nasıl ki medeniyetin terakkiyatını takip ve muhtelif devirlerin ve her memleketin ihtiyaçlarına tevafuk ederek la yenkati’ ve mafihî ağır ve mantıkî bir tekamüle teb’an terakki eder ise her milletin mûsikîsi de aynı yollardan geçer ve sinesinde yetiştigi milletin medeniyeti, fikri, harsı yükseldikçe o medeniyeti, o harsı temsil ve tatmin edecek şekilde doğru gitmekten bir an hali kalmaz.”

Alemşumul olan bu hakikatin tezahuratına mûsikîmizin tarihinde de tesadüf olunur. Mamafih Türk mûsikîsinin daha bir hususiyeti vardır ki, o da bilhassa edebiyatımızla pek yakından alakadar olmasıdır. Filhakika edebiyatımızda vukua gelen teceddüt hareketlerinin az çok sonra mûsikîmiz üzerinde de tesiri görülmüştür.

Nedim devrinin şarkılarındaki şu halk o devrin bestekârları ve pirleri tarafından aynı tarzda terennüm olunmuştur. Kezalik bunun gibi, “III. Selim” asrında gösterilmek istenen yenilik cereyanlarından mûsikîmiz sahasında da bilhayli akisler hasıl olmuştur. Hatta o asırda aramıza girmeye başlayan Garp mûsikîsi en klasik bestekârımız Dede Efendi üzerinde bile tesirini icradan hali kalmamıştır. Dede’nin rast makamında karnu namıyla bestelediği meşhur kar ile aynı makamdan Garp uslubunu takliden yaptığı şarkılar bu tesirin derecatını

göstermeye kifayet eder. Kezalik (Sultan-ı Yegah) makamı da hiç şüphesiz alafranga (Re Minör) havaların Dede Efendi'de hasıl ettiği intibaların mahsulünden başka bir şey değildir.

Dede'den sonra Dellalzade'nin eserlerinde dahi Garb üslubunu taklid eden teğanni şekilleri vardır. (Karcıgar) makamından (zencir) İka'ndaki:

Yıkıldı aşkla abad gördüğün gönlüm güfteli murabbaanın meyanına girerken kullandığı atlamalı nağmeler bu cümledendir.

Sonra klasik bestekârlarımızdan Eyyubi Muhammed Bey, Zekai Efendi, Bolahenk Nuri, Tanburi Ali, Hacı Faik Bey'lerle yine müteahhirinden “Şark” vadisindeki muvaffakiyetleriyle iştihar eden Hacı Arif, Haşim, Sermüezzın Rıfat, Medeni Aziz, Şevki, Gırlftzen Asım Bey'ler kendi zevk ve selikalarının müsaid olabildiği kadar yenilikler göstermişler ve asırlarındaki üdeba ve şuaranın muhtelif üslubda yazdıkları şiir ve manzumeleri musikimizle bestelemeye muvaffak olmuşlardır. Şurası şayan-ı dikkattir ki isimlerini saydığımız zatların klasik musiki terbiyeleri esaslı ve sağlam olduğu için yaptıkları yenilikleri kimse barid bulmamış, bilakis herkes büyük takdirlerle karşılamışlardır.

Alman dahi-i musikisi Wagner'in musikide yenilik göstermek isteyenlere hitaben söylediği şu söz ne kadar doğrudur:

“...Eskilerin eserine iktifa ve maziye istinad etmeden yeni sanat yolunda ileri gitmenin imkanı yoktur!”

Her memlekette ve her asırda müceddidlik hevesine kapılmış bir takım bestekârlar türemiştir ki bugün isimleri bile unutulmuştur; Bunun başlıca sebebi bu adamların evvela “deha”dan mahrumiyetleri, saniyen “klasik” musiki terbiyelerinin noksanlığıdır. Sağlam bir temel üzerine kurulmayan binalar günün birinde yıkılmağa mahkum olduğu gibi bu kabilden olan kimselerin eserleri de zamanın tahribkar tesirinden hiçbir vakit uzak kalamamıştır.

Wagner'in musikide teceddüd taraftarlarına hitab eden yukarıki sözü edebiyata da kabil-i tatbiktir. Meselâ Türk Milleti'nin tarihini, edebiyatını, an'anatını, millî duygularını ariz ve amig tettebbu' etmeyen bir kimsenin ecnebi bir lisanı tahsil ederek o lisanın edebiyatını bize mal etmeye çalışması ne kadar manâsız bir hareket olursa aynı hareketin musikimiz sahasında da vuku'u da daha ziyade münâsebetsiz bir hadise olacağı tabiidir. Vaktiyle “Edebiyat-ı Cedide”cilerin millî hissiyatımızdan uzaklaşarak yapmayı tecrübe ettikleri şuursuz teceddüt nasıl payidar olamayarak nihayet şimdiki doğru yola gidilmek lüzumu takdir olunmuş ise

millî mûsikîmizden tamamiyle bi haber birtakım gençlerin zeybek havasından vs.'den çıkarmak istedikleri gülünç mûsikînin ömrü de şüphesiz daha az olacak ve yakın bir zamanda mûsikîde de takip edilecek yegane doğru yolun hangisi olduğu anlaşılacaktır.

Müddeamızı bir derece daha teyid için misâlimizi yine edebiyatımızdan alacağız. Edebiyat tarihimizde okuyoruz ki, günün birinde Türk vatani bir Namık Kemal yetiştiriyor. Fıtraten dahi doğanlara mahsus bir mevhibe olan fevkalade musayyeb görme ve düşünme hasletlerinin sevkiyle asrının edebiyatını, şiirini, tarz-ı ifadesini çok muğlak ve asrileşmeye ziyadesiyle muhtaç bir halde bulan Namık Kemal, edebiyatta bir inkılap yapmağa azmediyor, ediyor ama karşına da her devirde olduğu gibi bir sürü muhafazakarları dikilmiş buluyor. Birçok itirazlar arasında:

-Kemal Bey beğenmediği Veysiler, Nergisler gibi acaba iki satır yazabilir mi?

Sözleri de işitiliyor. Namık Kemal, bunlara müsekkit bir cevap olmak üzere kudema'nın üslubunu takliden derhal bir barika-i zafer yazıyor. Ve bu eseriyle muarızlarına bu suale fiilen cevap vermekten aciz kaldıklarını tarih gösteriyor.

İşte mûsikîmizde de vaziyet bunun aynıdır. İnkılap yapmak sevdasında olanlar herşeyden evvel Türk mûsikîsine ciddi vukuflarını, isterlerse klasik vadiye dahi eserler yazabileceklerini fiilen ispata muktedir olmalıdırlar. Halbuki ortada neler görüyoruz? Henüz Türk mûsikîsinin elif basında bile bi haber, küçük bir şarkı olsun bestelemekten aciz ve yalnız Garp mûsikîsini biraz öğrenmiş birtakım heveskarlar ve sonra bunları ileride gelmesi beklenen Türk mûsikîsi peygamberinin mübeşşirleri zümresine is'ad eden pohpohcular!...

Bu sınıfı bahsimizden büsbütün harice çıkarınca bunlardan biraz farklı olan diğer bir zümre hatıra geliyor. Mütecedditlerin bu zümresi kalsik tarzda olmasa da ufak tefek şarkılar besteleyebilecek kadar mûsikîmize bigane olmayanlardan müteşekkildir. Ne faide ki bunlarda lisanımızda kullanılan kelimelerin heceleri arasında uzunluk-kısalık, (accent) itibariyle hiçbir fark gözetmiyorlar ve meselâ (fazilet) kelimesinin birinci hecesi (kısa, ikinci ve üçüncü heceleri de binnisbe "uzun" birer nağme ile bestelenmek lâzım gelirken aksini yapmakda mahzur görmüyorlar; bir de bu kayıtsızlıklarından dolayıdır ki eserlerinin hemen her satırında tecvid-i mûsikî (prosodie musicale) hatalarından geçilmiyor. Muallim Zati, Zeki, Musa ve Süreyya Bey'ler, lisanımızın telaffuz ve teğanni şivesini ihlal eden bu mübalatsızlığı reva görenlerin ilk safında bulunmaktadır.

Bize öyle geliyor ki, bu zatlar evvela piyano veya sair bir mûsikî alatiyle güftesiz bir hava tanzim ettikten sonra güftesinin hecelerini notaların üzerine taksim ediyorlar ve daha muvafık bir tabir ile ifade etmiş olmak için diyelim ki -her mat nezdinde cari bestekârlık kavaidinin aksine olarak- “besteyi güfteliyorlar!”.

Bu ikinci zümreden de mûsikîmizin terakkisi namına ciddi bir hizmet ve fayda me'mul değildir. Hatta diyebiliriz ki faydadan ziyade mazarrat görülmektedir. Çünkü kelimelerin hecelerindeki vurguların yerlerini değiştirdiklerinden dolayı güzel lisanımızın telaffuz şivesini ihlal eden manzumeleri ile mekteplerde çocuklarımıza fena bir mûsikî zevki verilmesine sebep oluyorlar.

Şu halde hakiki mûsikî mücedditlerimizi Wagner'in yukarıda naklettiğimiz sözlerinde tayin ettiği şarta riayet lüzumunu takdir etmekle beraber bu riayete tahsil ve tettebbuu mesainde bulunan bestelerimiz içinde aramak icap ediyor. Bu bahiste türküler için Wagner'in şartına ilavesi icap eden mühim bir şart daha vardır ki, o da, mûsikîmizde teceddüt gösterebilecek bestekârın Türk mûsikîsi derecesinde Garp mûsikîsine de vakıf olmasıdır.

Türkiye'de bu evsafa haiz olarak biz yalnız iki büyük mûsikî üstadı yani Ali Rıfat ve Hüseyin Saadettin Beyleri tanıyoruz.

Şark ve Garp mûsikîlerine vukufunun tebahhür derecesine varırmış olan Saadettin Bey'in çok kıymetli besteler vücuda getirdiğini öteden beri işitmekle müftehiriz. Mamafih kendisi ilim ve irfanının yüksekliği nisbetinde mütevâzî ve mahviyetperver olduğundan eserlerinden pek azı intişar etmiştir. Hürmetkarlarının bin niyaz ile elde edebildikleri eserleri ise muhterem üstadın ancak fantazi tarzında yazdığı parçalardır ki, bunları Daru-t Tâlim-i Musiki heyetinden ara sıra dinlemekteyiz.

Saadettin Bey'in şüphesiz daha mühim eserleri vardır ki, bunların intişarına vasıta olmayı mecmuamız kendisi için bir şeref addeder. Binanaleh zatıalilerine müdürîyet tarafından bu bapta tahrîren vaki olan ricayı -umumun istifadesine hizmet maksadıyla- biz de burada tekrar eder ve mecmuamızla neşr edilmek üzere güzide eserlerinin notalarına muntazır olduğumuzu beyan eyleriz.

Sanayi-i Nefise alemimizin cidden mütemayiz bir siması olan Ali Rıfat Bey'e gelince bu zat-ı ali kadar mûsikîmizin teceddüde olan ihtiyaç ve fart-ı istidadının içimizde herkesten evvel hisseden ve bu uğurda senelerden beri fedakarane çalışan mühim bir şahsiyet, çok muktedir bir üstad-ı mûsikîdir.

Hepimizin gıptasını celbeden müstesna dehasıyla henüz pek genç iken Türk mûsikîsinde tekemmül ve teferrüd ettikten sonra hususi muallimlerden Garp mûsikîsindeki malumatını da tevsi' ve ikmale muvafık olmuştur. Her iki mûsikînin bilcümle vesait ve kaynakları ile mücehhez olan Ali Rıfat Bey, bütün mesaisini Türk mûsikîsi aleyhindeki ithamların haksızlığını fiilen ispata hasretmiştir. Mûsikîmizin yalnız ahı vahı tasvirden başka birşeye varamayacağını iddia edenlere karşı muhtelif vadilerde ve mütenevvi üsluplarda üstadane eserler vücûde getirmiş olan Ali Rıfat Bey bu eserleri ile muarızlarını çoktan mağlup ve iskat etmiştir.

Geçen hafta Mûsikî Federasyonu tarafından Tepe Başı'nda verilen konserde çalınan bestelerine kadirşinâs dinleyiciler tarafından ibzal olunan alkış tufanı Türk mûsikîsi sevenlerinin göğüslerini iftiharla kabartmıştır.

Zannolunmasın ki, aziz üstadımızın eserleri yalnız teceddüt yolunda bestelediği parçalardan ibarettir. Hayır! Ali Rıfat Bey tam Wagner'in sözüyle amil olmuş ve halis klasiklerimize olan bağlılığını daima muhafaza etmiştir. En çetin ikalar dahilinde ve bütün manâsıyla klasikler tarzında ibda' ettiği bi nazir murabba ve semaileri bu sözümüzün parlak delilleridir. Bu mahalde eserleri ile tarihi kalacak olan çalışmalarının barikai zaferini yazan Ali Rıfat Bey aynı zamanda mûsikîmizin Namık Kemal'i olduğunu da ispat etmiştir.

Mecmuamız bu büyük Türk bestekârını ruhnevaz eserleri ile yakından sahifelerini teryin edeceğini şimdiden okuyucularına müjdeleriz.

Asrılık yolunda çalışan birkaç bestekârımız daha var ise de Wagner'in gösterdiği yolu takip etmedikleri veya edemedikleri için millî üslubumuzdan çok uzaklaşmakta olduklarını teessüfle gördüğümüz bu zatlardan hiç bahsetmemeyi daha muvafık buluyoruz.

5 Mart 1928, Rauf Yektâ Bey, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM., sa. 7, s. 2-3

C.6. Muhakeme Hataları

Sanat alemimizi bir müddetten beri istila etmiş olan dalaletin günden güne arttığını gördükçe insanın gelecek hakkındaki ümitlerinin sarsılmaması mümkün değildir. Gerek mûsikî alemimizde ve gerekse tiyatromuzda daimi bir anlaşmazlığa, doğal olmayan ve faydasız bir hırçınlığa şahit oluyoruz.

Geçen gün Darul Elhan ve Federasyon konseri dolayısıyla basında yayınlanan ilanlar, açıklamalar, tekzipler mûsikî ile iştiğal eden kesimin ne kadar büyük bir anlaşmazlık içinde

kaldığını halkımıza öğretti. Henüz kapanmamış olan bu yaraya bir neşter daha sokmak fikrinde değilim. Yalnız her tarafın az çok hatası ile meydana gelen elektriklenmenin ne gibi acı sonuçlara sanat hayatımızı sevk eylediğini işaret etmeyi kendime vecibe görev kabul ediyorum.

Bizde bir Alaturkacılar, bir de onlara karşı cephe almış alafrangacılar var. Her iki taraf sayfa sayfa yazı yazdı. Makale makale üzerine yığıldı. Kendi bakış açısını müdafaa etti. Her iki tarafın bazı hakikatlar etrafına birçok muğalatalar ilave ederek kendini haklı göstermek istediğini de anlamayan kalmadı. Bugün alafrangacılar mücadelede kazanmış ve:

Hasmın sitemini anlamama hasma sitemdir.

Diyebilecek derecede mevkiini tahkim etmiş gibi bir tavır takınmışlar, muhayyel kürsi-i zaferde galibiyetlerinin zevkini, latif bir likörü yudum yudum tadarmış gibi, tadan kimselere kendilerini teşbihe kadar varmışlardır.

Alaturkacılara gelince bu tarz tefekkürün tamamen aksini ihtiyar ediyorlar (arzu ediyorlar) rakiplerinin neden neş'et eylediği pek de belli olmayan sükutu karşısında sahayı boş bularak istedikleri kadar yazıyorlar ve nihayet meydanın kendilerine kalmasından mütevellit tabii bir gururun neşvesiyle mest olarak birbirlerine giriyorlar.

Fakat bu yazan efendilerle, o yazmayan efendilerin düşünemediği, ihata edemediği veya ihata etmeyi arzu eylemediği bir nokta var. Bunlar kibir ve gurur ile sussalar da, arzularınca yaygarayı bastırsalar da halkın nazarında hareketlerinin bir kıymeti yoktur. Halk onlardan kendini müdafaa etmek veya mevkiini büyük görmek gibi bir iş beklemiyor. Onlardan istenilen iş, eser çıkarmak, maharetlerini ibraz etmek, yeni yeni mevzular ibda etmek, mensup oldukları mesleği yüceltmeğe çalışmaktır. Acaba bunu, bu vazifeyi hem beşeri hem de millî olan bu vazifeyi kaç kişi ihata ederek ona hasr-ı nefis ediyor? Kaç kişi tabiatın kendine olan vediasını hüsn-ü istimal ile şu fakir cemiyetimize ilhamlarını döküyor?

Eserleriniz nerededir efendiler? İbdalarınız (sanat yaratıcılığınız) nerededir arkadaşlar?

Bir mûsikîşinas bir mûnekkit demek değildir. Dede Efendi'yi, İsmail Hakkı Bey'i müdafaa etmek yahut Şopen'le Wagner'den dem vurmak mûsikîşinasın vazifesi değildir. Mûsikîşinas ibda eder, icad eder. Onun için Şopen, Bethoven, Wagner yoktur. O meselâ, Ali Rıfat'ın yahut Musa Süreyya'nın müdafii kesilerek çalakalem beğendiğini müdafaaya yeltenmez. O meydana eser koyar; Eser... ve onunla bütün bir millet iftihar eder.

Acaba şu fetret devresinden kurtulamaz mıyız? Şüphesiz beşer için herşey mümkündür. Cemiyet daima insifaya doğru gider. Bizim de hali hazırda keşmekeşden birgün yakamızı sıyırmamız ihtimali vardır. Fakat zannedersem bunun için yapılacak en mühim şey; Evvela musika çalan (musicien) ile mûsikî yazan (compositeur) arasında tam bir tefrik yapmaktırmızdır.

Bizde bir piyanonun önüne geçince bir iki “tereysi” yayan, bir “fukus trut”u kulakları pek parçalamadan çalan, yahut eline bir ud, bir keman, bir kanun, bir tambur alınca notayı doğru dürüst tekrar eden her adem mûsikîşinas olur. Mûsikî hakkında muhakeme yürütür, tenkit yapar. “Verdi”den “Kerobini”ye, “Gono”dan “Masune”ye, “Lic”den “Wagner”e kadar Garp mûsikîsi hakkında mütalaa yürütür. Söyler, yazar ve söylerken yazarken herbir fikrinin la yuhti olduğuna kânidir.

Halbuki bir executant mûsikî parçası çalan bir genie dahi değildir. Güzel bir mukallittir. İyi bir temsilcidir. Fakat.. işte bu kadar.

Deha-yı mûsikî -ki mûsikîye dair söz söylemek hakkı yalnız buna malik olanlara verilebilir- falan veya filan zümreye, heyete, şahsa kendini rabt edemez. “Rusini”, “Kerubini”nin şakirdi idi. İki adam sonraları birbirini sevmez oldular. Ve ikisi de kendine has ibdaları ihlafa terketti. “Wagner” kendince bir cihandır. Ne mürşidi ne de müridi yoktur. Ne vakit eline saz alana deha-yı mûsikîyi isafe etmez isek, ne vakit “üstad” sıfatını takınanlardan kendi mahsullerini, kendi ibdalarını idrake muvaffak olursak, o vakit mûsikî alemimiz salaha doğru mühim bir adım atmış bulunur. Şimdiki Garpçı, Şarkçı “üstad”larımızı aflarına mağruren neye benzetirim bilir misiniz? Meşrutiyetin mübadiyesinde İstanbul’a aktör “Burhanettin” isminde bir adam geldi. Bu adam Fransız aktörü “Selivan”ın şakirdi imiş. Roma kayseri Neron, gibi makyaj yaparak gözükmeği öğrenebilmiş. O rol ile resimlerini yaptırdı, dağıttı. Garbın tiyatro aleminin mümessili ve en mürmtaz simalarından biri imiş gibi kendine süs verdi. Ezberleme rolleri ile topladığı takdir çelenkleri üzerinde bir müddet uyudu fakat uyanması çok acı oldu. Muvakkat şerefi yerine azim bir hüsrân ile karşılaştı. Bugün Avrupa’da konserlerde Türklük sıfatından istifade ederek temin-i maişete çalışıyor.

“Burhanettin” de bir zamanlar Türkiye’nin “Gokolen”i, “Monoselli”si olduğunu farzetmiş veya ettirmişti. Sonu geldi mi? Mûsikî alemimize mensup olan ve içinde çok kıymettar unsurlar bulunan zevata rica edelim. Eğer kendilerine ait prensipleri varsa bu prensipleri müdafaa için uzun nutuklar, tezyifkar tenkitler sarfi ile vakit geçirmesinler.

İstidad-ı fitriyeleri kendilerini neye sevk ediyorsa ona göre eserler, parçalar ibda ederek ortaya atsınlar. Halkın ve münevverlerin eserlerini takdir veya tenkidi, mesleklerinde ne derece haklı olduklarını kendi nazarlarında ispat edecektir.

Rica edelim, fakat acaba ricamız kabul olunacak mı? Burasını pek de ümid etmeyelim. Çünkü onların çoğu meslek aşkını değil, menfaatini kendilerine mi'yar tutuyorlar. Biraz gürültü ederek bir konservatuvar muallimliği veya ona muâdil gözü doldurmağa kafi bir mevki elde edince "Nöron Burhan" gibi zafer çelenklerinin üzerinde dikilmeyi en tatlı bir şey sanıyorlar, düşünemiyorlar ki: Sabah olunca söner o tatlı vahimeler.

12 Mart 1928, Rauf Yektâ Bey, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM., sa.8,s.5

C.7. Yine Mûsikîmiz

Müteaddit gazete sütunlarını muhtelif vesilelerle hemen her zaman işgal eden vebinnette bin münakaşa ve dedikodudan sonra yine sitrei sükuta sarılan Alaturka mûsikînin bir türlü tedavi edilemeyen yarısından kıymetdar sanatkarlarımızın müsadelerine istinaden biraz da ben bahsetmek isterim. Gerçi bu hususta hud be hud kalem yürüterekk pek büyük bir hata işliyorsam da maksat (takdirlerini cüret telakki ettiğim) muhterem mûsikîşinaslarımızın malumat ve kanaatlerinden istiafade etmekten ibaret olduğundan mazur görüleceğimi ümid ederim. Bugün ninnisini Garp tarzı mûsikîsiyle dinlemiş hiç bir Türk tasavvur olunayacağı gibi, kendi mûsikîsini anlamadığı bir lisanın muhatabı süsünü verecek bir vatandaş da yoktur.

Bununla beraber ne Dede'nin ne de Itri'nin vakit vakit ileri sürülen ve mûsikîmize esas teşkil etmekte olduğu söylenen o muazzam kar ve bestelerinin asrı hazırda bir misal-i tekamül addolunması bilmem doğru ve ihtiyaçlarımızın teminine kafi midir?

Binanaleyh Dede ve Itri mûsikîsinin de millî ahengi haleldar edilmemek suretiyle bu teceddüd ve inkılap sahasında gittikçe genişleyen hissi ve ihtiyaçlarımıza göre inkişafı zamanı çoktan gelmiş ve geçmiş değil midir? Halbuki musikimizin yalnız mümkün; matlup ve lüzumu terakki ve inkişafının değil, elan iki kemanın yaylarının bile keyfi istimalinden kurtarılmasının temin edilememesi yüzünden husule gelen intizamsızlık teessür ve teessüfle kayda şayandır.

Garp mûsikîsinin -santiman- bir taraf, bilhassa-teknik-deki kudret ve sanatı karşısında bir dakika olsun tavakkuf etmemek insafsızlık olmaz mı?

Nitekim Hakkı Süha Beyefendi de Tiyatro ve Mûsikî Gazetesinin ilk nüshasında “mûsikîmiz” serlevhası altında yazdıkları makalelerinde (yalnız şunu ilave edeyim, Türk mûsikîsi bugünkü şekliyle mazinin tahakkümünden kurtulamamıştır. Bir sanat şubesinin zamandan müteessir olması, zamana intibak etmesi zaruri iken; şimdiye kadar Osmanlı camiasının içinde yaşayan mûsikînin hiçbir tahavvül geçirmemesi himmet noksanından ileri gelir) cümlesiyle bu mühim hakikate temas etmişlerdir.

Zenginliği müstağni izah bulunan mûsikîmizin noksanlığı acaba nedir ki asarımız partiyonlardan ve bazı yakışık alan melodimiz armoniden mahrum bulunsun ve sonra Garp mûsikîsinin daima bir hadiseyi tasvirdeki muvaffakiyetini temin eden nuansların Alaturka mûsikîde de tatbiki kabil olmasın.

Hiç şüphesiz ki bütün bu suallere -yine tekrarlıyorum. Hakkı Süha Beyefendinin de buyurdıkları gibi- (himmetsizlik)den başka bir isim verilemez.

Bununla beraber üstad muhterem Saadettin Beyefendinin bu husutaki muvaffakiyetlerinin şükranla karşılandığı ilave etmeden geçemeyeceğim.

Hülasa gittikçe asrileşen hayatı medeniyemizin bu husustaki ihtiyaçlarının da herhalde temin ve telafisi bilhassa Türk Mûsikî Federasyonunun himmetinden beklenen bir vazifei mukaddestir.

5 Nisan 1928, Tevfik İhsan, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa11,s.6

C.8. Mûsikî Ve Operetimiz

“Muhlis Sabahattin” Bey’i tanımayan veyahut eserlerini dinlemeyen yoktur zannediyorum. Alafrangayı değil, fakat Alaturkanın asri bir şeklini ilk defa kabul ve tatbik eden yegane sanatkar Muhlis Sabahattin Bey’dir.

Kendisini son defa olarak “Ankara Opereti”nin ilk ve son temsili olan (Mariça)’da görmüştüm. “Şark Opereti” hakkında esaslı bir malumat almak için istediğim randevuyu kabul etti. randevu mahallinde görüşmeden fakat onun yerine Bayezit’de bir kahvenin bahçesinde:

- “Monşer” diyor. Rezaletin bu derecesini gördün mü? Belki görmemişsindir fakat ben bundan daha fecilerine şahit oldum. Hiç unutmam.

Öyle tatlı hikaye ediş tarzı var ki insan zevkli ve istekli söylediklerini dinliyor.

Bestekârı söyletmek için bundan daha ala fırsat olur mu? Derhal sualleri sormaya başlıyorum:

- Yapacağınız “Şark Opereti” hakkında biraz malumat verir misiniz?

- Bir sigara yakıyor, sonra anlatıyor:

- “Şark Opereti”ni resmi bir himaye altında yapmaktayım, heyet üç şekil üzerine himaye görecektir. Şehremaneti, meclisi umumi, senede verilecek üç gala temsil...

Kadroyu tesbit ettim, evvela gençlerden müteşekkil büyük bir “koro” heyeyti çalıştırmakdayım. Bununla birlikte eski aktörlerden de istifade edeceğim. Kadro Cemal Sahir, Faik, Saffet, Muammer Beyler’le Suzan, Nuran, Fikriye Hanınlardan müteşekkildir. Biray sonra Tepebaşı Tiyatrosunda bir temsil vereceğim. Son müessif hadiseler temsile mecburiyet hasıl etmiştir.

- Piyesin ismini lütfeder misiniz?

Üstad biraz tavakkuf ediyor, meğerse daha isim koymamış.

- Piyesin ismi mi dediniz? Evet ben daha ona bir isim vermemiştim. İyi bir şey oldu. Düşünelim de piyese burada bir isim verelim.

İşte size piyesin ismi! “Gençlik Aşısı” şık değil mi? Yeni teşekkül eden bu heyet hükümetten her cihetle azami muzaheratı görecektir ve aktörlerin yetiştirilmesi kuvvetli bir tâlim heyetine terkedilecektir.

- Memlekette “Opera neci” namıyla geçenlerde her zaman tekerrür eden bu fena hadiselerin sebebini sorduğun zaman “Rağbet yok”la mukabele ediyorlar, siz ne dersiniz?

- Size bu hususta tamam malumat verebilmek için Operetin bir tarifini yapayım. Operet deyince hatıra üç şey gelir: “Müzik”, “Kostüm” ve “Dekor”... siz bu üç şeyden hangisini Türk sahnesinde gördünüz? Hiç birisini değil mi? Bunlar olmazsa “Operet” olmaz, rağbetsizliğe birinci sebep halkın karşısına “Operet” firmasıyla çıkanlar zaten bir operet temsil etmiyorlar. Onların piyesleri “müzikaller ve vodviller”dir. Yapılan tercümelere gelince: Meselâ “Mariya” bir piyes “Adolf” veya tercüme edilebilir; fakat “operet” hayır! “Marija”yı bestekâr yazıyla lisan üzerine bestelenmiştir. “Komsifan”ile “Gülsifan” bir midir. “Kom”le “Gül” arasındaki ses farkı bir “ton” dahilinde değildir işte tercüme olamayacağına delil.

“Operet” hakkında aldığımız malumat kafi idi. Kabul edeceğimiz mûsikî renk Alafranga mı, yoksa Alaturka mı olması lâzım geldiğini sordum.

Şiddetle itiraz etti:

- Ne Alaturka, ne Alafranga.. bunların ikisini de kabul etmemize imkan yoktur. Mûsikî “hissiyattan gelen ve yine hissiyata giden” bir şey olarak tarif edilirse bu tarifin bütün milletler üzerinde aynı tarzda olmasına imkan yoktur. Her milletin kendisine göre bi zevk tarzı vardır. Size bunu gayet basit olarak ispat edeyim: Burada bir komisyon teşkil etsek, bu komisyon “Dede Efendi”, “İtri” vesair eski Türk mûsikî üstadlarının eserlerini toplasa, bu toplanan asarı meselâ Almanyaya götürssek, Almanlara: “İşte size yeni bir mûsikî bunu kabul edeceksiniz” diye ısrar etsek bize ne yaparlar? Gayet basit gönderecekleri yer tımarhanedir! İşte Almanlara bu ne ise, bize de “Wagner” aynıdır.

Alaturkaya gelince: Düşünün bundan iki yüz sene evvel İstanbul efendisinin kerimesi Ayşe Hanım’la kollukçu başı Muhsin Ağa’nın maaşıkasıyla bugün bir şirket müdürü umumisini..... Beyin kerimesi Nedime Hanım Efendi ile... Bankası direktörü Yektâ Beyefendi maaşıkası bir midir? Muhsin Ağa denince iki metre boyu, seksen santim bırıklarıyla heyula gibi bir adam; Yektâ Beyefendi denince zayıf narin, matruş bir bey hatıra gelir değil mi? İşte Muhsin Ağana ise eski Alaturka da budur. Nasılsa bugün için ağa bize korkunçtur. Ve cemiyetimizde yeri yoktur. Alaturkanın da eski vaziyetle kabulüne imkan olamaz.

Buna çare ana mûsikîmizin ıslahı ve asri bir şekle ifrağ ile bulunabilecektir.

- Ali Rıfat Bey’in mûsikîmizde beklenen inkılabı vucuda getireceğini söylüyorlar, ne diyorsunuz?

- Kattiyen.. hem size sorarım. Hangi eseriyle bunu yapabilecek? Ali Rıfat Bey şimdiye kadar Alaturkaya bir davul, bir piyano, bir konturbas ilave edebilmiş; buna gülmek elden gelmez. Asrilik; siz ilavesi değildir. Alafrangacılar yeni bir çok sazlar vücûda getirmişler, fakat bu yeni aletlere eserlerinde ayrı ayrı yerler vermişler. Sazların okuyacağı “nota” bir olduktan sonra Rıfat Bey’in yaptığına inkılap mı denir? Çıkardığı eserlerine gelince: Ben, inkılapçı bir bestesini görmedim. Bana gösterecek olurlarsa gösterenlerin alnından öperim. Biz bu sözleri yazıyla değil, bilfiil görsek istiyoruz. Ne Ali Rıfat Bey, ne Musa Süreyya Bey’in prensipleri Türk mûsikîsinde lâzım olan inkılabı yapamaz. İnkılabı ne mûsikîmizi asri bir şekle ifrağ edebilecek üstaplardan beklemeliyiz.”

II. NAZARİYAT

Oktav Mûnakaşası Sebebi İle

Son haftanı dikkate en layık fikir hadisesi -tabii mecmuaamızın çerçevesi düşünölmek şartıyla- “şu oktav mûnakaşası”dır, denilse yanlış bir teşhis konulmuş olmaz.

Ben, bu sütunlarda o meselenin ilmî cihetini mûnakaşa edecek değölim. Çünkü evvela iktidarımı kafi bulmuyorum, sonra Rau Yektâ ve Ali Rifat Beyler gibi bu mevzuun hakiki sahipleri dururken, kendime söz düşeceğıne de inanmıyorum, fakat bunun bana göre, ilmî sahadan hariç iki ceplesi var ki, üstünde ne kadar inatla kalınsa yeridir.

Davamızı dağıtmamak için mümkün olduğı kadar hûlasa etmeğıe çalışacağım. Bu mesele benim bir makalem üzerine ortaya çıktı şü alaka, bana oktav mûnakaşasının hududunu çizmek hakkını verir. “Federasyon”un ramazan konserlerinde o teşekkölün bir hedefi açıkça görünürdü:Alaturka mûsikînin öyle gelişi güzel bir kararla tarihten silinemeyeceğini ortaya koymak, bunun için de mazinin sanat simasında hiç yanmayan güneşler gibi parıltılı eslaf (geçmiş) eserlerini terennüm etmek, hayat muhabbetini o şaheserlerden almak, bu hedefin arkasında daha mûnvazı’, daha iddiasız bir başka kanaat de Alaturka’nın öyle zannedildiğı gibi yalnız makam sırlarından ibaret lahni dizisi olmadığını ispat etmek idi.

Bu sonuncusu, Türk mûsikîsinde yenilik cereyanı cümlesiyle hûlasa edilebilir. Yenilik... Ama zıppıklılık değöil. Alaturkanın lahni bünyesindeki zenginlik, o servete uzaktan yakından bakmak imkanını bulmuş bütün Garp sanatkarlarını hayran eder, heyecana getirirken, bizim Alafrangacılar, kraldan ziyade kral taraftarlığı ile onun varlığını da inkara yeltenmişlerdi. Bu haksız ve gaddar hüvum kendi halinde yaşayan ve kendi muhitine zevk, neşe dağıtan Alaturkayı coşturdu. Ateşe yaklaştırılan sönmüş bir balon gibi onu tekrar gergin ve müteharrik bir hale getirdi. Mücödele edenler arasında ben de vardım ve hiç bir hasmı saklamağıa lüzum görmeden, tenezzöl etmeden, “mürteci” damgasıyla lekelenmek ihtimaline de göğüs gererek kalemimin burcunu -karınca kutretiyle- ödemıştim. Bu çarpış bana, mûsikî vukufu değöil, sanat felsefesi, sanat tarihi hakkındaki telakkiler vermişti. Mili varlığını baltalanmasından yaralanan gönlümün feryadı, etrafda derin bir alaka uyandırdı ve oğün bugün Alaturkayı yakından takibe başladım. Bu hususta eğer hizmetim varsa, vatani bir vazife

ifasından duyulan kalp rahatından başka hiç bir tavize layık değildir. Çünkü ben vatan hizmetini bir menfaat bahsi değil, bir borç ödemesi telakki ederim. Böyle düşündüğüm için bugüne kadar hiçbir gaye gütmedim.

Alafrangacıların hakkımda fena düşünmelerini pek tabii bulurum. Bütün ömrümde “diş diş, tırnağa tırnak -düsturunu kabul ettiğim için zaman zaman acı tarizlerle incindiğim adamlardan, elbette iltifat bekleyemem. Fakat öyle sanıyorum ki bir Alaturkacı o mektubu okuyunca, imzasının üstündeki “Alaturkacı” kaydına rağmen, o satırların bir Alafrangacı kinine tercüman olduğuna inanmışım. Alaturkanın kazanmasından Türk mûsikîsinin diri diri gömülmesine mani olunmasına çalışmaktan başka bir şey tanımayan bir adamın, o harsa mensup olanlardan beklediğim, elbette ğayz ve kin olamazdı. Bu pek tabii muhakemedir, ki bana o yazıyı bir Alafrangacının veya kinini gayesinden üst tutacak kadar berbat bir çukura düşen bir talihsizin yazdığına hükmettirmişti. İster birinci, ister ikinci ihtimal hakikat olsun, meselenin rengi değişmez.

Başlarken oktav münakaşasının ilmî cephesini sahiplerine bırakacağımı söylemiş ve ancak iki noktadan dâvâyı muhakeme edeceğimi ilave etmişim. İşte başlıyorum:

Son zamanlarda berbat bir illet vakit vakit kendini gösteriyor. Meselâ bakıyorsunuz, memleketin ehemmiyetli bir maziye sahip şöhretlerinden birine meçhulün, mazisizin, esersizin biri çıkıyor, ağız dolusu sövüyor. Sa’ye, o sa’yın meydana koyduğu eserlere, o eserlerin kaidesinde yükselen yorgun fakat bahtiyar nâsiyeye bir avuç çamur fırlatmak şeklinde tecelli eden bu nankörlük, eskiden yoktu. Kötü bir ruh, küstah bir gönel delalet eden bu itirazın başverdiği cemiyetler, acı bir buhran devresine girmiş demektir. Beni asıl tiksindiren de işte budur.

Ali Rıfat Bey, memlekete en büyük mûsikî âliminden üstadlık payesini almış müstesna bir doğuşa malik bir sanatkarımızdır.. Bir Alaturka müntesiplerinden bilmem kim, nasıl oluyor da ona haksız yere hücum etmek cüretini kendinde buluyor? Sonra asıl garibi, dâvânın mevzusunu da yine Ali Rıfat Bey’e o muhteşem yüksek ünvanı veren Rauf Yektâ terk ediyor. Doğrusu benim buna hiç aklım ermedi. O oktav pazarlığıyla zaten ilk hamlede boşluğunu, kofluğunu çırılçıplak ortaya atan bir insandan gerçi herşey beklenebilir fakat bu derecesine şaşmamak elimizden gelmiyor. Eskiden “şöhret-i sehile” terkiyle ifade edilen bir tam’ vardı.. Liyakatsızlar, memleketin tanınmış simalarına hücum ederler ve onların şöhretlerine kendi iştihahtalarına basamak yapmağa çalışırlardı. Gerçi tanılırlardı. Fakat fena şöhretle. Ama, esasen

onların indinde iyi ve fena diye şöhret tasnifi yoktu. Yalnız meşhur olmak, lanetle anılmakta zevk bulmak vardı. Şurasını da ilave edeyim ki, bunun misallerini daha ziyade siyaset sahnesinde görüyorduk. İlim ve fen mıntıklarının tunç kapıları hiçbir zaman onlara açık bulundurulmazdı.

Meselâ, farzediniz ki, aynı hâdise Avrupa’da geçsin: Hangi gazete böyle yedi kuyruklu bir palavraya sütunlarında yer verirdi? Böyle bir yazıyı alan muharrir hemen sepete atar ve gayza bir tek nefes almadan can verirse giderdi. Mûsikîde beşbuçuk oktav vardır!” Hükmiyle insanda onbeş burun vardır lakırdısı arasında nasıl bir fark görülebilir?

Esef ve ızdırapla gördük ki, bu manâsızlık bir gazete sütununda yer buldu. Yarın mektep çocuğu kalkıp da, “Köprülüzade Fuat Bey cahildir, Hamit Bey’in imlası yoktur, Rauf Yektâ Bey nota bilmez! dese, demek gazeteler bunları da yazacaklar. Demek Fuat Bey’in beynelmilel ilmî şöhreti, Rauf Yektâ Bey’in Arapça tanınmış sultası, Hamit Bey’in başlıbaşına bir kütüphane teşkil eden eserleri şöylece bir tekrarlanacak ha! Vah! zavallı memleket!. Gazeteler bir nevi al-i mektep (yüksek okul) vazifesini görmekle mükelleftirler. Aziz vazifeleri arasında memleketin tanınmış simalarına sövdürmek, çirkin gayzların, nankör gıcırtilarının kerkisi olmak derecelerine düştükleri gün, memleket evlatlarına ağlamak yaraşır. Meslektaşlarımdan çok rica ederim, bu pek mühim noktayı göz önünde bulundurmaktan bir an bile usanmasınlar. Bu hiç bir hakikatin gizli kalmasından taraftar olmamak demek değildir.

Ve nihayet efendim; her gazete idarehanesinde bir “ansiklopedi” vardır. Mühim bahislere girişildiği zaman bir kere zahmet edip bakılabilir: Mütalaasına neşrine biraz da derc edilen şeye iştirak ifade eder.

29 Mart 1928, Hakkı Süha, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.10,s.2

III.KONSER TENKİTLERİ VE MÛSİKÎ HABERLERİ

III.1. Alaturka Mûsikîsinde Teceddüd Hareketleri

İstanbul Türk Ocağı'nın himayesinde Şubat'ın 13. Pazartesi akşamı Tepebaşı Tiyatrosu'nda i'tası mükerrer konserin, provalarına faaliyetle devam edilmektedir. Geçen Cuma günü altmışbeş kadar sanatkar provalara iştirak etmiş, klasik kısmını Rauf Yektâ, yeni eserlere müteallik hareketi Ali Rif'at Beyefendiler idare eylemiştir. Yarın son bir prova daha yapılacaktır. Konserde klasik asardan yalnız terennüm edilecektir. Mûsikî Federasyonu, bayramı müteakip Rauf Yektâ Beyefendi için bir ihtifal tertibini de muvafık görmüştür. Bu teşekkür tarafından Ramazan için ayrıca dört konser hazırlanmaktadır. Federasyon reisi Ali Rif'at Bey Alaturka mûsikîmizdeki teceddüt hareketleri hakkında gazetecilere bir veçhi izahatta bulunmuştur:

“-Millî mûsikîmizin kavaidi-i fenniyyeye tamamen mutabık olduğunu ve inkılabımızın mûsikîmiz üzerinde de feyizli tesirleri bulunduğunu göstermeğe çalışıyoruz.

Federasyonun tedkikatı, bu esaslar dahilinde ilerlemektedir. En ziyade ehemmiyet verdiğimiz cihet, mûsikîmizde öteden beri isnad olunan hüzn-aver ve yeknesak gibi kayıtların manâsız olduğunu, Türk Mûsikî Mektebinin her zaman iftiharla bütün dünyaya gösterebilecek bir kıymeti haiz bulunduğunu anlatmaktır. Eski eserlerden yüz kadarı tefrik ve telebbu' olunmuş ve şarkıların da tasnifine başlanmıştır. Tasnif edilecek eserler üçbine balığ olmaktadır. Alaturka mûsikî için bir mektep açmak mutasavver olmakla beraber federasyon hey'et-i ilmiyyesi kendisine merbut kulüplerin mûsikî tedrisatını mürakabe altında bulundurmaktadır. Federasyon, sık sık konserler tertibederek memleketimizde ilmî bir mûsikî hareketi vücûda getirmeği istihdaf etmektedir. Türkiye'de Alaturka mûsikî sanatkarları 3000 kadar olup, bunun takriben nısfı İstanbul'da icra-ı san'at etmektedir. San'atkarların bütün hukuku federasyon tarafından müdafaa ve muhafaza edilecektir.

5 Mart 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.7,s.4

III.2.Mûsikî Federasyonu Haberleri

Mûsikî Federasyonunun Türk Ocağı ile bil-iştirak vereceği konser, ayın onüçüncü günü icra olunacaktır. Bu konserde klasik olarak Beyati Araban Faslıyla, Ali Rif'at, Mehmet Baha, Sedad Beyler'in teceddüt vadisinde yaptıkları yeni eserler terennüm olunacaktır. Beyati Araban Faslı Rauf Yektâ Bey'in en eson eseri olan saz semaisiyle nihayet bulacaktır.

Üstad Hafız Ahmet Efendi'nin nota bilmediği hakkında bir dâvâ vekili tarafından mahkemede söylenen sözler, Federasyonda ciddi bir teessür uyandırmıştır. Hafız Ahmet Efendi değil yalnız beş çizgi ile yedi harften mürekkep olan Garp notasını, hatta maruf olan nota ile, erbabı üç beş zattan ibaret olan ve ebcet hurufatından teşekkül eden en eski Türk notasını dahi mükemmelen bilmektedir. Üstadın nota bilmediği hakkındaki iddialar tamamıyla muğayir-i hakikattir.

Üstad Rauf Yektâ namına olarak yeni bir ihtifal esasları ihzar olunmuştur. Bu ihtifale bütün mûsikî cemiyetleri iştirak edeceklerdir. İhtifali tertip etmek üzere federasyonda üç kişilik bir komisyon teşekkül etmiştir.

12 Mart 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.8,s.10

III.3. Alafranga Mûsikî Hareketleri

Sanayi-i Nefise Birliği Alafranga Mûsikî Şubesine mensup sanatkarların miktarı 320'ye balığ olmuş ve verilen malumata göre vesikasız sanatkar kalmamıştır. Birlik mûsikî şubesince 15 Şubatta bir konser verileceği gibi, halk konserlerine de her ay devam edilmesi takarrur eylemiştir.

9 Şubat 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.4,s.10

III.4.Federasyon Konserleri

Türk Mûsikî Federasyonu Ramazanda dört konser vermek üzere İstanbul'un en geniş tiyatrosu olan Ferah tiyatrosu ile bir mukavele yapmıştır. Şu halde federasyonun Ramazan konserleri Ferah tiyatrosunda verilecektir. Ramazan konserleri, fevkalâde olması için ciddi mesai sarf edilmektedir. İlk konserde neva ve acem aşiran fasılları okunacaktır. İtrî muhteşem (nevakar)ı bu konserde salahiyyat üstü ve artistler tarafından terennüm olunacaktır.

Ramazan konserleri yirmidört kişilik bir gruptan müşekkildir. Bu grupta yalnız bir tanesi müstesna olmak üzere Duru-l Elhan sabık muallimlerinin kaffesi bulunacağı gibi bu heyet çok kıymetli artistlerle de takviye olunmuştur.

Ramazan konserlerinin esasını klasik mûsikîmiz teşkil etmektedir. Her konserde tam iki nâ-dîde fasıl okunacak ve yeni eserlerle halk mûsikîsine ait olmak üzere ayrı bir fasıl tertibedilmiş bulunacaktır. Bu Ramazan konserleri esnâsında şimdiye kadar mektum kalmış olan fasıllardan birisinin meydana çıkarılacağına şüphe edilmememektedir.

Federasyonun Ramazan konserleri Ramazan'da her Cumartesi gününün akşamları verilecektir.

Federasyon Ramazan konserlerinde klasik fasılları, en büyük bir üstadımız olan Zekai Dedeade muhterem Ahmet Efendi tarafından idare oluncaktır.

Münir Nurettin ve Suat Beyler:

İki kıymetli hanendemizden birisi olan Münir Nurettin Bey Avrupa'ya azimet ettiği ve Suat Bey'in bu günlerde İstanbul'a gelerek federasyon icra heyetine dahil olacağı haber alınmıştır. Münir Nurettin Bey'i arasından kaybeden heyet, kuvay-i umumiyyesinden en büyüğünü kaybetmiş bulunmakla beraber Suat Bey'i kazanacak olan heyetin de tekmil edeceği şüphesizdir.

26 Şubat 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.6,s.12

III.5. El-hamra'da Konser

Geçen sene olduğu gibi bu sene Ramazan'da, Beyoğlu'nda Elhamra sinemesında her Salı akşamı sabık Daru-l Elhan muallim ve talebelerinden güzide bir heyet tarafından dört mükemmel konser verilecektir. Konserlerde Tanburi Refik, Kemani Reşat ve Udi Sedat Bey'ler iştirak edecek ve Mesut Cemil Bey heyeti idare eyleyecektir.

26 Şubat 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.6,s.12

III.6. Musiki Federasyonunda İhtilaf Yoktur

Türk Mûsikî Cemiyeti Federasyonundan matbuata atideki mektup gönderilmiştir:

"Federasyon heyeti arasında Ali Rıfat Beyefendi'nin eserleri hakkında münakaşa ve dedikodu vukubulduğuna dair Akşam gazetesinin 3372 numaralı nüshasında münderiç şayia hilaf-ı hakikattir. Federasyon heyetini teşkil eden zevatın arasında samimi bi ittifak hüküm sürmekte ve bu heyet reislerinden memnun bulunmaktadırlar.

26 Şubat 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.6,s.12

III.7. Bir Tashih ve İtiraz

Geçen haftaki nüshamızda münderiç notanın gerek güftesinde, gerek bestesinde bazı yanlışlıklar vukua geldiği anlaşılmakla şarkının tamamını aynen atıye dercediyoruz. Notaya gelince:

İkinci satırının üçüncü notasının 16'lık iki sol, si, la, sol, notalarının arasında bir dördlük sol, unutulduğundan muhterem karie ve karilerimize notaya ilavesi mercudur.

İlahi ve çok ulvi ve lahuti olan ruhnevaz gaşy-ı avaz mızrap nağmelerinden ziyade takdirkar samimiyet ve ahlakıyatı olduğum Fahri Bey kardeşime:

Şarkı

Gül gibi sinede çift goncaların saklı iken

.....

Aynı sahifedeki diğer ilanlar kayda alınmadı.

Not: 16. sahifede Suphi Bey'in suzinak saz semaisi notası vardır.

26 Şubat 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.6,s.12

III.8. Mûsikî Kısmı

Konserler münâsebetiyle bir tevdih:

Daru-l Elhan'da bugün resmen vazifedar bulunan Alaturka sanatkarlardan hanende Zahide, Hadiye, Sinekeman Kevser Hanımlarla, Kemeñçe Kemal Niyazi, Kemani Mustafa, Udi Sedat, Tanburi Dürri, Santuri Ziya Bey'lerden ve mûsikî federasyonunca mûntehap yirmibeş güzide artistten mürekkep bulunan heyet-i mûsikîyye Daru-l Elhan'm tasnif heyeti reisi Rauf Yektâ Bey de, azası Ali Rifat ve Hafız Ahmet Beyler'in idaresinde olarak Cumartesi akşamları Ferah Sineması'nda muazzam konserler vermeye başlamışlardır.

Evvelki gece verilen birinci konserde Daru-l Elhan sanatkarlarından bilhassa Kemal Niyazi (Kemeñçe), Mustafa (Rebab), Dürri (Tanburi), Beyler'in taksimleri fevkalade alkışlanmış ve konser büyük bir muvaffakiyetle hitam bulmuştur.

Mamafih görülüyor ki Daru-l Elhan namı da ticaret firmalarına benzedi, isteyen bu nam ile reklam yapmaya kendini mezun farzediyor.

Aldığımız malumata nazaran (Bıçkı Yurdu) müdürü Fazıl Bey namında bir zat tarafından Beyoğlunda tertip edilmiş olan konserlerin (hakiki Daru-l Elhan) konserleri ile bir alakası yoktur. Bu ciheti mûsikî federasyonu riyasetinden aldığımız bir mektuba binaen tadvih ediyoruz.

III.9. Ramazan Konserleri

Mûsikî hayatı Ramazan münâsebetiyle pek canlı bir şekil almıştır. Cumartesi akşamları Ferah Sineması'nda, Salı akşamları da El-Hamra'da Daru-l Elhan'ın sabık muallim ve talebelerinden ve mûsikî federasyonu erkanından iki güzide heyet tarafından verilmeye başlanmış olan konserler büyük bir alaka ile takip edilmektedir.

Daru-ttâlim mûsikî ile halk müzik heyetinin Şehzadebaşındaki salonları ve Türk mûsikî heyetinin terennümsaz olduğu Beyazıttaki Merkez Kıraathanesi her akşam mûsikî meraklıları ile dolup boşalmaktadır.

26 Şubat 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.6,s.12

III.10. Türk Ocağında

Türk Ocağında müteaddit konserler vermek üzere Almanya'dan gelerek Ankara'da iki muvaffakiyetli konser verdikten sonra İstanbul'a avdet eden maruf Alman mûsikîşinası Profesör Paul Agart ile Madam Anna Barnin geçen Pazar günü ilk konserlerini Galatasaray Lisesi salonunda mümtaz bir dinleyici kitlesi karşısında verilmiştir. Sanatkarlara Nimet Vahit Hanımefendi de refakat etmiş ve konser büyük alkışlarla çok muvaffakiyetli bir suretle hitam bulmuştur.

26 Şubat 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.6,s.12

III.11. Tutunya Salonunda

Evvelki Cumartesi günü saat üçbuçukta Beyoğlu'nda Tutunya Salonu'nda Prof. Paul Agart tarafından bir konser daha verilmiştir. Programda romantik mektebinin en meşhur parçaları, ezcümle bestekâr Süheyr Weber tarafından vefatından bir ay evvel faaliyet sanatkarasının uç balasına vasıl olduğu bir zamanda bestelenmiş bir parça ile Bethofen'in meşhur bir konçertosu mevcut olup muvaffakiyetle terennüm edilmiştir.

26 Şubat 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.6,s.12

III.12. Bir Maruf Keman Üstadı Şehrimizde

Ahiren şehrimize gelmiş olan meşhur keman üstadı Mösyö Huberman tarafından 7 Mart Çarşamba günü saat altıda Fransız tiyatrosunda muallim Mösyö Şöltes piyano ile refakat edecektir.

26 Şubat 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.6,s.12

III.13. Büyük Konserde

Türk Mûsikî Cemiyetleri Federesayonu tarafından Farah Sinemasında verilen ilk konserin ikinci kısmına güçbela yetişerek bir koltuğa oturdum.. Salonda, localarda, balkonda çıt yok... Derin bir sükut.. sanki herkes nefes almaktan bile ürküyor... kulaklar, ilahi mûsikînin muğşi namelerine ma'kes... gönüller vecd içinde... mahmur gözler bir noktaya merkuruz.. Orası da, bedii nağmeleri-bir lahza bile olsa-mukarri olan mûsikî yuvasına.. yani sahneye.

Konser programının ikinci kısmının ikinci numarası taksimine hasredilmiş olan Kemal Niyazi Bey'in o küçüçük sazı, üstad tırnakların temasıyla durmadan, dinlenmeden seyircilerin gönüllerinde bedii akisler bırakmakta ve tesirli kalplerden ahlar çıkartmakta.. İşte o da bitti.. O da herşey gibi yok oldu.. O bir dakika evvel herkesi ğaşyeden ilahi nağmelerde, yerini Dede merhumun "Görsem seni" şarkısına terketti. Şimdi.. piyano refakatinde dört beş kemanla, bir kemençe ve bir tambur ve iki ud ve dört hanendenin iştirakleriyle Rastdan ve Dede'nin "Yine bir gün nihâl" ve "Yüz keder cihanı" şarkıları ve sonra Benli Hasanağa'nın asırlarca payidar kalacak saz semaisi.. ve sonra yürekten kopan alkış tufanlarıyla kıızıl perdenin kapanıp açılması..

Kızıl perde üçüncü defa açıldı...Bu akşam fazla gençleşmiş ve şıklaşmış olan Ali Rifat Bey tutuk bir ifade ile Daru-l Elhan'ın eski ve emektar muallimlerinden Kemani Mustafa Bey'i takdim etti.. Bilmem ki buna neden lüzum görüldü. "Prezantasyon" zannımca hiç tanınmamış ve bilinmemiş kimselere göredir.. Halbuki Mustafa Bey öyle bir sanatkar ve öyle bir mûsikîşinas mıdır.. Onu, o kudretli sanatkarı bütün mûsikî ile alakadar olanlar bilir ve onun sanatı karşısındna hürmetle eğilirler... Her neyse... Mustafa Bey rebab çalacak... etrafıma bakındım... herkes gayrı ihtiyari gözlerini sahneye dikmiş ve Mustafa Bey'in elinde duran Hindistan cevizinden mamul sazdan, birkaç saniye sonra çıkacak zembere-i mûsikîyi bekliyor... işte o da başladı. O da Kemal Niyazi Bey'in taksimi gibi kalpleri inletmeğe, dudaklarından gayrı ihtiyari ahlar çıkarmaya başladı...

Gönüller bunda da, bu taksiminde de mûsikînin ilahi iksirini buldular ve onu birkaç dakika içinde yudum yudum içerek üstaddan hak ettiği alkışları esirgemediler..

Programın dördüncü numarası... Ali Rıfat Bey'in şimdiye kadar ruhumu okşamamış olan "tereddüt"ü.. fakat bu gece adeta buna taptım, veyahutta taptırıldım. Meğer bu benim beğenmediğim ve "adam sende" diye omuz silktiğim eser, erişilmeyecek ve benzeri yapılamayacak kadar yüksek bir eser-i sanatmış..

Fakat Ali Rıfat Beyefendiye şunu arz edeyim ki; eserinin bu parlak muvaffakiyetini, biraz da Nezahat Hınım'ın o ince ve billur sesine medyundur. Çünkü o ses, o ilahi ses sayesinde eser kuvvetini fazlalaştırdı ve pek haklı olarak iki defa çalınması rica edildi.. Etrafıma dikkat ettim. Herkes güfte ve beste kadar Nezahat Hanım'ın güzel sesiyle alakadar oluyor, herkes bilakayd-u şart onu alkışlıyordu.

Güzel perdenin beşinci açılışı... Nihavent faslı... Mûsikîmizde Alafranga eserlere benzeyen besteler ve şarkıların yegane makamı olan bu faslı Ali Rıfat Beyefendi elindeki küçücük değnekle idare idiyor. Bilmem ki bizim Alaturka mûsikî heyetlerinde bu değneğin ne lüzumu var. Orkestra direktörlerini bu sahada taklit etmemek herhalde bizce lâzımdır zannındayım. Çünkü bizim mûsikîde direktörlük, değnekle değil ancak def ile dir. Zira bizim Alaturka'da sesler ayırt edilmemiştir. Her saz aynı notayı çalar ve her hanende aynı notayı okur..

Programın altıncı kısmındaki Ali Rıfat Bey'in "Sefer Türküsü" ve hele "Memleket Havası" çok hoştu. Fakat davulla refakat edilmesindeki sebebi anlayamadım. Bana kalsa bu ince saza davul ilave etmekle, erbabı mûsikînin zevklerini ihlal etmemelidir. Alaturka mûsikî cazbend değildir.

O baştan başa nezih bir bedia ruhudur.

Federasyon konseri hakkında kardeşimiz Hakkı Süha Bey'in Vakitte yazdığı kıymetli makalede şu satırları müsaadeleriyle karilerimize takdim ediyoruz:

Kızıl perde arkasında telaşlı kıpranmalar var ve zaman zaman akort edilen sazların iniltisi, bekleyenlerin başları üstünde yumuşak kavislerle gelip geçiyor. Nihayet işte zil... Heyecanlı ruhlar kanat çırpmalarını andıran sabırsız alkışlar arasında perde sıyrıldı. Daru-l Elhan'ın Alaturka muallimleri, İstanbul'un mümtaz Şark ve diğer mûsikî cemiyetlerinin en kudretli mızrap ve yay sahipleriyle karşılaştık.

Ortada Tanzimat Devrinden sonra eski mûsikîyi büyük meşalesiyle parlatan Zekai Dede'nin oğlu Ahmed Efendi heyeti idare ediyordu. Elindeki değnek, boşlukta “devr-i kebir” (büyük daireler) usulünün ilk darbını vurdu ve yirmibeş saz, bir tek “re” ile inledi. Bu sağlam ve dilber başlangıç mesud neticenin yanılmaz bir müjdecisiydi. Peşrev “piyano” ve “forte”lerin nazlı dalgaları üstünde süzüle süzüle bitti ve Şark'ın en muhteşem havalarından biri olan “İtrî”nin “Nevakar”ına girildi. Mazinin sanat mabedinde bin kavilli ve bin renkli bir avize gibi parlayan bu eser, onu yaratanın ruhunu şad eden bir kudretle çalındı.

Yine (İtrî)'nin “Neva”sı başladı ve sonra Dârü'l- Elhan muallimlerinden Mustafa Bey'in kemani dile döküldü. “Neva” makamı, icrası, hele öteki makamlardan ayrılması pek zor, çapraşık ve nihayet terennümi üstadlığa muhtaç bir lahn silsilesidir. Mustafa Bey, temiz, piruz saz yayıyla pek güzel bir zemin yarattı. Hüseyini çarpıntılar içinde meyana geçişi de pek güzeldi. Hele bir aralık düz, uzun ve ağır başlı nağmelerle bu nevaya düşüşü oldu ki, avuçlarının birbirine çarpımasına ancak irademle mani olabildim. Nice taksim orada bitmişti. İkinci meyan ve sonraki (meyan) karar hele (saba) girizgah ve “acem”dokunuşlar, ol ki gurup manzarası karşısında bir kibrit alevi gibi kalmaktan kurtulamamıştı.

12 Mart 1928, Hakkı Süha, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.8,s.6

III.14. Federasyonun Konserleri

(Türk Mûsikî Federasyonu) himayesinde (Dar-ül Elhan)'ın Alaturka muallimleri ile güzide santkarları tarafından (Ferah Sinemasında) verilmekte olan fevkalade Ramazan konserlerinin ikinsici Cumartesi akşamı mahşeri bir kalabalık huzurunda verilmiştir.

Layemut (Ölümsüz) Türk üstadı (İtrî)'nin en muhteşem eserlerinden olan (Segah) faslı şimdiye kadar hiçbir konserde misline tesadüf edilmeyen hakiki bir intizam ve mükemmeliyetle icra edilmiştir. Faslı idare eden binazir (benzersiz) üstadımız Zekai Zade Ahmet Bey'le fasıl erkanının muvaffakiyetleri cidden şayanı tebriktir.

Bu konserde en eski Türk alet-i mûsikîyesinden olan (Rebab) ile Kemani Mustafa Bey'in yaptığı taksim herkesi çok müteessir etmiş ve üstad sürekli alkışlarla karşılanmıştır. Müstesna ve hassas sanatkarımız Kemal Niyazı Bey'in (Kemençe) taksimini huddar burada tarifi müşkil bir vecd içinde dinlemiş ve taksimin hitamında tiyatroyu alkış tufanına gark etmiştir. Dürri Bey'in (Tanbur) taksimi ise bu ruhnevaz sazın en rakik namelerini canlandırarak sami'lere çok bedii dakikalar yaşatmıştır. İlk konsere gösterilen umumi rağbete

teşekkür makamında olarak Mûsikî Federasyonu ikinci konserin kadrosunu tevsi' (genişletmiş) ve (elli) kişiye iblağ (ulaştırmıştır). En güzide artistelerden mürekkep bir orkestra tarafından terennüm olunan büyük Türk bestekârı (Ali Rıfat) Beyefendinin (Spor) ve (İzci) marşları bilhassa genç sami'ler (dinleyiciler) üzerinde çok müheyyec (heyecanlı) bir tesir hasıl etmiş ve tiyatro binâsı yıkılırcasına koparılan alkışlarla bu canlı ve heyecanlı parçaların tekrarı talep olunmuştur. Denilebilir ki ikinci konserin repertuarını muhterem üstadımız Ali Rıfat Bey'in eserleri teşkil etmiştir.

Konserde bulunmaktan mahrum olan mûsikî meraklılarına bir hizmet olmak üzere bu müstesna marşın notasını gazetemizin son sayfasına derc ediyoruz...

26 Şubat 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.6,s.10

III.15. Mûsikî Kısmı

Alaturka cazın ramazan konserleri sabık Dar-el Elhan muallimleri ile müteşekkil talebelerinden müteşekkil iki güzide heyet-i mûsikîye ramazan konserlerini muvaffakiyetle vermektedirler. Mûsikî üstadlarımızdan Rauf Yektâ, Ali Rıfat ve Hafız Ahmet Beyefendilerin riyasetlerinde bulunan birinci heyet Cumartesi akşamları İstanbul'da Ferah Sinemasında Tamburi Cemil Mesud Bey'in riyaset ettiği diğer heyet de Salı akşamları Beyoğlunda el-Ahmer Sinemasında pek kalabalık samiin karşısında icra-yı terennüm etmekte ve büyük takdir ve alkışlara nail olmaktadır.

12 Mart 1928, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.8,s.12

III.16. İkinci Büyük Konserde

Saat dokuz buçuğu on geçe kadife perdenin arkasından, sabrı tükenmiş dinleyicilere konserin başlayacağını müjdeleyen hafif akord sesleri sızmağa başladı. Şimdi bütün gözler oraa dikildi. Geçen haftaya nisbetle oldukça kesif bir samiin (dinleyici) kitlesi, Ferah sinemanın her yerinde nazara çarpıyor.

İşte ilk ve devamlı zil... Herkes şöyle bir toplandı. Ve kırmızı ferde de ağır ağır açıldı. Sahnede muazzam bir saz heyeti.. Tiyatro oynanmadığı için ortadan kaldırılmış olan "süfler" kapağının önünde Ali Rıfat Bey'le, Rauf Yektâ Bey... Ali Rıfat Bey, kendinden hiç de ümid edilmeyen bir jestle haziruna yanındakini takdim etti ve:

- Efendim dedi. Segah faslı mûsikî makamâtımız içinde tarz-ı icrası en güç bir fasıldır. Bunun idaresini memleketimizin yegane üstad-ı mûsikîsi Rauf Yektâ Beyefendi'ye tevdi için rica ettik. Ve kendileri de lutfen kabul ettiler. Bunun için kendilerine bilhassa arz-ı teşekkür ederiz.” İşte o an, localardan, salondan, balkondan sürekli bir alkış tufanıdır koptu.

Üstad Rauf Yektâ Beyefendi'ye karşı gayri ihtiyari yükselen bu alkışlardan sonra, Kemal Niyazi Bey elindeki kemençesinden, kalbleri mest eden nağmeler yaratmağa başladı.. Çaldı. Durmadan dinlenmeden mûsikî diyarının ezeli fezasında uçtu, yükseldi, yükseldi... ve dinleyiciler de bu eser-i sanat karşısında hürmetle eğildiler. Bu güzel ve enfes taksim arkasından Rauf Yektâ Beyefendi'nin idare ettiği Segah faslı peşrevi ağır besteleri ve Farisi güfteli yörük ve ağır semailerle saz semaisi programın ikinci numarasında Kanuni Mustafa Bey lübabla taksim etti. Diyebiliyorum ki bu taksim geçen seferkinden daha güzel ve enfes oldu. Hele o makamdan makama geçiş esnâsındaki parlak nağmelere hayran olmamak ve bu sanatları can-ı gönülden alkışlamamak kabil değil.

Programın üçüncü numarası Alafranga bir orkestra heyetini andıran kalabalık bir heyet-i mûsikî... ve segah faslı.... idare edende yine değneğiyle Ali Rıfat Bey davulun, çalparanin, viyolensel ve flüt ve kemanların iştirakleriyle başlanan bir segah medhali... doğrusu ne yâlan söyleyeyim epey zaman bu çalınan eserin Alaturka mı yoksa Alafranga mı olduğunda mütereddit kaldım. Fakat ne de olsun bunda da bir Şark ruhu var. Ondan sonra “Meclis ve Salonda” şarkısı... ara nağmeleri armonize edilmiş idi.

Programın dördüncü numarası... yedi kişiden mürekkep ve Kemal Niyazi Bey'in kemençesi ile idare ettiği ve konserin en muvaffak olunmuş hicaz faslı... Osman Bey merhumun peşreviyle, Kemal Niyazi Bey'in saz semaisi parlak teslimleri ve kuvvetli haneleriyle cidden bir şaheser sanat.. zaten Kemal Niyazi Bey'in zevk-i seliminden ancak böyle güzel eserler ümid edilir.

Programın beşinci numarası için birşey yazmayacağım.. çünkü üçüncü numara için söylediğim sözleri burada da tekrar etmek lâzım.

Altıncı numara... Nezahat Hanımın billur sesle söylenen “Leyla”.. Saadettin ve Udi Fahri Bey'ler tarafından bestelenen ve hemen hemen besteleri yek diğerine müşabih olan Leylaları dinledikten sonra, bu eseri işitmeli ki; Şark'ın kudreti ve sanatı hakkında beyan-ı fıkı edilebilsin.. çünkü bu Leyla, Yahya Kemal Bey'in şiirini bi hakkın canlandıran ve ona ezeli bir kıymet ve hayat veren yeni bir bestedir. Temenni edelim ki; muhterem “Tiyatro ve

Mûsikî” Mecmuası Heyet-i Tahririye Müdürü Muhammed Gayur Bey bu eseri de diğer güzel eserler misali tab’ ve neşr etsin...

Programın yedinci ve sekizinci numaraları hakkında yalnız bir tek kelime sarf edeceğim.. o da “takdir”dir...Hülasa-i kelim; konserler ümidin fevkinde rağbet görüyor. Muhterem Türk Mûsikî Cemiyeti Federasyonu programlarını daha müşfikane bir dikkatle ihzar edebilirse daha ali neticelere varacaktır.

19 Mart 1928, Hamid Fami, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.9,s.6

IV. ALATURKA-ALAFRANGA MESELESİ

IV.1. Alaturka-Alafranga Mücadelesi

Acemler’in bir darb-ı meseli vardır. Ehemmiyetsiz bir mesele üzerine ortaya çıkarılan bî nihaye dedikodulara telmihen (Yek beyza vast-ı hezar dâvâ) derler. Alafranga mûsikî taraftarlarına maruz kaldıkça (bir yumurta üzerine binlerce dava) manasına gelen bu darb-ı meseli daima hatırlarım. Mamefih inceden tedkik edince görünür ki, bu adamların vaziyeti tamamiyle Acem darb-ı meselinin medlulüne tevafuk etmez. Çünkü meydanda davalarını istinat ettirecek tek bir yumurtaları da yoktur. İ’cazkâr kalemini her vadide olduğu gibi mûsikî bahislerinde de büyük bir muvaffakiyetle kullanan Hakkı Süha Bey bu zümreye ne kadar münasip bir isim bulmuşlardır:

-Ezersizler!

Vakıa bu isim, laf-u güzafan başka ortaya henüz “eser” denilebilecek bir beste çıkaramayanlar için biçilmiş bir kaftandır.

Hiçbir vakit anlayamadım ki bu Alafrangacılar Alaturkacılardan ne isterler. Ne zaman bir yazılarını görsem içinde mutlaka bizlere havale edilmiş, ilmen, tarihen ve alelhusus mantiken haksız bir tariz taşına tesadüf ederim. Zaten dikkatli kârîler derhal farkına varırlar ve ancak o taşı mavurabilmek için koca bir makale yazılmıştır.

Pekâlâ ama, biz de soralım ki, muhterem beyler, bizden ne istiyorsunuz? Kendi mûsikîmizi bırakıp da sizin anlar anlamaz taraftar bulunduğunuz Garp mûsikîsiyle mi meçhul olalım? Garbın meşhur sanatkarları ara sıra İstanbul’a geliyorlar. Onları dinleyince anlıyorum

ki sizin “Alafranga” diye çaldığımız mûsikî ile “hakiki Alafranga” arasında dağlar kadar fark vardır. Bunun içindir ki, büyüklerimizden mukaddes bir zatın:

-Alafranga mûsikîyi dinlemek istesem Türkler’den değil, ehlinden dinlerim, demesinde kâili gibi büyük bir hakikat mündemiç olduğunu şu dakikada daha ziyade takdir etmekteyim.

Dünyada hiç millet kendi mûsikîsinin terakkisine çalışırken bizimki güya terakkiye istidadı olmayan bir mûsikî imiş gibi terk edelim de Garp mûsikîsiyle mi meşgul olalım? Böyle bir şeye kalkışacak olsak bile muvaffakiyet imkanı var mıdır? Mûsikî tarihi umumiyyesini baştan başa gözden geçirecek olursak, acaba milli mûsikîsini terk ederek bedii zevkle birçok cihetlerde tearuz eden başka bir perde sistemin (Systeme tonel) müstenid yalancı bir mûsikîyi kabul etmiş bir millete daha tesadüf edebilir miyiz?

Türk mûsikîsinin hususi tarihindeki parlak mevkiini hakkıyla bilenler bu memlekette biraz daha çoğalsa o zaman anlaşılacaktır ki biz Türkler’in çok bakir ve Avrupalılarca “katiyyen gayri malum) lahni farklar, makamlar, ika’lar ile müzeyyen güzel bir mûsikîmiz vardır. Şurasına emin olalım ki, öz malımız olan mûsikîyi almak ve onunla bedii ihtiyaçlarımızı tatmine kalkışmak yalnız milli harsımız namına telafisi müşkil büyük bir ziya’ olmakla kalmaz, belki Garp ilim dünyasının bizi kadr-u kıymet bilmek, bihakkın itham etmesine sebep olacak ve tarihi kalacak bir hatayı da beraber işlemiş oluruz.

Bir millet mûsikîsin değiştirebilir mi? Buna imkan var mıdır? Kendi mûsikîsinden başka bir mûsikîden telezzüz edebilir mi? Başka memleketlerde bu sualler mevzu-u bahs bile olmaz. Zaten bu adem-i imkanı gösteren fiili delillerle hergün tesadüf etmiyor muyuz? Türlü türlü reklam yapılmasına rağmen (Sanayi-i Nefise Birliği)’nin verdiği “Alafranga” konserlere kimse gitmiyor ve boş koltuklara konser vermek gibi gülünç bir vaziyet karşısında kalınmamak için bâd-i hevâ davetlilerle koltukların doldurulmasından başka çare bulunmuyor. (Alafranga konser” denildi mi? Halkın ağzından şu sözler işitiliyor.

-Bir de üste para verip de muazzep olmaya aktım yok!

Bu tıpkı neye benzer biliyor musunuz? Konferans salonunda mesela, İngilizce konferans veriliyor. Bu lisanı bilen sâmi’ler bittab’ söylenen sözleri anlar ve hoşuna giden yerleri alkışlar. Bir de farzedelim ki o salona İngilizce bir kelime bilmeyen bir adam girmiş olsun. Biçarenin bir müddet sonra üzerine sıkıntı basacağını söylemeye hacet var mıdır?

teşebbüs etmelerindeki cürete ne diyelim? Geçenlerde Fransız Tiyatrosunda verilen bir konserde Garbın ki, büyük bestekârlarından (Bethoven)'un (Senfoni Pastoral) namıyla meşhur 6. senfonisinin başına gelenleri duydunuz mu? Gazeteler bu konsere gelmemesini vaktin erken olmasına hamletmişlerdir.

Bu rağbetsizliğin hakiki sebebi her ne olursa olsun biz kendi hesabımıza Sanayi-i Nefise Birliği namına verilen o konserde Garp mûsikîsine hakkıyla vâkıf ecnebilerden kimsenin bulunmadığına çok memnun olduk. Çünkü aldığımız malumata nazaran (Bethoven) bu muazzam eseri çalmırken (Klarnete) çiler boşa sayacakları yer kaç batutanın sayısında yanılarak vakti gelmeden çalmaya başladıkları halde orkestranın şefi bunun farkında bile olmaksızın değneğini sallamış durmuş ve bir hayli zaman orkestranın bu tezebbübü devam ettikten sona nihayet klarnetçilerin yaptıkları perde bîrûnluğa yine kendilerinin intikal etmeleri sayesinde bu şâyân-ı esef karşılığa hitam verilmiştir!

Alaturkacılara daima ta'rizden zevk alan Alafrangacıların hakiki vazifelerini örten perdenin bir ucunu bu kadarcık kaldırdığımızdan dolayı bizi mazur göreceklerini ümit ederiz. (Her ki zahm-ı hurd...) sözü malumları olsa gerektir.

Halk kendi musıkisine rağbet ediyor ve Mozart'tan, Şophen'den, bir şey anlamıyor ise Alafrangacılar bunu gayet tabii görmeğe alışmalıdır. Bize kızmaya hakları vardır ki, onların verdikleri konserlere kimsenin girmemesi için kapıya yasakçılar ikame etmiyoruz. Eski ve yeni yolda muktedir bestekarlarımız da bir çok güzide icrakarlarımız da var. Yahutta (Mûsikî Federasyonu)'nun Türk Ocağı ile bi-l iştirak vereceği büyük konsere gelsinler ve can kulağıyla dinlesinler. O zaman anlayacaklardır ki öldüğünden bahsettikleri Türk mûsikîsi nasıl ebed-zinde bir halde yaşamakta ve bilhassa yenilik ve asrılık vadisinde neler yaratmaya muktedir bulunmaktadır.

2 Şubat 1928, Rauf Yektâ, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.3,s.1-2

IV.2. Şark ve Garb Mûsikîlerinde Teganni Farkı

Meş'um mütareke senelerinde idi. Bir gün Bayezit'deki Umumi kütüphanede biraz kitap mütalaasından sonra çıkmış idim ki, birden bire kulağıma ne olduğunu anlayamadığım bir ses geldi. Dişçi Mektebi'nin şimdi bulunduğu binayı o zaman Fransız askerleri işgal ediyordu. Duyduğum bu ses birm dananın bağırmasına çok benzediğinden zemin katı odalarından birini Fransızların ahır yaptıklarını zannettim. Odanın önünden geçerken bir de içeri bakayım ki,

kırmızı yüzlü, tıknaz bir nefer dimdik ayakta durmuş, göğsünü kabartmış teğanni(!) ediyor ve oturan arkadaşları da lezzetle onu dinliyorlardı. Pencerenin önünde biraz durdum, neferin okuduğu şarkının (muzafferiyet kazandık!) mealindeki nakaratı geldikçe arkadaşları hep bir ağızdan aynı nakaratı tekrar ediyorlar ve muktedir bir artist olduğu anlaşılan bu neferi alkışlıyorlardı. O esnada husule gelen gulguleyi burada tarif müşkildir. Şark ile Garbın teğanni tarzları beyindeki bu azim farkı düşünerek oradan ayrılırken (Harabat) nazımı Ziya Paşa'nın Şark ve Garp şairlerini mukayese ederken yazdığı şu meşhur beyti hatırladım.

İklimde hükmü yok mu farkın?

Vaziyeti birm mi Garp ve Şarkın?

Filhakika teğanni tarzlarımız arasındaki fark ile bu farkın ruhlarımız üzerindeki tesirati o kadar barizdir ki, bunu anlayabilmek için mûsikîşinas olmaya da hacet yoktur. Faraza bir (Münir Nurettin) ile Garbın en meşhur bir muğannisini yanyana getirip bunlara münavebeten birer parça okutacak olsak en hassas damarlarımızı hangisinin titrettiğini herkes nefsinde hissedebilir. Hele Garp kadınlarının teğannisi bize daha garip gelir. Erkek seslerini danaların bağırmasına benzettiğimiz gibi kadınların teğannisini de bazı süratli parçalarda adeta kedilerin miyavlamasından farksız buluyoruz!

Zannedilmesin ki, biz şarkılara vaki olan bu nahoş tehassüs haleti müteakiben Garplarda vukua gelmiyor. Bilakis onlar da bizim teğannimizi miyavlamaya teşbih ve daha açıkça olarak (falso!) sesler kullandığımızı zannetmektedirler. Halbuki, hakikatı söylemek lâzım gelirse, Garp hanendeleri seslerini beyanının -noaksanı veya keleşliği kendilerince de müsellemler (1)-(1) (Çünkü bütün Garp uleması, piyanodan çıkan seslerin, tabiatın verdiği “asvat-ı ahengiye”den çok farklı ve binaenaleyh şun’i ve gayri tabii olduğunu tasdikte müttefiktirler.) perdelerine göre terbiye ettikleri halde mükemmel tahsil görmüş bir Şark hanendesi ilmen ve fennen doğru (Juste) perdeleri kullanarak teğanni eder. Şu halde “falso” seslerle teğanni edenlerin daha ziyade Garp hanendeleri olması lâzım gelir. İki tarafın, birbirinin teğannisinden zevk alamamasının birinci sebebi bu noktada mündemiçtir ve bu dâvâda biz Şarklılar ezher-i cihet haklıyız.

İkinci sebebe gelince, o da teğanni tarzlarının Şark ve Garpta değişmesinden ileri gelmektedir. Garplılar mine’l-kadim teğannilerinde (göğüs sesi) kullandıkları halde Şarklılar (kafa sesi) ile terennüm ederler. Gerçi Alafranga mûsikî taraftarlarının yardakçıları “kurun-i vüstda Avrupa hanendelerinin de bugünkü Şarklılar gibi teğanni ederken bir takım fennî

sebeplerle (!?) dolayısıyla şimdiki tarzda teğanniye başladıklarını” söylerler ise de bunun aslı ve esası yoktur. Zira Şarkın teğanni tarzı, Şark mûsikîsinin tabi olduğu “sistem tonal”ın ve o sistemde kullanılan muhtelif lahni ba’dlerin tabii bir mevlûdû ve neticesidir. Binanaleyh Şark sistemiyle ba’dlerini hiç bir vakit kullanmadıkları tarihen müsebbet bulunan Garp hanendelerinin kurun-u vustada Şarklılar gibi teğanni ettikleri iddiası sümme’t-tedarik uydurulmuş bir sözdür.

Kurun-i vustada yaşıyoruz Garbın en muktedir bir hanendesine meselâ bizim uşşak makamımızdan:

“Bir ateşim açtırma sakın ağzımı zinhar”

şarkısının notasını vererek okumasını teklif ediniz. Öyle gülünç bir manzara karşısında kalırsınız ki, mahiyeti ancak görmekle anlaşılabilir.

Vaktiyle İstanbul’da (Aramis)isminde meşhur bir Garp muğannisi gelmiş idi. Bu tecrübeyi bir kaç arkadaş ile beraber biz bu zat üzerinde yaptık. Biçare adam cebr-i nefis ederek şarkıyı okumağa çalıştıkça biz de cebr-i nefis ederek gülmeğe gayret ettik. Lakin ettik. Aramis nihayet tahammül edemedi, gülmeye başlayınca biz de makaraları salıverdük.

Bitarafane düşünür isek Şark ve Garp mûsikîleri arasındaki sistem farkından ve bu farka istinat eden bedii zevklerin tehalüfünden, iklim, ırk... gibi daha bir takım müessirlerden ileri gelen bu teğanni tarzlarının ihtiyar ve istimalinde her iki tarafı da kendi mûsikîmizde müstamel nazık ve birbirinden farklı perdelerin mahiyetini bizden öğrenince Türk teğanni tarzını gayet tabii bulmuş ve Garp tarzıyla bu küçük perdeleri hakkiyle icra imkanı olmadığını tasdik etmiştir. Fransız ulemasından rahip (Tibo) da vaktiyle aynı mütalaa bulunmuştu.

Elhasıl mûsikîmize mahsus mütenevvi makamlarla perdeler kullandıkça -ki, asırlardan beri kullanılmış ve yine de şüphesiz kullanılacaktır- bunların ayrılmaz levazımından olan teğanni tarzımızın değiştirilmesine ilmen imkan olmadığı gibi bedii zevkimiz de buna esasen manidir. Dünya mûsikîsinde haricine çıkmayacağımız bu ilmî kanunun ahkamıza dini mûsikîmiz de bütün itaata mecburdur.

(Kur’an-ı Kerim okurken teğanni etmeyen bizden değildir.) buyuran Hz. Peygamberin maksadı şüphesiz binlerce seneden beri teessüs etmiş olan Şark lahni ve Şark teğannisidir. Bilmemki Garp tarzıyla Kur’an-ı Kerim tilavet ve minare ve camilerimizde müezzinlik icra edilmesini hatırına getirmiş bir müezzin tasavvur olunabilir mi?

Mamafih öyle alafrangacı tufeylilerine rast geliyoruz ki, güya Garp mûsikîsinin avukatlığını uhdelinde imiş gibi, meselâ Garplıların teğanni tarzı aleyhinde bir söz işitince derhel küplere binenler. Bnlardan biri geçenlerde haftalık mecmuaların birinde bizim “Garplılar dana gibi bağırlar!” demez mi aklınca muaheze ederken teğanni tarzımızın millîyetimizle alakadar olduğu hakkındaki sözümüzle de istihzaya kalkışarak:

Çünkü kendilerince sesin hançereden çıkışının da millîyetle alakası vardır! demişti.

Teğanni tarzında millîyetin oynadığı rolden henüz haberdar olmayan bir çocukla bittabi bu zeminde münakaşa olunamayacağı için o zaman sükut etmişim. Geçen ay gelen (revu müzikal)’de münderiç (Teğanni İlmi) serlevhalı bir makalede teğanninin millîyetle alakası izah edildiğinden Doktor Herbert tarafından yazılan bu mühim makalenin muhteviyatını buradan telhis bile imkan olmadığından yalnız bahsimize taalluku olan bir iki fikrasının nakliyle iktifa edeceğim. Makale sahibi bütün mûsikî dünyasına şamil olabilecek hakiki bir (teğanni ilmi)’nin nasıl tedvin edilebileceğini araştırırken diyor ki:

Fizyoloji nokta-i nazarından Latin ırkına mensup hanendelerle Cermen ırkından olan hanendelerin hançereleri arasındaki teşekkül farklarının tayin ve tesbiti lâzımdır.

Doktorun bu şayan-ı dikkat tavsiyesi üzerine biz de şu sualler irat edelim: Acaba Herbert’de bizim gibi istihzaya şayan bir söz mü söylemiştir? Latin ve Cermen ırklarına mensup muğannilerin hançeresi teşükkül itibariyle birbirinden farklı ise bu iki ırktan olmayan biz Türklerin hançeresi acaba nasıldır? Yoksa teğanni tarzımız, hançeremizin teşekkülü icabatından mıdır? Buraları fizyoloji ulemamız tarafından layikiyle tetkik olunmuş mudur? Bu suallerin hiç birine henüz müsbet cevap verilemez iken alel umya bize itiraz maksadıyla ortaya atılan tarizat, mukabele külfetine değer mi?

Doktor Herbert mebhusun anı makalesinde (teğanni)nin (millîyet)le olan alakasına da temas ediyor ve muğannilerin seslerini sınıflara ayırdığı sırada diyor ki:

Burada “millî unsur”un da kuvvetli bir tesiri vardır. Her memleketin bestekârları gibi muğannilerin de kendilerine göre bir takım hususiyetleri vardır...

Bunlar öyle bedihi hakikatlardır ki, Garpta bu gibi meseleler üzerinde münakaşa bile edilemez; çünkü kimse aksini iddiaya kıyam etmez.

Çok taaccup ediyorum: “Garp hanendeleri dana gibi bağırlar” dememezden bu fuzuli avukatlara ne oluyor ki, böyle vaveylalara kalkışıyorlar? Burada hatırıma geleln tuhaf bir fikrayı bahsimize münâsebeti olduğundan size nakledeyim:

Muğannilikde maharetleri müsellemler olan İtalyanların öteden beri Fransız hanendelerinin lüzumlu luzumsuz fazla bağırmalarını hoş görmedikleri mulumdur. İtalya bestekârlarından (تراهنا) 'nın eseri olan (سوفونیسب) operasında şöyle bir sahne vardır: Zevci ile aşkının birbiriyle düello etmek için dışarıya çıkacaklarını gören kraliçe (سوفونیسب) aralarına atılarak:

Zâlimler! Ne yapıyorsunuz? Maksadınız kan dökmek ise vurunuz; işte benim göğsüm! der ise de sözleri tesir etmez ve iki rakip dışarı çıkarlar. Kraliçe arkalarından dehşetle bağırlar:

Nereye gidiyorsunuz? Ah!... Bestekâr bu müthiş (ah)'ı bestelerken umumi kaidenin haricine çıkmak lüzumunu hissetmiş ve bununla beraber arasını teğanni edecer aktrisin sesine vereceği dehşet ve şiddetin derecesini ne ile anlatabileceğini tayin edemeyerek, (ah!) nidasının tesadüf ettiği (sol) notasının altına iki muteriza arasında: Un hurlo Frans,

Yani (bir Fransız uluması) kelimelerini yazmıştır! Biz bu fikrayı .. (کریکانه) 'nin mûsikî kamusunda okuduk. Müellif bu fikrayı naklettikten sonra bestekâr (تراهنا) 'nin Fransa'da uzun müddet oturduğunu ve bu tasvirinde tamamiyle haklı olduğunu da itiraf ediyor. Fransa Akademisi azasından olan (کریکانه) , ilmî bir bahiste bir İtalyan'ın tam yerinde kullandığı bir sözünü -velevki o İtalyan, Fransızların teğannisinde ulumaya benzer yerler bulunduğunu işrabetmiş olsun- eserine decediyor da, bir Türk'ün Fransız teğanni tarzını danaların bağırmalarına teşbih etmesi acaba neden dolayı fuzuli avukatların keyfini kaçırıyor? Bizim de bir türlü anlayamadığımız zihniyet budur....

26 Şubat 1928, Rauf Yektâ, TİYATRO VE MÛSİKÎ MECM.,sa.6,shf.2

D.3- Herkesi Birden Memnun Edebilir miyiz?

Zevkin ne kadar şahsi, ne kadar ele avuca sığmaz bir şey olduğunu hep biliriz. Fakat bu malumat hiç bir zaman bizi yeni hatalara düşmekten kurtamıyor. “Zevk”in bedii ölçülerle tahliline sapmak istemiyorum. Bu, hem bizi mevzumuzdan, hakiki cephemizden uzaklaştırır, hem bir makalenin daracık çerçevesine sığmaz.

Sanat, çok kere bir tünel gibi karanlıktır. İnsan oradan geçtikten sonra muhteşem sahalara girer. Ulvi bir şiir, dahiyane bir eserin hakiki kıymeti, bir Firavun mezarı gibi pek

derinlere saklıdır. Zeka onun huzurunda yorulur. Dar, karanlık dehlizlerinde terler, bin şüphe, bin heyecan ile titreyerek yürür, ve nihayet son hududu geçince birden bire hudutsuz bir genişlikle enginleşen lahuti aleme kavuşup hayran olur. (Vecd)in lezzetini kim, hangi maddi şeyde buldu? Ve dille tadılan hangi lezzet bize ruhani ürpermenin ihtiraslı zevkini verdi?..

Yalnız şunu da ilave etmeliyim ki, zeka denilen cevher herkese müsavi nisbette dağıtılmış bir şey değildir. Bazı kafalar karanlıklarla çarpışmaktan, onların arkasındaki alemleri kendi pazalarıyla teshir etmekten hoşlandıkları halde, yine bazı kafalar daha ilk kapalı kapı önünde yollarını değiştirmekten başka bir şey yapmazlar.

Bu istitradi mukaddimeyi son bir mûsikî hadisesi icabettirdi. Biz o musiki hadisesini tahlile çalışırken kendimizce bazı neticeler çıkaracağız. Bu neticeler tabii hüküm mahiyetine haiz değildir. Yalnız dikkatli bir nazar pek enfes bir dâvâ halinde de göremez sanırsınız.

Türk Mûsikî Cemiyetleri Federasyonu, geçen Pazartesi gecesi konser verdi. Memleketin mûsikî muhiti üstüne henüz genç kanatlarını geren ihtiyaç, temayül ve telkinlerin nabzını dinleyen ve her şeyden ol kadar bir kasdile boğulmak istenen millî seslerimize, bir teneffüs hakkı bulmak isteyen bu sevgili teşekkül, etraftan layık olduğu kabulü buldu.

Ben burada konserin bir icmalini yapmak, eserler ve icra tarzı hakkında hükümler vermek için elime kalem almış değilim. Böyle büyük bir konserin kıymetine tenkit adeseleri arkasından bakmak -önümde üstadlar varken- çok cüretli bir cahillik olur. Hayır, Provalarında, bütün hazırlanmış hareketleri içinde bulunduğum halde böyle bir şey yazmak aklımdan geçmiyor.

Konser, her parçası alkış fırtınalarıyla sarsılarak büyük bir muvaffakiyetle bitti. Bunda dost düşman herkes beraberdır. Hiç kimse Türk sazının ve Türk sesinin kazandığı parlak ve kuvvetli neticeye bühtan gölgesini düşürmeğe cüret edemedi...

Bazı alafrangacılar, sanatkar ve bestekâr Ali Rıf'at Beyefendi'nin eserlerindeki ihtişamdan kuşkulananak:

“Nasıl olur, dediler. Hem Alaturka parça, hem sazlar alafranga?”

Biz, zaten bunu bekliyorduk. Esasen onların biteviye kulaklarını tıkadıkları hakikat bu idi. Evit, alafranga sazlarla Alaturka mûsikîyi terennüm ediyoruz. Bu, bir kusur değil, bir meziyettir. Millî elhana savrulan iftira mızıkalarını yerlere düşüren bir meziyet...

Yalnız şunu da ilave edelim ki, henüz tam bir muvaffakiyet içinde değiliz. Biz alafranga sazları da kendi lahni bünyemize göre ıslah veya da'dil gayesi peşindeyiz. Bunun iki çaresi var:

Ya sazlara perde ilave veyahut sazları alaturk tedriz ile meşkedeceğiz. Fakat bu ikinci sık kusurludur. Çünkü piyano gibi sabit perdeli sazlarda tedris tam bir netice vermez. İyisi, bedenimize göre elbise biçtiğimiz gibi seslerimize göre saz yaptıracağız. Ama bu, az veya çok zaman istermiş... diyecekler. Söyleyen söylesin.. İstikbal içinde zamanın hükmü yoktur. Bu nokta halledilinceye kadar yine orkestra kullanacağız ve bu vasıtayı kabul eden makamlarımızın ifadesine tahsis edeceğiz. Akmonide böyle böyle teammüm edecek ve ikinci bir kusur diye gösterilen (tek ses)ten kurtulacağız.

Şimdi serlevhamızı icabettiren sebebin tahliline gelebiliriz. Ben ölünceye kadar unutamacağım için bütün vatandaşlarımın da hatıralarında olduğuna eminim. Bundan bir kaç ay evvel Alaturka ve Aalafranga meselesi münakaşa edilirken bir davul ve dünbelek lakırdısı tefevvüh edilmişti. Bu son konserden çıkanlardan birinin veya bir kaçının, “şu davulu da niye sahneye çıkardılar?...” dediğini anlattılar. “Davul”, “Wagner”den Sen Sanis 'e kadar bütün Garbın nağme ilahı diye tanıdığı mûsikî güneşlerinin eserlerinde, ve vazife almışken acaba bir Türk bestesinde niçin yadırganıyor! Davul ve zurna bizim mili sazlarımızdan sayılır. Bazı memleket havalarımızda onun vücûdu fazla değil, elzemdir.

Hem kim bilir efendim, belki bunu söyleyen davulun şişman manzarasını beğenmeyen bir zattır. Olur a!... Zevk bu!...

Birinci kısmın yalnız kusur arayan ve kusur bulamadığı yerlelrde kendi zekasını itham eden marazi tiplerdir. Bunlar hakkında çok söze hecet yoktur. Hilkat onlar için en kestirme hükmü verip geçmiştir.

İkinci kısım Türk mûsikîsinin meftunu, meclubu olanlardır. Bunlardır da bazılarının davuldan ürktükleri, onun manzarasına ve sadasına tahammül edemedikleri görülmüyor. Kardeşçe, dostça itiraz, hangi samimi kalpte temiz bir şükran iksi bırakmaz. Onları da hürmetle selamlarız. Fakat son söz olarak kendilerine, “zararı yok. Biraz daha gayret, alışsınız!” demekten kendimizi almayız.

Üçüncü kısım büsbütün başka zatlardan mürekkeptir. Bunlar, mûsikî derken yalnız kendi yükselmiş zevklerini tatmin eden ince, ruha pek çapraşık nağme yollarından giden sanatlı eserleri muradederler. Bir kar, bir beste ve onun gönül ırmağı üstüne kurulmuş asma

köprüleri andıran büyük usulleri, kendilerini adı konmamış ruhani bir içki ile mestedir. Mûsikî odur. Hala III. Selim devrinin kavuklu nenzenleri gibi fasla, biraz fazla hareket gelince titizlenirler. Gerçi ağır, açık denizlerdeki geniş dalgalar gibi azamet ve haşmetle yuvarlanır ve karar sahilinde yüksek bir köpük tufaniyle sönerler.

Bunları ben de bilirim. Fakat o efendim, niçin bu kadar kendi zevkinize düşkünsünüz?.. Niçin başkalarının da birer “nefs-i nefis” bulunduğunu tasdik etmiyorsunuz?..

Bu konser herkese kapılarını açan bir lahn-i ziyafettir. Her basamaktan insanlar oraya gelecekler, hisselerine düşen gıdayı alacaklardır. Suzidil beste, evet enfes bir eser; fakat davul havasıyla bütün zevki fakir daliyayanların hakkı ne olacak.

Yok eğer, “biz halkın mûsikî zevkini yükseltmek için böyle olmasını istiyoruz! dyecekseniz, onun da cevabı yok değildir. Halkın mûsikî seviyesini yükseltmek, hiç bir zman onları bizim lezzet aldığımız eski asara bağlayamaz. Bu farkı meydana koyan şey, mûsikî ile ülfetsizlik veya harsı noksan değildir. Bu bir mizaç meselesidir ve bütün vahim hadiseler gibi daha derin bir tedkike layıktır. Herkesi memnun etmek imkanı galiba daha hiç bir faniye nail olmadı. Fakat zümreleri tatmin de imkan haricinde sayılmaz. İşte konserin programını yapanlar, fertlerin değil zümrelerin ruhi ihtiyaçlarına cevap verecek bir yol tutmuşlardır. Ve bundan mazur, yerden göğe kadar haklıdırlar. Saçlarını yolarlar, galiba biraz da kendi gafletlerinden bir tuhaf hale girmiş olacaklar...



İKİNCİ BÖLÜM
‘MİLLÎ MECMUA’DAKİ TÜRK MÛSİKÎSİ İLE İLGİLİ MAKALELER

I. TÜRK MSİKİSİ TARİHİ

TÜRK MSİKİSİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

A.1. Msikî ve Hayat - I

Dâru'l elhân'ın bir msikî mecmuası çıkarmak isteşinin ehemmiyetinde Şekip Bey'le tamamen mttefikim. Fakat ben Dâru'l elhân'ın bu seferki şeklini esasen başlı başına bir hadise, bedîi ve içtimâî bir inkılap anahtarı diye telakki etmekteyim. Çıkarılacak mecmua bu msikî merkezinin bir tefekkür uzvu yaratmak, kendine mahsus uzviyetini hissettirmek, bu uzviyetle teessüs ve taayyün etmek istediğıine, yani duyduğı bir ihtiyaça delildir, evet! yalnız, ben o mecmuanın hakikaten duyulmuş bir ihtiyaça mı ve ne dereceye kadar tercüman olacağından şüpheliyim: Çünkü hala kendi kendime sormaktayım?

- Bizzat Dâru'l-elhân, bugünkü şeklini hangi ihtiyaça medyundur; bugünkü hamuli varlığını ve azlığını hangi hayat seli çalkalayıp, sürükleyip de bugün doğırmuştur. Anladı, buldu mu? Bizzat Dâru'l-Elhan, kendi üzerinde şuurlaşan ihtiyacı kavramış mıdır.

Galiba on senedir "Dâru'l-Elhan" ismi olduğı halde onun müessir mevcudiyetini, adeta yeni doğımuş gibi, bugün hissettirmiş olması nedendir, nedir? Bunu yalnız Veli Haydar Bey'in şahsi teşebbüs ve takdirinde mi arayalım? Fakat o müessesenin sığamayacağı kadar müracaat edenlerin çokluğu milletin benliğinden gelen bir cevap değıl midir? Bence Haydar Bey, Ziya Gökalp Bey'in "münteşir" dediğı millî bir temayülü resmi bir tesir ile mteazzi kılmıştır; yani bu münteşir temayül, resmîyeti bile mülhem edecek kadar kuvvetlidir.

Dikkat edelim: Türk milletinde bizzat hayattan coşan ve hayat içine dalıp kendini ve tabiatı bulmak isteyen yeni ve atılgan bir zevk teşekkül ediyor. İnkılabın bize gösterdiği şey kendimiziz. Kendimizi, tabii, kainat içindeki vaziyetimizle göreceğız. Şu halde kendimize tekayydmz, kendimizi ru'yetimiz sebebiyle civarımıza, etrafımıza da nazarlarımız ister istemez çevriliyor. Halbuki biz şimdiye kadar, bilhassa İslami mefkurenin sallandığı ve amelîyeti kaybettiğı günden beri benliğimizi görmeyerek, benliğimizi bir iki burçta bulmak için omuz vererek kendi hesabımıza, hülya ve hayranı içinde yaşıyorduk. Msikimiz de bu hülya ve hayranının hep aynı intizar melali ile devam eden yeknesak beyanıdır.

Bugüne göre yanlış hesaplı ve yanlış yollu birkaç silkinmeden sonra –Selim-i Salis teşebbüsleri; Tanzimat; 93 ve 324 Meşrutiyetleri- nihayet bu son hareketin harice ve dahile karşı inkılap olarak ve milliyet mefkuresi ile tecellisi şu demektir ki, Türk milleti arandı, silkindi, kendini buldu; şimdi de görüyor ve vazıhan görmek istiyor. Kendimizi görmek demek hakikat ihtiyacı demektir. Hakikatin deposu hayattır. Şu halde yürüyüş şunu soruyor:

-Hayat nedir? Onun bendeki damgaları, seciyem ve evsafım nedir? Göreyim! Çünkü ben onun içindeki mevkimi ve benliğimi bilerek yaşamak istiyorum.

Bir milletin kendine ve kendi hakikatine susadığını suni ve siyasi tedbirler değil; harsi gidişi, ve bilhassa bediyyatının istikameti ve manzarası sahihen anlatabilir. Çünkü asıl benlik ruhta, mayadadır; ve bediattır ki, asıl ruhi cereyanların ma'kesi; ruhi ihtiyaçların işaretidir. Türk'ün kendini aradığını söyleyen alametler edebiyatta vardır. Ömer Seyfettin ve Halide Edip! Fakat o zaman bu arayış buluş değildi; mefkure henüz destani devrini bile yaşamamış, henüz harbini yapıp, kurbanlarını verip tahakkuk etmemişti. Onun için içimizi görüşümüz idealdi, sadece aranıştı. Mamafih ergeç bulacağımıza ve hatta bulmaya başladığımıza da alamet vardı: Refik Halit...

Benliğimizi bulduğumuz vakıalarla tahakkuk ettikten sonra, doğrudan doğruya hakikate ve hayata gözlerimizi çevirmemiz, onlara iştiağımız gayet tabiidir. Mefkurenin realite olmasından sonra hakikati arayıp görmekte artık sade beis yok değil, mecburiyet bile vardır. Bilhasa ruhun, mayanın en bilâvasıta tercümanı olan mûsikîde bu iştiağ ve mecburiyet kendini hissettirirse önüne geçilemez bir dereceye gelmiş demektir. Mefkurenin hayatı beslediği devir bitince hayat mefkureyi beslemeli, kendisine kalbetmelidir.

Bugünkü Dâru'l-elhân işte böyle kendimize ait, olduğu gibi bir hayat ihtiyacından doğmuştur. O, doğan millî hayat zevkinin tekasüf edeceği ilk istasyondur; şu halde bu zevke cevap vermeye, onu hedefine doğru idare etmeye mecburdur. Vazifesi budur.

Bu, nasıl olacaktır?

Dâru'l-elhân'da Alaturka ve Alafranga şubeleri varmış. Fakat ben soruyorum: Almanya'da tahsil eden Türk Musa Süreyya Bey, Türk mûsikîsi için elan, bundan sonra da Alaturka ve Alafranga gürültüsünü veya tercih tereddüdünün lüzumuna kail midirler? Mutlaka hal çaresi: "Alaturka mı, Alafranga mı?" سوالinin cevabı mıdır? Eğer böyleyse yine soracağım: niçin bu kadar şekli düşünüyoruz? İlham alınacak yeri, menbâ gördükten sonra

hadiselere, tabiata, şe'niyete, yani mevzuuna mânâ verecek olan “mûsikî ruhu” elastikiyeti için etrafına şekilden bir ağ mı örmeğe kaldı?..

Bütün şu “Alaturka mı-Alafranga mı?” kıvranmalarına sebep nice bizim mûsikîmize henüz vakayı, hadiseyi, hayatı, bir hayat hususiyyetini sokacak dehanın yetişmemesindendir. Fakat realitelere bizi sevkeden şu yürüyüşümüz içinde de bu lüzumu hissetmezsek elan mûsikî namına bir iki hazin ve güzel nağme avlayışında sayıp duracağız demektir.

Mûsikî ruhu: hasenat ve seyyiatıyla, figâmı ve kahkahası, ızdırabı ve neşesi, ciddiyeti ve gülünçlüğü ile hayatın kendisinden veya mefkureden feyz ve ateş alacak kadar şuurlu ve hakikaten fişkırıci ise onun elastikiyeti özüne göre bir şekil mi bulmayacaktır? Bu şekli bulamıyorsa henüz o derin telakkiye ve erkin elastikiyete sahip olmamış demektir.

Onun için ben şu kanaatteyim ki: Mûsikî erenlerine veya yolcularına verilecek behre yalnız şekle ait olmamalı, onlara işte asıl bu mûsikî ruhu verilmelidir. Bu da bilhassa “şahsiyyet”e işaret ve bir “hayat görüşü” lüzumunu telkin etmekle mümkündür.

1 Nisan 1340, Saffet Örfi, MİLLÎ MECMUA, sa.12, s.182

A.2. Mûsikî ve Hayat - II

Bizde bütün mûsikî şairliği ve sanatkârlığı çalışta, yani hünerverlikdedir. Gönül adamlığı bizde bilhassa çalarken tecelli ediyor. Fakat bundan kalan eser nedir? Asıl harsî mûsikî ve çalışın mevzu'unda ve mevzu doğurmakta, yani sade hünerle değil, bed'i ve tesbit edilmiş bir zevk yaratmakda değildir? Avrupa'da hemen her evde, her salonda birer mûsikîşinas vardır. Fakat anılan, kalan, yaşayan, mebda' denilen dehalar kaç tanedir? Belki yüzü geçmez. Ben bunlara şurada müzisyen demeyi maksadı vazıhan anlatmak için ihtiyar ediyorum. Yani müzisyeni burada kârîlerim sadece çalgıcı manâsına telakki etmemelidirler.

Bizde de mûsikîşinas boldur. Fakat yaratmış, mûsikîde meslek yapmış, yani mûsikîye hayat ve kainatı sokmuş müzisyenlerimiz nerede?

Bizde bestekâr geçinenlerin, diyebilirim ki daha çoğu hayret edilecek derecede cahildirler; Yahut hiçbir hayat telakkileri yoktur. Bütün mûsikîmizde, yer yer, gah ü bigah sayd edilmiş ayrı ayrı çok güzel ve hazin nağmelerden başka hiçbir şey yoktur. Bizim bestekârların önüne mutlaka üç, dört mânâlı, manâsız satır verilmelidir. Onun yapacağı şey bu üç, dört satırı mûsikînin nağme anahtarlarıyla bağlamaktır. Sol, fa, do, Demek ki bizim bestekârlarımız, yani artist geçinen müzisyenlerimiz henüz mûsikînin herşeyden müstakîl

muazzam bir varlık da olabileceğini bulamamışlardır. Onun için önlerine mutlaka dört beş mısra verilmelidir. Bizim müzisyenlerimizi ben, meselâ bir manzumeyi güzel inşad eden ahenkdar sesli, tesir-i usul ve kavaidine vakıf hatiplere benzetiyorum. Fakat bunlar asıl hatip yahut asıl şair midirler? Esef edilecek nokta ayrıca şurasıdır ki: Bu müzisyenler hatta o dört, beş mısraı da doğru dürüst okumaktan acizdirler.

Bana denilebilir:

- İşte peşrevler, saz semaileri, longalar... bunlar mısrasız, güftesiz bestelerdir. Bunlar münhasıran müzisyenin ruhundan doğmuş şeylerdir.

Fakat kendimizi aldatmayalım: Eğer peşrev, saz semaisi, longa ilh. mefhumları daha evvel o bestakârın zihninde yerleşmemiş, o da onların örneklerine şahit ve usulüne vakıf bulunmamış olsaydı bunları da yapamayacaktı. Kendiliğinden yaptığı şeyler nihayet daima peşrev, saz semaisi, longa, sirto... yani yine bir zihniyet ve hudut içinde, basmakalıp bir şekil dairesi içinde hazin nağmelerle tepiniyoruz...

Bana yine denilebilir:

- Lakin işte o birkaç güzel lahnı meydana getirmek matluptur. Mûsikî için mûsikî yapılır.

Evet mûsikî için mûsikî! Bunu bir an evvel kabul edeyim: Fakat hangi ihtiyaç ile ve neye nazaran? Ve nereden geliyor bu mûsikî? O parçanın, o bestenin tipi, tipin damarı nedir?.. “Sanat, sanat içindir!” düsturu mazeret ve prensip diye ileri sürülse bile kanaat getirilmelidir ki, bu birşey anlatamaz. “Şunu yapmış olmak için yaptım!” sözü neyi ifade eder: Şuursuzluğu ve manâsızlığı, değil mi?.. Sanat, kendi başına tepinip ayak direyen bir serseri değildir. Sanat şe’niyetten, hayattan geliyor ve hayata hitap ediyor. Onun istiklalini “kendisi kendisi içindir” suretinde anlamak onu anlamamaktır.

Demiyorum ki, bu güzel nağmeler de kolaydır. Fakat hep birbirimize soralım: Hayata sarıldığımız ve benliğimizle realiteye girdiğimiz yollarda bunlar bizden neyi tercüme edecek. Ve bize hangi hayali, veya hangi hadisât ve kainat sahnesini gösterecektir. Herhangi bir peşrev ve meselâ Bethoven’in bir senfonisine mealen muâdil midir? Hep o vadideki makinevi, hünerverane nağmeler bize artık kifayet edecek midir? Lakin neyi terkip edeceğiz; terkip mevzuu ve mi’yârı ne olacaktır?

Gözümüzün önünde, burnumuzun dibinde yürüyüp giden bu kadar ehemmiyetli hadiselerden mûsikîmizde ne var, kaçını dinliyoruz? Şe'niyet bize bir şey söylemiyorsa mutlaka hayal ihtiyacını da müzisyenlerimiz hiç duymuyorlar mı? Tarihin içinde olsun seciyesi hissen seçilip inletilecek macera, bir hayal çıkarılması kabil değil midir? Heyhat! Şe'niyeti ve tarihi okuyan müzisyenlerimiz nerede? Ve okuyanlar varsa acaba hangi gözle mutalaa ediyorlar: İbda' arzusu ve mebda' rolüyle mi? Lakin sanat: Tabiata ve realiteye ruh ile, bedii sezile mânâ vermektir. Sanat, yalnız bir el ve dil mahareti değil, hünerverane muvaffakiyetler değil; sanat: Ruhun bedii evliyalığıdır. Hani tabiatın, hilkatin, veya Allah'ın, veya hadiselerin sırrını sormuş, keşf ve tefsir etmiş mûsikî evliyası?..

İşte, müzisyen efendiler, gözümüzün önünde bir cesim hadise şimdi kaynatıp duruyor: Bir taraftan altı, yediyüz yıllık bir la yüsel ve hâkim hanedanın son azası bizim "vatan" dediğimiz eski malikânelerine ebediyyen veda ediyorlar. Halifenin Türk toprağından çıkarken verdiği son selamı düşününüz: Size hazin, fakat ibret verici bir gurûb!. Ve şimdilik bunun karşısında da, kendi yolunu bularak, silkinerek, bulutlarını yırtarak çağlayan bir muhib vakt-i tulû tasavvur ediniz: Türk milletinin tulû'u!.. Bu gurûb ve tulûu karşı karşıya getirip de mûsikîmizde gösterecek çağlatacak el ve dil, daha doğrusu o yaratıcı ruh nerede.

"-Bizim mûsikîmize sığmıyor!" demeyiniz: Ruhunda hadiselerin manâsını kavrayıp verecek kadar dolu ve erkin olsaydı birçok kayıtları yırtarak size lâzım gelen sınır ve hududu - hem de genişletmek suretiyle- bulacaktınız. Alaftanga-Alaturka mefhumu sizden kalkacaktı; Avrupanın mûsikîsi içinde meselâ bir Rus mûsikîsinin daima var olduğunu, belli olduğunu düşünecektiniz...

- Bu, işte Alafranga usulü kabûlden ileri gelmiştir! diyeceksiniz, değil mi? Peki, siz ne duruyorsunuz? Bedîi, seyyal ve muvafık bir şekli kabulde niçin tereddüt ediyorsunuz?

Lakin kâniyim ki, asıl hayatı görüş ve sezîş itibariyle o şeklin aranması henüz tecrübe edilmemiştir. Alafranganın kabulünü müdafaa edenler de korkarım ki, sanatta asıl ruhun tesirini bularak; ve Türk ruhunun Şarklı ve Garplı sıfatını istidadını, temayülünü ve elastikiyeti ile nihayet nerelere, hangi çerçevelere doğru gideceğini arayıp kestirerek bu muvafakatlarını yapmıyorlar. Korkarım ki bu Alafranga taraftarlığında da yeniden bir şekli medeniyet zihniyeti hâkim olmasın!

Esasen Alafranga mûsikîkiyi sadece bir suret ve usul meselesi addetmek en gülünç ve acı bir hatadır; mûsikînin ruhunu ve ruhiyyetini görmemektir. Bu mûsikî şimdiki mükemmel

ve zengin şeklini alabilmek için ne kadar millî ve hususi, ayrıca ne kadar umumi ve Hıristiyanî ihtiyaçların, telakkilerin, cismani ve manevi, belli, belirsiz sancıların kaynaştığı merhaleler açtı.. Alafranga mûsikînin galibi ve sadası altında Avrupalı ve Hıristiyan akvâmın ruhlarını doldurup döndüren kasırgaları, Avrupayı da etkileyen sarsıntıları, hatta fennin zekada ve akidelerde yaptığı kıvrınmaları duymalı, hülâsa Avrupa asırlarının ve nesillerinin bazen ve ümit eden, isyan eden, sukut eden, dirilen, şaşırان, hayatın uçurumundan uçurumuna ve bir candan bir cana geçen halet-i ruhiyyelerini arayıp görmelidir.

Ben kendi benliğimizin -hazırdır diye- bir mûtekâmil şekilde feda edilmesini orjinal ve payidar bir tekamül bulamam. Evvela benliğimizdeki asıl vasiliyetin, tevessü kuvveti ile temayül ve istikametinin aranması, dinlenilmesi, evvela ruhun bir hakikat ihtiyacını, bir ihtiyaç şuurunu sezmesi lâzımdır. Bu da -kaabiliyetin yanında- mutlaka tettebbu'la, dikkat ve tedkikle, veya tecrübe ile olabilecek bir mazhariyettir. Şekip Bey zannedirim ki, işte bunun için: "Lise derecesinde ihdari bir hars ve irfanı olmayan gençlerin muhtaç olduğumuz mûsikî teceddüdünü yaşatabileceklerini ümit etmek biraz güç olur" diyor.

Bugün Dârü'l-elhâna giden kfile içinde ben tahmin ediyorum ki, bu hamleyi yapabilecek ruhlar vardır; bunlar "Lise tahsilini yapmamış" diye geri çevrilemez. Fakat bu genç ruhlara anlatmak lâzımdır ki, sade nağme kuvvetiyle nağme idare edilmez; bu, kifayet etmez. Anlatmak lâzımdır ki, mûsikî denilen şey şeklen teknik fakat aslen ruhi bir alemdir. İlham kuvveti ruhtadır. Lakin bu kuvvet burnumuzdan ötesini görmemekle, sade güzel, fakat gayesiz ve mayasız parçalar çalmakla tedarik edilmez. Mebda' olmak gerektir; ve ruhun mûsikîde mebda' olabilmesi ancak sahibinin bir hayat telakkisi ile; etrafında ve içinde aleme mânâ verebilecek bir teheyücle, ve teheyüç kaabiliyeti melekesi ile mücehhez olması lâzımdır. O gençlerin mûsikîde, tabiatı ve hayatın kahkahasını, istihzasını, feciasını, neşesini, vakarını, faziletini ve adiliğini görüp sezdirecek bir hazırlığa ve telakkiye davet etmelidir. Onlara denmelidir ki:

"- Biz size istidadınızı buldurduk, anahtarını da verdik. O istidadı yolunda işletmek keyfiyeti de size teveccuh ediyor. Bir mefkureye, yahut bir hayat görüşüne sahip olunuz! Şahsiyet işte buradadır. Bu da hadiseler ve hakikatlere ruhu daldırabilecek bir selahiyetle, tettebbu' ve tecrübe ile, hiç olmazsa tabiata hissi, musır, ve muhabbetkâr bir dikkatle kabildir. Sanatkârlık mebdalıktır ve ibda: Hayat ve şe'niyete orjinal, yeni bir mânâ ve çehre vermek; şe'niyetin ruha cihan açacak ef'ulesini sezmek ve sezdirmektir."

Dâru'l-elhân'm mecmuası ve kendisi bize işte bu mûsikî hakikatini ve şahsiyetini anlatacak, bulduracaktır; dünyanın ve kendimizin gidişine göre vazifesi, hedefi bu olmalıdır sanırım.

15 Mayıs 1340, Saffet Örfî, MİLLÎ MECMUA, sa.14, s.214

A.3. Mûsikî Ve Mütefekkirlerimiz

(Kayseri)'de Safvet Örfî Bey'e

Örfî Bey;

Sanatı seven bir münevver, fakat aynı zamanda bir mütefekkir alakası ile mûsikî mütensiplerine tevcih ettiğiniz hitapları okudum. Hem bu mukaddes sanata çalışanlardan biri olmak, hem de, eski dostlarınızdan bulunmak sıfatıyla (Kayseri)'den gelen sesinizi cevapsız bırakmak elimden gelmedi. Size bütün kalbimle teşekkür etmek istiyorum. Çok doğru, çok haklı yazıyorsunuz. Etrafı, muabbirlik ve ümid ile bekletmekten başka bir şey yapamamış, bizlere ataletten başka hiçbir fiili hareket devredememiş olan ihtiyar sanatkârlar nesline çok haklı serzenişler ithaf ediyorsunuz. Acaba gençliğin bu kadar çabuk görmek istediği kudretli bir varlığın asırlarca sonra doğmasına bile bile sebep olmak isteyen mûsikîşinaslarımız fikirlerinizi okudu, okuduktan sonra da teessür duydu mu?.... Bestekâr fakrımız esbabının iç yüzleri ne kadar iyi anlamışız. Eski usul bestekârlığın mahiyet ve yeknesaklıklarını, bilerek değil, hissederek, ne kadar iyi canlandırıyoryorsunuz. Talep ettiğiniz mûsikî ancak asrımıza uyabilir. Fakat (dahi) nerede Örfî Bey? Yazınız bana tefekkür ve mütefekkir ilhamı verdi.

Bizde mütefekkirler bile mûsikî işlerine karışmaz, onu en âlî mesâilden addederdi. Ruhîyatçılar, terbiyeciler, içtimaîyatçılar sahamızda müfid birer amil olmayı tahattür etmezlerdi. Mûsikî ve sanat sahasında mütefekkirin sesini duymuyorduk.

Mûsikîşinaslara gelince: Onlar mûsikîyi yalnız hesap, hendese, hikmet, kimya okur gibi öğrenmiştir. Sanatlarının felsefi mahiyetini, gayelerini, hatta tariflerini bile layıkıyla bilmiyorlar bedîi kudretinin en mahdud bir iki köşesini ancak sezebilmişlerdir. Onlardan fikri hiç bir telkin beklenemezdi. Bizzat kendileri irşada muhtaçtı. Bu itibarla memleketimizde mûsikîşinas, gayri mûsikîşinas yoktur. Sanatın kudretini takdir, tesbit edip, duyurabilen mütefekkirlerdir. Kudret-i fikriyyeye malik olmayan mûsikîşinaslardan bestekâr nasıl çıkar? Lâ yemut Bethoven "mûsikî felsefenin kendisidir." demiyor mu?

Tefekkürü sanat alemimize Şekip Bey sokuyor. Sanatın kudretini, mevkiini anlatıyor. Siz aynı yeni yolu takip edenlerden oluyorsunuz. Yalnız halkın selameti fikriyyesine değil aynı zamanda -eğer bir şey anlarsa- bizzat müntesipleri düşündürmek neticesine de varacaktır. Devam etmelisiniz. Mütefekkirlerin yardımları sayesinde ki biz müntesip gençler mukaddes sanatımızın alelade müdafii, menfaat ve şöhret-i şahsiyye harisi propagandacıları olmak mahiyetinden çıkacağız. Muhitimiz bizi “Nero”yu alkışlamak için para ile tutulmuş “Augustien”lerden zannetmemelidir. Biz bağırırken mütefekkirler etrafına “dinle!” demelidir. Ruhun timsal-i müşahhası olan eser sanatın mevkiini terbiyeci, sanatın hayat-ı içtimaiyyedeki yükseltici rolünü, içtimaiyatçı, kudret-i zatiyesini bediiyatçı teşhîre hürmet etmelidir ki gözler önündeki cehalet perdeleri silinsin. Sanatın beşeri mevkîlerini tayin edebilecek filozof susmalı mıdır? Memleket ancak bu suretle sanatın hakiki kudretlerini, ciddiyetini, ulviyetini anlar, meziyetlerinden istifade hususundaki, “hakiki ihtiyac”ı duyar. Yapılmakta olan suni telkinlerin mahiyetini anlatarak gençliği safiyet-i tabiyyesi içinde ulviyetlere erdirmenin yollarını aramalıyız. Güzel İstanbul’un biçare gençliğini sıkleti altında kıvrandıran cehalet baskılarını söküp atacak sistematik manivelalarının adedi artmalıdır. Yazıyorsunuz Örfi Bey? Fakat az, çok az! Niçin mütehaden cepheden, keşif, inkıtasız hücumlar oluyor? Cahil mürşidler ile halk arasında en salahiyyatdar taraflardan gelen hakiki telkinler, fikirler, teşvikler tenkidler, tavzihlerden mürekkep keşf-i manialar teşekkül etmelidir.

Filhakika, tarihin terakki ve inkılabı devirlerine atf-ı nazar edersek her terakki medeniyetin hatta her inkılab-ı içtimâînin bir telakki-i edebi ve sanai ile başladığını görürüz. Fransa inkılabını vücûda getiren amiller arasında 18. asrın edebiyatı, İtalya ittihadını vücûda getiren sebepler arasında 19. asr İtalyan mûsikîsi, son mütevali inkılaplarımızı vücûda getiren müesseseler arasında edebiyat-ı cedideye mühim bir mevki tutmaktadır. Bir ulum-u tabiyye mütehassısı nasıl tetkikat-ı araziyye esnasında bulunmuş bir kemikten kablettufan yaşamış bir hayvan iskeletini istidlal edebiliyorsa, öylece ve bir hikmet-i bedaii mütehassısı da bir devre ait eser sanatı mütalaa ile o devrin halet-i ruhiyye ve içtimaiyyesine intikal edebiliyor. Bu sanatın medeniyetler üzerindeki tesiridir. Fakat medeniyetlerin, sanatların tekamülünde amil olduğu mütearife hükmüne girmiş bir hakikat bulunuyor. Sanat inkılaplarını temin edecek zemini ihzar hususunda fikirlerin mücadele, inkısam veya ittihadının müstakil rolü düşünürken ansiklopedistlerin kavgalarını ve netayicini hatırlıyorum. Esere fikir sokabilmek için, muhita fikir zerk etmelidir.

Siz soruyorsunuz: Dâru'l-Elhan kendi üzerinde şuurlaşan ihtiyacı kavramış mıdır? Fakat bunu takibeden : İhtiyacın nevi ve hususiyeti nedir? Aksamı, ihtilafları nelerdir? Sualleri hatırlamıyorsunuz? Hatırlamış olsaydınız kendinize dönüp, alel-umum mütefekkirlerle hitap etmek ihtiyacı da duyarak “vahdetsizlikten biz de mesulüz!” derdiniz.

“Dâru'l-elhân'da Alaturka ve alafranga şubeleri varmış. Fakat ben soruyorum: Almanya'da tahsil eden Türk Musa Süreyya Bey Türk mûsikîsi için el ân, bundan sonra da Alaturka-alafranga gürültüsünün veya tercih-i tereddüdünün lüzumuna kail midir?” derken o ikiliğin müsebbibi müdüründen evvel müdürün müdürleri olabileceğini belki hatırlamıyorsunuz. Alel-umum zihniyetlerde hiddet var mıdır ki o zihniyetlerin himmeti maddiyesi eseri olan Dâru'l-elhân'da vahdet bulunsun. Asıl o müdürlerdir ki efkâr-ı umumiyenin hükümlerini, arzularını, yani dediğiniz (ihtiyac)ın memleketimizde tecelli eden nev'i garibini temsil ediyor. Nev-i şekl, mukallid bir ihtiyaç, hakiki ihtiyaca galebe ediyor. Çünkü hakiki ihtiyaç onun kadr-i fial, müteşebbis değildir. Henüz teşekküle başladığı için eskisi kadar kesif de değildir. Hakiki ihtiyaçların müdürleri, mütefekkirlerden başka kim olabilir? Şu halde neden duruyorlar? Ben zannediyorum ki, Süreyya Bey itiraz etse mektep açılmaz veya üstad denilenlerimizden birinin taht-ı idaresine verilirdi. İki neticeden de Allah saklasın. İkiliği tevhid edebilmek için herşeyden evvel kanaatları mantığın hudutları dahilinde cem etmek lâzımdır ki buna muvaffak olabilecek kuvvet (mütefekkir kudreti)dir.

Dâru'l-Elhan'ların, uzun asırlar zarfında, bütün bir şehir halkının değil, şehirlerin sınıf-ı münevveresinin mahfili olduğunu anlatmalıdır. Sizin gibi mütefekkir münevverler ihtiyaçları bağırmalı, mevcudiyet-i katiye göstermelidir. Bu zümre kendi nüvesi etrafında inbisat ve sanatkârı, mütefekkiri, mürşidi, muhiti ile bir aile teşkil etmelidir. Gençliğe, mekteplere, nüfuz etmelidir. Gaye bunlarca istihsalı için çok, mebzul, isticâl ile çalışmaktan başka bir iş kalmaz. Selam ederim.

12 Haziran 1340, Gazi Mihalzade Mahmud Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.16, s.249-250

A.4. Sanat Hayatımızda Durgunluk

Ruhunda ezeli ateşten tek kıvılcım olanlar için ne büyük bir tenvir sahası var. Zaman ve mekan fevkindeki bu mukaddes mevcudiyetin sanat eliyle ebedileşmesini milletin en yüksek kürsüsünden onun kalbi kadar samimi ve sert, temenni eden büyük insan ne kadar haklı... 3-4 yılın içine asırlar süren bir maziye ve yine 3-4 yılın içine asırlarca sürecektir bir istikbali

sıkıştıran koca bir hayat cidaline şahit olduk. Çocuğunu selamete karnından çıkarıp, kucağına alan bir ananın kanlar içerisindeki hailevi fakat mağrur vaziyeti, milletin bu kudsi doğuşuna, hayır bu ölümden sonraki kurtuluşuna ne kadar benziyor? Memleket hala dünkü öz yurdunu yadeller gibi arkadan bırakıp kucağımıza gelen yüzbinlerce hicretzede, hala 4 senelik bir nöbetin sarsıntılarıyla ancak nekahet devrini yaşayan yorgun kalplerle dolu. Bu ensar-ı muhacirin kfilesinin çektiği ezalar ve tahammül etmekte Yakup kudretini gösterdikleri ızdıraplarla ne derin mânâlar saklı! Hani o göz, ki çeşmesinin başında durup da dolan bakracını beklerken üç sene evvel Sakarya’da bıraktığı nişanlısını hatırlayan bakir Türk kızın yüzündeki sarı pas rengini, kirpiklerinin ucunda hasret gölgeleriyle parlaklığı kaçan gözyaşlarını görsün ve ibda’kârın eliyle fırçasına bir hilkat kudreti verebilsin!

Hani o göz, ki kocası bir saat ileride düşmanla göğüs göğüse döğüşürken kendisi fişenk sandıkları yüklü bir kağının arkasından hayvanların çekemediği bu ağır hamuleyi var kuvvetiyle iten kadının bacaklarındaki mübarek metaneti keşfedebilsin!

Hani o kulak, ki süngüsü düşmanla bir göğüse gelen Mehmetçiğin şişkin ciğerlerinden kükreye kükreye çıkan arslan homurdayışını duyabilsin veya can ondan yaralanan bir neferin arkadaşlarının kolları arasında giderken zabtına çalıştığı acı iniltileri işite bilsin!....

Ve nihayet hani o kalb ve hani o dudak ki bütün macerayı Hira Dağında asumani bir vecd ile sarsılıp titreyen büyük kalp ve o kalbe tercüman olan i’cazkâr dudak gibi derinden derine duysun ve duyguların birer ayet gibi söylesin!

Ressamlarımıza bakıyorsunuz: Kimi bir avuç ateşle kapı kadar tablosunun dört köşesini sarı-kızıl alevlere boyamış ve onun adına kemal-i debdebe ile “Ankara’da Fener Alayı” demiş. Kimi, bacakları romatizmaya tutulmuş hastalar gibi şiş, ve bu cici çerçeveli tabloya bilmem nasıl muhteşem bir isim vermiş. Acaba ressamlarımız için siperinin önünde şehit düşen bir Türk’ün göğsündeki kan renkleri duvarlara sıra sıra dizdikleri kirazların renginden daha az iştiha aver olsa da daha mı az caziptir? Bir sanatkâr için bilfarz Konya’da bir kaç sene sonra belki harabelerini bulacağımız Karatay Medreseleri, Alaadin Sarayları, artık göre göre baktığımız Ayasofya koridorlarından daha kıymetsiz mevzular mıdır?

Mûsikîcileri dinliyorsunuz: Kimi Alaturka, kimi Alafranga sevdasına tutulmuş, dâvâlarının münakaşa ile değil, eserle hallolunacağından bihaber, fakat bir tanesi bile bestelerinin ikinci defasında olsun dinletmekten aciz bir vaziyettedirler. Rus seferini, Yunan zaferini halkın dilinden bugün bile dinlemek mümkün iken, bir taraftan Mozartı, Şophen’i,

Hofman'ı, , .. Diğer taraftan Abdülkadir Merağı'yi, Itri'yi, Dede Efendileri çok iyi bilen mûsikî âlimlerimiz mevcut olduğu bu terakki asrında ne Şark'tan, ne Şarkıcılardan, ne de Garpçılardan bize hafif fakat muhyi bir nefha ile gelmiyor. Aynı serzeniş edebiyatımıza da tevcih etmek pek haksız olmasa gerek. Yalnız Halide Hanım “Suya Talip?”le “Handan”daki sanat kudretine erişememek şartıyla Anadolu cidaline ait bir iki eseriyle edebiyatımızın biraz yüzünü ağarttı. Edebî kıymeti haiz, hayatımızın son safhasını anlatan eserlerden maalesef mahrumuz. Musahabelerimizin birinde söylediğimiz gibi teşrih edilmesi iktiza eden bu mevcudiyet dışından değil, fakat içinden gezilmezse, bütün o insanların harici değil, fakat deruni bir hekim ihtimamiyle dinlenip duyulmazsa elbette uydurma yazılarla dolu bir takım hayali eserler meydana koymaya mahkum kalacağız. Kim ne derse desin sanat hayatımızda ben çok bariz bir durgunluk ve heyet-i umumiyyesi itibariyle pek tehlikeli bir akamet görüyorum. Muhtelif sanat şubelerinde bir iki tane geç ve hevesli arkadaşın mevcudiyeti nikbin olmağa meyyal olan ruhumu bu endişeden kurtaramıyor. Halbuki Garp'tan beş asır sonra Rönesansı yapan bizler için, fikri hatta iktisadi cereyanların vücûduna sanatın mübeşşer olması lâzımdır. Ruhumuza sinen kötü maddeperesetlik bizden kayıtsız duyabilmek imkanını selb idiyor. Resimlerimizi alan olmasa ve satmak mümkün bulunmasa belki onları yapıp teşhir bile etmeyeceğiz. Bol müşteri -kârî demiyorum- bulmak için edebiyat namına yaptığımız şaklabanlıklar sanat için vücûdu zarurî olan “hissilik”den bizde eser kalmadığına, feci bir delildir. Yağmurda saklayıp açık havada av derilerinden yapılmış mantolarını sırtlarına alan ilk cetlerimiz kadar olsun intifalar fevkine yükselmek babayığitliğinden bile mahrumuz. İntişar eden şiir mecmualarını eşkal-i muhtelifede fotoğraflarımız, hakkımızda esatize tarafından nasıl bir gafletle yazıldığı bilinemeyen tarizler ve methiyeler daha nice nice şahsımızı teşhire vesile olacak resimler ve yazılarla alacalı bulacalı düğün askılarına benzetiyoruz. Hissi bir alaka ve hakiki bir aşk ile “hakikat ve hüsn” dau-s sılasını duyanlara bu halin ne kadar elim geldiğini söylemeğe hacet var mı? Biz de bu acıyı duyanlardan biriyiz. Bu sözlerimizle karanlıkta konuştuğumuzun da farkına varmaktayız. Mamafih aksi olmayan sesler gibi bu muazzam boşlukta şu samimi endişelerin bir an olsun çınlaması bile bizim için kafidir.

A.5. Sanatkâr Yetiştirmek

Bugünkü mevzumun fikr-i esasını “mond müzikal” mecmuasında gördüğüm “terbiye-i mûsikîye nokta-i hareket” serlevhalı bir makaleden aldım.⁸ Muharrir; “Ravell Laparera” memleketimizde de hüküm sürmekte olan çok hatalı bir zihniyeti mevzu-i bahis ve tenkit ediyor: O zihniyet mucibince; kuvvetli bir sanatkâr olabilmek için şube-i ihtisasa karşı kuvveti bir istidad bulunmak ve o şubenin tahsil-i fenniyesini yapmış olmak kafi geleceği zannedilmektedir. Halbuki bu tamamen noksan bir düşüştür. Hatta, meselâ bir ressam, resminin bütün şaheserlerini tetkik ve telebbu etmiş olmasını bile o sanatkârın matlub kudreti iktisap edebilmesine kifayet edemez. Bütün o bilgiler her sanatkârın elde etmeye mecbur bulunduğu yalnız bir kısım şeraittir: Sanatkâra, sanatkâr kafasını, sanatkâr ruhunu, sanatkâr seviyesini, sanatkâr mefkuresi verecek meabi-i sikadır.. Her olmuş sanatkâr bir mütefekkindir.

Şu halde, bir heveskâr, herşeyden evvel hassa-i tefekkürü tezyid, takviye ve ihya edecek felsefi, ilmi, kuvvetli tettebbular yapmaya mecburdur; her kati lüzumu her fırsatta delail ile tekrar ettim.

Bir sanatkâr, alelumum sanat aleminin icad ve ibda’ sahasında göstermiş olduğu kaabiliyetlerden istifadeye, onları tedkik edip anlamaya mecburdur. (Laparera) muallimlere hitap ederek diyor ki: (“Mûsikî öğreneceksiniz” diye kendisine geniş ve yegane ufku açınız) ben şu tavsiyeyi bütün sanat şubelerine teşmil etmek istiyorum. (Bethoven) ile (Göte)’nin hangi yoldan sanatkârının mütnehasına varabildiklerini anlamak için onların hayat mesailerini okumak kifayet eder ki, İffet Gonca Hanım “Bethoven” ile, Halil Fikret Bey’de Göte ve Faust ile bu fırsatı bize verdiler. Ben bugün, aksamı muhtelif olan sanatın, haddi zatında, her sanatkârın bilâ tefrik ve tarcih istifadesine koşmak mecburiyetinde bulunduğu tek bir (küll), tek bir cüvut olduğunu ispata çalışacağım. Geçen iki makalemde, mûsikînin, tekamül adamlarını atarken edebiyatın tesanüdüne ne kadar muhtaç olduğunu göstermişim. Aynı tarz tettebbuu bütün sanatlar arasındaki münâsebata teşmil yaparsak tatlı zihinlerimizi tashih edecek müfid neticeler muvacehesinde kalır ve belki muhtemeldir ki biraz düşünürüz.

Filhakika, edebiyatın mûsikî üzerindeki tesir ve nüfuzu her fırsatta bariz ve kuvvetli omuştur. Mûsikîde şair üzerinde acaba aynı derecede müessir olabilir mi? Bir غسوة

⁸ Le Monde Musical; Paris; Fevrier-1923.

bestekâr قلود ده بؤسى mûsikî diyor, mebadisi namütenahilik ile müşterek olan esrarengiz bir riyaziyyedir.” Şu felsefi tavzih bize mûsikînin kudretini bildirir, ve şair onunla alakadar olmakla muhayyilesine hangi alemin kudretini bildirir ve şair gezdirip tağziye edeceğini anlatır.

Mûsikînin erişilmez menabiinden ilham çalan bir sanatkâr zarar etmez! Eski muktedir mûsikî muharrirlerinden “Henry Belas” diyor ki: “Romantik şairler (Weber) gibi bir muavinin nazirsiz ehemmiyeti hakkında muhakkik bir hüküm veremiyorlardı. Bunda mızıkacısı olan “Hofman” (ki asıl şöhreti muktadir bir şair olmasıdır) bile, (قرائت و تاليف) in Berlin’deki I. temsilde hazır bulunmak fırsatına nail olduğu halde Weber’i hemen hemen tamamen tecahül etmişti. Esasen, bir üstadın deha-yı mûsikîsini, kendi yüksek görüşleriyle bile temyiz etmek hususunda şairlerin liyakatsizlik göstermesi kesirul vuku ahvalindendir.” Çünkü, bir kere mûsikînin tasvir itibariyle tamamen sembolik olan ifadelerini ihata edebilmek güçtür; saniyen şair ile mûsikî arasında teşekkülü ve bünyevi hiçbir münâsebet de yoktur. İşte, bilhassa bu ikinci hal, şairleri, alelekser gayedeki muvaffakiyetlere nüfuz edebilmekten men ediyor. Meselâ, (Victor Hugo)’nun “mûsikî, tanzim olunmuş bir gürültüdür” demesi tamamen bu ibtidai aczden ileri gelmiştir. Halbuki (Göte) daha ilmî düşünebilmiş, mûsikînin meanisine nüfuz edebilmek için onunla daha yakın meşgul olmak lâzım geldiğini takdir ederek birçok çalışmıştır. Gerçi, muhtelif bestekârlar ve eserler hakkında verdiği bazı hükümler, mûsikîyi, herşeye rağmen, onun da iyice anlayamadığına delalet ediyor. Fakat herhalde mûsikînin meanisinden -diğer sanatlardan da olduğu gibi- birçok istifade etmiş ve zevk-i bediisini (Hugo)’ya tavaffuk edecek derecede yükselmesini bilâşüphe bu sayelerde temin etmiştir. (Goethe) viyolensel çalıyordu. Eserlerinin kısm-ı azamı mûsikî estetiği hakkında pek müstesna fikirleri ihtiva eder: Bu meyanda, ansiklopedi ise (Didero)’nun mûsikî hakkındaki fikirlerini muhtevi olan diyalogunun (nevev Rameau) 1805’te yaptı. Almanca tercümesiyle قايذور و قورونا شرؤنتز، ق. ليهيروايدده ve “روايتس” ile olan mükatebeleri vardır. Göte, “Vilhelm Mayester”de ilk defa olarak gayri meri orkestrayı ifratla medh ve musirrane tarif etmiştir. “روايتس” ve “قايذور” in komedi liriklerinden safiyane turlar şairi müşabihlerini yazmaya teşvik etti. Cümlesi mükerrer bestelenmiştir. Mezkur eserler Alman lirik şiirini hakiki bir teceddüdüne mebde’ oldu.

Göte 1802’de Mozart’ın (flüt anşante) için bir (süit) yazmayı tasarladı. Kendisiyle münâsebette bulunmuş olan mûsikîşinaslar meyanında قايذور و قورونا شرؤنتز، ق. ليهيروايدده..

میداد سازون da dahildir. Şairin همشیره سی mûsikîsinin büyük bir perestîşkârı idi. Şu satırlar bize Gôte'nin mûsikî ile ne kadar ciddiyetle meşgul olmuş olduğunu gösteriyor.

Ressamda mûsikîden aynı kati istifadeleri görebiliriz.

Esasen, yine Henry Belas'ın dediği gibi “şairlerden.....

mûsikî hakkında oldukça ciddi bir hisse malik olanına tesadüf etmek ne kadar nadir ise, mûsikîde sahib-i behre olan ressamda rast gelmek de o kadar mutaddır. Çünkü mûsikî ile resim arasında anlamak hususundaki müşkillerin ilk safhasını ref' eden bir oluş müşabeheti vardır. Buna mukabil bestekârın melodisi ve renge mukabil..... icraı hükmeder. Ses dereceleri ile renk dereceleri arasında görülen bazı müşabehet ve imtizaçlar âlimleri bir hayli meşgul etti. Mûsikînin bir nevi “arabesk”... söyleyenler bulundu.. Her iki sanat eserlerinin muvacehesinde bulunurken de idrak edilen, ve birinde seyyar, diğerinde ise sabit olan mezkur inşa müşabehetine istinaden sürülmüş müfrit nazariyeler vardır. Onlar şüphesiz hükümsüzdür fakat ressamın, mimarın eser-i mûsikî ile daha kolay anlaşabilmesine işte o müşabehetler temin etmektedir. Mûsikî, ressamın tertip melekelerinin incelmesi de temin edilebilir. Mûsikîşinas da plastik sanattan istifade etmeğe mecburdur; “La Parera” diyor ki: Mûsikînin ancak hazirunun te'lifi beyinde tecessüm ettirmesi lâzım geldiğini söylemek suretiyle bidayetlerde talebenin zihnine girmek iyi olur. “د سەن - سانس” bana diyor ki: “Eğer bir musikişinâs resimden anlıyorsa mûsikîsinde hissedilir.” İtalyan Rönesansının tezahürü, kuvvetinin büyük bir kısmını, şüphesizdir ki muhtelif sanat ifadelerinin mütekabil nüfuzuna medyundur. Bir (Leonardo), bir (Mikelanj), tahayyüllerini diğer vasıtalarla ifade etmek üzere resim ve heykeltraşiyi kolayca bırakıyorlardı. Fazla olarak, vasıta-i tali telakki olunuyordu; fikir herşeydi. Fikir mevcud ve eller artist olunca eser emendir. Mezkur eserler sanattan alınmış küçük bir ruh hûlasasını ihtiva ettiği ve terkibi olduğu nisbette canlılaşır. “مەسئۇلە...”nin tabiat ahvalinden çok iyi bahsettiğini ve ziya hakkında canlı bir anlayışa sahip olduğunu hatırlıyorum. Şu halde eserlerinde peyzaj ile muhit tarafından alelekser o kadar fazla bir letafet iktisab edişine şaşırnamalıdır. Bu ihtimal en iyi okuduktan sonra hayatın şairane tezahüratına karşı onun da derinden mütahassis olması lâzım geldiğine dair elimi ateşe basarım. “senfoni postoral” yine aynı hassasiyetin doğrudan doğruya bir itirafı olup raşesi Bethoven'in aynı şumüllü kültüre malik olması lüzumu üzerinde esbabını sayarak ve pek haklı olarak ısrar ediyor.

Mûsikî bahsini bir tarafa bırakarak meselâ edebiyat ile resim arasındaki münâsebeti tahlil edersek yine aynı lüzuma kâni oluruz. Elime geçen « قامل موقبل » in muhtasar bir Fransız ressamlığı tarihinin müsteşrikler bahsinden şu şayan-ı dikkat misalleri iktibas ediyorum:

Şark, henüz 17. asırdan itibaren ressamları ve muharrileri meşgul etmeye başlamıştı. Ressam “Rembrand” deki muhayyel, asılsız, fantazi Şark’ın menabi-i ilhamı arasında bilhassa “Kitab-i Mukaddes” vardı. 17. asır ressamlarının tablolarında tesadüf edilen “Türkler” (yani o asrın Avrupalıları nazarında bütün Şark’ı teşkil eden Türkler) Molier’in piyeslerindeki tasavvuru mübalağalı Şarklılardan başka bir şey değildir. Artık edebiyattaki Şark masalcılığı genişliyordu. Muhayyel seyahatler, Acem hikayeleri, kalenderlerin ve sultanların sergüzeştnameleleri tekessür ediyordu. Hiçbir hikayenüvis yoktu ki hikayelerine bir Şarklı idhal etmeye mecbur bulunduğunu farz etmesin. Hindliler modası çok sonra 19. asrın bidayetinde çıkmıştır. Fakat, edebiyattaki Şark hikayeciliği, 18. asrın ikinci vafında mertebe-i kemale varmıştır. Tehalük şiddetle çığırından çıkmış bir moda hali almıştı. “1001 geceden mülhem resimler sayısızdır. Operadaki baletlere varıncaya kadar” « موره سلك لبياته » malik olmak istemeyen kimse yoktu. Ressamlar ile çizgicilerin bu meyelana uyduklarını zannetmek doğru olur; çünkü cümleler, az veya çok bir kaç « توركوري » yaparak eğlenmişlerdir.

Türk-Yunan harbinin dehşetleri Hugo’ya (Şarklılar)ın ihmamına verir, ressam « ... (دولا قرووا) » da “Sisam katliamı” tersim eder. Bütün romantizm alemleri Şark için müteheyyiç olmuş ve onun tanımak istemişti. “Şatobiryan”ın (Paristen Kudüs’e Seyahatname)si, Lamartin’in (Şarkta Seyahat)’ı yeni hareketin ciddi saikleri olur. Az sonra İstanbul hakkında ki müşa’şa kitabını yazar, ve işte bu sihir-kâr belde derki « ... (دولا قرووا) » de nefis ve Fransız mektebinin en müessir peyzajlarından biri olan tablosunun mevzuunu bulur...

“Piyer Loti”nin romanları, Şatobiryan’ın, Lamartin’in veya Göte’nin Seyahatleri”i kadar dikkati ve yeni tasavvurâtı celb edememiştir. İşte bütün bu hakikatler, bir ressamın roman ve şiir tettebbu etmek mevzuu fikir ve his hususunda ne kadar geniş ilhamlar alabileceğini gösterir... Şairde mütekebilen resimden müstefid olmaya bakmalıdır: Göte, resim ile de bilfiil uğraşıyordu, muvaffakiyetli tablolar yapıyordu. « ... (دولا قرووا) » Strazburg’da, bilhassa İtalya’da sanayi-i nefise ile cidden âlimane bir suretle meşgul olmuştu. Maksudı, kendi... ihtisası namına müstefid olmaktı. Hatta muahharan Prens Şarl tarafından Sanayi-i nefise müzesi ve Resim Mektebi başmüfettişliğine tayin olundu. Göte, edebi eserlerini, bu vazifeye tayinden

⁹ Camille Mavelair; Les Etats dela Peinture Française-1921.

sonra ikmal etmiştir. Söylediklerine nazaran, eski (Servet-i Fünun)’larda derc edilen tablolar altına tasvir-i manzumlar yazılmış, bu arada şair Nazım Bey’i hatırlatıyorlar.

Modanın ne derecelerde bir şiddetle devam etmiş olduğunu bilmiyorum. Eğer rivayet doğru ise, Yahya Kemal Bey de “Nazar”ın ilhamını Fransız ressamı Paul Shabas’ın karanlık, kuytu sahillerde pür ihtiraz yikanan güzel bir kızı tasvir eden tablosundan almıştır. (Şabas, aynı banyo mevzuunun bir de sabahını tersim etmiştir.) Fakat Yahya Kemal Bey Servet-i Fünun’daki gibi tarifi bir eser yazmamış yalnız aldığı ilhamı millî şahsiyeti ile meczen ihya etmiştir. Lazım olan da budur.

Hülasa, herhangi bir sanatkârın kudreti, yalnız kendi şubesini ihtisasını değil, tek bir vücûd olan alelumum sanatı, bilâ tefrik cins ve mezhep bütün sanat eserlerini anlaması ile mütenâsıptır. İşte sanat aleminizde böyle bir tecessüs ve alaka yoktur, veya zayıftır. Sanatkârlarımız kültürsüz yetişiyor. Vakıa, eser nerede, kitap nerede, konser nerede, opera nerede, tiyatro nerede, müze nerede? İlaahir diye sorulacaktır. Esasen ben de sanatlarımıza kusur bulmak istemiyorum. Ancak bir sanatkârın hiç olmazsa meselâ Avrupa’ya seyahate gidince ne kadar şumüllü bir suretle çalışması lâzım geldiğini, sanat müesseselerimiz müdürlerinin bu yegane çareye lâzım olan ehemmiyetle düşünmesi mecburiyetini, resmi idarelerin mukallid eserleri lisanımıza tercüme etmesi lüzumunu hatırlatmak istiyorum. Alelumum halkdan evvel, küçük bir zümre-i mütefekkere yetiştirilmesi lüzumunu anlatmak istiyorum. Çünkü alel-umum halkı, nüve olan bu küçük zümre ihya edecektir. Halk kendi kendine, üstünden asırlar da geçse, yetişmez. Zaman, vasıta değil, vesiledir.

5 Ağustos 1340, Mihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.19, s.297

A.6. Temsil Ve Ruh-ı Mûsikî

“Hayvanat ve Nebatatdaki Müşterek Hayatı Hadiseler Hakkında Dersler” (1878) isimli kitabında Claud Bernard şu tavsîhi yapıyor: “Gayri kabil tarif olan bir şeyin tarifinden sarfinazar ederek, biz yalnız zi hayat muhlukatı cemadat ile bil mukayese tavsif etmeye

çalışacağız.” Bundan da anlaşılıyor ki, hayat tarif edilmez -Aynı veçhile, hayatın bir şekli diğeri olan tefekkür mûsikîsinin (esas)ı da tarif edilmez. Tamim edilebilir.

Denilebilir ki, herhangi bir tarif fevkalbeşer bir kimse tarafından yapılmış olsaydı, anlayamazdık. Bazı kimseler vardır ki, hikmetşinâsların yaptığı cephe ölçüşleriyle kanaat etmeyerek, şu veya bu hadisenin, haddizatında “neden yapılmış” veya “neden ibaret” olduğunu bilmek isterler. Arzularına nail olacakları şüphelidir. Ben beyhude yere birçok gayretler sarfettim, “binefsih” bir kuvvetle akıl erdiremedi. Biz ancak efuleleri ve mekanizmaları tanıyoruz; ve mûsikîşinas hakkında hikmetşinâs veya biyolojist hakkında olduğundan daha fala müşkülpesent olmamalıdır. Hayatı veya tefekkür-i sanatkâraneyi yalnız bir türlü doğrudan doğruya ^{۱۰۰} .. tarzı vardır: o da vicdan, imandır.

Tekmil zihayat mevcudiyat, cemadattan tek bir esas-ı hassa ile ayrılmaktadır: Temsil (assimilation). Maddeyi vücûda getiren noktaların herbiri üzerinde her an, iki cevherin temsilini ifade eden ziyalar ve kazançlar, inhidamlar ve yeniden teessüsler vardır. Ruh-u mûsikîde, “unsur-i hayat”ın inkitasız ve gayri meri fialliğine maliktir. Ruh-ı mûsikî, tarih-i umumi veya hususunun lalettayin herhangi bir anında, bir muhafazakâr veraset ile ihtilalci kuvvetler arasında mevzu bulundukça gerek kendi iyiliği, gerekse fenahlığı namına olsun şu iki nevdeki tesirin temas ve hululüne ila nihaye suretlerde kâr gelebilir: Muhiti hayattan gelen ve tebdili mevki veya şekli ettirdiği... doğrudan doğruya eski veya yeni mûsikîden gelen tesirler.... mûsikîşinasın ruhunda, edebin ruhu gibi, hemen hemen gayri meşru olan bir temsil suretiyle teşekkül eder: Kıraat (Mûsikî) ile, üstatların misali ile, taklit ve imtisal ile... O ruh, camid-i mevcudatın aksine olarak, icra-yı faaliyyet ettikçe aşınmaz, belki kuvvetlenir ve neşvu nema bulur. Yine ruh-ı mûsikî, zi hayat mevcudat gibi, kendine yarayan ve neşvu nemasını temin için hazm edilmemesi lâzım gelen, ve aksi takdirde kendisini hasta edebilen tesmim edebilen, öldürebilen şeylerle gıdalanır.

Zihayat mahlukat nezdindeki temsil-i hassasına merbut havas, ihtilat ve taazzuvdur. Mikroskoplar izah ediyor ki, bu karakterler mütecanis değildir, fakat birileri diğerleri üzerine tahakküm eden maddelerin ihtilatı ile vücûda gelirler. -Aynı suretle, ruh-u mûsikînin teşkilatındaki gayet muhtelit unsurların da tahlil ile fark edildiğini biliyoruz: Kulağın fizyolojik havassı, hafıza, his, ictinab-ı hassaı, halis faaliyet-i akliyye, tahayyül, mali mevrus ve iktisap edilen kültür, adad-ı kanunun gayri meşhur tatbiki ve kendi kendine yaratıcılık, hayat-ı şahsiyyeye nüfuz eden içtimaî hayat ve afaki hayat... ve eğer bir senfoniyi

biyolojistlerin metot ve mebbas-ı ıstılahatına göre tedkik edersen, aynı ihtilatı meydana çıkarmak hususunda müşkilat çekmeyiz.

Mafevk bir zi hayat mahlukun tarzı-ı faaliyetindeki mekanizma intizamı şayan-ı hayrettir. Biyolojistler onu tam bir tarzda tariften çekinirler. Onu kısmi faaliyetlere veya vazifelere ayırmağa mecburdurlar ki bu kısımlar gayet itibari bir surette tefrik olunabilirler.Çünkü birbirlerine sıkı sıkıya merbutturlar. -Bethoven'in bir quartat'ı veya senfonisi gibi "birlik" (Ensemble) eserini yaratan tefekkür-i mûsikînin vahdeti de şayan-ı hayrettir. Klaud Bernard ile birlikte denilebilir ki, böyle bir uzviyyet "zi hayat maddenin sabit havasının tevellüdüne sebep olan tertip hususu"dur. Bir «فَوْغ» ، ديمخوتومی.». tabi, yani iki dala ayrılacak bir hücre mesabesindeki bir mevzu (sujet) ile başlar. Bir senfoniye vücûda getiren tekml unsurların birileri diğerleri üzerine tahakküm eder. Yalnız iki "nev" bu umumi kanunun hududundan kaçmaktadır: Fakat onlar da çok aşağı nev'lerdir, ve kaideyi ihlal etmezler: Biri inşa etmeksizin ve inkişaf ettirmeksizin yalnız devamlı bir sıralanışa inhisar eden rapsodi, (rapsodie); diğeri ise, yegane maksadı kulağın zevki olan potbori (pot-pourri)dir.

"Opera"da, hakikaten bir dram lirik olduğu zaman, mezkur intizam ve vahdet kanununa riayetkâr kalır. Layt motifler (Leit-motive) tabiri ahirle "kondoktür temalar" gayet vasi' bir besteyi "taazzuv ettirmek" onu gayri sanatkârane bir suretle ilanihaye sıralanış hatasından saklamak, ve aksamı mültesik bir kül halinde tanzim etmek üzere kullanılmış bir vasıta olmaktan başka bir şey değildir.

Biz, buradan bir tenkit kaidesi bile istihraç edebiliriz: Eser-i mûsikî, tam ve gayri kabil inhilal bir birlik teşkil etmeğe mecburur. Hülasalardan veya "müntehap parçalar"dan zi hayat mahlukat yapılmadığı gibi -ki hydresler müstesnadır- hiç olmazsa beyatini bozmadan güzel bir besteyi bölmekte gayri mümkün olması lâzım gelir; ve bir senfoniden veya bir operadan yahut herhangi bir poemden, ayrı olarak çalınmak üzere, kıymet-i asliyyesini zayıflatmadan bir kaç sayfa çıkarmak imkanını veren her an -hususı ve nadir tesadüfler hariç olmak üzere- eserin düşük kıymetle olduğuna kati delil teşkil eder.

Gelecek makalede "Tekamül-i Mûsikî ve Zihayat Mahlukat" faslını tercüme edeceğim ki, onu bir de "Tenâsül-i Mûsikî" mevzuu takip edecektir.

A.7. Mûsikî Ve Allah

Napoli! Napoli!

Rabbani derinliğin rengi olan mutlak laciverdi kaybettiğimiz Yunanistan sahillerinden beri dilimde teselli gibi gezen kelime artık o idi.

Her tarafı, insanların birbirini itip sıkıştığını zannettirecek kadar köylerle, düzgün binalarla dolu olan İtalya sahilleri de saatlerce, günlerce tütüyor, bu sahillerde de denizler ve gökler bir duman süzüntüsü ile kapanıyor, mesafeler ve ufuklar kısılıyor. Frenk şairlerinin o kadar bayıldıkları İtalya laciverdi bu mudur? İşte en cenubi noktalardan geçiyoruz fakat üstümüz ve etrafımız daima etrafa sıkıntı veren esmerliklerden sıyrılamıyor.

İşitmişim ki İstanbul’un güzelliğine, tabii biçimine muâdil olan şehir Napoli imiş. “Orada Şark’ı andıran renge herhalde kavuşacağız” diyordum.

Lakin bir sabah gördüm ki cesim bir bina kalabalığının önündeyiz. “Vezüv volkanının tepesinden başlayan bir duman şeridi bu şehrin fevkinde la yankati” kuruluyor, sarıyor, tutuyor, geçiyor ve geliyor.

İtalyanların kendisinden kendi mûsikîlerini dinlemek öteden beri dilediğim birşeydi. Napoli’de kalacağımız iki gün ve iki gece içinde bir fırsat arıyordum. Onu buldum. Onu buldum, Şark’ın Çanakkale’den sonra kaybettiğim derinlik rengine “Villa Komonola” denilen belediye bahçesinde, gözlerimle değil, kulaklarım ve ruhumla daldım.

Lamartin’in “Türkiye Tarihi”nin birinci cildinde, galiba mukaddimesinde şöyle bir cümle vardı:

“Şarkıları yabana atmayalım, onlara hürmet edelim. Çünkü bütün peygamberler dünyaya Şark’tan geldiler, ve Şarklılar bize semanın kapılarını açtılar.”

Peygamberleri yetiştiren, ruhlara göklerin kapılarını açtıran nimet: O maviliktir işte... hayal rengi, ruhu gözlerin kanalından alıp çeken, götüren, kamaştıran, dolduran ve faniyete bir anda uhrevi hidayetle boşaltan Rabbani derinlik rengi...

Şarkta onu gözlerle görürüz. Fakat onu bağıran bir nida da vardır ki, bize işittirir, bize o rengi duyurur: Mûsikî...

Programda okuyorsunuz. Roma’nın “Augusto Santofanti”nin idaresi altındaki millî muzıka takımı son günlerde seychate çıkmış: Milano, Floransa, Fezarno ve Napoli’yi

gezecek. Ayrıca okuyorsunuz ki bu takımın 1905 senesinden beri kazandığı bir çok birincilik mükafatları var.

Napoli belediyesi halka üç dört mûsikî ziyafeti çekmek istemiş, Taksim bahçesinin 4-5 misli uzunluğunda, deniz kenarındaki bahçeye ahali akınlarla koşuyor. Herkes meccanen dinleyebilir.

Bu ziyafet gecelerinden birine tesadüf ettim. Talihin nadir cıvellerinden biridir. Ben buraya, şurasını da göreyim ve İtalya halkının gece seyranlarındaki temayüllerini ve vaziyeti anlayayım diye gelmişim. Halbuki bu akınlarda bir intizar hali var: Geziniyor, duruyor, ara sıra bir cihete bakıyorlar. Orada, bir bucakta müdevver, cesim, yüksekçe bir hal gözüktüyor. Yetmiş-seksen kişilik bir kitlenin orada kımıldadığını görünce akınlar durdu. Ve muzıka başladı.

Fakat benim öteden beri mûsikîye bihakkin tercüman bulduğum bir şey değildir. Fakat buradaki başlar başlamaz kulaklarıma her sesin tamam, noksansız gelebildiğini fark ettim. Ve bu kadar tam bir muzıka, gümbürtü halinde patlamıyor, ruha gidecek yolu şişirip kapanmıyordu.

Lakin bu halkın, kiliselerde ibadet eder gibi derhal muti, sessiz, haşı bir vaziyet almasına değen nesi var?

“Verdi”nin “Palyaço”su size cevap veriyor. Çalınan şey bu operadır.

.....

-Palyaço! Palyaço! Niçin Calvin’i öldürdün? Sahiden öldü o ?.....

-Oh, evet! Sahiden öldü. “Verdi”nin elinde size de, dinleyenleri de en fırtınalı bir dirilikle öldürecek kadar öldü.

Fanfor, ! Palyaço”nun hepsini çaldı. Bu bir saat mi, birbuçuk saat mi sürdü? Bilmiyorum. Yalnız bir an oldu ki, artık ayakta duramadım. Göğsüm yırtılacak, nefeslerimi boğacak kadar şişiyordu, saçlarım ürperiyor, tüylerim dikiliyor, çehrem ve kaşlarım muzdarip bükümlemlerle içimi ısıtıyor ve dizlerim titriyordu.

Abid kalabalığın arasından biraz gerilere çekildim ve bir sıra üzerine kendimi bıraktım. Fakat sada yeni geliyor, “Verdi”nin Palyaço’su yine takip ediyor, ve uzaktan daha çok daha hazin daha merhametsizce sarıyordu.

Başımı önüme eyip avuçlarımın içine almaktan başka bir şey yapamadım. Kalkıp kaçacak kadar da mecâlim yoktu. Ruhum uzviyetimdeki bütün hareket kaabiliyetini, bütün sahibiyeti çekip bitirmiş, ve ruhumda o sada, “Verdi”nin muzikadan Allah’a ve insanlara gönderdiği daha selamı kavrayıp almıştı. Ruhum bana ait olmayınca uzviyetim de kalmamıştı. Vücudumun ve hayat kudretinin yalnız maddi bir makina olmadığını orada duyarak anladım.

Şakaklarımı sıkarak ve bağdırmamak için yutkunarak kendi kendime inliyordum.

-Allah! Allah! Allah! Allah!

Dudaklarınıza bundan başka bir kelime gelmiyor: Oraya giden ruhumdan başka bir nida çıkmıyordu.

İnsanın en çok muzdarip olduğu, yahut en çok kendini unuttuğu, ruhunun cihanına dalıp indiği bir anda kendinden ve kendi bildiklerinin cinsinden daha büyük bir şeyi çağdırmaya bilâ ihtiyar ihtiyacı mı var? Niçin kendimizden büyük bir şey görmek ihtiyacındayız?

Azami bir haz anında haykıırıyoruz: Allah! Azami bir ızdırap anımızda ekseriya manâsını düşünmeyerek, şuursuzca söyleniyoruz: Allah! Ona inanmayanlarda böyle söyleniyorlar. O, nedir? Ne bileyim? Fakat bilhassa ruhun kendi gecelerini uyandırdığı zaman, ey insan oğulları, niçin o nida ile söyleniyorsunuz? En samimi ve ihtiyatsız anlarımızda böyle yapınca ne olursa olsun kendimizden büyük, kendi fikrimizden yüksek bir kudret görmeye ihtiyacımız, temayülümüz var demektir.

Fakat o benim fikrimden yüksek şeyin ismi burada ne arıyor? En çok uzviyetinden geçip ruhu dehlizlere daldığım bir anda onu, bilmeyerek, çağırıyorum. Demek insan için Allah ruhun içindedir.

Lakin ruhları en çok dile getiren şeyin mûsikî olduğunu söylüyorlar. Nefis sanatların vasıtasız, en kudretli şubesi, en çok doğrudan doğruya ruhdan çıkıp ruhlara gideni mûsikî değil miydi? O halde Allah’ın en çok bulunduğu seyyal yer mûsikîdir. O kendimizden ve dünyadan büyük nidanın varlığını kendisini en çok bulduracağı şey o halde mûsikî değil mi, bağdıran güzellik değil midir?

Bir aralık etrafımdan muzdarip kısık sesler duydum. Başımı kaldırdım: Bir saatten beri artık dinlemeye daha tahammülleri kalmayan bazı kadınlar yanlarındaki erkeklerin ellerini daha çok sıkıyor, onlara daha sokuluyor, başlarını onların omuzlarına koyuyor, düşecek gibi oluyor ve “Ah, ah! Odiyasonto!” diye inliyorlardı. Demek ruhları kendinden gidip uzviyeti eriyenler etlerinde yaşamak, kımıldamak takati kalmayanlar daha vardı. Ve onlar da inliyordu.

-Odiyosanta!....

Opera artık bitecekti. Kendime cebri bir hamle vererek kalktım, Mayestro’ya dikkat ettim: Kollarımı kaskatı çevik hareketlerle sallıyor, atıyor, çekiyor, vücudunu büküyor, döndürüyordu. Mösyö Agosto kollarımı ileri, geri fırlatarak sıçırıyor, çevriliyor, bükülüyordu. Sanki bu adamın kendisi kımıldamıyor, bu adamın üstünde manevi bir kudret raks ediyordu.

Bir an oldu ki kollarımı semaya kaldırdı: Göğsü şişti, başı arkaya büküldü, elleri ve değneği saraya tutulmuş gibi titriyordu. “Palyaço” biterken Maystro’nun kendisi de mûsikînin, hakiki mûsikînin darbesine uğramış semaya doğru silkiniyor; kendinden büyük, başının fevkindeki bir cazibeye doğru silkiniyor, çırpınıyor, atılıyordu.

-Palyaço! Palyaço! Karımı sahiden mi öldürdün? Bir maskara kılığının altında boğulan ruhun vahşetindeki güzelliği “Verdi”ye bulduracak, haykırtacak kadar mı karımı seviyorsun?

Ben ne bileyim? Öyle değil mi? duyan gökler onu bilmez mi? Hicaz çöllerinin ortasında Muhammed, Allah fikrini niçin Bilal-i Habeşi’nin sesiyle duyurarak tamam etmek istedi?

Kiliseler niçin çanlarla nida ediyorlar? Yalnız adı kiliselerin çanlarındaki sese bakınca “onlarda ne mûsikî var” denilebilir. Evet! Fakat Hristiyanlar için matlup olan derece o değildir. O çanlara nasıl bir haykırma edası ve kudreti vermek istediklerini buralarda asıl kendi diyarlarında görmek mümkündür. Öyle çanlar var ki faninin günahı duranların yüzlerine çarparak uyandırmak ister gibi öyle ağır, ürpertici, karanlık, acı ahenklerle zangırdar, inlerler. Fakat bu bir nevi putperestlik olan bugünkü Hristiyanlığın mahzen duvarlı ibadetine uyan bir ahenktir. Çanlarını öyle yapmak istiyorlar ve yapmak istedikleri tesiri de kendilerine veriyorlar.

Yeryüzünün en derin ruhlu, en peygamber şairi Mevlana Celaleddin niçin aşkın, ve tabiatın vecdinde bir mûsikî görüyor, niçin varlığın hakikatini bir mûsikî sesi ile çağırarak temsil ederek buluyor:

“Gecenin göğsünde füsûnkâr burnu inliyor. Denizin dalgaları kamerin altında raks ediyor: Bu akşam bütün cihan, muhabbet nağmeleri ve ney havaları tesiriyle ürperiyor.”

“Hilkat bir kelimedir ki ihtiraz ederek müsakat arasında dolaşır. Hilkat, layetenahiyyeti doldurmak için atılmış bir meserret narası, bir sürur nağmesidir. Bu nağmenin savt halkaları ebediyyen ittisa eder, uzaklaşır, hayatın medarlarını genişletir. Dudaklarından nağmeler, layenkati’, alettekrar doğar, la yankati’ fişkırır, akar, teceddüd eder. Ey Allah! Sen neyzinsin! Sen “Rumi”lerin ve Cami’ler zuhur ettiren mezamir hanisin!.....”

“Havada bütün vücutları ürperten bir mûsikî akar, bu mûsikî sesinin ruhundan intişar eden nağmedir, ruhun nağme-i aşikâranesidir, Allah! Eye ezeli ve ebedi aşık!”

Dağlarda, taşlarda dilsiz şeylerdeki hilkat manâsını ve ruhu kavrayıp lisana getiren, kendi anılarımızda mevcut olup da kendimizin bile bilmediğimiz, ve sezemeyeceğimiz ihtirasları, kuvvetleri, menbaları bulup uyandıran, milletleri, insanları, asırları kendine getiren, yani yaratan, güzelleştirerek yaratan la yetenahiyyete mensup derin göklerin halık bir kuvvetle akrabalağı yoksa kiminle vardır?

Kendi içinin serapına girip Allah’ın doldurduğu daha şarabına dudaklarını koyan bu insanlar böyle sarhoş olarak kendilerinden geçiyorlar, görülmeyen şeyleri yalnız gören değil, görüp feryat ettiren, söyleten bu evliya dehalar insan, millet, vicdan, hars yapıyorlar. Hilkatın vicdanını, hilkatın ser’ini ruhlarına toplayıp fırlatarak Allah’ın aşkını ve kudretini dile getiriyorlar.

İstanbul’daki müzisyen geçinenlere hangisini, nasıl hatırlatalım? Nasıl diyelim ki onlar, bıyıklarını bir rakı kadehinde ıslatarak, görülen ve bağırın şeyleri görmemekle, veve hatta sehparındaki mevzuların lisanı ve sada-ı manâsını bile tahlil edip benimsemeğe lüzum görmeksizin çalgıcı geçinmeğe razı olmakla müstedirler!...

Tabiatın ve beşerin vicdanını bulup söyletecek mûsikî peygamberinin Türkiye’den tûluuna bu çalgıcılar hatta yardım edebilecek arzuda ve şuurda mıdır? Ne olurdu, onlar hiç olmazsa mütefekkir ve bularak mütehassıs bir zümre olsaydılar!... O dehaya yalnız eşik olabilmek de onlar için kafidir. Fakat bu kifayetin nasıl bir liyakat olduğunu kimlere, ne türlü bildirmeli Yarabbi!...

-Palyaço! Palyaço! Karımı sahiden mi öldürdün? Senin maskara kıyafetinin altındaki vahşet güzelliği “Verdi”nin eliyle demek İtalya’nın bir varlığı ve İtalya’nın dünyaya hürmet ettiren bir abidesi oldu öyle mi?

15 Eylül 1340, Safvet Örfi, MİLLÎ MECMUA, sa.21, s.329

A.8.Sahne Mûsikîsi Sahifesi

Gerek Alaturkanın hararetli taraftarları, gerek Alafranganın mutaassıp perestîşkârları nokta-i ihtilaflarına rağmen, bahsin her köşesinde yine birleşirler. Bu da millî mûsikîmizin ıslahı için bir sahne mûsikîsi ibda’nın zarurî olduğu iddiasıdır.

Bugüne kadar mûsikî ilmimiz çok büyük simalar gördü. Büyük istidatların inkişafına hemen her devrede şahit olduğu gibi.. Fakat itiraf etmelidir ki Alaturka mûsikî ile meşgul olan profesyonel veya amatör sanatkârların fazla bir mevcudiyet gösterememiş, bu zengin mûsikî tarlasını hakkıyla zer’ eden birine tasadüf mümkün olamamıştır. Zekai Dede’ler, Arif Bey merhumlar, asar-ı ıslahata katiyyen tercih eden bu mektebin mahsulleri ve mensuplarıdır.

Bu hali, Türk mûsikîsinin mahdut bir daireden çıkamayacak derecede zayıf ve servetsiz olduğuna haml edenler var. Hakikat bu değildir. Millî mûsikîmizi fukaradan addetmek, bilâ tereddüt denilebilir ki, haksızlık olur. Onun hududu vasi’, servet menbaları derindir. Ne çare ki, hâkimine koşanlar, bu menbaı, bu madeni işletmemişler, işletmeyi düşünmemişler. Bir tarafta meşhur (Verdi), la yemut (Ayda)sını bestelemek için Arabistan çöllerinin Şark nağmelerinden istidayı muavenet ederken, beride bizler, bestelerimizi alelade (fasıl) şeklinden çıkarmayı ihmal etmişiz. Ötede operaların başlı başına birer alem olan tantanaları bin bir ufka his demetleri serperken, تنها köşede bizler üç beş (tenene..... nenni)yi kafi görmüşüz. Konservartuvarların faidesi de, lüzumu da düşünülmemiş. Teceddüde olan ihtiyaç unutulmuş. Hulâsa mûsikî alemin, eski tas, eski hamam halinde, yine eski yerinde munhasıran sayı saymış.

Bugün millî bir sahne mûsikîsinden, yahut muntazam bir mûsikî sahnesinden mahrumiyet, işte bu ihmalin müellim ve hicap verici bir neticesidir. Bir millet için bundan acı bir mahrumiyet bilmem mutasavvur mudur?...

Mûsikî ruhun gıdasıdır. Büyük mütefekkirler onu “halet-i ruhiyyenin müsbet bir rehberi” olarak tavsif ediyorlar. Fikrin, dimağın, müfekkirenin, hülâsa bütün meziyetlerin i’tilası için en mühim rehber vazifesini görebilecek vasıtanın bilhassa mûsikî olduğunda hepsi

müttefikdirler. Maarif-i Umûmiyye'nin en nüfuzlu mürîdi ve muavini olan tiyatro ile bu mûsikî birleşince ortaya bir (sahne mûsikîsi) çıkıyor. Ruhun gıdası, hayatın ders verici in'ikaslarını büsbütün kuvvetlendiriyor. Bu sebeple Avrupa'nın medeniyetleşmiş her köşesi, buna layık olduğu ehemmiyeti veriyor, bunun sahip olduğu faideyi ve azimeti takdir ediyor. Fakat biz aldırmadık. Aldırmıyoruz bile.

Sanayi-i Nefise'ye karşı gösterilen kızıl bir taassubun bu yoksullukta mühim mesuliyeti tabiidir. Bugüne kadar Sanayi-i Nefise, memlekette bir ihtiyaçtan ziyade bir eğlence gibi görülüyordu. Ressamlık saçma, tiyatro maskaralık, mûsikî havai meşreplik idi. Bunlarla meşgul olanları serserilikle, başı boş, mirasyedilikle itham edenlere adım başına rastlamak mümkündü. Bugün vaziyet büsbütün başkadır. Bakir bir havada artık nefes almak, vücutlarımızı tümünden bütün vesaitiyle teçhiz etmek istiyoruz. Şu halde mûsikî sahasında da muhafazakârlığı elden bırakarak ortaya zamanile mütenâsip, müfid, mekşuf, bir alem çıkaracağız.

Eski (beste)ler, konserlerde dinlemek için kıymetlidir. Fakat terakki nokta-i nazarından hiç ehemmiyeti yoktur. Hususiyle bunlar içinde (Armonize) edilmiş tek bir esere tesadüf edilemez.

Bugün mûsikînin ıslahı için müracaat edilecek ilk çare tiyatro ile kucaklaşmasını temin etmektir. Bu taktirde i'tila vasıtalarının en mühimi olan (Armonizasyon), kendilğinden doğacaktır ve yeknesaklığı ortadan kaldırmak için bu kafidir.

Bizim mûsikînin (Armonizasyon) ile tanışmamış olmasına Avrupalılar hayret ediyorlar. Sebep gayet basittir ve konservatuvarsızlıktan başka bir şey değildir. Bugüne kadar yetişen bestekârlarımız içinde, derin istidadını tam bir mûsikî tahsili ile teçhiz edebilmiş tek kişi yoktur. Hepsi de bizzat çalışmışlar, kendi sa'yleriyle ortaya çıkmışlar, kendi bildiklerini bazen mûsikî kaidelerine bile isyan ederek, terennüm etmişlerdir. Alaylı bir zabıt erkan-ı harbiye reisi olamayacağı gibi tahsilsiz bir bestekâr da bit-tab' ortaya bir (armonizasyon) çıkaramazdı. Nitekim en yüksek Alaturka orkestralarımız bugün yine seve seve dinlediğimiz konserlerde, yeknesak bir üslup ile terennüm etmek mecburiyetinde bulunuyorlar.

Dünyada en güç sanat, hiç şüphesiz bestekârlıktır. Fakat bu kelime, iki nağme bulmak manâsından ibaret değildir. Herkes yolda yürürken bile, iyi kötü bir hava becerebilir. Mesele bundan ibaret olsaydı, (Vagner), (List), (Verdi), (Bize) gibi en yüksek bestekârların bir opera vücûda getirmek için bazen on sene çalışmalarına ne lüzum vardı?... Esas mesele nağmeyi

bulduktan sonra sadaları muhtelif mûsikî altlarına taksim etmektir. Mesaiyi güçleştiren, uzatan, uzattıran şey de işte budur. Ve millî mûsikîmiz bununla maalesef hiç tanışmamıştır. Madem ki keyfiyet budur mûsikîmizin hakkıyla zer' edildiğini iddia eylemek gülünç olur. Hatırimdan hiç çıkmaz. Aradan hayli seneler geçti. O zamanlar henüz konservatuvara devam ediyordum. Senelik büyük müsamereye yirmi gün kadar kalmıştı. Konservatuvar heyet-i tâlimiyesi, programı tesbit ederken, mektebin yegane Türk talebesi olmak sebebiyle bana da bir vazife verdi. Ve bu vazife hayli mühimdi. Alaturka bir peşrev çalacaktım. Alafranga mûsikî tahsil edilen bir konservatuvarda Alaturka bir peşrev çalmak hayli güçtü. Bestekârlık muallimim, yetmiş yaşını geçmiş ihtiyar bir Alman'dı. Bir akşam beni yanına çağırdı. Hangi peşrevi çalacağımı sordu. Piyano başına oturdu. Alel-ıtlak bir şey çaldım. Notası bile yoktu. Kalemı hemen eline aldı. Ben tekrar ederken o notasını mektup yazar gibi çiziyordu. Bu bittikten sonra yüzüne hayretle baktım. "Pazar günü saat ikide" dedi. Mev'ud günü buluştuğumuzda beraberinde heyet-i tâlimiyyeden bir viyolonist profesörü vardı. Piyano'da önüne koydukları nota peşrev bir (akompaniyomani) idi. Meğer muallim profesör, peşrev (tiryo) olarak armonize etmiş. "- Öyle beğendim ki! dedi. Armonize ettim. Çok tatlı, çok güzel bir şarkı nağmesi" çaldık. Piyano, keman, viyolonsel, ayrı (melodi)ler çalıyor, bu üçünün ittihadından bizim öksüz peşrevin mütekemmil şekli çıkıyordu. Müsamere ecnebilerin büyük bir takdirle, herşeyden fazla alkışladıkları kısımda bu oldu. Fakat bunu çalarken, memleketde çıplak şekilde (armonizasyon)suz bırakılan zavallı millî mûsikînin tahattürüyle, kendi hesabıma müteessir olmamak kabil değildi.

(Armonizasyon)suz mûsikî, kuşkusuz kafesten başka birşey değildir. Elimizde çok münbit bir tarla var. Bundan niçin istifade etmeyelim?... Ecnebi bir bestekâr bu istifadeyi düşünürken, millî sanatkârlımızın ihmali bir facia sayılmaz mı? Herşeyden evvel gayr-i mezru' mûsikî sahamızı, bugün suya sabuna bulaşmayan faidesiz şeklinden çıkarmak lâzımdır. Onun da büyük eserleri, cihanşumul şaheserler bulunmalıdır. Yukarıda dediğim gibi, tiyatro ile mûsikî arasındaki rabitanın temini, bunun en mühim çaresidir. Tiyatro muharriri yanında yetiştirilecek olan tiyatro bestekârları üç gün sonra, üç ay sonra değilse bile, herhalde bir kaç sene zarfında elbette bir mevcudiyet gösterecektir. Bugüne kadar yoksulluğa sabır eden memleket, şimdi başlanılacak faaliyetlerin neticesine de elbette intizar eder. Elverir ki, en başta konservatuvar bulunduğu halde bütün mûsikî yurtlarına (konser vermek hevesi) yanında (ibda'a çalıştığını) görsün. Şayet bu ikinci nokta ihmal edilir ve bu mûsikî yurtları konser heyeti şeklinden fazla bir mevcudiyet gösteremez ise o zaman müstakbel nesil, bu

ihmalin mesullerini sade tatie değil, aynı zamanda tel'in eder ve bu meşru' tel'in hakkını hiç kimse münkir olamaz.

1 Teşrîn-i Evvel 1340, Vedat Örfî Bey, MİLLÎ MECMUA, sa.22, s.350

A.9. Bizde Mûsikî Mûnekkitliği

Oniyon Fransa konserleri ortaya bir tenkit dedikodusu çıkardı. Mûsikî mehafilinde meydana alan ilk itiraz veya muhakemeler, doğrular harice intişar etmekte gecikmedi. Yanlış muhakemeler, doğru düşünceleri, boğacak derecede çok olduğu için mûsikî mûnekkitliği hakkında küçük bir tetkik neşrini faideli addettim. Tenkitcilik merakında olanlar, Fransız mûsikî alimlerinden “F. Hellouin”ın Essai de Critique Musicale (1906) isimli kitabını okuyabilirler. Orada tenkit-i mûsikînin bedfiyat, felsefe, sanat ve tarih ile olan münasebetleri mufassalan tetkik edilmiştir. Mûsikî mûnekkitliğinin manâsı ve şumulü geniştir. Fakat kitapların, eserlerin ve ila ahir tenkidi henüz memleketimizde (tarihi mûsikîmiz) hakkında yazılacak nazari ve tarihi yazılar bir tarafa bırakılırsa, yalnız (konser tenkidi) yazmak ile iktifa mecburiyetinde bulunduğumuz görülür. Binaenaleyh biz tenkidi henüz gayet dar bir manâda kullanmağa mecburuz. İşte bugün (konser tenkitçiliği) hakkındaki bazı fikir ve usulleri tesbite çalışıyorum.

Konserlerin de ancak tenkit yardımıyla takarrur ve tekâmül edebildiği artık bir hakikat olmuştur. Bir çalışı iyi tenkit edebilmek için herşeyden evvel iyi çalmanın nasıl mümkün olduğunu bilmek ve mukâbil ilmi malzeme ile mücehhez bulunmak lâzımdır.

Konserlerimizde çalınan eserlerin hiçbiri kendi eserlerimiz değildir. Binaenaleyh önümüze en evvel açılan mevzu şu oluyor: Şarklı bir sanatkâr Garp eserini bir Garplı kadar derinden hissedebilir mi? Avrupa’da birçok gürültülere musip olmuş olan bu ruhiyat meselesinin tetkiki uzun olur, ufak tefek bazı ruhi adem-i muvaffakiyetlere inanmak mecburiyetinde bulunsak bile, bu gibi şeyler cihan bedayîini tanıyabilmemiz için hiçbir mani çıkarmaz. Bütün Avrupa mûsikîlerini muvaffakiyetle çalıp istifade edebiliriz.

Çalıcı herşeyden evvel eser-i sanata karşı olan his mesuliyeti duyarak notasının en hurda tafsilatına, en müddakikane bir tarzda nüfûz etmeğe mecburdur. Eseri tahlilve her türlü maksatları ta’mik edebilmek maksadıyla derinden mütalaa mecburiyetindedir. Nihayet, kendisini yine o gayeye yaklaştıracak her türlü ilmi bilgilerle tecehhüz edinmiş olmalıdır. Mesela aynı üstâdın muhtelif eserleri arasında yapılacak mukayeseler, üslubundaki hususiyete

ait tetkikler (mesela, Bethoven'in Crescendo-Pianosu gibi) salahiyet sahibi diğer icracıları dinlemek, ehillerine danışmak, eseri ifade (interpreter) edilecek üstâd hakkındaki terceme-i hal ve emsali kitapları okumak icracının edinmek mecburiyetinde bulunduğu bilgileri vucuda getirir. Münekkit aynı şeylere vakıf olmak mecburiyetindedir.

Bir mûsikî parçasını iyi ifade edebilmek bir zeka ve tefekkür meselesi olmaktan ziyade his ve istidat meselesidir. İstidatlı, hassas fakat cahil bir çalıcı, hissiz, istidatsız fakat malumatlı bir sanatkâra müraccahtır. Fakat zeka ve tefekkür, fitri istidatı tenvir ve aldanabilen sevk-i tabînin ilhamlarını kontrol edebilmek itibariyle faidelidir. Bilhassa münekkid bu evsâfa muhtaçtır.

Malumat ile umumi terbiye-i fikriye, çalmak özüründe aynı derecede ve doğrudan doğruya müessir değildir. Çünkü istidatlı bir çalıcı hars sahibi bir ifadeciye tefavvuk edebilir, fakat, bu aklı evsâf ifadeyi öyle bir surette inceleştirir. Ona fitrisi ile mümtaz olan ifadecilerin çalışmada umumiyetle işte bu hassas noksanıdır. Yani müntesip mûsikîşinas, zekasını okumak, düşünmek suretiyle de takviyeye mecburdur, bilhassa eski eserlerin ifadesinde tettebbu ve tetkikler, hissiyat-ı şahsiyyenin itilalsiz ifadesinde tettebbu ve tetkikler, hissiyat-ı şahsiyyenin itilalsizliğine ve yeni üslupların tahakkümüne karşı gelecek, yani çalanı o eserlerin yazılmış olduğu eski asırlarda yaşatacak yegane çarelerdir. Bilhassa tezyini nağmelerin ifadesinde ve Şef Dorkister'in çalgıları tertip ederken miktarlarını hesap edebilmesinde ilme ihtiyaç vardır. Münekkit, çalışın bu itibarla hâiz olduğu noksanlardan çalanın ilmi seviyesine intikal ve hücum edebilmelidir. Şu halde münekkit te ilim sahibi olmağa mecburdur. Daha mühim bir meselede; ifadeci esere şahsi hissiliğinden -hudut haricine çıkmamak şartıyla- bir parça ilave eder. Eseri kendine göre anlar ve kendine has hissedişini müellifin tarzı tahsisatına ilave eder. Bundan da şu netice çıkar ki, aynı bir eserin muhtelif tarz ifadeleri -kendi esas karakterine doğrudan doğruya muhtelif olmak şartıyla- aynı derecede makbuldür. Binaenaleyh bir münekkit bir eseri ayrı ayrı kimselerden az çok farklı renklerde dinlemekle o kimselerden birinin veya diğerinin iktidarsızlığına hüküm edemez. Eserin en muteber tarz ifadesini iyice kavramak, yeni, çalışın hususiyetlerine lâzımdır. Aksi takdirde mû'terizin izzetü nefsi mevzu-u bahs olur.

İfadecinin ilave ettiği yeni renkleri bir tarafa bırakılırsa kalan şey, eserin bestekâra ait üslubunu vücûda getirir. Bestekârın üslubu ile ifadecinin hissi arasında tabiatıyla gizli bir tezat bulunur. Fazla serbest, fazla binefsihi bir tarz ifade eserin zati evsâfını ve bestekârın üslubunu tahrif eder. Üsluba haddinden fazla riayetkâr bir tarz ifade ise gayri şahsidir. Bu

sebeptendir ki, bir üstâdın üslubuna çok riayetkâr olan bir ifadeciye (su-i kadr) ve çok şahsi olan bir ifadecide ise (üslup noksandır) deniyor. Hüner, esna-yı ifadede mezkur iki unsur-u esasiyi mütevazinen mezc edebilmektedir. Eski eserler mevzui bahs olunca müşkilat tabiatıyla iki kat olur. Yeni üslupların taht-ı tesirinde kalmış olan icracının kadim üslupların hususiyelerine riayet edebilmesi müşkilatı ortaya çıkar. En kuvvetli bir münekkîd bile bu gibi imtizaçsızlıkların nokta-i cereyanlarını katiyyetle tesbit edemez. Fakat ifadedeki umumi soğukluğun sebeplerinden biri olarak göstermekte -eğer başka zaafılar göremediyse- serbesttir: İfadeciye icap eden ilmi tavsiyelerle irşad vazifesi dahilindedir. Demek oluyor ki, münekkîd, eseri çalınan bestekârın üslub-u zatisinin esas hatlarını da bilmeye mecburdur.

Biraz da (virtüovizite)nin ifadedeki rolünü anlayalım: Virtuavizite bir notanın sıhhatle icrasını tekeffül eder. Virtüozluk ünvanına müstahak olan her sanatkâr için, virtüozite bir gaye değil, elinde bulundurduğu bir vasıta olmalıdır. Bir eseri, kendi virtüozluk kudretinin teşhire alet ittihaz eden bir kimse sanatkâr namını alamaz. Münekkîd, bu gibi seciyesizlikleri derhal tesbit edip yüze vurmalıdır. Fakat bu sözlerden virtüozluğun hakir bir şey olduğu manâsı çıkmasın. Bilakis çünkü onsuz hiçbir şey olmaz. Sıhhatli bir çalış henüz bir (tarz-ı ifade) değildir, fakat onun esasıdır. Artist olmayan bir virtüoz kaabiliyetsiz bir kimsedir. Fakat virtüoz olmayan bir artist iktidarsız bir kimsedir. Binaenaleyh, münekkîd, çalanların bir taraftan virtüozluk veya birlikte çalarken ki topluluk ve ittihat iktidarlarını tahlil ederken, diğer taraftan sanatkârlık, duyuş, anlayış seviyelerini muhakemeye mecburdur.

İfadenin estetik anâsırı, faraza hareket ve nüanslardır. Çalış bu nokta-i nazardan muhakeme etmek lâzımdır. Her sazın teknik havas ve salahiyetlerini vakıfane muhakeme edebilmelidir. Hülâsa, konser münekkîdi bizzat bir virtüoz olmasa bile hissedebilen bir sanatkâr, malumatlı bir mûsikîşinas olmak mecburiyetindedir. Memleketimizde, Avrupa'da uzun müddet kalıp kuvvetli bir mûsikî edükasyonu almış olanlar ki, münekkîdlik şartı esasiyyesine sahip addolunabilirler. Çünkü İstanbul'da, dramatik senfoninin ve alelimum mûsikî üslupları hakkında en basit malumatları öğrenebilmek adîmul imkandır.

Hülâsa, mûsikî münekkîdliğinin ne kadar ince bir ihtisas şubesi olduğu anlaşılıyor. Halbuki, henüz münekkîdi (hasetcilik) ile itham edenlerimiz ekseriyettedir. Diğer taraftan sırf isim teşhir etmek maksadıyla bu işe teşebbüs edenler de vardır. Cehil yüzünden, istikbale hazırlanmaya çalışan bir çok genç istidatların izzet-i nefsi kırılıyor. Konser programlarını beğenmemekten konsertistlerin kabiliyetlerine intikal, tenkit kisvesi altında hareket eden kâlemilerin eseri oluyor. Zarar gören hem halkın telakkileri, hem de çalanların izzeti olduğu

unutulmamalıdır. Ciddi tenkitler konsertistleri tekemmüle sevk edebileceği gibi, mütemadiyen tahsile gitmek arzusunu izhar eden yeni gençlerimizin avdet edecekleri vatandaki müşkilpesent cemiyete göre çalışmalarını da temin eder. Yine tenkittir ki konsertistlerin seviyelerini tahdit, kendi aralarındaki haksız teferrüt ve tefevvuk hayallerinin -eğer var ise- kırılmasına, her birinin hangi sahada ve ne noktai nazardan hakikaten mümtaz olduğunu tayine yardım eder. Tenkidin icabında azami derecede sert olması lüzumu, lüzum-u maruftur.

15 Kânûn-ı Sâni 1340, Köse Mihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.29, 462-4

A.10. Müstakbel Türk Mûsikîsi

Son günlerde gazetelerimizde intişar eden millî mûsikî hakkındaki birkaç makaleyi okudum. Bu yazılar resmiyetin ciddi mûsikî müesseseleri açmak yollu takdire şayan icraatı üzerinde müessir olabileceği için serdedilen mütalaaları bir tasnif dahilinde ve tamamen şahsi görüşüme göre mukayese etmek istedim, binaen aleyh “büyük mûsikîşinaslar” tefrikamız küçük bir inkıtaâ uğruyor.

Memleketimizde, millî ve asrî bir Türk Mûsikîsi meydana getirmek isteyenler üç muhtelif yolda yürüyorlar:

1- Bilâ-kayd ve şart Garp Mûsikîsi tekniğini kabul ile o sahada artistik millî eserler yazmak isteyenler zümresi (Rusların ve Romenlerin yaptıkları gibi)... Bu zümrenin bestekârları eserlerini hürriyetle yazacaklar ve orijinal yerli ritimlerden, gamlardan ve melodi zevklerinden de mümkün mertebe istifâde edeceklerdir.

2- Diğer bir fikrin müdâfileri, kadim Türk Mûsikîsi’nin yalnız usullerini aynen muhafaza etmek, makamlarını ise mahdut miktarda ve muhtelif gamlar tekelinde kabul ile (çünkü mutedil Garp sistemini kabul edeceklerdir), bu esaslar dahilinde polifonik eserler, operalar, senfoniler, sanatlar, (ilâ-âhir) yazmak istiyorlar.

3- Üçüncü bir kısım mûsikîşinaslar ise daha başka bir yol takip ediyorlar. Yani, eski ince nağmelere mûnkasım Türk sistemini veya ona benzeyen diğer mutavassıt bir sistemi ve binnetice bütün makamları ve bütün usulleri olduğu gibi muhafaza ile bu esaslar dairesinde bir nevi yepyeni polifonik mûsikî meydana getirmek, keza sahne eserleri, senfonileri vesaire yazmak istiyorlar.

Bu taksimden şu netice çıkar ki, Türkiye yakın bir istikbalde çok dikkate şayan bir mûsikî merkezi hali alacaktır, çünkü memleketimiz, mûsikî nokta-i nazarından elan Şark ile Garbın ve mazi ile hal'in telakki noktası olmak yüzünden, yeni medeni hareketlerin tahrikatı neticesinde cidden orijinal sanat icatları meydana gelecektir. Garb'ın bazı mütefekkir mûsikîşinasları bu vaziyeti tehassüsle seyr ve takib etmektedirler. Resmîyetin mûsikî hareketlerimizi bitaraf bir konservatuvar ve kürsüler açmak suretiyle himayesine alıştı ayrıca ümitleri canlandırıyor. Temenni olunur ki millî mûsikîşinaslarımız da bu vaziyeti mütemadi münakaşa ve dedikodularla değil, herbiri kendi aleminde çalışacak şuurlu ve mütecanis zümreler halinde idame etsinler ve ortada yalnız ilmi bir tenkit hareketi icraatın hakemliğini yapsın.

Hakikaten Garb'ta da ilim ve hatta samimiyetle memleketimiz namına arzettiğimiz üç partiden birini müdafaa eden alimler varit ve bu nokta dikkate şayandır. Binaenaleyh hiçbir zümrenin terâkki yolunu kapatmamalıdır. Esasen buna imkan da yoktur.

Bilâ-istisna bütün terâkkiperverlerin kabul ettiği hakikat şudur: Kadim Şark mûsikîleri tek sesli olmak yüzünden ve aletlerinin ibtidâiliği dolayısıyla ne kadar basit, yeknesak ve kurun-u vustâi bir sanat ise, vezn ve melodi itibariyle de o kadar geniştir, zengindir, dalbudaklıdır. Bu iki cepheyi tamamen ayrı görmelidir.

Bu tarihi ve kat'i farkları hatırlattıktan sonra, üç zümreden hangisinin daha süratle ve suhuletle muvaffak olabileceğini de hesap edelim:

1- Bilâ kayd-ü şart Garp Mûsikîsi tekniğini kabul edip o sahada artistik millî eserler yazmak isteyenler derhal muvaffak olabileceklerdir. Çünkü, onlarca mevcut ve Avrupa'ca tedvin edilmiş mûsikî kavaidini ciddiyetle tahsili, aletlerini ve fenniyatını esaslı bir şekilde kullanmayı düşünmekten başka birşey mevzu-u bahs değildir. Avrupa'da tahsilde en kestirme yoldur. Binaenaleyh birçok gençler bu yolda çalışmalıdırlar. Nitekim çalışıyorlar. Bu zümreye "Millî Ekolcüler" ismini verebiliriz. Millî Ekolcülerin süratle bir neticeye varabileceklerini Rus ve Romen Millî Mûsikî ekollerinin tarihi delilidir.

2- İkinci kısım terakki müdaafileri ise, bir çok tecrübe devreleri geçirecekleri için daha geç muvaffak olabileceklerdir. Asırlardan beri diyatonize edilmiş olan Garb'ın Gregoryan teganniyatının senelerden beri yapılagelen tecrübelerle rağmen elan mükemmel şekilde armonize edilemeyişi buna delildir. Velez ki diyatonize edilmiş bir sistem üzerinde bile olsa

eski Şark zevkiyle yazılmış teganniyatı armonize etmek çok güçtür. Haber aldığıma göre el-yevm Cemal Reşit Bey bu yolda çalışıyor imiş, hareketi takdir ve tebrike şayandır.

3- Rauf Yekta Bey'in içtihadı da ciddiyetle çalışılırsa belki muvaffak olunabilir. Fakat bu doğrudan doğruya bir fizik, yepyeni bir kulak terbiyesi meselesi olduğuna göre kat'i neticelere varmak hatta pek uzun senelere mütevakkıftır. Tamamen yeni bir sisteme muvâfık bir armoniyi ameli bir şekilde kuvveden fiile çıkarmak, armoni fenninin halli en müşkil bir meselesidir. Avrupa gibi her türlü fenni vasıtalarla malik memleketlerin alakadar mütehassısları da bu ciheti itiraf etmektedirler. Bu parti Türkiye'nin tam manâsıyla istikbalci ve müfrit bazı mûsikîşinaslarını ihtiva eder.

Son iki zümre, şimdilik yalnız müstakbel millî mûsikî namına yeni ve orjinal elemanlar hazırlamakla iktifaya mecburdurlar.

Fakat üç partinin de elde edeceği netice nedir? Hep aynı şey değil mi? Eserdeki milliyet herşeyden evvel bestekârının millî ruh ve heyecanından intikal eden psikoloji içinde aranılmalıdır. Binaenaleyh üç zümreden herhangi birine mensup bestekârların eserleri cümleten millî olur ve hep bizim hislerimizi terennüm ederler. Şu şartla ki, aralarında mahalli renkler, hatıralar, ihtiyatlar vs. ile alakadar az veya çok ifade farkları bulunabilir. Bu zümrelerden hiçbirinin hareketini istihfâf ile karşılamayalım ve cümlesinin terakki heyecanını alkışlayalım. Temenni edelim ki her zümre kendi içtihadına hizmet edecek dehaları kendi salikleri arasından bulup meydana çıkarsın.

Hülasa, üç muhtelif terakkiperver zümreyi muvaffakiyetlerinin sürati derecesine göre nazar-ı itibara almak ve en kuvvetli bir neticeye varacağı şüphesiz bulunan Millî ekolcülerinin hareketlerini kolaylaştırmak bugünkü vazifemizdir. Mûsikî sahasındaki akademik icraat her yerde bu yoldadır. Yoksa, henüz şahsi projeler sahasının ötesine geçemeyen iddiaları hiçbir yerde hiçbir resmi idare himayesine almaz. Müfrit iddiaları en evvel müddeiler hususi surette canlandırmaya ve tamime çalışırlar. John Obri bu ciheti tam bir vuzuhla anlatıyor. Muvaffakiyetlerinin sürat ve betâet derecesine göre muhtelif ictihatları üçe taksim etmekle, "bugünlük yalnız birinci zümreye mensup gençler çalışsınlar da diğer sahalarda istikbalin gençleri teşebbüsatta bulunurlar" gibi bir iddiayı müdafaa etmek istemedim. Bilakis mesela, niçin Avrupa'nın muteber bestekârları seviyesine yükseldiğini eserler ile ispat edecek bir Türk bestekârı -bu sahadaki tahsilinin ve vukufunun kemali gayesine vardıktan sonra- hicazkâr kürdi makamında bestelenmiş veya bizzat onu takliden besteleyeceği bir parçayı mükemmel

ve artistik bir şekilde armonize etmeğe çalışmasın? Bu gibi tecrübelerle mühim ve çok artistik gayelere varılabileceği mantıken müsellemler olmasına nazaran neden tereddüt etmeli? Birçok büyük Garp bestekârlarının hatıratı arasında az veya çok muvaffakiyetli müfrit travaylar bulunmuştur ki, bunlara artistik oyunlar diyorlar. Fakat memleketimizin bilâ istisna bütün terakkiperverleri Garp mûsikîsinin polifoni'den mütevellit müzayaasını ve muvaffakiyetlerini kabul ve itiraf ettikten sonra, bestekâr olmak arzusundaki bütün gençlerin herşeyden evvel Garbın bestekârlık kavaidini esaslı bir şekilde öğrenmesi lâzım gelir. Keza münevver halk da Garbın polifonik mûsikîleri ile ünsiyet peyda etmeli ve bunun için bedii kıymetleri cihanca mu'terif en yüksek Garp eserlerini anlamağa alıştırılmalıdır. Bu yapılmazsa hiçbir tecrübe muvaffak olmaz, yaşamaz, Bach'ın bir çok eserleri gibi senelerce bir köşede kartonları içinde uyur kalır.

Bugün yapılacak işleri iki madde halinde toplayalım:

1-Kadim Şark'ı Garip mûsikîsinin bir şubesi olan eski Türk mûsikîsinin en ciddi ve klasik eşkalini büyük bir taassupla muhafaza, eski eserlerini kıymettar el yazmalarını birer külliyyat halinde tab' ve tarih nazariyatını tedvin etmek, mûsikî şarlatanları elinde berbat, maskara olan tarihi güzelliklerini meydana çıkarmak lâzımdır. Fakat muhafazakârlığın ilmi manâsı anlaşılacak bütün gençlik antikacı olmaya da sevk edilmemelidir.

2-Garp sanatının en klasik eşkalini memlekette ta'mim etmek yüksek ve hakiki eserleri gençliğe tanıtmak, Garbın mûsikî fenniyatını genç istidatlara öğretmek lâzımdır. Garp mûsikî fenniyatını tahsil imkanı çok müşkil bir iştir. Üzerinde bedbin olmadan senelerce yuvarlanılmalı, çalışılmalıdır. Yine bilhassa bu saha resmîyetin himayelerine, daha doğrusu paraya muhtaçtır. Çünkü memleketimizde ne kâfi miktarda muallimleri, erbabı, ne de anlayanları vardır. Halbuki eski sanatın anlayanları ve erbabı hususi müesseseleri idame ettirebilecek kadar çoktur.

Mûsikînin, cemiyet, muhtelif içtimai tabakalar, moda vs. ile münasebetleri daima hatırdan tutulmalı ve bütün mûsikî işlerinde yalnız hissiyata veya lüzumundan fazla ispekulativ şahsi projelere tabi olunacak yerde, biraz da içtimaiyatçı ve filozof nazarıyla istikbal yolları aranılmalıdır. Yalnız Şarl Lalo'nun yepyeni "Sanat ve İçtimai Hayat" isimli kitabı muhtelif meslekler müdafilerince okunsa, mûsikî icraatımıza ilmi bir istikamet verebilmek namına ne kadar sağlam fikirler edinilmiş olurdu diye düşünüyorum. O kitabın mütalaasından sonra anlaşılacaktır ki, mesela, Garbın alelumum sanat tesirlerinden kurtulmamıza imkan yoktur ve

hatta kuvvetli sanat eserleri meydana getirebilmek, kuvvetli tesirler almamıza mütavakkıftır. En rasyonel sanatlar bile sanat felsefesinin bu tabii kanununa boyun eğmişlerdir ve eğiyorlar. Keza Goya'nın içtihatları arasında da sanatın yepyeni cemiyetler yaratabildiği yolu gayet doğru bir fikrine tesadüf ediyoruz ki bu da bizi en kestirme yoldan yani asrî bir millî mûsikî yaratmaya teşvik ediyor. Bu yolda çalışmak cümlemiz için vatani ve millî bir borç halini alıyor. Saklamaktan ne çıkar: Sanat işlerimize ilmi ve felsefî bir yol vermesini henüz yeni öğreniyoruz. Çünkü bu yolda ufkumuzu aydınlatacak ilimlerden birini yalnız biz değil Lalo'nun dediği gibi bütün Avrupa henüz tedvin ediyor ve anlıyor.

1 Mayıs 1926, Mihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.60, s.969-71

A.11. Anadolu Mûsikîleri ve Armonize Edilmeleri Meselesi (I)

Bugünkü mevzuu tevsia, yine defalarla müdafaa ettiğim bir hakikati tekrar hatırlatmakla başlıyorum: Zamanın fikir ihtiyaçlarına muvafık yeni bir MİLLÎ mûsikî meydana getirebilmemiz ancak halkımız arasında yaşayan lahnlardan, kulak itiyat ve hatıralarından toplayacağımız unsurlar üzerinde Garp fenni ile çalışmak sayesinde mümkündür... Bu hakikate -kuvvetli muterizlerin elan aramızda yaşamakta olmasına rağmen- artık bizde de umumiyetle inanılmış gibidir. Mesela, Beşler Rusya'da, Garik Norveç'te kendi millî mekteplerine bu sayede yeni bir renk verebildikleri gibi, üstâdımız Venson Dendi de hocası Sezar Frank'tan aldığı telkinlere imtisalle Fransız mûsikîsine aynı yolu gösterdi; eski makamları ihyaya teşebbüs edenlerin başında bulundu. Onun sayesinde ki, "İskola Kantorum Ali Mûsikî Mektebi"nin bestekârlık tedrisatı, mûsikî milliyetçiliği yolunda da konservatuvar nasyonal'in ve diğer dünya mûsikî mekteplerinin programlarından farklı bir şekilde dünya gençliği üzerinde tesir yapıyor¹⁰ Vensan Dendy senfonik eserleri için Fransız peyzajlarından ilham almıştır. "Birsevenol" dağ şarkısı üzerine piyano senfonisi, 1886, dağda yaz günü, 1905, sahillerin poemi, 1921.. Frank'ın diğer talebesi Giro Parts da bu yolda bazı tecrübeler yaptıysa da şüphesiz Dendy kadar muvaffak olamadı. Bir bereton şarkısı üzerinde senfoni. Fakat, bizden işin içine gireceklerin en evvel kanaat getireceği hakikat, kendi halk mûsikîlerimizden bihakkın istifade etmek isteyince Avrupalı mûsikîşinaslardan daha çok fen müşkilleri ile karşılaşacağımızdır. Çünkü bizim yerli lahnlarımızın başlıca hususiyetleri

¹⁰ İskola (romantizm) taharri mesleğine muhalefetle, musiki teceddütlerinin ancak maziye ve halka dönülmekle en müsmir bir şekilde husul bulacağı felsefesini tamimle meşguldür. Şu kitaba müracaat: Une Ecole de Musique Repoddant aux be soins modernes; V. d'Indy.

Bu eser Dendye tarafından İskola Kanturmak küşad resminde söylenen hitabedir.

polifoni denilen çok makamlılık esasına göre tekevvün etmiş olmaları, mesela mütezayid ikili bu'dine (ki Garbın klasik melodi itiyat ve nazariyelerince memnu gibidir ve yalnız bazı takdirlerde kullanılmasına müsaade vardır.) tarafımızdan en ciddi rollerin verilmesi vs. dir. Halbuki bir Avrupalı bestekâr, kendi halk şarkılarını ele alınca bu kadar aykırı nağme terkipleri ile karşılaşmıyor. (Rus ve Macaristana kadar olan Balkan mûsikîleri kısmen daha hürdürler)...

Anadolunun ahali mûsikîleri ile, havas zümrelerimiz elinde büyüyen Alaturka ünvanlı mûsikî arasında kati menşe' ve manâ farkları bulunabilir. Diğer taraftan Şarl Lalo gibi içtimaîyatçı-bediiyatçı mütefekkirlerin içtihatları arasında gözümüze ilişen, "halk sanatları, şehir cemiyetlerinin doğurduğu ve o cemiyetler arasında modasını geçirdikten sonra köylü eline düşen ve orada elan yaşayabilen bakiyelerdir" yollu müfrit nazariyelerine de inanamayız. Bu şahsi iddiayı kendi halk türkülerimizin tarihine teşmil şüphesiz günahların en büyüğünü işlemek olur. Fakat Dârü'l elhân'ın bastırdığı ilk Halk Şarkılarımız Defteri'ni gözden geçirdikten sonra, Anadolu havalarımızın şehir mûsikîlerimizden hem de pek çok tesir gördüğüne inanmamak imkanı kalmaz.¹¹

O kadar ki, Anadolu lahnlerimiz ile mahalli mûsikîlerimizin armonize edilmesi gibi iki fen meselesi değil, belki alelumum Türk ve Anadolu zevkindeki mûsikîlerin armonilenmesi gibi tek bir davanın önümüzde durduğuna inanırız. Yani Garp melodilerinden külliye farklı ve çok makamlılık esası dahilinde büyüyen melodilerin armonilenmesi..

Halk mûsikîlerinin armonilenmesi hakkında şimdiye kadar her taraftan yapılan tecrübeleri iki kısma ayırarak gözden geçirebiliriz:

1-Garbın armoni kavaaidini hiç bir değişikliğe maruz bırakmadan malum klasik armoni kanunlarına göre yerli melodilere çok ses libasları giydirmek...

Bu zihniyetin müdafileri, halk melodilerini kesip kırmayı, en ruhlu hususiyetlerini yok etmeyi ve elde kalan Frenkleşmiş, yani klasik Garp melodileri halini alan şekiller üzerinde kolayca çalışmayı tabii bir iş sayarlar. Çünkü armoni kanunları değiştirilmeden başka türlü harekete imkan yoktur ki.. Onlarca mevcut armoni kanunnamesi maddelerinin değiştirilmesi günah sayılan semavi bir kitap, bir nas mecmuası gibidir. Lahn'e şekil verecek kalıp odur!..

¹¹ Bazı kimseler, Alaturka musikisinin Anadolu musikilerinden doğduğunu, diğer bazılarımız da -Rumlara bile parmak ısırtacak bir soğukkanlılıkla- Bizans'tan alındığını söylüyorlar. Diğer müşabih nazariyeler de bunları takip ediyor. Fakat şimdilik hakikat, bütün bu nazariyelerin şahıslara göre değişen indi dedikodular mahiyetinden öteye geçmeyeceği merkezindedir. Çünkü, elde bu hususları müdellel hiç bir tarihi vesika yoktur. Musikimiz tarihinin felsefi bir şekilde, her türlü milliyet tarafgirliklerinden azade ve hür bir kalemle tetkikine henüz başlamadık. Alınan ve verilen tesirlerin hudutlarını takribi bir şekilde aramaya bile teşebbüs edemedik.

Bu yol, yolların nisbeten en eskisi ve binnetice en kolayı olduğu için haber aldığımıza göre bazı genç müteşebbislerimize de cazip görülmüştür. Ne yazık, o güzel Anadolu nağmelerimizin mesela ancak Felisyen David'in Şark İlhamları kadar Şark ile alakadar kalacağına şüphe etmeyelim. Fakat bu kadarını yapabilmek için de David kadar tecrübeli bir bestekâr olmak şart değil midir? Bu zevat unutuyorlar ki, yaptıkları iş armonistlik ve daha doğrusu armonizatörlük değil, bir nevi fantazist bestekârlıktır. Bu ikinci yolda yürüyebilmek de şüphesiz bir iştir. Muvaffak oldularsa tebrik ederiz! Fakat tuttukları yolun hakiki mahiyet ve ünvanını bildirmeleri lâzım gelmez miydi?..

2-İkinci bir içtihadın salikleri ise, halk lahnlerinin hiç bir teline dokunmamayı, aslı ile kalan şekliyyatlarına uygun bir armoni grameri hazırlamayı istemektedirler. İşte asıl armoniciler bunlardır. Bu zümrenin bahsi geçerken Rus dâhisi Galinga'yı müessis gibi hatırlamamak mümkün değildir. Galinga bütün eserlerinde bilmeceburiye evvelki zümrenin mensubu yaşadığı halde. Çünkü eslâfı ciddi ve fenni hiçbir mebde' hazırlamamıştı. Hayatının sonlarında kanaatinde, mesleğinin felsefesinde yükselmiş ömrünün sonuncu senesinde Rus Halk Lahnlerini hiçbir nağmesinden bozmadan armonileyebilecek bir armoni kanunnamesi yapmak sevdasına kapılmış ve işte bu işin yollarını imtizaç maksadıyla ki, ta Berlin'deki eski hocası Dehn'in yanına kadar gitmişti. Fakat, o sene orada gayesine varmadan öldü (1857). Ruslar'ın bugün onun yolunda ne kadar ilerlediği malumdur. 25 seneden beri Macaristan'da Elahalloks ile iş arkadaşı Zoltan Kodaly de muhtelif gamları armonilemek tecrübeleri ile armoni kanunlarını kendi memleketlerine göre esnettiler. Üzerinde çalıştıkları halk melodilerini bizzat kendileri toplamışlardır. Romen'ler kendi orjinal halk melodilerini ve gamlarını armonilemeğe çalışıyorlar. Bütün Balkan halk mûsikîlerinde Türk tesirleri muhakkak ve bariz bulunduğu için¹² tecrübelerinin tahlili bu iş ile uğraşacak mûsikîşinaslarımıza kısmen kolaylıklar bile gösterebilir. Önümüze çıkan müşkiller başkalarının iktihâm ettiklerinden kat kat büyüktür, demiştik. En yakınımızdaki Avrupa memleketinin, yani Romanya'nın icraatı misal olarak göz önüne getirilirse maksadımız daha iyi anlaşılır.

Ezcümle, üstâd Maks Roger'in o kadar sevip andığı halk şarkılarından muktebis yeni Romen Salon Mûsikîleri, göklere uçurulan bütün orjinalitesini yalnız şu üç gamdan almaktadır.

¹² Balkan halk mûsikîlerindeki Türk tesirlerini anlamak için Hırvat mûsiki alimlerinden Dr. Gühaç'ın şu eserine müracaat edilebilir. "Hırvat, Sırp ve Bulgar Halk Mûsikîlerinde Türk Unsurları" Viyana-1900. Bu kitabın matbuu kalmadığını matbaasından tahkik ettim. Nüshalarını ancak Avrupa kütüphanelerinde görmek mümkündür.

1-Beşli bu'di mütezayid ve yedili bu'di küçük olan bir majör gam: Binnetice beşinci ile altıncı ve altıncı ile yedinci dereceleri arası birer (yarım ses) dir.

2-Çıgan denilen bir armonik minör gam ki, dörtlü bu'di mütezayittir. Dört yarım sesi ihtiva edip bunlar ikinci ile üçüncü, dördüncü ile beşinci, beşinci ile altıncı ve yedinci ile sekizinci derecelere arasında bulunurlar. Bizim kulağımıza da hoş gelir.

3-Daha ziyade Romen ismiyle anılan ikinci bir minörgam: Dört yarım sesi ihtiva edip birinci ile ikinci, üçüncü ile dördüncü, beşinci ile altıncı ve yedinci ile sekizinci dereceleri arasındadırlar. Bu gam nağmelerinin sıralanışı itibariyle birinin şeddi sayılan bizim şed-arâban, hicazkâr ve şehnâz makamlarımızdan başka bir şey değildir. A. Kodalla ismindeki Romen musikişinasın millî gamlara malik olamamaktan dolayı şikayet eden bazı Romen tanprorlerine cevaben Yaş şehrinde münteşir Arta Romana gazetesinde (Kanun-i Evvel-1915) yalnız bu üç zavallı gamı istişhad etmiş olduğunu, Marsel Montandon'un Romanya'da Mûsikî eserinde okudum. Halbuki Romen mûsikîsinin bu fakirliğine karşı, bizim halk mûsikîmiz ne kadar zengin bir makam hazinesi halindedir! Bu zenginlik lahnı bu'dlarımızı nazar-ı itibara almadan bile mevcuttur. İşte bizler, bu zengin tonalite hazinesini mass edebilecek bir armoni sistemi hazırlamak mecburiyetindeyiz. Muvaffak olduğumuz taktirde ne büyük ve orjinal bir sanat kazanacağımızı düşünerek ve bilhassa birinci içtihada taraftar armonicilerimizin varacağı neticenin zaafına inanarak çalıştığımız taktirde, gayeye erişmek imkanı kalmaz. Bu doğrudan doğruya bir iman ve enerji ile çalışmak meselesidir... Mesela, "Harmonisation du Chant Gregorian" ile maruf "Hoamonie Classique" arasında ne kadar fark varsa Şark armonisi de klasik armoniden o kadar ayrı bir mevcudiyet olmaya mecburdur.

Bazı gazetecilerimiz, filan zat Anadolu mûsikîlerimizi armonilemiştir, şöyle muvaffak olmuştur, böyle takdirat kazanmıştır, akisleri ta Paris'lere kadar varmıştır, diye en ibtidai vakaları hayrete şayan bir mübalağa ile yazıyorlar. Bu gibi yazılar muvakkat memnuniyetler uyandırabilir. Fakat hakiki netice -hem de o Parislilerin kaleminden- anlaşıldıktan sonra uyanacak inkisarlarda gençliğin maneviyatı üzerinde en mühlik tesirleri yapar. Şu satırları imzalayan kalem, ciddi neticelere varabilmek için birkaç seneler daha (ve o da bir metod dahilinde) çalışmaya mecburuz derken, memleketi irfan hareketlerinin (kuvve-i maneviyye)sine yardımı dokunacak bir hakikati hatırladığına kânidir. Kendisine bu sözü söyleten âmil ise, gelecek makalenin mevzuu -yani Şark lahnlerini armonilemek teşebbüslerinin tarihçesi- dir. Âli riyaziyat tahsili ile de temeyyüz eden Mösyö Ojen Borel, alel umum armoni tahsili riyaziyye tahsilinden daha müşekkeldir, diyor. Keza, birçok çalıştığı

Şark melodilerinin armonilenmesi meselesi hakkında da “ o ise armoni fenninin halli en güç bahsidir!” hükmünü veriyor.¹³

Şark melodilerinin kelimenin her manâsıyla armonileyebilmenin şartları şunlardır:

1-Anadolu makamlarını bilmek, anlamak, hissetmek, itiyatlarını benimsemek. Çünkü, melodisi hissedilmeden yazılacak bir armoni -ne kadar kavaidine mutabık olursa olsun- muhakkak ekleme ve yamama kalır, iki rükün kaynaşamaz. Bu o kadar mühim bir noktadır ki, mesela piyano bilmeyen bir armonist en muvaffakiyetli tecrübeleri başarabildiği bestekâr Berliyo gibi, keza orkestra aletlerinden hiçbirine elini bile sürmeyen bir bestekâr herşeyden evvel orkestrasyondaki dehası ile temeyyüz edebildiği halde Vensan Dendy gibi, ele alacağı melodiye karşı uzun senelerin hazırlayacağı itiyat ve ünsiyetler şartından mahrum bir armonist mümkün değil muvaffakiyetli bir tecrübe meydana getiremez, bunun istisnası yoktur.

2-Armoni bilhassa kural tanzimi, kontrpuan, foğ “Şan Gregoryan Armonisi” bahislerinde kati bir ihtisas seviyesine varmak. (Son şubedeki ihtisas işi bir hayli kolaylaştırır. Galinga çok makamlılık esasına müstenit Rus halk seslerinden bihakkın istifade için muhakkak kilise mûsikîsi tahsili lâzım geldiğine maalesef hayatının en sonunda inanmıştı. Sırf bu maksatlardır ki ta Berlin’deki hocasının yanına kadar seyahati göze aldı: 52 yaşında bir ihtiyardı).

3-Gelecek makalede bahisleri geçecek ve emsali tecrübelerinde ayrıca tahlil ve tettebbu.. Bu şartları tam manâsıyla nefsinde toplayabilecek çalışan, istidatlı ve aynı zamanda umumi ve fikri terbiye sahibi bir Türk mûsikîşinası, ancak Anadolu melodilerini -en orjinal incelik ve tenevvularını bozmadan- armonilenmek imkanını bulur. Biz de onunla bihakkın iftihar ederiz. Bu kadar yüksek bir meslek terbiyesi ile mümtaz bir mûsikîşinas ise hiç olmazsa kırkından yukarı bir yaşta bulunur..

“Anadolu makam ve lahnlerini aynen armonilemenin kanunları” kısmen olsun tesbit edildiği gün her iş kolaylaşmış olacaktır. Çok makamlı senfoniler, eserler hissedilerek, rahat rahat yazılacaktır. Millî bestekârlarımızın eline halk şarkıları mecmuaları ile birlikte bu yolda bir kanunname de verilmeli, Dâru’l elhân’da Şark armonisi tedris edebilecek bir iki muallim

¹³ İskola Kantorom Profesörlerinden Amade Gastoe âhiren bastırıldığı “Yeni Bir Plan Üzerine Şan Gregoryan’ın Armonilenmesi” serlevhalı eserinin mukaddimesinde mevzuun bir tarihçesini yaparak üzerinde senelerden beri çalışılan bu müstakbel armoni meselesinin bile henüz bir takarrur gösteremediğini söylüyor: Bizlerce ne mühim bir itiraf..

yetiřtirmenin yolları dūřūnūlmelidir.. “Lahni bu’dlerimize uygun bir armoni sistemi meydana getirmek” taraftarlarımızın hayallerini yine belki o zaman kuvveden fiile çıkabilecektir!

Bu armoni işinin katiyyen eski klasik sanatımızın eserlerini muhafazaya yarayacak bir çare gibi dūřūnūlmemesini tekrar ehemmiyetle hatırlatmak isterim. Eski kârlar, nakışlar, murabbâlar, semaîler, peşrevler, şarkılar, ilh.’den mūrekkep tarihî repertuarın muhtevasını armonilemeēe kalkışmak, onun muhafazasını deēil, yıkılmasını kolaylaştırmak demektir. İşte şahsen beř seneden beri üzerinde ısrar ettiēim ve bu defa kıymetli ştâdım Mōsyō Borel ile de mutabık kaldıēım nokta budur. Kadim sanatları, eslâf yadigarlarını hūrmet ve riâyet gibi yüksek hislerden başka hiçbir kuvvet koruyamaz..

Öz Türklüğün sesini armonilemekten maksat, onu mūnevver gençliēin meclislerine kadar aynen çıkarabilmek, yeni bestekârlık maneviyatını halkın kalbinden kopan temeyyüz naēmelerle beslemektir. Yine bu teřebbūs, gayet tabii bir yoldan halka çok sesli mūsikî terbiyesi vermek yardımını da göremez mi? Mektep mūsikîsinin ıslahı neticesinde doēacak Ofeonlar, Kural Cemiyetleri, Teganni Birliklerimize bu yolda ne mūkemmel, hem de ne kolaylıkla koro mūsikîleri hazırlanabilir!

řu halde kendi hususi Tonalite sistemi, Kodans formūlleri, Sekond Ogmente oyunlarına mūteallik vasi kanunları, melodilerimizin husussiyetlerine uygun gelecek bir řekilde okurların teselsülünü mūemmen istisnaları, vâsi modūlasyon yolları ve nihayet Geçit Notları ve Tezyinat maddelerine dair gayet hūr kaideleri ile, tamamen mūstakil ve bütūn bu bahisleri muayyen bir tedris planı dahilinde sıralayan yeni bir armoni sistemi hazırlamak mecburiyetindedir. “Nazariyat ameliyattan sonra doēar” felsefesi üzerinde bu fen iři mevzu’u bahs olurken fazla dūřūnmeyelim: Çünkü, yukarıki kanunlardan büyük bir kısmının istihracına yarayacak istisnai tecrübeler, meřhur armoniciler tarafından, ötede beride ve muvaffakiyetle yapılmıřtır. İřte biz, sadece onları toplamak, tettebbu, tahlil ve tasnif etmek ve aynı numunelere imtisalle yapacaēımız diēer tecrübelerin neticelerini de tesbit etmekle mūkellefiz...

1 Teşrîn-i Sâni 1926, Mihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.73, s.1181-3

A.12. Anadolu Mūsikîleri ve Armonize Edilmeleri Meselesi (2)

řark makamlarını mūstenit mūsikîlerin armonilenmesi meselesi řark’ta ve Garp’ta birçok kimseleri senelerden beri uğrařtırmaktadır. Avrupa’da ilk teřebbūs řerefi bir Fransız’a

düştü: “Borgolt Dokodrey Peris Konservatuvarının sabık mûsikî tarihi muallimlerinden olan Dokodrey (1840-1910) şerefe seyahatle ve bu meyanda İstanbul’a gelerek, Şark mûsikîlerini oldukça görmüştür. Paris’e avdetinde verdiği konferanslarda ve yazılarında hep Şark mûsikîsinin makam zenginliklerinden kıskançlıkla bahsetmiştir. Şark mûsikîsi ile Garp polifonisi birleştiği taktirde ne kadar orjinal, zengin bir sanat meydana geleceğini anlatmıştır. Şu satırlar kanaatlerinin hûlasasıdır: “Şark milletleri kendi makamlarına armoni tatbik edebildikleri gün Şark mûsikîsi nihayet o uzun ataletinden kurtulacaktır. Bu hareketinden orjinal ve terakki edici bir sanat meydana gelecek ve yine bu doğum Garp mûsikîsine yeni ufuklar açacaktır.” Garbın nazariyelerini bu yola ilk çeviren Dokodrey’dir (1877). Yazıları ve konserleri basıldığı tarihte, bestekâr Felisyen David’in (1810-1876) Fanteziyalı Şark mûsikîleri sahra, Şark milletleri Minareleri ile Garbın zevkini değilse bile nazariyerini Şarkın muhayyel alemine çevirtmişti. Bizzat David o tarihten henüz bir sene evvel şa’şadar sanat hayatına veda etmiş bulunuyordu. Dokodrey’in tavihleri bu yüzdendir ki, rağbetle dinlendi, yazıları az zaman zarfında kâmilan satıldı. Elan da mücevherler gibi kıymetli metallerden sayılabilirler. Ele geçirilebilmeleri mühim para fedakârlığına mütevakkıftır. Vefatından bir sene evvel Henry Volle’nin Mûsikî Tarihi için yazdığı mukaddimede -üstünden otuziki sene geçmiş olmasına rağmen- aynı fikirleri aynı hararet ve katiyyetle tekrarladı (1909). İctihadlarını tefsiren Henry Volle’nin yazdığı sahifeleri ibretle okumalıyız.

Sonradan başkaları tarafından yazılan makale ve kitaplarda da, bu meseleyi canlandırmağa çalıştığı görüldü: Mûsikîde İstişrak fikri bir mektep halinde nesilden nesile türedi gitti. Ortaya atılan kanaatlere H. Quittard’ın şu mühim tenkidi muhtasar fakat veciz bir numunedir: “Hattı zatında Şark makamlarını armonilemek imkansız değildir. Fakat, İslam medeniyetine mensup mûsikîşinaslar, sadaların birlikte bulunuşu halini tahsil hususunda ihmalkâr davrandıklarından bir tekâmül temini namına hiçbir şey yapmamışlardır. O tekâmül ki, nezdimizde, armonili sanatımızı uzak kurûn-ı vusta asırlarının halis tek sesli mûsikîsinden çıkarmış, meydana getirmiştir.”¹⁴ Bu meseleden bahis en yeni kitaplar meyanında Ulûm Akademisi’nden Profesör G. Urbain’in Le Tombeau d’Aristoxene isimli cidden mühim kitabını hatırlatabiliriz. (1924, tabîi Gaston Doan nezdinde).

Almanlar, ameli yollar aramak istediler. Otto Abraham ve Hornbostel Şark lahnlerrinin armonilenmesi hakkında nazari tetkikler yazdılar (1905)¹⁵ Bu teşebbüsten fikir alan nazariyatçı

¹⁴ Orientalisme en Musique Revue Musicale, N. 5, 1er mars, 1906, p. 116.

¹⁵ Über die Harmonisier Barkeit Exotischer Melodien (Sammelbande der Internationalen Music-Gesellschaft, Leipzig-1905/06. s.

A. Y. Blak, müstakil bir kitap bile meydana getirdiği, Türk lahnlerrinin armonilenmesi meselesini de kurcalamak istemiştir. (Die Harmonisierung Indischer, Turkischer und Japonischer Melodien (1905) Leipzig, tabî, Braytikopf nezdinde).

Fakat cümlesinin ne kadar zayıf eserler olduğunu anlamak için son kitabın misalleri arasındaki pek basit bir şekilde armonili “oturmuş koyun sağıar, terlemiş memeleri” köy havamızın ne berbat bir şekilde notaya alındığını görmek kâfidir. Keşfedinceye kadar canım çıktı! (sh. 46)..

Şark lahnlerrini aynen armonileyebilmek hususunda en muvaffakiyetli tecrübeleri yapanlar yine Fransızlardır. Esasen Fransızların mûsikînin her türlü istişrak hareketlerindeki daimi tekaddüm ve tefevvuklarını kim inkar edebilir? Fakat maalesef armonilenen lahnlerrin cümlesi Rum ve Ermenilere aittir! İşte başlıcaları: Bourgault-Ducoudray-Les Melodies Populaires de Grece et d'Orient. Bu mecmuayı vücuda getiren otuz halk şarkısının armonileri, bilhassa ilk tecrübeler olmasına rağmen, cidden güzeldirler, tetkike değerler. Henry Volle, Mûsikî Tarhi'nde bunların makamlarını tahlile çalışmıştır. (3. tab'. sh. 112-117)...

G. Boyadjian-Chnts Populaires Armeniens, (Adaptation Française de A. Tchobaniyan).

Bu parçaların armonisi Boyacıyan tarafından değil, Mösyö A. Serieyx tarafından yapılmıştır: Mösyö Ogüst Seriyeykis, İskola Kantrom mezunlarından İskola'daki derslerini cem' ve neşr suretiyle dünyanın en büyük kompozisyon te'lifini tedvine muvaffak olmuştur. Diğer birçok eserleri vardır. Elyevm İsviçre'dedir.

Maurice Ravel, -Cing melodies poyulaires Gresques. Chez A. Darand; 1906. (Chant-Piano)

Bestekâr Davel'in şahsiyetini, binaenaleyh bu eserlere tatbik ettiği armonilerin fenni kıymetlerini izaha lüzum yoktur. Lahnlerrin kıymetlerine gelince, bizim kontrolarımız seviyesini katiyen geçmezler. Bir numaralı “Gelinin Uyanması” şarkısı Şişli'de dünyaya geldiğini bildiğimiz “Ben bir beye gönül verdim” kantosunun “inat etme anneciğim varacağım ben” mısrama merbut mûsikîden başka birşey değildir! Malesef harplerden birinin avam arasında doğurduğu “bura şehir değil, balkan arası sol böğrümeye girdi süngü yarası” nazmını terennüm için kullanılan lahnde bu Rum şarkısının tamamen aynıdır. Bu Rumca şarkıların İzmir civarındaki köylerden birinde bir Amerikalı zenginin yardımlarıyla gramofon vasıtası ile gizlice ele geçirildiğini hususi surette öğrendim. Kulağımıza yabancı gelmeyen üçüncü hava da bir nevi kantodan başka bir şey değildir.

Keza elyevm İskola Kantromu kontrpuan muallimlerinden bulunan Mösyö Lofelen ayrıca bazı yeni tecrübeler yapmıştır. Moris Emmanuelyum tecrübeleri de vardır.

Fakat, bütün bu eserlerin tetkikten sonra şunu anlıyoruz ki Garplıların Şark lahnlrine tatbik ettiği armoniler, her türlü fenni memleketlerine ve cidden maharetle inşa edilmiş olmalarına rağmen, lahnın maneviyatı ile kaynaşmıyor, ekleme kalıyor. Çünkü bu ecnebi mûsikîleri bir Garplı armonisinin Şarklı mûsikîşinaslar gibi kavrayamayacağı pek tabiidir. Bu hakikate inanabilmek için bir Şarklı mûsikîşinas'ın yaptığı şu tecrübeyi mukayese kastyyla gözden geçirmek yetiştir:

A. Spendiarov. -Esquisses de Crimee (Suite oriental Pour orchestre), op. 9; chez W. Bessel.

J. Ayvazovsky'nin hatırasına ithafla yazılan bu eser dört parçadan mürekkeptir. İki ve dört el piyanoya mahsus muhtasarlari da aynı matbaada basılmıştır. Bilhassa en son "kaytarma" isimli Kırım raks havasının armonisi sade zerafeti ile mükemmeldir. Halis Türk mûsikîsi.. en mühim bir nokta da şudur ki, Garp bestekârları bu tarz armoni tecrübelerini halk arasında bir türlü yayamıyorlar. Çünkü esas lahnlrlerinin ister istemez farklı tavırları ve makam hususiyetleri vardır. Majör ile minör itiyatları, bu gibi tenevvüleri ihata kaabiliyetine Avrupalılar nezdinde öldürmüş gibidir. İşte biz Şarklıların mûsikî zevklerimiz bu gibi nakisalarla malûl değildir. Binaenaleyh bu mühim ve bir mazisi bulunan sahada en muvaffakiyetli tecrübeleri yine biz Şarklılar kuvveden fiile çıkarmak ve yapmak imkanını bulabileceğiz... Garp bu yolda çalışırken Şark memleketlerinde hiç bir tecrübe yapılmamış mıdır? suâli bu arada hatıra geliyor. Filhakika, Şarklılar da, ötede beride bazı tecrübeler yaptılar fakat itiraf edilmelidir ki, hiç bir Şark memleketi müttahiden ve bir usûl dahilinde çalışmamıştır. Şark'a ait tecrübelerin pek mühim tarihçesini İskola Kantrom muallimlerinden muhterem hocamız Mösyö Ojen Borel meydana getirmiştir. Gelecek makalede bu yazının mühim kısımlarını bazı ilavelerle bildireceğim.

15 Teşrin-i Sâni 1926, Mihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.74, s.1191-4

A.13. Mûsikîde Sanatkâr Kimdir?

Birçok kompozisyon kitabı yazılmıştır. Fakat güzel mûsikî yazmayı öğreten hiçbir kitap henüz yazılmış değildir. Ancak deha iledir ki, güzel, büyük eserler yaratılabilir. Ömrü uzun, canlı ve zinde eserler halk edebilmek için deha da kesbi kaabiliyet; teknik ve vâsî' malumat

hazinelerinin toplanmış olması lâzımdır. Sanatta deha vücutta ruhtur. O tahsil ile belki inkişaf eder, fakat eğer onunla fitraten muttasıf değilse de onu hiçbir suretle yaratamayız. Deha, ilahi ve tabii bir mevhıbedir. Sanatkâr ancak o meleke ve o kudretle bize yeni eser ve yeni heyecanlar verebilir. Maharet dehanın tamamen aksi, gayri fitri ve tahsil ile zamanın yardımıyla elde edilen bir kaabiliyettir; inkişaf ve tekâmül edebilir. İşte konservatuvar insana bu kesbi kabiliyeti veren yerdir. Dehanın istihsal eylediği hiçbir mektep yoktur. O siyah saçlar ve mai gözler gibi tamamen fitri bir mevhıbedir. Muğanni olmak için herşeyden evvel az çok güzel bir sese malik olmak lâzımdır. Fakat bu kâfi gelmez, teganni etmesini de bilmek lâzımdır. Güzel ses Allah vergisi, teganni etmesini bilmek ise kul işi, kesbi bir iştir. Teganni etmeyi bilmiyorsa sesimiz iki para etmez, nitekim sesimiz yoksa istemediğimiz kadar şan bilelim faidesizdir.

Bunun gibi kompozitör olmak için herşeyden evvel ilham sahibi olmak lâzımdır. Fakat onu yazmasını bilemiyorsa mûsikî fitratımızı izhar etmemize imkan yoktur. İlham fitri bir mevhıbe, yazmasını bilmek de kesbi bir kabiliyettir.

İfade edilemeyen bir fikir neye yarar; gayet iyi kompozisyon bilelim, ibda' kuvvetimiz yoksa o bilgi de faidesizdir. Binaenaleyh sanatkâr fitri ve kesbi her iki kabiliyeti nefsinde cem' ettiği zaman ancak tamam olacaktır.

Türk Mûsikî Ekolünün mebd-i olacak sanatkâr; ber vech-i peşin deha ve teknik kudretini hâiz olacaktır. Fakat iş bu kadarla da kalmaz, millet ve memleket aşkın da sahip olmak lâzımdır. Sanatkâr; Garp Sanatı'nın estetiğine erdiği kadar kendi ırkının zevkini de alacaktır. Millî eser bu her iki zevkin imtizacından doğacaktır. Millî ekol ancak bu tahris ve tehzib şerâitiyle meydana gelecektir. Her memlekette ve her sanat şubesinde bu böyle olmalıdır. Galinga; Almanya'da tahsil etmiş, Garp estetiğini almış ve sonra memleketine dönerek Slav zevkine ermiş ve ancak bu suretle Rus ekolünün mebd-i olmuştur. Sheakspear, Gothe gibi romantikler dahi hem Yunan-Latin tekniklerini temsil etmişler ve hem kendi milletlerinin zevklerini almışlardır. Müstakil Türk sanatkârı da böyle hareket edecektir.

Mûsikî tekniğini elde etmiş muhtelif devirlerin muhtelif estetiklerine ermiş Türk çocuğu, kendi mûsikî tekniğini elde ettikten sonra Anadolu'ya girecek, mûsikîsi, edebiyat ve raksıyla beraber ilim ve sanatın henüz el sürmediği vâsi ve bâkir bir menba'dır. Sanatkâr o kaynaktan millî zevki içecek ve emecektir.

Millî mûsikî Garb tekniğiyle terennüm olunacak halk sesidir. Halkın sesini tanımak ve sevmek için herşeyden evvel halkın kendisini tanımak ve sevmek lâzımdır. Bunun için de şart, bu memleketin evladı olmak ve bu milletin kanını taşımaktır. Halkı tanımayan, onu sevmeyen, onun sesini sevmez. Sanatkâr halkı sevecektir, halk sevgisi, millet ve memleket aşkı, sanatkârda esastır. O halk sesini ancak bu aşkla terennüm edebilecektir.

Halk bizim özümüz ve nûvemizdir. Güzelliğimizin özü ondadır. Ve sanatta o orjinalitedir. Fakat onu her fani göremez, ancak sanatkârdır ki onu sanat gözüyle görecektir ve gördüğünü bize sanat ağzıyla söyleyecektir.

Gerek bugünkü şekilde ve gerek (detampere) edilmiş şekilde her ne suretle olursa olsun mûsikî tekniği ancak bu öz sesi terennüm edecektir.

Gaflet içindeyiz. Anadolu'da yaşayan kahraman ve kuvvetli sesten haberdar değiliz. Kendi sesimiz kendimize Çin sesi kadar uzak ve yabancıdır. Aydın'ın kahraman, Bursa'nın zarif ve Eğin'in derin sesinden haberimiz yoktur. Onu ud ve kanunda, kâr ve nakışta beyhude yere arıyoruz. O ses ne Yekta Bey'in monografisinde, ne de başka bir yerdedir, o Anadolu'da Mehmed'in sazında ve Fadime'nin ağzındadır.

Sanatkâr gidip o sesi duyacak, kulağı ve ruhunu o sesle dolduracak, ilhamı onunla yoğuracak ve sonra bize sanatıyla terennüm edecektir. Acaba aramızda bu şerâiti hâiz, bu büyük işi yapmaya namzet kimse var mıdır? Ne vardır, ne de yoktur diye hiçbir iddiada bulunamayız.

Onu zaman ve eser gösterecektir. Yalnız şu muhakkaktır ki, bu işle alaturkacıların, çalgıcı ustalarının hiçbir alakaları yoktur. Baloncuların balonları çoktan patlamıştır. Hakikaten bugün güneş şeklindedir. onun nuru karşısında her balon erimeye ve yok olmaya mahkumdur.

Kudretli bir yaratılış, çetin bir tahsil, derin bir aşk.. haricinde sanatkâr na mevcuttur. Varım diyenin yüzüne pof! diyor, ey sevgili kârî!

15 Teşrin-i Sâni 1926 , Halil Bedî', MİLLÎ MECMUA, sa.74, s.119-34

A.14. Mûsikî ve Hayat

Sanat hayatın ifadesidir. Ve her hayat layık olduğu sanatın sahibidir. Şark'ın melodisi Şark hayatının, Garp senfonisi dahi Garp hayatının içtimai ifadesidir. Hayatla sanat, içtimai şekiller ile bedii şekiller beyindeki münasebet ve rabıtaı içtimaiyatçılar izah etmişlerdir.

Şu sözlerde mübalağa mevcut olsa bile sanatın cemiyetlerin ruh ve hayatının ma'kes oluşu inkar kabul etmez bir hakikattir.

Şark'ta taasup ve diğer içtimai sebepler hayat, mûsikîyi monodi çemberi içinde zaptetmiş ve ancak o sahada beslemiş ve büyüttür. O hayatın sanatı başka türlü olamazdı.

Nitekim Garp'ta hayat serbest bir inkişafı yürümüş ve mûsikî bu serbest ve mütekâmil hayatı kudretli lisaniyla terennüm etmiştir.

Şark ve Garp medeniyetleri beyinde kurun-u vusta dahilinde mevcut olan tenazur Garb'ın rönesans, reform, romantizm ve felsefi teceddüdat gibi dini, ilmi, bedîi inkılaplarıyla bilâhere kayboldu. Garb'ta bu inkılâbât vustâi hayata nihayet verdiği halde Şark'tan bu inkılapların hemen hiç biri vaki olmadığı için Şark vustâliğini muhafaza etti. Şark'ta müslümanlar mûsikî haramdır, batıldır derler ve harem, selamlık çemberi içinde hayatı tazyik ederlerken, Garp'ta sanat serbest bir hava teneffüs ediyor ve serbest bir inkişafı yükselen içtimai hayat feodal şatolarda operayı halk ediyordu.

Şark'ta, Enderun Divanhanelerinde (mey ve mahub) sesleri aks-ı endaz olur ve halk ilahileriyle de gûzar bulunurken, Garp'ta salon ve kadın bediiyatı ideale doğru yükseliyordu.

Garb'ın usul ve makamdan mürekkep monodisi 9. asra kadar devam etmişti. Hayat, 9.asırda (diya fonu), 12. asırda (deşan), 13.asırda (fobordon), 14. asırda (konterpuvan), 17. asırda (armoni)'yi doğurdu. Bu teknik tekâmül, yürüyen bir hayatın ifadesi değil de nedir? Yirminci asır (sentez)i senfonisi karşısında bugünkü monodimiz Garp'la Şark'ın ifadesinden başka nedir?

Vakıa bugünkü monodi; Garb'ın binikiyüz, binbeşyüz sene evvelki monodisinden farklıdır. Şark'ta sanat uzun asırlar zarfında melodi sahasında büyük bir inkişaf gösterdi. Bugün zengin bir melodik sanata malikiz. Fakat bu sanatın hayati hiçbir kıymeti yoktur.

O bir tezyini sanattır. Hakiki sanat ise hayatı bütün safahatıyla terennüm eden sanattır.

Bugünkü mûsikîmiz bu kıymet, kudret ve kabiliyetten mahrumdur.

O asrî ve hayati kudret cihetinden, Garp tekniğinin ifade kudreti karşısında monodilikten başka bir sıfatla tefsir edilemez.

Garb ile Şark beyindeki bu muazzam farkın sebebini içtimaiyatçılar iş bölümlerinde buluyorlar:

Büyük şehirlerin içtimaî kesafeti içtimaî işlerin bölümünü intaç ediyor, bundan ihtisaslar doğuyor, ferdi şahsiyetler teşekkül ediyor, ruhların esas bünyesi değişiyor, insanlar ruhen başkalaşıyorlar. Yeni hayat eski çerçevelere sığmadığı için eski vasıtalar kırılıyor ve parçalanıyor. Yeni hayat ibda'kâr kudretiyle her sahada yenilikler vücûda getiriyor. Taksim i'mal-i bediiyyat sahasında da vukua geliyor. Binaenaleyh her sahada tekâmüller birbirini takip ediyor.

Şark'ta bunların hiçbiri olmadığı için Şark milletleri zaruretle vustâi kalıyorlar. Türkler tanzimat'la değiştiler, Tanzimat Türklerin Şarkla alakalarını kestiklerinin, Şark'a arka dönüp Garb'a teveccüh ettiklerinin ilanıdır. Tanzimat, Şark Medeniyeti'nin gerilik vaziyetinin itiraf ve buna mukâbil Garb'ın kuvvet ve kudretinin tasdik ve teslimidir.

Lakin yanlış hareket edildi. Tanzimatçılar, Garb Medeniyeti'ni noksan temsil ettiler. Son inkılapla artık doğru yolu bulduk. Bugün artık: Türküz, İslamız ve Garplıyız.

Fakat medeniyet tebdili, elbise değiştirmeye benzemez. Ondan alınacak ve temsil olunacak unsurlar vardır ki müsbet ilimler, usuller ve teknikler bu cümledendir.

Aynı medeniyet zümresinde yaşayan insanlarda bunlar müşterektir. Sanatın da bir teknik kısmı vardır ki onun vasıta olmak itibarıyla Şarkı, Garbı, vatanı, mezhebi yoktur.

Mûsikî tekniği, aynı medeniyet seması altında yaşayan insanlar da müşterektir. Başkalık teknikte değil esasta, ruhtadır. Çünkü medeniyet beyne'l-mileldir. Ve milliyet medeniyette değil, harstadır. Mûsikîde ise orjinalite, her sanat şubesinde olduğu gibi halktadır. Halkın sesi o müşterek teknikle terennüm olunacak yegane orjinalitedir.

Gerek bugünkü şekilde ve gerek detampere edilecek şekilde her ne suretle olursa olsun mûsikî tekniği ancak bu öz sesi terennüm edecektir.

Taasup, hükmünü asıl şehir ve kasabada, okur-yazar oldukça münevver tabakada icra etmişti. Mûsikî ancak bu vasatta meleği kaçırın bir şeytandı.

O sarayda, bir de köylerin, dağların serbest muhîtinde mübah idi. Sarayda her türlü kayd ve kuyuddan azade olan hayat içinde mûsikî, tasallufla millî karakterini kaybetti. Araplaştı ve Acemleşti.

Türklükten uzaklaştı. O zaman Türk, Türkçe ve Türklük muhakkâr idi. Avam demek, havâm demektir. Acem taklidi sazende, saz şairinin yerine kaim olmuştu. Saray kapıları aşika kapanmıştı. Onu sakladı, sinesine bastırdı, bugüne kadar yaşattı. Taasubun, hükmünü icra

edemediği dağ ve kır halkında Türk'ün sesi bekaretini oldukça muhafaza etti. Ecnebi tesirlerden azade kalan bu ses ecdattan ahfada intikal ederek bugüne kadar geldi. Bugün Anadolu o sesin mukaddes muhafazasıdır. Biz o sesdeyiz. millî mûsikî bu sesi terennüm edecek olan mûsikîdir. Anavatan her sanat şubesinin narasını taşıyan bakir bir menba' ve giranbahâ bir hazinedir.

Zeybekler, yörüklerin saf ve serbest hayatında raks, mûsikî, edebiyat, tiyatro nüvesi bakir olduğu kadar derin ve kuvvetlidir. Anavatanın başı dumanlı, göğsü çimenli) dağları vardır ki orada bale, opera ve operet formları iptidai şekilde oynanmaktadır. Dağ ve kırın öz, temiz bedii hayatını sanat ve ilim adamları gidip görmelidirler. O hayatta aslımız her asıldan daha kuvvetli ve her asıldan daha güzeldir. Bedbahtız, çünkü varlığımızdan haberdar değiliz. Bugünün sanatı Türk'ün bugünkü hayatını terennüm edecektir. Dünyanın en kahraman, en asil bir milleti, kâr veya nakış fevri içinde bir ud veya kemençe ile ifade edilemez. Muhîtimizin hakim mûsikîsi içindeki varlığımız bugünkü medeni varlık değil, dünkü medeniyetteki vustai varlığın ibtidai hatırasıdır.

Teknik bir sanat vasıtası ve sanat, hayatın ifadesi olduğuna göre asrî Türk Mûsikîsi, öz sesimizle medeni hayatımızı terennüm eden mûsikî olacaktır ve böyle olmalıdır.

1 Kânûn Evvel 1926, Halil Bedî', MİLLÎ MECMUA, sa.75, s.1209-10

A.15. Anadolu Mûsikîleri Ve Armonize Edilmesi Meselesi (3)

Garb, Şark'ın nağme hazinelerinde istifade maksadıyla bu kadar çalışırken, Şarklılarda Garb'ın polifoni zenginliklerini ele geçirmek hususunda az çok düşündüler. Mösyö Ojen Borel'in "Şark'ta Polifoni Meselesi" serlevhasıyla İskola Kantrom'un "Tribon Dosen Jerve" mûsikî mecmuasında çıkan mufassal yazısı, yapılan işlerin oldukça tam bir tarihçesidir(1921).¹⁶

Muhterem hocamız söze şöyle başlıyor: "Garb mükemmel bir kontrpuvanlı yazı meydana getirmek üzere üç asırlık bir gayret sarfetti. Tam bir armoni sisteminin teşekkülü içinde hemen hemen o kadar bir zamana ihtiyaç görüldü. Bu esnada Şark, kadim tek ses an'anesi bilâ tebdil saklıyordu. Fakat son asrın ortalarından beri, evvelâ Rumlar, bilâhare de Türkler, -kendi aralarındaki tabirleri vechile- maâl-memnuniye gitgide Avrupa'ya yaklaştılar. Aynı zamanda, opera komik'in, operatik ihracı, askeri müzikaller, bazı orkestra tecrübeleri,

¹⁶ La Question de la Poliphonie en Orient; E. Borrel, Février, 1921. (La Tribune de Saint-Gergavis. Bureau d'édition de la Schola).

Katolik kiliselerinde icra olunan dini besteler, piyanonun şüphesiz günden güne daha fazla kullanılmakta oluşu, bütün bunlar, hiç olmazsa en büyük şehirlerde, İzmir’lerde, İstanbul’larda, Atina’larda, Garp armonisinin nâmalum ve şüphe götürmeyen zenginliklerini tanıttı.. Barbarlardan veya sadakatsizlerden gelen bu yenilikten uzun zaman kaçınan Rumlar ve Türkler, neticede, millî mûsikîlerinin hakikaten fakirliğini, ecnebi sanatının iğvaatına karşı mücadele edebilmek üzere kendi hususi menba’larından başka bir kuvvete malik bulunmadığını ve binnetice o ecnebi sanat tarafından külliye mas olunmak tehlikesi içinde kaldığını gördüler. Şu halde, terakkiyâtı takip ile Şark kantilenini armonilemek lâzım geliyordu.”

Mösyö Borel, Rum kilisesinin tekaddümündeki içtimaî ve dini sebepleri anlatarak Ortodoks rahiplerin bir asırdan beri yaptığı tecrübeleri misalleriyle birlikte sayıyor; çıkardığı netice, papaz efendilerin pekte koltuklarını kabartacak mahiyette değildir: “Bu misallerde diyor, yazı hataları mebzuldür; bu yanlışlar, ister iradi, ister gayri iradi meydana gelmiş olsunlar, şuna delalet ederler ki ipsaletler henüz neticeye varmak için tutulacak yolu katiiyetle tayine medar pusulayı bulamamışlardır; nezdimizde, Şan Gregoryan ‘ın mûrafakatına yarayan tatmin edici bir ilmin meydana getirilmesi için, sanatlarında tam manâsıyla yetişmiş kimseler tarafından aşağı yukarı bir asırlık bir gayret sarfına ihtiyaç görüldü; bu düşünülürse - ki böyle bir işi başarmak ipsaletlerin kârı değildir- neticeye varılamamak keyfiyetine şaşılmaz.”

Armoni aleyhtarlarının ileri sürdüğü iddiaları saydıktan sonra da -ki, memleketimizde yükselen itirazların hemen hemen aynıdır- kendi kanaatini söylüyor: “Bu’ların, cinslerin, sistemlerin, makamların fazlalığı haddi zatında armoni için bir mani değildir; hakiki müşkilat bütün bu inşa mevaddini çok seslilik esası dahilinde kullanmanın yolunu bulabilmektedir. O inşa maddeleri ki, Bizans Mûsikîsi’ni Avrupa armonisinden pek çok daha mükemmel ve daha zengin bir hale getirecektir.”

Kendisine göre tecrübelerin en ciddileri “riyadis”e aittir. “Paris’te iyi mûsikî tahsili gören Selanik’teki mümtaz mûsikîşinas Riyadis, meselenin esasını bildiği için, cezeri bir yol tuttu: Garp sanatı kaidelerine ehemmiyet vermeyerek, bazı disonanslar ne ihzar, ne de intac etmeden, tadilli akorlar üzerinde kadans yaparak, gayet dikkati calıp bir tesir bırakan ve kulağa daima hoş gelen her zaman çıkıcı beşli (quinte) veya yedili (septieme) taakuplarını yazısında maharetle kullanır ve tetkike değer, fakat, maalesef bunlardan henüz hiçbir şeyi basılmadı.”

Kilise haricindeki ve bu meyanda İstanbul'da, İstamedis, Yahtikos, Lombardi taraflarından Rum halk şarkılarını armonilemek yollu yapılan tecrübelerin bazıları da sayılıyor. Mamafih, Mösyö Borell, Rumların yüz senelik tecrübeleri neticesini şu cümle içinde toplamıştır: “Bütün bu misallerden şu netice çıkarılabilir ki, henüz armoni usulünün kati şekli bulunmamıştır... Hiç olmazsa bizim Garplı noktai nazarımıza göre.” Mösyö Borell'in yazısında bahsi geçmeyen vakalar sırasında da, bahsettiği (Riyadis)'in “Senar” Matbaasında müteaddit armonili Rum ve Makedonya şarkıları bastırdığını hatırlatalım. Fakat, bu şarkıları da, kilise mûsikîsini armonilerken yaptığı tarzda fen yenilikleri yoktur. Riyadis, İskola Kantrom mûsikî âli mektebinden mezundur.. Keza Peteridis, Poniridi, İspati isimindeki Rum mûsikîşinaslar da Paris'te aynı matbaa nezdinde müteaddit halk şarkıları bastırdılar: Matbaanın bir katalogu getirtilmek suretiyle isim ve numaralarının tahkiki mümkündür.

Muhterem muallimimiz, Paris'te Ermenilerin yaptığı birkaç tecrübeyi hiç zikretmemiştir. Halbuki, kendilerinin de kabul ettiği veçhile, Rumların icraatı ya..... bu teşebbüslerin de mevkii ve kıymeti vardır.

Avrupa'da ilk armoni tecrübelerini bastıran Ermeni “Komitas Wardapet”tir.

Komitas Wardapet -La Lyre Armenienne. 1906 chez E. Demets.

“Paris Ermeni İttihadi”nın yardımıyla neşredilen bu albüm 12 şarkıyı muhtevidir: 1, 2, 3, 4, 5, 6, ses üzerine yazılmışlardır. Yalnız 1 ve 2 sesliler Piyano refakatlidirler.

Armenische Dorflieder: (Breitkoph und Hartel) ünvanıyla Leipzig'de çıkan iki defterini vukuatını müteakip Paris'te bastırılan şu albüm takip etti:

Musique Populaire Armenienne, Nouveau Serie, Cahier II; Chez M. Senart.

Muğanniye Matmazel “Margarit Babayan”a ithaf ettiği bu son şarkılar piyano-teganni içindir. Elyevm Paris'te sakin bulunan Matmazel Babayan arasına bu şarkıları konserlerinde söylüyor.

Komitas'ın tecrübeleri birkaç itabarla mühimdir ve tetkike değer:

Evvelâ, havaları kendi eliyle toplamış ve duyarak armonilemiştir.. Saniyen, Komitas kilise mensubu olduğu için mesleğinde iman ve itimatlı çalışarak yükselmiş, bu armoni tecrübelerini yaptığı tarihlerde ise (1905-1911) en ihtiyar ve tecrübeli yaşlarına varmıştı Komitas, birinci albümünün mukaddimesinde şu satırları yazıyor:

Ermeni köylüleri tek ses üzerine ve çalgı refakati olmadan şarkı söylerler. Gayet sade, restai ve diğer vatandaşlarının şarkılarından pek farklı olan bu sanatı şehir Ermenileri az tanır. Onlar hemen hemen tamamen Avrupa mûsikîsini tahsil ile meşguldürler! Bu şarkı mecmuasını neşirden maksadımız restai Ermeni mûsikîsini şehirlerdeki hemşehrilere ve Avrupalı mûsikî meraklılarına tanıtmaktır. Biz bu lahnleri, köylüler köylerde nasıl söylüyorlarsa öylece notaya aldık..

Armonilerken de, aşikâr bir milliyet hassası taşıyan bu hususi sanatın karakter ve üslubunu aynen saklamağa bilhassa ehemmiyet verdik.” Komitas, bundan sonra, bu parçaları söylerken riayet edilecek orjinal, daima bağlı ve daima yumuşak ifade tarzını anlatır.. Fakat, biz, bütün bu parçaların “Arşak Çobanyan” tarafından Fransızca’ya çevrilen sözlerini gözden geçirdikten sonra mensubiyetleri bu kadar muğlak bir Ermenice konuşmazlar ve hatta ekseriya Ermenice konuşması bile bilmezler, saniyen, bütün bu şirin melodiler güzel Anadolu’nun Kayabaşı, Urfa, aşık ağızları dediğimiz mûsikîlerinden başka birşey değildir. Rumların bizim hakkımızda dedikleri gibi, biz de Ermeniler hakkında, “Ermeniler Anadolu Türkünün mûsikîsini çalmışlardır. Bu itibarladır ki, o eserler üzerinde yaptıkları fenni tecrübeleri tahlil etmemiz lâzımdır. “Yalnız, bunun mal bulanın elinde kalır” nazariyesine boyun eğerken, bundan sonrası için olsun gözümüzü dört açmak lâzım geldiğini de unutmayalım. Ermeniler tarafından Avrupa’da yapılan bütün mûsikî neşriyatı arkasında siyasi bir propaganda fikri gizlendiğini sezmemek mümkün değildir. Edebiyat tarihi yazılarında da öyle değil mi?... Şu albüm de tetkike değer:

V. Servantsdiantz-Melodies Armeniennes (traduction Française de A Tchobanian) chez M. Senart-1923.

Daha ilk şarkısını dinlerken, mükerreren gelip geçen baygın esas motifin türleri arasında, hael, iradi olmaksızın memleket enginlerine dualar ve tâ şu çocukluk hatırasına kadar varır:

Kargada seni tutarım aman

Kanadını yolarım aman

Evli de değil, bekarım aman

Karga da yuvada gak dedi

Annem evde yok dedi.

O motif ile bu hava arasında ton farkı yoktur.

Tekrar Mösyö Borel'in yazısını okuyalım. Muhterem muallim Türk mûsikîsini armonilemek teşebbüslerine geçerek, Çuhacıyan'ın leblebici horhorundaki melodiler gibi mühim miktarda parçalarının dört ses üzerine yazıldığını hatırlatıyor. Hiçbir Fransız yazısına yüzde beş miktarında olsun esprit karışmadığı bugüne kadar görülmemiştir. Ezcümle, üstâda, bam bumlu laterna armonilerini taşıyan bir Giritli Hicazkâr, bir de şedaraban şarkıdan misaller alarak, “bu, o küçük piyanomsu ve insan sırtında taşınan makineler amillerinin kullandığı usûldür. Sokak sokak, kahve kahve gezerek havalarını okuturlar” demiştir!.. “Ayrıca, Maarif Nezareti'nin kararıyla armoni meselesini tetkik yolunda bi komisyon toplanmıştı. Reisi, fevkalade Emarika Sefiri ve ayrıca en tanınmış Türk mizikologlarından Ziya Paşa'dır. Atideki hüzzam makamından numunenin zarif yazısı (elegante ecritute) ihtimal onun faaliyetine medyundur: Hüzzam makamının transpoze edilmeden ıskalasız şudur: mî, fâ, sol, lâ bemol, sî, do, re, mi. Burada armoni muntahası (sî) itibar edilmiştir..”¹⁷

Meselenin şimdiki vaziyeti işte budur. Anadolu mûsikîsinin armoni kanunnamesi henüz resmen ilan edilmedi “ed adhuc sub judice lis est...”

Bizde, ilaveten, o encümenin mesaisi maalesef neticesiz kaldığı gibi, bahsi geçen cidden zarif armoninin müellifi de bahriye mektebimiz mûsikî muallimlerinden sanatkâr Sinanyan Efendi olduğunu -tabi Şam'lı Selim Efendi nezdindeki tahkikatımıza binaen- yazalım. Sinanyan Efendi'yi tebrik ederiz. Hakiki vatandaş Ermeniler Türk mûsikîsi sahasında müteaddit ve kıymetli bestekâr ve sazandeler yetiştirdiler. Türkiye mûsikîsini bihakkın hissettikleri için bu gibi armoni tecrübelerinde de muvaffak oluyorlar. Avrupa mûsikîsine vâkıf Ermeni mûsikîşinasların bu gibi tecrübeleri teksir ve bu mühim işte bundan sonra da bize muavin olmalarını ilim ve sanat namına temenni ederiz.

Fakat nede olsa, gerek münhasıran kendi cemaatları hesabına çalışan Rum ve Ermenilerin ve gerekse memlekete hizmet namına himmet gösteren vatandaşların ortaya attığı tecrübeler pek basit ve zayıftırlar. Çünkü, pek ciddi ve sanatkârane tecrübeler yapabilmeye henüz imkan yoktur, bu imkan hazırlanmamıştır. Türk mûsikîşinasları arasında da bazı teşebbüslerde bulunanları tanıyor, fakat henüz hiç bir şeyi bastırmak istemedillerini biliyoruz. Cidden muvaffakiyetle çalışanlarımız vardır. Tereddütleri, Rum ve Ermeniler

¹⁷ Mösyö Borel'in geçen nüshalarımızda kısmen terceme ettiğimiz “Türk Musikisi” eserinde de bu komisyon ve hüzzam şarkıdan bahis geçtiğini görmüştük. Mezkur parça, geçen senelerin modası olan Zamanı Var şarkısıdır.

derecesinde muvaffak olamamaktan değil, ciddi neticelere varmadan ortaya atılmayı istemekten ileri geliyor. İhtiyarlarımızın bu arzularına hürmet ile isim yazmayalım...

Emin olalım ki, mesela Paris'te bu gibi tecrübeleri bastırmak (!?) Pek kolaydır. Herhangi bir matbaaya iki, üç bin Frank yatırmağa bakar. Mesela, yukarda zikri geçen bir kısım Rum ve Ermeni şarkılarını ve hatta Japon mûsikîşanas V.Masuyama'nın armonilediği "Cing chansons carcteristique Japonises" lerini bile neşreden Senar matbaası, neden bizlerin talebimizi reddetsin? Bu sırf ticari bir meselesidir.. Avrupa'da propaganda yapmak matlup ise, bu gibi neşriyatın hiçbir propaganda hizmeti görmediğini Rum ve Ermenilerin tecrübelerine binaen yazalım: Avrupa halkı bu gibi mûsikîlere rağbet göstermiyor, çünkü bir şeyi anlamıyorlar. Bir hûlasasını arzettiğimiz "Şark elhanını armonilemek teşebbüslerinin tarihi" bize meselenin ehemmiyetini, tutacağımız yegane terakki yolunun mahiyetini ve Yunanlılar gibi yüz sene çalıştıktan sonra yine karınca mesafesi katetmek istemiyorsak bir metad ile acelesiz ve ilmi çalışmamız lâzım geldiğini vuzuhla gösterir.

Filhakika, lisanımızdaki "acele işe şeytan karışır" "tiz reftar olanın payına dâmen dolaşır." misallerinin her memleket uleması arasında muteber mukabilleri bulunduğunu unutmayalım: İtalyanlar Chi ve Piano ve sona derlermiş, Fransızlar qui va doucement va longtemps diyorlar, Ruslar da "çok işim olunca uyumağa giderim" meseliyle çok iş görebilmek çok kuvvet toplamak lâzım geldiğini anlatmak istemişlerdir. Fakat, bu nazariyyeyi, bazı mûsikîşinaslarımız kadar ifratla müdafaaanın tevliid edeceği müessif zarar ve mahrumiyetlere de inanılmalıdır.

Meselâ, lahn bu'dlerimize muvafık bir armoni bulmak içtihadının müdafileri, bu arzuyu kuvveden fiile çıkarmak, tatbik etmek, icra şartlarını hazırlamak sanatkârlarını yetiştirmek halk arasında yaymak için kaç yarım asrı göze almak lâzım geleceğini acaba hakikaten ve ilmen hesapladılar mı? Bütün gençliğe ve resmiyete münhasıran bu yolu göstermekten doğacak asırlık mahrumiyetlerin mesuliyetlerini gördüler mi? Ben şahsen mütereddidim!.. Her türlü içtihatlar hürmetimiz vardır, son suâllerimizin de bu hürmete nakisa getirmek gibi manâsı yoktur.. Temennimiz sevgili memleketin bu sahada mümkün mertebe süratle yükseldiğini görmektir.

A.16. Bizde Mûsikî Muharrirliği

Vasi mânâdaki (tenkit)in her memlekette ilim ve sanat cereyanlarının tekamülünde oynadığı rol pek büyüktür. Avrupa'da mûsikî tenkitçiliğinin müstakil bir tarihi mevcut olduğu için bugünkü seviyesi cidden yüksektir. İlk hamlede memleketimiz içinde böyle bir seviye istemek şüphesiz haksız bir talep olur. Bununla beraber, mütevazî mûsikî icraatımızın hali ile mütenâsip kıymette kalemlerin çıkmasına intizar herkesin hakkıdır. Maalesef mûsikî muharrirlerimizin başlıca muvaffakiyetsizlikleri muhitin ihtiyaçlarını görememelerinden ileri geliyor. Meselâ, bu sanatın gaye ve yollarını anlayanların, basit tariflere muhtaç olmayanların memleketimizde mühim bir yekûn teşkil ettiğini düşünmek hiç birinin işine gelmiyor. (Mûsikî sahasında basit yazılara muhtacdır) gibi bir kanaatle yazı yazmanın muhiti anlamamak olacağını düşünemiyorlar. Gençlik, yürünmesi lâzım gelecek yollara değil, malum yollarda nasıl yürünmesi lâzım geleceğini öğrenmeğe muhtaçtır. Ecnebi lisan az biliniyor. Bu yüzdendir ki, muntazip gençlerin (ciddî mûsikî malumatı ile teccehhüzü)ne yine imkan kalmıyor... Halk, yazılanları değil, ne çalınırsa onu dinler; dinlemek hususunda da bidayette herkes tamamen zamanın konser (moda)larına göre vaziyet alır. Binaenaleyh, yazılanlar, halktan evvel, mûsikîşinas yetişmek isteyenleri alakadar etmeğe çalışmalı, binnetice yüksek bir seviyeye sahip bulunmalıdırlar. Tekrar ediyorum ki, halkın sem'î terbiyesi ile meşgul mevcut mûsikîşinaslarımızdan, mekteplerdeki mûsikî görmüş ve zekalarıyla hissetmiş olan gençlerimiz pek çoktur: Başlıca zaafı, ecnebi lisan bilmemek yüzünden bu sanatın ciddi cereyanları ve yollarıyla temas edememişleridir. Binaenaleyh herşeyden evvel onların ihtiyaçları temin edilmelidir. Ciddî mûsikî tezahürlerine doğru umumun sevki vazifesini mûsikî muharrirleri kadar alel-umumun mürebbiler, fikir mürşitleri de görebilir.

Memleketimizde, buna tamamen zıt bir içtihadın ortaya çıktığını herkes bilir. Hatta, gazetelerimizden biri benden yazacağım yazıların (herkesi alakadar edecek musahabeler tarzında olmasını) ehemmiyetle talep etmişti! Bu kanaati ortaya çıkaranlar maalesef yine yukarıda arz ettiğim zeki, fakat tahsili basit asır sanatı hakkında şöyle böyle bir malumat edinebilmiş mûsikîşinaslarımızdır. Ciddî, her muntazibi alakadar edebilecek kuvvette malumat neşrinden aciz bulundukları için, zihniyetleri kendi kalemlerinden çıkabilecek kıymette neşriyatı hazırlamak istemektedirler. Bu kanaatlere inandıracakları kimseleri de şüphesiz buluyorlar. Düşünmüyorlar ki meselâ "Bestekârlarımız şöyle yapmalıdırlar, böyle etmelidirler." tarzındaki derslerini bestekârlığa çalışanlar katiyyen okumuyorlar. O kıymetteki

yazılara muhtaç fikir seviyesindeki bir bestekârlık talebesinden eser çıkmasına da ihtimal yoktur! Halk ise, bu gibi yazıları ne maksatla okusun!

Müşabih yazıları biz işten anlayan müntesipler derhal kapayıp bir tarafa bıraktığımız gibi, mûsikîşinas olmayan fikir sahipleri de “hiç ileri yok; kaldır koy, hep o!”dan başka birşey ifade etmediklerini biliyorlar.

(Bu satırlardan, başka memleketlerdeki “halka mahsus mûsikî neşriyatı”ndan haberdar olmadığımız zannedilmesin. Garp’taki bu gibi neşriyat, bestekârlar, meşhur eserler ve saire hakkında umumi tenvir maksadıyla yapılmış tariflerden ve rehberlerden ibarettir ki, risaleler şeklinde olurlar. Konser ve temsil tenkitleri de umumi alakadar eder. Bunun haricindeki bütün neşriyat ilmî mahiyetten bir an uzaklaşmazlar.)

Bir kısım mûsikî muharrirlerinin heveskârlığına geçen gün yeni bir numune daha gördük. Makalesinde ismi üstüne “filan memleket konservatuvarı orkestrasında viyolonist, diye yazan bir genç, bana, yevmi gazetelerden birine üç makalelik bir demet halinde gönderdiğim bir tefrikanın her kısmında imzamin üstüne başkaları tarafından elan anlayamadığım bir maksatla yazılan etiketleri hatırlattı ki, günlerce uykularımı kaçırmış ve tashihi yolunda seksen bin çare aratmıştı! Acaba bu zavallı muharrir bey de aynı vechile gazetesinin fazla teveccühkârlığına mı kurban gitti? Diye düşündüm; çünkü her keman talebesinin mensup olduğu konservatuvarın orkestrasında beraberlik mûsikîsine çalıştığı, bu halin ise isim (etiket) teşkil edecek derecede iftiharî mucep bir tarafı bulunmayacağı İstanbul’un her münevver insanca malumdur. Maalesef, bu gibi isticallerin sanatla alakadar olan zümre nazarında musikâların vaktinden evvel kıraadebisini kayıp ettirmekten başka bir işe yaramayacağını haber verelim. Sanatkârı dinleyecek olan zümre güzide tabaka değil midir?

İdeal mûsikî muharrirliğinin seviyesini hiçe indirerek ciddi çalışanların himmetlerini suya düşüren bu gibi yazılarda aynı derecede manâsızdır. Sağlam meslek malumatı edinmeden işe girişen bu gibiler her satır başında yeni bir ilim hatasına meydan veriyorlar.

Memlekette birkaç senelik ciddi tetkik ve tettebbuatı müteakip mûsikî muharrirliğine başlamış -çünkü bu yoldaki himmetlerin temin edeceği faideleri derketmiş- bir iki tanınmış mûsikî muharririmiz vardır. Diğer Şark memleketlerinde muâdilleri yetişmeyen bu pek muhterem zevatın iktidarları Avrupa’ca da müsellemdir. İşte, bu zevat, mûsikî muharrirliğinin, son zamanlarda, şöhrete alet olmak derekesine düştüğünü, faideli telkinat yerine manâsız kıraatleri ve akıl hocalıklarını neşre yaradığını görmekle pek haklı olarak son

derecede müessirdirler. Her saz çalanın veya mûsikîye intisap edenin ilmen faide getirecek yazılar yazabilmesine imkan var mıdır?

Meselâ Bethoven'in yüzüncü senesini yad maksadıyla gazetelerde yazılan en basit tercemei hal hûlasalarının bile kaç tane hata ile dolduğunu saysak söz uzar. Bir mecmuamız, vaktiyle Paris'te "büyük adamlar" ünvanı altında çıkarılan seriden eskimiş bi "Bethoven" hayatından iktibasta bulunduğu için modası geçmiş bir vakanın tamimine sebebiyet vermiş; asli olmadığı son zamanlarda anlaşılan (Bethoven'in Mozart ile mülakatı) vakası hemen hemen her gazetede yazılmış, "Servet-i Fünun" yine bu vakaya ait muhayyel bir tablonun resmini neşretmiştir! Vak'a ehemmiyetsizdir; fakat bugün ehemmiyetsiz bir vak'a hakkında tahakkuk eden nakisa, yarın tahkika lüzum görülmemek yüzünden daha hayati bir mesele mevzuu bahs olurken tekerrür ederse netice neye varır? Mûsikî edebiyatı en yeni ve binnetice en az tahkim edilmiş ilimlerden biridir. Herhangi bir bahis hakkında (bilhassa tarihi ve felsefi bahisler) kuvvetli bir netice ehemmiyet vermeden, fikirlerin eskisini ve yenisini, kitapların iyisini ve fenâsını tayin edemeden yazılacak her yazı ortaya yeni yeni tezatlar çıkarmağa, aksûlameller yapmağa, memlekete faide yerine zarar getirmeğe mahkumdur.

Maksadım, mûsikî muharriri olmak isteyen gençlerin heveslerine engel olmak değildir. Ancak kendilerine henüz istikrar kazanmağa çalışan telakkilerimizin selameti ve bir ilmin haysiyeti namına teyakkuz tavsiye etmeyi, bu yoldaki tecrübelerimin kıdeminden cesaret alarak, düşündüm. Bu gibi lisan bilen meraklı gençler, bir taraftan memleketin hakiki ihtiyaçlarını daha iyi farkederek lüzumu olan ve herkesce makbul, bilhassa tarifi mahiyette bazı kitapların tercemesine katlanırlarsa, bilâhare yazacakları şeylerle heveskâr gençlik arasında müfid fikirlerin taammümüne sebep olurlar. Bu yoldaki iftihara şayan mesaisiyle tanıdığımız Ahmet Muhtar Bey arkadaşımız kendilerine numune olamaz mı, diye düşünüyorum.

Yine mesleğin haysiyeti ve gençliğin fikri selameti namına, ihtisası takarrur etmemiş gençlere ilmî mahiyette yazı yazdırılmaması lüzumunu, mecmua ve yevmi gazetelerimize hatırlatırsak acaba fazla bir cüretkârlık mı göstermiş oluruz?

15 Nisan 1927, Mihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.84, s.1353-5

A.17. Mûsikî ve Cumhuriyet (1)

Uzunca bir mukaddime ile söze başlamak mecburiyetindeyiz:

“Cemiyet mi evvel, sanat mı evvel” muâdilesini halletmek, yumurta mı evvel, tavuk mu evveli bulmağa pek benzerse de, iki vücûdun birbirini tamamlayacak surette müvazı bir devri daim hareketi içinde döndükleri tarihen sabittir. Hiçbir cehl despotluğu sanatın cemiyetle el ele giden bu hareketini durduramadı, tarih hiç bir yerde devamlı bir sanat inkıtaı kaydetmez:

Sanatın yolunu buradan kesmeğe çalışan, öbür taraftaki gizli mecrasını sezemedi (mûsikîyi men’ ve tahrim despotluğunun her din ile alakadar cesim bir tarihi vardır ki bu yolda etraflı bir tetkikin mecmuamızla neşri mukarrerdir). İçtimaî tekamül, tevakkuf, inkişaf ve sanatın cemiyet ve cemiyetin sanat üzerindeki tesirlerine dair bütün içtimaîyatçılar umumi tetkikler neşrettiler, meselâ vasi’ kitabiyata istinatla Şarl Lalo’nun neşrettiği “İçtimaî Bediyyat” tetkikleri bilhassa mühimdir; mûsikî ile alakadar hükümlerinde en fazla isabet gösteren de odur: Çünkü, daha evvel, mûsikî bediyyatı hakkında cidden muteber ve vakıfane tetkikler yazmıştı. Bununla beraber müstakillen mûsikînin içtimaîyyat ile münâsebetlerinden bahseden mufasssal bir eser bulamadık. Bir çok tarihi vakıalar henüz mûsikî müverrihinin kaleminden içtimaîyatçının kabinesine geçmedi. Gerçi felsefe kültürüne sahip bazı mûsikî müverrihleri pek kıymetli tahliller bıraktılsa da bu kadarı kafi değildir. Sanat ile cemiyetin münâsebetlerinden bahsedilirken mûsikîden de küçük misaller alınmakla iktifa olunuyordu, her sanatın tekamül ve inkılaplarında cemiyet üzerindeki tesir ve teessürlerinde her zaman müşabeheh veya müvazilik yoktur. İşte bu uygunsuzlukların kanunları nelerdir? Bilhassa biz inkılapçı memleketler bu gibi vuzuhlara ne kadar muhtacız! Meselâ, niçin Tanzimattan sonra bir “Edebiyat-ı Cedide”ye malik olduk da “yeni bir mûsikî” yapamadık? Emin olalım ki sanat dedikodularımızın yüzde sekseni bu gibi ithamları halle ehemmiyet vermemekten çıkıyor. Bilhassa mûsikî ile ilmen uğraşanlarımız felsefi kültüre ehemmiyet vermiyorlardı.

Eskiler mûsikînin meselâ nazari mükemmeliyetini düşünürken “teknik” mefhumunu istihfaf edebiliyorlardı. Çünkü, mûsikînin nazari esaslarını aldatıcı tevillerle metafizika ve cemiyetin dini hissiyatına bend etmekten ve dolayısıyla bütün bir mûsikîyi göklere uçurmaktan daha kolay bir iş olmadığı gibi -ki bu felsefe, bilhassa mutasavvıf mûsikî âlimlerimizin zinniyetlerine pek uygun gelmişti!, Riyaziye ile de ayrıca intizamlarını en basit dimağlar karşısında bile tevsik ve isbat güç bir iş değildi: “Fisagorculara gelinceye kadar riyaziye dahi ilm-i külli denilen felsefe içinde idi. Fisagorculardır ki, iki asır sonradır ki riyaziye istiklalini ilan edebildi. Riyaziyenin diğer ilimlerden evvel hususi bir ilim halini

alabilmesi mevzuunun basitliğindendir. Eşyanın tezahüratı arasında adetlerle miktarlar ve bunlar arasındaki tesbitlerden daha basiti yoktur.”¹⁸

Bu iki basit zihniyetin icaplarına göre sarılıp kundaklanan ve ameli inkişafı tahdid olunan bi mûsikînin içtimaî inkılapları adım adım takip edebilmesine imkan var mıydı? Nazari ifratlar, elan “teknik”in ve dolayısıyla mûsikînin cemiyet terakkileri ile müvazi bir inkişaf peyda edebilmesinin aleyhinedir. Bütün içtimaîyatçılara göre teknik içtimaîdir ve cemiyetin nevilerine göre mütebeddildir. Mûsikîde teknik, mûsikî eserinin, inşasındaki kaidelerle icrasına yarayan vasıtalarla müteallik herşeydir. Tedricen terakki eden cemiyetlerde bestekârların duyduğu yeni ihtiyaçlarla teknik de tedricen tekemmül eder ve bu tekemmüller yeni devirlerin başlamasına sebep olurlar. Müterakki cemiyetler alemine iltihaka çalışan geri kalmış cemiyetler ise müterakki cemiyetlerin sanat tekniğini aynen alırlar. İşte Tanzimattan sonra yeni bir mûsikîye malik olmayışımızın sebebi, bütün bu hakikatleri görmeyişimiz, bir kelime ile görebilecek felsefi kültür ile mücehhez mûsikîşinaslara malik olmayışımızdır. Eski Türk mûsikîsinin tarih ve nazariyatı oldukça etraflı bir şekilde -kısmen erbabı arasında ve hususi bir surette olsa da- yazılabildiği halde, bediiyatı hakkında en basit kalem tecrübeleri bile neşrolunamaması da müdakkiklerinin aynı felsefe kültürsüzlüğü sebebiyle değil midir?

Meselâ yine arzettiğimiz “niçin yeni bir mûsikîye malik olamadık?” muadelesini hal için onların takip ettiği münhasıran tarihi yolun nevini çıkmazlığını izah maksadıyla, senelerden beri cereyan eden münakaşalardan mülhem şöyle bir münakaşa tasavvur ettik: Eskilerin mümessili meselâ Sultan Hamid, Türk mûsikîşinaslarını hususi surette fasıl yapmalarını bile menetmişti. Bu takdirsizlik içinde eser doğmasına imkan var mıydı?

Yenilerin mümessili -saray haricinde eser doğmayacağını imkanının kabul edelim. Fakat, sarayın dahilinde teceddüt eserleri doğmasına mani neydi? Hayden’in ömrü saray duvarları arasında geçti, fakat asır idealini tatmin eden en velût bestekâr o oldu!..

-Hakkınız var azizim ama, her memleket ibda yorgunluğu asırları geçirmiştir. Bizde de böyle bir devrin ondokuzuncu asır sonu olmadığı ne malum?

-Hatanız var: Hiç geçen asır zarfında bunca içtimaî hareketlere, tahavvüllere, inkılaplara sahne olmuş bir memleket, mûsikî gibi hareketli bir sanat sahasında ölü ve kısır bütün bir devir geçirebilir miydi? Avrupa’da ibda’nın büsbütün kılığa uğradığı hiçbir devir yoktur; zayıf ve kuvvetli devirler vardır.

¹⁸ Mustafa Şekip Bey, Ruhیات, s. 7.

-Yanılıyorsun, İbn-i Haldun senin fikrinde değildir! O diyor ki: “Mûsikî, Dol’ın teşviş ve ihtilali vaktinde zail olan sanayinin dahi akdem ve ölüdür.”

-Fakat, efendim, bu söz hangi asırda söylenmiş? Bugüne tatbiki nasıl kabil olur rica ederim? Harb-i Umumi Avrupa’da hiçbir mûsikî hareketini durdurmadı. Hatta mazi için bile her zaman tatbiki kabil olamayacak köhne bir nazariye: Can pazarı bu: (Sots) otuz sene harplerinin fecaatinden Danimarka’ya kaçtı, fakat bunca nefis eserlerini ibda’da devam etti. Tarih meydanda: Ortada zayi olmuş hiçbir emek yoktur.

Cevapsız kalan yeniler ilave ederler:

-İşte artık sükut ediyorsunuz. “Eski mûsikî vasıtalarımızla asır cemiyetinin sanat idealini tatmine imkan yoktur.” Düsturumuzu hiçbir veçhile iskat edemediniz?

-Sen cahilsin! Çene yarıştıracak vaktim yok!... diyen eskilerin mümessili, yenilere karşı mukabil taarruza geçmek mecburiyetini duyar:

-Sarayda Sultan Mahmut zamanından beri Avrupa mûsikîsi de tedris olunuyordu. Niçin o yoldan da bir Tanzimat mûsikîsi meydana getirmeğe kimse muvaffak olamadı?

-İşin iç yüzünü bilmiyorsunuz azizim: Tarihen sabittirki Türk sarayı sazende mûsikîşinaslar yetiştirmekten başka birşey yapmamıştır. Bestekârlar yetiştirmek hususunda katiyen ciddi bir vaziyet alınmadı. Türk sarayındaki Garp mûsikîsi cereyanı, meselâ Çarlar (Deli Petrolar) ve hatta bizden sonra işe başlayan Romanya sarayındaki makbul cereyanı bile katiyen taklit edemedi.¹⁹ kozmopolit icraat ile iktifa olundu. Bakınız, Garp sanatında hakiki bestekârlık nedir, anlatayım: “Bestekârlık, mûsikî eserleri icat etmek ve yazmak sanatıdır. Bu sanatı hakkıyla ifa edebilmek için, mûsikînin tekniğine tam manâsıyla vakıf ve şahsi hisler ile fikirlerin ifadesini temin edecek şekilde bu teknik lisanını kullanabilmeğe yarayacak kafi tahayyül seviyesine sahip olmak lâzımdır. Sanatkârane yaratma filinde hadise mübalağalı bir rol tevcih etmek yollu ilham hakkında mevcut umumi nokta-i nazar yanlışır; bu hususta çalışma ile temelinde hissesi bulunup, hususiyle tevsî olunmuş eserlerde yalnız onlar hâkimdirler denilebilir. Biyograflara göre Bethoven harikulade bir bedahatci idi: Yeni bir eser meydana getirirken mûsikî fikirlerini intihap ve inşadında ne derin murakabelere ve ne sabırlı

¹⁹ Sultan Mahmut, Avrupai bir maiyyet müzikası teşkili maksadıyla (Jozef Donizetti)’yi 1831’de celbetti; mehterhanelerin yerini askeri muzikalar işgale başladı. Halbuki Romanya’da Prens Aleksandr Giga, ancak 1838’de Sultan Mahmut’u takliden ve “millî hars”ın tealisi gayretiyle (Mehterhane)’ye izin verip Viyana’dan “hükümet musikisi ile saray orkestrasını” teşkile muktedir bir kimse istedi. Bu tarihten itibaren geçen 89 sene zarfında Romen Maarifi tam bir musiki teşkilatı ve heyeti meydana getirdi ve bunca beynel milel şöhret sahibi bestekârlar ve virtüözler yetiştirdi. Millî bir Romen beste mektebi var.. 96 sene zarfında biz ne yaptık? “Marsel Montandon”un “Romanya’da Musiki” (1914) eserine müracaat.

tereddütlere düştüğü taslak defterlerinden anlıyoruz. Asrî mekteplerde ve konservatuvarlarda verilen bestekârlık dersi, uzun bir sıra solfej, armoni, kontrpuan ve fa ile teganni ameliyatı ve bir veya müteaddit saz sınıflarından geçmekten ibarettir ve bestekârlık talebesine eşkal sanatını kazandırır; tedrisin daha velût olabilmesi, talebenin eski ve yeni eserleri mukayese etmesini -ki bu iş tenkit hissini açar ve talebeyi kendi nefsinde de tenkide alıştıtır- ve ayrıca, zekasını lüzumundan fazla mahdud ihtisasların ve işçilik maharetlerinin fevkine yükseltmek için lüzumlu ve kafi derece vasi bir “umumi malumat” ile techizini de icap ettirir.” (Mişel Brone’dan) işte Garbın en genç bestekârları bile bu rollerde meziyet sahibidirlər. Fakat bizde gerek sarayda, gerekse zamanımızda onlar gibi teferrüt eden kimlerimiz var? Bugün vaziyeti ilmen anlamış, heveskâr ve himayeye layık bir iki gencimiz var; fakat mazide onlar da yoktu.

Mükaleme, burada ve mantiken tamamen yenilerin lehine kapanır ve tarihe müstenit indî hükümlerle hiçbir ilmî netice elde edilemeyeceği anlaşılır. Yeni bir millî mûsikî mektebine sahip olamayışımız, alaturka mûsikî bestekârlığı usulü ve vasıtalarından asır namına faide bekleyişimizin pek tabii bir neticesidir...

Bilhassa, tekke, saray, inziva hayatlarımız kalktıktan sonra, cemiyet, MİLLîyet, kadın ve erkek beraberliği hayatlarına girmemiz, sanat hayatımızda yeni programlarla hareket etmemizi mecburi bırakmıştı. Eski Türk cemiyeti filhakika hususi ve masnu bir mûsikîye malikti, fakat o haremli, selamlıklı, inzivalı, keyifli cemiyetin eserlerini bugünkü cemiyet ile anlaştırmak nasıl mümkün olabilirdi? Aysto ile Firoid’in tasvirlerine en layık olan, “içtimâî sansürün ref ettiği fasık sevk-i tabiilerin tas’idi, ihtirasların mûmakahasından ibaret olan sanat!.. Ama tarihi hususiyetleri varmış; bundan bana ne? Bununla müverrihler, amiller ve meraklılar uğraşınlar. Müzeler, kütüphaneler teşkili de medeni maariflerin eseridir. Fikren, manen yükselmek için, canlı, hareketli, hayat verici, uyandırıcı bir millî mûsikîye muhtacız. Yapacak, yaratacak millî sanatkârimız mı yok? Şu halde yetişinceye kadar diğer canlı asır mektepleri ile uğraşır, istifade ederiz. Beşeriyete mûsikî gibi seyyar bir sanat verdiğinden dolayı Allah’a yüzbin şükredelim: Robens’in tablolarını görmek için bütün Avrupa resim müzelerini dolaşmağa muhtarız. Fakat, Bethoven’in kuvartetlerini, sanatlarını evimizden çıkmadan da dinleyebiliyoruz.

Sadede gelelim: İşte genç Cumhuriyetimizin yeni mûsikî siyaseti, bu program dahilinde ani ve kati yerleşti. Bütün o biraz evvel bahsettiğimiz neviden asırlık ve boş dedikodular ta esasından silindi. Cumhuriyetin açtığı konservatuvarlarımız, mekteplerimizdeki mûsikî tedrisatı, yeni asrî bir millî mektebin zuhuruna kadar ve o neticeyi hazırlamak üzere, Garbın

modern mûsikîlerinin eserleri ile gençliğin hissi ve fikri terbiyesini temin gayesine doğru vaziyet almış bulunuyor. -son kalem münakaşaları yine aleyhtarlık feryatlarına ma'kes oldu. Bu feryatların bir iki defa daha tekerrürü de pek muhtemeldir; etsin bakalım!

Cumhuriyet maarifimizin ikinci gayesi, mûsikî terbiyesinden tabiatıyla bütün halkı müstefit etmeğe matuftur: filhakika Tanzimattan beri, Avrupai ciddi mûsikî namına herşey sarayda toplanmıştı. Abdülhamid, bin türlü siyasi vesveselerle nazariyelerle halkı ahekten menetmiş. Hariçteki müntesipler sefil oldular, konaklara yamandılar! Sarayda ise en mükemmel konserler, konservatuvar, sanatkârlar, İtalyan-Fransız operaları, ecnebi muallimler çalışıyordu. Meselâ, kendi kendine çalar bir makinalı keman ki bir İngiliz mühendisi tarafından yalnız beş tanesi yapılabilmisti. -Celbi için 500 İngiliz lirası sarf olundu! Yirmi sekiz sene evvel İstanbul'a gelip sarayda konser veren meşhur Yahudi keman dahisi (Leopold Avar) ki Mişe Elman Toşaz İdel, Yaşaha Yefets, Çinbalist gibi bugünün kendi ırkından dört keman dahisini yetiştirmekle de meşhurdur-, ahiren neşrettiği sanat hayatında, İstanbul sarayındaki mûsikîlerden ciddiyetle bahs, fakat saray haricindeki halkın ihmalini teessüfle yad ediyor.²⁰ Meşrutiyet maarifi, Avrupa sanatından halkın istifadesi namına hiçbir şey yapmadı. Gazetelerdeki münakaşalar, zihinleri eski ile yeni, Şark ile Garp nazariyeleri arasında teşviş edip durdu. Bu münakaşaların sual sormakları, muhatabı techil etmeleri, en basit mürettep ve terceme hatalarını hareket noktası ittihaz ile terbiye hududunu pek gerilerde bırakmaları gibi ne gülünç ve bayağı safhaları vardı - ki düşündükçe daima, maruf mûsikî muharrirlerinden Jol Kombaryo'nun, gençliğindeki ataklığı ile maruf kalemi hakkında okuduğum şu tenkit aklıma gelir: "Kitabiyat makalelerinde tab' hataları musahhihliğine kadar varıyor, ve meslektaşlarına bazı kelimelerin imlalarını, bazı cümlelerin tenkidini, eğri harfli fıkraları öğretmeğe bile kalkışıyordu. Fakat nihayet günün birinde çaldığı fazla titiz mizaçlı bir zat, kendisine yazdığı biraz canlıca bir mektubun gazetesine dercini talep etti. (Revomuzikal, Temmuz, 1901, 299)"²¹ İşte bizim münakaşalarımızda, maalesef, Garbın bazı ferdi mizaçlarına has bu gibi irade zaafları elan ve bilâ istisna hâkimdir; adeta bir usuldür. Nihayet Ziya Gökalp merhumun Garp sanatlarından istifade etmemiz yolundaki ilk ciddi ve ilmî neşriyatı, aleyhtarları için için kemirdi, hasta etti. Ziya Gökalp Bey mûsikîşinas değildi, mûsikî hakkındaki misalleri Avrupalı içtimâiyatçıların malzemesi kadar da esassı değildi. Millî mecmuada bu cihetleri müdellel uzun bir tenkit şerh ettim: Orada merhumun fikirleri ile delillerini ayırarak delillerin

²⁰ Leopold Auer, *My Long Life in Music*, New York, 1923. Tercme ettirdiğimiz bize ait sahifelerinin mecmuamızla neşri mukarrerdir.

²¹ Hellouin, *Critique Musical*, 1906. p. 169.

külliyen yanlış, fakat fikirlerinin bazı ifratlarına rağmen muhterem olduğunu mufassalan izah ettim. Maksudım, aleyhtarların dilinen, o fikirlerin gençlik üzerinde müessir olmağa namzet pek samimi taraflarını olsun korumaktı. Ziya Bey vefat etti, hemen bunu müteakip de korktuğumuz başımıza geldi. Maruf bir aleyhtar, delil hatalarını teşhirden bir tenkit tefrikasına başladı; fakat, çok şükür ve her nedense yazı inkıtaa uğradı!

İşte Cumhuriyet maarifi bu vaziyeti teslim aldı ve demir programı herşeyi halletti. Gelecek makalede, mûsikînin Cumhuriyet ile olan tarihteki münâsebetlerinden ve bazı temennilerimizden bahsedeceğiz.

1 Teşrin-i Sâni 1927, Mihalzade Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.97, s.1565-7

A.18. Mûsikî ve Cumhuriyet (2)

Eski Cumhuriyetlerde, mûsikî, müfrit sokulganlık mizacını tatmin edecek zeminleri buldu. Hakkıyla demokratlaştı. Cumhuriyet atinesi her taraftan gelen sanatkârlarla dolduğuna göre, Phrikles devri sanatlarının bir takım ecnebi tesirler altında zenginleşip taze hayat bulması pek tabii idi. Fakat aynı kuvvette millî bir hususiyet havası da ve sanatın eserlerinde hâkim oldu. Mûsikînin lahni inkişafı bir hamlede hayret edilecek kadar genişledi: Fisagorcular bu devirde parladılar. Ancak, bu inkişafı, teknik bir terakki gibi kabul etmek yanlıştır: Kurûn-u ûlâ, her sanatın teknik kemalini temin edecek derecede ilmen ve fennen ilerlemiş değildi. Nihayet, Cumhuriyet âtinesinin yetiştirdiği (Eflatun), “Cumhuriyet” ve “Kanunlar”ında mûsikîyi umumun terbiyesinde başlıca alet gibi kullanmak istemekle “mektepe mûsikîsi”, tarihinin ilmî mebdini kurdu.²²

Roma Cumhuriyetine gelince; orada cumhuriyetin evvelki devirlerin ilk mûsikî ananeleri ve seviyesi hiç idi. Ancak Yunanistan’ın yüksek sanatı, Roma’ya suni de olsa biraz nur saçtı. Her köşede mûsikî vardı; fakat, sanatkârlığa alışık olmayan Romalı bu nüfuza karşı ilmen lakayt kaldı. Ecnebi tesirlerini millî bir aksûlamel ile kaşılayamadı. Sanatkârlar ecnebi esirlerdi. Romalı edebiyat haricindeki sanatkârlığa bir türlü alışamamıştır. Takdir hiç yoktur. Telakki ananeleri berbattı. Neticede, Rōma halkı, mûsikînin faidelerinden değil, zararlarından tesir görmüştür: Çünkü, mühmel kalan mûsikî, âmiyane ve neticede muzır bile olur. Cumhuriyet bir güneşe benzer, ancak münbit toprakları ihya eder. “Anlayana sivrisinek saz,

²² Y. Langlois, L’ Education des Enfants Parla Musique d’a pres Platon, Paris, 1914.

anlamayana davul zurna az” meselinin fertler gibi cemiyetlerde tatbiki kabil olacağına mûsikînin Roma cumhuriyetindeki encamı şahittir.

Mûsikînin yeni cumhuriyetlerdeki mukadderatını tetkike başlamadan evvel, sanatın saray ve mabet ile olan münâsebetlerinin mahiyetini bilmek doğru olur. Gustave le Bon diyor ki: “Hiçbir devirde medeniyet, bugünkü kadar yükselmedi ve ihtimal hiçbir devirde de bugünkünden daha adi ve az şahsi bir sanat mevcut olmadı. Sanatın mabedlerle sarayları mukaddes mahaller gibi tanıdığı devirler ile, sanatı medeniyetin esası bir unsuru mevkiinde bulunduran dini itikatlar, fikirler ve ihtiyaçlar ortadan kalkınca, sanat, hakkında çok vakit ve çok para sarf edilmeyecek tali bir şey ve bir zinet maddesi menzilesine düştü. Sanat faydeli birşey olmayınca, ancak suni ve taklidi kalabilirdi. Bugünün herhangi bir kavmi millî bir sanata değil ancak -heykeltraşı gibi mimaride de- kayıp olan devirlerin az veya çok muvaffakiyetli kopyalarına malik bulunmaktadır.”²³ Heykeltraşlar ile mimarlar, bu kanaatlerin kendi mesleklerine ait kısımlarının sıhhat veya sebeplerini aramak ile mükellef bulunduklarından, biz, alel-umum sanatı kasteden manâsının yalnız mûsikî tarihi nokta-i nazarından tenkidi ile iktifa edeceğiz. Le Bon, muhtelif sanat seviyelerinin her memlekette mütesavi ve mütevazi olmadığını ispata çalışırken, bu müvazenetsizliğin içtimaî, fennî, fikri sebeplerini aramaz; ele aldığı misallerde çok defa zayıftır. Yukarıdaki müfrit iddiaları ise, mûsikî tarihinden misaller almayı umumiyetle ihmal etmiş olmasının neticesinden başka birşey değildir. Eserini yazdığı tarihte meselâ Kombaryo’nun mûsikî tarihi çıkmış ve mukaddimesini okumuş olaydı iddiasının sıhhatinden bizzat şüphe ederdi. Kombaryo diyorki: “Vezni sanatları, yegane halk sanatlarıdır. İsterlerse gayet âlimane olabilirler, fakat menbalarına -yani ne okumak ne de yazmak bilmeyenlerin şarkıları ile nazımarına yakın kalmakla veya mektep tenbihatından geçtikten sonra tekrar o menbalardan dönüp kuvvet almakla, ancak yüksek bir his seviyesine varabilirler. Mesaha sanatları ise, bilakis, aristokratın lüks ve pahalı sanatlardır. Halka mahsus kalmak istedikleri taktirde mahkum olacakları kabalık tahmin olunur: Kasaba viraneleri, çocukça krokiler, karikatürler, renkli taş basmaları şaheserleri olurdu.” (1920) Le Bon’un kanaatlerine rağmen, genç millî mûsikî mektepleri birbirini takiben ortaya çıkıyor ve bugünün cumhuriyetperver Fransa’sı Avrupa’nın en yeni mûsikî mektebini tesis ile meşgul bulunuyor. Bu hakikati görmek istemeyenlere Romen Rolan’ın verdiği cevap pek açıktır: “Fransa’da birkaç seneden beri bir mûsikî hareketi var ki, ihtimal daha mûsikîşinas olan diğer milletler tesirlerini ancak sonradan hissedileceklerdir.

²³ Gustave le Bon, *Lois Psychologique de L’evolution des Peuples*, p. 72, 1922.

Çünkü yeni bir sanatın doğuşunu görmek talihine mazhar olan milletler değillerdir. Bu hususta mazi mirasının ağırlıkla basmayacağı yeni bir zemine ve hür zihinlere ihtiyaç vardır. Bu mirası taşımak, hiçbir kimseye Fransız mûsikîşinaslara olduğu kadar hafif gelemezdi: Onlar, her türlü mazi hatıralarını kaybetmişlerdir; ciddi mûsikî terbiyesi namına ise 1870'den evvel Fransa'da hiçbir şey yoktu denebilir.”

19. asır sonlarında genişleyip ciddileşen asrî mûsikî müesseselerinin açılmasından evvel, mûsikînin Garptaki tekamülünü filhakika iki inhisarcı mahfel temin etti: Mabet ve saray.. saraylar modernden, mabet esi millîyet mefhumundan bihaberdi. Neticede her ikisinin de yetiştirdiği mûsikîşinaslar gayet beynelmilel bir sanat terbiyesi alıyorlar, eserleri de ona göre beşeri ve şumüllü bir mânâ ile doluyordu, ki geçen intibah asırlarının böyle umumi bir sanat vahdetine ihtiyacı da vardı. Mabet, dini mûsikîlerinin zahitler nezdindeki mürevveci; saray ise, aristokrat tabakalara uygun, debdebe, ihtişam, zevk, neşe, süs ve zarafet terennüm edici, fakat ciddi ve masna' mûsikîlerin himayecisi idi. Halk, hayat ve hareket taşıyan işte bilhassa bu ikinci nevi ciddi ve dünyevi mûsikî tezahürlerinden külliye mahrumdur. Bach'ın bile gençliğinde biraz ciddi mûsikî dinleyebilmek için saraylara ne müşkillerle girdiğini yazmıştık.

Evet, kilise ile sarayın dahil ve haricindeki mûsikî hareketlerinin birbirleriyle münâsebetlerini aradıktan sonradır ki, ancak demokrat sanatların demokrasiye olan ihtiyaçlarına hak veririz. Biçare halk, kendi için ve kendi kendine bestelediği saf ve nezih, fakat maarifsizlik yüzünden basit ve ibtidai kalmış mûsikîlerinden bile mahrum bırakılmak isteniyordu. Bilhassa papazların halk sanatının erbabına karşı bidayette açtığı amansız mücadelelerin geniş bir tarihi vardır, izeleri uzun zamanda silinmedi. “Manastırıye” denilen halk mûsikîşinasları ittihatları, sefaletten ve hakları müdafaa mecburiyetinden doğdu. Kiliseden telkin alan mutaassıp halk da bu biçarelere karşı müteneffir ve lakayt idi. Ebeveynler çocuklarını mûsikîden nefret ettirmek namına ne mümkün ise yapıyorlardı. Hendel'in babasından gördüğü muhalefetleri yazmıştık. Halk mûsikîşinasları arzettiğimiz ittihatlar sayesinde muayyen Avrupa merkezlerinde muayyen zamanlarda hususi merasime tabi toplanmalar yapıyorlar, yeni meslektaşlar yetiştiriyorlardı. İçlerinden muayyen ve müntehap bir pir, “mûsikîşinaslar kralı” ünvanını alıyordu. Fransa, İngiltere ve Almaya'da bu neviden hususi teşkilat vardı. Bunlardan, 1321'de teşkil olunan “Paris Menesterleri Arkadaşlık ve Esnaf Cemiyeti” 1776'da “Turgo”nun nezareti zamanında esnaf cemiyetleri adetinin kaldırılması üzerine lağvolundu. Saraylara mensup tanınmış mûsikîşinaslardan siyaset icabı bu fakir meslektaşların prensliği mesuliyeti üzerlerine alanlar da vardı: III.

Henri'nin ubvacısı Clod Dö Boşardon, IV. Henri'nin oka kemancısı Clodniyon, XIII. Lui'nin maiyyet mûsikîşinası Fransuva Rişom ve en son olarak “Yirmidört Kemani”nin reisi Kiyom Dumonvar bu meyandadırlar. Halk çalgıcılarının, maişet dertleri içinde en adi ve çocukça eğlencelerden para kazananları ve bu muhitler içinde sükut edenleri olduğu gibi; dikkate şayan meslek inceliklerine vakıf seviyelileri de vardı. Fakat ciddi mûsikîler içinde yaşamak ve hakiki sanat terbiyesi almak saadetinin pek azlarına nasip olduğu da muhakkaktır. Ciddi mahfillerine malik olan saraylar bu halk sanatkârlarına kapıları katiyyen kapıyorlardı: Ezcümle İngiltere’de Kraliçe Elizabeth, onları dilenciler ve serseriler diye tavsif etti. (1597) İşte saray ile mabedin haricindeki halkın mûsikî seviyelerine bunlardan daha mevsuk bir delil tasavvur olunabilir mi?

Krallar, prensler, en ciddi mûsikî tezahürlerinde amil olan dehaların da halk ve burjuvadan çıktığını ve katiyyen kendi veya etrafı ailelerinden olmadıklarını unutuyorlar! Bach’ın değirmenci bir cedden gelen sanatkâr ailesini, Sicilya’lı köylü bir aileden gelen Hendel’in berber babasını, Glock’un babası olan Çek köylüsünü, Hayden’in fakir bir araba ustası olan Hırvat babasını, Mozart’ın ciltci esnafı ailesini, Bethoven’in Belçikalı fakir dedelerini hatırlatalım. Klasik sanatta esen saf, temiz, tabiatı aksettiren hava, işte bu menfezlerden girmişti; içindeki halk ruhunu çıkarmak mümkün olsa ağır bir ciddiyet, bedbin edici bir ahiret veya zahiri bir yıldız kanavası kalacağı bugün itiraf olunuyor. Halk menbalarına ehemmiyet vermek ihtiyacı da buradan doğuyor.²⁴

Sanatkârlık ile asaletin ikizliğini kabul edememek yüzündendir ki, terbiye düşkünü veya kıskanç prensler, milletlerin en yüksek dahi evlatlarını bile uşakları sırasında sayıyorlardı; köylü çocukları değil mi idiler ya!?

Hayden’in senfonisini dinleyen Macar Prensi Esterazi, orkestrayı durdurup şef Firitberg’den eserin sahibini sormuştu. Firitbergs, titreyerek “Hayden” dedi ve orada bulunan bestekârı gösterdi. Prens yüksek sesle:

-Ne! Bu mûsikî bu “mağribi”nin eseri midir? (Hayden’in rengi de filhakika böyle bir istifhama hak verdiriyordu) diyordu. Ya! Şu halde, mağribi, şu dakikadan itibaren benim hizmetimdesin. Adın neymiş bakalım?

-Jozef Hayden.

²⁴ Musiki eserinde milliyet, Mahmut Rağıp, Dâru’l elhân Mecmuası, No: 4.

-Ne! Bu isim bana yabancı gelmiyor; sen galiba zaten benim nezdimdensin. Niçin seni şimdiye kadar görmedim?

Prensın yanındaki erkanın debdebesinden ve bu mütekebbir lisandan şaşalayan Hayden cevap veremiyordu; Prens devamla dedi ki:

-Git, bir Şapel muallimi elbisesi giyin; bir daha seni bu kıyafette görmeyeyim: Ne küçük boyun var, suratın da ne miskin; yeni bir elbise al, bukleli bir Peruka, raba ve kırmızı ökçeler al; ama, boyunun iktidarına yetişmesi için ökçelerinin yüksek olmasını istiyorum. İşitiyor musun, haydi bakalım, bunların hepsini verecekler.

Eğer bugün bir efendi mümtaz bir sanatkâra bu tarzda hitaba teşebbüs etse, muhatap başını kaldırır, omuzunu dönerdi; fakat Hayden'in zamanında ve bilhassa Almanya'da, Prens hizmetinde bulunan en meşhur bir mûsikîşinas bile uşaktan başka birşey değildi, hizmetçi itaatkârlığına mahkumdu. Antuvan Esterazi, Macaristan'ın o neviden eşrafından biri idi ki, mûsikî aşıkalarına ve mûsikîşinaslar hakkında beslediği takdir ve iyilik hislerine rağmen, onlara farklı bir şekilde muamele edebileceğini anlayamıyordu. Binaenaleyh Hayden eğilmekten başka birşey yapmadı, saçlarını ve genç erkek zarafetinin kayıp oluşunu teesürle düşünerek orkestranın bir köşesinde büzüldü." (Fetisten). Bach da Mozart da bu nevi tahkir ve tezyif vakalarından bahsetmiştik...

Bethoven mi? İşte hükümdarların en ateşli düşmanı! Bütün meslektaşlarının intikamını almak için yanyordu. Biyografı kendisine (his siyasetcisi=Gefuhls Politiker) adını verirler. Eflatun'un Cumhuriyeti elinden düşmeyen kitaptı. Bethoven'i en iyi tanıyan Şindler, "Bethoven ihtilal esaslarını seven nihayetsiz bir hürriyet ve millet hâkimiyeti taraftarı idi" diyor. Bir mektubunda, krallar ve prensler istedikleri gibi hafi müşavirler kullanabilirler, onları rütbe ve nişanlara gark edebilirler; fakat yüksek adamlar hiçbir zaman layetenahiye yükselmiş zekalar yaratamazlar. İşte benimle Göthe gibi iki adam yanyana bulununca, o beyler bizim azametimizi hissetmelidirler. Dün eve dönerken yolda hükümdar ailesine rastgeldik. Göthe yolun kenarına çekilmek için kolumdan ayrıldı. Kendisine bir adım attırmak için söylediğim bütün sözler boşa gitti. O vakit şapkamı başıma geçirdim, redingotumu ilikledim, ellerimi arkama koyarak kesif kalabalığın arasına karıştım. Prensler ve nedimeler hemen bana yol açtılar; Dog do Rodolf beni selamlamak için şapkasını çıkardı; Kraliçe benden evvel selam verdi. Bütün büyükler beni tanıyorlar." Doktor Moller de diyor ki: "Bethoven daima hükümet, polis ve kibarların itiyatları hakkında ve hatta herkes içinde

serbestçe fikirlerini söylüyordu. Polis bu tenkit ve hicivlerden haberdardı; fakat bir garibin sözleri gibi görerek cümlesini müsamaha ediyor, dahası harikulade bir surette şaşalanan bu insanı rahatsız etmekten çekiniyordu..” 1819’da Hazreti İsa’nın nihayet çarmıha çekilmiş bir Yahudiden başka birşey olmadığını söylediği için az daha polis tarafından çevrilecekti! Bonapart ordularının cumhuriyet ideali ile Viyana’ya doğru ilerlemesinin, kanaatlerini nasıl alevlendirdiği meşhurdur. Bu hareketlerin ilhamı altında yazdığı eserler ve bilhassa kahramane (Eroica) ünvanıyla meşhurdur. Üçüncü senfonisinden bidayetindeki Bonapart ismini nasıl sildiği hikayeleri uzundur. Evet, sildi; çünkü Napolyon’un imparatorluk siyasetine avdetini teesürle duymuştu. İşte en demokratik bir sanatın peygamberi olan Bethoven’in hisleri de bunlardı... Fakat, mûsikînin millet ve cemiyet ile alakasını ilmen ilk duyan memleket, ihtilal-i kebir Fransası oldu. 1789’dan itibaren Fransız münevverler ile mûsikîşinasları bu gayeye doğru bayrak açtılar. Fransa’daki cumhuriyet hareketlerinin Fransız mûsikî hayatındaki tesirlerini en evvel Jol Kombaryo tafsil etmiş olduğundan meraklı kârî’yi oraya müracaata davetle iktifa ediyoruz.²⁵ Gretride, ihtilal-i kebir esnâsında yazılan “hakikate dair” (1802) ünvanlı eserlerinde, bize, mûsikî sanatkârının evvelki devirlere ait içtimaî vaziyetini mütenevvi ve ibret alınacak hikayelerle tasvir eder. Mûsikîşinasların izzet-i nefis isyanı, büyük ihtilalden pek az evvel başlamıştı; bunun içinde ihtilalin yegane söz dinletmek vasıtasına maruz kalan bir mûsikîşinas hemen gidip düello talep ediyor. Markiz asaletinin bir mûsikîşinas ile döğüşmeye müsait olmadığını söylemek istiyorsa da nazikane bir icbarla daveti kabule mecbur bırakılıyor. Polonya ormanına gidiyorlar. İzzet-i nefis acısıyla meçini sıyıran sanatkâr, neşeli bir zafer sayhasıyla bir hamlede hasmının kolunu deliyor ve sonra da yıkıldığı yerde inleyen Markiz’in kulağına: “Markiz! Markiz! Sizi öldürmek değil, yalnız pek ziyade muhtacı olduğumuz bir beşeri ahenk dersi vermek istedim” diyor... İşte mûsikîşinasa hürmet ananesi bu ilk icbarlardan biri evvela Fransa’da; ve o merkez vasıtasıyla da bütün Avrupa’da yayıldı. Maarifin yükselmesi de buna yardım etti.

Fransa’da asrî mûsikî ihtilal-i kebirden beri teessüse başladı ise de, harikulade hamlelerin 1870’de cumhuriyetin son ve kati olarak teessüsü arkasından başladığı görülür. Bu teahhürde siyasi mücadelelerin dahlini düşünmek doğru değildir. Muvaffak olmanın ilmi yollarını, programını ve sistematüğünü bulamamaktır ki gecikmeye sebep oldu. Gerçi pek fedakâr ve vatanperver mürşitler çıktı, ciddi teşebbüsler yapıldı, fakat usulsüzlük yüzünden herşey şahsî kalıyor, kısa tesirlerden sonra oluyordu. Ez-cümle bir kumandan çocuğu olup

²⁵ Kombaryo, Musiki Tarihi, cilt 2, s. 383... Lavinyak Musiki Kamusu’ndaki Fransa bahsine de müracaat, s. 1562.

Felemenk'in 1793'deki istilasında şimal ordusunda babasını takip eden 11 yaşındaki "Bugyan Vilhelm" pek küçük olmasına rağmen 1795 Temmuzuna kadar her türlü yorgunluk ve yoksulluklara cesaretle tahammül ederek askerde kalmış ve neden sonra mûsikî tahsiline başlayarak aynı vatan hisleri ile mekteplerde ve halk arasında mûsikîyi ve (Orfeon) denilen birlikte şarkı söylemek sevgisini neşre senelerce çalışmıştı.

Fransa'nın 1870'den sonraki mûsikî hareketlerinin şiddet ve süratini Romen Rola'nın kaleminden dinlemelidir: Kârî; "Bugünkü mûsikîşinaslar"²⁶ eserinin yenilik serlevhalı son faslını okumağa davet ederiz: Wagner'in temsil ettiği yeni Alman mûsikî mektebi ile Rus beste mahsullerinin celp ve tetkiki neticesinde evvela ecnebi tesirleri taşıdığı halde, sonraki mukabil bir aksülameli müteakip tamamen millîleşen yeni Fransız mektebinin, "millî cemiyet"²⁷in büyük senfonik konserlerin konservatuvardan farklı ve daha asrî bir program ile ıslahı sayesinde, bir hamlede Alber Rosel, Severak, Güstavbire, Labey, Zamazvil, Kastera, Seryaks, Alkiye, Kuandro, Estiyen, Loflem, Groz, Vitkovisky, Manyar, Rohozensky, Kidolyonkor gibi bestekârlar ve bunca genç virtüözler yetiştirmesini, neşriyatını ve konserlerini oda mûsikîsi cemiyetlerinin açılmasını Sorbon Darül Fünunda mûsikî kürsüleri tesisini; halkın mûsikî terbiyesine müteveccih diğer icraatı ve bilhassa mektep mûsikîsi programlarındaki tensikatı müstakil fasıllar halinde gözden geçiriyor ki, sistematik sa'yelerin az zamanda ne gibi harikalar yaratabileceğine cidden hayreti mucip ve misli görülmemiş bir faaliyettir.²⁷ Bütün bu muvaffakiyetler o kadar az bir zamanda kazanıldı ki, elyevm 76 yaşında bulunup tam bir zindelik içinde Paris'in Sen Jak sokağındaki konservatuvarını idare ve tevsî eyler ve yeni talebeler yetirtirmekle meşgul bulunan üstat Vensan Dendi; cümlesinin temininde amil oldu! İşte, Fransa Cumhuriyeti'nin, mûsikî tarihindeki ilk şaheseri bu (devir)dir.

Hülasa cumhuriyet ve demokrasi, tarihte mûsikî sanatının en kuvvetli toprağını teşkil etmiştir- şu şartla ki eğilmesi bilinsin.

15 Teşrin-i Sâni 1928, Köse Mihalzade Mehmet Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.98, s.1583-6

²⁶ R. Rolland, Musiciens d' aujourd'hui; 1908, Paris.

²⁷ "Bugünkü İskola'nın 500'den fazla talebesi vardır ve bütçesi 150.000. Frankı bulur. Aynı zamanda son derecede insaniyetferverane bir gaye takip eder ki, bu onun şerefidir de... Serbest ve müstakil tam teşkilatlı bir konservatuvar halini aldıysa da, Madrid sokağındaki resmi müessesesi (yani millî konservatuvar) ile ikilik çıkarmayı katiyyen düşünmez. Mösyö Vensan Dendi'nin orada da orkestra idaresi dersini vermeğe davet edilmesi, paris'in bu iki büyük musiki terbiye müessesesi arasında, tekaddüm arzuları mevcut olsa bile, katiyyen bedhahane husumet hisleri bulunduğu delildir. İskola'nın yirmibeş sene zarfında verdiği neticelere gelince, bunun ehemmiyetini anlamak için bugünkü Fransız musikisinin iftihara medar olan talebelerinden bir kaçının ismini zikretmek yeter." (Ronodo Mesnil, Musikişinaslar Dünyası, 1924.)

A.19. Mûsikî ve Cumhuriyet (3)

Eski Türk cemiyetinde de mûsikînin mukadderatı iki müstakil müessesenin elinde idi: Tekke ve saray.. tasavvuf mûsikîsinin mahfeli olan tekkenin mûsikîşinasları, dini olmayan mûsikî için de çalışıyorlardı: Meselâ, hem ilahiler, ayinler hem de kârlar, şarkılar besteledi. Saraya gelince; kendi zevk ve eğlencesi namına da olsa memleketin yetişmiş sanatkârlarını iyi kötü himaye eden yer orası idi.

Bir rivayete göre Türk mûsikîsi için sarayda meşkhane ittihazı tarihi, ikinci Beyazıt asrıdır:

890 tarihlerinde Galatasarayını inşa ile silahşörlük, kemenkeşlik ve cündilik sanatlarını tâlim ettirdiği sırada mûsikî mullimleri de tayin etmişti. Hatta oğlu Korkut bu mektepte tahsili esnâsında mûsikî öğrenip peşrev yapmış, dairesi sanatkârlarla dolmuştu; 918'de kardeşi Yavuz Sultan Selim'e karşı isyanı üzerine öldürüldüğü malumdur! Mamafih, Bursa ve Edirne saraylarında da mûsikînin rol aynadığını biliyoruz. Türk mûsikîşinasları ile iktifa olunuyor, İran'ın ve kilise ile sinagogun en maruf mûsikîşinasları da saraya alınıyordu. Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'de esir ettiği İran'ın o asırdaki en meşhur mûsikîşinası (Hüseyin Bin Bi Karar) 920'de ve IV. Sultan Murat'ın Bağdat'ta esir ettiği keza o asır en meşhur İran'lı mûsikîşinası (Şah-kulu) ile diğer dört İran'lı mûsikîşinas 1047'de, İsaklar ise diğer cemaatlere mensuptu. Elbirliği ile bir Türk mûsikîsi inşa olunuyordu! Herşey sarayın emrine amade idi. Vakıa, rahip Toderini, İstanbul'daki müşahadelerine göre "en muktedir Rum, Ermeni ve Yahudi üstatlarından mürekkep saz takımları mevcut olup cümlesinin devletten yani saraydan maaşları vardır." 1789 diye yazdıysa da, bundan, o sanatkârların hakiki bir refah yüzü gördükleri zannedilmesin.

Sarayın ve tekkenin haricindeki mûsikî ve mûsikîşinas ise, daima medreselerin müdahalelerini celp etmiştir. Bu ahlakçı müdahalelerinin, ara sıra haklı ve ekseriya cahilane taraflarını tahlil ederken, halk sanatlarının dalaletе düşmelerinden mesul sarayları da tenkide mecburuz. Çünkü orası nisbeten iyi namına ne varsa cümlesini kendi namına ayırıyordu. Tekkeye mensup olmayan halk zümresinin kulağı masna' eserler dinlemekten külliye mahrumdu. Ahlak kitaplarındaki iyi ve fena mûsikî tefriklerinden birşey anlamayan ekseriyet, mollalarda dahil olduğu halde, bilâ istisna mûsikîye muhalifti. Hatta hoca zümresi bile alel ekser bu telkinlerin tesirinde kalıyordu; para için mûsikî yapmak ayıbını ortaya çıkaran onlardır. Memleketimizdeki mûsikî telakkilerinin bu garip tecellilerinden her birini ayrı bir

seyyah tesbit etmiştir: Niboher, rahip Todorini bu eski seyyahlar meyanındadırlar. Fakat, en mevsuk tasvirleri Türk ulemasının bırakacağı da pek tabii idi. Ezcümle, Katip Çelebi, İlahiyat tahsilini maruf ulema nezdinde ikmalinden sonra, Şark lisanlarındaki malumatını genişletmek üzere İstanbul'a gelip ihtida etmiş felemenkli bir zattan da riyaziyat, coğrafya ve diğer bazı fenleri tahsil sayesinde emsalinden farklı müsbet fikirler edinmiş; ve böyle bir görüşle memleketin fikir seviyesini tenkit ederken (medrese) ile tekke arasındaki mûsikî ihtilaflarına da temas ile "lakin bu dâvâ bir zamanda fisal bulmadı. Akil olan bu makule niza-ı kadimin fasl-ı ümidinde hamakat eylemez." (Mizarü'l Hak, Miladi 1727) demiştir. Katip Çelebi'nin bile bu meselede şahsi ve hür bir nokta-i nazar takip edemeyip bi taraf kalması ve hatta Kınalızade Ali Efendi'nin "Ahlak-ı Alâî"sindeki bir türlü tahditlerle dolu tefsirlerine iştirak etmesi, hem bir zihniyete sahip öyle mübalağa edildiği kadar liberal bir zihniyete sahip olmadığını, hem de medrese müdahalelerinin halk arasındaki tesirlerini gösterir ki, ayrıca tetkik edeceğiz.

Bu telakki zaaflarından en fazla müteessir olan, mûsikîşinaslardan başka kim olabilirdi? Mûsikîyi meslek edinen cedlerimizin çektiği azap, başlı başına bir tarihtir; IV. Sultan Murad'ın tertip ettiği bir esnaf alayında duvarcı ustaları ile mehterhaneciler arasında geçen bir vakayı tekke mensubu Evliya Çelebi şöyle anlatıyor: "Esnaf zurnacıbaşı- bu taife ile mimarbaşı taifesinin huzur-u şahanede şu suretle azim mücadele ve mübahaseleri geçti.

Mimarbaşı -Padişahım biz habip neccar köçeğiyiz, zurnacılar cemşit sanatı tutmuş bir alay deccal kavmidir. Biz Padişahıma saraylar bina ederiz, selatin camileri, merkadler ve asar-ı acibeler bina ederiz. Kaleler fethinde tamir ve temim için orduy-u İslam'da lüzumumuz vardır. Bu cihetle biz önce alay etmeliyiz.

Cevap mehterbaşı -Bizim hizmetimiz padişahıma her bar lâzımdır. Bir canibe müteveccih olsa mehabet, şevket, salabet, şöhret için dosta düşmana karşı tabl, kudüm, nakir döğdürerek gider. Hususiyle cenk yerinde guzat-ı müslimini terğip için yüzyirmi koldan cenk tablına ve kös hakanilere turalara vurmağa sofa başlayarak asker-i İslamı cenke kaldırmağa sebep oluruz. Padişahım bir şeyden elem-zede oldukça huzurunda on iki makam yirmidört şube, yirmidört ustül, kırksekiz terkip mûsikî faslı edip padişahımızı mesrur ederiz. Hukema-yı kudema kulunca saz, söz, hanende, mahbup ademin ruhuna safa verir. Biz de ruha gıda verici esnaflardanız. Sen ki mimarbaşısın cümle esnafın Rum ve Ermeni cenkanelerdir. Löküncü su yolcularıdır. Hele lağımçı ve necisli herifler de vardır ki cümle esnafın mezmumu ve menhuslardır. Padişahım! Biz bu esnafı üzerimize taç ederiz. Arz-ı padişahı yok mudur ki bir

alay haşerat alayımıza tekaddüm ederler. Bu husus ki, nerede ilm-i Rasulullah olsa orada tabl Ali, Osman dahi bulunmak gerektir. Diye ser mehteran olundu.” Şöhreti bütün eski Avrupaca tanınmış ve Avrupa askeri muzika tarihine yepyeni bir devr açmış olan mehterhanenin - Osmanlı ordusunun bu en mühim mûsikî müessesesinin- bile, bu gibi dâvâlara mecbur bir vaziyette bırakılması, telakkilerin za’fına delalet etmez mi?

Şairlerimizin bile gençlerin mûsikîye intisabına muhaliftirler! Şair Urfalı Nabi (Vefatı 1124), bir çok mısraları darb-ı mesel hükmüne geçen hayriyyesinde:

Mûsikî hikmete dair bir fendir

Bilene bilmeyene rüşendir

Nice esrarı var idrak edecek

Bir gelür sineleri çak edecek

dedikten sonra, lehv ve hevaya müncer olmasından korkuyor. “Gerçi kim lezzeti çok neşvesi çoktur, ama pek içine girme uzaktan dinle, hanene gelin getirme zinhar” nasihatini veriyor.

Maraşlı Sünbülzade Vehbi (Vefatı 1214) ise, oğlu Lütfullah için yazdığı Lütfiye isimli nasihatnamesinde:

Mûsikî feni de hikmettendir

İlm-i ashab tabiattandır

Bilirem rahat-ı ervah ama

Maye-i kuvvet eşbah ama

dedikten sonra, birden bire:

Deme mutriple yella yelli

Olma her tanburenin orta teli

Çalma öyle düdüğü mevlana

Ki dine adına neyzen molla

Perdesizliktir aman etme keman

Yakışır sinei cörciye keman

Beyitlerinde mutad olan tatsız cinaslara mevzu buluyor. Bu ne perhiz bu ne lahana turşusu!... Bu ifadelerde, mûsikîyi denemezse de, mûsikî mesleğini tezyif eden aşıkâr bir mana mende mecdedir ki zamanlarımıza kadar maalesef devam etti, sebep de cehldi. Çünkü, Abdurrahman Şeref Bey merhum bile bu beyitleri naklettikten sonra, “ikisinin de maksadı mûsikîyi tezyif olmayıp sanat ve vasıta-i maişet ittihaz olunmasındaki mahzurları ve usretleri gençlere ihtar eylemektir. Avrupa’da bile ekser esatize-i mûsikîye değerleri nisbetinde tevsi-i maişet ve kesb-i gına edememişlerdir, kıymetleri sonradan bilinmiştir.” diyor. Her hakikatin tarihte bulunduğunu vaz eden vakanüvis zihniyetiyle hareket ettiği için ve eski ile yeni Avrupalı mûsikîşinasların maişet itibarıyla farklarını bilmemek yüzündendir ki, Şeref Bey, medreseli şairlerimizin nasihatlerini bugünkü gençliğin kulağına bilâ tenkit eriştirmenin zararını göremiyor. Halbuki, mûsikîşinasın memleketimizdeki halini bilen berhayat bir Avrupalı, gençliğimize büsbütün farklı nasihatler vermiştir. “Mûsikîyi delicesine seven Türkiye’de, mûsikî sanatkârlarının vaziyeti katiyyen millet yekûnu dahilinde ilmen temsil ettikleri içtimaî kıymete tekabül edere benzemiyor. Avrupa’da, sanatkârlar, resmi veya hususi yüksek mevkiler işgal etmektedirler; en incelmış cemiyet, milletin elit sınıfı onlara hürmete, kendilerini tanımağa, konserlerine gitmeğe dikkat ederler. Şark’da vaziyeti aynı merkezde olduğu görülmüyor; orada sanatın menfaatlerine karşı pek muzır bir ayrılık var. Bu zihniyet, yeni içtihat cereyanları arasından bağırılarak ta esasından değiştirilmelidir. Mûsikî mesleğinin hürmet gördüğü ve kâr temin ettiği gün, talipler, hem de iyi talipler eksik olmayacaktır.” (Mösyö Borel) şu halde yeni Türk Cumhuriyetinin ilk himmeti, mûsikîşinasların istikbalini, maişetini, tahsillerini temine matuf olmak lâzımdır. Mûsikî mesleği ile diğer meslekler arasındaki fark kaldırılmak için herşey yapılmalıdır. Mûsikîşinasa çalgıcı, mûsikî muallimine usta demek adetlerini kati surette öldürmek, yazıya, konserlere ve mektep telkinlerine ne kadar muhtaçsa, genç istidatların tereddütsüz talig tecrübesine girebilmeleri de mûsikî mesleğinin ciddi ve müreffeh bir meşgale olarak tanınmasına öylece mütevakkıftır. Millî bir şehir operası tesisi bile asgari 150 âlî meslek tahsili görmüş mûsikîşinasların, bir millî orkestra teşkili yetmiş bu kadar sanatkârın birleşmesine ihtiyaç gösterdiği unutulmamalıdır. “Mûsikîşinas” maddesine ayrı bir yazı ile avdet edeceğiz.

(Tolstoy), asrî şairlerin, ressamların, mûsikîşinasların, halkın mecmuunca karanlık ve anlaşılması müşekkel olduklarını iddia etmekte ise de, haklı olan, bu satırların münekkitleridirler. Çünkü, yaratıcı sanatkâr, umumi, basit ve ibtidai hislerin kuvvetine yükselmiş olup, bu ma fevkden her zaman alçalabilmesi elinde değildir. Şu halde yüksek

sanatın halkın umumuna doğru alçalmasın değil, halkın o seviyeyi anlamağa doğru yükseltilmesi lâzımdır. Halkın terbiyesini, gittikçe genişleyen bir daireye benzetirsek, en evvel bu dairenin merkezini hazırlamak lüzumu tasdik olunur. Sarayın inhisarından kurtardığımız ciddi ve yüksek sanatı, Darül Fünunlular, mektepliler, ocaklılar, genç münevverler; millî sanatkârlarımızı bir arada bulundurmak, ideal sanatkâr ittihatları vücûda getirmek, hep bu merkezi hazırlamak demektir. Herşey bu toplanmalardan çıkacaktır. Bizzat mûsikî müesseseleri, ittihat ve arkadaşlık hayatının numuneleridirler: Orkestralar, korolar, operalar, mûsikîşinas birleşmelerinden başka birşey değildir: Aldıkları “beraberlik=ensemble” vasfı, tam bir cemiyet mefhumudur. Tolstoy’un “sanatı beşeri hislerin münakalesinde vasıta” görmek istemesi, arzuların en ulvisi ise de en medeni memleketlerin maarifleri bile, modern ve ciddi sanatı bu kadar nüfuzlu bir terbiye aleti haline getirmediler. Mamafih, düne nazaran bugünkü seviyeler hayretle karşılanmağa layıktırlar. Ezcümle, İngiltere’de, dalgalana dalgalana genişleyen mûsikî terbiyesinin dairesi şimdi şu haldedir:

- a-Kilise mûsikîsine karşı, medeni,
- b-Oda mûsikîsi için, tevakkuf halinde, fakat iyi,
- c-Operaya karşı bir parça müterakki,
- d-Koro mûsikî için, müterakki,
- e-Askeri mûsikî için, müterakki,
- f-Orkestra mûsikîsine karşı harikulade bir derecede müterakki.

Almanya’nın 6000 nüfuslu Bokeburg beldesinde, bir konservatuvar, ikinci bir mûsikî mektebi, bir büyük orkestra, beş kilise mûsikîsi heyeti, üç maruf teganni muallimi, onbeş muktedir mûsikîşinas ve muallim, 700 kişi alacak bir tiyatro, 400 kişilik diğer bir mûsikî salonu vardır! (1922 senesi Almanya mûsikî salnamesinden). Şu halde, musikînin halk ile alakası düşünülürken yetişmiş sanatkârları başlıca merkezlerden uzaklaştırmak gibi bir yola sapılmamalıdır. Yine bu sebeptendir ki, İstanbul’da teşekkül eden “Sanayi-i Nefise Birliği”nden çok şeyler bekliyoruz.

A.20. Mûsikî, Çocuk ve Ana-Baba

Yetişmiş, elinden ameliyatçı olarak iş gelebilen bütün mûsikîşinaslarımızın pek küçük yaşlarda mûsikîye başlamış olduklarından evvelce de bahsetmiştik. Daha doğrusu her küçük yaşta mûsikîye başlayan muhakkak surette az veya çok muvaffak olur. Bunun aksi istisnaları teşkil eder. Binaenaleyh, sanatkâr gençlerimizin adeden artmasını istiyorsak yedi sekiz yaşındaki mini minilerin istidatlarını aramakla işe başlamalıyız. Mûsikî, bu itibarla diğer sanatlara benzemez.

İlk mekteplerdeki mûsikî muallimlerine düşen vazife, yalnız umumi ders maddelerini tatbik etmek değil, aynı zamanda müstesna alakası ile arkadaşları arasında yükselen küçükleri ayırmaktır, bunlarla hususi surette meşgul olurken, ana-babaları da vaziyetten haberdar etmek lâzım gelir.

Bu noktada bizde ana-babalar ekseriyetle tarizlerle karşılaşmağa mahkumdurlar. Çünkü çocukların müstakbel maişetleri veya esas mektep tahsilinden mahrum kalacakları ve hatta mûsikînin bir meslek sayılamayacağı gibi ananevi düşüncelerle elan esir yaşayan ana ve babalarımız ekseriyettedir. Yetişmiş mûsikîşinaslarımızdan sorunuz: Ekseriyetle ana ve babaları ne derecede münevver bulunmaları veya yetimleri bulunup askeri mızıka ocaklarına girebilmiş olmaları sayesinde tekamül imkanını bulabilmişlerdir. Şu halde, elan binlerce genç istidatlarımız ölüp gidiyor. Hatta istidatların ilk çiçeklenmesi, bazen ana-babaların cebri idarelerine muhtaç olduğu bile görülür. İkaz olunmadan kendini bulamamış yüksek kabiliyetlerin bulunduğu sabittir. Bethoven bidayette zorla mûsikîye çalışıyor, bir odaya kilitlenerek dayak tehditleri altında piyanoya çalıştırılıyordu. Fakat, sonradan!.. hülâsa, gençliğin mûsikî istidadını ilk aramak vazifesi katiyyen ana-babaya düşüyor. Halbuki, bizde!..

Her türlü indî tereddütlerden sıyrılmak zamanı çoktan gelmiştir: Evvela, günde bir saatini her hangi bir saz dersine ayıracak küçük bir mektepli, mektep tahsilinden hiçbir fedakârlıkta bulunmuş olmaz. Tatil zamanlarını mûsikî sahasında nisbeten çalışarak geçirecek bir mektepli için, mektep zamanlarında hatta yarım saat piyano veya kemana çalışmak bile pek müsmir neticeler verir, istidadının en körpe zamanları öldürülmemiş olur.

Saniyen, mûsikîde her teferrüt eden genç, mûsikîyi kendine meslek edinmek mecburiyetinde değildir. Her medeni memlekette mûsikî amatörü olarak teferrüt eden doktorlar, avukatlar, mühendisler, ressamalar vardır. Bu nevi mümtaz mûsikîşinasların hizmet ve faideleri, birinci derecede kendi terbiyelerine, ikinci derecede ise etrafindakilerin bedii

terbiyesine dokunuyor. Medeni memleketlerde umum mûsikî ile alakasının, ecnebi lisanlar öğrenmek kadar ve hatta ondan fazla umumileşmesi ve mûsikînin adeta bir nevi din halini alması, işte bu yolda hareket edilmekle mümkün olabilmektedir.

Piyano dahisi Korto'nun son İstanbul konserleri esnâsında Paris'te çıkan Komedia gazetesinin İstanbul muhabirine verdiği mülakattaki şu sözleri, Türk analarına hitap ediyor. "Sizce mûsikî nokta-i nazarından terbiye edicilik rolü nedir?

-Aile arasında bu rol bedihîdir. Sonraki hocaların kıymeti her ne olursa olsun, mûsikî zevkini ilk zihinlere yerleştiren ve çocuğunun hakiki, muallimi olan annelerdir. Mûsikî aşkı anneye aittir. Bu nokta-i nazardan kadının rolü en mühimdir. Cemiyet içinde virtüozun rolü latif olabilir. Fakat her neviden muhtelif telakkilerle kösteklidir...

Binaenaleyh kadın için "tâlim" cihetinde sanattan anlama seviyesi hakkında ne düşünüyorsunuz?" sualine de cevap veriyor:

"-Beni gayetle müftehir, müteheyyic ve minnettar bırakmış olan kabul tarzı, hakikaten mûsikîşinas bir ruhtan doğabilirdi. Dikkatime en çok çarpan cihet konserlerimde talebelerin ve gençlerin bulunmaları oldu. Bu hal, son derecede ümit verici bir işarettir. Çalışan sınıflar arasında sanat işlerine karşı tecessüs ve merak hissi bir kere girerse, bu memlekette (yani, Türkiye'de) mûsikî gözü kazanılmış olur...²⁸

Tekrar ediyoruz ki, mûsikîyi meslek edinmeli kazanç ve maişet noktai nazarından akibetlerini mühim görenler, bu yolda düşünmekte serbesttirler. Fakat bu nevi düşünceler, genç istidatların terbiye edilmesine mani teşkil edemez.

Her yetişen mûsikîşinas, hayatını mûsikî ile kazanmak mecburiyetinde olmadığı gibi, esas mesleği mûsikî olmayanların mûsikî ile ciddi surette uğraşmalarına da mani yoktur. Meşhur mesel mucibince "Kırkından sonra saz çalamayacağı" için (lise tahsillerine mani olmamak) gibi düşüncelerle istidatları öldürmek cinayetini işlemekten artık ürkmeliyiz.

Sanat tehzibi derken en başta mûsikî hatıra gelir. Çünkü Korto'nun da dediği gibi "Mûsikî sanatların en içtimaîsidir"

Resmimiz, Garp memleketlerinde ne kadar tabii yollardan gençlerin mûsikî istidatları yükseltildiğini gösteriyor: Ses mûsikîsi! Bundan daha tabii ve tahsili kolay bir bedii terbiye vasıtası tasavvur olunabilir mi? Garpta, gençler, hususi saz dersleri aldıktan başka, güzelce

²⁸ "Comedia" Paris, 3. Fev. 1928.

seslileri, ayrıca mektep, kilise, mahalle, kulüp (koro) lerine iştiraki de vazife bilirler. Onları bu yola ilk teşvik eden ana ve babalardır.

Resmimiz, vaktiyle (Sebastiyan Bach)’ın muallimliğini yaptığı Leipzig’deki “Thomas Kirhe” korosunun bugün nasıl çalıştığını gösteriyor. Bu temiz yüzlü ve giyimli çocuklar bütün Avrupa gençliğini temsil ediyorlar. Avrupa gençliği ki, “Karl İştiravbe” gibi yüzbinlerce profesörlere malikiyetle bahtiyardılar.

Mûsikî istidadının derecesini peşinen sıhhatle tayine imkan yoktur. Bazı çocukların vezin muhabbeti gösterdikleri, dinledikleri mûsikîlerin vezinlerindeki tenevvu’u sevip ezberledikleri herkesce bilinir. Bazı küçüklerin de basit lahnleri sıhhatle terennüm ettikleri görülür. Fakat bu aldatıcı tezahürlerin ekseriyetle sonunda netice vermediği sabittir. İstidat, bilhassa saz çalmağa başladıktan sonra anlaşılabilir. Yani talebenin, cibrî veya iradî çalışma saatlerinin az veya çok süratle semere vermesi ile tayin olunabilir. Ekseriya öğrenme suhuletine malik talebeler gayeye varabilmekte, günde dört-beş saat çalıştığı halde faideli neticeler elde edemeyebilir ise sonunda muvaffak olamamaktadırlar. Çocuğunun mûsikîye teşvik ihtiyacını duyan ana ve babalar şu maddelere bilhassa ehemmiyet vermelidirler:

1-Çok ciddi bir muallime müracaat etmek. “Başlangıç için basit bir muallimin işe yarayabileceği” zihniyetini bırakmak.

2-Çalışma saatlerinin her türlü intizamını temin hususunda müessir olmak.

3-Gençlere çok ciddi konserler, büyük sanatkârların müstesna mûsikî adamlarını dinletmek bu yoldaki dikkat ve tecessüs melekelerini terbiye etmek, fena mûsikîlere karşı nefret uyandırmak.

4-Herhangi bir sazın çok sene ders almakla öğrenilebileceği gibi bir zihniyet ile işe başlanılmamalıdır. Meselâ keman için: Orta keman çalmağa altı sene, iyi keman çalma oniki sene muallim yanında çalışmağa muhtaçtır.

Bu temennilerimizi bütün ana-babalarımız okudu ve hatta her okuyan dediklerimizi kabul etti mi? Şüphesiz ki hayır! Binaenaleyh, ana-babadan mahrum yetimlerin hükümetin teceddütperver himayetlerinden sanat yolunda da azami derecede istifade görmesi gibi bir fikir, önümüze bugün için ümitle dolu ufuklar açıyor. Evet, eski asırlar Avrupasında olduğu gibi bizde de daha uzun müddet -ana ve babalar, teşvikkâr tavsiyelere pek az ehemmiyet verecekleri için, yetimlerimizi sanatkâr yetiştirmeğe matuf resmi teşkilat yapmamız bir

zaruret halini almaktadır. Mûsikî, yetimler için en samimi bir arkadaş ve “teselli vasıtası” olabilmektedir. Bütün eski asırlar Avrupası, yetimleri mûsikîşinas yetiştirmek sayesinde o muazzam mûsikî inkılaplarını meydana getirebilmişlerdir. Çok kimsenin dikkatini celbetmeyen bu pek mühim mevzu gelecek nüshada tevsî ile resmi makamlarımızın dikkatini celbe çalışacağız.

1 Nisan 1928, Mihalzade Mahmut Ekrem, MİLLÎ MECMUA, sa.107, s.1725-7

A.21. Türk Mûsikîsi (*)

Yazan: Ojen Borel

Terceme Eden: Mahmut Râgıp

İstanbul'daki ve Türkiye'deki mûsikî hayatı sathı bir şekilde tetkik olunca dikkate şayan bir faaliyet göze çarpar. Şark Garp mûsikîsi konserleri, her nevi neşriyat, gazete ve mecmua makaleleri, konservatuvarlar açılması hadiseler daha daha yakından gözden geçirilince de bütün ihtirasların tek bir ihtilaf maddesinde toplanmış olduğu görülür ki, hep şu iki madde beyinde döner: Alafranga veya Alaturka mûsikî!

Alafranga mûsikî taraftarları azim ve sebatla diyorlar ki, Garp inkişafın harikulade noktasına eriştiğinden, en iyisi, mûsikî de dahil olduğu halde oranın bilâ istisna bütün icraatını tatbik etmektir. Mantıken böyle bir mutalaa pek sağlam sayılmaz ve terakki mefhumunun çok az mütalaa olunmuş bir anlaşılması esasına istinat eder. Hiç şüphe yok ki, İstanbul'dan Emir'e, günlerce yaya yürüyerek veya katır sırtında gitmekten demiryolu tarikiyle birkaç saatte vasıl olmak daha pek tatlı olurdu; New York havadislerini telgrafla almak günler ve günlerce bir yelken gemisinin şüpheli muvassalaletini beklemekten daha rahat olurdu. Fakat maddi terakki herşey değildir ki; onun, fikri terakki ve manevi terakki ile bir arada bulundurulması hiçbir veçhile doğru olmaz; Garp medeniyetinin harici parlaklıkları ile gözlerin kamaştırılmasına meydan verilmek maddesine gelince, bu pek ehemmiyetli bir bahistir.

(*) Mösyö Borel, bundan bir müddet evvel mecmuamız için pek kıymetli bir tetkik göndermişti. (No: 92-93) birkaç gün evvel kendisinden yeni bir makale daha aldık. Üstat, bu makalede tekrar, eski besteleri ve musiki hulkıyatını toplamak, çalmak, plaklara almak ve her nevi konserler verilmek, konservatuvarlarımızda ciddi tedrisatta bulunulmak asır tekniği ile millî eserler yazılmak gibi akademiz musiki işlerimiz haricinde nazar-ı dikkate almamız lâzım gelen ilmi ve nazari “makamlarımızı ahenklemek” mevzuuna dikkatimizi celbediyor ki bu işin ehemmiyetini mecmuamız her fırsatta işaret etmişti. İfadelerinden de anlaşılacağı veçhile, mevzu, henüz akademik bir mahiyet alamazsa da -çünkü ameli semere ve mahstilleri uzak istikbalde şümüllü yazılarına intizaren yeni fikirlerini teşekkülle ve aynen derç ediyoruz. Tekrar ilave edelim ki, bu laboratuvar meselesi Garp'taki bir kısım yenilik taraftarlarının, futuristlerin ve çeyrek sescilerin taharrilerine hayli müvazidir. Alel umum musiki mahfillerimizce müsbet bir görüşle karşılanmasını temenni ederiz.

Mûsikî bahsinde, diyelim ki, Türkler Garp mûsikîsini kabul ettiler netice ne olacaktır? Kendininkilerden tamamen başka içtimaî, kavmi, fikri muhitler içinde asırlardan beri inkişaf eden bir sanatın son günleri olacaklar ve kendilerine tamamen yabancı bir sanatı temsile - lisan, adetler ve düşünce tarzlarını iki günde değiştirmeyecekleri gibi- katiyyen imkan bulamayacaklardır. Çünkü yukarıdaki mütalaa bunu demek istemektedir. Neden Türkler konuşmak için Avrupa lisanının kabul etmiyorlar? Neden domatesleri, bamyaları, patlıcanları, helvayı, lokumları bırakıp ta Fransız sebzelerini, pastalarını, kahvesini almıyorlar? Mantıklı olup bu gibi düşüncelerin sonuna kadar varmalıdır: Filhakika, herkes güçlük çekmeden anlar ki, meselâ İsveçlilerin fevkalade hoşuna giden adetlerin, geçim tarzlarının, yaşama tarzlarının -onların gayet medeni kimseler olmalarına rağmen!- İstanbul'da veya İzmir'de tatbikleri kabil değildir.

Mûsikî hakkında da hal böyledir. Filan mûsikî sisteminin arzın filan noktasında kullanılmasının pek kuvvetli ve gayet derin sebepleri (bu sebeple henüz meçhulümüz olsa bile) vardır. Bu tevzide tesadüfün hiçbir dahli yoktur. Bitaraf müşahit, filan ırkın mûsikî nevini kullandığını görünce bu esas vakayı sadece kaydeder ki, ehemmiyeti münferit şahısların ve onları harekete geçiren ihtirasların pekçok fevkindedir.

Bu vakıa, umumiyetle gözden kaçan bir neticeye yol verir: Evvelki nesillerin mesaisi mecmuunun yetiştirdiği her yeni nesil kendisine iyi olarak mevrus herşeyi onlara medyundur. Sıra mucibince de, haldeki nesil, gelecek nesillerden mesul olup bu mirası azaltır veya çoğaltır. Şu halde, bilhassa mûsikî bahsinde Türkler'in, kıymetli millî sanatları mirasını ecnebi sistem namına -ki bizzat baştan başa değişmeğe namzettir- atmak hakkına malik olup olmadıklarını şuurlu bir şekilde soruşmaları lâzım gelir.²⁹ Az veya çok yakın bir istikbalde, Mısır'da, İran'da veya başka bir yerde hal-i hazırda Türk mûsikîşinaslarını taciz eden meselelerin neticeleri bulunursa, millî ananelerin en zariflerinden birinin katiyetle terkini tavsiye edenlerin ahfad nazarlarındaki mevkii ne olur? dediklerinde muvaffak olurlarsa teessüfün telafisi imkansız kalacağından ayrı bir mesele. Terakki mevzuu bahs iken boyun eğilimesi lâzım gelen hatta bazen pek acı feragatlerde bile bulunacağı ileri sürülecektir. Bu

²⁹ Türk Musikisi'ni ve binaenaleyh onun müessis olduğu sistemi memleketten atmak, silmek hiçbir hakiki münevver Türkün aklından geçmediğini zannediyor değil, biliyoruz. Çünkü buna maddeten imkan yoktur. Hatta, Türk Musikisi'ni saklamak yolunda surasıyla ve her şey resmen yapılıyor. Yalnız basit ve yeknesak mevzuları ve halleri ile eski ve antika eserler repertuvarının, asrî bir terbiye aleti gibi kullanılmayacağı ve eski tekniğin asrî sanat ihtiyaçlarını tatmine kafi yeni eserler inşasına ve ifadesine kifayetsiz geldiği hakikati Türk münevverlerini yeni ibdağlarda her şeye rağmen cezri olmağa mecbur bırakıyor.

Bizce fen (teknik) beynel-mileldir. Çeyrek seslerle yenilik yapmak maddesinde garplı ve şarklı âlimlerin aynı kuvvette çalışmaları veya temennilerde bulunmaları da istikbalde yine bu beynel-millelik gayesine bir kat daha kuvvet verecek değil midir? Her yerdeki diğer müşterek bir ideal "polifoni" değil midir? Musiki fen yolunda maddi milliyetler hududunu büsbütün aşmağa doğru gidiyor. Bu istikbali temenni edelim, dikkatle Mösyö Borel'i dinleyelim. Musiki fenninin beynel-milel terakkisinde Türklerin hissesi bulunursa ne saadet! (Mütercim)

doğrudur. Fakat işte bu arada, Türk Mûsikîsi'nin ziyatı da acaba bu nevi ictinabı imkansız kurbanlardan biri olacağının isbatı unutuluyor. Halbuki halin tamamen bunun aksine olduğunu göstermek pek kolaydır: Majör ve minör modlerinden ve ezeli iki, üç, dört zamanlı ölçülerinden yorulmuş bulunan Garb mûsikîşinası, makamlarla usuller listesine şöyle bir göz gezdirince, orada, gayet sade şekiller altında gizli müessir ifade vasıtaları bulunduğunu sezmekte gecikmiyor ki bu vasitalardan bütün mümkün faydalar henüz istihsal olunmamıştır bile.

Artık meselenin tam ortasındayız. Bu faydaları ameli bir şekilde nasıl istihsal edebiliriz? Alafranga mûsikî taraftarları bir mengenenin iki kolu arasında sıkışmış olduklarını muzafferden gösteriyorlar: Ya Avrupa gamını kabul ile Şark kantileni diyatonikleştirmek ki, bu armonizasyonu kolaylaştırır fakat, inhita kabul etmeyen tam ses ve yarım ses aralıklarının itaati altına alınmak neticesinde makamların hususi seciyesi, ortadan kaldırılmış olur (ki bu Avrupa mûsikî sisteminin başka bir tatbik tarzı demektir), yahutta ıslaha kabiliyetli görülmeyen makamları, bugünkü gibi aynen saklamak.

Görünüşe göre düşüncelerde bir hayli teşevvüş hüküm sürmektedir: Herkes armonizasyonla tenevvüm edilmiştir; bilhassa mevcut lahnlara refakatler yazılmak isteniyor. Refakatlar yazmak ise meselenin yalnız bir cephesidir.

Esas dâvâ şudur: lahn itibariyle “rast” gamı esasına ikağ itibariyle de “usuller” esasına müstenit bir mûsikî sistemi ele alınınca, bu sisteme uygun gelecek polifoniye, orkestrasyonu ve şekilleri bulmak. (Armoni) değil (Polifoni) demelidir, çünkü diyatonik olmayan bir sistem dahilinde hiç bir armoni kaidesi yoktur; daha doğrusu bu yepyeni şey için yepyeni bir kelime bile icat etmek lâzımdır.³⁰ Diyatonik mûsikî yavaş yavaş kendi armoni kaidelerini bulmuştur. Şark sistemi de kendisini vücûda getiren sadaları üst üste sıralamanın muhtelif mümkün yollarını keşfi mecburdur: Laboratuvar veya akord denemeleri, akustikçilerin, mûsikîcilerin her türlü tecrübeleri, hep birden uygun bir sistem kurmak gayesiyle harekete gelmeğe mecburdurlar. Unutulmasın ki, böyle bir etütte, Garp mûsikîsi prensipleri mukayese noktası gibi kalmaktan başka bir kıymet almamalı, ehemmiyetlerini izamdan çekinilmelidir. Şüphe yok ki, çalışma zümrelerinin el birliğini istahzam edecek olan böyle bir armoni beraberliğinin, yalnız, Şark sanatı ile Garp sanatının her ikisine tam manâsıyla vakıf Şarklılar tarafından ele

³⁰ Biz terceme yapanlar, alel-ekser mod kelimesine mukâbil makam, mezor mukâbili de usul demektediriz. Hakikatte bu kelimeler daima birbirlerinin tam mukâbili değildir. Gelecek yazılarımızda Mösyö Borel gibi biz de, meselâ mod ve makam kelimelerini ayrı ayrı bugünkü Garp veya Şark musikilerinden bahsettiğimize göre kullanırken, armoni tabirini de asır fennine tahsis ile, Mösyö Borel'in istediği Şark Polifonisine ahenk diyeceğiz. (Mütercim)

alınmasına mecburiyet vardır. İlimden ziyade hüsn-ü niyet ile hareket eden kimselerin yaptığı acınacak haldeki tecrübeler bu zarurete kuvvet verdiriyorlar.

Bu iş ne kadar sürecektir? Orasını kimse bilemez. Diyatonic sistem kendi armoni sistemini ve kendi şekillerini buluncaya kadar birkaç asır geçti. Major ile minordan farklı gamlara müstenit gragvar tegannisine elverişli bir refakat tatbiki hususunda bir asır kadar bir zamana ihtiyaç görüldü. Rast'ın polifonisini icat için ise ihtimalde bundan daha az bir zamana ihtiyaç görülecektir.

Muhakkak olan cihet şu ki, bir kere muvaffak olunduktan sonra -ki bu takdirde Nişabur gibi ıskalelerin elverişli tarzlarını da bulmağa muvaffakiyet hasıl olacağı kendi kendine anlaşılır- Şark sistemi, herbirinin kendine has ayrı bir ifade kabiliyeti bulunan birçok gamlara sahip olmuş olacak ve bunların huzurunda bizim iki Avrupalı majör ve minörümüz yüzlerini buruşturacaklardır.

Hamiş:

Mösyö Borel, ayrıca, evvelce mecmuamızda tefrika edilen “Çeyrek Seslerin Tarihi” (No: 85-96 sekizinci cilt) hakkında da şu iki küçük fakat mühim ihtarda bulunmuştur ki, nasılsa müphem kalan bir mukayese noktasına vuzuh verir: “Çeyrek ses hakkındaki makalelerinizi okudum. İkinci sınıf kalemlerden çıkmış vesikalar üzerinde çalışan Fetis'i ve diğer müellifleri bozmakta haklısınız. Avrupa'daki çeyrek sesler hakkında şu noktayı işaretleyiniz ki, intibah devrinin Krakomanisi sadece bir mûsikîyi ve sanatı anlamak (dilettantisme) hali olup, kayıp olan çeyrek seslerin ziyama sebep olan şey, Garp mûsikisini diyatonicleştiren portedir. Fazla olarak bizim çeyrek seslerimiz bilhassa tezyinat makamında bulunmuyorlardı, meselâ şöyle: mi+mi+fa. Fakat, (+mî), ne (mî) ye ne de (fa) ya mani olmaz; bu çeyrek sesler lahnidirler (Birodoriler, Apojoytorlar, geçit notaları gibi). Buna mukabil, Şark'ın çeyrek sesleri, makamın mükevvenleri (constitutifs) dirlir. İçinde (+mî) bulunan bir makam ayrıca ne (mî) ye ne de (fa) ya yer vermez. Bu, bambaşka ve pek daha dikkate şayan bir sistemdir. “Avaz haba”, çeyrek sesli kuvartetlerinde tekrar eski Garp tarzını ele alır; bu, Şark tarzından apayrı bir şeydir. Avaz habanın patisyonlarını gördüm, fakat dinlemedim. Dinleyen dostlarımdan biri, bilhassa, kuvartetçilerin falso çaldıkları hissini aldığımı söyledi.”

A.22. Memleketimizdeki Mûsikî Nevileri

Dünyanın hiçbir memleketi, memleketimize bilhassa İstanbul kadar mütenevvi mûsikî tarzlarını bağrında yaşatmış ve yaşatmakta olduğunu iddia edemez, bu yoldaki rekor bizde kalmıştır. Şehrimizin coğrafi vaziyeti dolayısıyla galiba vaziyet daima da böyle kalacaktır.

XVII. asrın İstanbul'unu misal olarak ele alırsak, saray ve tekkedeki ağır Türk ve Acem mûsikîlerinden başka, kahve sazcularını ve yeniçeri aşıklarını işgal eden halk nağmelerinin, Rum kiliselerindeki Bizans mûsikîsinin, Galata frenk kiliselerindeki erganon ve koro mûsikîlerinin, ecnebi elçiliklerindeki frenkçe mûsikî toplantılarının, İstanbul'u o devrin en hür bir mûsikî şehri halinde yaşattıklarını görürüz; Yahudiler'in İspanya'dan getirdikleri Arap mûsikî üslubunu da bu arada sayabiliriz. Fakat o asırlarda, her millet kendi mûsikîleri ile uğraşır, kalanına fırsat düştükçe kulak misafiri olup geçerci: Devrin Türk ricali erganon dinlemek için Galata kiliselerine bile gidecek kadar hür düşünceli oldukları mesela Taşköprülüzade, Hacı Kalfa, Evliya Çelebi hep dinledikleri orglardan kitaplarında bahsettikleri halde, Türk mûsikîsi bütün bu ecnebi sanatların tesiri altında kalmazdı. İşte devrimizin, o eski asırlardan başlıca farkı, bugün aramızda yaşayan muhtelif mûsikî üsluplarının birbirleri üzerinde tesir icra etmeleri, herkesin her türlü mûsikîleri tahsile başlamasıdır: Neticede garip garip mûsikî halitaları, muhtelif irfan seviyelerindeki zümrelere mahsus türlü türlü şekilleri meydana gelmektedir. Bu yeni türedi tarzlarla esas üslupları bir arada hesaba katarsak bugünkü İstanbul'da görülen mûsikî tenevvünün eski İstanbul'daki tenevvüden de zengin olduğunu anlarız. Yeni nevilerin kati hudutlarını çizmek uzun tetkiklere ihtiyaç gösterdiği için aşağıdaki tasnifin kusurlarını mazur görünüz; maksat ilk bir kalem tecrübesini ortaya atmaktır. İşte bugünkü neviler:

1- Ağır Türk Mûsikîsi (Edvar Mûsikîsi): Mütihazsısları adedi 15-20'yi geçmez. Zümresi de yok denecek derecede darlaşmıştır! Makul bir hadde tutulabilir.

2- Ağır Avrupa Mûsikîsi: Mütihazsısları ile zümresi gün geçtikçe hissölünacak derecede çoğalıyor. Senfonik, koral ve dramatik nevileri Türklerin eline henüz hiç geçmemiş gibidir, fakat geçirilmek isteniyor; şu halde geçecektir.

3- Caz Mûsikîsi: Halk arasında dans, gramofon, sesli sinema ile birlikte numayışkâr bir salgın modası geçirdikten sonra rağbetten düşmeye başladı. Yalnız hususi mahfil ve alemlerde yaşayabilir olacaktır.

4- Fantezi Alaturka: Caz tesiri altında çıkan tango ve fokstrota benzeyen, seciyesiz, ayak takımı şarkılar ile, onların büyük kardeşleri sayılabilecek operet adı verilen şarkılı oyunlar bu cümledendir. Bunların nev'i şahsına münhasır -şark ile garp sazlarını birleştiren- garip orkestraları da vardır! İstiklal caddesinde en lüks eğlence yerlerinde ahenk icra ettiklerini görüp de şaşmamak mümkün değildir! Çalanları, bestekârları adedi ve zümresi hepsinden geniştir. Sonu ne olacak belli değil!

5- Rum Kilisesi Mûsikîsi: Geçen asra ait şeklini muhafaza ediyor; yani adeta halis alaturkadır. Zümresi arasında tabii asıl Türkler yoktur.

6- Ermeni kiliselerinde, polifonik bir şekil altında olmak üzere Anadolu mûsikîsi teammüm etmiş, eski alaturkamsı ermeni ilahileri arasında yer almış bulunuyor. Ermeniler arasında zümresi geniştir.

7- Armonize edilen Anadolu havaları tamim edilememiştir; çünkü maksat anlaşılmadı. Mahalli temler üzerinde yazılan şahsi eserler için de hal böyledir.

8- Anadolu havalarının alaturka mûsikî hanendeleri ağzında üslubu bozulmuş garip bir şekil de şehrimizde moda olmuş bulunuyor. Zümresi geniştir.

9- Sulukulede, balıkçı ve tulumbacılar arasında çıkan şehrimizin aşağı halk şarkıları, tatavla ağızları da ayrı bir pespaye nevidir. Zümresi tabiatıyla geniştir, fakat en aşağı tabaka arasındadır.

Bütün bu nevilerden, icra ve tahsili -yani öğrenip anlaması- kolay olanların fazla taraftar topladığı görülüyor. Şu halde, tamim ve taammümü arzu olunacak neviler bu taraftarı çok olanlar değildir. Ciddi sanat ile sanatkârı tayin hususunda ekseriyetin reyî muteber değildir.

15 Kânûn-u Sâni 1932, Kösemihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa. 132-3, s.246-7

A.23. Bizde Sanat ve Halk

Bu sütunlarda memleketimizin sanat meseleleri hakkında yazmakta olduğumuz tenkidi yazılardan, bugünde en mühim bir meseleye temas edenini naklediyoruz: Halkımızın sanattan anlamak seviyesi ne merkezdedir? Tabii bir halde mi, yoksa gayrı tabii bir halde midir? Bunu arayacağız.

Gayrı tabiidir diyenleri dinledik, sıfırdır diyenlerle konuştuk; fakat mesele üzerinde merakla tahilller yapan hiçbir ferdi tanımadık. Darulbedayiin Vakit Gazetesinde neşrettiği resmi istatistikten halkın eğlenceli oyunları, klasik piyeslere tercih ettiğinin anlaşılması halkın seviyesi aleyhine mütaalalara yol açtı. Ben de, geçen nüshamızdaki makalemde, birçok tasnif ve tahminlerden sonra ekseriyetin hafif mûsikîleri tercih ettiğini çıkarmıştım.

Neticeler filhakika, bütün sanat şubelerinde -hatta giyinmek ve yemek zevklerinde bile- bu merkezde olup, ekseriyetin intihap hükümlerine inanmak, onunla hareket etmek doğru değildir: Bu halin gayrı tabii ve bize münhasır olduğunu sanmak da pek yanlış bir hareket olurdu. Başka büyük şehirlerdeki vaziyeti ele alıp mikyas gibi tutmadan verilecek hükümler daima yanlış çıkacaktır. Mevzu-u tetkike, başka şehirlerdeki vaziyeti öğrenmeye çalışmakla başlanmalıdır: Bu zarurete inanmak ise yeniden (içtimâî bediiyyat) tetkikçilerini aramak demektir.

Mûsikî sahasında Wilhelm Martin'in "Akvam cemiyeti hars tetkikleri bürosu" namına yaptığı üç dört sene evvelki tetkikler açıkça göstermiştir ki, Paris, Berlin gibi en ilerlemiş garp şehirlerinde bile halkın ekseriyeti hafif, eğlenceli, kolay mûsikîlere rağbet gösterip, ciddi konserler masraflarını güç hal ile koruyor. Şu halde, Darulbedayiin istatistiklerine bakarak halkımızdan şikayet etmenin manası nedir? Amerika'da bile zengin iş adamlarının hafif operetlere tercihen rağbet gösterişlerinin sebebini içtimâiyatçılara istinatla evvelce yazmamış mı idik?

Bizde "gayrı tabii" olan cihet, halkın hafife karşı fazla tehalluk değil, belki Darulbedayiin istatistiğinden çıkarılmak istenilen bazı menfi neticeler ile, bazı mesul kimselerin halkın hafife rağbet taşkınlığından "fazla para kazanmak" namına istifade etmek istemeleridir.

Bazı sanat müesseselerimizden mesul bulunan bazı hususi idareler, galiba bu sanat evlerini birer terbiye ocağı gibi kullanmaktan ziyade birer resmi varidat menbaı gibi de kullanmak istemektedirler.

Hafife rağbet eden halk zümrelerinin ağzına birer parmak bal çalıp paraların çekmek siyaseti yerine, ciddiye arayan küçük zümreyi büyütme üzere, bilakis resmen para sarf etmek siyasetini ikame ettiğimiz gün sanat işlerimiz düzelecektir; ancak o zaman büyük Garp merkezlerini taklide başlamış sayılacağız: Oralarda, resmi sermaye, hususi vakıflar, bankalar, zenginler hep hafif sanat taraftarlarını değil, ciddi sanat muhiblerini tatmine çalışırlar, yüksek

sanat sevgisini küteler arasında tatmine çabalarlar. Hiçbir resmi sanat dairesinin mesela operet oynatıp dinlettiği tarihte görülüp işitilmemiştir.

Görülüyor ki kabahat, sanatla alakadar ekseriyetin değil, o ekseriyetten bazı hususi idarecilerindir. Bilmemek yüzünden işlenen hataların düzeltileceğinden kaviyyen ümit varız.

Ciddi sanatla uğraşan zümrenin, her yer gibi bizde de pek dar olduğu taayyün ettikten sonra, maddi birçok fedakârlıklara katlanarak ve Rus Şura Cumhuriyetlerinde yapıldığı gibi teksif edilmiş bir terbiye ve tamim sistemi ile bu dar zümrenin genişletilmesine çabalamaktan başka yapacak iş kalmadığı görülür.

İktisadi buhran, İstanbul semtlerinin dağınıklığı, nakil vasıtalarının azlığı, mühim bir münevver kütlenin Ankara ve Anadolu'da dağılmış bulunması, reklamsızlık ve nihayet "hakikaten ciddi olan icraatın görülmemesi"³¹ gibi tali sebeplerin de Beyoğlu'nun işe yarar sanat akşamlarını ayrıca baltalayıp, meraklıların para ve vakitlerini ancak Tibaud, Cortot gibi artistlere ayırttığı düşünülürse bizdeki yüksek sanata susamış zümreyi küçük görmekten vazgeçilir. Kıymetli bir zümreye malikiz.

Bu zümreyi uzun, mütevazi bir mazi büyötmüş olup, sanat istikbalimiz gene onun himaye edilip beslenmesine bağlıdır.

Hafî ve abur cubur mûsikîler ile taraftarları ise, beslenmeye değil, tedricen azaltılmaya muhtaçtır: Bir belediyenin sıhhi olmayan herşeyle mücadele etmeye mecbur bulunuşu gibi!..

Gelecek yazıda yüksek sanatı tatmin siyasetini tefsire çalışacağız.

1 Mart 1932, Kösemihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa. 134-5, s.258-9

A.24. Halkın Rağbeti Meselesi

Mûsikî ile para yekdiğerinin taban tabana zıddı iki mefhum oldukları halde, maalesef para, herşeyi olduğu gibi, mûsikînin mukadderatını da elinde tutmaktadır. Sanat siyaseti ve teşkilatı ile alakadar olan herkes, bir de "sanat iktisadiyatı" bulunduğunu bilir.

Eski zamanlarda da bu ihtiyaç bilinir idi ise de, tedbir alınmaz, mûsikî harp ve karışıklıklar gibi içtimaî sarsıntılara maruz devir ve memleketlerde -bir müddet için veya tamamen- her türlü hareketlerden dururdu. Almanya'da (30 sene) muharebelinin harp

³¹ Mesela birçok kimseler, Darulbedayiin mahalli piyeslerde klasiklerden daha fazla muvaffak olduğunu anladığı içindir ki, klasiklere çok rağbet göstermiyorlar.

sahasındaki mûsikî hareketlerini uzunca bir zaman için susturması gibi. Bundan yüzlerce sene evvel (İbn Haldun), bu hakikatı bir kanun halinde tespit etmek isteyerek: "Mûsikî demiştir, harp ve ihtilaller esasında zayı olan sanatların birincisidir." Bizde işte elan bu maddenin hükmü caridir. Mesela tanzimattan beri mûsikî, her padişahın arzu ve "iradesi"ne göre söndü veya parladı: Son umumi harpten sonra ise güçlkle belini doğrultmaya çalışıyor.

Garp memleketlerinde ise vaziyet artık bu merkezde değildir. Çünkü oralarda "Mûsikî teşkilatçılığı" fevkalade tekemmül ederek, konsercilik, tedrisat, sanat cemiyetleri, sanatkâr birlikleri, hususi ve resmi fevkalade sistematize edildikten başka "iktisadi" cihetler de her türlü ihtimallere karşı takviye olunmuştur.

Bu meyanda hükümetlerin mûsikîyi maddeten himayelerine, hususi mûsikîşinas kasalarına, zenginlerin teberrularına fevkalade tahallük göstermek suretiyle halkın temin ettiği mali menfaatlerin azametine dikkati celbedeceğiz. Komşularımız içinde bilhassa Bulgar resmiyeti, çok takdir ve hayrete şayan fedakârlıklarla mûsikîye yardım göstermekte, Bulgar mûsikîşinasları da kendi aralarında vesait bulmak hususunda zeka ile hareket etmektedirler. Mesela bundan beş sene evvel yanan Sofya Operasını daha mükemmel bir şekilde inşa hususunda hükümet hiçbir fedakârlıktan çekinmemiş, döner sahneli bir derecede bir bina meydana getirilmiştir; harp muzayakaları hiçbir himmete mani olamamıştır..

Cumhuriyet hükümetimizin sanat muzaheretlerini her fırsatta yazdık. Burada yapmak istediğimiz şey, henüz layıkı ile görülemeyen "mali himayeler" ve "para menbaları bulmak" cihetlerine resmîyetin dikkatini bir daha celbetmektedir. Bu gibi işlere yeni alıştığımız malum.

Hususi varidat menbaı ise, geçen yazımızda dediğimiz gibi, konserlerdir ki, (halkın rağbeti) meselesine yol açar. Gençlerin bunca fedakârlık ile meydana getirdikleri konserlere münevverlerin gelmesi lüzumunu hatırlatmak artık mecburi bir hal almıştır. İstanbul'da bir konser verip ihtisaslarını Paris'in (Komedyâ) gazetesine anlatan Alfred Korto, Türkiye'de mûsikî işlerinin düzelmesi Türk mekteplerinin konserlere rağbet göstermeleri ile kaim olduğunu bilhassa söylemiştir.

Mûsikî teşkilatçılığı hakkında söylenecek daha pek çok şeyler vardır.

A.25. Mûsikîde Milliyet Olabilir mi?

Mütefekkir dostum muallim Cemil Sena Bey'in "Sanat millî olabilir mi?" meselesi etrafında garp bediyyatçıları arasında yerleşmiş kanaatlere dair geçen nüshamızda yazdığı kıymetli tetkik, beni kendi mesleğime ait şu mütemmim yazıyı neşre sevketti ki, evvelce de bu yolda birkaç fikir neşretmiştim. C. Sena Bey'in yazısı bana "Bütün Avrupa, mûsikîde milliyetin azaldığından şikayet ettiği bir sırada kendi orjinal mûsikîmizi nasıl tenkit edebiliriz?!" diye feryat eden bir mûsikî muharririmizi tekrar hatırlattı: Muharririn bu ifadesindeki milliyet heyecanı yüksekti, fakat sanat hadiselerinin tabîi ve umumi cereyanlarına fazla göz kapaması itibariyle de o nisbette aleyhimizde idi. Mesele naziktir.

Mûsikîde milliyet aleyhine mevcut hareketleri henüz görmemiz, garp kültürü ile henüz tam manasıyla temasa gelmeye çalışmamızın bir neticesidir: Hakikatten evvelce haberdar olanlarımız ise, o hakikatin memleketimiz sanat işleri ile alakası bulunmayacağını düşünüp gidiyorlardı. Halbuki mûsikîde milliyete aleyhtar cereyanlar, sanat istihale ve inkılaplarının yegane amili olmakla hatta muayyen devirlerde -ve terakkiye muhtaç memleketlerce- fenerle aranması bile lazım gelen kuvvetlerden biridir.

"Mûsikîde millet azalıyor!" şikayetini yükseltmezden evvel "bu azalmanın önüne geçilebilir mi, geçilebilmiş midir?" sorusu önünde düşünülmelidir. Mûsikî tarihini çok derin ve geniş bir surette tetkik edince görürüz ki, milliyet aleyhine olan gayri şuuri cereyanlar, muhtelif medeniyetleri en kuvvetli ve faal zamanlarında tahakkuk etmiş ve gene o devirlerde mûsikîde terakki hamleleri görülmüştür. Şarkta (Arap-Acem-Yunan-Hint) medeniyetlerini birbirleriyle her temasında mûsikî, en başta ihtilat ve teknik tekemmüllere uğradı. Osmanlı İmparatorluğunun mûsikîde en parlak bulunduğu devir, İran sanatının en esaslî bir şekilde (ve yerinden hocaların getirtilerek) tettebbü edildiği (altın devri)ne düşer. Yalnız klasik şark mûsikîsi değil "Halk mûsikîleri" de ecnebi tesir altında devir devir istihalelere uğramıştır.

Garp mûsikîsi tarihinde de aynı şeyleri görürüz. Suriye ve Bizans mabet mûsikîleri Roma'ya geçti. Bu sayede biraz yükselen Katolik kilise mûsikîleri, erkenden bütün Avrupa'ya yayılarak yepyeni istihale ve terakkilere sebebiyet verdi. Garp "org" ve korolarının nasturilerle ta Türkistan'a kadar gelip bilhassa "Ergun" (Gürganç) şehrinde kullanıldıklarını

ahiren ortaya çıkardım³². Dostum Moskovalı M. Viktor Belayev ise, aynı beldede bu kilise tesirlerinin izlerinin hala yaşadığını ora Türklerinin garbın kuruntuvusta "organum"larına benzeyen iki sesli bir mûsikî kullanageldiklerini buldu!. Ahiren muhterem üstad M. Amede Gastu'nun benim neşriyatıma hak vererek mükerreren yazdığı vechile, Orta Asya'dan Anadolu'ya kuvvetli mûsikîlerle geçen Türkler, XVIII. yüzyılda İstanbul Rum ve Ermeni kilise mûsikîlerini kamilen Türkleştirdiler³³; eski Bizans mûsikîleri yerine Türk mûsikî zevki gayri şuuri bir surette kaim oldu. Çünkü Türk sanatı Bizans mûsikîsine faikti. Pier Obri, Türk halk mûsikîlerinin Anadolu Rum ve Ermeni halkiyatını kamilen Türkleştirdiğini daha evvelce yazıyor; Hüber Perno Türk mûsikî tesirlerinin, Yunan adalarına, Kuhaç ise Cenub İslavlarının halk mûsikîlerine geçtiğini isbat etmiş bulunuyorlar. v. s....

XVI-XVIII asırlar Avrupasındaki geniş mûsikî inkılabı da, benzer alışverişlerin neticesinden başka birşey değildir. Mûsikî her sanattan fazla (seyyar) olabildiği için, bu nevi alışverişleri daha şumullü oluyor ve neticede inkılapları daha sık ve baş döndürücü bir nisbette tahakkuk ediyor. Bugünkü konservatuvarlarda umumiyetle beynelmilel programlar takip olunur: Mesela bir keman talebesine, keman için yazılmış her milletin meşhur bestekârlarına ait şaheserler öğretilir. Hatta şan talebelerinin her lisandan şarkıları okuyabilmesi için, ecnebi lisanlarına ait şan şah eserlerinin tercüme edilmeleri de adettir.. Nota matbacılığı ve ticareti gene aynı sebeplerden tamamiyle beynelmilerdir.. Konservatuvar ve nota matbacılığı denilen şeyleri tanımayan eski asırlarda mûsikî alışverişleri nasıl temin olunurdu? gibi bir sual akla gelebilir. İşte cevabı: Eski Avrupa'da "sazlı şairlerin" seyyarlığı ve bundan başka Hristiyanlıkla birlikte kilise mûsikîsinin erkenden yayılması ilk iştirakleri kolaylaştırmıştı. Bu asırlarda Latince rahip mûsikîşinasların müsterek bestekârlık lisanı kalmıştı (Nasıl ki bizde de uzun zaman için Farisi bu rolü oynamıştı; tercihen Farisi güfteler bestelenirdi.). Latince'nin yerine bir ara İtalyanca umumileştikten sonra, her lisandan şiirler bestelenmeye başladı. Seyahat ile el yazması notları istinsah Eski Avrupa bestekârlarının müsterek mesailerini sonradan da yaşatmıştır: Mesela Bachın -mühim bir organist elinden org eserlerini dinleyip tetebbü edilmek için- Turingen'den ta Hamburg'a kadar ve diğer yerlere yaya gittiğini İtalyan muassırı Vivaldinin bestelerini ele geçirip kopya ettiğini, bütün mühim ecnebi eserler üzerinde çalıştığını, kendisine herhangi bir şehirde yeni bir iş teklifi olunduğu zaman en evvel şehirde en nadide eserleri havi kütüphanelerinin bulunup bulunmadığını

³² Şu makaleme bakınız: M. Raghib, "Descriptions d'orgues donées par quelques anciens auteurs turcs, Seri II" (Revue de Musicologie, Novembre 1930, Paris).

³³ M. Amedée Gastoué, "A propos de la communication de M. Mahmoud Ragnib", (Revue de Musicologie, Février 1930.)

araştırdığını, vs. okuyup şaşıyoruz! (Mecmuamızda çıkan Bach, Handel, Mozart ve Hayde'nin tercemei hallerinin tefrikalarına bakınız.) Şark bestekârları "notasız ve kulaktan" eserleri öğrendikleri ve az seyahat ettikleri için üsluplarının nisbeten daha mahalli kaldığına bu sırada dikkat edilmelidir, şarktaki münakaleler ve neticede bestekârlık istihaleleri çok geniş fasılalarla ve ağır olmuştur: Sebep hep, şark bestekârlarının az seyahat etmesi, kendi benliği içinde bükülüp kalması ve nota kullanmayıp mübadele etmemesidir!.. Bu kadar basit pratik noksanlar, o kadar feci durgunluklara sebebiyet veriyordu!..

Şark mûsikî inkılapları için Türklerin Anadolu'yu, Arapların İran ve İspanya'yı istilâı gibi mühim hadiseleri, Bizans ve Türk sanatlarının İstanbul'da karşılaşmalarını vs. , beklemek lazım geliyordu.

Meselenin aksi ise o nisbette feci olur: Yani mütekâmil ecnebi mûsikîlere kulak kapayan her memlekette her türlü mûsikî hamleleri duruyor. Bizim son (esersiz) halimiz, buna delildir. (Burada yalnız mûsikîşinasların değil bütün münevver zümrenin ecnebi sanatlara kulak kapayıp açması mevzuu bahistir.)

Yükselmiş milletlerin mûsikî tarihlerinde bu noktadan şu 3 safhayı görüyoruz (İ. Combaryö, R. Rollan ve diğer fikircilere göre):

1. Mûsikînin her türlü tesirlerden arî, mahallî, yani azami derecede millî kaldığı ibtidâî devir.

2. Harici tesirler altında manzara, seviye ve yüksekliği aldığı orta devir.

3. Mahalli renklere yani halk sanatına dönerek tekrar millileşmesi devri... (Fakat bu son devreyi tekrar bir haricin tesirleri devresi takip ederek bu suretle -sanatkârın bir benliğine bir de harice bakması- ihtiyaçları devri daim haline gelir.)

İşte biz halen ikinci yolda çok daha geniş hareketlere mecburuz. Bundan korkmamalıyız. Maarif siyasetimiz bu yolu tuttu ise de, gençlerimiz hala layıkıyla meseleyi ihata edemiyorlar: Avrupa mûsikîsi deyince de akıllarına çok defa en hafif ve tahsili kolay şeyler geliyor.. Mütekâmil sanat memleketlerini şaheserlerini tahsil ve tettebbuu bizi Türklüğümüzden tecrid edemeyeceği gibi, (eslâf eserlerini ziyadan korumak) yolundaki arkeolojik himmetlere de mani olmaz.

Tekrar edelim: Mûsikî, sanatların en seyyarı ve beynelmilelidir: Saint-Pierre kilisesini, Rübens'in bir tablosunu aslından görebilmek için Almanca bilmek lazım geldiği halde,

Bethoven'in mûsikîleri kolayca İstanbul'da, Ankara'da hatta Tokyo'da dinleniyor, vs. .. Hal böyle olunca güzele meclub yaşayan insanoğlu o güzel, ecnebi de olsa, peşinden, tesirinden nasıl kaçır? Ve kaçmalı mıdır?

Bilhassa şark mûsikîlerinin asrî sanat felsefeleri karşısındaki gerilikleri inkar olunamadıkça mütekâmil garp eserlerinden kaçmamamalıyız. Ta ki asrımızla müteakip sanat eserleri yaratabilelim. Türk sanat dehasını cihanşümûl değerler arasında da görebilelim; garp merkezlerindeki opera ve konser salonlarında Türk besteleri de çalınsın: Biz garptan istifade edelim, garp bizden istifade etsin. Şarkı çoktan geçtik, oradan alacağımız kalmadı. Vaktiyle garba hocalık etmiştik; bugün ise o eski talebimizin yeni buluşlarından müstefit olarak şarka imtisal numunesi olalım. Bu hareket "Türk Medeniyeti Tarihi"ne leke sürmez, şeref getirir, çünkü tabiat ve tekamül kanunlarına istinat eder. Ve bütün bu işler, öyle sanıldığı kadar güç ve çok zamana muhtaç şeyler değildir: Himmetle, sistem dairesinde ve Avrupalı gibi çalışarak, geçirilecek kısa bir devre matlub zemini hazırlamaya yeter. Haldeki servet, zeka ve millî elemanlarımız da şimdilik bu işe fazlasıyla yeter..

1 Kânûn-ı Sâni 1931, Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.122, s.118-9

A.26. Umumi Mûsikî Bilgileri

Her münevverin bilmek mecburiyetinde bulunduğu umumi mûsikî bilgilerini aşağıda hülâsa ediyoruz. Bu bilgilerin liselerin sekizinci sınıfları talebesine mûsikî muallimleri tarafından belletilmesi temenni olunur. Çünkü henüz bizde, teşekkül etmiş ve zihniyetleri doğruluğa alıştıracak bir mûsikî muhiti yoktur; gençlerin bilhassa bu gibi direktiflerle makul mûsikî ictihadlarına alıştırılması zarurîdir.

Mûsikînin Tarifi:

Mûsikînin birçok tarifleri vardır: İşte en makbûllerinden biri: "Mûsikî, kulakta hoş ve nahoş tesirler bırakan nağme terkipleri ile her türlü heyecan ve hisleri ifade etmek sanatıdır."

İbtidai Mûsikîler:

Hüzün, neşe gibi basit bir iki mevzuu terennümle iktifa eden mûsikîlere "ibtidai" denir. Fikir hayatı ve tarzları geri kalmış memleketlerin mûsikîleri ibtidaidir: Kadını kafes arkasında yaşatan eski sakat İslami cemiyetlerde, bestekârların, münhasıran kadınların göz ve saçını düşünüp terennüm etmeleri buna bir misal teşkil eder; tasavvuf bestelerinin de bile aynı remzi tahassürleri görmüyor muyuz?

Mütekâmil Mûsikîler:

Mütekâmil mûsikîler ise, şu üç türlü hisleri ifadeye çalışır, yani program geniştir:

- 1- Hüzün, neşe gibi mülayim hisler.
- 2- Hiddet, şiddet gibi mülayim olmayan hisler.
- 3- Fırtınalar, dalgalar gibi tabiat hadiselerinden mülhem taklidi ifadeler.

Asrî cemiyetlerde hayat, gün geçtikçe maşeri ve cem'i olduğu için, mütekâmil mûsikîler de, koro ve orkestra sahalarında ilerliyor. 3, 4. 8 vs. sesli mûsikîler, gittikçe mürekkepleşiyor. Kadın erkek sesleri birleşiyor.

Mütekâmil mûsikîler, son 250 sene zarfında, garp milletlerinin beynelmilel mesailerinde neticesinde tekevvün etmiştir. Genç medeniyetler, bu mütekâmil mûsikîleri tahsil tariki ile kendi mütekâmil millî mûsikîlerini yetiştirmeye çabalyorlar.

Mûsikînin Beynelmîlel Cepheleri:

Mûsikî "aletleri" ile "kaideleri" ve "tahsili" itibari ile tamamen beynelmileldir.; her devirde böyle olmuştur. Mesela; Türkler, Acemler, Araplar, hep aynı sazlar, esas itibariyle aynı makam ve usullerle çalıp söylediler. Garpta da bütün milletler müşterek sazlar ve kaidelerle terennüm ettiler. Bir millet, hangi medeniyet zümresine mensup ise, o medeniyetin sazları, kaideleri ve şaheserleri ile uğraşır.

Mûsikînin MİLLÎ kalan tarafı ise, "üslup"tur; her memleket mûsikîsinde ırkî, muhitî ve iklimî şartlardan ve "Konuşma şivelerinin" tesirinden doğan hususi bir üslup yaşar; işte Alman, Fransız, İtalyan, Rus mûsikîleri arasındaki farklar bu üslup ayrılıklarından başka birşey değildir.

Cemiyet Sınıflarına Göre Mûsikîler:

Basit halk sınıfları ile, köylülerin mûsikîlerine halk mûsikîleri derler.

Eskimiş sanat anlayışlarına mensup fakat musanna olan mûsikîlere tarihi mûsikîler derler.

Asrî, cemiyet, fikir ve medeniyet cereyanlarına müvazî mûsikîlere alimane mûsikîler derler.

Bu nevilerin ilk ikisi içinde tarihi ve bediî faydalar gösterebilen şeyler bulunabileceği için, saklanıp tetkik edilmektedirler; halk ve avam mûsikîlerini toplayıp tetkik edenlere mûsikî etnografları veya mûsikî folklorcuları derler... Tarihi mûsikîlerle uğraşmak ilmine mûsikî arkeolojisi derler... Fakat bütün bu işler ilmi mahiyette veya bestekârları alakadar edecek şeylerdir. Münevverleri -tahsil ve terbiye noktasından- uğraştıracak kısım, "Alimane ve Müttekâmil Mûsikîler"dir.

Mûsikî Tahsili:

Mûsikî tahsili, çalıp söylemek ve anlama suretiyle iki tarzda olur. Herkes "Çalıp söylemek suretiyle" mûsikî ile uğraşmak imkanını bulamasa da, her medeni ferd, ciddi mûsikîlerden anlamaya mecburdur.

Ciddi saz tahsili, -çok çalmak şartıyla- vasatî 10 senede mümkündür.

Ciddi ses (şan) tahsili, vasatî 5 senede mümkündür.

Kadınların tesettürü dolayısıyla bizde en geri kalan kısım şan sanatı olmuştur. Halbuki opera ve koro hayatında, kadın sesleri, erkek sesleri kadar rol oynar.

Mûsikîden Anlamak:

Ciddiyetle takip olunacak "mektepe mûsikîsi tedrisatı" mûsikîden anlamak namına gençlere lüzumlu ilk bilgileri verir, direktifleri gösterir. Anlamayı güçleştiren sebepler şunlardır:

- 1- Eski eserler yenilerden daha güç anlaşılır.
- 2- Ecnebi üsluplar da nisbeten güç sayılır.
- 3- Ananeleri aşan yeni eserleri anlamak keza güçtür.

4- Ses mûsikîleri iyice ünsileşmeden "güfte yardımından mahrum alet mûsikîlerini" anlamak güç olur.

Fakat dikkat, merak ve devamla konserler takip edildiği takdirde, eski, ecnebi, modern, her türlü mûsikîden anlamak (yani "geniş sanat görüşleri" edinmek) her münevverce mümkündür. Garp münevverleri yalnız (millî mektep) farklarını değil, bestekârların hususi üsluplarını bile tefrik edebilmek meraklısıdır.

Garp maarifi, gramofon ile sesli sinemanın son terakkilerinden "mûsikî terbiyesi" namına istifadeye başlamıştır. Gençler bu vasıtalarla teşvik olunuyor.

Konserler:

Garp merkezlerinde konserlerin bile muayyen adabı ve şuuru vardır; konser neveleri mukarrerdir:

Halk mûsikîlerini meraklılarına dinleten (etnografya konserleri) dirler.

Tarihi eserleri, tarihi sazlarla dinleten (tarihi konserler) derler.

Asıl konserlerde ise, her tarafta şöhret kazanmış ve ya kazanmaya namzet üstadların aliname eserleri çalınır ki, 3 türlü vardır:

1- Büyük orkestralar tarafından verilen (senfonik konserler)

2- 3-4 kişi tarafından çalınan eserlere mahsus (oda mûsikîsi)

3- Bir sazla verilen (resitaller).

Şan konserleri ise, yalnız veya 2, 3, 4 kişilik takımlar halinde veya (koro) denilen kalabalık ses heyetleri tarafından verilir.

Aletler:

Yüzlerce seneden beri aynen kullanılan aletlere, ibtidai veya tarihi sazlar derler: Ud, ney, kanun, v. s. gibi.

Fizik ve sanayi tekemmülleri ile mütevaziyen tekemmül etmiş sazlara ise, asrî aletler derler.

Bir ressamın paletinde ne kadar fazla renk varsa o ressam o kadar kuvvetli tablolar yaratabilir; bunun gibi, bir bestekâr da elinde ne kadar farklı aletler varsa o kadar renkli hisleri terennüm edici eserler yazar. Garp mûsikîsi bu yolda da pek zengindir.

1 Mart 1931, Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.124-5, s.149-151



B. ŞAHİS BİYOGRAFİLERİ

B.1. Mûsikî ve Ziya Gökalp

Büyük üstad Ziya Bey'in ölümü her Türk'ün kalbini sızlattı, mahzun, öksüz bıraktı, sanatkârlar fazla olarak sanat namına da bu teessüre iştirak ettikleri için bir kat daha me'yüstürler. Çünkü kalemi ile sanatı takdir ve teşvik eden mütefekkirlerimiz içinde en ciddi mevkî işgal edenlerden biri Ziya Bey olmuştur. Mûsikînin diğer sanatlardan farklı olarak, hatta edebiyattan ve şiirden bile daha umumi, daha girgin, hatta isteyince daha mütevazı olabildiği nafiz-i nazardan kaçmamıştı. Onun içtimâî hayattaki mevkîini anlattı, cemiyetin tekemmülündeki hizmetlerinde ısrar etti. Vakıa mûsikînin sanayi-i nefise arasında maddeten mevcut olan bu mümtaz mevkîini -bir sanat olmak itibariyle haiz olduğu emsalsiz kudreti gibi- reddedebilecek hakiki bir mütefekkir tasavvur olunamaz. Fakat yine itiraf edelim ki bilgilerine, vicdani kanaat-i kat'ilerine rağmen bu imtiyazları teşhir edecek, cemiyetimize anlatacak mütefekkir kalemlerimiz maalesef çok azdır. İşte Ziya Bey o nadir âlimlerimizin re's-i kârında bulundu. Her kitabında mûsikîye lâzım olan mevkîi verdi. Şu naçiz makalemle mûsikî hakkındaki âli fikirlerini bir nebze tahlil ve son vazife-i ta'zimîmi mesleğim namına yapmak istiyorum. Dört ay kadar evvel, 15 numaralı (Millî Mecmua)'daki uzunca bir makalemle sırf ehemmiyet-i mahsusasına binaen mezkur fikirlerin ilmî bir tenkidini yapan yine ben olmuştum. Ziya Bey bir mûsikî mütefekkiri ve alimi olmadığı için hatadan tamamen kurtulmuş olmasını esasen talep edemezdik. Mûsikînin ilim ve felsefesinin derinliğini, vüs'atini bilenlerce, üstadın nazariyeler tertibinde maruz kaldığı müşküllerin mazur görülmesi tabiidir. Onun yegâne arzusu sanat mesaimizin ve bu meyanda mûsikî icraatımızın da muayyen bir siyaseti, tek bir istikameti bulunduğunu görmektir. Bütün arzusu debdebeden sâlim bir sa'y vechesinin vücûdu idi. Bu itibarla der ki; serd ettiği sanat fikirlerini hürmet ile yad etmek lâzımdır. Esasen o vakit bende, esas olan o ulvi nokta-i nazarı değil, serde edilen tali ve imkansız nazariyeleri tahlil cür'etinde bulunmuştum. Merhum üstadı, hataya düşüren hemen hemen yegâne sebep, mûsikî üzerindeki cemiyet tesirlerini mübalağa ile tekrar etmesi, Durkheim felsefesini bu sahada da şiar edinmiş olması idi: Nitekim, Garp sanatında çeyrek seslerin tarihi ve armoninin zuhuru hadisesini; kurûn-ı vustâ Avrupası'nın eseri olduğunu söylediği operanın -halk ve cemiyet muhassalası olduğu için- eseri bulunduğunu tasavvur ediyordu. Kendisince meçhuldü ki, Asya'nın ve Eski Yunan'ın mûsikîli tiyatrolarında ve trajedilerinde asırlarca söylenmiş olan cemiyet ahenkleri armoni denilen şeyi ne tanımış ne de tevlit edememişti. Muhterem üstad tekamül-ü mûsikîyi bir içtimaiyatçı gözüyle tetkik etmek

isterken elinde mûsikîşinas malzemesi bulunduramamıştı. Evvelce yaptığım tenkidin hûlasası bundan ibaret olup, makbul görülmüş olacak ki, cevap verilmedi. Bu büyük adama haddim olmadan yalnız bir defa kalemim ile olsun hitap edebilmek saadetine nail olduğumdan dolayı bahtiyardım. Çok yazık ki devam edemedi.

“Türkçülüğün Esasları” kitabının 130. ve müteakip sayfeleri (Millî Mûsikî) bahsine inhisar ederek her fırsatta tekrar ettiği esas fikirleri hûlasa eder. Ziya Bey’in oradaki maksadı muhtaç olduğumuz mûsikî inkılabımızın umdesini teşkil eder. Ziya Bey: “Garbın asırlar zarfında tekemmül etmiş olan vasi tekniğini aynen alalım ve onlar vasıtasıyla asrî millî mûsikîmizi yazalım, yaratalım” diyordu. Cidden yegâne olan bu tarîk, bu ciddi netice her şeyi muaf tutar. “Millî Mûsikîmiz memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizacından doğacaktır. Halk mûsikîmiz bize bir çok melodiler (Armonize) edersek hem millî hem de Avrupai bir mûsikîye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocakları’nın mûsikî heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikârlarımıza aittir.” diyen merhum üstadın, bu suretle mûsikîşinaslarımızdan beklediği fiili vazifenin ifasını her genç Türk mûsikîşinas şıtap edip çalışırken, tavsiye edilen sahanın da cidden yeni ve mahsûldar bir yol olduğuna iman etmelidir. Evet o yol (yegâne) değil; fakat (mahsûldar)dır ve bi (yenilik menbai)dır.

Son ifadelerini, mûsikî ilminin iliğinden geçirerek tebellur ettirmek isteyince şu iki makbul neticeye vasil oluruz:

1-Garp mûsikîsinden kültür almalı ve bize en yakın olan bir ekole intisap ederek o sahada eser yazmalıyız.

2-Fakat, eseri yazarken Türklüğümüzü unutmamalı ve bunu her adımda hissetmeliyiz. Hissettirebilmemizi temin edecek menbalardan istifade etmeliyiz.

İşte Ziya Bey bunu söylemek istiyordu. Meselenin tavihini mûsikîşinaslara bırakmış olduğu için yukarıki acizâne tefsirlerimle şahsına terettüp eden yaptığımı zannediyorum.

Emsalsiz zekası ile ihtisası bulunmayan bir sahaya bile bu kadar derin imale-i nazar eden büyük mütefekkir, yeni Türk mûsikîşinaslarına -tabiri ilmişile- “Millî bir Türk mektebi” yaratmak lüzumunu ihtar ediyordu. (Ernest Kloson)’un da dediği gibi “Millî” namını alan mektepler, halk şarkısı esası üzerine müesses olup, mensubu bulunan bütün bestekârlara müşterek bir karakter izafe eder. İskandinavya, Genç Rus, Çek, İspanyol

mektepleri bu meyandadır.” Ziya Bey, müstakil asrî mûsikî mektebimizin, halk melodilerimizin bahşedeceği bir “mahalli renk” ile muttasıf olmasını istiyordu. Mahalli renk, yine Kloson’un dediği gibi bir vasatın, o vasata has vezinler, makamlar, eşkal-i lahniye, tanıtlar vasıtasıyla iradesini ifade eder. Nitekim, Fransa’da Sen-Sans (bir ecnebinin hissedebileceği derecede. Mütercim) ve Genç Rus mektebinin üstadları alel husus iştirak-ı mûsikîde muvaffak olmuşlardır.” Şu satırlar yetiyecek yeni modern bestekârlarımıza en şiarlı istikametlerden birini gösterir. Ziya Bey, kaabiliyet-i şiiriyasını nağmeler vasıtasıyla izhara yol bulabilseydi, millî modern Rus Mûsikîsinin müessisi olan Galinga’ya muâdil bir müessis Türk bestekârı olurdu.

Merhum filozofun mûsikî hakkında serdettiği fikirlerin esas hatları şunlardır:

1-Anadolu kendine has, saf bir mûsikîye sahiptir.

2-Şark mûsikîsinin bir şubesi olan İstanbul mûsikîsi (yani Alaturka) ise esas itibariyle bilahare temas ettiğimiz medeniyetlerin eseri ve tamamen ayrı bir şey olup, biz onu yeni bir saha olarak sonradan tanıdık, o sahada da millî dehamızla çalıştık ve eserler yazdık. Bu sanat nazariyeleriyle skolastik ve artistik tekamül namına eli kolu bağlanmış, mariz bir mûsikîdir.

3-Garp’ın mûsikî tekniği, asrımızın kemale ermiş ve bugün için mümkün olabilen en büyük kudreti haiz yegâne mükemmel mûsikî vasıtasıdır.

4-Mûsikîde milliyet, vasıtada ve eserin şeklinde değil, derununda ve şahsiyetinde meknuzdur, biz o derunu kaybetmemeğe çalışmalıyız. O derunu Garp tekniği içine sokmak şiarımızı teşkil etmelidir.

İşte Ziya Bey’in müstesna kafasıyla sezdiği, takdir ettiği, fakat mûsikîşinas olmamak yüzünden bir türlü lazım olan ilmî katiyet ve vuzuh ile anlatamadığı esas fikirleri bunlar olup, tesbit ettiğim şekillerde kabul ve muhakeme edilince red ve cerhlerine imkan kalmaz. Bilakis her genç Türk Mûsikîşinasın önünde hürmetle eğilmeğe, her birini tevsia çalışmağa mecbur bulunduğu kat’i vecizeler, esas ihtiyaçlarımızın hutut-ı esasiyyesi mahiyetinde fikirlere.

Hülasa, büyük üstad, doğacak modern Türk mûsikîsinin mebdini hazırlayanlardan biridir. Tarih sanatımız ismini daima hürmetle yad edecektir. Allah rahmet eylesin.

B.2. İsmail Hakkı Bey

13 yaşından 63 yaşına kadar tam yarım asır mûsikî ile geçtikten sonra nihayet gözlerini ebediyyen kapayan Hakkı Bey hakkında yazılacak çok şeyler vardır. Kendisini müfrit bir alaturkacı olarak tesbit edip ruhuna bir fatiha okumakla iktifa edenler bulundu ise de, biz, memleketin en kıdemli müntesiplerinden biri hakkında başka şeyler de yazabileceğiz. Kendisini yirmi seneye yakın bir zamandan beri tanımakla bu yolda hareketi ayrıca da vazife bildik. Hakkı Bey, Meşrutiyetin ilanı ile teessüs eden Şehzadebaşı'nın "Mûsikî-i Osmani Mektebi"ndeki işleri ile bilhassa tanınmağa başlamıştı. İşte bir de o senelerde, henüz sekiz yaşlarında ve hiçbir şeyden anlamayan bir çocuk olarak memleketin bu yegâne mûsikî mahfiline gider nota yazıp okumağa çalışırdım. Hakkında o günlerden beri edindiğim fikirler ile bugünkü mûsikî bilgilerimi karşılaştırdırınca kanaatlerim tamamlanıyor.

Vefatından az bir zaman evveldi. Saraydaki mûsikî icraatına ait bilgilerinden istifade için kendisine müracaat etmiştim. Oturup bir hayli konuştuk. Ve işte ilk defa olarak o üstada saraydaki mûsikî hareketlerinin dimağında bıraktığı tesirleri sezdim. İşte bir kaç sözü:

-“Avrupa mûsikîsi başka bir yoldur. Engin ve müşekkel bir saha. Neler gördüm, ne konserler dinledim!”

-“Oğlum, sizler yetişiniz de, konservatuvar ecnebi hocaların elinden tamamen kurtulsun, tam manâsıyla bir Türk müessesesi halini alsın.”

Sesinin vaktiyle güzel olması dolayısıyla sarayda teşkil olunan koroya alındığını, uzunca zaman bu teşkilatta çalıştığını anlattıktan sonra da: “Safvet Bey, Zati Bey, Zeki Bey ecnebi hocalardan istifadeyi bildiler; maalesef biz bu işin kolayını bulamadık.” demiş ve şahsi hükümlerle karışık olan bu itiraf -yani Garp fennini bilememekten duyduğu acı- orada hazır bulunanlar için de bittabi en fazla beni müteessir etti.

İşte tamamen bu ecnebi tesirler altında olarak der ki; mûsikîde (başkalık)³⁴ yapmak ihtiyacını duymuştu. Nağmeleri, usul ve şekilleri değiştirmek suretiyle filhakika dediğini yapmadı da değil. Fakat, eski sazlarla tek sesli mûsikîyi boyun eğdikçe, yaptığı bütün şekli başkalıklar, modadan ibaret kalmağa mahkum idi. O, bu neticeyi bilemez miydi? Herkesin itirafındaki ve biraz evvel nakil ettiğimiz sözlerinde de mündemiç “fitri zekası” malum oldukça, hissedemezdi diyemeyiz. Ezcümle ince saz ile operet yazmak yolundaki işlerini

³⁴ Hakkı Bey'in vefatı münasebetiyle Milli Mecmuanın geçen nüshasında okunan muhtıradaki “yenilik” tabiri yerine “başkalık” demek daha doğru olurdu. Çünkü, yenilik, yeknazarda modern yaklaşan ciddi bir mânâ hissi vermektedir.

merak saikasıyla yakından takip etmiş ve mütemadi itirazlarımızı söyleyip yazmış olduğumuz için, operet ismi yerine şarkılı oyun ismi kullanılması yolundaki müdafaalarını biliyoruz. Yine saraydaki az çok iyi görgüleri ile fitri zekasını nazar-ı dikkate alınca bu tehallükten maksadının, operetin büsbütün başka bir şey olduğu kanaatine inanmakta güçlük çekmeyiz. Halkın yenilik ve moda arzularına her ne şekilde olursa olsun uymak hususundaki tehalükü ile maişet dertleri arasında sıkıcı bir münâsebet vardır. Bu hakikati herkes göremiyor veya görmek istemiyor.

Hakkı Bey'in kaydedilecek eserleri, eski tarzdaki bazı peşrev, beste ve şarkılarıdır. Tahsilsizliğini nazar-ı dikkate alarak bu eserlerdeki kıymeti de hiçe saymak isteyenler varsa da, biz bu fikirde değiliz: Çünkü, bütün eski bestekârlarımız fikir seviyesinden mahrumiyetle meşhurdurlar. Bazılarının yegâne ilmî ilham menbaları tasavvuftu. Şark mûsikîlerinde hissi ve örfü kısmen bu yüzdendir ki, eski mûsikîlerimizi Ojen Borel ibtidaî Jol Ruana ise ancak bir sene evvelki Avrupa mûsikîsi ile mukayesesi kabil tavsif etmişlerdir. Hisden başka fikri de muhtevi bulunmayan modern sanattır. Bununla beraber, Hakkı Bey'in eski tarz eserlerinde de eski nesil bestekârlarının eserlerine has kuvvet aranmamalıdır; eski tarzda eser yazmağa çalışacak yenilerde ise -şayet çıkarsa- bu kuvvet büsbütün ölmüş bulunacaktır: Çünkü, yine Mösyö Borel'in dediği gibi: Hayallere kapılmamalıdır; bir daha Ayasofya'nın bir eşi meydana getirilemeyeceği gibi, eski peşrev, kâr ve şarkılar muâdilleri de yazılamayacaktır; çünkü bedîî ve fikri şartlar mütemadiyen değişiyor. Yeni şartlara uygun eserler meydana getirebilmiş olmak için başkalıklar yapmak kifayet etmez. Eldeki vasıtaları bırakıp modern tekniği almak yegâne halas çaresidir. Mantıken, Hakkı Bey'i, eski nesil bestekârlarının son evlatlarından olarak tanımağa mecburuz. Eserlerinin mukayesesi onlarla uğraşanlara düşer.

Usul ve makamları Latif Ağa'dan, notayı ise Gavatelli Paşa'yla Zati Bey'den öğrenmişti. Nota yazmakta ve mûsikî imlasındaki mahareti sayesinde her işittiğini zaptetmek dirayetini göstermiştir. Eski tarz sinagog mûsikîsi de onun emeği ile tesbit edilmiştir.

Bu malumattan sonra, mûsikî işleri tarihindeki mevkiini tesbite geçelim: Garp'ta 19. asır ortalarından beri klasik mûsikî işlerine iki ilmî çalışma yolu daha inzıam etmiştir. Bunlardan biri "tarihi konserler" (Concerts historiques) -ki gayeleri modern olmayan mûsikîleri dinletmeğe çalışmaktır- diğeri ise "hulkiyyat" (Folk-Lore) tetkikleridir. İşte, Hakkı Bey, bu iki yoldaki icraatın birinci yolda biraz vakaların ilcaatı ile biraz da maişet dertlerinin icbarları altında ve bilmeden hareket etmiş olsa bile- memleketimizdeki müessisi sayılır.

³⁵ Bir İtalyan musikîşinası olup Abdülaziz zamanından itibaren Türkiye hizmetinde çalışarak 1899'da İstanbul'da vefat etmiştir.

Gerçi ilk ilmî hulkiyat tetkikleri konservatuvarın teşebbüsüyle başladı ise de, daha evvel hususi surette en çok halk şarkısı toplayan Hakkı Bey imiş. Eski Türk fasıllarını saray haricindeki halka dinleten ilk ücretli tarihi konserleri de o açmıştır.

Ekseriyetle Mûsikî-i Osmani Mektebinde yetişen onun şakirtleri, muhtelif gruplara ayrılarak, Darût-tâlim Kadıköy Mûsikî Mektebi ve nihayet Terakki-i Mûsikî Mektebi ayrılıklarını meydana getirdiler. Saray ile tekkenin kaldırılmış olduğu şu sırada ve memleketin güzide zümresinin sanat namına kahve mûsikîlerine gösterdiği rağbet azaldıkça, bu şakirtlerin ileri gelenlerinin ittihat ihtiyacını duyacakları ve işlerine tarihi bir kisve vermeye başlayacakları pek tabiidir: “Tarihi konserler” şuurunun bulunacağı günler uzak değildir; çünkü “hayati konserler” ihtiyacı kendi kendine aratmaktadır. Şu hakikate iman etmek mecburiyetindeyiz ki: Münhasıran ve saatlerce zevk ve safayı veya ah-ü enini terennüm edip, halkı mütemadi bir “nefsi murakabe” haleti içinde uyutan eski sanat, bundan sonra içtimâî sansürün elinden yakasını kurtaramıyacak³⁶, katiyen bir (terbiye aleti) halini alamıyacak, meraklılarına münhasır kalacaktır.³⁷ Hakkı Bey, şakirtlerine “tarihi konserler” şuuru tâlim edebilecek bir fikir seviyesinde değildi, tâlim etmek işine de gelmezdi. Şark ve Garp sanatları aynı seviyede görmek yollu saraylı terbiyesine malikti: Leyla Hanım gibi. “Tarihi Konserler” adedinin, “modern mûsikî konserleri”ne nisbetle her yerde hiç mesabesinde kaldığını da bilmünâsebe ilave edelim -ki işte bizde henüz bu tabii nisbet takarrur etmiş değildir.

Evet, modern mûsikî konserlerinin ekseriyeti muhafaza etmesi, tabii haldir: Çünkü cemiyetler birinci derecede asrî sanat terbiyelerini düşünürler; kadimiyat müzelerinin tesisi sonra gelir³⁸ aynı veçhile, (tarihi konserler)’de hareketli sanatlar”dan madud olan mûsikînin mütemmimidirler. Mösyö Borel ile diğer müsteşriklerin arzuları da, Şark memleketlerinde, çalanları ve anlayanları ile bu yolda birer mütemmim ve ciddi “hareketli müze”nin yaşamasına bütün münevverlerce itina olunması, ilmen icabının icrasıdır- böyle bir teşebbüs vukuunda Hakkı Bey çok aranacaktır. Müsteşrikler Şarkta modern sanat kültürünün intişarı hakkında söz söylemezler, çünkü bunun ictinabı imkansız bir terbiye meselesi olduğunu bilirler.

³⁶ Bu itibarla eski ahlakçıların takyitleri yeni bir mânâda olmak şartıyla tamamen mahfuzdur.

³⁷ Bir noktayı hatırlatmak isteriz: Eski eserlerimizin tarihi konserlere inhisarı, sevk-i tabii halini almış itiyatlarının arzularından başka bir şeye ehemmiyet vermeyen basit halka mahsus bazı musikilerin ortadan kalkacağı manâsını tazammun etmez: Halk musikilerinin, cari lehçelerdeki sade güfteleri terennüm eden, hıfzı kolay ve basit sazlarla çalınır, hocasız tahsili mümkün repertuvarları vardır, Şark ile Garpta aşağı yukarı yekdiğerlerine muâdil seviyededirler. Evlerden, hususi meclislerden başka hiçbir konser salonunda yerleri yoktur. Gitar, Lavata ve Japonya’da (Koto) şarkıları gibi...

³⁸ Her medeni memlekette bir müzeye mukâbil yüzlerce mektep vardır.

Hakkı Bey'in meslek aşkına, çalışkanlığına ve vazifelerindeki intizam-perverliğine delil saymak lüzumsuzdur. Çünkü bu seciyyelerini bilmeyen yoktur.

Babasının ve büyük babasının cemiyetlerini, yetmişbir yaşında idrak ettiği için, eski cemiyetimiz maneviyatının her şeyini tevarüs etmiş bulunuyordu. Çok şeyler, hoş hikayeler bilirdi. Tevazuu ve güler yüzü ile tanınıp, elini öpmek üzere her yanına yaklaşımızda, yaşımıza ve kendi ak saçlarına rağmen yerinden kalkarak ve yüzünden bir an eksik olmayan tatlı tebüssümü ile "Estağfirullah oğlum!" der, elini çekerdi.

Eski sanatkârlarımızın cenazelerindeki acınacak hal ile Hakkı Bey'in tedfin Rarım'e sindeki ihtimamın zıddiyeti bizi düşündürdü. Halkımızın herhangi içtihadı salık sanatkâra hürmet yolundaki fikir inkişafını memnuniyetle kaydettik.

Eğri kapının kıvrımlı sokaklarında devam eden hafız sesleri ile haham efendilerin mersiyelerinde tabutu yükseltmek üzere kalkan erkek-kadın, İslam, Hristiyan ellerin kıyam halinde son noktaya kadar dökülen; gözyaşlarında hep aynı hürmet ve muhabbet hatıralarından mülhem tesirleri gördük.

Bahriye sanatkârlarının en önde huşu ve his ile çaldığı Shopen'in "Matem Marşı" ne manidar bir vaziyette idi: Tesir-i ifadedeki kudreti ile Şark nağmelerinin biraz ötesinde yükselirken, bir Şarklı bestekâra karşı son hürmet vecibesi ifa ediyordu. Medfenine müzika ile götürülen ilk Türk mûsikî müntesibi de Hakkı Bey oluyordu. Ne garip tesadüftür ki, bizzat Lehistanlı Shopen cenazesinin Alman Mozart'ın "Rokyem"i ile kaldırılmasını son dakikalarında vasiyet etmişti. Mozart'ın ölüm döşğinde iken bile dudaklarında dolaşan nağmeler ise o Rokyem'in bazı satırları değil miydi? Sanatın sesi millî olduğu kadar beşeridir de.

Modern mûsikî tekniğini tahsil etmeden ve modern mûsikî kültürü almadan -ki bu kültüre, sanatkârlar kadar, dinleyip anlayanlar da muhtaçtır. Hiçbir ciddi yenilik hareketi meydana getirmeyeceğimiz yolundaki tetkiklerimizi yazmakta artık devam edebiliriz.

15 Nisan 1928, Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.101, s.1631-2

B.3. Kemani İzzet Nezih Bey

Berlin'deki muvaffakiyetli mesaisinden çoktan haberdar olduğumuz Kemani İzzet Bey, nihayet tahsilini ikmal ile memleketimize döndü. Bu nüshadaki yazımızı ona tahsis etmeyi

doğru bulduk. Çünkü sanat hareketlerinden mahrum uzun bir devirden henüz çıkıp yeni bir hayata girmeye çalışan memlekimiz, bin türlü müşkiller karşısında sanatkârlarını hakkıyla - daha doğrusu iyisini kötüsünden tefrik suretiyle tanımağa bir türlü imkan bulamıyor. Konserler teşkil edebilmekte ki maddi müşkiller, para ihtiyaçları, her teşebbüsü zararlarla darbiliyor, sanatkâr bu yoldan tanınmak imkanını bulamıyor. Ciddi muallimlik inhisarı ise - Garp'ta tahsil görenlerimizin ihtisasları sahasında- ekseriyetle ecnebilerin elindedir. Türk gencinin muvaffakiyetli bir hoca olabileceğine inanmayan münevverler bile maalesef var. İşte bütün bu ahval, binbir müşkil içinde ve alel-ekser kendi servetleri bahasına, ciddi bir surette Garp'ta tahsilini ikmal ile vatana dönenlerin istikballeri maddesi alakadarları çok düşündürüyor. Vakıa bu nevi düşünceler, henüz “mûsikîşinas sendikaları”, “cemiyetler” tesisine yol açmayacaksa da- çünkü mütecanis kuvvetteki müntesiplerin adedi henüz çok değildi- Hiç olmazsa münevverlerin alaka ve dikkatlerini celp etmelidir. Eğer ilk yetişenler, cümleten ve istisnâsızca taktir ve himaye görmezlerse, sanatın maişet ile alakası maddesinde gençlik arasında pek fena itikatlar uyanır, meslek yükselmez. Sanatkârları- tanıtmak hususunda ise, her vasıttan evvel ciddi mecmuaların bu gençlerin haklarını ve seviyelerini müdafaa etmesi her yerde olduğu gibi müessir olabilir: Şu şartla ki, bu vazife, meslekten olanlar tarafından ve hakikaten liyakat sahibi kimseler hakkında ifa olunmalıdır. Ve illa, teşebbüs, alelade reklam mahiyetinden fazla bir mânâ kazanmaz.

Sadede gelelim:

İzzet Nezih, 5 Kanun-i Evvel 1898'de İstanbul'da doğdu. Pederi Mustafa Nezih Bey'in seyahatleri dolayısıyla ailesiyle birlikte Rumeli ve Anadolu'nun muhtelif merkezlerinde dolaştı. Pederinin alaturka mûsikîdeki ciddi malumatı dolayısıyla, pek küçük yaşta uda başlamıştı. Halep'te bulundukları senelerde -o belde udun en büyük merkezi olmasına rağmen- mûsikî meclislerinde çok aranıyordu. 15 yaşlarına kadar yalnız Alaturka ile uğraştı.

Bir taraftan mektep tahsiline devam ediyordu: Halep Lisesinden Alman Kimnazî'ne geçerek bu müesseseyi bitirdi. Fakat, İzzet Türkçe ve Almanca edebi kitaplarla, ilim bahisleriyle sonradan daima uğraşmıştır.

Harb-i Umumi bidayetinde İstanbul'a geldiler. Halep'te ciddi bir ecnebi kemani ile tanışmak neticesinde Garp mûsikî edebiyatının zevkini aldığı için, burada derhal Mösyö Brown'dan keman tahsiline başladı. Çalışkanlığı ve istidadı bize o zamanki arkadaşları arasında malumdu. Bir taraftan da ders verirdi. Müteakiben altı ay kadar Zeki Bey'den altı ay

da maruf Rus keman muallimlerinden (Fişberg)'den ders aldı.(Fişberg, Petersburg Konservatuvanı muallimlerinden olup Rus muhacirleriyle İstanbul'a gelmiş ve bir müddet sonra Amerika'da şöhret kazanmıştır) İzzet, dört-beş sene zarfında (Bruh) ve (Mendelsizan) Konçertolarını çalabilmek seviyesine yükselmişti.

Nihayet, 1922 bidayetinde, tahsil için Berlin'e gitmeğe de muvaffak oldu. Orada "İştarn Konservatuvanı"nın son (Ausbildong) devresine alınarak, profesör "Kraç" yanında bir sene çalıştı: Hocasının Amerika seyahati münâsebetiyle ehliyetname alarak müesseseden ayrıldı.

Bundan sonra hep hususi çalıştı: Bilhassa akademi muallimlerinden maruf "Kohlen Kampif-Post" tan istifade etti. Bütün etütlerini ikmal etti; keman edebiyatını anladı.

Almanya'da ayrıca birçok muvaffakiyetli konserler verdiği gibi maişetini de kazandı. Tedristeki uzun tecrübeleri ve istidadı anlaşıldığından, geçen sene bidayetinde Anhalet Dükalığı'nın merkez idaresindeki "Balle Rashtet Konservatuvanı"nda bir keman muallimliğine kabul olundu ki, Almanya'dan ayrıldığı güne kadar bu vazifesine devam etmiştir.

Umumi Harp'te Türkiye hizmetinde çalışan General Tromel, mesaisini takdiren İzzet Bey'e pek kıymetli bir İtalyan kemanı hediye etmek kadirşinâşlığını göstermiştir.

Almanya'da verdiği konserlerde aldığı bir yığın tenkitlerden bir tanesini alıyoruz: "İzzet'in kemani, yayı tele ilk dokunduruşlardaki temizlik, sakın ve emniyetli çalışı, soğukkanlılığı, lüzumsuz heyecanlardan azadeliği, yayı idaredeki zerafet ve itidali, ölçülü yay çekişleri, isabetli ve kati sesleriyle kilise mûsikîsi tarzına da uyan bir edaya maliktir."

İşte, istidat ve ihtimamla takip olunmuş takdir ve tebrike şayan bir tahsil hayatının muvaffakiyetle neticeleri.

15 Haziran 1928, Mihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.112, s.1808

B.4. Çellist Cemil Arif

Gerçi Türk sanatkârları sistematik çalışma programlarıyla yetişmeye henüz başladılarsa da, bundan, vaktiyle (Avrupa mûsikîsi) sahasında birinci sınıf artistler yetiştiremediğimiz manası çıkarılmamalıdır. Kârilerimize takdim ile memnuniyet duyduğumuz Cemil Arifin hayatı, eski birinci sınıf Avrupa mûsikîsi mütehassıslarımızın nasıl yetiştiklerine dair fikir verecektir.

Cemil Bey, 1866'da İstanbul'da doğdu. Babası "Edvar Mûsikîsi"³⁹'nin son devri banilerinden büyük bestekâr Hacı Arif Bey merhum⁴⁰, annesi ise saraylı Çeşmidilber Hanımdır. Bu suretle Cemil Bey, sanat dehasını en emin menbadan almıştır. 18 yaşlarına gelinceye kadar o kadar sevdiği mûsikî ile fiilen hiç uğraşmamış, ebeveyni tahsili maddesinde ısrar etmişlerdir. Galatasaray Sultanisi'ni muntazaman takiple 18 yaşında mezun olunca, o zaman iyi Fransızca bilen gençler az olduğu için, babası kendisini bir bankaya yerleştirmek istemişti. Fakat o, mûsikîşinas yetişmek arzusunda ısrar etti.

Babasının saraydaki mevkii çok iyi ve çok zengindi. Küçük Cemil'i ara sıra mabeyne götürür, mûsikî provalarını dinletirdi, ki ciddi orkestra zevki hayalindeki ilk ciddi akisleri işte bu tarihlerde bırakmıştı. Ana babasının itirazları karşısında Cemil'in Saray Konservatuvarına girmek arzusu galebe çaldı. Bizzat anlattığına göre: Birgün babası ile birlikte saraya giderlerken, babası saray kapısını göstererek "Bu kapıyı görüyor musun oğlum, ben buradan girdiğime gireceğime peşiman oldum. Sen benim dediğimi dinlemeyerek buraya intisab ettin; Allah yardımcım olsun." demiş...

Orkestraya davulculukla başladı. Mûsikînin ritm temellerinden birinin kendi ellerine teslim edilmesi, istidadının ilk tecrübeye anlaşıldığını gösterir. Vensan Dendi'nin sırf orkestrasyonda ameli tecrübeler edinmek üzere Paris'in Kolon Orkestrasında tenbalcilik yaptığı ve elyevm İskola Kontorum'da bu müşkil sazın da dersini verdiği meşhurdur. Cemil Bey, orkestranın bu temel çalgısını idare ederken hem ritim hissi kuvvetlendi, hem de mahiyetlerini kuş bakışı tetkik ettiği aletlerden ruhuna en yakın gelenini seçti: Viyolonsel...

Bir İtalyandan üç ay kadar Viyolonsel, ve (Lelebici Horhor) bestekârı Çuhacıyandan armoni çalıştı⁴¹. Aldığı bütün mûsikî dersleri bunlardan ibaretse de ciddi çellistler dinlediğini de unutmamalıyız: Bunların en başında David Popper gelir. Bütün dünyaca asrımızın en büyük çellistlerinden biri diye tanınan ve Peşte konservatuvarının çello hocası bulunan Popper'in iktidarından anlayışla istifade etti: Tanıştılar (Galata birahanelerinden birinde başbaşa geçen günlerini, o esnada içeri giren bir fıstıkçıdan şam fıstığı alıp ikram ettiğini ve bu yemişi ilk tanıyan üstadın nefasetine hayran kaldığını tekrar alınan bir terazi dolusu fıstığı da tamamen bitirdiğini) en hoş hatıralarından biri olarak daima anlatmıştır!.. Popper'in Vito'su ile Gavot'unu onun elinden dinlediği gibi çalmak, büyük bir merakı imiş; hem çalar, hem de

³⁹ Türk musikisinin "Divan Edebiyatı"na mukabil kısmına bu adı veriyoruz: Eski musikinizin kaide ve güftelerini havi mecmualara (Edvar) denildiği malumdur.; eski şiir mecmualarımıza (Divan) denilişi gibi..

⁴⁰ Hacı Arif Beyin, R. Yekta Bey tarafından yazılan sanat hayatı için (ŞehbalMecmuası)na bakınız.

⁴¹ Dikran Çuhacıyan, Sultan Abdülmecid'in Saatçı başısı Kevorg'un oğlu olup 1873'de dünyaya geldi. Milano konservatuvarında tahsil etti (1861-1864)... İzmir'de 25 Şubat 1890'da ölmüştür.

üstada karşı kalbinde sakladığı prestij hislerini ve ettiği istifadeleri hatırlarmış. Fakat ilave edeyim ki, Popper İstanbul'a geldiği tarihte sanatkârimız henüz meraklı ve çalışkan bir talebe idi; sanatının rûşt çağına varabilmek için üstünden beş çalışkan (Popper'in tesirlerine bağlı) sene daha geçmesi lazım gelmişti. Cemil'in nezaketinden çok mütehassıs kalan Popper, güzel bir resmini tatlı bir ittihaz cümlesi ile süsleyerek kendisine verdi ki, elan durur.

Hulâsa Cemil, gerçi ciddi çellistleri dinlemiş, senelerce orkestra ve oda mûsikîsi terbiyesi almış, lisan bilmekle garp sanat zihniyetleri ile temasta yaşamış, lise tahsilini hususi tecrübelerle de kuvvetlendirmiş ve bütün bunlar sazında kemal derecesine yükselmesinde amil olmuşsa da metodik ve mekanik tahsili ile repertuar hazırlamasında kendi zekasından başka hiçbir hocadan yol görmemiştir. Bu suretle kendi kendine yetişen (otodidakt) virtüözler arasında yer almakla namı bir kat daha yükselir. Gerçi her yerde mühim otodidakt şahsiyetlerin sunuru görülmüşse de (nitekim dünya konserleri ile meşhur Lehistanlı Lipinski tamamen hocasız yetiştikten sonra senelerce Paganini'nin en amansız rakibi diye tanınmamış mıydı?) nadirattandır.

Otodidakt sanatkârda nefse iman ve fitrî pedagoğluk kabiliyetleri istisnai bir derecede kuvvetli olmak lazım gelir.

M. Borrell'in dediği uzun ve sistemli şartlar içinde çalışacaklar mesela yüzde % 95 muvaffak oluyorsa da, otodidaktlar % 5 muvaffak olurlar. Neticede birinci yol, çalışacaklara tavsiyeye şayan, diğer yolda muvaffak olmuş nadir istidatların tarihteki mevkileri ise pek daha şerefli. İşte Cemil merhum da, bu şerefli tarih sayfalarında yerini almıştır.

Cemil Bey ile 1317 senelerinde -yani 25 yaşlarında iken- tanışarak üç-dört sene kadar pek samimi bir arkadaşı kalan Dr. Rıfat Osman Bey⁴², Edirne'den bana yazdığı pek kıymetli mektubunda Cemil Bey'in o tarihlerdeki sanat hayatını anlatıyorlar: "Pederleri Hacı Arif Bey, terbiye ve nezaketi ve bilhassa meclis aralığı ile mümtaz bir zatmış. Cemil Bey de onun bu gibi meziyetlerini cidden tevarüs etmiş nadirülemsal bir sanatkârdı. Büyük caddeden geçerken Cemil'i hürmetle selamlayan pek çok zevata tesadüf olunurdu. Eski Galatasaray mektebinde okuduğundan güzel Fransızca , okur, konuşur ve bu suretle saraya gelen ecnebilerle temasa gelerek cümlesinin mazharı, takdir ve teveccühü olurdu. Bu meyanda sabık İmparator

⁴² Dr. Rıfat Bey, Gülhane Seririyat Hastanesinde sertabip Rider Paşa'nın muavini iken 1901 senesinde -yani E. Sauret İstanbul'dan ayrıldıktan az sonra- Cemil küçük bir cilt hastalığından muzdarib olarak Rıfat Bey'in Gülhane servisinde bir buçuk ay yatmış ve dostlukları buradan başlamıştır.

Vilhelm'in -her iki seyahatinde- ve müteakiben gelen mûsikîye mensup Eitel Fredrik'in pek ziyade mazharı takdiratı olan Cemil'e taraflarından hediyeler verildi. O tarihlerin Beyoğlu alemlerinde büyük bir şöhreti olan Ml. Blansh isimli sahîbe-i melahat ve zerafet bir kadına ittihatla bestelediği bazı âsarı ve birkaç serenadı olacaktır. Bunlar küçük bir defterde yazılmıştı; bilmem nerededirler? Birinin üzerinde Beyaz Güzel Çiçek diye Türkçe bir yazı vardı ki, bu parça sauretin pek ziyade mazharı takdiri olmuştu."

R. Osman Bey, gönderdiği ve dercettiğimiz tarihi resimde Cemil Bey'in yanındaki zatın Garp mûsikîsi esatizesinden "Emile Sauret" olduğunu da söyleyerek iki üstad arasındaki münasebetler hakkında şunları yazıyor:

"Sore, Avrupa'ya avdetinde hususi bir mûsamere vererek, bu resmin Febüs atelyesi tarafından yapılan bir agrandismanını huzzara takdim etmiş olup, bundan bahis yazdığı ve mütealasına muvaffak olduğum bir mektubunda: [Şarktan, İstanbul'dan ne getirdiğimi soranlara gördüğünüz büyük Türk sanatkârının hatırat ve menakıbını getirdim, dedim.] gibi kadirşinasane cümleler vardı. Diğer bir mektubunda da şu fikrayı okuduğumu hatırlıyorum:

[Cemil, senden sadır olmayan ve mukadderatına merbut bulunan bir kusurun varsa o da, kıymetini bilmeyen bir muhitte zuhur etmeliğin ve buradan ayrılmamakta ısrar edişindir.] Tabii Sauret, takdir edemezdi ki, Cemil gibi hisli ve vatanperver bir zat ne mukabili olursa olsun yuvasından ayrılamaz, bahusus ki, teabbüd derecesinde sevdiği ailesi efradından Abdülhalik'i öyle sevişler vardı ki, bazen çocuk odadan çıkınca gözleri yaşlanır ve derin teessüslerle "Yazık ki nur parçası evlatlarıma namus ile ölmüş bir baba şöhretinden başka birşey bırakamayacağım" diye ağlardı."

Burada mevzuu bahis mektuplardan 1901 senesinin ilk ayı tarihli bir tanesi, oğlu Abdülhalik Bey nezdinde saklı kalıp senli benli hitapla yazılıyor, Sore gönderdiği çello tellerini alıp almadığını M. Febüs'ün mevzuu bahis resmi hala kendisine göndermediğini, güzel İstanbul hatıralarını ve ileri sürdüğü para şartlarını "Union Française" kabul ederse tekrar konser vermeye -zevcesi ile birlikte- geleceğini, Cemil'in tahkikatta bulunmasını v. s. yazıyor:

E. Sore'nin hem iktidar hem de teveccühünden çok mütehassıs kalan Cemil Bey, üstadla ilk münasebetinin şöyle başladığını ailesi efredına da sonradan da anlatırmış. Cemil'in Union Fransez salonunda Massenet'in "Eleğje"şını Sore dinlemiş ve "seni yalnız dinlemek isterim" demiş; Pera Palas'ta buluşmuşlar; orada da dinledikten sonra Sore aynen şunları söylemiş:

"Bütün dünyayı dolaştım, fakat seninki kadar güzel arşe görmedim; müsadene onun için birkaç morso yazacağım." Ve şu üç parçayı bestelemiştir:

1- Aria,

2- Gavotte,

3- Valse Mignonne.

Üçü bir albüm teşkil edip şu ittifak cümlesi yazılıdır:

"A son ami le Commandant Djemil B." (Matbaası, Bote-Bok Edition).

Union Française'de Cemil ile Sore, Selvelli'nin refakati ile triolar da yaptılar. Hülâsa sore, Cemili bütün kalbi ile takdir ve tebrik etmişti ki liyakatinin en müsnet vesikasıdır⁴³.

Meslek hayatı sırasında Vondra Bey ile geçen hadsiz hesapsız mûsikî çalışmaları da unutulmamalıdır. Abdülhamit tarafından Paris konservatuvarına gönderilerek 1887 senesinde parlak bir surette tahsilini bitirip (I er Prix) alan ve Saffet Bey ile birlikte saraya dönen Vondra Bey, gece gündüz içmek yüzünden kendini ve erişilmez iktidarını tahrir etmiş, 35 yaşlarında iken gözlerini kapamıştı. Cemil ile Vondra, adeta birbirinin mütemmimi oldukları için, birinin yanına giden diğerini de karşısında bulurmuş. Teşkil ettikleri Trio'ya ekseriye müteveffa Selvelli -ki erişilmez bir refakat sanatkârı idi- bazen de Hegey refakat ederdi.

Bu yüzden Vondra'nın vefatı Cemil'i fazla sarsmış, günlerce minderlere kapanarak ağlamıştır. Trio konserlerinin kıymeti tarihe geçti. Sanat hayatına ait bir hatıra da son zamanlarda kullandığı kıymetli sazına taalluk eder: Gençliğinde pek maruf bir macar çellisti olup Abdülmecid sarayı kadın orkestrasının çellistlerini yetiştiren Lûkas, ölümü yaklaşınca sazının, ancak o kadar takdir ettiği Cemil'in eline yakışacağını düşünmüş, ona verilmesini vasiyetle gözlerini kapatmıştı. Filhakika Cemil, bu sanatkârane muamelenin mana ulviyetini ölünceye kadar hissettiği gibi oğlu Abdülhalik da Lûkas'ın hediyesi ile çalmaktadır.

Cemil, Fransızcası sayesinde mühim kitaplar okur. Mesela; Almanak'ı takip eder, mûsikî, bedîfiyyat, tarih, nazariyat, alet ve biyografilerini akademik bir lisanla hulâsa eden

⁴³ Emile Sauret 22 Mayıs 1852'de Dun -le- Roi (Cher)'de doğdu; Paris Konservatuvarını ve sonradan Brüksel konservatuvarı sınıflarını (Beriof'nun sınıflarını) takip etti; henüz 1866'dan itibaren İngiltere'de sonra Fransa, İtalya, Amerika (1870-1874) ve Almanya'da (1877) kemanını dinletti. 1880 ile 1881 arasında Berlin'in Kullak akademisinde keman hocası oldu. Müteakiben Ştern konservatuvarında tedrisatta bulunup 1891'de Londra'nın "Royal Academy of Music"ine muallimlik için çağrıldı (ki Londra'ya bir ay kadar süren İstanbul ikametinden sonra geçmiştir). İki sene sonra Şikago'ya gitti. (Ziegfeld Enstitüsünde muallim) Fakat 1906'da Avrupa'ya dönüp Ginevre ve sonra Berlin'de oturdu ve 1908'de tekrar Londra'ya yerleşti. Bir keman konsertosu (sol minör), keman için dier konser parçaları orkestrali ve orkestrasız yazdı. Sonra birkaç sene Me Teressa Carreno ile evli yaşadı. Bir kârdeşi Auguste 1849'da doğmuş ve piyanist olup, 1890 teşrini evvelinde (yani Sore İstanbul'a gelmezden bir-iki ay evvel) vefat etmiştir. Sore'nin mevzuu bahis zevcesi, hayrete şayan musikişinas kadın T. Carreno'nun sanat hayatı hakkında: Sore'nin bu tercümeihali iktibas ettiğimiz Riemann (Musiki Kamusun'a) bakınız.

Lavignac'ın meşhur "La Musique et les Musiciens"i hiç elinden düşmezdi. Ki yüksek cemiyetlerce sevilmesinde terbiyesi, sazı, sözü, çok güzel giyinmesi, fizik güzelliği gibi bu sade fakat temiz ilminin de dahli vardı. Mühim bir nokta: Çok içer fakat hiç hiss olunmazdı; fakat içkinin sıhhatçe zararını en sonunda gördü.

Müze müdürü meşhur Hadi Bey, -ki evinde mühim mûsikî toplanmaları yapıldı- en candan dostlarından biri idi. Onu kendisine taptırmıştı. Hatta Hamdi Bey, ölüm döşğinde iken ziyarete gelen dostları yanından çıktıktan sonra Cemil ile son defa başbaşa kalmış: "Cemil, beyhude tesellide bulunuyorsun, bilirsin ki ben doğru sözü severim, ölmek üzereyim. Senden son arzum şu ki, cenazemde baş ucumda yürü, adımlarını dinleyerek mezarıma gideyim!.." demiş. Cemil, bu sözleri her hatırladıkça mütessir olmuştur.. Aralarında Abdülhamid'i kârikatürize ederlermiş!.. Abdülhamid, Cemil yüksek cemiyetlerle alakasından bilistifade hafiyeleri sınıfına da almak istedi; birgün çağırıp: "Cemil, sen yüksek cemiyetlerle temastasın, oralarda benim hakkımda neler düşünüldüğüne dair malumat getirsene!.." demiş. Bu apaçık teklife karşı başının hafif tütsülüğüne rağmen şaşırmayan üstad, şu güzel cevabı bulup vermiş: "En sadık bir bendeniz olduğumu bilen herkes, benim yanımda hakkınızda ne söyleyebilir!.." Bu suretle teklif olunan lekeli hizmeti de kendisine has lisan zerafeti ile ört bas etmiştir. Sanatına karşı Abdülhamid'in de zaafı vardı.. "Cemil, Abdülhamid'in maddi yardımlarına maişet gâilelerinden kurtulacak kadar nail olmamıştır. Yalnız zulmünden nefisini korumaya muvaffak olmuştu ki, bu da o zamanları bilenlerin takdir edecekleri vechile payansız lütuflardandı. Bu hususta Muzika-i Hümayun'da bitmek tükenmek bilmeyen meslek rekabetlerini de unutmamalıdır. Bu sanat ocağında Cemil'den öğrendiğim doğan ve yaşayan ahval, Cemil'i büyük zararlara giriftar etmiştir. Cemil, nefsi için birşey istida ve istirham etmeyen bir tipti. Mütekebbir değil ve fakat vakur ve ciddi idi. Mûsikîdeki iktidar ve vüsatinden evvel ahlaki ve ruhi meziyetlerini çok severdim." (Dr. Rifat Osman)

Cemil bey, bir kız ve iki de çok münevver ve mümtaz erkek evlat (Arif ve Abdülhalik Beyler) bırakmıştır ki, en küçükleri Abdülhalik, en hisli ve tecrübeli çellisttir.

Cemil Bey, içkiden mütevellid maddi ve dimağı umumi zaaftan müteessiren 1926'da, 64 yaşında gözlerini kapadı.

İşte Dr. Osman Bey, üstadımızla Abdülhalik kardeşimizin mevsuk notları burada bitiyor. Millî Mecmua, Cemil'i tanımayanlara tanıtmakla memnuniyet duyuyor, yetişmek heveslisi gençlere imtisal numunesi olmasını diliyor.

C. TÜRKİYE'DE MUSİKİ HAREKETLERİ

C.1. Garp Mûsikisinde Şark Nağmeleri

Garp mûsikîşinasları, bestelerine zenginlik vermek akvam ve milel-i saire mûsikîlerini de tetkik ederek onlardan parçalar ve nağmeler almaktadırlar. Bu suretle ötedenberi mel'uf oldukları üsluplar arasına... efkâr-ı mûsikîye ilave ederek eserlerinde yenilik husule getirmektedirler. Dünyanın en uzak yerlerindeki mûsikîleri tetkik ve telebbu'dan usanmayan Avrupalılar en mühim eserler vücûda getirmişlerdir.

Şark melodilerinin Avrupa'ya nakli, Venediklilerin denizlerde hükümrân olarak Şarkla ticaret ettikleri devirlere tesadüf eder. 18. asrın en büyük opera bestekârlarından (.....(هاسه).....)'nın Süleyman ismindeki operasında Şark nağmeleri kullanılmış hatta yeniçeri mûsikîsi bile sahnede gösterilmiştir. (..(غلو))'un aldatılan kadı ve Mekke hacısı ünvanlarıyla birer perdelik temsil mûsikîleri bu vadiye yazılan ilk eserlerden ma'duddur. (..(غلو)) ufak eşkaldeki eserlerinde de Şark üslubu tarzında melodiler kullanmıştır. Şarka karşı.. derin incizabı olan (Veber), (Ebu Hasan) ismindeki operayı bestelemişti. Bilahere (..(حسين)) ve (..(جول)) operalarında sahnede görünen perilere raksı, Şark nağmeleriyle icra ettirmiştir. (..(عبدول)) (Ebu Mülk) ve (..(علي)) (Yanyalı Ali Paşa) ünvanlı operalarında bu nevi eserlerdir. Garp besteleri arasında, şayan-ı dikkat olan âsardan birisi de (..(بزمك)) Cemile'sidir. Bize bu eserinde Şark ruhunu samimi olarak yaşatmıştır. (Karmen)'in mûsikîsi de memleketimiz halkının kulaklarına munis gelir. Garp bestekârları için Arap mûsikîsi ayrıcı menba-ı ilham olmuştur.

Sen Sanis'in Samsun ve (..(الاسي)) Ştraus'un Salemes'i ve (..(دردی))'i ve (..(دردی))'nin (..(ابدا))'sı ve (..(غول مارق)) (مارسنى) in Lahor hükümdarı (..(روناو))'in kerimi Araplara mahsus his ve fikirleri ve nağmeleri ihtiva eden eserlerdir. Bu tesir tahtında kalmış olan İspanya mûsikîsi, Garp usul ve üslubunda olması itibariyle kolay anlaşıldığından Avrupa bestekârlarına kuvvetle alakadar etmiştir. İspanya'nın Garp mûsikîsinden (..(دردی)), (..(دردی)) gibi elâzım-ı mûsikîşinas son fikirler olarak operalar, senfoniler ve orkestra için müteaddit eserler yazmışlardır.

Bu mûsikî Danimarka ve İskandinavya'ya kadar yapılmış ve bu memleketlerin mûsikîşinasları tarafından Arap nağmeleriyle büyük ekolde besteler tanzim edilmiştir. Danimarka bestekârlarından (..... (لانه مولار))..... de delil olmak üzere gösterilebilir.

Garp mûsikîşinaslarının bu eserleri tahlil edildiği zaman Şark mûsikîsinin muhtelif şekil ve suretlerde isti'mal olduğu anlaşılır. Bestekârlar, mûsikîmizden mahdud nağmeler alarak bunlardan bir (tema) teşkil etmişler ve bu temayı kompozisyonda mevzu-i kaide ve kanunlara tevfikân tevsi' ederek arzu ettikleri şekillerde besteler vücûda getirmişlerdir. Bestelerdeki fikir esası Şark mûsikîsine ait olduğundan tevsi' edilmiş olan eserlerde de Şark ruhu bulunmaktadır. Diğer bir tarzda doğrudan doğruya Şark melodilerinin alınmasıdır. Bu melodiler basit bir suretle armonize edilerek yüksek sesli mûsikî alatına çaldırılmış ve davullar, trampetler ve kataniyetlerle ritm, kuvvetli olarak meydana çıkarılmıştır. 3. suret dahi hayali Şark mûsikîsidir. Bu mûsikîde doğrudan doğruya Şark mûsikîsinden nağmeler alınmıştır. Yalnız umumi surette Şark melodisi taklit edilmiştir. Muhayyel Şark mûsikîsinde ruhumuza samimi olarak dokunan nağmeler azdır.

Bu mûsikîler, sinemalarda bazı defalar tesadûf ettiğimiz Şark'a ait tarihi piyeslerdeki bu günkü Avrupa artistlerinin simalarına benzer. Şark elbiseleri altında yabancı yüzleri derhal temyiz ve tefriki kabildir. Mamafih bu vadide bazan muvaffak olan bestekârlar da vardır. Şarkın taklidinden vücûda getirilen bu gibi eserlerin kıymetli olanları da mevcuttur.

Avrupa bestekârlarının melodilerimizi aynen istimali biz Şarklıların kulaklarına gayri mülayim bir tesir husule getirmektedir. Bunda sebep nağmelerimizin Garp mûsikîsi vesait ve alatyyla tertip ve ifade edilmesidir. Bir de melodilerimizi aynen nakletmeyerek yalnız o ruhu meczetmek usulü vardır.

Bu hususta misal olarak (شومان) gösterilebilir. Şuma'nın Şark levhaları, bestekârların kendi üslub-u şahsiyyesi arasına koyduğu Şark seslerini terkipdeki muvaffakiyeti itibariyle cidden şayan-ı ehemmiyettir. Garp mûsikîsinin milel-i saire mûsikîsini kendi içine alması ve bu vadide tekamüle modern mûsikîyi meydana çıkarmıştır. Şark mûsikîsi ise bu hususdaki avamilin en mühimlerindenidir. Bunu teyid etmek lâzımdır:

“Avrupa mûsikîsi artık aksa-yı tekamle vasil olmuştur. Modern armoninin doğurduğu majör ve minör makamları ölüme mahkumdur. Nihayetsiz tenevua malik olup yalnız armoni tatbiki iktiza eden Şark makamâtına teveccüh etmek zamanı hulul etmiştir.”

Millî mûsikîmiz, terakki ve tekamül için muhtaç olduğu vasıtalarla malik olmaya başlamıştır. Armoni, kontrapuan, foğ gibi ilimlerin ilk defa olarak ders şeklinde memleketimizde tedrisi, efkâr ve mutalaatda inkılaplar husule getirecektir. Henüz işlenmemiş ve nihayetsiz hazineler muhtevi melodilerimizin mûsikî aleminde ne tesirler, tahavvüller vücûda getireceği ati-i yakindir.

14 Teşrîn-i Evvel 1339, Daru-l Elhan Müdürü, Musa Süreyya, MİLLÎ MECMUA, sa.2, s.23

C.2. İbda'-ı Kahtımız ve Sebepleri

Sanat hayatımızda hakikaten müteessir edici, düşündürücü bir durgunluk hüküm sürüyor. Neden? Öldük mü? Ruhlarımız mı söndü? Sanatkârlar da daimi ithamlar altında eziliyor. Onlar da aynı yoksulluğun acılarını, eseflerini duyuyorlar. Evet, her mücadelenin, her münakaşanın, her dedikodunun sonu eserle yalnız eser ve ibda'la alınacak... Şu halde eser neden doğmuyor.?

Son zamanlarda diğer bazı milletlerde, meselâ Almanlar, aynı yoksulluk şikayetleriyle dolu ciltler neşr ettiler. Hatta, medeniyetler, yenik olduğuna kâni olan müfritleri bulundu. Yine Şark'ın esrarları tarafına nazarlarını çevirenler oldu. Yeni menbalar aranmağa başlandı.

Tarih tekerrürden ibarettir nazariyesine inananlardan değilim. Fakat tekamüllerin, inkılapların, teceddütlerin, gıdasını alıp büyüyen, ölen, nesil bırakan her vücut zi hayat gibi, alekser meşabe şerait ve sebepler altında vaki olduğuna iman etmek neden yanlış olsun.

Binaenaleyh, bugünkü sanat hayatımızdaki durgunluğun sebepleri, diğer millî sanat alemlerinin tarih tekamülleri şerait-i hayatiyyeleri geçirdiği, yeni ilhamlar toplamak, yeni menabi ve mevadi-i ibtidaiyye taharri etmek üzere ilim hücrelerine kapandığı, veya sükunete, dinlenmeğe daldığı devirler, asırlar vardır: Meselâ, Fransa, vaktiyle onun misali taklid, dersleri takip olunuyordu. Bilahere, İtalya onun yerine geçti. Arkadan sıra Almanya'ya geldi: Dünyanın mukadderat-ı mûsikîyyesinin idaresini orası eline aldı. Dinlendirici bir tembelliğin uzun lakaydileri neticesinde gençleşmiş, taze kuvvet bulmuş olan Fransa, tekrar uyanmış, ve diğer bazı milletleri de arkasına alarak hissinin müntahası sahalarının gayri mekşuf ilkelerine doğru yollanmıştır. Asrî ibdalar sahasında herhangi bir sanat şubesi için istediğimiz kadar tekşif edebiliriz.

Tetkiklerimizi ta'mik ettikçe anlarız ki, hal-i tavakkuf ve sükununda bulunan her millî sanatın tekrar parlaması, kendinden evvel inkişaf etmiş olan diğer bazı millî sanatların üzerinde yaptığı nüfuz ve tesirler neticesinden başka birşey değildir. Belki sanat hareketlerini temin eden başlıca kuvvet bu ecnebi nüfuzlarıdır...

Sofralarımıza koyduğumuz meyveler, bir salonu tezyin edişini sevdiğimiz çiçekler, kullandığımız hemen hemen her nevi yiyecekler veya tezyinat, bir sanat, haraset ve usul-i istifa'; bir kelime ile "aşî" mahsulesidir. Fidan ğarsi suretiyle yapılan ibtidai zira' gayri kafi addolunur.

Sanatlarda da müşabih bazı hadisat zuhur etmektedir. Evvela "Neyzar", edebiyat sahasında isbat etti ki, Fransız şiirinin inkişaf hususunda istinad etmiş olduğu kanun, "taklit" olup o da bir nev'e "aşî"dan başka birşey değildir. (Kournay) Latin dehasını Fransız dehasına aşıladı ve birinci deha, diğeri için nev-i tadilat ithal ettiği için, ikisi ortası bir tip meydana geldi. (Rasin), Yunan dehasını Fransız dehasına telkih etti, ilaahir... Mûsikîde de aynı kanun caridir.

Filhakika, biz bugün, yalnız, ecnebi bir veya bir kaç sanatın iltihakıyla inkişaf etmiş mûsikîleri tanıyoruz. Şarkta, Japon mûsikîsine Kore ve Çin mûsikîleri aşılanmışdır ki onlar da Hind mûsikîsinden iktibaslarda bulunmuşlardı. Vaktiyle Mısırlıların mûsikîsi Asuriyelilerin ve İbranilerin mûsikîsine aşılandığı gibi, bilahare, İranlıların mûsikîsi de Arapların mûsikîsi üzerine aşılandı. Bazı makam isimlerinin de delalet ettiği gibi, Yunanilerde de, Şark garib mûsikîsi millî mûsikî üzerine aşılanmış bulunuyordu. İskender'in fütuhatını müteakip de, yeni mütekamil Yunan mûsikîsi Şark tarafından ta Hindistan'a kadar olan bütün yerli sanatlara aşılandı... Türk Sanatı da İran ve Arap sanatları üzerinde yükseldi.

Avrupada da, Hollanda sanatı İtalyan sanatı üzerine, İtalyan mûsikîsi Fransız ve Alman mûsikîsi üzerine, Almanlar'ın mûsikîsi ise bütün medenî milletler mûsikîleri üzerine aşılandı... Halk teğanniyatı bile cüzi istisnalarla bu tabiat kanununa ittiba mecburiyetinde kalmıştır...

Gördüğümüz aşî keyfiyetleri, vaktiyle, istilalar neticesinde, veya içtimaî temaslar ve münâsebetleri vasi olan milletler arasında kendi kendine, mürur-u zamanla meydana geldiği için, hadisatın derecesi betaetine göre çok yavaş tekerrür ediyordu. Fakat, son asırlarda, sistematik çalışmasını öğrenmiş olan millî sanat mahfilleri, maziden aldıkları derslerle imtisaller, aşıcılığı teksif ve tacil etmek, muvaffakiyetle tatbikatını yapmak yolunu hemen

hemen buldular, isabetli kanunlar vaz' ettiler; tecrübeye memleketi bu defa da Fransa oldu. Anlaşılmıştı ki, bütün yeni inkişaf hamlelerinin yegâne amili, "aşî"dır. Bu bahsin tevsini gelecek makaleme bırakıyorum.

Hülâsa aşîsiz inkılap, hamle, tekamül yoktur. Olamaz. Millî dehamız, asır ihtiyaçlarına göre, ancak ve yalnız, yüksek mevcudiyeti takârrür etmiş bir ecnebi okul içinde inkişaf edebilir. Çünkü bu bir kanundur, kanun tabiattır. Müfrit taassuplarla hareket ettiğimiz içindir ki içinde bulunduğumuz son atalet devresinden bir türlü kurtulamıyoruz. Ecdadımız katiyyen bugünkü dar zihniyetlerimizde düşünmüyordu: Şairlerimiz, mûsikîşinaslarımız, mimarlarımız, İran ve Arap sanatlarının sayesinde girerek, Türk'e has yüksek dehayı millînin temellerini o saye altında inşa edebilmişlerdir. Çünkü kanun tabiatı tabii olarak matba' kaldılar. O bir şark-ı garip'de kendi ruhu ile imtizaç edebilecek başka menabi bulamaz. Esasen, bulunmaya imkan mevcut olduğu içindir ki son atalet ve kahtlık devresine girdik ("tagora"lar edebiyatı başkadır.)

Garp bulabilir, başka! Çünkü, o, Şark karibi eski şairlerimiz kadar tanımamıştır. Tanımaya muhtaçtır. Fakat dikkat etmeliyiz ki, garp, elinde mevcut olan muazzam sanatlarını, "Faust" sanatlarını bir kat daha büyültmekten başka birşey istemiyor...

Yanlış düşüncülerle, siyasi nefretler, Garbın yüksek sanatlarına karşı da imanımızı, sarsmamalıdır. Düşünmeliyiz ki, bugünkü ediplerimizin, büyük şairlerimizin, ciddi romancılarımızın kudretleri hep Garptan aldıkları feyzlerle medyundur. Fakat bu feyzleri, ne derecelerde sistematik, ve ne derecelerde bir vüsatla aldık? İşte şayan-ı tetkik olan bir nokta da budur. Garptan daha fazla da istifade edebilirdik. Buna imkan vardı ve hala da vardır. Edebiyat-ı cedide sahasındaki bir devr-i tevakkufa girdiğimizi kabul etmenin henüz sırası değildir. Çalışmıyoruz, mesele buradadır. Her edibimiz için Garp edebiyatları üzerinde tecr şarttır.... Halbuki bir çok müsteid gençlerin lisan bile bilmediğini teessüfle görüyoruz.

Bize en fazla samimiyetle yaklaşan menbaları sezme ve onlardan istifade etmekle ancak yeni ihtiyaçları tatmin edebilecek millî eserler meydana getireceğiz. Maalesef, bu noktalara ehemmiyet vermek şöyle dursun, tekniğe muhtaç olan sanatlar sahasında, henüz teknik mebadiye mükemmelen malik kafi miktar sanatkârlarımız bile yoktur...

Hülâsa, herşeye rağmen bedbin olmaya lüzum yoktur. .. İhtiyaçları ile meşbu bulunduğumuz için er geç muvaffak olacağımız her sanatkâra iki vazife düşüyor.

1. Çalışmak, sanatın bi eman bir sa'yi mahsulesi olduğunu bilerek çalışmak.

2. Mûtaassıbane telakkileri, yanlış zihniyetleri terk etmek.

Doğru yolları aydınlatmak hususunda ilmî yazılar birçok yardım edebilir. Temenni edelim ki, “Millî Mecmua” millîyeti ve devriyesi ile telakki eder, ve bu maksatla Garbı da tetkik ve tehliye ederek gençliğe tanıtmayı şiar edinir, böyle bir mesleğe kat’i ihtiyacımız vardır.

1 Eylül 1340, Mihalzade Mahmut Rağıp, MİLLÎ MECMUA, sa.20, shf. 311

C.3. Bizde Bestekâr Niçin Yetişmiyor?..

Türk Ocağı’nın dünkü konserinden avdet ederken bu suâli kendi kendime sordum:

-Bizde bestekâr niçin yetişmiyor?..

Bilhassa Seyfettin Bey’in, konçertosunu dinledikten sonra, Türk eseri vücûda getirebilecek bir bestekâr için Avrupa’da tahsil etmenin de, yani Garp mûsikîsini öğrenmenin de kâfi gelmeyeceği hususundaki kanaatim bir kat daha takviye edilmiş oldu. Ben evvelâ, bu sütunlarda söyleyeceğim sözlerimin ancak fikir ve hislerimden başka bir şey olmadığını arzetmekle beraber mûsikîşinas olmadığımı da itiraf edeceğim.

Bizde, mazide her devrin edebiyatına mukâbil olmak üzere besteler vücûda getiren bestekârlar yetişmiş, acaba nasıl ve ne suretle?.. Bugün yetişmiyor, niçin?..

Herhalde, yanılmıyorsam, dün yetişen bestekârlarımız devirlerindeki edebiyatı hazmetmişlerdi ve fenn-i mûsikî itibariyle de en değerli şahsiyetlerdi. Halbuki son devirlerde ve bugün böyle midir?.. Ekseriyetle bestekâr geçinenlerimiz okudukları güfteleri duymaktan, anlamaktan bile mahrumdurlar. Mesele bu kadarla da kalmaz, teknik itibariyle de mâlumat sahibi değildirler. Hatta güftedeki ekser kelimeleri yanlış dahi okurlar. O halde bu çeşit bestekârlar nasıl olur da zâhirî manâsına bile nüfûz edemedikleri bir parçayı besteleyebilirler?.. Nasıl olur da sizde bedîî bir heyecan ve his tevlid edecek bir ahenk vücûda getirebilirler?

Daha sonra Türk eseri yazmak için, tekrar ediyorum, Garp mûsikîsini bilmek kâfi gelmez. Türklüğü kendine has mûsikî heyecanlarıyla duymalıdır. Garp mûsikîsinin tekniğini bilmek lâzım olan vasıtalarından belki birine sahip olmak demektir.

Aynı zamanda bestekâr olmak isteyenler dünkü ve bugünkü edebiyatı bilmelidirler. Bu hususta çok mühim olan bir cihet daha var ki söylemeden-bilhassa muhîtimizi düşünerek-geçemeyeceğim: Nasıl olur da bir insan pek genç iken, aynı zamanda saydığım evsâfî da hâiz olmadan, bestekâr olabilir, üstâd olabilir?

Her sahada tekâmül etmiş olan Avrupalılarda bile bu tarzda ve pek genç yaşta bestekârlar yetişmezken bizde nasıl olur da yetişir?.. Gerçi bu noktada denilebilir ki: Mendelson onyedî ve Beethoven yirmiiki yaşında iken besteler vücûda getirdiler? Verilecek cevap pek kolay ve pek basittir: Çünkü onlar mûsikîşinas aileleler içinde doğdular ve daha pek küçükken mûsikî terbiyesi aldılar... Aynı zamanda bu şerâit altında yetişen yüzlerce şahsiyetlerden ancak iki, üç tanesi teşkil ettiler. Hatta dâhi idiler ve böyle olmakla beraber kendilerinden evvel mevcut olan ekollerin mâba'dini yazdılar...

Halbuki biz henüz büyük eserler değil, küçük eserler bekliyoruz, hiç bir zaman Beethoven'in eserlerinin mukâbilini değil... Kendimize has heyecanları ve ruhu dinlemek istiyoruz, bu arzumuz tatmin edilmelidir. Bu sözlerimizle ince saz mûsikîsini düşündüğümüz zannedilmesin. Arzu ediyoruz ki, bestekârlarımız Türklüğü kendine has heyecanlarla bize duyursunlar, dinletsinler.

Sözlerime nihayet vermezden evvel ser-levha ittihaz ettiğim suâli bir kere de mûsikî üstâdı olarak geçinenlerimize- bu hususta benden çok fazla salahiyet sahibi olduklarından- soruyorum: Bizde bestekâr ne için yetişmiyor?..

15 Teşrîn-i Sâni 1340, Mehmet Mesih, MİLLÎ MECMUA, sa.25, s.397

A.4. Mektep Mûsikîsi ve Halkın Mûsikî Terbiyesi (1)

Mekteplerimizin mûsikî programında mûsikî dersi görölmesine çoktan alışıldı. Birkaç seneden beri her mektebin muntazaman maaşını alan bir, hatta bazen müteaddit mûsikî muallimleri bulunduğu gibi, Ankara'da bir de mûsikî Muallim Mektebi açıldı. Şu suretle memleketimizde mektep mûsikîsi teşkilatı teessüs etmiş demektir. İş, zaman ve bizler için çok yeni olduğundan mûsikî dersinin memleketimizdeki bugünkü seviyesi hakkında söylenecek sözler ta'riz gibi telakki olunamaz.

İtiraf etmeliyiz ki, bu sahanın islahı muhtaç noksanları bir değildir, bir çoktur. Mesela bazen mûsikî, hususi mekteplerin reklamına hadim müfrit müsamerelerin başlıca fantazi

numarası yapılmak suretiyle bizzat telebenin o derse karşı telakkisi baltalanır, hocaların da talebesi nazarındaki payesi işçilik seviyesine düşer. Diğer taraftan da öyle işgüzar muallimler vardır ki, mevzuun keyfiyetinden ziyade kemmiyetini düşünebilen kendi basit zevki ve anlayışı ile talebesine kıymet-i fenniye ve bediîyesi sıfır olan bir yığın şarkılar öğretir, hatta güya operet talim eder, biçare yavruların hafızalarını fena itiyatlar, amiyane sada terkipleri, yanlış telakkilerle doldurur. O kadar ki, o talebeye artık ciddi bir fikir telkin edemezsiniz. Esasen muhîtin verdiği telkinleri de şayan-ı nefret bir haldedir. Böyle mûsikî derslerinden faide değil, zarar gelir. Hüsn-ü niyet sahibi, aklı biraz işe eren muallimler ise talebesini bu gibi fena itiyatlarla ifsat edecek yerde, vasıta yoksuzluğunun icabatına uyarak ameliyattan ziyade nazariyata ehemmiyet verirler. Hiç olmazsa talebesinin bir müddet daha yalnız bu itiyatlarla istifadesine himmet ederler. Bu suretle ciddi mektep şarkılarının adem-i mevcudiyeti de tesirini gösterir... Hülâsa, mektepcilik ile uğraşan mûsikîşinaslarımıza düşen vazife çok ağırdır. Her şeyi yeniden yapılacaktır. En evvel, birçok gençlerin (muallim mûsikîşinas) lık seviyesine yükselmeleri matluptur. Bu vazifenin ne yüksek gayeleri vardır!

Mektep mûsikîsinin mazisini ta Yunan kadim tarihine karışmış buluyoruz. Eflatunların, Aristoların, bütün Yunan filozoflarının mûsikîyi mektep programlarındaki terbiye vasıtaları meyanında sayışları bilgisi kurun-u vusta Avrupa'sına geçiyor. Orada da bila inkıta yaşıyor. Avrupa'nın bütün büyük terbiyecileri mektep mûsikî lüzum ve ehemmiyetinde ısrar ediyorlar. Neticede mektep mûsikîsi mühim bir pedagoji meselesi halini alıyor. Usûl, sistem ihtiyaçları baş gösteriyor. Mûtehasşısalar yetişiyor. Kitaplar yazılıyor.⁴⁴

Bir mûsikî muallimi, mektep mûsikîsinin bütün tekemmül safhalarını, muhtelif sistemlerini yakinen öğrenmeğe mecburdur. Mesela terbiye tarihindeki meşhur Alman Profesör Frederik Henri Karetyen Şuvartz'ın dört ciltlik (ilm-i terbiye) isimli güzel eserinin üçüncü kısmı müstakillen mûsikî tedrisatından bahseder. Acaba bu büyük alim orada ne gibi yollar göstermiştir? Usulleri eskimiş olsa bile, bir muallim aynı noksan yollara bir kere daha düşmemesi namına onları okuyup öğrenmesi lâzımdır... Keza Jozef Jakoto isimindeki meşhur Fransız mûsikî pedegogu, va'zettiği hususi terbiye sistemini mûsikîye de teşmil ederek 1824'de müstakil bir tedris-i mûsikî kitabı neşretmişti. Acaba bu müellifin fikirleri de neydi? Ben, yalnız mektep mûsikîsi pedagojisi hakkında yazılmış kitapların bir bibliyografyasını elde etmeğe bir hayli çalıştım. Neticede önüme cesim bir saha açıldı. O kadar geniş bir saha ki, bir

⁴⁴ Muallimler Mecmuası'nda mektep musikisi hakkında iki makale yazmıştım. "Mekteplerimizde Musiki" sayı, 21 "Musiki ve Çocuklarımızın Telakkisi" sayı, 23. İntişar etmek üzere bulunan nüshadan itibaren "Asırlar Arasındaki Mektep Musikisi" adlı yazımın tefrikasına başlanacaktır. Bu yazıda muhtelif tedris sistemleri tetkik edilmiştir.

başına katedebilmek imkansızlığına derhal inandım. Şahsen temenni ediyorum ki diğer lisan bilen bazı muallimler de aynı mevzuun tettebbuuna himmet gösterebilirler.

Mektep musikisi hakkında sistem vâzı alan kimseler şüphesiz yalnız yukarıda zikr ettiklerim gibi gayr-i mûsikîşinas pedegoglar değildir.

Daha sonra en mümtaz mûsikîşinaslar da aynı yolun tenvirine çalışmışlardır. Meseleyi şüphesiz asıl onlar aydınlatmışlardır. Mesela, meşhur insaniyet muhibbi, namdar terbiyecisi John Henri Pestaloji mûsikî tedrisatının umumileşmesini isteyenlerin en başında zikredilir. Çok defa dinlediği gibi ibtidai mekteplerde kâbil-i tatbik hususu bir tedris-i mûsikî sisteminin sahibi olmamakla beraber, Leonard Gortrude isimli meşhur halk romanında ve bilhassa “Çocuklarını kendi kendilerine terbiye etmeleri hakkında validelere gösterilmiş yollar”ında bu meseleye dair bazı umumi nokta-i nazarlar serdetmiştir. İşte, mezkur esesların tatbikatı husundadır ki, iki mütefekkir mûsikîşinasın büyük himmetleri görüldü. Bunlardan biri Travgot Fayfer, diğeri John Jorj Negali’dir. Bu iki muktedir muallim Pestaloji sistemi denilen esas dairesindeki ilk tedrisatı bilfiil idare ettikleri gibi, başlıcası 1810’da Zürih’te müştereken neşrettikleri “Pestalojinin Pedagogik Prensiplerine Müstenit Teğanni Kavaidi” isimli eser olmak üzere diğer müteaddit tetkiklerde yazdılar. Ayrıca, Hogo Loebmann isimindeki Alman profesör sonradan bu iki müellifin nazariyelerini tetkik ederek 1908’de şu serlevha altında kaleme aldığı tez ile Lapcığ Darü-l Fünûn Felsefe Şubesinde doktorasını yaptı: Die “Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen” von M. T. Pfeiffer und H. G. Nageli.

Yeni sistemin Almanya’daki tesirleri şayan-ı hayret oldu. Esasen asırlardan beri mûsikî tedrisatını ikmal etmeyen eski Alman mektepleri gibi, yeni halk mektepleri de mûsikînin ruhi tesirlerinden istifadeye başladı. İsviçreli pedagog Fr. Guex terbiye tarihinde diyor ki: Pestalojinin heyecanlı tilmizi Negali, memleketimizdeki halk mûsikîsi sanatının müessisi gibi telakki edilmelidir. Halktaki mûsikî hissinin inkişafının ancak kural cemiyetlerle temin olunabileceğine iman ile Zürih’te muhtelif bir koro teşkil etmiş, koroyu vücûda getiren icracılara muvafık teğanniler, mektepler için iki ve üç sesli melodiler, Pestaloji sistemleri dairesinde tedris eserleri ve büyük rağbet kazanan bir mûsikî mektebi meydana getirmişti. Mûsikî tedrisatının Alman memleketlerindeki faidelerinin küçük en küçük bir tetkiki bile insanı hayretlere düşürmeğe kâfi gelir. Bugün Almanya’nın her şehrinde birkaç tanesi mevcut olan küçük büyük koroların zeminini hep mektepler hazırlamıştır. Alman Muğannileri Birliği’nde ellibinden fazla muğanni ismi mukayyettir. Umumiyetle mektep mûsikî

muallimlerinin hususi cemiyetleri, kulüpleri, kasaları vardır. Bu sahada birçok kitaplar yazılmıştır. Ayrıca Karl Frederich Videman ve Ernest Yuhann Pol isimindeki muallim mûsikîşinasların müteahhit teşebbüsleri ile 1906'da münhasıran mektep mûsikîsinin terakki ve tealisine hadim bir Aylık Mektep Mûsikîsi Gazetesi neşredilmişti. Elyevm yirmi dördüncü senesini idrak ile intişarı devam eden gazetenin Dresten, Berlin ve Essen-For'da şubeleri vardır. En yeni usuller hakkında çok kıymetli yazılar neşreder. İşte bütün bu icraat bilinmeden nasıl sıhhatli bir mektep mûsikîsinin esasları vaz edilebilir?

15 Eylül 1341, Mihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.45, s.736-8

C.5. Mektep Mûsikîsi ve Halkın Mûsikî Terbiyesi (2)

Almanya'da bu vasi işler yapılırken Fransa'da, aynı şedid fedakârlıklarla, himmetlere başlandı. Fransa'daki icraatın hakikaten daha büyük, bizler için daha şayan-ı ibret safhaları vardır. Çünkü ihtilaller dini mûsikî mekteplerinin ilgası neticesinde mûsikî tedrisatı tamamen ölmüştü. İşte bu kelime yoksulluğudur ki "Giyom Lui Bugiyon Wilhelm" isminde fedakâr ve vatanperver mütehassısın ferdi himmetleri çabucak unutturdu. Vilhelm (1781-1842) çok genç yaşında gönüllü olarak askerlik yapmış, sonradan gramer, riyaziyat ve mûsikîye çalışmaya başlamıştı. Yirmi yaşında Paris Konservatuvarına girerek iki sene de orada çalıştı. Bir müddet riyaziyye muallimliği yaptı. İlk mûsikî muallimliğini 29 yaşında üstüne aldı. Beş senelik tecrübeden sonra yeni bir mûsikî usul tedrisinin tatbikatını yapmaya başladı. Bin türlü müşküllerle mücadele ederek çalışıyordu. İdaresine verilen mekteplerin adedi arttı. İbtidai mekteplerden başka büyük çocuk mektepleri de mûsikî dersini aynı usul dahilinde tatbika başlanmışlardı. Biraz sonra ruhban mektepleri, hatta amele birlikleri de teşkilatı benimsedi. Hayatının sonlarında, bütün talebelerinin en güzidelerini cesim kütleler halinde birlikte söyletmek suretiyle (Orfeon) namını verdiği teğanni heyetlerinin ilk numunelerini yaptı. (1833) bu büyük adım, ayrıca mektep besteleri, kendi tedris usulleri hakkında müteaddit kitaplar yazdığı gibi, başkaları da onun hakkında müteaddit eserler kaleme aldı. Cümlesinin tetkiki lâzımdır. Vakıa Vilhelm'in bu uğurda sarfettiği hayretler emsalsizdir. Fakat hükümet ve maarif de onun tavsiyelerine harfiyyen uymak, kendisine her türlü suhuletleri göstermek, maddi refahını düşünmek suretiyle muvaffakiyetleri kolaylaştırmıştır. Vefatı tarihinde Paris Mekteplerindeki talebesi miktarı takriben onikibini buluyordu. Gençlerle hemen hemen bilcümle amelelerin mecmuu binbeşyüze varıyordu. Mektep mûsikîsinin ilk müsbit neticeleri,

salifül arz (Orfeon) takımlarının gördüğü rağbetler ile, te'min ettiği terbiyevi faidelerdir. Henüz 1881 tarihinde Paris'te takriben 1500 Orfeon sayılıyordu. Bunların cem'an yekun altmış bin azası vardı. Orfeonlar Almanların Ecderteafellerine benzer. Müteaddit mûsikî gazeteleri bilhassa bu cemiyetlerin menafini temsil ederler. Bestekâr Gono, 1852'de Paris'in bütün Orfeonları Müdür-ü Umumiliğini kabul etmişti. 1860'da kendisine iki kişi halef oldu. (Bazen) Sen nehrinin sol sahili Orfeonlarının, (Pasdelo)'da sağ sahili Orfeonlarının idarelerini almışlardı. Bilahare müstakil müdür olmuştu. (1873) (Donhazer)'de 1878'de onun yerine geçti. Şu son meşhur isimlerin müdahalesi, meselenin ehemmiyetini daha kuvvetle anlatır. İşte bu kadar seri ve faideli neticeler temin edebilmiş usullerin, tatbikat esasları acaba nelerdir? Bunlar süratle bilinmeden muvaffak olmanın tasavvuru mümkün müdür? Diğer milletlerde, mektep mûsikîsinin halk terbiyesinde oynadığı rolü anlayarak aynı teşkilatın kendi memleketlerinde yapılması maksadıyla ya mütehassıslar celbettiler veya bizzat kendi mütehassıslarını Almanya ve Fransa'ya tetkikat için gönderdiler. Ez-cümle, Willhem metodunu tetkik için Paris'e İngilizler gelmiş, avdetlerinde onu Liverpool ve Londra'nın büyük halk müesseselerinde tabiileştirmişlerdi. Bu meyanda (John-Pike Hollah) ismindeki meşhur İngiliz mûsikîşinası da vardı. 1838'de 26 yaşında iken Paris'e gelmiş, avdetinde 1841'de Londra'da Willhem'in usullerini ve teşkilatını aynı şiddet ve vüs'atle ta'mime çalışmış, O da en evvel bir muallim mektebi açmış, İngiltere'yi az zaman zarfında mükemmel Orfeonlarla doldurmuştu.

Pestaloji, Willhem metodlarından sonra daha bir çok sistemler ileri sürülmüş, Fransa'da Galen, Emepari, Emil, Şuvarts, Madam Emil Şove, Pastov, Şoron, Massiminon'un mektep metodları meydana çıkmış, fakat evvelkiler de tatbiki kıymetlerini kat'iyen kaybetmemişlerdir. Şu izahat meselesinin ehemmiyetini göstermeğe kâfidir zannediyoruz. Mektep mûsikîsi teşkilatı, muallimleri, usulleri, metodları, hususi besteleri, tatbikatı ile çok ince ve ayrı bir ihtisas sahasıdır. Tekrar hatırlatalım ki, mektep mûsikîsini tensike sonradan heves eden her memleket, her şeyden evvel, mevzuyu kavramış, mûsikîyi anlamış, lisan bilen, seciyelerine emniyet edilen bir iki genci bu sahada yükseltmiş, diğer memleketlere göndermeyi, onların bir müddet kütüphanelerde çalışmalarının ve mektep mûsikîsinin tatbiki vaziyetini mekteplerde tetkik ve müşahedeye gayret etmelerinin teminini düşünmüştür. Bu adeta bir usül olmuştur. Ancak bu suretledir ki meselenin süratle düzelmesi yolu bulunur... Mektep mûsikîsi, operalar, hatta konserler teşkilinden evvel gelir. Çünkü, en kısa ve tabii

yoldan yüksek sanatları takdir, ihata ve anlamının mebde'lerini hazırlayacak hakiki ihtiyaçları gençliğe en evvel duyurup hissettirecek hep odur.

1 Teşrîn-i Evvel 1341, Mihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.46, s.753-4

C.6. Yeni Mûsikî Neşriyatımız ve İstılahlar Meselesi

Mûsikî hareketlerinin en mühim bir cephesi yazı, muharrirlik, tenkitçiliktir. İlmi bir kıstas ve kuvvete malik mûsikî hareketlerinin hiçbirisi sadece ameli bir mevcudiyet olmakla kalmamıştır. Çünkü kalamazdı... bundan dolayıdır ki, son mûsikî neşriyatımızın vaad ettiği faideleri işaretle söze başlamak istedik. Otuz bu kadar seneden beri gazetelerimizde çıkan mûsikî yazıları, tarih nokta-i nazarından hayli faydeli şeyler öğretilerse de, umumi mûsikî ilmine nazaran katiyyen kurun-ı vustai sahalardan ötesini aydınlatamamışlardır. Münhasıran Safvet Bey ile Zati Bey'in solfej kitapları, geçen neslin asrî mûsikî nazariyeleri sahasındaki ilk bilgilerini temin etmişlerir. Artık matbu'u kalmamış olan bu iki eserin -ki Danhavzer'in (Mûsikî Nazariyatı) kitabından mülhemdirler- yerini yeni kitapların işgal etmesi zamanı çoktan gelmişti.

Rauf Yekta Bey'in eski Alaturka mûsikî hakkındaki bermutad iki tarihi eseri formlar halinde çıkarken gençlerin modern mûsikî nazariyelerinden bahseden ve Garp eserlerinden nakledilen kitapları da birbiri arkasına çıkmağa başladı.

Musa Süreyya Bey'in "Mûsikî Kitabı" İstanbul Millî Matbaası tarafından neşredilmiştir: 155 sahifelik, resimleri ve notaları gayet temiz basılmış bir cilt.. ifade vazıhtır. Mûsikî nazariyeleri hakkında, tarifi bir mahiyette ve ayrıca sazların nevi ve hususiyetlerine dair malumat veriyor. Mûsikî hakkında umumi malumat edinmek isteyen herkes bu kitaptan istifade edebilir. Sonuna bir lûgatçe dercedilmiş olsaydı faide daha büyük olurdu. Kitabı satır satır okuma imkanını bulamadık. Süreyya Bey, Avrupa mektep şarkılarından tercemeler veya adaptasyonlar yapmakta tecrübe sahibidir; binaenaleyh mektepler için bu yolda da bir cilt neşretmesini beklemek hakkımızdır.

Ankara Mûsikî Muallim Mektebi'nde muallim bulunan Ahmet Muhtar Bey arkadaşımızın iki güzel eseri bunu takiben çıktılar. Etraflı bir şekilde gözden geçirdir:

1- "Rimiski Kurçakof'un meşhur "Nazari ve Ameli Armoni" kitabının tercemesi. 1893'de çıkan bu kitap, Hans Schmidt tarafından Almancaya, müteakiben Fransızcaya

terceme edilmiştir. Gerçi klasik ders kitapları arasında da yer bulamadıysa da, yepyeni buluşları dolayısıyla her bestekâr tarafından okunur, ameli kıymeti itibariyle de her talebeyi süratle tenvire yarar. Müellifin mukaddimesindeki şu cümle, kitabın bilhassa memleketimiz için kıymetini arttırıyor: “Talebeye, muallimin mütemadi yardımına muhtaç olmadan, armoni tahsilini mehma imkan takip vasıtalarını irâe etmek” Muhtar Bey’in tercemeciliğindeki muvaffakiyeti ötedenberi herkesce malum bulunduğundan bu eserdeki muvaffakiyetini ayrıca tesbite lüzum kalmıyor.

2- “Mûsikî Tarihi” ise Paul Ronyon’un (Mûsikî ve Tarihi) isimli kitabı tarzında, fakat katiyyen onun tercemesi olmayan güzel bir eserdir. Eserin ikinci cildinin, mûsikînin umumi tekamülünü tesbit edeceğini zannetmekteyiz. Bu taktirde, alelumum Türk gençliği, bu umumi tekamül içinde Şark’ın ne kadar geri bir mevkide kalmış olduğunu anlayacaktır.

Her iki eserde, ihtimam ve lisan temeyyüzlüğü birinci derecede göze çarpıyor.

Bu kitaplara bir de (solfe) ilave olunabildiği gün, genç neslin beş altı senelik mûsikî kitabı ihtiyacı tatmin edilmiş olacaktır. Büyük nazariyat kitaplarının tercemesi için henüz zemin ve zamanın katiyyen müsait olmadığını herkes taktir eder; bu gibi eserlerden istifade edebilecek çağa gelmiş olanların ise ekseriyetle lisan bildikleri malumdur.

Bu neşriyat yanında, konservatuvarın tarihi parçalarımızı bastırmak yolundaki tehâlükünü de düşünürsek, iftihara şayan bir yekun meydana gelmiş olduğunu anlarız.

Fakat bu ilk canlı hamlelerin gayet müessif tarafı da derhal göze çarpıyor. İlk adımı kapalı gözle çukura atmak kadar tehlikeli bir iştir. Yani, ıstılahlar meselesinde kati bir vahdetsizlik hastalığı ortaya çıkmaktadır. Yukârıda yazdığımız kitapların kabul ettiği tabirleri birer cetvel halinde karşılaştırıp mukayese edersek alel ekser herkesin kendi mantığı dairesinde intihablar yapmış olduğunu görürüz; birkaç misal alalım:

Rauf Yekta Bey	Musa Süreyya Bey	Muhtar Bey
Lahn	Melodi	Lahn
Ahenk	Armoni	Armoni
Beşli	Kavinta	Beşli
Bu’d	Fasıla	Fasıla

Temezzüc

Akort

Akort

Bizzat ben, bugüne kadar birçok tabirler hakkında ve muhtelif mecburiyetlerle ananeye dikkat etmiştim. Fakat bu yeni yazılar üzerine tuttuğum yol hakkında kısmen şüpheye düştüm. Alaturkacılar, ıstılahlar hususunda, Farabi, İbni Sina gibi eski Türk müelliflerine ekseriyetle sadık kaldıkları için, yeni fen bahislerinin tercemesine çalışanların bu tarza karşı artık müttefikane vaziyet alacakları ve o sahayı müstakil bırakacakları şüphesizdir. Bize kalırsa, yeni bahisleri tercemeye çalışanların kendi aralarında anlaşabilmeleri de güç değildir; çünkü, ihtilafları kati surette teferruattadır. Müteferri ıstılahların tercemesinde halis Türkçe tabirler* kullanılır ve bilhassa az tercüme edenler bir an evvel çok terceme yapanların yolunu tutarlarsa vahdet kendi kendine hasıl olur. Bu yolda en çok yazı yazan Muhtar Bey ile benim; ve aramızda % 95 ittifak mevcut olup mütebaki beş ihtilafın izalesine de ben kendi hesabıma ve maal memnuniye çalışacağım. Yeni ıstılahların bir lügatçesini meydana getirmek himmeti ise buna mukabil Muhtar Bey'e düşer. Ciddi tercemeleri henüz yapmakta olduğumuz için mûsikî ıstılahlarında vahdet temin edebilmemiz, diğer sahalardaki ıstılah ihtilaflarına nazaran pek kolaydır; binaenaleyh vaktinde davranmağa mecburuz.

Memnuniyetle kaydedilmesi lâzım gelen cihet, mûsikî ıstılahlarının -bilhassa yeni fennî bahislerde- % 50 beynelmilel şumulünü ve aynen muhafaza edilmeleri lüzumunu herkesin anlamış olmasıdır. Pişano, korno, opera, armoni, akord, kontrapuan, fog gibi tabirlerin Türkçesi tasavvur olunamayacağı gibi, Allegro, Adagio gibi tabirlerin de -tercemeleri pek kolay olduğu halde- İtalyanca asılları ile muhafaza edilmeleri mecburidir: Çünkü, bütün dünya, Peters, Doran gibi birkaç beynelmilel matbaanın çıkardığı notalara boyun eğmektedir. Bununla beraber Ranue Risan, Ogmanta, Senterval, Kinet gibi sıfatların -cümlelerin lisani selameti ve safiyeti namına- açık ve terifi Türkçelerle terceme edilmeleri elzemdir: Almanlar, Ruslar, Macarlar, cümleten bu yolda hareket ediyorlar. Uygu, üçleme, mehtabiye gibi tercemelerle ifratlara düşenlere ise herkesin acıyacağı şüphesizdir.

1 Mart 1928, Mihalzade Mahmut Rağıp, MİLLÎ MECMUA, sa.105, s.1694-5

C.7. Daru'l Eytamlar ve Mûsikî İstikbâlimiz

* Bilhassa telaffuz ve ahenk itibariyle mümkün mertebe zarif, kısa heceli, veciz kelimelerin secilmesini istememek sanat namına elden gelmiyor.

Geçen makalede memleketimizde ciddi bir mûsikî hayatı uyandırmak istiyorsak, yetim veya fakir çocuklara mahsus mekteplerimize vasi mûsikî programların ilavesiyle işe başlamamız lâzım geleceğinden ve sebeplerinden bahsetmiştik. Garp mûsikî tarihinin eski zamanlara ait sahifeleri, bu yoldaki her türlü tereddütleri ortadan kaldıracak vakalarla doludur. Ez cümle İtalya'aki 18. asır mûsikî hareketlerini doğuran, Napoli mûsikî inkılaplarının başlıca amili, orada ilk konservatuvarların tesisi olmuştu: Konservatuvarlar, yetim ve fakir çocukları korumak ve sanatkâr yetiştirmek maksadıyla açıldıkları için bu ismi almışlardı. Romen Dolat'ın dediği gibi, "tebcile şayan bir fikir, asrımız demokrasilerince düşünülmüş, ne de tekrar ele alınmıştır." Bu müesseseler 7 yaşından 11 yaşına kadar soğuktan ve açlıktan ölen her milletten çocuklar alınıyordu. Varidatın mühim bir kısmını, hariçde, kilise ve cenaze merasiminde, eğlencelerde, tiyatrolarda çalgı çalmak ve koro mûsikîleri yapmak suretiyle bizzat talebe temin ediyordu: "Napoli konservatuvarları meşhur bestekâr ve muğannilerin bir menbaı gibi olmuştu; Porporavençi, Dorant, Leo, Sala, Pergolezi, Jomelli, Piçini, Fenaroli, Saçini, Paiziyello, Zingaralli, Çimaraza, Farinelli, Kafarlli, Jizeyelli, Matoçi, Aprile, Milliko... Fakat bu müesseselerin en güzel günleri maalesef geçmiştir. Bir mektep halinde birleştirilmeleri sanatın terakkisi namına muzır oldu. Muhtelif konservatuvarların talebeleri arasındaki o asıl rekabetin söndüğü görüldü."⁴⁵

En adi ve seviyesi düşük talebenin bu müesseselerin teşekkülüne bidayette mani olduğu da bittecrübe anlaşılmıştı: "Hemen bütün talebe halkın en adi tabakalarına mensup olup terbiyeleri baştan aşağı ıslaha muhtaçtı. Mensup oldukları seviyenin bütün sertlik ve kabalığını taşıyan bu gençler, meslekte bir neticeye varabilmek için kafi bir zaman zarfında çalışmak sabır ve tahammülünü göstermiyorlardı."

Romen Rolan şunları anlatır:

"Bu konservatuvarlardan her birinin iki baş muallimi vardı. Biri besteleri tashih etmek, diğeri ise teğanni dersi vermek için. Ayrıca her saz için muavin muallimler (Masteri Scolari) vardı. Talebeler umumiyetle sekiz sene devam etmekte idiler. Birkaç sene devamdan sonra kafi liyakat göstermeyenler ise, iade olunuyorlardı. Bir miktarı paralı pansiyoncu idiler. En iyi talebeler, tahsil müddetlerini müteakip muallimlik yapmak üzere alıkonuluyordu.

Borney⁴⁶

⁴⁵ Lichtenthal Lictenaire de musique, 1839, L. p. 271.

⁴⁶ 18. asırda Avrupa'da musiki seyahati yaparak hatıralarını zaptetmiş bir İngiliz musikîşinasıdır.

“San Onferiyo Kolejini ziyaretinin şairane bir tasvirini yapar:

İlk katı merdiven sahanlığında bir klarnet tâlimi ile meşguldü, ikincinin sahanlığında bir boru ötüyordu. Yan bir odada altı veya sekiz klavsen, ondan daha çok adet mekanlar ve insan sesleri, her biri başka bir parça çalıyor ve söylüyorlardı, bu sırada diğer bazı talebeler de yazmakla meşguldüler. Yataklar klavsenlere masa vazifesi görüyorlardı. Diğer bir odada Viyolonselciler toplanmışlar. Üçüncüde ise, flütlerle obvaler; klarnetler..... ancak merdiven üstünde yer kalmamıştı. -Evin üst katında ve diğer çocuklardan tamamen ayrı bir surette onaltı genç “Kostrat (yani hadim-i hanende)nin- seslerinin hassaslığı dolayısıyla -nisbeten sıcak daireler vardı, bütün bu küçük mûsikîşinaslar hiç durup dinlenmeden, güneşin doğumundan (kışın, gün doğmadan iki saat evvelinden) batımına kadar (akşamın sekizine kadar) çalışıyorlardı. Ancak yemek için bir buçuk saat istirahatleri ve sonbaharda birkaç günlük tatilleri”

“Bütün Avrupa için adeta bir muğanni ve bestekâr madeni olmuş olan bu konservatuvarlar. Borney’in zamanında inhitat senelerinde bulunuyorlardı.”⁴⁷

Romen Rolan, Borney’e ve diğer menbalara istinatla Almanya’daki müşabih yetim mûsikî mekteplerinden ve umumi mekteplerdeki vasi mûsikî tedrisatından da mufassalan bahseder. Bilhassa, Bohemya mûsikî isitdadını terbiye edip Bohem mûsikî inkılaplarını yetiştiren merkezlerin bu küçük çocuklar mahfilleri olduğunu yazar.⁴⁸

Küçük “yetim ve fakir mûsikîşinaslar” tarihini diğer memleketlere de teşmil mümkünse de yerimiz kalmıyor.

Vakıa, bugün Avrupa’da yetimler için mûsikî teşkilatı yapmak mevzuu bahs olamazsa da -çünkü bugünkü Avrupa’da maarif nurunun girmediği tek bir köşe bile kalmamış, veliler çocuklara karşı sanatta irşat vazifelerini idrak etmişlerdir -, bizde öyle mi? Binaenaleyh, kimsesiz ve fakir gençlerimizi yetiştirmekle meşgul müesseselerini katiyyen örnek ittihaz etmeleri lâzım gelmektedir.

Evvelce bizde de saray, bahriye, darü-l aceze, darü-l eytam, küçüklere muzıka öğretmeğe ehemmiyet vermişti. Gerçi selam havaları çalacak birkaç süs bandosu yetiştirmekten fazla bir ideal takip eden müdürler çıkmadıysa da, bu ocaklarda işe başlayan bazı zeki gençler bilahare sanatkâr yetiştirmenin yolunu buldular. Meselâ, resimde

⁴⁷ R. Rolland -Voyage musical au pays du passe, 1923, p. 181.

⁴⁸ Keza, s. 240-242.

gördüğümüz muzıkacı küçük bahriyelilerden, bugünkü bahriyeli mûsikîşinas zabitlerimiz, Sabri Bey'ler, Refik Bey'ler çıktı. Sanat hayatı pek dakkate şayan olup çocukluğunu Bulgaristan'ın balkanlarında çobanlıkla geçiren "İzmir Marşı" bestekârı İsmail Zühtü merhum ilk mûsikî ve armoni terbiyesini sanayi mektebinde almıştı... Bu hakikatler ve Türk'ün alemce meşhur mûsikî istidadı bilindikten sonra, bu eski mûsikî ocaklarımıza daima birinci sınıf muallimler ve mütehasıslar getirilmiş ve cümlesi hep aynı himmet ve ihtimamla ilerletilmiş olsaydı, neticeler ne kadar başka ve şümüllü olurdu, diye düşünmemek elden gelmiyor. Hele bu gençlerin tahsillerine, fikir terbiyelerine ve ecnebi lisanlar öğrenmelerine de ehemmiyet verilseydi... içlerinden teferrüt edenlerin, kendi fikir terbiyelerini de kendi düşünceler olduklarını ayrıca söyleyelim

Fakat, son zamanlarda herbiri başka indi bir düşünce ile bütün yetim mekteplerimizin asrî mûsikî dersleri kaldırılmıştı. İlga sebeplerini mufassalan tahkik ettikse de yerimiz tafsilata müsait değildir. Meselâ Darüşşafaka'nın kurun-u vustai tezahürlerden veya nota tâlimlerinden öteye geçmiyor.⁴⁹

Bundan üç sene evvel konservatuvuarımızın istikbali hakkında yevmi gazetelerden birinde yazdığım bir makalede, iyi talebeler bulabilmek çareleri arasında ez cümle şunları yazmıştım: "Memleketimizde asrî mûsikîyi demokratlaştırmak için diğer bir çare tasavvur ediyorum: Daru-l Eytam'dan talebe almak! Mûsikî istidadını ve zeka, çalışkanlık, ruhi asalet şartlarını haiz küçük yetimleri aramalı, mercilerinden istemelidir. Daru-l Eytam idareleri de bu ciheti düşünmelidir. Mezkur talebe iâşe ve ibateleri masrafı hususunda Daru-l Eytam ile anlaşmak şartıyla, bir kısım gençlerin halk ile büsbütün temasını kesmek, çok faideli neticeler verebilir. Yetim talebeden iki türlü istifade edilebilir:

1- Halkın rağbet etmediği ağız sazları, konturbas gibi orkestra aletleri için müntesip bulunmuş olur.

2- Yine bu talebe vasıtasıyla asır sanatını ilerde Anadolu merkezlerine sokmak imkanı da bulunmuş olur. İtalya'da mûsikînin umumileşmesinde, ilk konservatuvvarların yalnız yetimlere mahsus müesseseler olmasının külli tesiri vardır."⁵⁰

Konservatuvuarımızın müdürü Ziya Bey, Daru-l Eytamları da yakından tanıdığı için işin ehemmiyetini en evvel layıkıyla kavradı. Geçen sene, konservatuvvarın hususi varidatını

⁴⁹ Şu esere müracaat: "Darüşşafaka, Türkiye'de İlk Halk Mektebi", 1927, s. 77.

⁵⁰ Akşam, 22 Ağustos, -1924.

kamilen bu işe ayırmak suretiyle fiili teşebbüslere girişmek liyakatını gösterdi. Darü-l Acezenin bir şubesi haline ifrağ olunarak 13 ila 16 yaşları arasındaki elli gencin mûsikîşinas yetiştirilmelerine başlandığını artık memnuniyet ve iftiharla biliyoruz. Ziya Bey'i samimiyetle tebrik ederiz. Buradaki talebenin her biri esaslî ve bir de tali saz çalmayı öğrenmeye, nazariyat ve kompozisyon ilimlerinde tedricen ihtisas kazanmağa ve aynı zamanda lisan ve mükemmel tali tahsillerini de ikmale çalışacaklardır. En mükemmel muallimlerin yardımları esirgenmeyecektir.

Bu genç talebelerin fırsatı nimet bilerek ve bilmeden çalışmalarını, diğer büyük şehirlerimizdeki Daru-l Eytamların da İstanbul Konservatuvarından alacakları programlar ve muallimler yardımıyla mûsikî teşkilatları yapmalarını temenni ederiz.

15 Nisan 1928, Mihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.108, s.1738-40

C.8. Mûsikî Teşkilatımız

Terbiye edilmemiş tarlada ekin bitmez.

Bu tabiat mütearifesi "mûsikî teşkilatçılığımız" işlerimiz mevzuu bahis iken de karşınıza çıkar: Gençliğe, mektepler, konservatuvarlar, konserler vasıtasıyla -ta aile muhitlerinden itibaren- ciddi mûsikî terbiyesi vermeden; millî mûsikî mahsulleri toplayamayacağımız gibi, mûsikîden bedîî terbiye namına görmek istediğimiz faydalar da söz ve temenni sahasında kalacaktır. Bu hakikatı meslekten olanlarımız ile, fikircilerimiz biliyorlarsa da, idare adamlarımız çok fazla teğafül ediyorlar. Halbuki sanat teşkilatçılığı işlerinde en büyük kıymetler onların ellerinde bulunuyor. (Mesela konservatuvarımız tarihinde Şehremini Haydar ve Muhittin beylerin himmetleri kayıtlıdır); çünkü, ortada "para", "nasp ve tayin" gibi maddeler vardır.. Mesela Abdülhamit devrinin hariçte sanat toplanmalarını men eden yasak kalktıktan sonra, Saraydaki sanat toplanması numuneleri hariçte de yapılmaya başladı: İsmail Hakkı Bey merhum konsercilikte ön ayak oldu. Şehzadebaşındaki "Mûsikî-i Osmani" birliği meydana getirildi ki, neşriyata da başlanmıştı. Bu teşebbüsün muadilleri gerek İstanbul'da ve gerek diğer büyük şehirlerimizde ara sıra açıldı ve elan da açılmakta ise de, ilim ve tedbir dairesinde hareket edilmediği için hiçbirisi yaşamadı.

Herşeyden evvel, tek bir himmet, bu gibi meseleler yaşatabilecektir: Konserleri, salon kirası ile vergilerden kurtarmak! Mûsikî müesseselerinin esas varidat menbaı konserler olabilir. "Vergiler" maddesindeki himmet, şehirlerin bedîî ihtiyaçlarına cevap vermekle de

mükellef Şehremanetlerine düştüğü gibi, "Salon Kirası" hususundaki himmet de hem Şehremanetlerine hem de Türk ocaklarına düşmektedir. (Yani, bu müesseselerin hususi salonları bulunmalı, konser müretteplerinden konserden elde edilen hasılatı göre tarhlar yapılmalı, kazanç olmadığı zamanlarda ise hiçbir şey alınmamalıdır.) Hiç olmazsa dört beş sene bu surette hareket edilip halk alıştırılmazsa, bizde "konser hayatı" tutulmaz, belediyeler de mühim bir varidat menbaından her zaman için mahrum kalır. Bu satırları, Ankara -200.000 liraya mal olan- Türk ocakları Merkezi sahnesini yaptırdığı ve İstanbul Şehremaneti, konservatuvar bina ve sahnesini inşaya hazırlandığı bir sırada yazdığımız için, ümitsizlikten uzak bulunuyoruz; diğer merkezlerimizin de bu numuneleri takliden küçük teşebbüsler ile işe başlamalarını görmek istiyoruz. Ve illa, mûsikî işlerimiz ciddi hamleler yapamaz: Bundan iki üç sene evvel İstanbul gibi Türkiye'nin en sanata mûsait merkezinde bir mûsikî ocağı açılmış ve başlıca varidat menbaı (konser) addedilmişti; filhakika en şatafatlı, rakamlı ve külfetli konserlere de başlandı; fakat bu meyandaki mesela "İhtifal konseri" halk tarafından arifane bir alaka ile karşılanıp salon ağzına kadar dolduğu halde, varidat masrafları karşılamadı; bütün kazanç, "salon kirası" ve "vergiler"e gitmişti! Güzel Sanatlar birliğinin konserleri de bu yüzden akim kaldı!.. Dediğimiz merkezler memleket sanatkârlarını -her yerde olduğu gibi- bu iki badireden kurtaramazsa, hem sanatkârların istikbali düşünmeleri meydan alır, hem de halkın sanat terbiyeleri teşekkül etmez. Bulgaristan ve Yunanistan gibi küçük komşularımızdan ibret almaya maalesef mecbur bir vaziyetteyiz.

Mûsikî işlerimizin düzelmesine yarayacak diğer şartlar ise şunlardır:

1. (Alaylı)ve (Mektepli) -yani fikri seviyesi muteber olan evi olmayan- sanatkârları ayırıp, idari işleri muteber olanlara vermeli. Bu cihet henüz pek ciddi tutulmuyor.

2. En mümtaz mûsikîşinasları en müterakki merkezlerde toplayıp, bu merkezleri en ciddi seviyelere kadar yükseltmeli.

Mûsikî, sanatların en "kollektifi" ve en çok "temerküz"e muhtaç olanıdır. Meslektaş ittihamı lazımdır.

Seviyesi geri vilayetler ancak bu müterakki merkezlerin yardımı ile yükselbilecektir.

1 Teşrîn-i Evvel 1929, Köseihalzade MAHMUT RÂGİP, MİLLÎ MECMUA, sa. 116, s.20-1

C.9. Son Mûsikî Neşriyatımız

Herhangi bir plastik olmayan sanatın, ilmi tarafları ihmal edilerek sadece, tedrisi ve icrai cephelerinden tamime çalışılması, "eğlence aleti olan sanat" (art d'agrément) zihniyeti yerine "asıl sanat" (art) itikadının yerleştirilmesini güçleştirir. Bu sebeptendir ki mûsikî sahasındaki (ilmi neşriyatımız) ameli icraatın bir nevi mikyası gibi görülüyor. Neşriyatımızın kuvvet ve nevilerini ecnebiler de aynı sebepten ehemmiyetle takip, tahlil ve tenkid ediyorlar: M. Öjen Borrel ahiren "XX. asır Türk Mûsikîsi neşriyatı kitabiyatına yardım"⁵¹ adlı çok mühim bir risale neşrettiği gibi, (Revue de Musicologie)nin 1927 senesinden itibaren ki her nüshasında da neşriyatımıza ait günü gününe havadisler ve tahliller görülüyor... Millî mecmua bu yoldaki neşriyata yer veren yegâne Türk mecmuası olduğu için, son mûsikî neşriyatımıza tekrar bir göz gezdirme lüzumu duyduk.

Konservatuvarımızın klasik ve halka mahsus bestelerini bastırıp yok olmaktan kurtulma hususundaki himmetlerinin son zamanda gevşemesi ilim aleminde teessürle görülmekte olup, müessese müdürlüğü de bunda müteessir bulunuyor, tahsisat azlığını durgunluğa sebebiyet gösteriyor. Filhakika, bir ilk mektep bütçesi ile koskoca bir akademinin hem idaresi hem de neşriyatı temin olunamaz. Bu yoldaki faaliyetin tekrar alevlenmesini garp da bekliyor.

Resmi olmayan son mûsikî neşriyatı ise, irfan hayatımızın istikbali namına mühim hatvelerle ilerlemiştir. Bu satırları yazan millî mecmuadaki daima yazıları haricinde, şu neşriyatla da hizmete çalıştı:

A- "Türk Yurdu" mecmuasındaki devamlı yazılarımda bilhassa Orta Asya Türkü Mûsikîleri hakkında Moskovalı dostum M. Viktor Belayev tarafından yapılan tetkikleri ve neşriyatı sırasıyla tercüme ve neşre vasıta olmuştum, ki hars tarihimizce mühimdirler. M. Belayev, elyevm Türkistan'da tetkikata girmiş bulunmaktadır.

B- "Vakit" gazetesinde temadi eden bir sıra yazılarımda, "Mûsikî işlerimiz" adlı bir kitabımın tefrikası olup, burada meslek işlerimizin idari, icrai ve terbiyevi noktalardan bütün kusur ve ihtiyaçlarını -22 senelik meslek tecrübelerimi bir hayli tetkiklerle takviye etmek suretiyle- teker teker araştırmaya uğraştım; bir kitap halinde de çıkacaktır. Evvelce Konservatuvarca basılan ilk kitabımın "Türk müzikolojisi" işlerinin istikrarında fiilen hayli hizmetleri dokunduğundan, bu yeni kitabım da ameli mûsikî işlerimizin istikrarına hizmet edebilirse şahsen şerefli bir surette sevineceğim..

⁵¹ E. Borrel "Contribution à la Bibliographie de la Musique Turque au XX ème siècle" (Revue des Études Islamique, année 1928, cahier IV).. Ayrıca risale halinde de çıktı.

Ahmet Muhtar Bey'in "Mufasssal Solfej" adlı kitabı mühim bir teknik ihtiyacı kapamıştır.

Geçen makalede mekteplerimizdeki mûsikî tedrisatına temin ettiği faydalardan bahsettiğimiz M. Hulusi Bey'in (Mekteplerde Mûsikî) adlı kitabının ikinci bir kıymetine de bu münasebetle dikkati celbedelim: "Şark kantileni" haricindeki "asrî melodi" ile de Türkçemizi kaynaştıran garp klasiklerinden tercüme veya adapte edilmiş veya yeniden bestelenmiş⁵² bir yığın parçaların notalarını ihtiva etmesi... Gerçi bu yolda birçok mühim ve ciddi tecrübeler yapılmış, mesal Viyana'da tahsil görmüş ses sanatkârimız Celile Kenan hanımın Kolombiya'ya okudukları enfes düşmüş, ayrıca "Opera Cemiyeti" de (Rigoletto) gibi tam opera metinlerin Türkçe'ye çevirmekte bulunmuşsa da Hulusi Bey'in kitabı ilk mühim tecrübeleri en evvel neşretmektir. muvaffakiyete azami derecede yaklaşan mûsikîşinası bir daha tebrik ederiz. Haber aldığımıza göre Musa Süreyya Bey de böyle bir kitap neşrine hazırlanmakta olup sebkat eden tecrübelerine nazaran şüphesiz ki mühim olacaktır.

Bu muhtasar tetkik de gösteriyor ki mûsikî neşriyatımız çok faydalı yollarda inkişaf ediyor. Yani mûsikî işlerimize, şuur, et, kan geliyor.

1 Kânûn-u Evvel 1930, Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.120, s.85-6

C.10.Son Mûsikî İşlerimiz Karşısında Maarif Vekaletimiz

Geçen makalede mûsikî neşriyatımızdan bahsederken bilhassa İstanbul konservatuvarınca yapılan neşriyatın tahsisat azlığı yüzünden durduğunu yazmıştık ki, bu yegâne konservatuvarımızın kifayetsiz idari tahsisatını İstanbul vilayeti üzerine almış bulunurken, senelik 4-5 bin liralık bir yardım akçesiyle "neşriyat" işini tekrar temin vazifesi de Maarif Vekaletimize düşer⁵³. Himmete isticlal lazımdır; çünkü birkaç ihtiyar ve beynelmilel şöhrat sahibi mûsikî alimimiz -ki Allah hepsine uzun ömürler versin-iktisadi vaziyetimizin salâhı gününü belki de göremeden aramızdan uful edecekler, müzeler, kütüphaneler tesisi ile mükellef bulunan bir asırda binlerce eslaf eserinin bir kısmını da ebede götürceklerdir. İnsanlar gerçi fani iseler de, sanat eserlerini bu akîbetten kurtarmak mümkün ve medeni bir vazifedir. Sanat eserlerinin asır sanat felsefesi ile olan alakasının nevilerini tahditte cömert

⁵² Millî parçalardan, Yahya Kemal Bey'in (Akıncılar) şiirine Ahmet Yekta Bey'in tatbik ettiği Wagner üslubundaki modülasyonlar ile çok dikkate şayan bestesi ve Cemal Reşid'in (Vatan) parçası birer şaheserdirler. İftihar edekiriz. Bu besteler hakkında ayrı bir tahlil neşrini vazife biliriz.

⁵³ Her yerde millî musiki akademileri (Şehir), (Vilayet), (Maarif) gibi birkaç idareden tahsisat alırlar, hatta askei idareler bile ordu bandolarını yetiştirmek işini bu müesseselere bırakır kendi bütçelerinden para verirler. Konservatuvarlar, her idareyi ve bütün milleti alakadar ederler.

davranan insanoğlu , sanat inkılaplarını hazırlayabilmek için döner dolaşır gene o eski eserlerden yardım bekler; eski eserlerin esas kıymeti ise buradan gelir.

Fakat devletin mûsikîye tahsis edeceği yardım bu kadarla kalamaz. Maarif vekaletinden beklediğimiz ikinci himmet, şimdilik Ankara ile İstanbul için birer "T. C. M. V. Mektep ve Konservatuvar Mûsikîsi Tedrisat Müfettişi" tayin etmesidir. Mevcut mektep müfettişleri teknik olan mûsikîden hiç anlamadıkları için mûsikî derslerini teftiş etmemekte haklıdır. Halbuki bütün resmi mûsikî tedrisatı teftişe muhtaçtır; teftişin birçok (disiplin) ve (dikkat) terakkisi temin ettiği malumdur. Buna her yerde bilhassa ehemmiyet verilmektedir. Konservatuvar tedrisatının da maarifçi teftişine zaruret vardır: Bu işe her yerde maarif bakar. En küçüğünden en büyüğüne kadar bütün mûsikî tedrisatımız muayyen bir programa tabi tutulmalıdır.

Son zamanlara sessiz sedasız bir iki mûsikî teşebbüsü baş göstermiş olup, maarifimizin dikkatinden kaçmamış olması lazımdır. Onları da hûlasaten bildirelim.

Tedrisine çalıştığımız asli mûsikînin bizdeki mazisi tanzimata kadar çıkarsa da, münhasıran (sazla çalınan) nevine ehemmiyet vermiş; koro, opera, şan gibi (ses sanatı) nevilerini tamamıyla ihmal etmiştik. Kadınların sahneye çıkması, tesettür, lisan güçlükleri gibi sebepler vardır. (Cumhuriyet) bütün bunları kaldırdı, sanatların en demokrati olan mûsikînin asrî ses kısmı da, kendi kendine -hem de ta ilk mektep sıralarından, çekirdekten başlamak şartıyla-harekete geldi. Bu sayede asır sanatını daha çabuk tahsil ve tamim edebileceğiz. Çünkü ses mûsikîsi, şiirle el ele yürümesi dolayısıyla, en tabii ve anlaşılması kolay nevi, tahsili kısa ve ucuz olan kısmdır; her yerde ses virtüozlüğü, saz virtüozlüğüne takaddüm etmiştir; opera ve kilise koroları halk terbiyesinde daima ağır orkestra kültüne ve (Musique pure)e tekaddüm etmiştir. Bulgarlar, mesela bizden çok asır sonra sanatıyla uğraşmaya başladıkları halde bizi fersah fersah geçtilerse bunun sebebi ses kültüne, koro ve operaya çok ehemmiyet vermeleridir. Bulgar Maarif Vekaleti (Opera) ve (Konservatuvar) için ayırdığı parayı sanat şubelerinin hiçbirine vermiyor. Bütün (opera) artistleri barem mucibince aylık almaktadırlar.. Maarif vekaletimizin sanat işlerine verdiği ehemmiyeti bildiğimiz içindir ki bu malumatı arza cesaret ediyoruz.

Son zamanlarda, ses sanatı vadisinde bizde iki mühim cereyan baş göstermiştir:

1. Beynelmîl ses mûsikîsi şah eserlerinin sözlerini Türkçemize tercümeğe başladık. Mektep şarkılarından opera metinlerine kadar birçok şeylerin tercümesine başlandı. Gün geçtikçe keyfi ve kemmi muvaffakiyetler artıyor.

2. Ses sanatı müsabaka ve konserleri çoğalıyor. (Opera Cemiyeti), bu işin meraklılarını teşvik edip işe alıştırmak gayesiyle teşekküle çabılıyor; bin müşkil ortasında yakında propaganda vazifesine başlayacaktır. Bütün azası, memleket ve meslek aşkile fisebilillah işe girişiyorlar, unutmuyorlar ki, Sofya'nın bugünkü mükemmel millî operası da bundan 40 sene evvel kurulan "Operan Drujba" adlı 5 azalı bir cemiyetten doğmuş, Bulgar maarifi, her işlerinde onlara zahir olmuştur⁵⁴. İktisadi buhran işimizi ayrıca güçleştiriyor...

İşte, maarif vekaletimiz son 2 yılda da, (neşriyatı kolaylaştırmak, teşvik etmek, bina göstermek, nakdi yardımları esirgememek, v. s...) gibi vasıtalarla müteşebbislere el verirse (ses kültü) de (saz kültü) seviyesini alarak mûsikî işlerimiz normal terakki yoluna girer. Teknik ve organizasyona muhtaç bir mevcudiyet olan modern mûsikî işleri her sanattan fazla (himmet ve para)ya muhtaç olup, bu noktada da eski şark sanatlarından ayrılır.

Memleketimizin yegâne konservatuvarının İstanbul'da bulunduğunu söyledik: Çünkü garpta tahsil gören sanatkârların çoğu orada vazife sahibi bulundukları gibi kuvvetli bir talebe zümresini de şimdilik ancak İstanbul verebilecektir; ayrıca Türk müzikolojisini hazırlayacak mûsikîşinaslar da İstanbul'dadırlar. Binaenaleyh mûsikî işlerinin her sanattan fazla muhtacı bulunduğu temerküz siyasetini İstanbul'da tahakkuk ettirmeye mecburuz. Maarif Vekaleti gerçi (Ankara Mûsikî Muallim Mektebi)ni konuyup vasıtasıyla iç memleketlerimiz için de kuvvetli mektep mûsikîsi hocaları yetiştirmekte haklı ise de bu iş yanında İstanbul konservatuvarını da gözetmek elzemdir: çünkü mektep mûsikî derslerinin yükselmesini en fazla temin edecek mûsikî muhitinin en büyük amili ve (Opera) ve (Konser) hayatının beşiği, ancak İstanbul konservatuvarı olacaktır.

1 Kânûn-u Evvel 1930, Kösemihalzade MAHMUT RÂGİP, MİLLÎ MECMUA, sa. 121, s.100-1

C.11. Resmi ve Hususi Mûsikî Müesseseleri

Her medeniyetin kendine mahsus mûsikî müesseseleri olmuştur: Mesela Osmanlı medeniyetinde görülen mûsikî müesseseleri "tekke sima'haneleri" ile "Saray mûsikî meşkhanesi" idi. Geçen asırların Avrupasındaki müesseseler ise, "metrizler", "Şapel

⁵⁴ Bulgar operasının teşekkülü tarihi hakkında "Vakit" gazetesinde bu sene bir tefrikam çıkmıştır.

mûsikîleri" ve "kiliseler ile sarayın mûsikî heyetleri" idi. Nihayet garpta birçok istihalelerden sonra takarrür eden mûsikî müesseseleri gelir ki, şunlardır:

1- "Konservatuvarlar": Mûsikînin her şubesinde sanatkârlar yetiştiren ali m ekteplerdir. Resmi olanların esas varidatını Maarif, Vilayet veya Belediyeler temin eder. Esas itibariyle de 10 talebesi başına bir muallim düşer. Talebe adedinin çokluğu derecesi, şehir nüfusuna göre itibar olunur: Mesela 200.000 nüfuslu bir şehir için 200 talebeli bir konservatuvar kafidir; fakat 1 milyon nüfuslu bir şehir için bu kadarı yetmez; resmen daha büyüğü açılmasına imkan bulunmadığında da hususi konservatuvarlar tesisi ihtiyacı baş gösterir. Bir konservatuvar, tesisi tarihinden takriben 10 sene sonunda senfonik bir orkestra, şan ve koro konserleri temin edemediği takdirde ihzari kuvvetinden şüphe edilir; virtüözler yetiştirmesi ise, muallimleri arasında maruf virtüözlerin bulunmasına bakar. Ecnebi hocalar istihdamı her yerde adettir. Her virtüözün kuvvetli bir muallim olmadığı da pek maruf bir meseledir.

2- "Opera": Şan, koro birlikte çalıp söylemek harsının her yerde en büyük amili opera olmuştur. Binaenaleyh çok meşhur eski operalar, müstakil müesseseler halinde iseler de, nisbeten küçük merkezdekiler resmidirler. Çünkü hususi kazançları, masraflarını karşılayamaz. Avrupa operalarının en genci Sofya Operası'dır.

Birkaç sene evvel yanan Sofya Operası ahiren devlet tarafından Deresten opera sahnesinin aynı olmak üzere 3 milyon lira sarfıyla tekrar inşa olundu; sahnesi pek mükemmeldir. İçinde elektrik, optik ve su mühendisliğine ait birçok tatbikat görülüyor.

Dünyanın hiçbir yerinde resmi operet yoktur. Operet sanat (art) olmaktan ziyade, Eğlence sanatı (art d'agrément) dır.

3- "Senfonik Orkestra": 70-80 sanatkârın bir arada uzun provalar yapıp konserler vermelerini istilzam eden bu müessese, artık hiçbir yerde masrafını kurtaramıyor. Binaenaleyh resmi (beldi) veya hususi himayelere iltica ediyor.

4- Katolik, Protestan ve Ortodoks kiliseleri ile Sinagog'un mûsikîleri de, şehirlerin mûsikî terbiyeleri ile alakadar işlerdir; binaenaleyh terakkileri matluptur. (Fakat tabii bu işin, devlet ile münasebeti yoktur.)

5- "Mektep Mûsikîsi": Tedris usutülleri, kitapları, mektep şarkıları ile resmiyeti düşündüren apayrı bir mevzudur.

6- Eski klasik besteler ile Halk şarkılarını bastırmak gibi -arkeoloji ve etnografyayı alakadar eden- neşriyat, mecmua çıkarmak, manüeller ve kitaplar bastırmak gibi "neşriyat" işleri de resmiyetten yardım bekler.

Bunlar haricinde "resitaller, küçük konserler, mûsikî cemiyetleri, nota matbaacılık ve ticareti, saz fabrikacılığı ve ticareti, sendikalar" gibi bir takım mûsikî işleri de vardır ki bunlar, tamamıyla hususi mahiyettedirler. (Himayeleri ayrı mesele..)

Askeri mûsikî işleri gibi "resmi para ile işleyen" ve 6 madde halinde saydığımız resmi müesseseler, mûsikî teşkilatı denilen makinenin muhtelif çark ve aletleri mesabesindeirler: Bir tanesi ihmal olunduğu takdirde o teşkilat makinesinin hareket veya hayatıyetine kısmi veya külli kötürümlük arız olur.

"Tam tertipli teşkilat makinesi" ise muayyen vaadler çarfinda sanat eseri, sanat dahisi ve terbiyesi temin eden canlı bir hars vasıtasıdır. Binaenaleyh resmiyete ait kısımların hep birden ihyası elzemdir.. Garbın en genç ve muntazam mûsikî teşkilatını komşularımız olan Bulgaristan ile Yunanistan'da görüyoruz.

Güzel sanat şubelerinden hiçbirinin resmi müesseseleri mûsikînkiler kadar mütenevvi, dağınık ve masraflı olmadığından, sanat işlerine ayrılan resmi paranın en büyük kısmının mûsikî işlerine verildiği unutulmamalıdır. Her yerin resmi sanat bütçesi, bu esasa göre tevzin edilir.

15 Mayıs 1931, Kösemihalzade MAHMUT RÂGİP, MİLLÎ MECMUA, sa. 126, s.172-3

II. NAZARİYAT

II.1. Yeni ‘‘Sabri Sistem ‘‘ Nota Okuyuşu

Sabık Ertuğrul bandosu kornistlerinden olup elyevm Erzincan'da Askeri Mızıkâ şefliğini yapmakta bulunan kıdemli mûsikîşinasımız muallim Sabri Bey, icad ettiği bir nevi Türkçe nota okumak tarzını, "*Sabri Sistem*" ismi altında bugün ilk defa olarak ortaya atıyor. Millî Mecmuanın mûsikî yazıcısı olmaklığım dolayısıyla bu hususta kendisine yardım etmemi istediği zaman çok memnun kalmıştım: Mûsikî tekniğinin henüz ıslahına imkan bulunamamış bazı zayıf cephelerini takviye işinde çalışan garplı meslektaşlar arasına bir Türk sanatkârının da karıştığını görmek sevindirici bir hadise idi. Tekamül tarihinde halli en sona kalmış meselelerin ekseriya en güç ve o nisbette öz maddelere ait olduğu düşünülünce "Solmizasyon"vadisinde garpte mevcut vahdetsizliğin de "izalesi muvaffakiyeti en sona

kalmış, en mühim" maddelerden biri olduğu anlaşılır. Çok basit bir tekniğe istinad eden Orta devir mûsikîsi için, solmizasyon maddesi, teferruatından sayılabilir; fakat muğlak bir sanat halindeki Yeni devir mûsikîsinin tedris usullerini kolaylaştırmak mecburiyeti mevzu-i bahis olunca iş değişir... Mesele doğrudan doğruya "Mûsikî pedagogisi"ni -bu henüz pek genç olan ilmi- alakadar etmektedir... Çoktan duyulan ıslahat ihtiyaçlarının garpteki tarihi pek eskidir: "*Sabri Sistemi*"nin kuvvetini anlayabilmek için peşin bu maziye bir göz gezdirmek ister.

En eski alfabe sistemleri:

Eski Yunanlılar ile Hintliler gamın yedi notunu kendi alfabelerine ait yedi harf ile gösteriyorlardı. Hintliler solfiye işinde de aynen bu yedi harfin isimleri olan *Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni*, hecelerini kullandıkları halde, Yunanlılar kendi harfleri isimlerinin uzunluğu dolayısıyla olacak ki Aristide Kuintilien'in dediği gibi, tetrakord sedalarına tahsis ettikleri şu dört hece ile solfiye ediyorlardı: *tho, the, ta, te*.

Türk nazariyatçıları Farabi, İbn Sina, Safiyyeddin ve Abdülkadir Merağiler, nağmeleri "Ebced" harfleri ile gösteriyorlardı.

Horasanlıların da Hint ve Yunan mûsikîleri ile olan temasları dolayısıyla, yani onların tarzlarını örnek tutarak, hanendelere bu harf isimleri ile gam derecelerini tedris ettiklerini (bir nevi "Ebcedlemek" usulü kullandıkları) düşünülebilirse de; onlarınki gibi nota usulleri bulunmadığı için ve kitaplarında böyle bir solfiye tarzından hiç bahis geçmediğinde, bu ihtimal pek zayıf kalıyor. Endülüs Araplarının böyle bir tedris çıkırına yol açmış olmaları ihtimali daha kuvvetlidir: Mesela Arabistan'dan kalkarak Kordo'ya gelen ve orada bilhassa teğanni tedrislerinde yaptığı metod yenilikleri ve yetiştirdiği birçok talebelerle meşhur olan Muğanni Zirya'nın tedris usulleri arasında talebeyi bir sandalyeye oturtturarak incelerden bütün kuvveti ile "*Ya Haggam*" diye bağırışını veya gamın her notu üzerinde birer uzun "*Ah!*" çektirişini, Arap tarihi bir yenilik diye yazmıştır. Ne içli bir vokaliz tarzı değil mi?!

A B C'lemek tarzı:

Notaları latin harfleri ile yazmak fikrini Avrupa rahiplerinin Endülüs Araplarından aldıklarını kuvvetle tahmin edebiliriz*. Bu garp yeniliğinin mazisini onuncu asırdan öteye

* Viardo, "Essai sur l'histoire des arabes et des Maures d'Espagne" (Paris 1882, t. II), isimli eserinde Arapların Avrupa notasının mucidi olduklarını söylüyor; Sylvain Levy ise, (Grande Encyclopedie, c. 20, s. 710), Avrupalıların bazı harflerle nota yazmak usulünü Hintlilerden aldıklarını yazıyor; her iki ifade de mubalağa vardır.

atmamaya en son ve selahiyet sahibi müzikologlar artık dikkat ediyorlar. Filhakika Horasanlı'ların yukarıki sistemleri ile şu Latin dizisi arasındaki benzeyiş dikkate şayandır:

A B C D E F G

Latin harflerinin isimleri de Arap harflerinin isimleri gibi teker heceli olduğundan solfejde kullanılmalarında hiçbir mani yoktur. *A B C'lemek tarzı* aşağıdaki *"Solmilemek tarzı"*nın yayılması üzerine beş asır için revaçtan düştü.

Solmilemek Tarzı:

XI. asrın birinci yarısında yaşayan İngiliz mûsikî muharriri (Lean Cotton), "Epistola Johannis ad Fulgentium" isimli eserinde zamanında "İngiliz, Fransız ve Almanların *Üt, Re, Mi, Fa, Sol, La* hecelerini kullandıklarını, İtalyanların ise başka heceleri bulunduğunu" aynen bu açık cümle ile, mûsikî tarihinde ilk defa olarak yazıyor. İşte *Solmilemek* (Solmizasyon) denilen tarz bu altı hecelik diziden ibarettir ki, yedincisi sonradan ilave edilmiştir.

Tedris işini kolaylaştırmak üzere meydana getirilen ve Saint-Baptist'in doğumuna tahsis olunan Saint-Jean manzumesinin mısraları, bu altı hece ile başlayacak şekilde yazılmıştı; bestelenirken her mısrası karşılayacak melodi cümlesinin, her hecenin kendi hususi sedası ile başlamasına dikkat edilmişti: O suretle ki birinci melodi cümlesi *ut* notundan, diğeri *re* den, üçüncüsü *mi* den... başlar. İlk mısraı "Ut queant laxis" olan bu herkesçe malum ilahiye İtalyan solfej tedrislerinde ilk kullanan zatın Guy d'Arezzo isimli maruf rahip mûsikîşinas olduğu anlaşılıyor: Çünkü bir dostuna yazdığı mektupta, talebeleri olan çocuklara -ve hatta daha müterakkilere- bu ilahiye ezberletmek suretiyle gam sedalarını bellettiğini yazıyor; diğer bazı pedagojik tavsiyelerde de bulunuyor. İlahinin manzume kısmının (Aquiellée) diyakosunu ve (Mont Cassin) rahibi Paul tarafından VII. asıra doğru yazıldığı rivayet olunmaktadır*.

İspanyalı cezvit alimi P. Juan Andrés de, 1782 ile 1789 arasında İtalya'nın Parme şehrinde bastırıldığı "Tekmil Edebiyatlarının Menşeleri ve Şimdiki Halleri" (Dell' origine e progressi e dello stato attuale d'oni letteratura) adlı mühim eserinde Arap musıkisi hakkındaki kanaatlerini söylerken nota usulünün ve kullandığımız "not isimlerinin" Arap musıkisinden alınmış olması ihtimalini yazıyor. İktibas'ın amili olarak da, Arap terbiyesinde büyüyen Arap riyaziyesindeki vukufu ile zamanının en alim Hristiyanı geçen birçok Arap eserini tercüme ettiren "müneccim ve hakim kral Onuncu Alfons'u" göstermek istiyor! (1251-1284) Kralın Salamank'da kurduğu Darülfununda gerçi Endülüs medreselerinin programı takip olunduysa da, diğer Avrupa darülfununlarında Arap ilimlerinin okutulmaya başlaması ve Arap eserlerinin ilk latinceye çevrilmesi tarihi ve Arap sanatlarının garptaki tesirlerinin başlangıçları daha eski asırlara çıkâr: Mesal rivayete göre Arap rakamlarını Avrupa'ya getiren Fransız rahibi Gerbert (Müstakbel Papa II. Silvester), henüz 950 senelerinde Endülüs medreselerinde bilhassa riyazi ilimlerde -ki musiki de bu riyazi ilimlerden biri sayılıyordu- tahsilini bitirerek Fransa ve Almanya'da hocalık etmişti: O zamanki Avrupaca meçhul bazı ilimlerdeki vukufundan dolayı sihirbazlıkla itham edilmişti; hiçbir musiki telifi bırakmadı... (İlave edelim ki, P. Juan Andrés, diğer rivayetçi La Borde'un muasırı olup mevzuu bahis olan eserini iki sene sonra bastırmaya başlamıştı.)

* Melodisinin Guy d'Arezzo icadı olduğu ve not isimlerinin gene onun tarafından bu manzumeden çıkarıldığı rivayetleri yanlıştır; muasırı olan Jean Kotton, Guido'nun bazı ihtiralarını haber alıp eserine zikrettiği halde, Solmazisyonla alakadar hiçbir icadından bahis açmaz. Bilakis hecelerin İtalya haricinde öteden beri kullanıldığını yazar. Guido da, ilahinin eski ve maruf birşey olduğu tarzında kalem yürütmüştür.

Şu halde bu 6 hecenin menşei neresidir? İlk arayıcılar içerisinde çok garip fikirler ileri sürenler bulundu: İddialarına göre, bu tek heceli isimler, hamiyetli bir Hristiyan tarafından notaların dini olmayan isimlerini bir nevi kutsileştirme ameliyesine tabi tutmak maksadıyla konulmuşlardı. Tek heceli bir dil olan eski Keltçe'den çıkarıldıklarına muhakkak nazarı ile bakmakta idiler. İfadelerine göre bizzat Fisagor da, Drüidlere has olan ve fizik ile yıldızlara müstenid bulunan sistemini ve Metempsykos Dogmunu aynı menbadan almıştı.

(*Ut*) Keltlerin *Theut* veya *Theutates*'inden veya Mısırlıların *Thaut*'undan gelir: Zühal ile aynı şeydir. (*Re*) Merih'in mukabili olan *Ares*'tir. (*Mi*) Utarit demek olan *Ogmî*'den gelir.. (*Fa*) Arapça Fa (ağız, methal) kelimesidir ki genişletilince hayatın girişi demek olan Venüs olur.. (*Sol*) güneştir.. (*La*) aya karşılıktır; çünkü Keltler'de *la* fevkalade harfi tarif, ay ise gecenin yegâne büyük yıldızıdır: Bizim nazarımızda güneşin gündüzün en büyük yıldız oluşu gibi!⁵⁵

Fakat, Fransız De Laborde'un⁵⁶ açtığı yolda yürüyen P. Lichtenthal⁵⁷ ve zamanımızın maruf mûsikî alimleri Londralı H. G. Farmer⁵⁸ ve M. Bertels ile Moskovalı Prof V. Belayev⁵⁹, bu hecelerin harflerle notaları göstermek usulüyle şarktan geldiğine kuvvetle kani bulunuyorlar. Filhakika Arapların "*Dürrü Mufassal*" dedikleri ve kendi gamlarının fasılalarını göstermek üzere kullandıkları şu türlü harfler sırası tetkik ve garbın not dizileri ile mukayese edilince, bu iddianın hayrete şayan esası meydana çıkıyor; inanmamak imkanı azalıyor.

İşte mukayese cetveli:

Endülüs Mûsikisinde

Latin Mûsikisinde

Elif mim lam

A mi la

Be fe sin

B fa si

Cim sad dal

C sol do

Dal lam re

D la re

He sin mim

E .si mi

Vav dal fe

F do fa

Z re sad

G re sol

⁵⁵ M. Poinsinet de Sivry, "Origine des premieres Societes"den naklen; Peter Lichtenthal, "Dizzionari della musica" 1826, (Ut queant laxis) maddesi.

⁵⁶ De Labord, Essai sur la musique ancienne et moderne", Paris 1780.

⁵⁷ Bahsi geçen lügati, arap-acem musikisi bahsi.

⁵⁸ Henry George Farmer, "Clues for the Arabian Influence on European Musical Thory" (Journal of the Royal Asiatic Society, 1925 January, mecmuasından çıkartılmış risale, s. 66-67.)

⁵⁹ Uspinski ve V. Belaiev, "Türkmen Musikisi" (Turmenskaya Musika), Moskova 1928, s. 7-8.

Dürrü mufasssal kelimesini vücuda getiren harflerin baş heceleri, *do, re, mi, fa, sol ve la* hecelerinin baş harflerine karşı geliyor. Yukarı cetveldeki iki orta sırayı mukayese edince de şunu görüyoruz:

Mim	fa	sad	lam	sin	dal	ra
Mi	fa	sol	la	(si)do	"ut"	re

Sen Jean ilahisinin nazımı, mısraların tertibinde, her mısranın ilk harfinin aynen mezkur yedi arabi harf isimlerinin baş harfleri olmasına riayet edebilmişse de, bu baş harflerden sonra gelenlerin de aynen arapça telaffuzunu mutabakatına iki yerde imkan bulamamıştır: Yani sad, sol olmuş, dal ise, do, ut şekillerine girmiştir... IX. ve X. asırların garp kilise mekteplerinde⁶⁰ arapların yaptıkları gibi *dal, ra, mim, fa, sad, lam* heceleri kullanıldığı halde, Sen-Jean ilahisinin taammümünden sonra onun baş heceleri olan ut, re, mi, fa, sol, la dizisinin yerleştiğini düşünebiliriz.

Hulâsa "solmlemek" denilen tarz da harflerle yazılan en eski tarzların bozulmuş - medrese işi- bir şeklinden başka birşey değildi.

Şark ile olan menşee alakası, en eski sistem olması, Akdeniz etrafında taammüm istidadı göstermesi ve memleketimizin katolik kiliselerinde XIV. asırlardan beri⁶¹, asıl Türkler arasında ise yüz seneden beri kullanılması itibariyle üzerinde fazla durduğumuz bu solmizasyon bahsinden sonra, diğer tarzlara sathi birer göz gezdirmekle iktifa edebiliriz.

Protodolamak tarzı:

XIV. asrın ilk yarısında Paris'te ut, re, mi, sistemi yerine muvakkaten bir başkasının kaim olduğunu görüyoruz: İngiltereli Jean Muris, Paris'te *pro, lo, do, no, tu, a* (Tri, Pro, De, Nos, Te, Ad) şeklinde solfiye edildiğini görmüş ve yazmıştır. Bilhassa o devirlerde "bir tarz yerine diğer birini koyup kaldırmak", gayet kolay bir işti.

Boblemek tarzı:

⁶⁰ Bu kilise mekteplerine "maitrises" deniliyordu ku medrese ile olan lisani ve idari benzeyişine dikkati celbederim: Endülüs'ün Toledo, Kordu ve Sevil medreselerinde riyazi ilimlerden sayılan musiki de tedris olunuyordu. Payitaht mekteplerinin ders programlarından bahseden o devir muharrirlerinden Virgili Cordübensis, şu cümle ile musiki kürsüsünü de zikrediyor: 'et duo magistri legeant de musica (de ista arta quae dicitur organum...)' (philosophia, isimli eserinde).. Gerbert müstakbel Papa Sylvestre II gibi bütün dünyanın alimleri, bu mekteplerde tahsile koşuyorlardı. İlk Anadolu medreselerinde de musiki nazariyelerinin gösterdiğini ihsas eden izler vardır; bunlar ameli musikilerle muşgul tekye "Simahane"lerinden başkadır.

⁶¹ Katolik mezhebine ilk giren ermeniler ermenice bilmedikleri için mmezkur kiliselerin ilahileri onlatıra mahsus olmak üzere henüz XVII. asırda Türkçe'ye tercüme edilmişti; muayyen günlerde koro halinde ve org refakatiyle okunurlardı. Binaenaleyh henüz o asırlarda solmizasyonla uğraşan İstanbullular vardır.

1745'te açtığı hususi bir mûsikî mektebinde Anversli Hubert Waelrant, bizzat icad ettiği şu sistemi tamime başlamıştı:

bo ce di ga lo ma ni

"Belçika solmılemesi", "Solmisatio Belgica" "Voces elgicae", "Bobisatio" veya "Bocédition" gibi isimler alan yeni sistem, 1600'den evvel Belçika'da umumi bir rağbet gördü: Hatta geçen asrın ortalarına kadar bazı felemenk mekteplerinde kullanılmaya devam etti ise de fazla yaşayamazdı: Çünkü eskisinden daha mükemmel birşey değildi.

Mucidin Alman muasırı Calvisius (Kalvitz), yazdığı hususi bir propaganda kitabında bu sistemin avukatlığını yapmıştır. Bilhassa çocuklara mûsikî teğannisi ve kıraati öğretmek işindeki faydasını sayıp dökerek etkisini bu noktalardan batırdı. Bazı muzipler sistemin mucitliğini kendisine isnad ettilerse de, kitabında buna dair hiçbir şey yazmamıştır.

Bebilemek tarzı:

Wurtemberg'in Daniel Hitzler, 1628'de yazdığı "Newe Musica" isimli hususi kitabı ile bebilemek (Bebisation) adını verdiği şu sistemini tatmine çabalamıştı:

A Be Ce De Me Fe Ge

Bu zat da kitabında Kalvitz'in Bosedilemek dizisini batırıp çıkaracak kendininkini göklere uçurur. Sistemi hem bebilemek tarzını, hem de bestekâr K. H. Graun'un şu "damenilemek" tarzını andırıyor.

Damenilemek tarzı:

1759'da ölen Karl Heinrich Graun'un damenilemek (Damenisation) adını vererek evvelkilerden daha ahenkli olduklarını (!) söylediği şu heceler dizisi ise, Alman solfejinde, uzun zaman (sahibinin bestekârlık şahsiyetine hürmeten olacak ki) kullanıldı:

da me ni po tu la be

(Sauveur) sistemi:

Fransa'da hikmetşinas Sauveur'un (vefatı 1716) oktavın sekiz notu için teklif ettiği şu heceler dizisine ne dersiniz?

pa ra ga da so bo

(Sauveur'un kulakları sağırdı, dili de güçlükle konuşacak derecede tutuktu; böyle olduğu halde m sik  akustiği hakkında mühim tecrübe ve keşiflerde bulunmuştı; bu itibarla biraz Dokuzuncu Senfoni bestek rı Beethoven'e biraz da anadan doğma k r olduğu halde tabiat felsefesi derslerinde ziya hadiselerini izah eden müderris Saunderson'a benzetilmektedir.)

Almanların A B C tarzına rucuu:

Alman m sik  alimi Mattheson, 1717'de solmilemek tarzını ta kökünden baltalayarak Anglosakson memleketlerinde C D E... harfleri dizisinin istiklalini temin etmişt r...

J. J. Rousseau zamanında, İngilizler, henüz yalnız dört (mi, fa, sol, la) hecesi üzerinde solfiye etmekte berdevamdır.

Yarım-tonlar:

Bütün bu heceleme sistemlerinin -garabetlerinden sarfı nazar- en büyük kusurları, gamın yalnız yedi notunu düşünüp; yarım tonla "solfiye iştine salih isimler" vermeyi hiç düşünmüş olmamalarıdır. J. J. Rousseau'nun dediği gibi, "diyez ve bemollerle tadillere uğratılmışt  notlar hep tabii notların isimlerini aldıkları için, solfiye içinde birçok k   kl klere sebebiyet veriyorlardı. Bunun içindir ki M. de Boisgelou (ki Parislidir ve 1764'te vefat etmişt r) kromatik sistemi tamamlamak üzere yedi nota beş daha ilave edip mecmuun her birine birer ad koymayı düşündü. İsimlerin mecmuu -eskilerle birlikte- on iki olup sisteminde de o kadar tel vardır. Şöyle oluyordu:

 t de re ma mi fa si sol be la sa si

İlave olunan bu beş not ile onların isimleri sayesinde bütün diyez ve bemoller ortadan kaldırılmışt  olacaktı."*

Görülüyor ki bu iştin yeg ne müteşebbisi de bütün nota usulünü değiştirmek, diyezlerle bemolleri birleştirmek gibi garip bir yola sapmıştı.

Şimdiki vaziyet:

Evvela Almanların ve arkasından İngilizlerin her türlü solmilemek usullerini bırakarak muayyen alfabe harflerinin misim heceleri ile solfiye etmek yolunu tuttuklarını yazmıştık. Genç memleketlerden Rusya, Japonya, Avusturalya e Hindistan gibi onların kültür tesirlerine

* J. J. Rousseau, "Dictionaire de musique" tome II, p. 270.

tabi yerlerde kısmen onların yollarında yürüdüler. Akdeniz havzası memleketleri ise - Romanya ile İran da dahil olduğu halde- Latin milletlerin sistemleri kullanmaktadırlar. Fakat bizzat Almanya ile İngiltere'de beklenen, yepyeni aksülameller gecikmemiştir: Bu memleketlerin birçok yerlerinde, tekrar, *do, re, mi, fa, sol, la si* heceleri⁶² ile solfiye etmek adetine doğru bir geri dönüş hareketi başlamış bulunuyor. Fakat bu geri dönüşün de vaktiyle olduğu gibi- yeni bir aksülameli görüleceği muhakkaktır.

Bu geri dönüşte, Almanya ve İngiltere'de ki katolik kiliseleri ön ayak olmaktadır.

NETİCE:

Tarihçemizden şunu anlıyoruz: Bütün sistem sahipleri muhtelif solmilemek tertiplerini herşeyden evvel birer solfej vasıtası ve birer tedris aleti olarak ortaya atmışlar ve onların bu itibarla kusurlu olan taraflarını ıslaha çalışmışlardır. İddiaları çok haklı olduğu halde ıslahat yolundaki teklifleri daima çocukça idi. Mesele doğrudan doğruya *solfej tedrisini* alakadar ettiği için, geçmiş muvaffakiyetsizliklerin yeni arayıcıları ümitsizliğe düşürmemesi lazımdı.

İşte *Sabri-sistem* böyle bir tereddütlü devrede meydana gelmiştir. Türkçe nota okuyuş sistemi⁶³, bütün evvelki sistemlerin müteferri estetik kusurlarından kurtulmuş bulunduktan başka, bilhassa şimdiye kadar hiç kimsenin içinden çıkamadığı şu en mühim meseleyi de - dikkate şayan bir zeka inceliği ve imrenilecek kadar hoş bir sadelikle- halletmiş bulunuyor: Yarım tonlar hecai birer isim vererek onların da bu müstakil isimlerle solfiye edilmelerini mümkün kılmak.

Sabri-sistemin ana çizgileri işte bunlardır.

İlk fikir nereden geldi?

Sabri bey, sistemini tertibe başladığı zaman solmizasyonun çizdiğimiz tarihçesini hiç bilmiyordu, bilmesine imkan da yoktu. Sadece bugün Avrupa'da kullanılan muhtelif tarzları bilerek, onların göze çarpan kusurlarından kurtulmuş mükemmel bir Türk tarzını meydana getirmeyi hürmete layık bir milliyet heyecanı ile gaye bilmişti. Bu gayeye varacak yolun başlangıcını harf inkılabımız göstermişti. Sabri Bey: *"İlhamı Gazi Hz. lerinin bu büyük eserinden adım, binaenaleyh naciz tecrübem kendi kendisini tabii bir suretle onun yüksek*

⁶² İngilizler bunları *doh re me fa sol la ce* şeklinde yazıyorlar. Ce ve me hecelerini yine si ve mi okuyorlar.

⁶³ Ecnebiler de yalnız "Sabri-Sistem" adını kullanabilirler.

şahsiyetine ithaf etmiştir: Harf inkılabımız olmasaydı böyle bir tecrübeyi düşünmek bile abes olurdu" diyor.

Filhakika vaktiyle soldan sağa yazılan bir notanın altına sağdan sola giden arap harfleri ile güfte tatbik etmek istediğimiz zaman mısraları soldan sağa dizebilmek için alelacayip usuller kullanırdık: Hatta bazı garplı ve şarklı mûsikî alimleri, notanın da bizde arap harflerinin icaplarına göre sağdan sola yazılmasını bile teklif etmişler ve hatta yazmışlardı!.. Sabri Beyin Türkçe nota okuyuş grameri ise, aynı inkılabın mûsikîdeki ilk icad eseri olmuştur.

Yedi notun isimleri:

Azami derecede taammüm kabiliyeti göstermiş olan bütün solfej heceleme sistemleri gibi, *Sabri Sistem* de, alfabe esasına istinad eder.

Do'dan başlayan yedi notun isimleri, şu yedi *Türk harfinin* adlarıdır:

B C D F G L M

Bu harfler alfabemizden nasıl seçildi?

Yedi harfin alfabemizden tabii sırasından seçilmesi işinde çok titiz davranılmıştır: A harfi sedalı olduğu için kullanılmazdı. B ile C alındı. Ç, ce'ye sadece benzediği için bırakıldı. D alındı. E sedalı harfti, kullanılmazdı. Fve G alındı. Ğ, ge'ye benzediğinden, H de e'ye benzediğinden bırakıldılar I ile İ sedalı oldukları için kullanılmazlardı. J ce'ye, K de ge ve ga'ya gene sedaca benziyorlardı, bırakıldılar. L ile M mükemmeldiler... İleri gitmeye lüzum yoktu, çünkü 7 not ismi bulunmuştu.

Bir kelime ile yalnız sedasız harflerden ve isimleri benzeşenlerin en elverişlilerinden 7 harf seçilmişti.

Yedi isimden hangisinin sedaya ayrılacağıın en mükemmel yolu da bulunmuştur: Cermen ve latinlerin yedi nota verdikleri isimler (aşağıdaki cetvelde görüldüğü vechile)karşılaştırılarak benzeşenleri bulunacak ve her Türkçe isim bu benzeşenlerinin hizasına konulacaktı.

Bizimkinin diğerleri ile 22, Almanların 18, İngilizlerin 20, Fransız ve İtalyanların ise 17 harf iştiraki görülüyor: Ekseriyet bizdedir.

Yarım-tonların isimleri:

Sabri bey sisteminin en orjinal tarafı olan *yarım tonlara isim vermek* meselesini şu şekilde halletmiştir:

"*Bemol*", "*Bekâr*" ve "*Diyez*" işaretlerinin notlar üzerindeki tesirlerini tarif eden Türkçe kelimelerin en karakteristik harfleri alınır ve bu harflerin isimleri, 7 notun isimlerine eklenir.

1- *Bemol*, kalınlaştırır: Binaenaleyh bemolün Türkçe adı olan *Kalın* kelimesinin A harfi "*Kalın*"ın remzidir.

2- *Bekâr*, sedanın kendisidir: Binaenaleyh bekârın Türkçe adı olan *Kendi* kelimesinin E harfi, "*Kendi*"nin remzidir.

3- *Diyez* inceltir: Binaenaleyh diyezın Türkçe adı olan *İnce* kelimesinin İ harfi "*İnce*"nin remzidir.

İşte yedi tabii not isimlerine bu üç, A, E, İ harflerinden birinin eklenmesiyle o notların diyezleri ile bemolleri bulunur: *Ba*= Sibemol, *Fi*=Fadiyez, v. s. olur.

(Türkçe Alfabe de sedasız harfler ve dolayısıyla 7 notun isimleri esasen önlerinde E varmış gibi okunduklarından, sistemimizde E isminin kullanılmasına mecburiyet imkan yoksa da, belki birgün işe yarar düşünçesi içinde onun da tesbitinden vazgeçmedik: Belki gelecek Türk nota matbalarının işine yarayacaktır.)

Dubl bemollü ve *Dubl diyezli* notaların isimleri de benzer bir ameliye ile bulunur.

"Dubl bemol" ile "Dubl diyez", bir sedayı *en kalın* ve *En ince* hale getirirler. Binaenaleyh *dubl bemol* ile *dubl diyez*ın Türkçe adı olan (En kalın) ve (En ince) kelimelerinin çiftleme edatı bulunan En kelimesinin N harfi, "En" in remzidir.

an=dubl bemol *in*=dubl diyez

Misal: *Fin*=fa dubl diyez, *Ban*=si dubl bemol v. s. olur.

Bir ihtar:

İnceltme ismi olarak İ'nin, kalınlaştırma ismi olarak A'nın intibahında fonetik bir meselede gözetilmiştir: *Mûsikî prosodisine* göre, Cermen, Latin Yunan dilleri yalnız "aksan" itibarıyla zengindirler, en zıt aksanları birbiri arkasına getirirler; Türkçe, Acemce, Fransızca ise, "aheng"i herşeyin fevkinde tutan dillerdendirler: Aksanları pek hafif geçerler... İşte bu ahengli dillerde tabii fonetik ihtilaçlara uyularak kalın ve ince sedaların isimleri olarak ince ve kalın heceli kelimeler seçilmiştir.

(*Kalın-İnce*): Acemce, (*Pest-Tiz*), (*Bam-Zir*); Fransızca (*Grave-Aigne*) mutabakatlarında olduğu gibi. Bunlara mukabil Latinler ile İtalyanlar -ahenge az ehemmiyet verdikleri için- Fransızcaların aslını vücuda getiren şu kelimeleri ters ahenklerle kullanmışlardır: (*Gravis-Acutus*), (*Grave-Acuto*). Almancada da aynı tezat görülür: *Tiefer*=Kalın, *Ssharf*=İnce!.

Sabri Bey, ahenkli lisanlara baktı: Yani en tabii fonetik kalın sedalara kalın heceli isim, incelere ise ince heceli isim veriyordu: A aşağı, İ yukarı çeker.

Notanın Türkçe alfabesi:

Bir oktav içinde arıza işaretleri ile elde edilebilen bütün notların umumi isim dizisi şudur:

Dubl diyezli ve dubl bemollü notlar ameliyette pek az geçtiklerinden, bu 35 ismin bilhassa 25 tanesi üzerinde kıraat ve solfej yapmak elverir.

Yeni Sabri -sistemli Türkçe Nota Okuyuşunun esas grameri işte bundan ibarettir.

Solfejdeki tatbiki faydaları:

Mesela şu fıkra:.....

Notaların İtalyan, Fransız ve İngiliz sistemlerine göre notadaki isimleri şöyle olduğu halde: mi bemol; mi bemol, la bemol, la bemol; la bemol, sol, sol, fa, sol, mi bemol; la bemol, si bemol; re bemol, do, si bemol, do, si bemol, la, si bemol, do; re bemol, do; fa, si bemol, mi bemol; la bemol, re bemol, do; la, si bemol. Bu isimlerin gerek solfiyesi ve gerek okunması şöyle oluyor: mi; mi, la, la; la, sol, sol, fa, sol, mi; la, si; re, do, si, do, si, la, si, do; re, do; fa, si, mi; la, re, do; la, si.

Halbuki biz, bütün notadaki Türkçe isimleri, oldukları gibi hem okuyabiliriz, hem de solfiye edebiliriz: ma; ma, la, la; la, g, g, f, g, ma; la, ba; da, c, ba, c, ba, l, ba, c; da, c; f, ba, ma; la, da, c; l, ba..

Aşağıdaki diyezli -ve içinde mühim bir modülasyon bulunan- fıkra, bu modülasyon, İtalyanca, Fransızca ve İngilizce solfiye ve kıraat tarzı üzerinde hiç bir tesir bırakmamaktadır:

Bu fıkradaki notların ecnebi isimlerinin bir evvelki misalde de görülen tertip kaideleri kârîce malum olduğu için bu isimleri ayrı ayrı yazmıyoruz. Aynı notların Sabri sistemdeki isimlerine gelince şöyle oluyorlar (gerek solfejde, gerekse okunuşta.):

Fi, fi, di; di, ci, b; fi, ci, b, l; di, b, fi, fi; b, di, fi, di, ci, b; ci, fi, ba; ma, ga, ba, ga, f, ma; f, f.

Bu fıkranın sonu baş tarafındaki esas tondan mühim bir modülasyonla nasıl ayrılıyorsa, Türkçe isimlerin de bu modülasyona tabi olarak öylece ayrıldıkları görülür.

Bu melodik -yani notları arka arkaya gelen- misallerden sonra bir de armonik -yani notları üst üste bulunan- misal göstererek Sabri-Sistemin akorların okunmasında temin ettiği faydaları bildirelim:

İsimleri bir ve fakat muhtelif tonlara mensup yukarıdaki akorlarda, yalnız Sabri-Sistemde, notların kendi tonlarına ait isimleriyle solfiye edildiği; diğer sistemlerde ise, aynı akorların hep do-mi-sol-si diye -yani yalnız "do majör" tonundan- okundukları görülür.

Garp sistemlerine esas faikiyeti noktasından:

Karşı sayfanın tetkikinden yarım-tonlara her sistemde verilen isimler içinde tek heceli olanı ve neticede "en kısa kıymetli bir notun solfiyesinde bile kullanılabilenin" yalnız ve yalnız bizimkiler olduğu anlaşılır. Solfej işi bu meziyet yüzünden herşeyi kazanıyor.

Bu umumi mukayese cetvelini aşağıdan yukarıya doğru şu noktalardan tetkik ediniz:

1- Her dildeki not isimlerinin kaç harf ile yazılıp kaç hece ile okunduğunu tetkik edince Türkçelerin daima teker heceli kaldıklarını görürüz. Bundan dolayı da, bu Türkçeler, her milletin diline aynı kuvvette uygun gelirler. Bütün dünya dillerinde en çok kullanılan A, E, İ, sedalı harflerinden ibaret olmaları keyfiyeti de, her dilde müsavi bir tedris kabiliyeti temin eder.

2- Dilimizde en uygun hece ve kelimeler yalnız bizim sistemde vardır.

3- Gene yalnız bizim sistemde, her notun kromatik dizisine ait isim hecelerinin not sedaları ile tam bir muvazilik dahilinde kalından inceye doğru -fonetik basamaklar halinde- yükseldikleri görülür.

4- Alman sistemindeki es, is, eses ve isis'in istisnai yazılışlarına ve bütün bu isimler, A ile E önünde okundukları zaman, hem istisnai bir kaide vücuda getiriyorlar, hem de diğerlerinden farklı olarak üçer heceli kelimeler oluyorlar. "H" notuna ait isimler arasındaki nisbetsizliklere de dikkat ediniz:

Diğer sistemlerdeki not isimleri ise, birçok hecelerden mürekkep kelimeler teşkil ettikleri için Alman isimlerinden de karışık ve güç telaffuzludurlar.

5- İngilizce isimlerin okunuşları itibariyle aynen İtalyancalar gibi tertip olundukları görülür.

6- Ecnebilere hatırlatalım ki 7 not harflerimiz olan, C, D, M, F, G, L, B'nin telaffuzları - Fransızca'ya göre- şöyledir: Djé, Dé, Fé, Gué, Lé, Bé.

7- Birçok kimseler yalnız (Doremifasollasi) sisteminin beynelmilel olduğunun zannetmekte idiler ki, bu kanaat tamamiyle yanlıştır. Aşağıdaki cetvelde gördüğümüz vechile Almanlarla, İngilizlerin de hususi birer sistemleri vardır; hem de bu sistemler sırf İngiliz ve Alman lisan ve kültürlerinin taammümü cereyanlarına kapılarak İtalyan sistemini gölgede bırakacak derecede ekseriyeti teşkil etmiş bulunmaktadırlar.

Pedagojik kıymeti:

Bu meziyet yüzündendir ki, Garplı solfiye eden ile Türk solfiye edenin sarf ettikleri zihni enerji birbirinin aynı olmuyor; biz daha az yoruluruz, çünkü:

Biz ele aldığımız bir notayı solfiye ederken, tam ve yarım notların isimlerini dimağımıza evvelden nakşolunmuş hususi sedaları ile birlikte kullanıveriyoruz; yani gerek tam ve gerek yarım tonların isimleri ile sedaları bir anda aklımıza geliverecektir.

Onlar ise, bir taraftan ellerindeki melodinin mecburi sedalarını hafıza yordamı ile buluşturup sesle taklide; bir taraftan da, bu buldukları sedaları 7 tanecik isimden icab edenleri yakıştıra yakıştıra ilerlemeye çabalyorlar: Zihnen iki katı yoruluyorlar.

Sabri-Sistemde İlk Yetişen Bando

Bizim zihin faaliyetimiz isimden seda çıkarmaya, onlarınki ise, evvela sedaları bulup, sonra bu sedalara isim uydurmaya alışacaktır: Yani bizim isimler "sesleri bulmaya yardımcı bir unsur (bir mineomenik)" olacak, onların solfejleri ise "hep aynı 7 hece üzerinde mütemadi bir münavebe canbazlığı halinde vokalizler yapmaya" munhasır kalacaktır.

Neticede bizimki, zihni faaliyet hafifliği gibi psikolojik bir menfaat temin edecektir.

Zihni enerji miktarı eksilince de "psikolojik" menfaate "pedagojik" menfaat de kendiliğinden, inzimam etmiş olacaktır: Çünkü, solfej ve kıraat tahsili müddeti kendiliğinden kısılır.

Talimi faydaları:

Solfej meşkalesi çocuklar ve mızıka askerleri gibi ekseriya malumatı ve anlayış kabiliyetleri açılmamış kimseleri alakadar ettiğine göre, Sabri-Sistem bilhassa muhtelif tonalitelere tatbikat yapmak işini yarı yarıya kolaylaştırır.. Teğanni tedrisatı için yepyeni bir metod olur...

Şu misallerin tetkikinden bile, isim hecelerini ikişer kere solfiye etmek suretiyle Türk çocuğunun kulağına ne kadar munis gelecek -çocuk dilinde- solfej temrinleri yazılabileceği anlaşılır ki, bu hususa muallimlerimizin dikkatini celbederim. Bandodaki ilk tatbiklerine gelince:

Sabri Bey'in anlattığına göre, eserinin tertibine 1928 Ağustos'unda başlayıp takriben bir sene zarfında gramerini bitirmiş ve ilk tatbikat tecrübesine 1929 Teşrii- sânisinde şefliğine tayin olunduğu askeri bandonun efradı nezdinde başlamıştır. Ne mûsikî ne de birşey bilmeyen köy çocuklarını yetiştirmek lazım geliyordu; idi şöyle böyle seçilmiş 20 nefer vardı: Sabri-Sistem sayesinde ve günde 6, 5 saatlik talim neticesinde her nefer, bir marşı üç ay zarfında hem tek başına hem de takım içinde çalmaya muvaffak oldu. İtalyanca solfej tarzı ile çalışılsaydı, bir nefer aynı marşı, altı aydan evvel aynı tarzda öğrenemezdi.

Sabri-sistem sayesinde, banda 1929 teşriievvelinden 1930 teşriisanisine kadar zarif bir şekilde çalınan 48 parçalık hoş bir repertuar elde etti ki, dikkate şayandır⁶⁴.

Mantıkan derhal teslim ederiz ki, en kıdemli bir artist bile Sabri-Sistemden her an yardım görebilicektir: Bir virtüöz, ezber çalarken Karl Flesch'in de dediği gibi şu üç kuvvetten -ister istemez- yardım görür, ve neticede bu üçünü de aynı kuvvette terbiye etmeye mecbur kalır:

1- Çalınan parçanın sedalarını bellemek, yanını "Akustik hafızası",

2- Parçanın ritmik gidişinin cereyanını benimsemek, yani "Hareket hafızası=Mémoire motorice",

⁶⁴ Japonya'da, 1868 Tanzimatında ilk Avrupai Japon orkestrasının teşkiline karar verilmişti; Tokyo sarayındaki asırların oyadığı (Ga-gaku-ryo) musiki heyetinin her musikişinası, yerli sazlardan başka birer de Avrupa çalgısı öğrenmeye ve serbeste artistlerle birlikte halk konserleri vermeye mecbur tutulmuşlardı. Japon hükümeti tarafından 1876 senelerinde mütehassıs sıfatı ile getirilip ilk yerli askeri bandaları az zamanda kurabilen zat da, Fransız banda zabiti, Ch. Leroux olmuştu. Tedrisatta sîratle ilerleyebilmek için şöyle bir millî solfiye sisteminin icad ve tatbikine mecburiyet duyulmuştu: Her melodinin her saz partisi hecai herflerle ve taklid edici ahenklerle yazılıyordu: Mesela "hitsi-riki" dedikleri parti te-e-ru re-e ta-a re-e, ta-a va-a...; "teki" partisi ise to-vo, ro, ho ru-u-i, to-vo-ru-ri ro-vo-i..., oluyordu. Talebe evvela bu metni ezberliyor, iyice öğrendikten sonra çalgıyı ele alabiliyordu: Neticede çelmek işinde muallimin parmak hesaplarını ve çalışını kopya etmekten başka yapacak iş kalmıyordu. Japonların garp musikisini tahsilde gösterdikleri ilk sîrat, bu nakıs-fakat mahalli hususiyetler taşıyan solfej sistemine pek çok medyundur ki, sonradan terkedilmiştir (ibtidailiğine binaen): Japonca'dan başka bir dile dilleri dönmeyen köylü çocukları, bu millî heceleri diğer kârişık ecnebi solfej hecelerinden daha alınıp heceler oldukları için kolayca telaffuz edebiliyorlardı.

3- Parçanın nota portelerini göz önünden geçirmek ki, esas ılan ilk ikisine yardımcılık eder ve "Göz hafızası=Mémoire Visuelle" adını alır.

Çalınacak parçaya uzun uzun solfiye ederek de çalışmayı ve sedalarını isimleri ile birlikte akla yetiştirmeyi ve bu suretle not isimlerinin deruni hafıza yardımcılığından da icra esnasında istifade idilmesini hiç kimse düşünmemiştir bile: Çünkü bütün sedaları 7 isim ile idare etmekten ibaret olan garp solfeji ile böyle bir şeyi düşünmeye imkan yoktu...

Halbuki Sabri-Sistem solfeji de müstakil bir "minemoteknik" haline getirmiştir: Virtüöz konserci, onunla dördüncü bir hafza yardımcısı daha kazanmış olacaktır: Sabri-Sistem Becelelemek hafızası.

Hulâsa herhangi bir mûsikî parçası en sonunda ya sözlerle teğanni veya sazlarla icra edilmek üzere yazılmış olduğuna göre not isimleri, herşeyden evvel bir tedris aletidir ve azami derecede pedagoji faydaları temin edebilici olmalıdır: Sabri-Sistem, işte bu yoldaki meziyetleri noktasından emsaline faiktir.

Sabırlı aramaların meyvası olan Sabri-Sistem mucibince ve sabırla solfej idmanlarını takviyeye ehemmiyet verecek bir mûsikî talebesi, bütün sanat hayatında Sabri Bey'i hayırla anacaktır. Sistemin ismi içerisine tesadüfen Sabri mefhumunun karışmış olmasını da, muvaffakiyetlerin hem müjdecisi, hem de timsali sayıyoruz: Ona dört el ile sarılıp iman ile çalışmak zarureti tavsiye ediyor.

Sabri Bey'in şahsi tecrübelerine güvenerek ısrarla söylediğine göre, sistemin hakiki meziyetleri ve kıymetleri, gerek teğanni ve gerek saz talebeleri üzerinde tatbikat sahasına esasına geçildikten sonra ancak esaslı bir şekilde anlaşılabilir.

Esere Türk damgası vurduran sebepler bir kaç tanedir:

A- Türk alfabesi harflerinden doğmuştur.

B- Bir Türk asker sanatkârının eseridir. Fransız ihtilalinden doğan vatan şarkısı "Marseillaise"nin yüzbaşı Rouget de Lisleni eseri oluşu gibi .

C- Not isimleri umumi cetvelinin tetkikinden bile Cin, Can, Din, Dan, Bin, Ban gibi hecelerin esasen dilimizde mevcut kelimeler oldukları görülür ki, parça içinde tek hecelilerin mütemadi birleşmelerinden doğan ve adım başında kulağı okşayan tesadüfi kelimeler bunlardan hariçtir. Bütün bu tabii ve tesadüfi kelimeler, solfej çalışmasına millî bir çeşni karıştırmaktadır.

Temenni:

Sabri-Sisteme teknik herhangi bir kusur isnad edilemez. Solfej tedrisine ve hafıza maddesine temin ettiği faydaları muhakkak olduğundan sonra ise tamimine ne mani kalır? Avrupa memleketlerinde de rağbet kazanmasını beklemek hakkımızdır. Müteaddit sistemlerin her yerde ve devir devir tamim edilebildiğini, bir tarz yerine diğer birinin az zamanda getirilebildiğini ve garptaki bugünkü vaziyetin de eskisinden daha az tereddütlü olmadığını tarihçemizde gördük. Binaenaleyh tamimi işi, yeni mûsikî nesillerimiz için pek kolay olacaktır. Biz eskiler biraz eziyet çekersek de, yeniler ve tedrisat kazanır.

Herhangi bir yanlış zannın uyanmaması için hatırlatalım ki, bu yenilğin "nota yazısı=Notasyon" ile hiçbir alakası yoktur. Eski nota yazısı gene baki kalmakta, yalnız not isimleri Türkçeleşmektedir.

Aziz meslektaşım, bir inkişafı ifade eden icadından dolayı can ve gönülden tebrik eder ve tamimi işinde de muvaffak olmasını dilerim.

Her memleket için tercüme ve iktibas hakkı mahfuzdur.

Ağustos 1932, Kösemihalzade MAHMUT RÂGİP, MİLLÎ MECMUA, sa. 138-9, s.282-294

II.2. Polifonik Mûsikîlerimiz Halk Armoni ve Kontrapuanları –I-

Ankara'da çıkan "Mûsikî" mecmuasının altı numaralı nüshasında yazdığım "Halk Mûsikîsi" başlıklı yazımda gizli halk Mûsikîsine de temas ederek, gizli halk edebiyatından bir iki numune vermiş ve bunların bestelerinde armoni ve kontrapuana delalet eden nağmeler bulunduğunu ilave etmişim. İlim, iktidar ve ihtisasları müsellemler bazı kıymetli zatlardan aldığım iltifatnamelerde halk armoni ve kontrapuanına ait olan bu kısım üzerindeki malumatımı etrafla yazmaklığım pek samimi bir surette teklif edilmiştir. Böyle bir mevzu üzerinde yazı yazmanın ne kadar çetin, ne kadar mesuliyetli bir iş olduğunu bilmez değilim. Fakat ne yapalım ki, Türkün tarihi kadar mûsikîsinin de inkişaf ve istikametinin tayini düşünüldüğü şu sıralarda her ihtisas ve meslek sahibinin bildiğini ve gördüğünü söylemek mecburiyetinde kaldığı ve bunun millî bir vazife haline geldiği düşünülürse hem cesaretimiz hoş görülür, hem de ihtisasa müstenid müşahedelerine göre yazılan bu yazıdan ilmi bir hakikat keşfedip çıkarmak lazım geleceği takdir olunur; ben bu kanaatteyim.

Kanaatimce bu mevzu Türkçe öteden beri pek o kadar yabancı değildir. Başlangıç tarihi meçhul kalan armoni ilminin, tarihi belli olmayan zamanlardan beri Türk Halk şarkılarında da cari olageldiği derin tetkikler neticesinde anlaşılmaktadır. Nitekim aşağıda numune olarak gösterdiğimiz bir nevi kontrapuanlı şarkının mevcudiyetini şimdiye kadar bilmiyorduk; bilmeyişimizin sebebi de bazı ilim inhisarcılarının, guya kitapları karıştırmışlar, ciltler devretmişler ve herşeyi keşfedip bitirmişler de bilmedikleri birşey kalmamış veya kalmış olsa bile onların bulunması da "Taraf-ı İlâhi"den gene ve yalnız kendilerine mevdu imiş gibi başkalarının söylediklerine omuz silkmeleri olmuştu.

Biz bu mühim mevzu üzerinde yürüyüp muhterem okuyanlarımıza ilk numuneleri gösterirken, cümlesinin ne gibi şartlar altında söylendiklerini de tahlil edeceğiz ve ona göre mahiyet ve manalarını tanımaya çalışacağız. Neticede bu şarkıları söyleyenlerin, mezhep, itikad ve ayinlerden, velhasıl mülhem oldukları tesirlerden de bahsetmek zaid değil elzem olacaktır.

Evvela halk edebiyatı gibi, halk mûsikîsini de iki kısma ayırmak icab eder: Biri gizli, öteki aşıkâr...⁶⁵

Anadolu, Trakya, Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan ve Romanya'da bulunup aralarına Rum, Ermeni ve Yahudi gibi ayrı dinlerden unsurlar almadıkları kadar Arnavut, Arap, Çerkez, Gürcü gibi unsurlarla da karışmamış bulunan ve Amıca, Ali-koç, Yenişarlı, Ortaköy, Seydali, Bedreddini, Babai, Otmanlı, Sofıyan, Sürek, Çelebili ve Tahtacı gibi namlar alan Türk "Alevi" kabileleri nezdinde, bu gizli neviden pek çok halis ve Türk nağmeleri vardır.

Bu kabileler araptan kalma bir dine salık bulunmakla beraber, olduğu gibi temessül etmedikleri bu dini basitleştirmişler, bütün dualarını kendi öz dillerine çevirip kendi anane ve törelerine uygun bir mezhep kültürü meydana getirmişler, kendi kavmi göreneklerinden ve harsi temayüllerinden birşey feda etmeksizin itikad ve iman sahibi olmuşlar ve gene bu öz itikad ve imanlarına göre terennüm etmek sayesinde -dini şekilde olsa da- temiz Türklüğün ruhuna hitap eden ezgiler yakmışlardır.

Ben seni severim hayattan içeru

Yolum vardır bu erkandan içeru

Beni sorma bana bende değilim

⁶⁵ Gizli halk musıkisine dair malumat yakında basılacak olan Gizli Halk Musıkisi Numuneleri Nam eserimde mevcut olduğu için burada teferruata girişmeyeceğim.

Bende bir bende var benden içeri

Diyecek kadar öz dilleriyle "mistik" itikadlarını şerheden bu türküler, bu sözler kadar ulvi ve Türk olan besteler de yakmışlar, temiz gönül coşkunluklarından kopup gelen bu ilhamları ile -bilerek veya bilmeyerek- bedî sanatın en inceliklerine kadar sokulmuşlardır; mûsikîlerinde, tabiatlarının sevki ile armoni ve kontrapuan ilimlerinden de işaretler vermişlerdir.

İşte bu alevi kabilelerinden bazılarının ayinleri esnasındadır ki armoni ve kontrapuana delalet eden nağmeler vardır. (Bu şarkılardan bazıları la-dini hususlarda da söylenir.) Yukarıda söylediğimizi tekrar etmeye mecburuz ki, bu gibi şarkıların hususiyetlerini anlayabilmek için ne zaman, hangi ayinde ve ne gibi münasebetlerle söylendiklerini de bilmek davamızı hal ve işaret namına elzemdir. aşığıdaki iki sesli ve bir nevi kontrapuanlı şarkı numunesine Trakya'nın Amıca ve Yenişarlı kabileleri arasında tesadüf edilmiştir. Bu nevi şarkılara mezkur kabileler "nefes" adını vermişlerdir. Aynı şarkı veya nefes başka alevi kabileler nezdinde hatta İstanbul Bektaşileri arasında da okunursa da, onlar yalnız nefes halinde ve tek sesli olarak okurlar. Esasen şehir alevileri, halk alevilerinin okuduğu nefesleri bilmezler: Şehirlere gelen halk saz şairlerinden aldıkları nefesleri klasik şark mûsikîsine dolayısıyla tekke edebiyatı mûsikîsine uydurup öylece tadilen ve -guya ıslahen- okurlar.

Biraz da bu nefesin okunuş tarzını, zamanını ve şartlarını tarif edelim: Amıca ve Yenişarlı kabileleri "Büyük adak muhabbeti" tertip ederler. Bu muhabbet -Cem Bezmi- diğer alelade muhabbetlere benzemez. Büyük bir fevkaladeliği vardır. Zengin veya orta halli bir adam "filanca işim olursa" diye veyahut gönlünden doğarak "Çoban Baba muhabbeti kaldıracağım." der. Yani adak eder. Adına bakılırsa Çoban Baba'dan kalma bir nevi muhabbettir. Çoban Baba muhabbetine aşırı yerlerden, başka köylerden ve hatta başka kabilelerden bile davetli gelenler bulunur. En kısası üç gün sürer. Tertip edenin hal ve vaktine göre, bir hafta süreni de vardır. Konuklu çok olur: Hususi surette yapılmış ve "muhabbet evi" denilen sofavari büyük odalar, gelenleri almaya yetmezse, muhabbet kırdadır.

1 Kânûn-u Sâni 1933, Kırklareli Halk Mûsikî Cemiyeti Reis ve Muallimi VÂHİT LÜTFİ,

MİLLÎ MECMUA, sa. 140-1, S.298-9

II.3. Polifonik Mûsikîlerimiz

Halk Armoni ve Kontrapuanları*

İşte, aşağıdaki nefes muhabbetin en sonunda, muhabbeti tertib eden adak sahibinin şerefine okunur. Hazır bulunan bütün halk "sima"a kalkarlar: Toplantıya Çoban Baba muhabbeti denilişi gibi simaa da "Çoban Baba Simai" derler. İki ve üç sesli kontrapuanlı olan nefeslere ise "Deste Nefes" derler: Melodiyi takiben söyleyenlere "birinci deste", ikinci sesi takiben söyleyenlere "ikinci deste", sağda solda figüran sıfatıyla söyleyenlere ise "yamak deste" denilip, neticede heyeti umumiyesi Deste nefesi adını alır. Vaziyet şu şekli almış olur:

Birinci destedekiler, melodiyi okurlar. İkinci deste, melodiyi üçlü aşağıdan ve yarım üçlü sonradan başlamak surtiyle -kanun şeklinde- takriren takip eder: Kadansları havi ölçülerin ikinci hafif darplarında iki deste birleşir. Her tekrar başlayışlarda da ikinci deste birinci destenin başlamasını bekleyerek gene yarım ölçü geri kaldıktan sonra okumaya koyulur. Nefesin devamı müddetince, sağ ve soldaki figüran desteler "Ya şahı vilayet!" diyerek, Bedreddini kabileler de ise "Ya Şahı Bedreddin!" sözleriyle armoni hareketine benzeyen figürler yaparlar. Şeklin ortasındaki noktalara çevirdiğimiz halkanın ortasında toplaşmış bulunan bütün muhabbet halkı da adab ve erkanı dahilinde olmak üzere -muhtelif ton ve seslerde- "Ya şah, Ya şah!" diye diye, usulü dairesinde ve ayine tevkifen yürüyüp dönerler.

Bu nefesin bu şekilde okunuşunun sebeplerini ve nereden kalmış olduğunu pek çok tahkik ettim. Öyle zamanlar oldu ki, sıhhatlerinden şüphe eder oldum. İkinci deste okuyucularının yarım ölçü geriden ve farkla söyleyişlerinin birinci desteden uzak bir mevkide bulunmalarından, ritimde geri kalıp bir üçlü (Tiyers) aşağıdan almalarının ise, gene birinci deste okuyucularının seslerini işitememekten ileri geldiğine, neticede ise kendi seslerini onların seslerine uyduramadıklarına sahip olmuştum. İkinci destenin birinciden bir üçlü fasıla ile ahenge girmesini ton değiştirmek suretiyle yaptığı ihtimali de aklımda gelişti: Mesela birinci deste "la minör"den söylerken diğeri "fa diyez minör"den söyleyebilirdi. Fakat sonradan bu ayinlerde birçok defalar bulunarak yaptığım tetkikler neticesinde anladım ki, nefes başlarken ikinci deste bililtizam yarım ölçü geriden gelmekte ve gene bililtizam seslerini alçaltmak suretiyle okumakta, kararları havi ölçülerin ikinci hareketlerinde uku deste birleşmekte ve nihayet mısra başlarına tekrar geçişlerde ikinci deste, birincinin ilk yarım ölçüyü söylemesini daima beklemektedir: bu müşahedeler neticesinde yanlış kanaatlerim

* Birinci yazı evvelki nüshadadır.

düzeltilmiş. Ayrıca da bu muhabbetlerde okunan diğer tek sesli nefeslere sadece "nefes" dedikleri halde bu şekildeki iki sesli nefeslere "deste nefesi" diyorlardı: İşte bütün bu haller kontrapuana delalet edici hususlardır⁶⁶.

Daha sonraları ise, ikinci destenin talimlerinde bulundum: Talim esnasında ikinci destenin pek itinalı bir tarzda birinci tarzda üçlü fasılalarla okumaya alıştırıldığını görmek terddütlerimi büsbütün izale ettirdi. Nefesi işte bu talimler esnasında ve toplu söylenişlerde notaya aldım.

Balkan muharebesi esnasında Trakya'dan İstanbul'a hicret eden Alevi kabilelerden bazıları büyük ve şöhretli bir Bektîşi tekkesine inmişlerdi: Bir muhabbet tertip ederek, o gece hünerlerini göstermek maksadıyla hep birden "Çoban Baba Sima"na kalkmışlar, desteler tanzim ederek İstanbul Bektaşilerini hayrete düşürmüşlerdi. Ben de bu tarzdaki iki, üç sesli okuyuşlarına işte o zaman şahid olarak şahımsım. Hatta simadan sonra tekkenin şeyhi bilirlik satarak bazı tenkitlere kalkışmış, bilhassa bu birkaç sesli okuyuş tarzını "gürültüye boğmak" tavsif etmiş ve bilmeyerek muahezede bulunmuştu.

Bende bu neviden birkaç parça vardır. Cümlesini hiçbir not ve ses ilave etmeksizin, bazen tonaliteye muhalif düştüklerini gördüğüm halde oldukları gibi bırakarak kaydettim. Sırası geldikçe hepsinden etraflı bir şekilde ve sebepleri ile bahsedeceğim.

Söz sırası gelmişken mûsikî folklorcuların dikkatini de mevzuun ehemmiyetine celbetmek isterim: zam geçiyor hatta geçmişir bile. Bir misal olmak üzere gösterdiğim vazih nota numunesini bundan böyle hiçbir yerde ve hatta dediğim kabileler arasında bile dinlemek mümkün olmayacaktır; imkan ve ihtimali kalmamıştır: Çünkü bu parçanın hususiyet ve mevcudiyeti "Çoban Baba muhabbeti"nin mevcut olmasına bağlıdır. O Çoban Baba muhabbeti ki, bir ayindir. Ayinlerin kalkması ile, bu "nefes" de ortadan kalkmış oldu.

İşareti lazım gelen bir nokta daha kaldı: Bu kabilelerde "sima" muhabbetin ve ayinin esasıdır. Simaların her kabile nezdinde ayrı ayrı yapılış hususiyetleri ve tarzları da vardır. En meşhuru Çorlu Sima'dır. Gizli oyunlar hakkında yazacağım yazıda sima nevilerinden ayrıca ve etraflıca bahsedeceğim, mûsikîlerini de göstereceğim. "Cümlise" ayinlerin ilgası ile ortadan kalkmış olmakla beraber, nefesleri ayin yapılmadan da dinlemek mümkündür. Fakat herşeyden evvel gizli halk mûsikîsinin içine girebilmenin yolunu bulmak lazımdır. Gizil halk

⁶⁶ Ehemmiyetle ilave etmek isterim ki, aşağıdaki bu nota üzerinde, tadil tashih ve tonaliteye uygun olsun fikri ile, yahut da diğer herhangi bir mûlahaza ile herhangi bir ilave işçiliği veya tay ameliyesi yapmadım. En sahihi ve aslı budur ve böylece söylenir.

mûsikîsinde melodi, armoni ve kontrapuan ilimlerine taaluku bulunan ve bundan dolayı da Türk mûsikîsine şeref kazandıracak kıymette "tema"lar vardır.

Bunları toplayabilmek hususunda esaslı, alimane ve bilhassa kuvvetli teşkilata ihtiyaç vardır. Böyle bir teşekkül kuvveden fiile çıkar ve faaliyete devamı temin edilirse çok naşinide eserler ele geçirilecektir: Alamak zahmetine katlanmasını ve toplanmasını bilmek şartı ile...

Bu yolda edebiyatçılar, biz mûsikîcilerden ileri gitmişlerdir. Çünkü onların işleri, bizimki kadar çetin değildir: Rastgelecekleri herhangi bir eski mecmuadan bilgi çıkarabilirler. Halbuki bu edebi malzemenin mûsikîleri mazbut değildir: Mazbut bir mûsikî mecmuası ele geçirebilmemiz mümkün değildir.

Halk mûsikîsinin mahalline gidilip notaya alınmaya layık (fakat gramofon ile değil!..) asıl mühim tarafı işte budur. Kaybolmalarına meydan kalmadan üzerinde yürünmesi ve işlenmesi lazım gelen kısım işte budur kanaatindeyim.

Koynumuzda bulunan hazinelerin farkına varamamak gafletinden artık kurtulamayız.

Temmuz 1933, Kırklareli Mûsikî Cemiyeti Reis ve Muallimi VÂHİT LÜTFİ, MİLLÎ MECMUA, sa. 142-3, s. 311-3

II.4. Polifonik Türkülerimiz Meselesi

Vahit Bey'in geçen ve bu nüshamızda çıkan kıymetli tetkikini intişardan evvel okuyabildim; oldukça hayret ve hayranlık hislerim arttı. Tefsir ettiği mevzuu bütün dünya mûsikî alimleri için hakiki bir keşiftir: Çünkü mesleğin yirmi beş senelik bir emektarı olduğum halde kendi mûsikîmiz içinde de insan sesiyle söylenmeye mahsus çok sesli (polifonik) türküler bulunmuş olduğunu şimdiye kadar işitmemiştim!... Eminim ki "deste nefes" sanatkârları bile terviç ettikleri nevin tarihteki kıymetine vakıf değillerdi: Çünkü eğer vakıf olsalardı, gizli sanatlarını örten perdenin ucunu bir parçacık olsun ilim dünyasına karşı kaldırmak medeni nezaketini şimdiye kadar esirgemezlerdi; "sır saklamak" nazariyelerinde fazla mutaassıp davranmazlardı... Nurlu bir sanatı örten bir peçeyi ilk sıyrıp atma şerefi Vahit Bey'de kaldı.

Son senelere kadar Şark polifonisi namına yalnız Bizans'ın "ison" (dem tutmak) denilen şeyi malumdu... Bulgar folklorcular da kendi hudutları dahilinde iki sesli halk şarkıları bulup notaya aldılar... Gürcülerin çok orjinal bir nevi iki sesli koro şarkıları bulunduğu çoktan biliniyordu...

Bizzat yaptığım tetkikler neticesinde ele geçirdiğim ve Paris'te tefrika etmekte bulunduğum (şimdiye kadar meçhul kalmış!) vesikalardan, vaktiyle Hristiyanlığın girdiği her yere, ta Merv şehrine kadar erganon (Org) çalgısının da girdiği, bütün şark kiliselerinde kullanıldığı (Garp şimdiye kadar bunun aksine kani bulunmasına rağmen!), Hristiyan olmayan eski zaman amatörleri arasında da rağbet kazandığı anlaşıyordu; mesela bir taraftan Bahrul garaib şunu yazıyor: "Erganon bir maruf sazın adıdır; keşişler kiliselerde, İncili'i ona, yani onun avazına uydurup okurlar. Ercivan derler..."(Hicri 950) Diğer taraftan da Mevlana Celaleddin-i Rumi, Mesnevi'sinin birkaç yerinde Erganon'un eninlerinden teşbihler getiriyordu... İşte bu aletin polifonik mûsikîler çıkarabilmektir. Fevkalade kabiliyeti bile garpta olduğu gibi şark diyarlarında da iki sesli bir nevi "organum" üslubunun doğumuna sebebiyet vermiş olacağını ümit ettiriyordu. Ahiren Gürganç (Eski Merv) etrafındaki Türkmen köylüleri nezdinde Rus folklorcuların topladıkları "iki sesli" türküler -yalnız saz ile çalınan şeyler olmalarına rağmen- bu ümitleri hayli takviye ettiler... Fakat, Vahit beyin tarif ettiği topraklarımıza ait neville, hem bütün şark organumlarından daha musanna, hem de tam manası ile "savti" şeyler oldukları için cümlesinden mühimdirler: Vaktiyle bütün Anadolu'da moda halini almış umumi bir organum sanatının son bakiyeleri olduklarını düşünebilir miyiz?..

"Deste" denilen şeyin korodan başka birşey olmadığı anlaşıyor: Karşılıklı destler tarzı da Antiphonon melos denilen kadim çift korolu icraatları hatırlatmaktadır! "Deste nefesi", Chant choral manasına geliyor.

Vahit Bey'in verdiği nota misalinde destelerin tiz "si" notuna kadar yükselmiş oluşu Avrupalı kârileri şaşırtacaktır: Şark diyapazonunun çok pest olması ve "kalbi ses" ile okumak hususunda da şarklı hanendelerin hususi ve müktesep melekeleri bulunması şarkta, tizlerde okumayı mümkün kılan amillerdir. Binaenaleyh garphılar bu notayı kendi seslerine göre transpoze etmek suretiyle okumaya teşebbüs edeceklerdir.

Ortada gene Vahit Bey'in himmetiyle aydınlanabilecek bir takım müphem taraflar daha kalmıştır; ezcümle: Deste nefeslerinin bestekârı belli midir? Kıdemleri derecesi hakkında ne gibi tahminler yürütülüyor? Repertuarı geniş midir?.. Meşklerde olsun saz refakatinden yardım görülüyor mu? Nefes metinlerinde erganından bahis geçtiği vaki midir? Bütün deste nefesleri "à capella" üslubunda -yani saz refakatinden hiç yardım görmeyen- şeyler midir?

Gelecek bir makale ile Vahit Bey, hem bu merak ettiğimiz noktaları aydınlatır, hem de yeni bir iki nokta ilavesi ile "deste üslubu"nu tevzihe himmet ederse müteşekkîr kalırız. Aziz folklorcu meslektaşımızı, önümüze yepyeni ve her tarafa merak uyandıracak bir tetkik sahası açabilmiş olmasından dolayı kültür mazimiz ve umumi sanat tarihi namına ne kadar tebrik etsek azdır...

Temmuz 1933, Kösemihalzade MAHMUT RÂGİP, MİLLÎ MECMUA, sa. 142-3, s.315-6

II.5. Polifonik Mûsikîlerimiz

Millî mecmuanın 140-141 ve 142-143 numaralı nüshalarında yazdığım "Polifonik Mûsikîlerimiz" hakkındaki yazılarım üzerine kıymetli mûsikî alimlerimizden Kösemihalzade Râgıp Bey'in yazdıkları (Polifonik türkülerimiz meselesi) başlıklı makaleyi okudum. Râgıp Bey, tarif ettiğim okunuş şekillerinden dolayı hayretten hayrete düşüyor ve bu sırada bu keşfetmek şerefini de bana isabet ettirmek lütfunda bulunuyor.

Mevzuun ehemmiyeti hakikaten çok büyüktür. Râgıp Bey gibi pek çok ilim adamları buna şaşmış ve şaşacaktır. Râgıp Bey bunun gizli kalması sebebini taassupta aramakta haklı olmakla beraber, bu taassup bir tarafın kabahati değil, hepimizindir. Biz, şimdiye kadar birbirimizi tezyif etmekten zevk alıyorduk. Türk olduğumuz halde böyle gizli mezheplere tabi Türk kabileler hakkında ne efsaneler, hatta Türklüğümüzü rencide edecek, yüzümüzü kızartacak ne iftiralar uydurmadık... Bunu gören ve hisseden o zavallı Türk kabileleri sindikçe siniyor ve herşeyini gizlemek mecburiyetini daha çok hissediyordu. Biz bile düne kadar bu kabilelerden bahsile Türklüklerinin şerefini muhafaza edebilecek yazılar yazabilir miydik?.. Onların sır saklaması, bizim onlara yerli yersiz hücumumuz ve nihayet bu iki taraflı taassup bize şimdiye kadar böyle birçok hazineler kaybettirmiştir.

Bizim örtülü hazinelerimizden birisi de, mûsikîmizdir, halk mûsikîmizdir. Bu mevzu hiç işlenmemiş, hiç aranmamış ve metruk bırakılmıştır. Bunun gizli kısmına ise yanaşmak kimsenin aklına gelmediği gibi, yanaşmak isteyenler olsa bile muvaffakiyetsizliğe uğramıştır. Bu, başlı başına tetkik edilecek bir mevzudur. Düşmanlarımız Türk'ü fena gördüğü kadar; Osmanlı denen camia da halkı, kendi Türk halkını fena görmüş ve herşeyini ibtidai ve zevkten uzak saymıştır.

Halk edebiyatının şimdiye kadar yürütölen tetkiklerinden anlıyoruz ki, bu nevi edebiyatta cahil denilen halk şairlerinin çok ince hisler taşıyan eserleri vardır ve bu eserler baştan başa bir sanat ve duyulmuş bir sanat yemişidir:

Yavru dilber beni mecnun eyledi,
Bu muhabbet, bu söyleyiş, bu diller.
Çeşmi ahuları meftun eyledi,
Bu ebrular, bu kaküller, bu haller.

Ruhların efkârı bağrım pişürür,
Sevdaların derdim hadden aşırür,
Der demez aşıkı kayde düşürür,
Bu zülûfler, bu sünbüller, bu güller.

Mağrur olma bu güzellik çağına,
Akıbet uğrarsın aşık ahına,
Turnam, aldırırlar seni şahine,
Bu vadiler, bu cebeller, bu beller.

Cefaya tutmuşsun yüzü akıbet,
Kemale erdirdin nazı akıbet,
Candan usandırdı bizi akıbet,
Bu adetler, bu erkanlar, bu yollar.

Der Hitabi niçin alırsın ahım?
Yok mudur insafın, nedir günahım?
Sana niyaz eder ey padişahım

Bu bendeler, bu köleler, bu kullar.

Bu eserde ne kadar güzel bir akış, bedîî sanatın ta inceliklerine doğru yürüten ne kadar müstesna bir bakış, ve o nisbette de ne kadar yüksek bir fikir güzelliği vardır, değil mi? Edebiyatta böyle muvaffakiyetler gösteren bir kitlenin elbette ki mûsikisinde de bu örnek muvaffakiyetler olacaktır⁶⁷. Fakat bunları kim arayacak, kim bulacak?

Klasik şark mûsikîsine tapınmış olan bazı mûsikîcilerimiz "garp sanatı çeyrek sesleri kabul edecek, bu nevi sesler şark mûsikîsine tatbik olunarak tonalite hasıl olacak ve bunun üzerine 'armonize' kaidesi mümkün hale gelecek, işte o zaman Türk mûsikîsi (!) kurulacak..." diyerek, Mehdi bekler gibi bu çeyrek sesleri bekliyorlar.

Geçen sayılarda numunesini bildiğim kadar gösterdiğim halk armoni ve kantrapuanlarına ait tetkikler yapmak böyle bir kişinin veya birkaç kişinin göreceği iş değildir. Bunları tevsik edip umumileştirmeli ve meydana koymanın yollarını bulmalıdır. Bunları bu şekilde söyleyenlerin, yaptıkları işin sanat olduğunu bilmedikleri hakkında Râgıp Bey'in mütalaaları pek doğrudur.

Bu kabilenin, bu tarzı sanat olarak bilerek yapmadıkları bir hakikat olmakla beraber başka tarafta gene Türk kabileleri içinde bu nevin sanat olduğunu bilerek yapanlar da olmuştur.

Bu hususta meşhur Emrah'ın Beytülharap isminde yazmış olduğu -elimizde bulunan- yazma bir mecmuadan Anadolu Türk kabilelerinde de iki sesli okuyuş tarzı mevcut olduğunu anlıyoruz.

Emrah diyor ki: ...Guyendeler iki takım olmuş o şekli söylerlerdi ki bir takımı başka ve bir takımı yine başka sedalarla okurlar ve çalarlar ve fakat yine nefesin halavetinden zarar irişmez. Ayrı okur olduklarına zahip olunurken duruşların ve başlanışların nizamı ayrı okunur zannedilen takımın diğer takım ile seda farklarının üsluplu hareketleri ve birleşmeleri gibi bu şekil okuyuş Çelebi Hazretlerini ve bilâdı Rumdan gelen diğer misafirleri hayretle ilka etmenin nefesin hitamından sonra bu hayret izhar edilmiş ve keyfiyet mürşidi bilhak Sadık Baba Hazretlerinden sorulmakla ol dahi Aşık Yetimiye işaret eylemiş ve Aşık Yetimi de

⁶⁷ Bu manzume bazen Gevherîye ve bazen Hataîye atfedilmiştir. Fakat Hitabî'nindir. Bunun sebeplerini sırası geldikçe anlatacağım.

ululardan ve üstadlardan mesmuu olduğuna göre bu şekil okunuşun Sarı Saltık Sultan Efendimizden kalmış olduğunu söyleyerek...

Ermah bu mecmuanın bu fıkraya ait kısmının biraz daha ilerisinde Hoysar isimindeki Türk kabilesi guyendelerinin de bu tarzda okunduklarını anlatarak bu tarz hakkında:

Bu nevi kıraat firenk icadıdır. Bize de fütuhattan kalmıştır. Amma makbuldür.

Diyor ki şu halde Emrah bu tarz okuyuşun bir sanat eseri olduğunu biliyor ve takdir ediyor.

Şimdi Râgıp Bey'in sorduklarına cevap verelim. Bu kabilede deste nefesi yalnız buna diyorlar. Bu nefesin kıdemi Bedreddini Simavi zamanına kadar çıksa gerektir. Çünkü bu nefes bu tarzda yalnız "Gülşeni" dedikleri "Bedreddini"ler tarafından okunur ve bu Çoban Baba Muhabbeti de yalnız bu kabile tarafından yapılır. Bu tarz yalnız bir sima ve daha doğrusu oynayıp ve söyleyiş tarzından ibaret bir hususiyeti haiz olduğundan icrasında bir mahzur görülmediği için kabile Bektaşî olduktan sonra da bu ayini yapmış ve söylemişlerdir. Kıdem hakkında bundan başka şimdilik bir malumat yoktur.

Bu nefes bazı zamanlar saz refakati ile okunur. Fakat sazcular birinci deste ile çalarlar. İkinci deste refakatsiz olur. Yamak destelerin tizden söylenişlerinin de coşkunluktan ileri gelir olduğu haykırışlarından anlaşılmaktadır. Fakat biz işittiğimizi yazmak mecburiyeti karşısında kalarak aynen zaptettik.

İstenilen notayı, Anadolu Türk kabilelerinin bazıları tarafından söylenilen iki sesli nefeslerin izahları sırasında ve diğer bir makale ile göstereceğim.

Sözümü bitirirken biz mûsikîcilerin dikkat önünde tutmaları lazım gelen bir kanaatimi de arz etmek isterim: Bütün aksi iddia edilmesine rağmen, Türkün cihanşümûl ve medeniyetler doğurucu bir tarihi olduğu ve her ihtiyacını yabancılara muhtaç olmaksızın ifade edebilecek zengin bir dili bulunduğu reddolunamaz delillere dayanarak medeniyet alemi huzurunda nasıl şimdi ispat olunuyorsa; kendi bedîî hislerini taşıyan saf ve samimi bir mûsikî olduğunu da ispat etmenin zamanı şimdidir. Yeter ki, tarih ve dil cemiyetlerinden ve onların tezlerinden dersler ve ibretler alarak çalışmasını becerebilmiş olalım.

Eylül 1933, VÂHİT LÜTFİ, MİLLÎ MECMUA, sa. 144-5, s.324-6

III. TÜRK MUSİKİ İCRASI

A. KONSER TENKİTLERİ

A.1. Son Mûsikî İcraatımız

Yaz tatilinden sonra Millî Mecmua'daki mûsikî yazılarımıza ibtida kabilinden olarak, Cumhuriyet devrimizle beraber temenni sahasından faaliyet yoluna geçen son mûsikî işlerimizin bir hûlasasını, bir blançosunu bildirmeyi faydalı bulduk. Bu icraatın şimdiki vaziyetleri ile, Gazimizin son Sarayburnu Hitabesi ile bu seneden itibaren alacağı seviyeleri hakkındaki düşüncelerimizi bildirmek istedik.

İstanbul Konservatuvar'ının kıdemi, Ankara Mûsikî Muallim Mektebi'ne nazaran pek daha eski ise de, -Medrese seviyesine müvazi kurun-ı vustai manzaralar gösteren ilk tereddüt senelerden sonra aldığı- ıslahat devresinin kıdemi pek yenidir. İstanbul Konservatuvarı'nın dört sene kadar evvelki teşkilatında, ilmî ve fennî icraatın mukadderatını tek bir el idare ediyor; ders tevzileri, muallimlerin hakiki ihtisaslarına göre değil, arzu edilen kimseler arasında yapıldı; ki, Akşam gazetesinde o vakit çıkan iki makalem ile bu hallere itirazlarım malumdur. Müessesenin ciddi ıslahat devresi, yalnız idari ve şekli işlerin diğer bir müdür tarafından ele alınıp hakiki mütehassısların dersleri başına getirilmesi ve ilmî ve fennî kararların yine mütehassıs birkaç gencin teşkil ettiği bir ilmî heyete bırakılması ile başladı. Elyevm, bütün muallimler, kendi tedris kaabiliyetinin salahiyet ve hudutlarını yekdiğerleri muvacehesinde anlamışlardır. Tereddütsüz hiçbir başlangıç yoktur.

Fikrimce, konservatuvarın son bir inkılap devresi, bazı şubeler için İstanbul'da muadilleri bulunmayan üç-dört Avrupalı mütehassıs celp ile tahakkuk edecek ve muvafık birine inşasını ve gençliğin mûsikîye çalışmanın ne demek olduğunu layıkıyla anlamasını müteakip başlayacaktır. Henüz vaktin bu hususta erkenliği tecrübe ile anlaşılmıştır: Müşahade ve tecrübeler karşısında şahsi ve tahmini muhakemeler susar. Yeni programda, talebenin esas bir şubeden başka diğer lüzumlu bir iki dersi daha takip etmeleri mecburiyeti de görülür ki, 1923 tâlimatnamesinde serbest bırakılan bu yeni maddenin talebeye temin edeceği faideler pek çoktur. Yalnız nazari veya ameli bir şubeye girip de başka şeylerle uğraşmayan talebeler mümkün değil gayeye varamazlar. Umumi ve etraflı bir mûsikî kültürü alan kimselerdir ki, esas şubelerinde matlup muvaffakiyeti gösterebilirler. Bu sene, Mayıs'ın dördüncü Cuma günü gündüz dinlediğimiz senelik konservatuvar konserinde, mektep orkestrasının çaldığı Beethoven'ın 6. senfonsi, Cemal Reşit Bey idaresindeki 20 kişilik muhtelif koronun Mozart'ın rukyemi üzerindeki bir etüdü, Mutahhare Hanım'ın kemanı, Samiha ve Sabahat Hanımlar'ın iki piyanoda dinlettikleri fevkalade icralar... Dört-beş senelik ciddi seviyeyi

gösterdiler. Bu yükselişin derece derece armasını temenni bu günlük yegâne vazifemizdir. Savt-i mûsikîye -henüz kafi derecede olmamakla beraber- ehemmiyet vermeğe de başladık.

Biraz da Ankara Mûsikî Muallim Mektebi'nin seviyesini gıyaben tahlile çalışalım: Müessesenin tâlimatnamesine göre, gayesi, lise ve orta mektepler ile bilumum muallim mektepleri için mûsikî muallimi yetiştirmektir. Müessesede bütün aletler gösterilmemekte ve buna mukabil kuvvetli orta tahsil dersleri (lisan, ruhiyat, riyaziye, fizik...) tâlim olunmakta bulunmasına rağmen, biz, Cumhuriyet orkestrasını kuvvetli ameliyâtçıları Ankara'da bulundukça kafi ve lüzumlu bir konservatuvar haline inkılap edebileceğinden de eminiz.

Bu sene Mayıs'ın 7 sinde müsseseye mahsus mükemmel bir binanın temelleri atıldığı malumdur: Darısı İstanbul'un başına.

Ankara'da Riyaset-i Cumhur Orkestrası mukannin konserler verdiği gibi, mektep talebesinin iştirakiyle muallim Ahmet Muhtar Bey tarafınan Türkçe'ye çevrilen 3-4 sesli koro mûsikîleri yapıldığı da haber alınmaktadır.

Diğer şehirlerimizdeki yarı hususi teşebbüsleri de haber alıyoruz ki: Oralarda, vakti gelince açılacak konservatuvarlarda nüve vazifesi görecekları şüphesizdir. Bursa Türk Ocağı'nın kıymetli bir genç mûsikîşinasın teşebbüsüyle başlayan hareketi, hem diğer ocak şubelerince de takibi faydalı ve lüzumlu bir iş halini gösteriyor, hem de Ziya Gökalp merhumun bu yoldaki bazı temennilerini hatırlatıyor.

Diğer Türk Ocakları'nca numune ittihazı temennisiyle Bursa Türk Ocağı Mûsikî Şubesi İzahnamesini -ki pek vâkıfane yazılışı dikkate şayandır- aynen derc ediyoruz:

1-Bursa gençlerinin mûsikî his ve zevklerini tenmiye etmek ve aynı zamanda mûsikîyi ilmî bir şekilde öğrenmek isteyenlere kolaylık temin etmek maksadıyla Bursa Türk Ocağı'nda bir mûsikî şubesi te'sis edilmiştir.

2-Tedrisat: Savtî, âletî ve nazarî olmak üzere üç kısma ayrılır.

a-Savtî tedrisatta her talebe sadâsının vüsatine göre kısımlara tefrik edilerek egzersizlerde bulunacak ve kısımların tevhiidiyle teğanni grupları teşkil edilerek muhtelif seslere hep birlikte teğanni edilecek.

Ocak'ta ders alan her talebenin savtî derslere devamı mecburdur.

b-Aletî tedrisat, piyano, keman, viyolensel ile flüt, klarnet, obua, kornet, trompon, saksafon, bas, fago, davul ve trompetten ibarettir.

Her talebe arzu ettiği sazı intihapta serbesttir.

c-Mûsikî nazariyatı, mûsikî tarihi gibi dersler, ameli bir surette saza ve teğanniye çalışan talebenin mesaisine şuurlu bir istikamet vermek için okutturulur.

Bu dersler ihtiyari ise de bir defa kabul eden talebenin derslere muntazaman devamı icap eder.

3-Her talebeye haftada bir defa saz ve bir defa da savtî ders verilir. Muallimi lüzum gördüğü zaman ders adedi tezyit olunur.

4-Tahsis edilen saatte derse gelmeyenler o hafta için ders hakkını kayıp ederler.

5-Herkes aldığı dersi önde çalışarak ihzar eder.

6-Ders saatini tebdil etmek zarutinde olanların mualliminin muvâfakâtını istihsâl etmesi lâzımdır.

7-Ocak Mûsikî şûbesi tâlimatnâmesinin yedinci maddesi mucibince her talebenin, senenin muayyen günlerine verilecek talebe konserleri ile egzersiz için yapılacak umumi provalara iştiraki mecburidir.

8-Kayıt ve kabûl şeraiti arasında tâlimatnamenin 9. maddesi mucibince okur-yazar olması, hüsn-ü hal erbabından bulunması ve ilel emrazdan sâlim bulunması, mûsikî tedrisatından başka Ocağın kendisine tevdi edeceği vezaifi ifayı kabul etmesi lâzımdır.

9-Ders müddeti senede on aydır. Kanun-i Sani 1'den Temmuz'un 15'ine kadar ve Temmuz 15'den Eylül 1'e kadar tatil zamanıdır.

10-Ders ücreti ayda birbuçuk liradır. Peşin olarak Ocak veznesine makbuz mukabilinde yatırılır. Derslere muntazaman devam etmeyenler ve ders almaktan sarf-ı nazar edenlere veyahut memlekette infikak suretiyle dersleri terk edenlere verdikleri ücretten birşey iade edilmez.

11-Her ayın ikinci dersi zamanına kadar ücretini vermeyenler ikinci derse giremezler.

12-Ders için zaruri olan nota ve âlât-ı musikî levazımatının vaktinde tedariki lâzımdır. Noksan bir şekilde derse gelenlerin derslerine bakılmaz.

13-Ocağın mûsikî şubesine müdavim olanlar arasında azami ciddiyet ve nezaketin hüküm-ferma olması idare heyetinin emirlerini, muallimlerin arzularını hürmetle terakki ve kabul etmeleri lâzımdır.

14-Ocak, büyük bir hüsn-ü niyetle tesis ettiği bu şubeden memleket ve gençliğin beklediği gayenin tahakkuku umum müdavimlerin deruhte ettikleri vazifede büyük bir azim ve sebat ile çalışmaları sayesinde kabil olacağından bu hususun nazar-ı dikkate alınması temenni olunur.

15-Ocak, tedrisat için lüzumu kadar muallim temin etmiştir.

16-Vesaik-i lazime iradesiyle şehri ücreti tevdiye edemeyenlere meccanen ders verilir.

Baş muallim, Necati Bey kardeşimizdir. Vukuf ve istidadını bütün hocaları bilir. Bahriye Mûsikî Mektebi'nde tahsil ile bazı ağız sazlarını (Fagot da dahil olduğu halde) kullanmayı öğrenmiş, kemanda yüksek ve metodik bir seviye kazanmış, mûsikî tarih ve nazariyatı hakkında ciddi tetkikatta bulunmuş bir gençtir. Öteden beri Bursa'da mûsikî tedrisatındaki muvaffakiyetleri ile tanınan Necati Bey, Amerikan Koleji de dahil olduğu halde bir iki mektepte savtî mûsikî ve orkestra dersleri vermiştir. Son muvaffakiyetli hizmeti unutulmayacaktır ki, mafevklerinden himaye ve gençlikten lüzumlu tehalük ve teşekkürleri görmesini temenni ederiz.

Nihayet, İstanbul Güzel Sanatlar Mektebi Mûsikî Şubesi'nin -en mûsbet iş olarak- ara sıra verdiği orkestra konserlerini ve bu konserin -ciddi ve fedakârane çalışıldığı taktirde- İstanbul şehir halkının terbiyesinde oynayacakları rolü, vadettikleri icra tekemmüllerini işaretlemekten geçmeyelim.

Muhtelif sazlarda, bestekârlıkta, Mektep Mûsikî Muallimliği Şubesinde ihtisas kazanacak gençler -zaman zaman- hükümet hesabına Avrupa'ya tahsile gitmektedirler. Fakat bu münâsebetle ilave edelim ki, Garp'ta hususi surette tahsilde bulunan mûsikîşinas gençlerin, resmen gönderilenlere nazaran ekseriyette bulunmakta ve bu gençler, resmen mukârrer -ve her halde lüzumsuz- yaş ve tahsil müddeti tehditlerine tabi bulunmamak yüzünden, istedikleri kadar çalışarak- ekseriyetle faik bir seviye kazanmaktadırlar. (Bu hakikate, resmiyetin bir kere daha ve bilhassa dikkatini çekerim)

İstanbul'daki hususi tedrisatın Bergar, Mersonya gibi istidatların hariçteki dersler sayesinde bazen pek kuvvetli olduğunu, kilise orglarının ciddi mûsikî icraatını, ara sıra şehrimizi ziyarete gelen Marto, Tibo, Kobelin, Korto gibi cihan şöhretine sahip artistlerin resitallerini de sayarsak, ihmalî caiz olmayan terbiye vasıtalarına dokunmadan ve İstanbul'dan harice çıkmamak mecburiyetindeki mustaid gençlere lüzumlu hususi profesörleri tanıtmış oluruz.

A.2. Bizde Konserlere Neden Rağbet Yok?

Geçen makalede maddi sebeplerini araştırdığımız konserlere rağbet fikdani meselesinin bugün de fikri manilerini teşrihe çalışmak istiyorum.

Cemiyeti akvamın beynelmilel hars işleri şubesinde William Martin'in son yaptığı tetkiklere göre Macaristan gibi birkaç memleket merkezlerinde senfonik konserler nadiren masraflarını korumakta, bazı şehirlerde zenginler ve bankalardan yardım görmek sayesinde tarihini geçiren konser müesseseleri bulunduğu görülmekte, İspanya, Portekiz gibi bazı yerlerde ise hususi senfonik konser teşekkülleri katiyyen yaşamamaktadır: İşte umumi harpten sonra Garp merkezlerindeki konser hayatı bu suretle birçok muvazenesizliklere uğradı. Bazı opera temsilleri kazanıyor, bazı yerlerde resitaller rağbet görüyor, v. s. Ve bu muvazenesizliğin yegâne sebebi olarak iktisadi buhran gösteriliyor. İçtimaî bedîfyatçılar ise, başka umumi sebepler aramaktan hali kalıyorlar desek yalan olur: Bu fikirciler, aristokrasi tabakalarının birçok yerlerde farklı mahiyetler göstermesinin, mesela, fraklı ve smokinli bir Amerikalı zenginin ancak gündüzün ezici iş yorgunluğunu giderecek opera ve gazino mûsikîleri ile akşamı geçirebilmesinin ve fikri meşgul edici ağır mûsikîlere alaka göstermemesinin rağbetsizliğin ilmi sebepleri arasında bulunduğunu söylüyorlar; buna mukabil de Paris'in ve Berlin'in elit zümresi, ekseriyetle yüksek sanat tezahürlerinden başkasına tezahür edemeyen fikir adamlarından mürekkep imiş...

Mütefekkirlerce ileri sürülen bu son sebeplerin bizi düşündürmesi lazımdır; çünkü mûsikî akşamlarının bizde gördüğü rağbetsizliğin gizli sebepleri inceden inceye araştırıldığı zaman görülüyor ki, geçen yazıda izahına çalıştığım iktisadi buhran, İstanbul semtlerinin dağınıklığı, şehrin istisnai topoğrafik vaziyeti, konser tertibi işinin fennini bilen teşkilatçılarımızın bulunmaması, salon kiralari ile vergilerin ağırlığı ve herhangi bir istisnai muameleden mahrum bulunması, önüne gelenin konser verip halkı aldatmaya, nefretini celbe çalışması gibi birçok sebepler haricinde bizde de diğer ve Garplı mütefekkirlerin söylediklerine kıymetçe benzeyen bir sebep vardır ki, halkın doğrudan doğruya sanat mefkuresini baltalıyor, tereddüde sürüklüyor, kütleyi ikiye bölüyor: "Alafranga ve Alaturka taraftarlığı meselesi!"

Dikkat edilirse görülür ki bu inkisam keyfiyeti, her münevverin iki nevi sanatla aynı zamanda meşgul olmasını, ikisini de sevip hürmet etmesini bilmesi şeklinde tecelli etmiyor; belki halkın Galatasaray ve Fenerbahçe taraftarları gibi iki muhalif kütleye ayrılması, adeta geçen devrin ittifatçı-itilafçı zıddiyetini andıran siyasi partiler halinde⁶⁸ mücadelesi şeklinde bir vaziyet vücuda getiriyor. Alaturkacılarla taraftarları olan geniş insan kütlesi, alafranga konserle gitmiyor, arkadan da bu konserler aleyhinde elinden gelen fenalığı irtikapta geri durmuyor; diğerleri ise alaturkacıları vurmakta berdevamdırlar. İşte bizdeki mûsikî akşamlarını harap eden gizli sebep de bu "ikilik"tir; geçen yazıda söylediğim sebepler, nihayet maddi meseleler oldukları için tahfifleri çarelerini bulmak güç değilse de, bu ikilik halk zümrelerinin ta maneviyatına kadar işlemiş bulunduğu için izalesi çareleri üzerinde düşünmek ayrı bir iş oluyor; hem de çetin bir iş.

Yapılacak iş, hiç olmazsa mümtaz zümreyi şuurlu bir mûsikî siyasetine teşvik etmek yani, her münevveri eski, yeni, şark veya garba ait olan her türlü sanat tezahürlerine karşı aynı kuvvette hürmetkâr ve rağbetkâr davranmak duredişliğine alıştırmak olacaktır. (Bunun yolları meselesine gelecek yazıda avdet edeceğim.)

Şarkın tesiri altında kalmış, birçok sahalarda zevkleri zevklerimize yaklaşmış, nüfus ve servetçe ise bizden küçük bulunan komşularımızdan Bulgaristan'daki asrî konser, opera ve mûsikî tahsili işleri bizdekinden nisbet kabil etmeyecek kadar yüksek ise, bunun sebebi oradaki insanların bizden daha fazla mûsikîyi sevmeleri değil, belki halkın "mûsikî içtihadları zıt olan" iki kütleye ayrılmış bulunmamasıdır. Yunanistan'da 600 muallimin idaresinde çalışan resmi ve hususi 30 dan fazla konservatuvarda halen 20.000 talebenin -ki % 80'i kızdır- mûsikîye çalışması ve bundan daha fazla da mezun vermiş bulunmaları, Atina'daki konserlerin masrafları fazlasıyla kurtarabilmesi ve saire hep aynı içtihat birliğinin tabii neticesidir.

Mekteplerimizde mûsikî muallimliği yapanlarca bu ikilik hastalığının en genç dimağlar nezdinde bile ne dereceye kadar sari bir şekilde yapılmış bulunduğu malumdur; o kadar tedavisine matuf muallim nasihatları bile, çok defa muhitin tesirleri derecesinde müessir olamamaktadır. Mûsikî tahsili ve konservatuvar hayatımız da bundan zarar görüyor: Mesela birkaç mûsikîşinasın bir araya gelerek hususi ve mükemmel bir konservatuvar açıp yaşatabilmeleri bugünkü şartlar içinde imkansızdır. Çünkü İstanbul'un nüfus, irfan ve servet seviyesinin böyle bir müesseseyi yaşatacak kadar mûsikî meraklısını pekala sinesinden

⁶⁸ Siyasi partilerin sanat partilerinin teşekkülünde müessir oluş olduğu bile düşünülebilir.

çıkarabilmesi mümkün olduğu halde, bu meraklılardan mühim bir kısmının garp sanatından kaçınması keyfiyeti, herşeyi baltalıyor.

Hulâsa zihniyetleri şöyle bir içtihat birliğine sevketmekten mûsikî hayatımızın maneviyatı kadar maddi inkişafı da kazanacaktır:

Çalıp söylemek suretiyle mûsikîyi bilfiil tahsil edecekler, istedikleri alet, nevi veya intihap tarzında serbesttirler; fakat sanat firması altında terviç olunacak ve ciddiyeti her tarafça kabul görmüş mûsikî tezahürlerine bila tefrik rağbet göstermek, herşeyden anlamaya çalışmak da, o nisbette medeni ve insani bir vazife bilinmelidir.

1 Teşrîn-i Sâni 1931, Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECMUA, sa.129, s.220

A.3. Bugünkü Alaturka

Bu sütunlardaki yazılarımda şu maddelerin her fırsatta müdafaasına çalıştığım okuyanlarca malumdur:

- A- Muteber eski Türk bestelerini tarihi konserler tertibi suretiyle ziyadan korumak.
- B- Hiçbir sanat kıymeti olmayan mûsikîleri istihfafa halkı teşvik etmek.
- C- Yeni bir "millî beste mektebinin" teessüs şartlarını aramak.
- D- Garba ait yüksek mûsikî eserlerinin teammümünü kolaylaştırmanın yollarını aramak; bunun propagandasını yapmak.

Mûsikî eğer bir kültür vasıtası olmayıp da sadece mûsikîşinası alakadar edecek bir mevzuu teşkil etseydi, bu maddeler üzerinde bu derece ısrar edilmezdi.

Sanatımız cemiyetin her tabakasını, cesim kütleleri alakadar ettiği içindir ki, onun hayat şartları üzerinde herkes düşünmeye, endişeler beslemeye mecburdur; bu bir medeni vazifedir. Geçen makalede halkımızın iki türlü mûsikî hayatına tarafgirane intisapları neticesinde mûsikî hayatımızın uğradığı zararları arzetmemiş mi idik? Şu halde mûsikî işlerimizin zaafından sadece mûsikîşinaslarımız müttehem tutulamayacaklardır. Halkın da bir mûsikî şuuru bulunması lazım gelecektir.

Halk arasında cereyan edip giden mûsikî dedikoduları, herkesin yukarıda 4 madde halinde topladığım mûsikî meselelerimizden yalnız bir tanesi üzerinde ısrarla düşünüp diğerlerini hatıra bile getirmek istememesinden hatta getirmemesinden ileri gelmektedir.

Mesela birgün yalnız D maddesi hakkında bir makale yazıp o maddenin hukukunu müdafaa etsem, A maddesinin müdafii derhal bana çıkışır, "Vay! der kendi sanatın dururken başkasının sanatına karşı kraldan ziyade kralcı görünmek ne demektir? Ayıp değil mi?" Başka birgün A maddesinden bahis bir yazım okunsa, D taraftarları, "Dün ne diyordun, bugün neden bahsediyorsun? Bu ne perhiz, bu ne lahana turşusu?!"...

İşte mûsikî işlerimizin saim bir cereyan alması, herşeyden evvel münevverlerin bu gibi inhisarlı görüşlerden kurtulmasına, mûsikî meselelerini muhtelif ihtiyaç cephelerinden düşünür olmasına bağlıdır.

Mesela, bugün alaturka firması altında sağda, solda, her evde dinlenen, saf Anadolu köylüleri arasına kadar bile sokulan gramofon fabrikalarını, radyoları ihya eden mûsikîler, hakikaten millî bir kıymeti bulunan ve tarihi Türk Mûsikîsine mensubiyet iddia edebilecek kuvvette şeyler midir? Katiyyen değil!.. Zevkleri tahripten başka bir işe yaramayan bu pespaye icatlar, en bayağı uydurmalarından ibarettir... Hakiki tarihi Türk mûsikîsi senelerden beri en münzevi köşelere çekilmiş bulunup bu bayağı ve türedi iddiacılarından kaçınmak esaretini bırakamıyor ve bırakamayacaktır: Belki ölümü sebebi bile onlar olacaktır.

Ekseriya "Asrî Türk Mûsikîsi"⁶⁹ gibi kepazece bir dava ile mevkiini tersin etmek isteyen bu züppeliklerden ne vakit kurtulacağız? Bu derece adi istişhatlar kütleyi daha ne vakte kadar ikiye bölecektir?.. İşte bir yığın istifhamlar ki, baş tarafa gösterilen dört maddenin ikincisini alakadar ediyorlar.

Gerçi her sınıf halkın kendisine mahsus bir mûsikîsi bulunmak mukadder olduğuna; ve mesela Sulukule'yi hiçbir vechile kendi sanatından tecrit edemeyeceğimize göre, cemiyeti adilikten külliyyen kurtarmaya imkan yoksa da, hiç olmazsa geniş bir münevverler kütlesini yazı ve konferanslarla durenmişliğe alıştırmak mecburiyetindeyiz. İşte, her türlü inhisarcı görüşten kurtulan, sanat, iş ve ihtiyaçlarını muhtelif cephelerinden görebilen böyle bir geniş güzideler zümresine muhtacız.

Bu zümrenin ilk işi, ne Avrupa ne de Eski Türk mûsikîleri ile manen ve maddeten hiçbir münasebeti bulunmayan bugünkü gramofon ve radyo mûsikîlerin alaturka sıfatını vermemek , onları millîleştirmemek, halkın -millî vicdanını iğfal tarikile- sanat zevklerini dalaletle saptırmamak olmalıdır.

⁶⁹ Asrî Türk Musikisi Bestekârlarından sayılan bir zatı şerifin 'Moderne' tabirini 'modren' diye telaffuz ettiğini kulaklarımla işittim! Tahsilinin de, okuyup yazmaktan ibaret olduğunu maalesef bilirim.

Adi mûsikîlerle mücadele meselesinin sözde bırakılmaması çok temenni olunur. Bu işte baş rolü yine devlet kuvveti oynayacaktır.

Herşeyden evvel adi mûsikîyi tamimde vasıta olarak menbaları bilmek lazım gelir ki, işte bazıları:

1- Radyo ile gramofon, mûsikî terbiyesinde hem faydalı hem de muzır bir neşir vasıtası olabilmektedir. muzır cephesini yok etmek kumpanyaların zararına olacaksa da buna rağmen neşriyatının şiddetle kontrol ettirilmesi lazımdır. Belediyenin bu konudaki teşebbüsünün ne dereceye kadar ilerlediğini bilmiyoruz.

2- Hassas bir mûsikîşinas olmak, bestekârlığın yegâne menbainı teşkil etmez. Bundan dolayıdır ki, eser namı altında şurada burada utanmadan bastırılıp pazara çıkarılan bestelerin - sözüm yabana!- gene maarifçe tetkik ettirilmesi elzemdir. Japonlar bundan 30 sene evvel bu yolda müsbet ve cezri işler görmüşlerdi.

3- Eğlence yerlerindeki mûsikîlerin, ehliyeti sabit ve şهادetnameli kimselere yaptırılması, repertuarlarının müfettişlerce tetkik ettirilmesi de mümkün ve elzemdir. Bazen konser namı altında verilen ve mûsikî akşamlarında çalınan programlarının bile en ayak takımı kahve ahenglerinden geri kalmadığına bu münasebetle dikkati celb edelim.

Garp kültürüne "kütle halinde" uymak yolunda henüz pek genciz, vesayete muhtaç bir çağdayız. Binaenaleyh, mûsikî gibi intişar hususunda her müesseseden daha fazla sürat gösteren bir sanatın başıboş maceraperestliğe bırakılması halkın sanat zevkleri üzerinde muzır neticeler bırakabilecektir. Adi sanat neşriyatı ile mücadele hususunda Maarif Vekaleti Talim ve Terbiye Dairesince "hakiki mûsikîşinaslar"dan mürekkep bir mûsikî neşriyatını tetkik ve murakebe heyeti teşkil olunarak bu işin onlara havale edilmesi ve onların gösterecekleri çarelerin resmen tatbikine başlanması elzemdir⁷⁰.

Ciddi neşriyat gibi, adi neşriyatın da başlıca menbâ İstanbul'dur. Binaenaleyh, tetkik heyetinin İstanbul'da işi bilhassa kolaylaştıracaktır. Sarf olunacak mesainin ilk faydası muayyen bir zümrenin zihniyetlerini cezri bir şekilde ıslaha, zehab içinde bunalıp kalanları ikaza yaramasında görülecektir. Birçok garp memleketlerinde görülen bestekârlık telif ve neşir hakkı cemiyetlerinin muadillerini açmak bizim için henüz mevsimsiz sayılırsa da, resmi sanat, tetkik ve murakabe heyetlerine olan ihtiyaç çoktan bir zaruret haline gelmiştir; ihtiyaç bağırırmaktadır.

⁷⁰ Eserlerin gerek güfte ve gerekse bestelerinin murakebesi matluptur.

Adi sanat ve mûsikî tezahürlerinin zevk ve maneviyat aleyhine oynadığı rolün şiddetine her yerde ve her devirde dikkat edilmiş, hatta bu tesirin bilhassa kültür seviyesi geri kalmış kütüphane arasındaki teessüfe şayan neticeleri vaktiyle ilahiyatçıları bile harekete geçirmişti. Fakat, bu eski kafalılar, bütün bir sanatı menetmek, tahrir etmek suretiyle zararın önüne geçmek istemişlerdi. Bu ibtidai siyasetin yanlışlığı, mütemadi kavgalardan başka hiçbir kati semere verememesi ile sabittir. Müteassıp ilahiyatçılar esaslı bir teyakkuz çaresi bulamamışlardı. Bizim yukarıda tatbikini dilediğimiz tarz ise, şuurlu ve ilme istinat eden bir teyakkuz siyasetidir. Hakiki asriliğin, terakkinin, tekemmülün şuurunu henüz ihata edemeyen tecrübesiz kütüphane arasında "sanatkârane zevk ve ahlak nezahetini korumak namına" müracaat edilecek cezri çarelerden biridir.

1 Kânûn-u Evvel 1931, Kösemihalzade MAHMUT RÂGİP, MİLLÎ MECMUA, sa. 130-1, s.228-330

A.4. Bir Tarihi Konserler Cemiyetine İhtiyaç Vardır

Elyevm klasik mûsikî ananelerine tanınan Avrupa merkezlerinin bir çoğunda tarihi mûsikîleri çalan, neşreden, ziyadan koruyan cemiyetler vardır. Muhip ve artist azaları ile muntazaman çalışan ilim ocaklarıdır. Para kazanmak gayesi güçden kampanyalar değil, sadece tarihi sanat eserlerinin muhibbi ilim köşelidirler; meraklılarının göz bebeklidirler.

Kuvvetli mûsikî ananeleri ile tanınan şark memleketlerinden biri, hatta en birincisi Türkiye'dir. Büyük bir mûsikî tarihimiz var. Divan edebiyatımızın mukabili olan Edvar mûsikîmiz gerçi asrımız muvacehesinde terbiyevi kıymetini kaybettiye de, tarihi ve tenvir edici (instructif) konserler ve neşriyatla onun şuurlu bir muhafızlığını yapmak vazifesi gene bize düşüyor; bu ilmi bir vazifedir: Gayede muvaffak olabilmek de ancak her türlü kazanç meylinden azade bir iki teşekkülün akilane birer programa göre çalışmaları ile mümkün olabilecektir.

Meşrutiyetten sonra açılan (Mûsikî-i Osmani Mektep ve Cemiyeti) ile onun talebelerinin açtıkları (Daruttalim-i Mûsikî) ve emsali bir iki teşekkül, hep kazanç arkasından koştukları için dediğimiz yüksek gayelere erişemezlerdi: Fazla bilet satmak, her sınıf halkı celbetmek gibi endişeler içerisinde, konser programlarını, ekseriya fantezist ve elbise modaları gibi paralayıp sönen "esercikler" ile dolduruyorlar, çaldıkları da diğer halifler arasında telkin kuvvetlerini kaybediyorlardı; heyetlerde iki tecrübeli sanatkâr bulunsa beş de çocuk yer alıyordu; çok defa usulsüz heyetler, fazla kalabalık teşekküller gördük ve

sinirlendik. Ecnebi bir sanat için kurumuş acemi teşekküller ayıplanmaz, fakat kendi sanatımızla alay edercesine ileri atılan heyetler, insanı sıkar, sinirlendirir.

Konservatuvarın klasik besteler neşriyatı cidden güzeldir, müsteşriklerce de beğenildi. Fakat oranın saz heyetinde de -bir iki toplantı müstesna- çaldıkları eserlerin kıymeti ile mütenasip daimi bir icra vahdeti hala görülmedi.

Diğer büyük şehirlerimizde de büyük toplantılar olmadı değil: Ezcümle İzmir Millî kütüphanesinde müdür Celal Bey'in -ki muallim ve maruf bir riyaziyecidir- teşebbüsü ile açılan 337'de açılan millî teşekkülü, güzel işler gördü: Udi selaniki Ahmet, neyzen ve udi Şeyh Cemal, hanende İsak Elgazi, hanende Fuat Baba (Bektaşî Şeyhi), hanende Doktor Şükrü beyler ile 20 kişilik güzel bir heyetti.

İzmir'in marifet matbaası ile diğer matbaalarında udi Ahmet efendinin idaresinde -1337 tarihlerinde- fasıllar halinde notalar basıldı; (Dilhayat) gibi garip bir isim taşıyan bu külliyyatın matbuu kalmamıştır. İzmir teşekkülü siyasi vukuat üzerine kapandı... Trabzon'da 339'da teşekkül eden "Necmi Atı" gençler birliğinin mûsikî şubesinin 40 kişilik bir saz heyeti vardı ki ilmi bir kıymeti yokmuş.

Çok temenni olunur ki halkın mûsikî zevklerini tahrip eden parasgöz toplantılar yerine, artık en maruf erbabının eli ile bir iki güzel teşekkül kurulsun: Tarihi devirlere göre saz heyetleri ile XVII. XVIII. ve XIX. asırlara ait eserleri özenerek çalsınlar. Konserin matbuu programından bile ilmi mahiyetinin kuvveti anlaşılsın: Her tarihi eser hakkında mücmel bilgiler verilmiş bulunsun... Gene bu cemiyetler birer hususi organ (mecmua) neşrederek, gayelerini, mevzularını münakaşa etsinler, eski sanatı baltalayan nota ve gramofon neşriyatını ıslıklasınlar, iddialı cahil bestekârları (?) alaşağı etsinler, eski sanatın tarihi güzelliklerini korusunlar.

Bu gibi düşüncelerimizi aynen müdafaa etmiş muhterem mûsikîcilerimiz yok değildir; fakat kendi seviyelerinde kafi miktarda arkadaşlar bulamıyorlar. Bunu seziyoruz. Mevcut arkadaşları ekseriyetle, ya devrin sanat siyasetini görmekten aciz, ya terbiyevi sanat işleri ile tarihi sanat işlerini tefrikten aciz, ya Cemiyet ile Kumpanya'nın mahiyetlerini ayırt edemeyecek ve yahut da terakki ettirmek kisvesi altında, hüsnüniyetle fakat ilimsiz ukalalıklara bayrak açmak isteyen, orta bir fikir terbiyesinden bile mahrum "üstad"lardır!

Bu yolsuzlukların önüne geçebilecek zat, gene Rauf Yekta Beyefendi gibi tek müteşebbis olabilecektir. Arkadaşlarını ihtiyat ve dikkatle seçerek, büyük bir cemiyet teşkilini

gene o başarabilir ki, azalarının ekseriyetini, dediğim tahsilsiz meslek erbabı değil, eski sanat eserlerini dinlemek muhibbi münevverler teşkil ettikleri takdirde işin ancak yürüyeceğine inanırım. Devrin sanat siyasetine kontra gitmeden kendi aleminde çalışmak durendişane bir hareket olur. Bize bu satırları tekrar yazdıran kuvvet, millî sanat tarihimize karşı öteden beri duymakta olduğumuz tabii ve ilmi bir takım endişelerdir. Böyle bir şuurlu teşekkülde maalfitihâr vazife bile alabiliriz. İşin tam zamanıdır.

Bu gibi teşekküllerde resmiyetten hayır beklememelidir. Çünkü hiçbir resmiyet, bu gibi işlerin memur ve hocalarını seçerken kafi derecede dikkatli olmuyor; tesirlere kapılıyor.

15 Eylül 1931, Kösemihalzade MAHMUT RÂGİP, MİLLÎ MECMUA, sa. 127, s.196-7

B. KONSER-MUSİKİ HABERLERİ

B.1. Neşriyat :

Millî mecmuanın neşriyatı -ki bunu yazarken her türlü samimi olmayan mefahir hislerinden uzak bulunuyoruz- Avrupa'da lâzım gelen akisleri uyandırdı ve Fransa'nın başlıca ilmî mûsikî mecmuası sayılan (Revue Dö Musicologie) neşriyat fihristinde ilk defa olarak bize (Türkiye Neşriyatı) faslı açtırdı. "Monad Müzikal"ın 30 Haziran tarihli nüshasında Türkiye neşriyatına ayrılan kıymetli bir tetkikte ise yine Millî Mecmuanın tefrikasına muvaffak olduğu "Çeyrek Seslerin Tarihine Teşebbüs" yazısı hakkında nazikane bir lisanla "fevkalade bir eser" (un excellent travail) denildiğini görerek sevindik. Bu gibi vakıfane iltifatlar, zahmet ile meydana gelen eserlerin lakaydi ve itimatsızlık ile muamele görmelerine mani olurlar. Aynı fihristte, eski Türk mûsikîsi hakkındaki tarihi neşriyat ile, bilhassa (Anadolu Halk Şarkıları) tetkikat ve neşriyatından da takdîrkâr bir lisanla bahsedilmektedir. Ayrıca Ahmet Muhtar Bey'in (Mûsikî Tarihi) ki o zaman henüz birinci cildi çıkmış bulunuyordu- ile (Remisky Korçakof Armonisi) tercemesinin de alaka uyandırdığı anlaşıldı; (Mûsikî Tarihi)'nin son günlerde çıkan ikinci ve esas cildinin ehemmiyetine ise biz dikkati celbedelim. Bu gibi âlimane vukuf-u eseri olan kalem tecrübelerinin çoğalmasını ne kadar temenni ediyorsak..... mahrum ve iştihar gayesiyle hareket eden bazı tecrübesiz kalemlerin ara sıra ilmî mecmualarımızda okunan yazılarına meydan verilmemesini de o kadar ciddiyetle talep ediyoruz. O kadar, İstanbul Konservatuvarınca basılan "Anadolu Türküleri" kitabı çıktı. İstanbul Konservatuvarı bir müddet için neşri sekteye uğrayan

(Konservatuvar Mecmuası)'nı da çıkarmağa hazırlanmaktadır ki, bu defa olsun bahsettiğimiz tarzdaki tecrübesiz kalemlerin indî yazılarına sahifeleri arasında yer vermeyeceği ümidini taşımaktayız: Çünkü, müşabih yazılar haricinde pek fena tesirler bırakmaktadırlar.

Cemal Reşit Bey'in Paris'te bastırıp çaldırdığı, piyano ile orkestra için tertipli (Anadolu Türküleri) ile müteakiben yazdığı bir senfonisi de mühimdir: Bu son eser yakında yine Paris'te çalınacaktır.

Hülasa son mûsikî işlerimiz arasındaki şu küçük kalem girintisi kuvvetli bir sanat istikbalinin temellerini atmak kabilinden memleketimizde de şumüllü himmetlere başlandığını her kârie gösterir. Bu ümitli işlerin, gençliği yepyeni muvaffakiyetlere teşvik edeceği şüphesizdir.

1 Teşrîn-i Sâni 1928, Köse Mihalzade Mahmut Râgıp, MİLLÎ MECM., sa.113, s.1817

B.2. Maarif Nezaretinin Mûsikî İcraatı

1879'ta Avrupa ve Japon şarkılarından mürekkep bir mecmua mekteplere dağıtıldı; ertesi sene de "Yüksek muallim mektebi"nde bir mûsikî şubesi açıldı ki kısa bir zaman sonunda talebelerini muallim sıfatıyla başlıca darulfünun merkezlerine göndermiştir. İşte (Oheno) parkındaki şimdiki mûsikî mektebi bu teşkilattan doğmuş olup 1899'da istiklalini almıştır.

Fakat henüz bu istiklal keyfiyetinden hayli evvel, Japonya'daki millî ve asrî sanat taraftarlarının vücuda getirdikleri partilerin münakaşa ve mücadeleleri dolayısıyla, Japon maarif nezareti mûsikî tedrisat programında ne gibi bir vahdet yolu tutulması lazım geleceğini tayin maddesinde pek mütereddid kalmamıştı: İlk mûsikî mektebi tedrisatın yarısını millî sanata, yarısını da Avrupa mûsikîsine ayırıyor.

1886'da sıra resmi tedrisatlarda yerli veya asrî sanatlardan hangisine yer verileceği maddesinin münakaşasına gelerek mûsikî mektebi müdür (s. İzava), Tokyo terbiye dairesinin emriyle bir anket tesisine mecbur kaldı; gelen cevaplara göre kaleme alınan raporun hulâsasını ehemmiyetine binanen tercüme ediyoruz ki, (Mece)'nin 12. senesinin 2. ayı tarihiyle kayıtlı olup 1886 senesine düşer:

"Japonya'nın halk mûsikîsi uzun asırlardan beri cemiyetin en cahil tabakası elinde kalmıştı. Manevi veya fizik tahrise hiçbir vechile yaramıyordu; kendine has makamları ile pek

gayrı ahlaki ve umumun manevi ve içtimaî iyiliği aleyhine idi; cemiyet terbiyesinin terakkilerine, memlekette iyi mûsikînin ithaline mani idi; malesef bütün çocuklar -mektebe gitmeseler bile- bu nevi mûsikîyi öğrenirler ve iyi mûsikîyi dinlemeyi istemeyip kabasını müreccah görenlere nadir olmamak üzere rastgelinir.

İşte böyle bir mûsikî, tesirini muhafaza ettikçe, herhangi bir memleket için mektepler, adetleri ne kadar çok olursa olsun pek az fayda getirirler. Cemiyetin münevver zümresi için halk mûsikîsi hakkında ne yapılabileceğini öğrenmek mühim bir meseledir. Bazı kimseler onun büsbütün menini istiyorlarsa da, bazıları da yalnız aşağı tabakalara bırakılsın diyorlar, diğer bazı kimseler ise tamamiyle atılıp yerine yeni mûsikînin alınmasını ileri sürüyorlar.

Halk mûsikîsini terakki ettirmenin hiçbir çaresi yok mudur? İşte asıl mevzu-u bahs olan mesele budur. Evet vardır... Bir kavim arasında köklerini o kadar derinlere salmış bir mûsikî tamamiyle sökülüp atılamaz ve ancak tedricen terakki ettirilebilir. İşte, "müessese" bugün bu gaye arkasında vaziyet almış bulunmaktadır. Müessese ilk açılınca peşinen yapılması lazım gelen diğer müteaddid işlerle karşılaşıldığından halk sanatını ilerletmek yolundaki arzular bir netice vermemişti. Fakat artık o ilk işler layıkıyla yoluna konulduğundan ve mektep mûsikîsi usulü sağlam bir esasa bağlandığından bütün gayretin millî mûsikînin terakkisi maddesine hasrı zamanı gelmiştir.

Halk mûsikîsini ıslah usulü pek sadedir. Halk mûsikîsinin biraz evvel arzettiğimiz şimdiki şartları, karmakarışık e saf olmayan bir haldir. Aslında ise, nisbeten daha saf yani şimdikine müreccahtı. Halk mûsikîsinin her çeşidi aynı derecede karışıklıklara uğramıştır. Mesela, "Koto Mûsikîsi", bozuk değil gibi görünürse de o da aslında daha saftı. Binnetice ıslah işine ondan başlanmıştır. Faydası kat kattır; daha az bir zahmetle çalışabilmekle, muvaffakiyet muhakkaktır.

İşe başlanırken "gözden geçirilecek unsurlar" bir komite tarafından en eski şarkılar arasından ve hususi surette ayrıldılar. Komite raporunu verdikten sonra, repertuar parçanın "gözden geçirilmesi" için ve salih bulunup bulunmadığını tayin için umumi bir meclis toplandı. Koto, kuken, samşen, sahakubaşı, v. s. sazlarından mürekkep bir konserde mûsikî ve güftelerin tecrübeleri yapıldı. güfteleri fena ve besteleri iyi olanlarda, güftelerin gözden geçirilmesi usul tutuldu; her iki unsuru fena görünen parçalar ise büsbütün atıldı. Güftelerin tashihini müteakip aynı konserde aynı vechile yeni bir tecrübe daha yapıldı, mısraları kifayetsiz görünenler için de istenildiği miktarda yenileri yazılır."

B.3. Ecnebi Memleketlerde ki Mûsikî Talebeleri

Türkiye, bugün pek dikkate şayan bir manzara arz ediyor: Tam bir kavmi intibah ortasında, şimdiki neslin temenni ettiği müstakbel medeniyet idealinin kuvveden fiile çıkmasına yarayacak bir devre ile, eski şerefli mazisini temadi ettirmek istiyor; bunun için de şimdiye kadar kendisi de noksan kalmış fikri ve maddi vasıtaların yardımına müracaat ediyor.

Bu gayeye varmak yollarından biri, gençlik arasında bir irfan eliti yetiştirmektir; ve pek haklı olarak ecnebi memleketlerin darulfünunlarına tenevvür harisi talebeler gönderilmiştir. Fakat dahilindeki bütün yeni unsurlardan birden bire gelip içtimaî hayata karıştığı bir memlekette, birkaç şeyin unutulmuş olmasından da korkulabilirdi; mesela, sanat faaliyeti ki, dehşetli tecrübelerden henüz çıkmış bir millete ilk nazarda elzem olmaktan uzak gibi görünür.

Bununla beraber güzel sanatlar bir tarafa bırakılmamıştı; ki pek doğru bir hareketti: Pek eskiden beri dikkat edilmiştir ki, kadim Mısır, mesela, eğer mimarları, ressamı, heykeltıraşları orasını bize bütün teferruatı ile tanıtmış olmasa idiler insanların arasında ismi bile kalmayıp tamamen unutulup gidecekti. Binlerce seneler zarfında Nil sahillerinde tesis olunmuş muhteşem medeniyeti unutulmaktan kurtaranlar artistlerdir.

Sanatlar arasında bir tanesi vardır ki hepsinden daha beşeridir denilebilir, çünkü model edindiği şey bizce malum en kuvvetli ifade vasıtası, insan sesidir; mûsikî filhakika diğer sanatlardan daha fazla doğrudan doğruya tesirini yapar; bugünkü hayatta öyle bir mevki almıştır ki, modern milletlerin medeniyet seviyelerini tahminde Mikyas hizmeti görebileceğini söylemek fazla olmaz.

Türkiye'de (ki dahilinde bütün içtimaî meseleler -maddelerin tabiatı itibarıyla- başka yerlerdekinden daha muğlak bir haldedirler) mûsikî meselesi, hususi bir güçlük arz ediyordu; garp mûsikîsine fark tutan esaslı farklardır: Sempatî ile anti patî, batıl itikatlar, mütebayın itiyatlar, herşeye cezir bir mûsikî organizasyonu için aşılması imkansız manalar meydana getiriyor gibi idiler. Bununla beraber, bütün maniler, muayyen bir neticeye varılmaya engel olamadılar; öyle bir netice ki, en iyisi olmadığı muhtemel bulunmakla beraber, ne yapmak lazım geldiğini göstermek ve yolu kati ıslahata hazırlamak gibi geniş bir kıymeti vardır.

Filhakika, sarfedilmiş bütün gayretleri gören için, -mühendisler gibi söylemek lazım gelirse- en iyi muayyen kuvvetler henüz ele geçirilmiş değil gibidir. bu kelimeler dahilinde bir zem veya tenkit şemmesi görünmemesini rica ederim, -hiç değilse, tatbik olunan kararları hazırlamış kavgaların cereyanı tarzını mükemmelen takip etmiş bir kimse için tecvizi mümkündürler ki mezkur kararlar, mevzuumuzdan hariçtir -belki sadece Türk mûsikî hareketinin garplı mûsikîşinas nezninde uyandırdığı gayretle sempatik alakanın ifadesidirler. Hatta bir dost gibi diyebilerim, gençliğim terbiyesi gibi büyük ve nazik bir işle müşerref olanlara, kanaatimce garpta kolaylıkla elde edilen neticelerle mukayesesi mümkün neticeler istihsaline imkan bırakacak bazı tashihler teklif ediyorum. Ve bundan gayet hususi darulfünun tahsilinden tamamıyla farklı, yalnız mütehassıslarınca tam bir şekilde malum ve haklarında garpta bile bunca hayvanca şeyler söylenip yapılan etüdlerin icab ettirdiği kadar fazlası ile bahsedeceğim..

Evvela vaziyeti teşhir edelim:

Tam bir mûsikî terbiyesi şunları havidir:

1. Bir sazı mükemmelen bilmek eğer esas çalgı piyano değilse. Eğer mûsikî talebesi mesela kemani veya flütist ise, tali alet olarak bir parça da piyano çalışması lazımdır; fakat kuvvetli etüdler yapmak için hiç değilse ihzari bir derecede piyano bilinmesi elzemdir.

2. Tam bir şekilde armoni, kontrapuan, fûg, enstrümantasyon ile orkestrasyon, bestekârlık tahsili.

3. Bütün bunların tatbikatı kabilinden, şifreli baso tanzimi "akonpanyman=refakat" "emprovizasyon=irtica" mûsikî tarihi.

Çalışma müddeti olarak meşhur (Lavignac) -Paris konservatuvarı muallimlerinden- 1897'de bir konservatuvar birinci mükafatının, piyano veya keman için, ihzari güçlüklerden kurtulunduktan sonra, vasati beş ila altı bin saatlik etüde ihtiyaç gösterdiğini hesaplamıştır. Günde dört saat çalışmak şartıyla tatiller ve hastalıklar da hesaba dahil olmak şartıyla, senede 1000 veya 1200 saat çalışmayı ihtiyaç gösterir; şu halde birinci mükafat beş senelik vasati mesaiye mukabil gelir. Hali hazırda etüdlerin seviyesi yükselmiştir. Saz ile solfeje tam altı sene tahsis edilip, bu müddet zarfında başka birşey yapmaya vakit kalmaz. Konservatuvar tedrisatı bunu tip tutmuştur; çünkü bu neticeler bütün dünyada hüküm sürüyor.

Talebe saz mükafatını elde ettikten sonra armoniye başlar; günde beş ila altı saatlik mesaiden dört ila beş senelik mesai tutar; (kontrapuan), armoni ile aynı zamanda yapılabilip, takriben iki sene sonra fûğ mükafatı alınabilir. Bunlar devam ederken bir taraftan da orkestrasyon ile kompozisyona başlanır. Nazari etüdler için ceman on sene kadar bir zamana ihtiyaç bulunup, bu müddet zarfında en istidathılar biraz evvel 3. maddedeki etüdlere işe karıştırabilirler.

Yaş hususunda 1. maddeye ait yaşlarla 2. ve 3.ye ait yaşlar arasında büyük farklar vardır. Herhangi bir saz tahsiline katiyen lüzumundan fazla genç ve adalelerin tamamen yumuşak bulunduğu ve inikas (reflex)ların henüz teşekkül ettiği bir saatte başlanamaz. Virtüöz yetişmek için en iyi başlama yaşı 7. yaştır -bundan aşağı olmamalıdır. Bu madde daha geç başlamış fevkalade sazandelerin mevcudiyetine mani değilse de herhalde mukayese haddi olarak ele aldığımız Paris korservatuarına bakarsak, 16 veya 17 yaşlarında girenlerin meşhur olmaları nadirdir; sazende namzetlerin azami 18 yaş hududunda mecbur tutulmalarının sebebi de budur. Bu tahdidin şiddetli olduğunu söylemek lazımdır.

Parisin Skola Kantorum ve Ekol Normal'i gibi ali mektepler, yaş tahdidi prensibini reddettiler, böyle iken etüdlerin seviyesi bundan hiçbir zarar da görmemiştir.

2. ve 3. sınıflar için, bu sert etüdler için lüzumlu akli inkişaf, bir hayli ilerlemiş yaşa ihtiyaç gösterir. Umumi bir surette Paris Konservatuarında armoni etüdlere takriben 20 yaşlarında yapılırlar; kompozisyon etüdlere 30 yaşlarından evvel bitirilir.

İşte şimdi asıl gelmek istediğim nokta: Ali mektep mezunu (licencié) mühendis olmak veya yüksek tahsil diploması almak için bir darulfünunda üç veya dört sene bulunmak kafi geldiği halde, aynı müddet mûsikî talebesine katiyyen yetmez. Diğer bir unsur da meseleyi muğlaklaştırır: Talebeye ecnebi bir darulfünunda bulunmasından azami faydayı ihtihsal etmek imkanını veren ciddi bir edebi veya fenni teşekkül, kuvveden fiile getirilmesi kolay bir iştir. Mûsikî hazırlığı ise böyle olmayıp, bir sanatkâr, konserler, lirik tiyatrolar, mûsikî matbuatı ile edebiyat muhitinin mevcudatını da ister; bütün bunlar henüz Türkiye'de yoktur; gayet iyi bir hocaya malik olduğu halde yine de terakki edilemez, çünkü mühim bir mûsikî merkezinden uzak bulunmaktadır. Bu şartlar içerisinde Türk mûsikîşinas talebe, mesela Paris'e gidiyor fakat Leh veya Arjantinli talebeden daha az mücehhez olarak; cereyana karışabilmek için daha fazla zamana ihtiyacı vardır. Bu ne onun ne de başkasının hatası değildir, sadece ahval

ve tesadüflerin hatası olup, Türkiye hali hazırda sarfettiği gayretler sayesinde bu apayrı sahada da diğer memleketler seviyesine yükselinceye kadar devam da edecektir.

Şu halde hükümetin mûsikîşinas talebelerine, darulfünunlar için olduğundan pek daha uzun bir müddete tahsisat ayrılmalıdır; şüphe yoktur ki istidatları sıkı bir surette seçmek, yarım vukuf (demir-avoir)tan başka birşey bilmeyenleri, amatörleri, kifayetsizleri -ki bir kere garbe gelince ciddi kurları, istifadeli şekilde takipte kabiliyetsiz kalırlar- kamilen bir tarafa ayrılmak lazımdır. Bu güç ve ince fakat imkansız olmayan bir ıstıfa usulüdür.

Diğer taraftan bilmeceburiye garplı arkadaşlarından daha az noksandan ari Türk mûsikîşinas talebelerin -hali hazırdaki seviyeleri itibariyle- çok aşağı yaş hudutlarına tabi tutulmamasının faydalı olacağı zannedilir: Nisbeten yaşlı fevkalade istidatlardan mahrum kalınarak, yerlerine pek genç ve kifayetsiz biçimde hazırlıklı kimseleri göndererek cüret ve cesareti gösteriliyor: Bidayette yaş meselesinde pek müsait davranmak daha mantıklı olacaktır. Sonradan, onbeş yirmi sene sonra çok malumatlı fevkalade tedrisatı aralarında tevzi ve taksim etmiş Türk mûsikîşinasları grubu yetiştikten sonra, yaş tahdidli tedricen indirilebilir ve hatta ancak tamamen meşhur istidatlar gönderilebilir.

Sözü bitirmeden son bir işaret daha: Sanat tedrisatı diğer hiçbir tedrisata benzemez: Herhangi bir muallimde pek fena olan bir talebe, başka bir muallim ile fevkaladeleşir. Bu, bütün sanat mekteplerince pek maruf bir vakıa olup, oralarda talebelerin üstadlarını seçmede daima hayli yakınlık hüküm sürer: Filan talebe, filan üstadı seçer, intihab eder ve sınıfına girer. Pek muttasıf -fakat filan muallimin tedrisatı kendisine red ve cerhi gayrı kabil bir surette antipatik gelen- bir talebeyi bıkip usanma tehlikesine düşürmemek için, bu hususiyete dikkat etmelidir ki, darulfünunlardaki tedrisatta lüzumu pek daha az hissedilir.

İşte memleketlerin hertürlü şekiller altında fikren inkişafını temenni eden ve meslekten olan bir fert sıfatı ile maarif vekaleti memurlarına arzedeceğim teklifler bunlar olup, mezkur memurların ahvalin ilcaati dolayısıyla kendilerince hep yeni olan meseleler hakkında -her milletten talebeler seneler ve seneler zarfında yevmi temaslarda bulunarak- bu çok nazik meselelerle bizzat uğraşmış kimselerin tecrübelerini bilmemden fayda göreceklerini düşündüm.

Gayet hususi manadaki etüdlerini yapabilmek için talebe, maddi nokta-i nazardan bu nevi hiçbir endişeye meydan vermeyecek bir huzur ve refaha muhtaçtır: mesela para müşküllerinden ileri gelme endişesi her türlü terakkiyi durdurur - bu, tebeyyün etmiş adi ve

bayağı bir hakikattir. Görünüşe göre Türk talebelerin bu konuda şikayet edecekleri birşey yoktur. Bunun haricinde talebenin mûsikîde tam bir şekilde yetişmesi için lüzumlu seneler de önünde bulunmalıdır; katiyen istisnai mizaçlardır ki, üç veya dört senede lüzumlu hamuleyi bir araya sıkıştırabilirler. Darb-ı mesel daima doğrudur: "Bizzat kendi adımlarını idareden aciz olan kör, başkalarını nasıl sevk etsin?" Hakikatte hiçbirşey bilmeyecek, bilahare talebelerini faydalı bir surette sevk edemeyecek, bir kere profesör tesmiye olunduktan sonra tahsillerine tekrar başlayıp ikmal etmek ihtiyacını duyacak yarım alimler (demi-savant) yetiştirmekten sakınlım. Türk mûsikîşinasların diğer memleketler mûsikîşinaslar derecesinde iyi yetişmelerine hiçbir şey mani değildir; fakat işe aynı tarzda sarılmaları şartıyla: Avrupalı sınıf arkadaşları ile aynı binlerce saat çalışarak.

15 Nisan 1930, Terc.edenMahmut Râgıp,E.BOREL, MİLLÎ MECMUA, sa.118, s.50-3

IV. ALATURKA VE ALAFRANGA MESELESİ

IV.1. Şark ve Garb Mûsikîsi(I)

Şahsiyeti artık mûsikîşinaslarımızca da malum Mösyö Ojen Borel'den, mûsikî işlerimiz hakkındaki kanaatlerini bir mektup ile sormuştuk. Yalnız birkaç gün bekledikten sonra atideki ilk kıymetli makaleyi aldık. Muhtevi olduğu fikirler, kendi mûsikîşinaslarımızın içtihatları ile mukayese edilince istifade bir kat daha büyük olacak, tenkidi satırlarının muhatapları asıl o zaman anlaşılacaktır! İlave edelim ki, bu makalesini yazarken Vakit Gazetesinde tefrika edilen Hüseyin Saadettin Bey'in noktai nazarlarını da okumuş bulunuyordu. Mösyö Borel, bu makalesini münhasıran Alaturka mûsikînin hal ve encamı işlerine tahsis etmiştir. Makamlarımızı "asıl hallerini bozmadan" ahenkleyebilmenin pek uzun senelere muhtaç bir iş olduğunu tarihi güzel bir mukayese ile ispat etmekle, bu noktada tamamen (Borgolt Dokodra) ve talebeleri ile birleşmiş oluyor.

Fakat henüz bahsetmediği ve bilmek istediğimiz hayati noktalar da vardır: Meselâ aynı zamanda Garp Mûsikî kavaidi ile -mümkün mertebe Türk renkleri taşıyıp zamanın sanat ihtiyaçlarına uyacak- yazı tecrübeleri de yapmağa başlarsak, "makamlarımızı asli halleri ile ahenklemek" tecrübelerinin müstakbel muvaffakiyetleri acaba böyle bir mektep yanında da kendine mahsus bir hayat zemini temin edemez mi? Bazı kimselerimizin yaptığı gibi, yenilik yaratmak yolundaki çalışma zeminini -gençlik nazarında- "makamlarımızı asli hallerini bozmadan ahenklemek" tecrübelerine münhasır gibi göstermek doğru mudur?

Mecmuamız, muhterem muallime bu münâsebetle de teşekkürler eder ve maarif perverane yardımlarının teKerrürünü bekler.)

Yirmi sene var ki Garp mûsikîsi pek meraklı bir buhran geçiriyor. Her nereye mal olursa olsun yenilik bulmak arzusu ile armoninin ananevi çerçevesini kırmağa, mütemadiyen ifratlar, incelikler aramağa ve nihayet yarım sesten daha küçük bu'dleri ameliyat sahasına çıkarmağa çalışıyor. Aloys Haba iki guvartet içinde bir nevi tecrübeler yapmıştır. Bazı piyanistler çeyrek veya sülüs seslere göre piyanolar akort ettirmişlerdir. Fakat, tereddütlü teşebbüslerin ve şedid münakaşaların delaleti, sadalar melekemizin genişletilmesi meselesinin henüz gayesine varmadığı merkezindedir.

Esasen başka türlü de olamazdı ki; tarihin şehadetine göre temenniye en şayan sanat tekamülleri, olmuşluk çağına gelebilinceye ve tekmil meyvelerini verinceye kadar daima pek uzun istihzarlara, sayılması müşkil derecede çok muvaffakiyetsiz teşebbüslere lüzum göstermişlerdir. İşte bu yüzdendir ki, Garp sanatı, lüzumlu tereddütler devresini ihtisar maksadıyla Şark sanatında ilhamlar alsa pek iyi etmiş olurdu. Burada katiyyen herhangi bir Şark sanatı mevzuu bahs değildir. Yakınlığı ve mükemmeliyeti ile böyle bir vazifeye en elverişli olanı matluptur: Türk sanatı.

Bunun içinde Türk lahnlerinin beş çizgili porte üzerine ve Avrupa mıstarına tevafuk etmeyen sadaların vuzuh ile tefrikine yarayacak işaretlerle yazılması icap eder. Ayrıca, ba'dleri, makamları, usulleri, şekilleri öğretecek güzel nazariyat hitaplarına ihtiyaç vardır. Ünvan sahibi sanatkârların Avrupa'da Türk mûsikîsi konserleri hazırlayabilmeleri son derecede temenni olunurdu. Fakat bu takdirde mühim mali müşkilat ile karşılaşacaktır: Acaba fonograf tablaları olsun mühim anlarda işe yarayamaz mı?

Türk mûsikîşinasları, bu noktada, Garp mûsikîsinin ilerdeki terakki ve inkişafında kendilerine ayrılan hiç de beklemedikleri hisseyi görebilirler; filhakika, Türkler'in mahsulünü vermiş, hayli şaheserleri mevcut tam bir sanatları vardır. Bunca meşhur sahifelere malik bir tecrübeler hazinesinden külliye vazgeçmek Garplılar için beyhude ve gülünç bir hareket olurdu -meğer ki, cümlesini tanıyabilmek hususunda kati bir imkansızlık içinde, Türk sanatını uç belasına eriştiren bunca mütereddidane teşebbüslere bir kerede kendi hesaplarına katlanmak mecburiyetinde kalsınlar.

Şark sanatının Garp sanatı üzerine yapacağı ve ihtimalde pek hayat bahş olacak bu tesirlerin, neticede makus bir cereyan almamasına ayrıca dikkat edilmelidir. Hali hazırda her

taraf behimi bir yenişikliğe doğru gidiyor: Devr-i alem maksadıyla Marsilya'dan posta vapuruna binilince, İskenderiye'de, Kolombiya'da, Singapur'da, Şangay'da, Yokomama'da, San Fransisko'da, Nev York'da aynı setreler, aynı evler, aynı demiryolları, aynı fokustroteler görülüyor... Sanki lisanlar, ırklar, memleketler, iklimler birbirlerinden farklı değillermiş gibi! Türk mûsikîsi herşeyden evvel Avrupahlaşmaktan sakınmaya mecburdur. Böyle bir tesirin ne gibi bir şekil altında vukua gelebileceğini biraz tetkik edelim: Lahn nokta-i nazarından Kandile'nin kendine mahsus tekerrürlü nağmeleri ve çarpmaları ile pek hususi bir manzarası vardır: Bu cihetten ananesine devamdan başka yapacak bir işi yoktur; ika noktai nazarından ise "usuller" tarzı pek mükemmeldir ve iki veya üç zamanlı Avrupa vezinleri ile temas neticesinde tahavvulata uğramak tehlikesi içinde değildir: Meselenin merkez noktası işte buradadır. Onlarda asli halleri ile muhafaza edildikleri takdirde, Garbın her türlü tesirleri imkansız kalır. Fakat, şekilleri zorla bizim majör ve minör makamlarımıza benzetebilirlerse, işte o zaman Türk sanatının vücûdu, ortadan kalkar, Avrupa sanatının merhamete şayan bir şubesi olmaktan başka bir hususiyeti kalmaz. Kati surette öntüne geçilmesi lâzım gelen felaketli netice budur.

Bununla beraber, hayli zamandan beri başlamış bulunan bir tekamülün meş'um müntehası da odur; Garp sanatının zenginlikleri ile bilmukayese Şark ezgisinin fakirliğinden dem vuruldu; daha sonra o zavallı Anadolu monodileri ihmal, sonunda da hakaret gördü. Düşününüz bir kere! Zavallı bir şarkı meselâ bir Miss Helyet'in cicili bicili enstrumanta edilmiş armonisi yanında ne hal arzeder?

Burada sözün reşmesini kaybetmemek ve bütün münakaşayı bedî'yat noktai nazarından tarrubu imkansız tarifler üzerine kurmamak lâzımdır. Kullanılan vasıtaların sadeliği sanat fakirliği demek değildir ki, aynı vasıtaların böyle bir tarzda kullanılmasına da imkan vardır ki, neticede, güzellik ile hiçbir münâsebeti olmayan sahte bir zenginlik meydana gelir. Bu hal, Garpta bundan elli sene kadar evvel, Sen Benova tarikinden Rahip Dom Pothier Gragvar lahnleri (Katolik Kilisesinin dini teğannisi) hazinesini tekrar ortaya çıkardığı zaman bilhassa ariz ve amik tetkik edilmişti. Lahnlerin cümlesi asırlardan beri birçok tadilata uğramıştı; asılları ise henüz okunamamış yüzlerce el yazmaları içinde duruyorlardı. Nihayet (Dom Pothier) nota icra usullerini bulup meydana çıkardı. Ruhban sınıfından olmayan mûsikîşinaslar, ki başlarında (Paris İskola Kantrom)'unun müessislerinden "Şarl Bord"u zikretmelidir. Bu kadim lahnlerin güzelliğine hayran, cümlesini birçok konserlerde icra ettirdiler; 1. Kanun-u Sani 1900'da "Lamoro" konserinde dikkate şayan bir manzara görüldü:

Meftun salon, programda ki teğannileri defaatle tekrarlatıyordu; halbuki, o vakte kadar hiç biri, nadir bazı manastırlardaki dini ayinlerden başka hiç bir yerde icra edilmemişlerdi. Ne gibi şeylerdi dersenez? En adi bir şarkının bile pek çok daha sade ve solistlere mahsus (veya tek sesli koro için) lahnler... Amoro konserlerinin o kadar müşkilpesent hazırunu bu noktada hiç de aldanmamıştı: Kullanılan vasıtaların zahiri sadeliği arkasında arz edilen lahnlerin yüksek sanat evsafını seçmişlerdi; fakr ile karıştırılan sadelikten kendilerini uzak tutmuşlardı. Halbuki aynı hazırun, başka yerde, en zengin bir şekilde orkestra ve armonize edilmiş, fakat görünüşteki parlaklığı hakiki fakirliğini örtemeyen eserleri unf ve şiddetle ısıklamaktan rahatsızlık duymaz.

Türk ezgisi fakir değildir, sadedir, hem de esas itibariyle öyle bir sanatkârane sadelik ki, insana, teşebbüs zahmetine katlansam ben de aynı yapardım zannını verir. Denilebilir ki büyük sanatın mümeyyiz vasıflarından biri işte bu nevi bir sadeliktir. O sadeliği armoninin ve adi bezlerle süslemeyi istemek demektir. Hulusdan ileri gelen bu hata, ekseriya, birçok akıl Türklerin esas zühhlünü vücûda getiriyor. Bu muarazanın heyeti mecmuasına tek bir bedîyyat prensibi hâkimdir: Bir sanat eseri ne ise odur ve onu günün modasına veya hâkim zevkine uzlaştırmakta hiçbir mecburiyet yoktur. Manzarasını gençleştirmek bahanesiyle Ayasofya keskin renklerle boyansa, ne denirdi?

Mûsikî de tamamen aynı vaziyettedir. Biraz evvel bahsi geçen graguvar teğannisi, saz refakati olmadan icra edilir; -kendisini takviye edecek tek bir usulü bile yoktur;- fakat, bu nesebi vasıta fakirliğine rağmen, büyük orkesterlerin dolgunluğuna alışık olan bizim kulaklarımız daha iyisini aramaz; çünkü bilirki, tam bir sanat eseri; iyi icra edildiği takdirde kendi kendisine kafidir. Filan güzel peşrev veya filan güzel şark parçası hakkında da tamamen aynı hal vakidir -armoni ile güzelleştirilmelerini isteyenler, bu arzularıyla bilhassa sanattan hiçbir şey anlamadıklarını göstermektedirler.

15 Ağustos 1927, Ojen Borel, Tercüme Eden: Mahmut Rağıp, MİLLÎ MECMUA, sa.92, s. 1482-3

IV.2. Şark ve Garb Mûsikîsi (II)

“İyi icra edildiği taktirde” şartına şüphesiz dikkat edilmiştir. Filhakika monodi mûsikîsinin de hiç değilse Garp mûsikîsi kadar iyi ifade edilmesi lâzımdır, ta ki zarar ve ziyansız bir mukayese tahammülü kalsın. Halbuki pek nadir yerine getirilen şart işte budur denebilir: Piyanoda (Debusi)’nin veya (Şonberg)’in en küçük bir parçasını icra edebilmek için

saatlerce yorulunur. Halbuki bir Şark Parçasının icrasında daha gayri muayyen bir takribilik ile iktifa olunuyor. Bu muamele haksızdır, çünkü Şark sanatını peşinen Garp sanatının dununa koymak demektir. Ayrıca Türk sanatını bütün parlaklığı ile ve muzaffer Avrupa sanatını karşısına çıkarabilecek sanatkârlardan tecrit neticesine de varır.

Biraz evvel bahsi geçen graguvar teğannisini tekrar ele alalım, çünkü onun Türk teğannisi ile azade olsa bir müşabeheti vardır. Küçük kiliselerde, ayin teğannisinin iyi bir tarzda icrası için lüzümlü sanatkârları bir araya getirmenin fiilen imkansızlığına binaen, el altında bulunan unsurlarla iktifaya mecburiyet vardır. İşte kilise haricinde iken saz refakati ile teğanniye alışık olan bu ikinci derecedeki muğannilerdir ki ayinlerde dahi kendilerine saz ile refakat edilmesine lüzum gösterdiler. Binnetice, nazariyatçılar, bu yeni meselenin halli uğrunda hayli kafa patlattılar. Muğannilerin bir refakat ile himaye görmek hislerini tatmine yarayacak kaideler mecmuunu tertip ve aynı zamanda bu refakatin lahnin şeklini pek fazla bozmayacak bir şekilde olmasını temin için aşağı yukarı bir asırlık bir zamana ihtiyaç gördüler. Ve her neredeki kafi derecede muktedir muğanniler mevcut değilse, orada, (Belen Şan)’a saz ile refakat etmek adeti tesis etmiştir ki, bundan birşey kazanıldığı da yoktur.

Bu tarih istifadelidir, çünkü Şark teğannisi üzerinde tecrübe edilen ahenkçilik teşebbüsleri ile mütevaziyen gider. Türk monodisini zenginleştirmek ve Garp sanatının tesiri altında çok kalmış muğannilerin iktidarsızlığını bazı itibarlarla ve muvakkaten hafifletmek maksadıyla ötede beride Türk parçalarının refakatine de başlanıldığı da görülüyor. Bu tecrübelerin çoğu biçimsiz şeylerdir ve bahse değmezler. Bir takımları ise hayli muvaffakiyetlidirler. Fakat onların da piyanonun müsavi itidaline intibak mecburiyeti altında makamlarının tebeddüllere uğramış olması gibi büyük bir uygunsuzluğu vardır. Gragurar teğannisinin ki, gamları bizim majör ve minörlerimize benzerler, iyi kötü tatbik edebildiği şey Şark teğannisi mevzuubahs iken hatta tecrübe bile edilemez.

Şu halde Şark kantileninin ahenklenmesine imkan yok mudur? Elbette vardır, ahenklenebilir olması mecburidir. Fakat burada, ta mebdeinden itibaren ele alınacak baştan başa bir iş mevzu-i bahistir. Graguvar teğannisinin ahenklenmesi tam bir asra ihtiyaç gösterdiği görüldü; Türk kantileninin ahenklenmesinin ihtiyaç göstereceği zamanı ise peşinen tahmine imkan yoktur. Herhalde, bilhassa bu ahenk meselesinde, Garbı taklitten çekinilmelidir. Bakınız Odene’den: Garp mûsikîsi birkaç asırdan beri incizap (Atraction) hadiseleri üzerine tecessüs etmiş bulunuyor: “Su dominant” mediyante iner “Sansebil” tunike çıkar. “Makam”larda ise bu cazibe kuvvetleri ya hiç yoktur veya varsa da, pek farklı bir

şekildedirler; şu halde Türk ahengi Avrupa ahengi gibi apriori yazılamaz. Bundan sonra, meseleyi intaç hususunda en iyi usûl kontrapuanlı armoni olacağı hatıra gelirse de -çünkü bunda cazibe kanunlarının yeri yoktur. Buna karşı da şu itiraz vardır: Tarihen kontrapuan, bir taklitler oyunu ve gayet uzun kıymetlerin refakati suretiyle başlamıştır (ki şimdiki tekamülünü de bu idare ediyor) ve binnetice bu usulünde Türk kantiline tatbiki imkansızdır.

Şu halde Garbın Türk mûsikîsi üzerinde tesiri pek az şeylere münhasırdır. (Bilhassa yapılmaması lâzım gelen cihazların tayinine); ve Şark ahenginin icadı yolundaki müsbit mesainin hem kendi sanatlarının bütün esrarına hem de Garp mûsikîsinin tekmil menabiine vakıf Şark mûsikîşinaslarına bırakılmasına mecburiyet vardır. Ayrıca şu netice de kendi kendine ortaya çıkar: Türkler kendi mûsikîlerinin mukadderatını birinci sınıf sanatçılara emniyet etmelidirler.

Fakat şuna da inanılsın ki, netice bir kere bulunduktan sonra Türk sanatını bugün bulunmayan zenginliklere tesahüp etmiş olacaktır. Hayallere kapılınmasın: Geçen bir sanat devresi tekrar başlamaz. Yeniden bir Ayasofya inşa olunmayacaktır. Türk mûsikîsinin halihazırdaki fihristi mecmuunu mevcuda getiren peşrevler, besteler, şarkılar bir kere daha yazılmayacaklardır. Fakat yine o peşrevler, o besteler, o şarkılar mûsikînin yeni bir halini ihzara yarayacaklardır; öyle bir hal ki, gerçi hakkında şimdiden hiçbir şey söylenemezse de, herhalde her itibarla fevkalade ve gayet de millî birşey olacaktır.

İşte, bugün bunca kimselerin istihkâr ettiği, fakat yepyeni bir sanat çiçeklenmesinin kıymetli tahminlerini vücûda getiren o zavallı mini mini lahnlerin mahvolmağa bırakılmamasının esasî lüzum ve ehemmiyeti buradan ileri gelir.

Takririmizin mütemadiyen birbirinin aynı olan iki nokta etrafında döndüğüne şüphesiz dikkat edilmiştir. Tenkit icabatına uygun bir kitabet usulü ile Türk teğannisi repertuarındaki lahnlerin tam bir kolleksiyonunu tesbit etmek cümlesini icraya muktedir sanatkârlar ayrıca kendi sanatlarına ait hususlarda mükemmelen malumat sahibi sanatkârlar yetiştirmek.

Son nokta hayli teemmülü davet eder. Türkiye’de mûsikîyi delicesine seven bu memlekette Şark mûsikîsi sanatkârlarının vaziyeti milletin yekun-u heyeti dahilinde temsil ettikleri içtimâî kıymete tekabül edere benzemez, Avrupadaki sanatkârlar resmi veya hususi pek yüksek mevkiiler işgal ederler. En inceleşmiş cemiyet ve milletin elit tabakası onlara hürmet etmeyi tanımayı, konserlerine gitmeyi vazife bilirler. Şarkta ise vaziyetin bu merkezde olduğu görülüyor. Orada sanatın menfaatlerine karşı pek muzır bir ayrılık var. Yeni fikir

cereyanları arasından bağırarak bu zihniyet tarzları da ta esasından değiştirilmelidir. Mûsikî mesleğinin şereflendiği ve kar temin ettiği gün namzetler hem de iyi namzetler hiç eksik olmayacaktır.

Temenni olunur ki, bu hal mümkün mertebe erken tahakkuk etsin, bundan yalnız Türkler değil, Avrupalılar da müstefid olacaklardır. Cezayir’de Arapça muallimi ve namdar bir mûsikî âlimi olan Mösyö Jol Roane: Muahhar bir makalesinde Arap İspanyol mûsikîsinin Garp mûsikîsi üzerindeki tesirlerini göstermiştir. Ehl-i saliplerden biri Garplıların Şarklılardan yaptıkları iktibaslara şimdiye kadar defalarla işaret edildi. İşte Mösyö Roane bu yolda hayli ileri giderek Mağrip lavtacıları “Tuthistes” sanatının Fransa’ya girdiğini ve ali mûsikînin 15-16. asırlardan itibaren başlayan bütün inkişafını temine yaradığını kabul etmiştir. İmkansız birşey de değildir. Bizzat ben de Türk faslı ile 17. ve 18. asırların ali “suite”yi arasındaki benzeyişleri uzun zamandan beri işaret edip duruyorum, vezinsiz bir prelud ile başlayan evvelden çizilmiş bir plana göre sıralı ve cümlesi aynı makamdan parçalar tevali eder. Fasılda da suite de devir devir çıkan bir nakarat “refrain” ile mümtaz aynı mûsikî şekilleri kullanılır. Nihayet icracıya verilen esas lahn taslağını kıymetlendirecek lahn-i tezyinat fikri de tam bir ayniyyet arzeder ki, her sanatkârın şahsi teknik menbalarına muhavveldi. Bütün bu uygunluklar birer tesadüf eseri değildir. Daha ilmî bir lisan kullanmış olmak üzere diyeceğiz ki: “Herşey iki mûsikîden birinin diğeri üzerinde müessir olduğunu gösterir şekilde cereyan etmiştir” Arap şekilleri Avrupa şekillerinden pek çok evvel mevcut olduğuna göre de istintac pek kolay olur.

İşte Şark sanatkârları ve heveskârları Şark sanatının belki de bir gün mûsikî tekamülünde oynamağa davet edileceği -millî veya beynelmilel- pek mühim role buradan intikal etsinler. Bu büyük işin altında kalmamak üzere icabını icra onlara düşer.

1 Eylül 1927, Ojen Borel, Tercüme eden: Mahmut Rağıp, MİLLÎ MECMUA, sa.93, s.1503-4

IV.3. Mûsikî Halkiyyatı

Garp’ta, bilhassa asrımızda, halk musıkîlerini toplamak yolundaki hareket son derecede kuvvetlenmiştir. Bu hareketin dalgaları Şark’ta istila etmek üzere memleketimizden geçmeğe başladı. Konservatuvarımız dört seneden beri tebcile layık bir tarzda Türk halk şarkılarının cem’ine çalışıyor. Bu teşebbüsün tarihi, bugünkü mevzumuzun haricindedir. Bugün, sadece dört sene çalıştıktan sonra varılan neticelere, müteallik kendi düşüncelerimizi yazacağız.

Konservatuvarın neşrettiği dört tane “Anadolu Halk Şarkıları” defterinin mukaddimeleri ve metinleri ayrı ayrı tetkike şayandırlar.

Altı sene kadar evvel yevmi bir gazetede herkesin anlayabileceği bir lisanla yazmağa çalıştığımız makalelerden birinde, halk mûsikîlerimizi toplamak ihtiyaçlarından ve bu toplanacak şarkılarda Asya Türkleri türkülerindeki nağme unsurlarından, meselâ eksik sesli gamlardan numuneler bile bulunabileceği ihtimalinden bahsetmiştim. Diğer bir makalemde ise (Daru-l Elhan Mecmuası, No: 4) birçok Anadolu halk şarkılarının, mantiken kendi muhitleri içinde pek çok ecnebi unsurlarla karışmış olmaları lâzım geldiğini, çünkü, “Belabartok”un Macar halk lahnlerini şu şekilde üçe ayırmak mecburiyetinde kaldığını yazmıştım: 1- Kadim mûsikî üslubunu temsil eden kısım. 2- Evvelkiler cinsinden olmayan lahnlar. 3- Yeni üslubu temsil eden kısım. Hiçbir misale istinad etmeden yürüttüğüm bu gibi faraziyelerin bugün aydınlanmağa yüz tuttuklarını görüyorum. Ezcümle klasik Türk mûsikîsinin kısmen ücra Anadolu köşelerine kadar tesir ettiği anlaşılıyor. Bu nüfuz vaktiyle Rumeli’den Tuna’yı geçerek, Gühaç’ın dediği gibi, Cenub Slavlarının hulkiyatına bile karışmıştı. (Belabartok)’un Romanya Halk Şarkıları Mecmuasını tahlil eden Julyen Tiyersa diyor ki: “Romen lahnlerinin inşasında kullanılan gamların mütezayid ikili (tariben) bu’dini memnuniyetle kullandığı görülür. Buna bakarak bir Şark tesirine hükmedebilir miyiz? Kati bir şey söylenemezse de bu makam hususiyyetinin vücûdunu kabule mecburuz. Vezinleri, bazen ipsatodiler gibi hecaidirler. Melopelerin usulsüz (resitatyo) tetripleri, her kıza sonunda (ki kıtanın uzunluğu muayyen değildir) birer mûnteha ile kapanıp, bu intiha, makam hissini tesbit suretiyle kararı vücûda getirir.”⁷¹ Anadolu’nun vaziyeti buna göre düşünölsün: Şehirlerden köylere, “tekkeler”, “askerlik” ve son zamanlarda “gramafon” gibi vasıtalarla birçok şeyler girdiği toplanan şarkıların birçoklarını tetkikten anlaşılıyor.⁷² Bununla beraber büyük merkezlerin tesirinden tam manâsıyla azade kalmış yerlerin elan bulunduğu da anlaşılmıştır. Sabri Bey isminde bir zat tarafından yazılıp 2. defter mukaddimesinde münderiç ihbarların aşağıdaki satırlarından, Anadolunun bir çok yerlerine klasik mûsikîlerin henüz girmeye başladığını istidlal ediyoruz: “Onbeş seneden beri keman, ud, kanun, tanbur gibi daha muntazam millî mûsikî alatı girmekte ve yeni yetişmekte olan heveskâran beyinde de nota ve usûl ile peşrev, beste ve semai gibi Türk mûsikîsinin yüksek parçaları tedricen intişar etmeye başladığı için (bağlama) ve emsali sazlara rağbet eden kalmamış ve evvelki gibi aşk macerası veya müessif bir hadise üzerine “hava yakılmak” adeti de hemen hemen kalkmış olduğundan

⁷¹ Revue de Musicologie; No: 11, 1924, p. 142.

⁷² Şarl Lalo’nun bu yoldaki iddiaları kısmen bir kere daha hak kazanmış oluyor: Ch. Lalo L’art et la vre sociale, 1921, p. 139.

notalarını yazdığım şarkıların ekserisi az çok eski zamanlara aittir.” İşte, asıl bu gibi klasik tesirlerinden uzak kalmış hataların nağmelerinde görülecek hususiyetler mühimdir. Birinci defter mukaddimesinin şu satırları manidardır. “Halk bestekârları (makam) hususunda kendilerini bir takım ilmî kuyut ve şurut ile bağlamadıkları gibi (ika’) cihetini de gelişi güzel birkaç “makam” ve “ika”” değiştirmeyi bile caiz görmüşlerdir. Şurası bilhassa şayan-ı dikkattir ki, halk bestekârlarının bu müsamahalarından husule gelen şarkılar ve hele zannolunabileceği gibi sanat eserinin makbuliyeti şeraitinden olan ahengi insicam, lahnı tenazurdan katiyen mahrum olmadıktan başka bilakis samiamızda gayet munis ve cazip bir tesir uyandırmaktadır.” “Bunların içinde bazen “makam itibariyle” sabit bir rengi olmayan bazı şarkılara da tesadüf etti ki bunlara (filan makamdandır) demek mümkün olamadı.” Bu satırlar Anadolu’da “makam ile izahı kabil olabilen ve olamayan” diye iki kısım mûsikîler bulunduğunu izah etmektedir ki bize göre, birinciler klasik sanatın tesireleri mahsülü, diğerleri ise asıl orjinal türkülerdir. Orjinal kısmın Asya Türkleri halk şarkıları ile mukayesesinden birçok istifadeli neticeler çıkacağı şüphesizdir. Fakat Şarki Anadolu’da tetkiklerde bulunmadan bu yolda çalışmak mevsimsiz olurdu.

Anadolu’da Avrupa’ca yapılmış mûsikî tetkiklerinden bahseden eserlerin ilk mukaddimelerinde münderiç kitabiyatı eksiktir. Meselâ Conno Littmann ismindeki müellifin *Türkische Volkslieder aus Kleinasien. (Ztsch, d. Deutsehen Morgenlandischen Gesellsh.)* Leipzig, 1889 Heft. 2. sernameli eski yazısının bahsi geçmemiştir. Rus ve Flemenkli bir âli âlimin tetkikinden de haberdar edildikse de -ki Şarki ve Şimali Anadolu’da yapılmışlar-asıllarını henüz göremedik.

Diğer bir mühim meseleye daha dikkati celb edelim: Komitas ve Arşak Çobanyan gibi bir iki Ermeni’de şarkıyı Anadolu lahnlerinden bazılarını, Ermenice güfteler ile ve Ermeni halk şarkıları makamıyla Paris’te bastırdılar ve hatta mükemmel bir şekilde ahenklediler ki, işte bunlardan her nedense hiç bahsedilmemiştir. O hatalarda ele geçirilecek türkülerimizin, bu Ermenice parçalarla mukayesesini bizi bir takım noktalarda tenvir edeceğinden emin olalım. Anadolu’daki ekalliyetler mûsikîlerinin Türk lahnlerinden başka bir şey olmadıkları şüphesiz gibidir. Çünkü ekseriyeti Türk mûsikî zevkini teşkil eder. Mösyö Ojen Borel’in teşkilata ve dini istiklale sahip Rum kilise mûsikîsinin klasik Türk mûsikîsi dahilinde kuvvetli izleri bulunduğu yolundaki kanaati malumdur. Fakat, yine Mösyö Borel, bilakis Anadolu mûsikîsinin ekalliyetler üzerindeki tesirini -mabet haricinde- sırasında göstermiştir. Ez-cümle,

“Selanik’te toplanan Yahudi lahnleri” halesinde bu ciheti müdellel ve İzmir Yahudilerine ait bir misal vardır.⁷³

3 ve 4. Anadolu halk şarkıları defterlerinin mukaddimleri, bedîiyat noktai nazarından istifadelidir. Parçaların ilk sanatkârane tahlilleri bu mukaddimelerde yapılmıştır. Cemal Reşit Bey, derinden nağmeler (Cihant Lointain) hususiyetini muvaffakiyetle tesbit etmiştir. Filhakika, bilhassa usülsüz (Resitalya) Anadolu şarkılarındaki enginlik, ufuk, sema, hava hissi veren derin ve uzayıcı sesler pek dikkate şayandırlar. Cemal Bey, türküler, Anadolu’nun iklimlerine göre kısımlara ayırmıştır: 1-Şimali Anadolu, yani Karadeniz türküler, fırtınaların, şiddetli kışların, sarp dağların, karanlık ormanların ifadesidirler, mağmum ve şiddetli olurlar; neşelenince de tiz ve çeviktirler. 2-Şarki Anadolu parçaları, Akdeniz’den mülhem, saf bir sema, açık güneş, şen bir iklim aydınlığı taşırlar. Çiçek, bahar kokusu, sevdâ taşırlar, gölgeli hüznün tezatları bunlarda azdır.. 3-Orta Anadolu’nun hafif, ılık hava-i nesimisi ise ora türkülerinde eser. 4-Cenuba doğru inildikçe türkülere güneşin kurşun ağırlığı çöktüğü duyulur; çöl havası esmeğe başlar. Mûsikî çizgilerinin yeknesaklık lehine... azalır..

Cemal Bey, halk şarkılarımızın cümlesinde “makam değişmesi” bulunduğu tarzındaki nazariyatçıların iddialarına inanmamaktadır. Avrupa tunalitesi mucebince hareket etmiştir. Köylü bestekâr, makam, usûl, (eb’ad-ı lahniyye) gibi nesnelerden kati surette bihaber olarak ve yerli nağme ananelerinin tesiri altında eserlerini ibda’ ettiği için, eserleri herhangi bir tunalite ile izaha, herhangi bir nota ile tesbite ve herhangi bir alet ile tercümeyle çalışmak bize kalmış bir iştir. “Aksak” vezinler müstesna olmak üzere 2/4 ve 4/4 basit ölçüleri haricine çıkılmamış olduğunu da memnuniyetle gördük. Bazı nazariyatçılarımız, Garp’ta ölçülerin el’an “Kuvvetli darp=temps fort” ve “hafif darp=temps faible” esası dahilinde dolaştığını zan ile usullerimizin bu yeknesaklıktan kurtulması namına bizce hususi bazı taksimatın kullanılması lüzumunda musırdırlar. Halbuki, (Reyman)’ı müteakip (Rensan Dendi), kuvvetli ve hafif darp taksimatının kalkması lüzumunun müdafaa edeli çok olmuştur. Garp’ta mûsikî ameliyatında esasen böyle şeyler yoktu: Şive (aksan) gibi şeyler, veznin esasıdır. Binaenaleyh, bizde, notada şive firelerini ihtimamla göstermeğe, renk (nuances) işaretlerini taassupla kullanmağa dikkat edersek, lahnlerimiz, asli hususiyetlerini sadakatle saklamış olurlar.

Son bir nokta daha kaldı. Garp memleketlerinde, halk şarkılarını yeni millî eserler için birer ibda’ ve orjinalite menbaı gibi kullanmak azruları, müstakil bir cereyan halini alalı çok

⁷³ Revue de Musicologie November, 1924.

olmuştur. Başka milletler, takiben bu mahsullü yolda bizlerin de teferrüde çalışmamız lâzım gelir ve başta bizzat Cemal Bey'in kuvvetli teşebbüsleri bulunmak üzere kendisini takibe heveskâr bütün bir nesil yetişmeğe çalışırken, ötede beride, manâsız yere muhalefete kalkışan kimselerin bazı yazıları çıktığını esefle görüyoruz. Bu yazılar, teşebbüsleri kırmaz, yalnız işten anlamayan muayyen bir halk kitlesinin zihinlerini teşvişe sebep olurlar. Başka memleketlerde bu nevi hayırlı teşebbüslere bu tarzda muhalefet edildiğine dair hiçbir kitapta hiçbir kayıt görmedik. Olsa olsa cereyanın inhisarlı bir mevcudiyet halini almasına itiraz edilebilir; çünkü şahsi icat yolunun da istiklali matluptur. Cemal Bey'in dediği gibi halk türkûleri üzerinde çalışmanın binlerce tarzı varsa da, üç esas tarzın tesbiti mümkündür; “Armoninin melodiden çıkmasına itina edilmek şartıyla” ya sadece armonize edilirler; ya bir “tem” gibi kullanılarak tevsî olunurlar; veya bütün bütün şahsi motiflerle karıştırılırlar. Üç halde de şarkının hususi rengini, veznini şiddetle saklamak lâzımdır.”⁷⁴

İtizar-Geçen makalenin maba'dini, İran'dan bazı resimler beklemekte olduğumuz için tehire mecbur kaldık.

15 Şubat 1928, Mihalzade Mahmut Rağıp, MİLLÎ MECMUA, sa.104, s.1677-9

⁷⁴ Üç yolun misali ve tefsirleri için şu eski makaleme müracaat olunabilir: Daru-l Elhan Mecmuası, No: 4, 1340; Musiki Eserinde Millîyet.

SONUÇ

Makalelerin konularından da anlaşılacağı üzere 20.yüzyıl Türk Mûsikisinde en belirgin özellik, mûsikînin tekke, saray, konak vb. sınırlı bir çevreden daha geniş bir toplum kesimine yayılmakta oluşudur.Mûsikî dinlenebilecek yerler çoğalmış;mûzik, konser salonuna taşınmıştır.Fonograf ve gramofonun yaygınlaşması ise, musikiyle yakınlaşma imkanı vermiştir.

Mûsikî de çeşitlenmiştir:Senfoniden eğlenceli oyun mûsikîsine, klasik fasıldan en basit şarkılara kadar her bir mûsikî türü ayrı bir dinleyici bulabilmektedir. Bu çeşitlenme içerisinde alaturka ve alafranganın birliği bozulmuştur.Böylelikle çağdaş mûsikî piyasası doğmuş bulunmaktadır.19. yüzyılda böyle bir piyasa yoktu.Piyasa amaçlı çabuk unutulmuş parçalar bu yüzyılda çıkmaya başlamıştır.

20.yüzyılda mûsikînin öğrenim alanı da genişler.Resmî olanların yanısıra dernek, cemiyet ve özel dersler artmakta; bazı çevreler yabancı müzik hocaları getirtiyordu.

Mızıka-i Humayun, Mehter Takımı, sahne mûsikîsi ve nihayet Dârü'l-Bedâyi adı altında konservatuvarın kuruluşu... Hülâsa; alafranga musiki, ülkemize resmi olarak girmişti;yani altyapısı zaten vardı...

Her iki dergideki makalelerde de genel fikir o günlerin musiki anlayışına uygun olarak Türk Musikisinde bir yenilik anlayışıdır.Bu anlayış eski eserlere sadık kalmak ama yeni bir üslup yeni bir renk getirerek mümkün olacaktır.Türk hançeresinden ayrılmamak kaydıyla orkestra,armoni,çeyrek sesler Türk musikisinin yeni değerleri olacaktır.

‘ ‘Tiyatro ve Mûsikî Mecmuası’ ’ nın 11 sayısı sadece Hakkı Tarık Us Kütüphanesi’nde, ‘ ‘Millî Mecmua’ ’nın tamamının da yalnız Atatürk Kitaplığı’nda olması ve bunlara ulaşmamızda ki zorluklar; çalışmamızın uzun ve yorucu olmasına sebep olmuştur. Bununla birlikte hedeflediğimiz bazı çalışmaları da yapamamanın üzüntüsü içindeyiz.Eksiklerimizi bundan sonra tamamlayarak daha faydalı bir çalışma niyetindeyiz.

Çalışma ve gayret bizden, başarı Allah'tandır.



BİBLİYOGRAFYA

- Aksoy, Bülent, ‘*Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma*’, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, V, 1211-1236, İstanbul, 1985
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, *İstanbul*, 1986
- Behar, Behar, *Zaman Mekan Müzik*, İstanbul, 1993
- Ergin, Nihat, *Yıldız Sarayında Müzik*, Ankara, 1999
- Oransay, Gültekin, ‘*Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz*’, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, VI, 1496-1509, İstanbul
- Özalp, Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi*, Ankara, 1986
- Özcan, Nuri, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, *Basılmamış Yüksek Lisans Ders Notları*
- Özcan, Nuri, ‘*Darü’l-Elhan*’, *DİA*, VIII, 518-520, İstanbul, 1991
- Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, I-II, Ankara, 1990
- Öztuna, Yılmaz, *Türk Musikisi Teknik ve Tarih*, İstanbul, 1987
- Tura, Yalçın, ‘*Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi*’, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, VI, 1510-1516, İstanbul
- Yener, Faruk, *Küçük Batı Müziği Ansiklopedisi*, İstanbul, 1950



EKLER

214

نمایش ۱۰ غنوشدو

۱۹۲۸ - ۲۶ شابه

آبونه بدلی ۱۰۰ لایه ۲۰۰ فروش

اداره خانه باب عالی چاهسند زسلی غره
فوتنده داترک الموده

بازار ارمنی کورنری نشر اولونور

صاحب و مدیری : مظفر فزنی

موسیقیدانان و نوازندگان با احتیاط و مجموعه

مربی : محمد غیور

تورک موسیقیستک ال بو یوک استاد لر ندره

زلفی دوده

مندیات

شرق تو غرب موسیقیانده لایه	روزی یکتا
هرکسی بدن غنوم ایده یازیزی	حق صبا
تورکده تیارو تارایی	رافیق احمد
غرب طالعده	دوربین
معدنه مستنکار آهله ی شادی یکتا	ز. ا.
ایاق آتشد	سولفور
روده ی مغاندهم	حالی قدری
قادر آتوقات (پرسی)	محمد غیور
تیارو و موسیقی خیرلی	
کوچرک شاپورن (رینه ما رومانی)	
ایوی حسانه من	
سیاهما خیرلی	
حسانه من	
سوزناک سار حسانه ی نوله ی	

صاحبان و مدیران

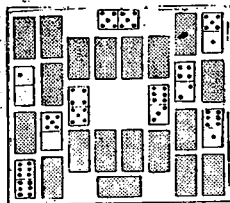
الک احساس پلافلر

غراموفون و دیسک

الک معروف مستکارلر

مسابقه من

دو مینوتک ۲۸ طاشنی آئینده کی شکله
ارائه اولونیدن وجهه میرالایکون و فاری اولان
طاشلری او صورتله وضع بدیکرکه اوزونده کی
صایبلی هر هانکی طرفدن حساب ایدمجه
اوورسوق ۲۱ عددی بولش اولام...



براز اوغراشدیر بریمی اولقدن باشقه کولگی
اولیان بوساخه سزک سوکی فارتلر سزه اکانجه کی
بر زمان کیمینه چکی طن ایدرورز : مسابقه
شرائط بریمی نخته ک عینده
اشطار - بریمی مایزده کی مسابقه کیمینه
کله جک نخته مده عرش یازده جکر
۱ - وولیا کولگی : فیرمانی و فیرور
۲ - واراقون : دشتاک زایشی : نده کورد کیم
دایر اولون نور
۳ - بر دور : و د عربه شایط
۴ - یازدلی : کله چنور فیرمانی و امون بولایندور

دارالطائف

خلق شریقری و احتفال بلاقری

ورود انشدور

اسیر عید یازده ویکلر کیم

سرکشی عیدیه جادوسی نومرو ۳۷

اعضایه شایط:

مجموعه سزه اعلان درج ایندیرمه آوزایدن ماسه کله
اداره نامه سروراجنترده هر دور کولگیلات اوزایدن جکولگی
عرض ایلز...

آندی مطبوعه : مدیر مسئول : مطاهر

نیارو و موسیقی غزانه سی

مسابقه قوبونی - نومرو: ۳

اسم :

آدرس :

رؤف یکتا بک (بیانی عربانه) مقامنده ساز سما عیسی



آوستریا فاریقه لری هزاران صفالیری و عوی صایط ده بوس : استاتیرول فامیرین اوغل
خاتنه ۱۶ - ۱۷ نومرول زوز . ن . آجیان . کافون : استاتیرول ۳۱۰۹

حامل مرکی

صایطش محلی : باب حال جاده سنده اسند
آندی خاتنه ایلکینر فائده
نظارات حامل یازغانه سی

دارالتعلیم موسیقی حیثک

وزنه جیلارده کی سالونلر تده برشیه وجهه
آقاملرله جمه کولری و پردکاری سامره لری
دیکلمه لری موسیقی حوالایله نه توصیه ایدورز.

الکلیه



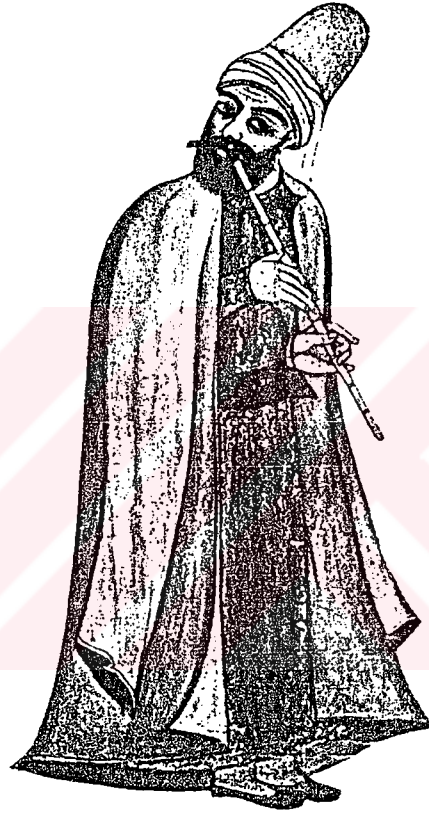
مولانا

تکین تشابهی مقاله ده (۱۵) آورده
ایشان جان وارده. «عزیزان قول» است

نورک نقیہ نامہ فخرہ مولانا : ۲

ملی مجموعہ ، نومبر : ۴۴

Millî Mecmua'da Hz. Mevlâna Figürü



ھەزەدە نەي اۇڧلەركە

عەين الدۆلەتلىك ئاتۇرۇن قەرىيەدە
« بىرەك تۈلگىيۈنلەن »

تۈرك نەقىشە ئامبىلىنىڭ مۇلۇماتى : ۱

مىللىي جەمئىيەت ، نۇمۇر : ۴۲

بىرەك مەتبەئەسى

Millî Mecmua'da Hamza Dede Ney Üflerken

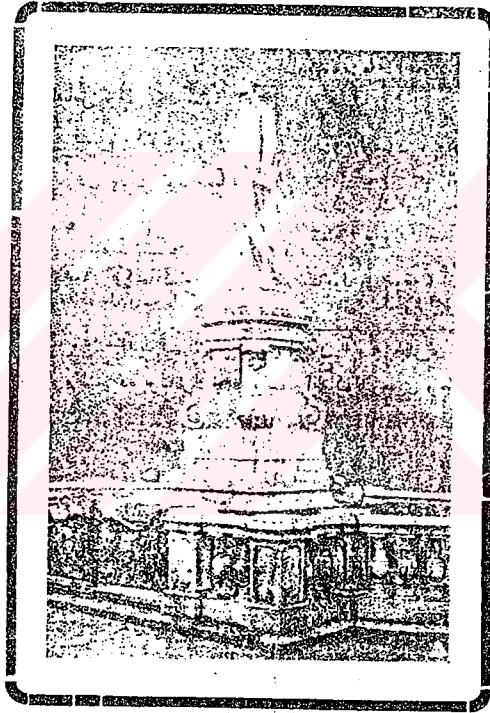
اوجیت - نومرو ۵۶

جلد: ۵

مارت ۱۹۲۶

ملک موعود

هر آيك برنجي دوده پتې كړنډې ديقار ، علمي ، ادبي ، اقتصادي ، فني رسمي شمېرود



خايدمله وياڼه دكابل

منبرجات

محمد امين : اطرافين خبرې اولايان البار (معاينه) - محمد مسيح : زخايطه دشره - نوروز : سياحت خاطر دلم دد - رشاد شمس الدين :
 الهويوك ملت - محمود راجب : پوپوك موسيقيا ناسلر ، هليدين ۶۶ - محمد مسيح : دپېر شطال (شر) - علي ممتاز : روزگاور ، شهر ، خيال
 اللبته دغرو اوچ كبله وژاړي ايمان كينه بوشكوت ، بل ذكر مېرې (شر) - حميد سنا : دپوه سوز - نصير الدين مېل : كوچك دسكاه ،
 مالم هوډك دپېر محمد وگړت ، نوردي : دپولو دشر دق - دآلمول فرانسې دوه : النينو اضاقتن دسلامتير بولوك دپنجايي دشره :
 ۱۶۸ ، مترجم : بېج اور - هر سارل سترې : آلمان سارل سترې ...

Cuma — 1. İkinci Teşrin 1920 Cilt: 11 Yedinci Yıl — No. 116

MİLLÎ MECMUA

Her ayın birinci ve on beşinci günleri çıkar Hars ve San'at mecmuasıdır.



Mahmut Ragıp Bey

Memet Mesih: Yedinci yıl basamağında «Musa» — Sadettin Nüzhet: Şair Ayaş'lı Şakir
Mahmut Ragıp: Musiki teşkilâtımız — Sabit İzzet: Sabahtan akşama kadar «Şiir» — Behiç
Enver: Çocukluk «Tolstoy'dan» — Memet Mesih: Uç artık ey kuşum «Şiir» — A. Zekeriyâ Rıza:
Hicran sabahı «Şiir» — Hâbil Âdem: Yüksek tahsil mes'elesi — Y. Ziya: Halk bilgisi sahasında
muallim hanımlardan beklenen hizmetler — Nezihe Muhittin: Ninelerimiz nasıl yaşadı — Millî
Mecmua: Mahmut Ragıp Bey — Yıldız: Gönül Bağı «Hikâye» — Napolitaki: İstanbul limanı.

Gelecek nushadan itibaren Millî Mimarimize dair bir anket açıyoruz.

«Kader» matbaası

Millî Mecmua Kapağı



İSİM İNDEKSİ

- Abdükadir Meraği, 44
 Abdülkadir Töre, 6
 Abdü'l-mü'min Urmevî, 7
 Ali Rıfat Bey, I, 11, 25, 32, 38, 40, 57, 58,
 64, 65, 67, 74, 75, 76, 77, 78
 Ali Rifat, 3
 Aziz Bey, 29
 Bolahenk Nuri, 49, 55
 Cemil, IV, 70, 77, 176, 192, 193, 194, 195,
 196, 197, 198
 Darb-ı mesel, 267
 Dede, 11, 13, 15, 29, 32, 36, 49, 52, 53, 54,
 59, 61, 64, 74, 101, 287
 Dede Efendi, 29, 36, 49, 54, 59, 64
 Galib Necib, 3
 Giriftzen Asım Bey, 55
 Hacı Arif, 7, 36, 55, 193, 195
 Hacı Arif Bey, 7
 Hacı Faik Bey, 55
 Hafız Kemal, 28
 Hafız Saadettin, 28
 Hafi Kadri, 3
 Hakkı Süha, 3, 12, 14, 24, 29, 51, 54, 62,
 68, 75, 76, 79, 89
 Halil Can, 6
 Hamdi Bey, 197
 Hamid Fami, 3
 Hasan Ali, 3
 Henry Belas, 103, 104
 Hüseyin Sadettin Arel, 5
 III. Selim, 49, 54, 88
 İtri, 15, 30, 32, 44, 47, 48, 52, 53, 61, 64,
 101
 İsmail Hakkı Bey, I, IV, 5, 7, 26, 33, 34,
 35, 36, 59, 187, 216
 İzzet Nezih, IV, 191
 Kazım Uz, 6
 Kemal Niyazi, 32, 72, 74, 77, 78
 Kınalızade Ali Efendi, 160
 Latif Ağa, 34, 188
 Mahmut Râgıp, III, IV, V, 3, 106, 109,
 120, 124, 130, 133, 143, 146, 163, 167,
 172, 174, 175, 179, 183, 187, 190, 192,
 207, 209, 215, 219, 252, 255, 261, 263
 Mazhar Fevzi, 3
 Medeni Aziz, 55
 Mehmet Gayyur, 3
 Mesud Cemil, 7
 Muhammed Baha Bey, 38
 Muhlis Sabahattin, 43
 Musa Süreyya, IV, 3, 5, 15, 60, 65, 92, 99,
 200, 210, 211, 218
 Musa Süreyya,, 3
 Mustafa Necati, 5
 Münir Nurettin, 70, 83
 Nâci Fikret, 3
 Namık Kemal, 40, 56, 58
 Nâsır Abdü'l-bâki Dede, 7
 Ojen.Borel, 3
 Rauf Yekta, 3
 Rauf Yektâ, I, II, 3, 12, 19, 23, 27, 30, 32,
 44, 48, 58, 61, 67, 68, 69, 72, 77, 82, 86
 Rauf Yektâ Bey, I, II, 30, 44, 58, 61, 67,
 69, 72, 77
 Sabri, V, 214, 223, 230, 231, 232, 233,
 235, 236, 237, 274
 Sadullah Ağa, 47, 52
 Saffet Örfi, 3
 Santuri Ziya, 72
 Sermüezzın Rıfat, 55
 Sinekeman Kevser, 72
 Subhi Ezgi, 7
 Şekip Bey, 91, 96, 98, 147
 Tanburi Ali, 55
 Tanburi Dürri, 72
 Tevfik İhsan, 3
 Ūdi Âfet, 4
 Udi Fahri, 33, 78
 Vahit Bey, 243, 244
 Zekai Dede, 29, 38, 48, 75, 114
 Zekaizade Hafız Ahmed Irsoy, 6