

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLAHİYAT ANABİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI**

**RAUF YEKTÂ BEY'İN ÂTİ, YENİ MECMÛA, RESİMLİ KİTAP VE ŞEHBÂL
ADLI MECMÛALARDA MÛSİKÎ İLE İLGİLİ MAKALELERİNİN
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

MEHMET ÖNCEL

İSTANBUL, 2010

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLAHİYAT ANABİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI**

**RAUF YEKTÂ BEY'İN ÂTİ, YENİ MECMÛA, RESİMLİ KİTAP VE ŞEHBÂL
ADLI MECMÛALARDA MÛSİKÎ İLE İLGİLİ MAKALELERİNİN
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

MEHMET ÖNCEL

Danışman: YRD. DOÇ. DR. NURİ ÖZCAN

İSTANBUL, 2010

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLAHİYAT Anabilim Dalı İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi MEHMET ÖNCEL'nin RAUF YEKTA BEY'İN ATİ, YENİ MECMUA, RESİMLİ KİTAP VE ŞEHBAL ADLI MECMUALARDA MUSİKİ İLE İLGİLİ MAKALELERİNİN İNCELENMESİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 07.06.2010 tarih ve 2010/10-23 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 23.10.2010

1) Tez Danışmanı : YRD. DOÇ.DR. NURİ ÖZCAN

2) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. AHMET HAKKI TURABI

3) Jüri Üyesi : YRD. DOÇ.DR. RECEP USLU



ÖZET

Rauf Yektâ Bey'in *Âti*, *Yeni mecmûa*, *Resimli kitap* ve *Şehbâl* adlı mecmûalarda mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi adlı tezimiz giriş ve dört bölümden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde faydalandığımız mecmûalar hakkında özlü bilgi verdikten sonra, Rauf Yektâ Bey'in hayatını detaylı olarak ele aldık.

Birinci bölümde *Âti Gazetesi*, ikinci bölümde *Resimli Kitap*, üçüncü bölümde *Yeni Mecmûa*, dördüncü bölümde *Şehbâl* isimli dergideki Rauf Yektâ Bey'in makalelerinin Latin harflerine çevirisini yaptıktan sonra daha iyi anlaşılmasını sağlamak amacıyla özetlerini verdik.

Sonuç bölümünde ise genelde tez özelde ise makaleler hakkında değerlendirmelerde bulunduktan sonra tezimizi nihayetlendirdik.

ABSTRACT

My dissertation thesis which is named “Analysis of the articles of Rauf Yektâ Bey which were published in *Âti*, *Yeni Mecmûa*, *Resimli Kitap* and *Şehbâl*” consists of one introduction and four chapters.

In the introduction I gave brief information about the magazines mentioned above and I studied the biography of Rauf Yektâ Bey detailly.

The articles published in *Ati* were Latinized in the first chapter, those published in *Resimli Kitap* in the second, those in *Yeni Mecmûa* in the third and those in *Şehbâl* in the fourth chapter. A summary of each article was added to make the topics more understandable.

The paper was concluded with evaluations about the study generally and the articles specifically.

ÖNSÖZ

Dünya müzik literatüründe kendisine önemli bir yer edinmiş olan köklü müziğimizin tarihsel gelişimine baktığımız zaman XIX. yüzyılın sonlarına kadar daha çok meşk usulüyle gelişimini sürdürdüğünü görüyoruz. Bu da müziğimizin bilimsel olarak incelenmesinde bir takım güçlükler sebep olmaktadır.. Türk müziğini Batılı müzisyenler tarafından da anlaşılacak şekilde bir sisteme oturtarak söz konusu güçlüğün aşılmasında büyük rol oynayan Rauf Yektâ Bey, çalışmalarıyla müziğimize kayda değer katkı sağlamıştır. Biz de mûsikî tarihinde önemli bir yere sahip olan Rauf Yektâ'nın bu zamana kadar detaylı olarak incelenmemiş olan makalelerini, Türk müziğinin daha iyi anlaşılmasına da faydalı olacağı düşüncesiyle tezimizde ele aldık.

Bu çalışmayı yapmamda pek çok kişi ve kurumun desteği bulunduğu için burada isimlerini zikretmekten onur duyarım. Tez konusunun belirlenmesinde ve yazım sürecinde kıymetli bilgi ve tecrübelerini benden esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Nuri Özcan'a, tezin yazımındaki desteklerinden dolayı saygı değer hocam Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu'ya, manevi desteklerinden dolayı kıymetli hocam Doç. Dr. Ahmet Hakkı Turabi'ye ve çalışmanın tamamlanmasında yardımları bulunan sayın Bora Uymaz ,Türkan Uymaz ,Mustafa Celil Altuntaş ve Özlem Kahya'ya teşekkürü bir borç bilir, bu çalışmanın bundan sonra yapılacak olan araştırmalara bir nebze de olsa katkı sağlamasını temenni ederim.

Gayret bizden tevfik Allah'tan...

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ÖZET/ABSTRACT

İÇİNDEKİLERI

TABLOIV

KISALTMALARVI

GİRİŞ

I. ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ, KONU VE METODU.....	1
II. ARAŞTIRMADA İNCELENEN YAYIMLARIN TANITIMI.....	2
A. ÂTÎ GAZETESİ.....	2
B. RESİMLİ KİTAP.....	3
C. YENİ MECMÛA.....	4
D. ŞEHBÂL DERGİSİ.....	5
III. RAUF YEKTÂ BEY'İN HAYATI VE MÛSİKİŞİNASLIĞI.....	7
A. HAYATI.....	8
1. Ailesi.....	8
2. Öğrenimi Ve Çalışma Hayatı.....	8
3. Vefatı.....	9
B. MÛSİKİŞİNASLIĞI.....	10
1. MÛsikî Öğrenimi.....	10
2. MÛsikî Çalışmaları.....	11
3. Eserleri.....	13

BİRİNCİ BÖLÜM

RAUF YEKTÂ BEY'İN ÂTÎ GAZETESİ'NDEKİ MAKALELERİ VE ÖZETLERİ

I. ÂTÎ-i MÛSİKÎMİZ.....	18
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	18
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	23
II. YİNE ÂTÎ-i MÛSİKÎMİZ.....	24
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	24
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	29
III. DÂRÜLELHÂN'DA MÛSİKÎ İSTİLÂHÂTI.....	30
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	30
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	36
IV. MACAR KONSERİ.....	36
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	36
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	39

V. OSMANLI MARŞI.....	39
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	39
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	44

İKİNCİ BÖLÜM

RAUF YEKTÂ BEY'İN RESİMLİ KİTAP'TAKİ MAKALELERİ VE ÖZETLERİ

I. ÂHİRETİLİK UNVANLI NEŞİDE-İ MÛSİKİYYE MÜNÂSEBETİYLE.....	46
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	46
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	49
II. MEMÂLİK-İ ŞARKIYYE'DE SEYÂHÂTI MÛSİKÎYYE	51
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	51
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RAUF YEKTÂ BEY'İN YENİ MECMÛA'DAKİ MAKALELERİ VE ÖZETLERİ

I. NEVŞEHİRLİ İBRAHİM PAŞA ve MÛSİKÎ.....	58
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	58
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	62
II. SELÎM-İ SÂLİS MÛSİKÎŞİNAS	64
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	64
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	71
III. MİLLÎ TEKBÎR HAKKINDA	72
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	72
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	78

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RAUF YEKTÂ BEY'İN ŞEHBÂL DERGİSİ'NDEKİ MAKALELERİ VE ÖZETLERİ

I. KİTÂBET-İ MÛSİKİYYE TARİHİNE BİR NAZAR -1-	80
II. KİTÂBET-İ MÛSİKİYYE TÂRİHİNE BİR NAZAR -2-	83
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	83
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	88
III. CENNET MEKÂN SULTÂN BÂYEZİD HÂN-I SÂNİ ve FENN-İ MÛSİKÎ	89
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	89
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	92
IV. RAUF YEKTÂ BEY'E AÇIK MEKTUP	93
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	93
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	95
V. ŞARK MÛSİKİSİNE AİT BİR MÛHİM TEŞEBBÛS.....	96
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	96
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	100
VI. MEHTERHÂNE KONSERİ -1-	101
VII. MEHTERHÂNE KONSERİ -2-	108

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	108
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	113
VIII. TANBÛRÎ OSMAN BEY	114
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	114
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	119
IX. ŞARK MÛSİKÎSİ-KANTEMİROĞLU	120
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	120
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	126
X. ŞARK MÛSİKÎSİ-HACI ÂRİF BEY.....	127
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	127
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	132
XI. GARB HAYÂT-I MÛSİKÎYESİNDEN BİR SAHİFE: VİLLOTEAU	133
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	133
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	139
XII. GARB HAYÂT-I MÛSİKÎYESİNDEN BİR SAHİFE. "VILLOTEAU-2	140
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	140
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	147
XIII. GARB MÛSİKÎSİNDE MEYL-İ İSTİŞRÂK.....	148
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	148
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	155
XIV. JEAN JAUQUES RUSSEAU MÛSİKÎSİNÂS	156
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	156
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	162
XV. TANBÛR.....	163
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	163
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	169
XVI. KAFKASYA'DA MÛSİKÎ	170
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	170
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	175
XVII. DELLÂLZÂDE	175
A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.....	175
B. MAKALENİN ÖZETİ.....	180
SONUÇ	182
EKLER	186
KAYNAKÇA.....	191

TABLO

Rauf Yektâ Bey'in mûsikî ile ilgi makalelerinin mecmûa adına göre dağılımı

Mecmûa adı	İsim	Konu	Tarih	Sayı
Âtî Gazetesi	Âtî-i mûsikîmiz	Araştırma	15 Rebiülahir 1336\1918	28
Âtî Gazetesi	Yine âti-i mûsikîmiz	Tartışma	13 Cemaziyelevvel 1336\1918	56
Âtî Gazetesi	Dârülelhânda Mûsikî	Eleştiri	28 Cemaziyelevvel 1336\1918	71
Âtî Gazetesi	Macar Konseri	Eleştiri	17 Cemaziyelahir 1336\1918	89
Âtî Gazetesi	Osmanlı Marşı	Mûsiki Tarihi	21 Şevval 1336\1918	208
Resimli Kitab	Ahretlik Ünvanlı	Araştırma	Teşrînisâni 1324\1910	3
Resimli Kitab	Memalik-i Şarkıyye	Araştırma	7 Nisan 1325	7-9
Yeni Mecmûa	Nevşehirli Damad İbrahim Paşa	Araştırma	12 Temmuz 1917	1
Yeni Mecmûa	Selîm-i sâlis	Araştırma	1917	16
Yeni Mecmûa	Milli Tekbir	Tanıtım	5 Mart 1918	62
Şehbâl	Kitabet-i mûsikiyye tarihine bir nazar	Mûsiki Tarihi	14 Temmuz 1909	7
Şehbâl	Kitabet-i mûsikiyye tarihine bir nazar	Mûsiki Tarihi	14 Eylül 1909	11
Şehbâl	Cennet mekan Bayezîd-i sâni	Eleştiri	14 Şubat 1910	19
Şehbâl	Rauf Yektâ Bey'e açık mektup	Tartışma	14 Haziran 1910	21
Şehbâl	Şark mûsikîsine ait mühüm bir teşebbüs	Eleştiri	28 Şubat 1912	48
Şehbâl	Mehterhâne Konseri-I-	Eleştiri	14 Mart 1912	49
Şehbâl	Mehterhâne Konseri II	Eleştiri	28 Mart 1912	50
Şehbâl	Tanbûri Osman Bey	Biyografi	28 Nisan 1912	51
Şehbâl	Kantemiroğlu	Biyografi	14 Mayıs 1912	52
Şehbâl	Hacı Arif Bey	Biyografi	28 Mayıs 1912	53
Şehbâl	Villateau I	Biyografi	14 Haziran 1912	54
Şehbâl	Villateau II	Biyografi	28 Haziran 1912	55
Şehbâl	Garb mûsikîsinde meyl-i istişrak	Araştırma	14 Temmuz 1912	56

Şehbâl	Jean Jauques Rousseau	Biyografi	28 Temmuz 1912	57
Şehbâl	Tanbur	Araştırma	14 Ağustos 1912	58
Şehbâl	Kafkasya'da mûsikî	Araştırma	28 Ağustos 1912	59
Şehbâl	Dellâlzâde	Biyografi	14 Kasım 1912	64

KISALTMALAR

a.g.e	: adı geçen eser
a.g.m.	: adı geçen makale
bkz.	: bakınız
bm.	: basılmamış makale
BDT	: Basılmamış Doktora Tezi
BTMA	: Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi
BYLT	: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi
c.	cilt
çev.	: çeviren
DİA	: Diyanet İslâm Ansiklopedisi
Ed.	: Editör
Hızl.	: Hazırlayan
İst.	: İstanbul
Kütp	: Kütüphâne
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
MÜ	: Marmara Üniversitesi
nşr.	: neşreden
nu.	: numara
s.	: sayfa
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
sy.	: sayı
TA	: Türkiye Ansiklopedisi
TMA	: Türk Mûsikîsi Antolojisi
Tr.	: Türkçe
Ty.	: Tarihi yok
v.	: vefâtı
vb.	: ve benzeri
yy.	: yüzyıl

GİRİŞ

I. ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ, KONU ve METODU

Dünya müzik literatürüne baktığımızda batıda müzik tarihi, teorisi ve uygulamaları hakkında yapılmış birçok çalışmanın, eski dönemlerden itibaren sistematik hale getirilmesi ve bunların kitap, ansiklopedi şeklinde yazılı olarak günümüze kadar taşınması, Batı müziğinin hem korunmasına yardımcı olmuş hem de gelişiminin kademe kademe izlenmesinde büyük kolaylıklar sağlamıştır. Türk mûsikî tarihine baktığımızda bu anlayışın çok geç başladığını görmekteyiz. Bu sebeptendir ki Türk mûsikîsi hakkında yazılmış eser sayısı batıya nazaran oldukça azdır. Bunun nedeni, ise Türk mûsikî üstadlarının teoriden çok icraya yönelmiş olmaları şeklinde açıklanabilir.

Osmanlı devletinin son dönemlerinde III. Selim(1789-1807) ve II. Mahmud(1807-1839) gibi mûsikişinâs padişahların önemli destekleriyle müzik sahasında büyük çalışmalar başlatılmıştır. Bu gelişmelere paralel olarak müzik tarihi ve teorisi alanında da çalışma yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu konudaki eksikliği hissedenlerin başında ise Rauf Yektâ Bey gelmektedir. Türk Mûsikî tarihinin en önde gelen nazariyatçılarından biri ve çağdaş mânâdaki ilk müzikoloğu¹ olan Rauf Yektâ Bey, Türk Mûsikîsi'nin sistemleştirilmesinde, Türk Mûsikî tarihinin bilimsel olarak incelenmesinde büyük hizmetler vermiş bir bilgidir. Biz de bu çalışmamızda Rauf Yektâ Bey'in daha önce üzerinde detaylı çalışma yapılmamış makalelerini belirleyip mûsikî araştırmacılarının istifadesine sunmayı hedefledik

Tezimizin oluşturulmasında Dr. Süleyman Erguner'in "*Rauf Yektâ Bey ve Türk Mûsikîsi üzerindeki çalışmaları*" adlı doktora tezi bizim için önemli bir kaynak oldu. Buna ilave olarak kitap haline getirilen bu doktora tezi ile ilgili Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu tarafından yazılan kitap tanıtımını önemine binaen tezimizin ekler kısmına ilave etmeyi uygun bulduk. Danışmanım Yrd. Doç. Dr. Nuri Özcan hocamızın *Diyanet İslam Ansiklopedisi*'ndeki "*Rauf Yektâ*" maddesi ve bibliyografya kısmındaki kaynakları inceleyerek tezimizi yazmaya gayret ettik. Tezin yazımında başvuru kaynağı olarak kullandığımız bir diğer kitap ise Hasan Duman'a ait "*Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri*" adlı katalog çalışmasıdır. Ayrıca tezimizde okuyamadığımız kelimeleri Osmanlı Türkçesiyle yazmayı uygun bulduk.

¹ Güntekin Mehmet, "Osmanlı'da mûsikî ve hikmete dair fenn'in son Osmanlıları", Ed: Güler Eren, *Osmanlı Kültür ve Sanat*, Ankara:Yeni Türkiye Yayınları, 1999, .X, s. 653-673.

Tezin giriş kısmında, ana kaynak olarak kullanılan gazete ve mecmûaların kısa tanıtımını yaptıktan sonra makâlenin yazarı Rauf Yektâ Bey'in hayatı hakkında kısaca bilgi verdik. *Âtî Gazetesi*, *Resimli Kitap*, *Yeni Mecmuâ* ve *Şehbâl Mecmûası*'nda yer alan ve muhtelif konuları işleyen makalelerini ise ortak birer başlık altında toplayamadığımızdan her bir gazete ve dergiyi ayrı bölümlerde ele almayı uygun bulduk. Her bölümde ilgili gazete yahut dergide yer alan makalelerin öncelikle Latin harflerine çevirisini, hemen ardından ise okuyucuya kolaylık sağlamak amacıyla özetini verdik. Tezin sonuç kısmında ise yazılmış olan bu makâlelerin kısaca değerlendirilmesine yer vererek tezimizi nihayetlendirdik.

II. ARAŞTIRMADA İNCELENEN YAYIMLARIN TANITIMI

A. ÂTÎ GAZETESİ

Âtî gazetesi günlük siyasi gazete olarak 1 Kanûnusânî 1334/ 1918 tarihinde İstanbul'da yayın hayatına başlamıştır. Gazete 28,5 x 40 – 29,5 x 43,8² cm boyutlarındadır. İlk 1-34 sayıda boyutlar sık sık boyu değişmiştir.³ Gazetenin sahibi ve başyazarı Celâl Nuri(İleri), Yazı İşleri Müdürü İsmail Suphi Bey, Mesûl Müdürü ise Mehmet Celâl'dir.⁴ Gazetenin sayfa sayısı genellikle 4 olup bazen de değişebilmektedir. *Âtî gazetesi* milli mücadeleyi destekleyici yazıları ve İttihat ve Terakki mensuplarını da eleştiren yazılarının artmasından dolayı 10 Şubat 1335/1919 tarihinde Matbuat Müdüriyeti'nden gelen tebliğatla 393. sayısından itibaren kapatılmıştır. 393. sayıya kadar *Âti* adıyla yayımlanan gazete, 394. sayıdan itibaren *İleri* adını aldı.⁵ *İleri* adıyla yayımlanan gazete 782. sayıya kadar devam eder, 10 Mart 1920 tarihinde kapanır ve üç gün sonra *Ahval* adıyla 3 sayı çıkarıp daha sonra tekrar *İleri* adıyla yayım hayatına devam eder. Gazete son olarak 1 Kanunievvel 1340/ 1 Aralık 1924 tarihinde 2436. sayısıyla tamamen kapanır.

² Duman Hasan , *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri*, Ankara: Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı, 2000, I, s. 156.

³ Duman, *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri*, I, s. 156.

⁴ Durmaz Recep, *Celâl Nuri İleri ve Âtî Gazetesi* (basılmamış doktora tezi), İstanbul : İstanbul Üniv, 1991, 16

⁵ “Âtî”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, I, s. 225.

Âti gazetesi'nin yazar kadrosunda dönemin önemli yazarları bulunmaktaydı. Celâl Nuri başta olmak üzere, Rauf Yektâ, Ziya Gökalp, Yahya Kemal, Abdülhak Şinasi, Abdülhak Hâmid, Hüseyin Rahmi, Giridi Ahmet Sâkî, Afife Fikret, Mehmet Zeki, Ali Sami (ressam), Sedat Nuri(ressam), gibi dönemin önemli yazarları *Âti*'nin kadrosunda yer aldı.

Âti gazetesi'nin muhtevasını genel olarak dört başlık altında gösterebiliriz ⁶:

1. Haberler,
2. Yorumlar,
3. Edebiyat ve Sanat yazıları,
4. İlanlar

Âti gazetesinin bütün sayılarını toplam 392 sayısı Atatürk Kitaplığı(Belediye Kütüphanesi) nda hem sayfa halinde hem de bilgisayar ortamında pdf. formatında bulunabilir.

B. RESİMLİ KİTAP

Resimli Kitap, her ayın on beşinde siyasi, edebi, fenni, felsefî ve ictimai konularının ele alındığı hacimli bir dergidir. Eylül 1324/1908–Şubat 1329/1914 tarihleri arasında ancak 51 sayı olarak çıkabilen derginin müdürü Ubeydullah Esad, başyazarı M. Rauf ve Fâik Sabri'dir. İstanbul'da Resimli Kitab Matbaası tarafından basılmış, 18x24 cm⁷ ebadındadır. II. Meşrutiyet yıllarında aylık olarak çıkarılan birkaç mecmûasından biridir. Devrin meşhur kalem sahiplerinin hemen hepsinin *Resimli Kitap'ta* imzası vardır.⁸ Yazar kadrosundaki bazı önemli kişiler Abdullah Cevdet, Ali Haydar, Rauf Yektâ, Cenap Şahabettin, Celâl Nuri (İleri), Halid Ziya Uşaklıgil, Raif Necdet (Kestelli), İhsan İlmî, Rasim Haşmet, Tevfik Fikret, İsmail Hakkı Bey, Ahmet Rasim, Süleyman Nazif, Nezihe Kerim, Ercümen Ekrem (Talu) gösterilebilir. Her dergi ve gazetenin olduğu gibi *Resimli Kitap*'ın da bir çıkış maksadı vardır. Derginin maksadı, toplumu her konuda haberdar etmek, bilgilendirmek, geniş bir kesime hitap etmek, onları gazete ve dergi okumaya sevk etmektir. Ayrıca resimli olarak çıkmasının sebebi de, dergiyi daha cazip hale getirerek okuyucunun gözüne de hitap etmek, ilgisini

⁶ Durmaz, *Celâl Nuri İleri ve Âti Gazetesi*, 17

⁷ Duman, *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri*, I, s. 696

⁸ “Resimli Kitab”, *Türk Dili Ve Edebiyat Ansiklopedisi*, VII, s. 313.

arttırmaktır. Dergi, topluma her konuda tercüman olmayı da amaçları arasında saymıştır. Fakat bunu yaparken gerçeklerin tercümanı olma ilke edinilmiş ve belli bir seviye takip edilerek neşrolunmuştur.⁹ *Resimli Kitap*'ın muhtevasında birçok konu ele alınmış ve bunlar hakkında makâleler yazılmıştır. Edebiyatımız bakımından kıymetli makalelerin yer aldığı mecmâada, Raif Necdet (Kestelli) tarafından kaleme alınan, aylık edebi faaliyetlerin icmal ve tenkidine ayrılmış << Muhasebe-i edebiye>>lerdir.¹⁰ Spor alanında Selim Sırrı (Tarcan), hikayede Ahmet Hikmet müftüoğlu, şiirde Kemalzâde Ali Ekrem, Celâl Sahir Bey, Hamdullah Subhi, Recaizâde Mahmud Ekrem, romanda İzzet Melih, Halid Ziya, mûsikî alanında Rauf Yektâ, İsmail Hakkı Bey, Rıza Efendi, Leyla ve İhsan Sabri hanımlar da notalar yayımlamışlardır. *Resimli Kitap* bu tür konuların dışında tercüme eserlere, kitaplar hakkında bilgilendirmeye de yer vermiştir. Rauf Yektâ Bey'in iki makâlesi *Resimli Kitap*'ta mevcuttur. *Resimli Kitap*'ın bütün nüshaları Hakkı Tarık Us Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. İSAM Kütüphanesi'nde de bir çok sayısı mevcuttur.

C. YENİ MECMÛA

İlim,sanat ve ahlâka dair haftalık olarak yayımlanan *Yeni Mecmûa*, 12 Temmuz 1333/ 1917 tarihinde İstanbul'da yayın hayatına başlamıştır. İstanbul Hilal Matbaası, Ahmed İhsan Matbaası tarafından basılmış ve 23x30¹¹cm ebadındadır. *Yeni Mecmûa*'nın kuruluşu sırasında Ziya Gökalp mecmûanın neşri ve dağıtılmasında maddi imkansızlıklardan dolayı çok zorlanmıştır. Bu sebepten dolayı *Yeni Mecmûa* ,hükümetin (İttahat ve Terakki) maddi desteğiyle çıkarılmaya başlamıştır.¹² Derginin sorumlu müdürü İttahat ve Terakki partisi üyelerinden Mehmet Talat'tır. I. Dünya Savaşı sırasında yayımlanan dergi Mondros Mütarekesi üzerine I. Yayın dönemini kapatır.(26 Teşrinievvel 1918).¹³ Bu döneme kadar toplam 66 sayı çıkarılmıştır. Derginin son sayısında derginin kurucuları, artık Türk vatani ve milleti karşısında, kendilerinin hiçbir

⁹ Ustaogllu, Rasim, *Resimli Kitap (1324/1908-1329/1913) Ve Resimli Gazete (1339/1923-1929)'Nin Dil, Edebiyat Ve Kültür Yazılarının Sistematik İndeksi* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. V.

¹⁰ “Resimli Kitab, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, VII, s. 313.

¹¹ Duman, *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri*, II, s. 942.

¹² Yamaç, Zehra, *Basın Tarihinde Yeni Mecmûa Muhteva Analizi* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul: İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991, s. XI.

¹³ “Yeni Mecmûa”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, VIII, s.585.

şey yapamadıklarını açıklayarak yayına son vermiştir.¹⁴ Derginin kapanma sebebi olarak, yabancı kaynaklardan gelen şiddetli baskıyı göstermiştir. Derginin neşriyatını yürüten Ziya Gökalp Malta'ya sürülür. Yayımda izlenen fikir ve görüşler tamamen Ziya Gökalp'in belirlemiş olduğu çizgiye göre yapılmıştır. Derginin muhteviyatında Türkçülüğün temel esas alındığı, eğitim, dil, iktisat, edebiyat, tarih gibi konuların buna paralel olarak işlendiğini belirtilmiştir. *Yeni Mecmûa*'nın Türk basın tarihi ve fikir hayatındaki asıl önemi, Ziya Gökalp'in ictimâiyyat başlığı altında yazdığı Türkçülük konusunda yazdığı makâlelerden ileri gelmektedir.¹⁵ *Yeni Mecmûa*'nın yazar kadrosunda başta Ziya Gökalp olmak üzere, Mehmet Fuad Köprülü, Yahya Kemal, Ali Canib, Hakkı Süha, Ömer Seyfettin, Ahmet Haşim, Ahmet Ağaoğlu gibi Türk edebiyatında söz sahibi usta kalemler vardı. *Yeni Mecmûa* 1 Kanunisanı 1923 tarihinde yeniden yayımlanır. Bu defa imtiyaz sahibi Falih Rıfkı Atay'dır. On beş günde bir çıktığı bu dönemde ancak 23 nüsha yayımlanır.¹⁶ *Yeni Mecmûa*'nın iki tane "fevkalade nüsha" çıkardığını görüyoruz. Birincisi "Çanakkale" (5 Mart 1331), ikincisi "Bursa" (1 Mayıs 1921) dır. Çanakkale özel nüshasında Rauf Yektâ Bey'in "Millî Tekbir" adlı makalesi ve aynı adla bir de bestesi bulunmaktadır. Rauf Yektâ Bey *Yeni Mecmûa*'ya toplam 3 makâle yazmıştır. *Yeni Mecmûa*'nın sayılarını İSAM (İslam Araştırmaları Merkezi) başta olmak üzere BDK (Beyazıt Devlet Kütüphanesi) ve TBMM (Türkiye Büyük Millet Meclisi) kütüphanesinde bulabiliriz.

D. ŞEBBÂL DERGİSİ

Şebbâl dergisi 1 Mart 1325/1909 – 10 Temmuz 1330/1914 yılları arasında on beş günde bir yayımlanan kültür ve magazin dergisidir. Birinci Dünya Savaşı'nın (28 Temmuz 1914) başlangıcına kadar yayın hayatını sürdüren bu derginin sahibi ve müdürü Hüseyin Sadettin Arel'dir. Dergi İstanbul, Agop Mattesyon Matbaası¹⁷nda basılmış olup, 27x40 cm ebadındadır. Derginin fiyatı 5 kuruştur. Osmanlı magazin dergileri içinde önemli bir yeri olan *Şebbâl*, hemen her konudan bahseder.¹⁸ *Şebbâl*'in her sayısının kapağında kapağında yazılı olan " On beş günde bir neşrolunur ve her

¹⁴ Falih Rıfkı "Karagün Tecrübesi", *Yeni Mecmûa*, sy. 66, s. 261-262.

¹⁵ Yamaç, *Basın Tarihinde Yeni Mecmûa Muhteva Analizi*, s. XI

¹⁶ "Yeni Mecmûa", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, VIII, s.585.

¹⁷ Duman, *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri*, II, s. 777.

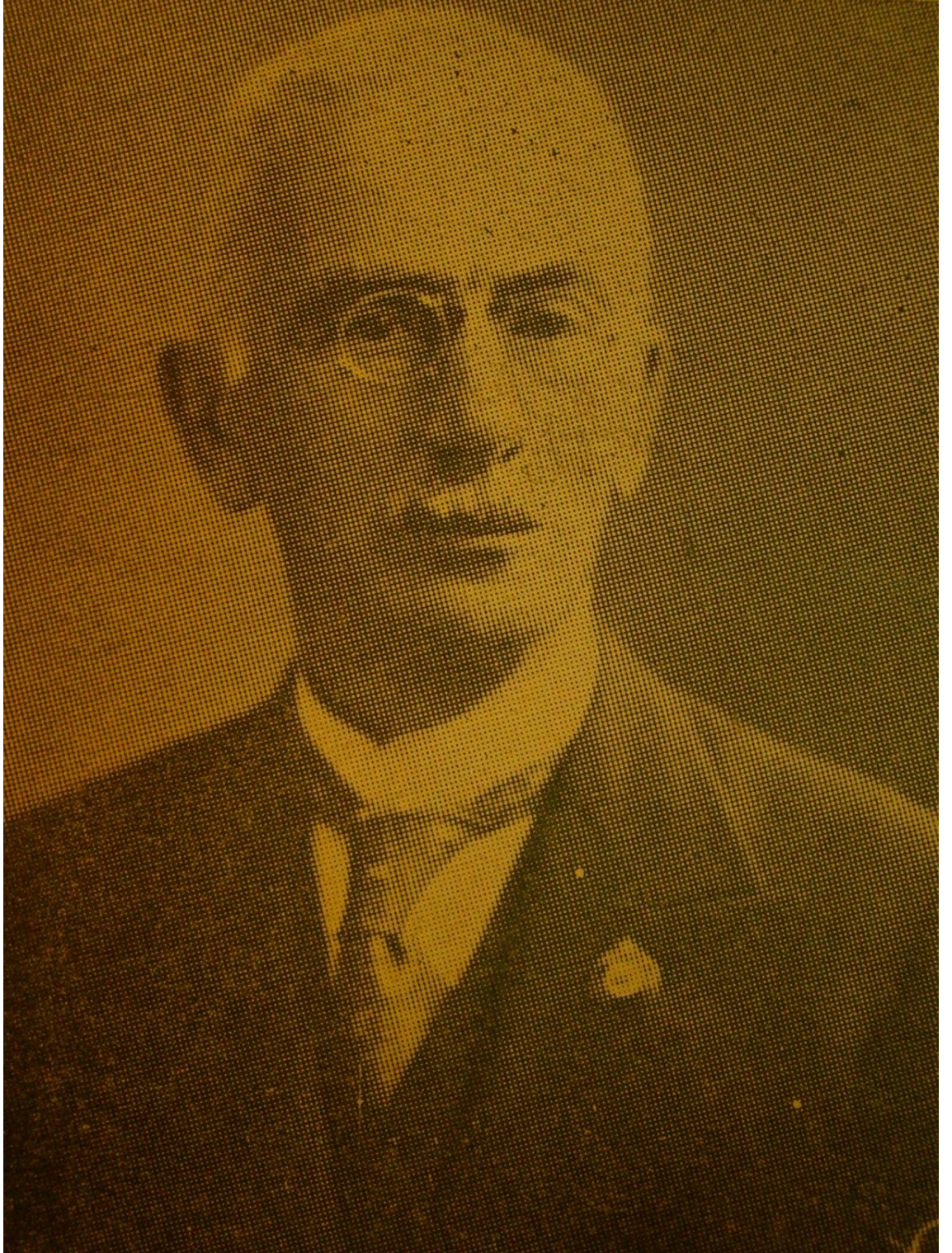
¹⁸ "Şebbâl", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, VIII, s. 115.

şeyden bahs eder, risâle-i musavvere.” buna kanıt olarak gösterilebilir. Genel olarak konu başlıkları şunlardır: şiir, edebiyat, sosyoloji, tarih, müzik, hikâye, tiyatro, siyaset, fen ve teknoloji, fotoğrafçılık, yeni basılan kitapların tanıtımı. Ayrıca haberleri ilanlar ve spor haberleri de yer almıştır.

Matrisleri İtalya’da hazırlanan bu dergi, o yıllardaki yayınlara göre, gerek baskı gerekse kalite yönünden üstün nitelikteydi. Ancak 100 sayı çıkabilen *Şehbâl*, İstanbul’un işgali sırasında idari binası yanarak koleksiyon ve belgeleri yok olmuştur. Dergi, müziğimiz hakkında araştırma yapanlar için önemli kaynaklardan biridir.¹⁹ Yazar kadrosundaki bazı önemli kişiler arasında başta Hüseyin Sadettin Arel olmak üzere (aynı zamanda derginin sahibi olup, Bedi‘ Mensi imzalı makaleler de yazmıştır.), Rauf Yektâ Bey, Dr. Galip Ataç, Enis Behic, Abdülhak Hâmid, Cenab Şehabettin, Faik Ali, Falih Rıfkı, İzzet Melih, Abdullah Cevdet gösterilebilir. *Şehbâl*’in bütün sayıları birçok kütüphanede bulunabilir. Bunlar arasında İSAM (İslam Araştırmaları Merkezi), İstanbul Atatürk Kitaplığı (Belediye kütüphanesi), TBMM Kütüphanesi özellikle zikredilmelidir.

¹⁹ Uymaz, Bora, *Şehbâl’de Mûsikî Yazıları (1-50 Sayılar)*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniv., 2005, s.XV

III. RAUF YEKTÂ BEY'İN HAYATI ve MÛSİKİŞİNASLIĞI



A. HAYATI

1. Ailesi

Mehmet Rauf Yektâ Bey 27 Mart 1871 (5 Muharrem 1288) tarihinde İstanbul, Aksaray, Vâlîde Sultan Cami-i Şerîfi yakınlarında bulunan Muhtesib Karagöz mahallesinde (günümüzde İstanbul Belediye Sarayı'nın giriş kapısının bulunduğu yer) doğdu. Rauf Yektâ'nın babası Ahmet Arif Bey (1888) Mektûbî-i Seraskerî Kalemi mümeyyiz-i evvel-i görevinde bulunmuştur. Mustafa Rona'nın *50 Yıllık Türk Mûsikîsi* adlı eserinde ise Rauf Yektâ'nın 1878 yılında doğduğu kaydedilmiş ise de yaptığımız araştırmalar sonucu başvurulmuş diğer kaynaklarda DİA (Diyanet İslam Ansiklopedisi)'nin 34. sayısı "*Rauf Yektâ Bey*" maddesi (Nuri Özcan), *Rauf Yektâ Bey* (Süleyman Erguner), *Türk Musıkisi'nin 100 Bestekârı* (Sadûn Aksüt), *Rauf Yektâ Bey'in Hayatı ve Eserleri* (Murat Bardakçı), *50 Türk Müziği Bestekârı* (M. Fatih Salgar), *Türk Bestecileri Ansiklopedisi* (Yılmaz Öztuna), *Türk Musıkisi Tarihi* (Nazmi Özalp) adlı eserlerde Rauf Yektâ Bey'in 1871 yılında doğduğu belirtilmiştir.

Annesi İkbâl hanımdır. Babası Mehmet Emin Efendi ilmiye sınıfındandır. Asıl adı Mehmed Rauf olup büyükbabasının dedesi Hüseyin Hüsnü Efendi'nin Reîsül-küttâb vekilliği görevinde bulunmasından dolayı İstanbul'da Reîsülküttâbzâdeler diye tanınmaktadırlar. Mehmet Rauf 3-4 yaşlarında iken ailece yapılan bir gezi sırasında yaylı arabanın okunun göğsüne girmesiyle annesi İkbâl hanım vefat eder. Yedi yaşlarında iken de babasını kaybeden Rauf Yektâ Altûnizâde ailesi tarafından yetiştirildi. Eşi Zeliha Mün'ime Yektâ (1888-1970) Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın torunlarından Mustafa Süreyya Bey ile Aydın valisi Abdullah Paşa'nın kızı Fatma Hanımın kızıdır. Bu evlilikten iki erkek , iki kız çocuğu olmak üzere toplam dört çocuğu dünyaya gelmiştir : Celâleddin Emced Yektây (1904-1954), Fatma Lâmia (1909-1916), Emine Talia Hanım (1913), Ahmed Ârif Yektây (1917-1984)²⁰

2.Öğrenimi Ve Çalışma Hayatı

Simkeşhâne İbtidâî Mektebi'ni başarıyla bitirdikten sonra Aksaray'daki Mahmûdiyye Rüştîyesi'ni de 28 Temmuz 1884 tarihinde birincilikle bitirdi. Okulu bitirdikten hemen sonra dedesi Mehmet Emin Efendi'den gelen gelirin hazineye kalmaması için Dîvân-ı Hümâyûn Kalemi'ne katip yardımcılığına başlayarak

²⁰ Erguner, Süleyman, *Rauf Yektâ Bey*, İstanbul, 2003, s. 16

memuriyete ilk adımını attı. Burası sadâret (başbakanlık) dairesinin âmedî-i dîvân-ı hümayun idaresindeki en geniş kısmı idi.²¹ Memuriyete başladıktan sonra da eğitimine devam etti. Mektebü'l-Lisan'da dört yıl okuyarak Fransızca'yı mükemmel derecede, Arapça ve Farsça'yı hocalardan özel dersler alarak öğrendi. Öğrendiği bu diller vasıtasıyla daha sonra mûsikî çalışmaları ve araştırmaları esnasında kendisine büyük kolaylıklar sağlamış ve mûsikî ile ilgili çalışmaları yabancılar tarafından da büyük bir takdir görmüştür. 1885 yılında Kayıtlar Odası'nda çalışmaya başladı. 1894 yılında bir süreliğine Halep'e gitti. Dönüşünde tekrar Divân-ı Hümayun'a devam etti. Bu dönemde hat derslerine devam ederek hocası Hattat Nasûhî (Nâsîh) Efendi (1813-1885) tarafından kendisine Dîvânî yazıda icâzet verilir. O dönemde Mehmed Rauf adında başka bir gazete yazarı olduğundan hocası kendisine “Yektâ” mahlasını verdi. 13 Mart 1895 tarihinde Sâlise rütbesi (binbaşı karşılığı)'nin ardından 1897 yılında başmünevvidliğe, bir ay sonra rütbe-i sâniyenin sınıf-ı sânisine (yarbay karşılığı) terfi etti. 1900 yılında dördüncü rütbe Osmânî, 1903 yılında ise nişân-ı Mecîdî verildi. 1906 yılında albay karşılığı olan mümeyyizliğe, 1908 yılında Baş kâtip muâvinliğine getirilir. 1922 yılında yapılan düzenlemeyle Dîvân-ı Hümayun beylikçi muavinliğinden emekli edildi. O sırada Beylikçi ise İbnülemin Mahmud Kemal (İnal)'dır.²²

3. Vefatı

Rauf Yektâ Bey tifo hastalığına yakalandıktan sonra uzun müddet tedavi gördü bu hastalıktan kurtulamayarak 9 Ocak 1935 Çarşamba günü saat 1.30 da Beylerbeyi'ndeki evinde vefat etti. Tedavisinin Gaziantep'li müzisyen Dr. Emin Kılıçkale tarafından sürdürüldüğü anlaşıyor.²³ Cenazesi bir gün sonra Kuzguncuk'taki Nakkaştepe mezarlığına meşhur bestekâr Şevki Bey'in yanına defnedildi. Ölümü üzerine Abdülbaki Gölpınarlı'nın yazdığı yedi ayrı tarih mısraından ikisi şöyledir : “Rauf Yektâ'yı kaybettik bu yıl hay” (1353); “Kutb-i nâyî ney gibi hâmûş oldu el-meded”. Ölümünden sonra Bakırköy Zuhuratbaba'da bir sokağa adı verildi. 1934 yılı sonlarında radyolardan Türk mûsikîsinin kaldırılmasından duyduğu üzüntüyle

²¹ Öztuna, Yılmaz, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü* II, İstanbul: Orient Yayınları, 2006, 216.

²² Bardakçı, Murad, “Rauf Yektâ Bey'in Hayatı ve Eserleri”, *Türk Mûsikîsi Rauf Yektâ Bey*, çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, 9.

²³ Bardakçı, “Rauf Yektâ Bey'in Hayatı ve Eserleri”, *Türk Mûsikîsi Rauf Yektâ Bey*, 11.

hastalığının şiddetlendiği ve defni sırasında Cemal Reşit Rey'in Ruşen Ferit Kam ve Mesut Cemil'e "Mûsikî şehidi oldu" dediği nakledilir.²⁴

B. MÛSİKÎŞİNASLIĞI

1. Mûsikî Öğrenimi

Rauf Yektâ Bey ilk mûsikî eğitimini devrinin en önemli mûsikîşinâsı olarak gösterilen Zekâî Dede (1825-1897) den almıştır. Mûsikîye yeni başladığı tarih olan 1885 yılında, Bahariye Mevlevîhânesi'nde Zekâî Dede'ye takdim edildiğinde; kendi ifadesiyle "şarkıyat " adı altındaki parçalara asla önem vermeyen, ancak eksik ve yanlış olarak iki murabba'ı bilebilen bir Rauf Yektâ vardır. Gittiği bir mûsikî meclisinde İsmail Dede Efendi'nin "Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım etti şeydâ" adlı hicaz yürük semâî'sini ilk defa dinlemiş idi.²⁵ Dinlediği bu eşsiz eserden oldukça etkilenen Rauf Yektâ, Zekâî Dede ile Bahariye Mevlevîhânesinde meşke başlamış özellikle dînî eserler meşk etmiştir. İlk olarak sabâ zemzeme sonra sûzinâk âyinlerini beş hafta boyunca meşk etmişlerdir. Beylerbeyi Camii başmüezzini Osman Efendi'den dini eserler ve özellikle na'lar meşketmesinin yanı sıra Batı notası öğrettiği Zekâîzâde Hâfız Ahmed (Irsoy) ve Bolahenk Nuri Bey'den aldığı derslerle de repertuvarını zenginleştirdi.

1888'de yâni on yedi yaşında Kulekapısı Mevlevîhânesi şeyhi Ataullah Efendi'ye intisab etti.²⁶ Rauf Yektâ Bey'in mûsikî nazariyatı eğitiminde ilk ve en önemli hocası Şeyh Ataullah Efendi'dir. Ataullah Efendi (1842-1910), yüzyıllar içinde gelişen mûsikî nazariyatımızın, son zamanlarda genellikle beste yapmaya yönelik bir mûsikî ortamı içinde, nazarî konuların göz ardı edildiğini fark ederek, kendini bu konuda yetiştirmiş, edindiği bilgileri öğrencilerine aktarmıştır. Tam bu sıralarda, Fârâbî ve İbn-i Sînâ gibi nazariyatçıların izinde giden bir nazariyatçı hoca ile çalışmak isteyen Rauf Yektâ, hocasının da bu durumdan çok memnun olduğunu, çünkü o sıralarda bu konularda çalışmak isteyen pek kimse olmadığını, kendisindeki bu arzunun, hocasını da kamçılıdığını söylemektedir.²⁷ Böylece hocasının da teşvikiyle eski ve Arapça yazılmış bir edvar kitabını inceleyerek çalışmaya başladı. Mûsikînin fizik ve akustik bahislerini

²⁴ Özcan, Nuri "Rauf Yektâ Bey", *DİA*, XXXIV, s. 469.

²⁵ Rauf Yektâ, *Esâtiz-i Elhân -Zekâî Dede-*, 30

²⁶ Özalp, Nazmi, *Mûsikî Tarihi II*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 2000, s. 161.

²⁷ Rauf Yektâ, *Türk Mûsikîsi*, s.43.

büyük matematik bilgini Salih Zeki Bey'den (1864-1921) öğretilir.²⁸ Nazarî olarak iyi bir eğitim alan Rauf Yektâ , daha sonraki yıllarda yalnızca kendi çabalarıyla derinleşmiş, Doğu ve Batı literatürünü taramış, ancak kendisini bu yola teşvik eden ilk hocasını hiçbir zaman unutmamış ve minnetle andığı Ataullah Efendi'ye Farsça'dan çevirdiği Molla Cami'nin *Mûsikî Risâlesi*'ni ithaf ederek, bir öğrenciden beklenen kadirşinaslığı yerine getirmiştir.²⁹ Rauf Yektâ mûsikîye ney sazıyla başlamıştır. Ney hocaları arasında Kulekapısı(Galata) Mevlevîhânesi neyzenleri Sabri ve Hacı Ali Dedeler, Neyzen Cemal Dede, Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi ve neyzenbaşısı Hüseyin Fahreddin Dede(1854-1917) ve son olarak Üsküdar Mevlevîhânesi neyzenbaşısı Aziz Dede gelir. Rauf Yektâ'nın mûsikî ilmi ve icrâsındaki ikinci hocası Yenikapı Mevlevîhânesi mesnevîhanı ve şeyhi Celâleddin Dede Efendi (1849-1907)'dir.³⁰ Rauf Yektâ Şeyh Celâleddin Dede'nin tasavvuftaki enginliğinin yanında, mûsikideki ilmi ve icrâsında kendisinden öncekilerden çok ileride olduğunu belirtmiştir. Tanbur derslerini Celâleddin Dede'den alan Rauf Yektâ, Yenikapı Mevlevîhânesinde karşılaştığı hocanın torunu olan neyzen Gavsî Baykara (1902-1967) 'ya

“Biz mûsikî ilmini büyük pederiniz Celâleddin Efendi merhumdan emanet aldık” demiştir.”³¹

Bazı mûsikî meclislerinde tanbur icracılığını sürdüren Rauf Yektâ, özellikle Said Halim Paşa'nın Sarıyer'deki yalısında haftada iki gün yapılan fasıllara tanbûrî ve hanende olarak katılmıştır. Bu mecliste Rauf Yektâ'nın yanında şu üstadlar yer alıyordu : Neyzen Aziz Dede, Kanûnî Hacı Arif Bey, Tanbûrî Cemil Bey, Bestenigar Ziyâ Bey, Kaşıyarık Hüsameddin Bey, Ali Rıfat Bey (Çağatay).³²

2. Mûsikî Çalışmaları

Rauf Yektâ Bey küçük yaşta mûsikî öğrenimine başlamış olup bununla beraber kitap okuma aşkı kendisini nadide eserleri toplamaya sevk etmişti. Bunun sonucu olarak çok değerli ve kaliteli eserleri ihtiva eden bir kütüphane vücuda getirdi. Mûsikî

²⁸ Öztuna, Yılmaz, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü II*, İstanbul: Orient Yayınları, 2006, s.217.

²⁹ Bardakçı, “Rauf Yektâ Bey'in Hayatı ve Eserleri”, *Türk Mûsikîsi Rauf Yektâ Bey*,.9.

³⁰ Erguner, *Rauf Yektâ Bey*, 26.

³¹ Baykara, Gavsî, “Ruhu Şâd Olsun”, *Mûsikî Mecmûası*, nu. 27, s.22.

³² Erguner, *Rauf Yektâ Bey*, 29.

sanatımıza ışık tutacak olan pek çok eser, bu kütüphânedeki bugün de önemini korumakta ve kendine uzanacak elleri beklemektedir. Bunların arasında otuz kadar yazma eserin çok önemli olduğu biliniyor.³³ Rauf Yektâ Bey'in mûsikî hayatı, üç yönden incelenmelidir. O önce Türk Müzikolojisi'nin kurucusu, daha sonra bir besteci ve mevlevîhânelerde neyzenbaşı olacak düzeyde bir ney icracısıdır.³⁴ Rauf Yektâ Bey mûsikî ile ilgili asıl çalışmalarını Divân-ı Hümâyûn Beylikçi Kaleminden emekli olduktan sonra arttırmıştır. Bundan sonra çalışmalarını tamamen mûsikîye yönelik olarak sürdürmüş ve 1923 de ikinci kez kurulan Darülehân'da (İstanbul Belediye Konservatuarı) kurucuları arasında yer alıp "Türk Mûsikîsi nazariyatı ve tarihi" okutmuştur. 1926'dan vefatına kadar (1935) Türk Mûsikîsi Eserlerini Tesbit ve Tasnif Heyeti'nin başkanlığını yaptı. Bu heyette Rauf Yektâ ile birlikte Zekâîzâde Ahmet Efendi, Muallim İsmail Hakkı Bey bulunuyordu. İsmail Hakkı Bey'in vefatından sonra Ali Rıza Çağatay heyete katılmış olup, bu heyet dînî ve lâdînî birçok eserin yok olup gitmesini önleyerek mûsikîmize çok büyük hizmetlerde bulunmuştur. 1932 yılında Hüseyin Sadeddin Arel'in tavsiyesi ile Dr. Suphi Ezgi de bu heyete dahil olmuştur. Rauf Yektâ, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel'in nazariyat alanında yapmış olduğu çalışmalar sonucunda günümüz Türk Mûsikîsi sisteminin temeli atılmıştır.

Rauf Yektâ Bey 8 Mart 1932 tarihinde Kahire'de düzenlenen mûsikî kongresine davetli olarak Mesûd Cemil'le birlikte katılmış, bu kongrede makam, usûl ve telif komisyonu başkanı olarak görev yapmıştır. Bu toplantıdaki izlenimlerini Mesud Cemil şöyle özetliyor : "..... Türk Mûsikîsi'nin ses sisteminin mahiyetini, en büyükleri dahil, bir türlü kavrayamayan müsteşriklere ve hepimize yirmi dördü tabii sistemi fizik ve matematik esaslarıyla ilk öğreten odur. Ondan sonra gelenler sadece ilerletmişlerdir."

³⁵ Bu kongrede Rauf Yektâ Bey'in yayınladığı 30 makâle "*Mutâle'ât ve erâ'e havle mu'temeril-mûsikîyyi'l-'Arabîyye (Kahire 1934)*"³⁶ adlı kitapta toplanarak neşredilmiştir. Arapça'ya tercemesi, Abdülaziz Emin tarafından yapılmıştır. Yazarın

³³ Özalp, *Mûsikî Tarihi* II, s. 163

³⁴ Bardakçı, "Rauf Yektâ Bey'in Hayatı ve Eserleri", *Türk Mûsikîsi Rauf Yektâ Bey*, 9.

³⁵ Özalp, *Mûsikî Tarihi* II, s.164

³⁶ Özcan, "Rauf Yektâ Bey", *DİA*, XXXIV, s. 469.

Şark mûsikîsinin yaygınlaştırılması üzerine görüşlerini açıkladığı kitap 101 sayfadır ve bu da Murad Bardakçı'nın özel kütüphanesinde bulunmaktadır.³⁷

Rauf Yektâ Bey telifleri ve mûsikîyle ilgili hemen her konuda kaleme aldığı 400 civarında makâlesiyle kendini mûsikî çevrelerine kabul ettirmiştir. 6 Nisan 1898 (25 Mart 1314) tarihli *İkdâm* gazetesinde yayımlanan “Osmanlı Mûsikîsi Hakkında Birkaç Söz” adlı makâlesiyle başladığı mûsikî yazarlığına ses fiziğini ve ilmi üslûbu getirmiş, Ahmet Mithat Efendi, Zâti Bey (Arca), Nuri Şeydâ, Mahmut Ragıp (Gazimihal) gibi yazarlarla girdiği mûsikî tartışmaları dönemin ciddi polemikleri arasına girmiştir.³⁸

Rauf Yektâ Bey mûsikî adına büyük eserler vermesine karşın yetiştirmiş olduğu öğrenci sayısı azdır. Bunlar arasında Subhi Ezgi (1869-1962), Halil Can (1973), Sadettin Heper (1899-1980), Mesud Cemil (1902-1963), Zeki Ârif Ataergin (1896-1964), Neyzenbaşı Emin Efendi (1883-1945), Burhaneddin Ökte (1904-1973), Ruşen Ferit Kam (1905- 1981), Şefik Gürmeriç (1908-1967) gösterilebilir.

3. Eserleri

a. Mûsikî Eserleri

Rauf Yektâ Bey dini ve din dışı olmak üzere toplam 50 kadar eser bestelemiştir. 1 Mevlevî ayini, 5 peşrev, 1 tekbir, 3 saz semâîsi, 5 beste, 1 kâr, 5 şarkı, 1 sengin semâî, 2 ağır semâî, 5 marş bestelemiştir.³⁹

1) Saz Eserleri

a) Peşrevler

1. Yegah Peşrev
2. Neva Peşrev
3. Irak Peşrev
4. Mahur Peşrev
5. Yegah Son Peşrev ve Yürük Semai

b) Saz semâîleri

1. Acem Buselik Saz Semâîsi
2. Arazbar Buselik Saz Semâîsi

³⁷ Aksüt, Sadün, *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1993, 306.

³⁸ Özcan, “Rauf Yektâ Bey”, *DİA*, XXXIV, s. 469

³⁹ Özalp, *Mûsikî Tarihi II*, s. 166.

3. Beyâti Saz Semâîsi
4. Beyâti Araban Saz Semâîsi
5. Mahur Saz Semâîsi
6. Nevâ Saz Semâîsi
7. Nay Nâme (Erguner,*Rauf Yektâ Bey*,s.41)

2) Sözlü Eserler

1. Yegâh Âyin-i Şerif (Ey nâyi hoş nevâyîvki dildâr ü dilkeşî)
2. Yegâh İlâhi (Ey tâbî'i nefis ü heva)
3. Şedaraban İlâhi (Karîn-i bezmi hâs eyle)
4. Rast Millî Tekbîr (Allah ü ekber)
5. Tahir Buselik Kâr (Erguner,*Rauf Yektâ Bey*,s.42)
6. Araban I. Beste (Tura-i zerrîni dökmüş)
7. Beyâti Araban Buselik Beste (Gönlümü sevdâ-yı zülfün)
8. Eviç Murabba‘ Beste (Halka-i zülf-i siyâhı fark olunmaz dâmden)
9. Hisar Buselik Beste (Acep o Zühre gibi zâde-i emâ mı olur)
10. Neva Beste (Ey bülbül-i rebî, bais nedir nevâya)
11. Bestenigar Aksak Semâî (Gönül bestenigâre sâkiyâ peymâneler dolsun)
12. Beyati Araban Buselik Sengin Semâî (Ey gözleri âhû beni kıl valsına merhem)
13. Araban Aksak Semâî(Gülistân-ı cemâlinde femin gonca)
14. Bestenigar Şarkı (Sevdi canım sen gül-i nâzik-teni)
15. Dilkeşîde Şarkı (Kapılma ey gönül)
16. Hicaz Şarkı (Oldu şeb mahmûr-ı)
17. Nevâ Şarkı (Au nom d'Allah ne doute pas jeune homme)
18. Sipihr Şarkı (Gönül aşkına bend oldu)
19. Ahretlik- Evlatlık Kız
20. İstiklal Marşı (Korkma sönmez)
21. Mahur-Muzafferiyet Marşı
22. Rast- 1908 Hürriyet Marşı (Doğru özlü erleriz)
23. Hüseyini Marşı (Kasdetti vatana hâin düşmanlar)
24. Esirgeme Derneği Marşı (Biz ölen Rumeli'nin çarpan nabzıyız)

b. Kitapları

1. Esâtîz-i Elhân, I. Cüz : *Hoca Zekâî Dede Efendi*, İstanbul Mahmud Bey Matbaası, 1318 (1902)
2. Esâtîz-i Elhân, II. Cüz : *Hâce Abdülkadir Merâgî*, İstanbul Feride Matbaası, 1318 (1902)
3. Esâtîz-i Elhân, III. Cüz : *Dede Efendi*, İstanbul Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1341 (1925)
4. *Risâle-i Musîkî*, Beylerbeyi, Mürettibhâne-i Husûsi R.Y., 1328 (1912)
5. *Milli Notamız ile Kırâat-ı Mûsikiyye Dersleri*, İstanbul evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1335 (1919)
6. “*La musique Turque*”⁴⁰, Librairie Delagrave, Paris, 1922
7. *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, İstanbul Mahmud Bey Matbaası, 1343(1924)
8. *Şark Mûsikîsi Tarihi*, İstanbul Mahmud Bey Matbaası, 1343(1925)
9. *Mutâle’ât ve erâ’e havle mu’temeril-mûsikîyyi’l-‘Arabiyye*, Matbaat’ül-Evali, Kahire, 1934

NOT 1 : Esâtîz-‘i Elhân serisi daha sonra Nuri Akbayer tarafından kitap haline getirilerek Pan Yayıncılık’tan okurlara ulaştırılmıştır.(Ekim 2000)

c. Makaleleri

Rauf Yektâ Bey’in makâlelerinin neşredildiği mecmûa ve gazetelerden bazıları şunlardır:

Mecmûalar : *Ahenk, Âlem-i Mûsikî, Anadolu Mecmûası, Darülelhân, Hâle, Malûmât, Milli Tetebbûlar, Nota, Peyam, Resimli Gazete, Resimli Kitap, Servet-i Fünûn, Şehbâl, Tiyatro ve Mûsikî, Yeni Mecmûa*

Gazeteler : *Âtî, Çiçek, İkdâm, İleri, Tasvîr-i Efkâr, Tevhîd-i Efkâr, Ümmet, Vakit, Yeni Ses*

Dergiler : *Jules Combarieux, Revue Musicale, Monde Musicale*

⁴⁰ Rauf Yektâ Bey’in Türkçe kaleme alıp daha sonra Fransızca’ya çevirdiği bu monografide Türk mûsikîsi tarihinin nazarî ameli konuları örneklerle anlatılmıştır. Türkçe tercümesi Orhan Nasuhioğlu tarafından önce *Musiki Mecmûası*’nda tefrika edilmiş, ardından *Türk Musikisi* adıyla kitap halinde neşredilmiştir.(İstanbul,1986)

d. Nota Neşriyatı

Nota neşriyatı Darüelhân tarafından kurulmuş olan heyet tarafından neşredilmiştir. Rauf Yektâ Bey de bu heyette olduğundan nota neşriyatı bölümüne eklemeyi uygun bulduk.

1. Dârüelhân Külliyyatı
2. Türk Mûsikîsi Klasiklerinden İlahiler
3. Türk Mûsikîsi Klasiklerinden Bektaşî Nefesleri
4. Türk Mûsikîsi Klasiklerinden Mevlevî Ayinleri

BİRİNCİ BÖLÜM

RAUF YEKTÂ BEY'İN ÂTÎ GAZETESİ'NDEKİ MAKALELERİ ve ÖZETLERİ

I. ÂTÎ-İ MÛSİKÎMİZ¹

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Avrupalılar, birçok husûsatta, biz Türkler'i hâlâ hakkıyla tanımazlar. Hele << bedi'ıyyât>> sâhasında bizim de hâiz-i isti'dâd ve kâbiliyet bulunduğumuzu hatırlarına bile getirmezler; << sanaât-ı nefîse >> ile <<türküler>> arasında münâsebet tasviri – ekseriyet itibariyle- garb zihniyetinin kabul edemediği bir şeydir.

Bu hâle karşı Avrupa'ya kendimizi tanıtmak vazifesinin bizim uhdemize terettüp ettiğine şüphe yok; acaba şimdiye kadar bu vazifeyi ifâ için ne gibi teşebbüsâtta bulunduk? Kemâl-i şükrânla itirâf etmeliyiz ki ahyâren mabeyn-i hümayûn orkestrasının müttefik memâlikte icrâ ettiği seyâhat-ı mûsikiyye bu zeminde atılmış gayet musîb bir hatvedir. Şüphesiz bu orkestra, Türklerin garp âsârını da yine garblılar tarzında icrâ edebilmekteki ehliyet ve kabiliyetlerinin derecâtını göstermesi itibariyle, hakkımızda yerleşip kalmış olan efkâr-ı bâtilayı tashîh edecektir.

Mamâfih gönül arzu eder idi ki sırf millî mûsikîmizi milli sazlarımızla icrâ edecek bir heyet-i mûsikiyyede yine Avrupa'da ikinci bir cevelân daha yapsın; ve aynı zamanda heyetin terennüm edeceği makâmat ve elhân-ı şarkıyyeye dâir mahallî gazetelerinde ilmî makâleler neşr ederek esâtize-i mûsikiyyeyi hakîki Türk mûsikîsinin mâhiyet-i ilmiyesi hakkında tenvîr etsin. Emin olmalıyız ki böyle bir teşebbüs daha ziyâde hüsn-i telakkiye mazhar olacak ve sanaât-ı nefîsede bu âna kadar pek fenâ tanınmış olan << millî >> mevkîmimizin inkişâfıyla lâyük olduğu dereceye irtikâsına hizmet edecektir. Bu noktayı bilhassa ulyâ-yı umûrumuzun nazar-ı dikkatine arz ederiz.

Böyle bir seyâhat-ı mûsikiyyeye zemîn ve zamanın ne kadar müsâit olduğunu göstermek için, son senelerde şark mûsikîsine dâir Avrupa'da tahassül eden meyl ve teveccühün ekseriyet-i kârîince mechûl bulunan safahâtından bahs etmeyi münâsip görüyorum.

Rubu' asra karîb bir zamandan biri garp mûsikîşinâsânı arasında şark mûsikîsine karşı ciddi bir fikr-i tecessüs uyanmıştır. Bu yolda ilk teşebbüs, Fransız âlimi(Dökodre[Docoudray]) tarafından vaki' olmuş idi. Yine Fransızlardan bestekâr-ı

¹ “Âtî-i Mûsikîmiz”, 15 Rebiülahir 1336,Pazartesi, 28 Kanunisani 1334/1918, nu. 28, s.1.

şehîr (Sen Sâns[Saint-Saëns]) dahi aynı yoldaki mesaisiyle temâyüz etmiş ve 1884 senesinde akademi huzurunda yaptığı müsâhabesinin sonlarına doğru << âtî-i mûsikî>> hakkında şu beyânatta bulunmuş idi :

<<... Bahsimize hitâm vermek için biraz da mûsikînin gayet uzak âtîsine atf-ı nazar ve mesela kırkinci asırda bu fennin nasıl bir şekil alacağını tahmin edelim. Şüphesiz bu bâbdaki sözlerimiz faraziyyât-ı sarfa hudûdunu geçemez; mamâfih ihtimâl ki bahsin bu ciheti de dâ'î-i merak addolunur. Çinliler asırlardan beri mûsikîlerinde (lu) tesmiye ettikleri <<yarım perde>> leri tanıdıkları ve nazarî kitaplarında bu perdelerin tarz-ı isti'mâlini irâe ettikleri halde amelîyyât-ı mûsikîde bunları isti'mâl edememektedirler. Gariptir ki biz Avrupalılar da aynı vaziyette bulunuyoruz. Tam bir perdenin << koma>> dediğimiz (1/9) kısmını nazarî olarak hesap ediyoruz da bunu mevki-i isti'mâle koymuyoruz. Teşekkülât-ı hâzıramıza <<yarım perdeler>> kifâyet ediyor; halbuki <<diyez>> ile <<bemol>>ün aynı nağmede birleştiği notalara istinâd eden şimdiki nazariyelerimizle hakikat-i mûsikîye vusûl imkân hâricindedir. İhtimâl, bir zaman gelecek ki kulaklarımız daha ziyâde hassâsiyet kesb edecek ve mehmâ-emken bir idâre-i maslahattan ibâret olan bu nazariye ile iktifâ edemeyecektir. İşte o vakit yeni bir sanat doğacak ve mûsikî-i hâzır, enâfis-i âsârı bâkî iken tekellüm olunmayan elsine-i meyyite hükmüne girecektir. Bunun nasıl bir mûsikî olacağını keşf ve tahmîni kâbil değildir. Çünkü böyle bir mûsikî ânî olarak meydana çıksa bir Çinli (Bethouven)'in bir senfonisini anlamakta ne kadar dûçâr-ı müşkilât olur ise bizim de bu yeni mûsikî karşısında aynı vaziyette kalacağımıza şüphe etmemelidir.

Garbiyyûn nezdinde istikbâl-i mûsikîyyeye dair bu yolda beyân-ı fikir edildiğini gördüğüm vakit, Avrupalılar'ınki gibi <<tam perde- yarım perde>> nazarî-i mahdûdasını takip etmeyen Türk mûsikîsinin tâbi' olduğu kavâid-i lahniyyenin garbiyyûn için mûcib-i istifâde bir tettebbu' zemini teşkil edeceğini düşünerek, Paris'te çıkan (*Revue musicale*) mecmûasına, yedi sekiz sene mukaddem , makâmât-ı mûsikîyyemizin nazarî ve amelî ta'rifâtını hâvî birkaç makâle yazmış ve misâl olarak, uşşak, buselik, nihavent makâmalarını –teşekkülât-ı lahniyeleri itibariyle- izâh ederek, bu makâmların garb mûsikîsinde isti'mâlinden kazanılacak servet-i lahniyyeyi göstermiş idim.

Meğerse (Sen Sâns[Saint-Saëns])'in işaret ettiği yolda yürümek fikri Avrupa'da bazı terakkîperver zevâtın zihinlerini işgal eden bir mesele şeklini almış imiş. Sonradan

muttali' olduğuma nazaran bu fikirde ittihâd eden kimseler (anarmonizm) nâmıyla bir meslek te'sis etmişler; bu mesleğin gayesi ise bir notanın diyezi ile fevkindeki notanın bemolü arasındaki farkı şimdiki gibi birleştirmeyip her ikisini de icâbına göre kullanmak ve binnetice bir bu'd-i zülkül dâhilinde (oktav) <<yirmi dört>> perde kabul ve isti'mâl ederek garb mûsikîsine şimdiye kadar hâiz olmadığı vüs'at ve tenevvü'-i lahniyyeyi vermekten ibâret imiş.

<<Mûsikî-i âti>> taraftarlığı mânâsına olarak (fütürizm) dahî denilen bu mesleğin taraftarları Avrupada gittikçe çoğalarak 1911 senesinde bir beyannâme neşr etmişlerdir. Mûsikîde büyük bir inkılâb yapmak fikri ile çalışan (fütürist)lerin beyannâmesinde dermeyân edilen temenniyât arasında bizce en ziyâde şâyân-ı dikkat görülen cihet, (anarmonizm) mesleğinde mûsikîmiz nazariyesinin hemânda aynen kabûl-i teklif edilmesidir. İşte tam bu sırada bizim makâlelerin (*Revue musicale*) de intişârı bittabiî (fütürist)'lerin işine çok yaramış. Aradan birkaç ay geçmiş idi ki bu zümreden Mösyö (Artur Maquaire) isminde bir Belçikalı bestekâr Brüksel'de (*Armonizm & Fütürizm*) isminde bir risâle neşr etmiş bir nüshâsını muharrir-i âcize göndermiş idi.

Sâhib-i risâle, bilhassa garb mûsikîsinde dahî şarklıların kullandığı perdelerin isti'mâlinde husûle gelecek vüs'at-i lahniyyeyi isbât etmek istiyor ve şark mûsikîsi lehindeki << tez >> yeni müdafaa için (*Revue musicale*) deki makâlelerimi delil gösteriyor idi.

Beş fasla munkasım bulunan bu risâlenin birinci ve ikinci fasıllarında Avrupa Darüelhlân'larının takip ettikleri usûl-i tedrîs dolayısıyla genç zekâların serbestî-i inkişâfına ne gibi mevânî'-i ikâ' edildiğinden, garb âlem-i mûsikîsinde hükm-fermâ olan yolsuzluklardan bahs edilmekte üçüncü faslında dahi (fütürist)lerin maksadı bertafsil izâh olunmakta idi.

Risâlenin (Anarmonizmin tarîk-i amelîsî) serlevhâlî dördüncü faslında ise Avrupa mûsikîsi nazariyesinin esâsı olmak üzere garp hikmet şinâsânının âsârında münderic <<kavâid-i resmiyye>>nin sekâmeti ile (muaddil mıstar) nazariyesinin nevâkısı bilcümle delâiliyle izâh olunuyor idi. Buna mukâbil (fütürist)lerin kabul ettikleri mıstarın her tanini (ton) dört kısma taksim edilerek icâbına göre rub',selâse, nısf perdelerin kullanılacağı ve böyle bir mıstarın sâha-i ameliyâta îsâli için ((Mikyâsü's-savt) ın iânesine bilmürâcaa bulunacak nagamâtın enâbîb-i mutasavvıta yahut (Kristallufon anarmonik) denilen billûrî safîhalara tespit edileceği ve bundan sonrasının

da alât-ı mûsikîyye fabrikacılarınca düşünülecek bir mesele olduğu dermeyân kılınmakta idi.

Risâlenin (İstikbâl yolları) ünvanını hâiz olan beşinci faslında mösyö Mâker (fütürist)'lerin tarîk-i teceddüde azimkârane ilerlemeleri için bir mani olmadığını ve hatta vaktiyle (Lui Luka) nâmında bir zât tarafından yazılan eserde (majör) ve (minör) makâmları haricinde vücûdundan bahs edilen makâmâtı mevki-i icrâyâ koymak mümkün olacağını söylüyor ve bu münâsebetle Alman hikmetşinâsı (Helmolc)'un (*Mûsikînin nazariye-i fizyolojiyesi*) isimindeki eserinden şu sözleri naklediyor idi .

<< Biz küçük yaşımdan beri mi kulaklarımızı ancak << muaddil mıstar>>ın seslerine alıştırmıştık ve bu suretle has mûsikîmizi, makâmâtı kadîmenin tetevvuât-ı lahniyyesi meyânında yalnız majör ve minör dediğimiz iki makâmın pek kolay olan farklarını bula[bilme]k üzere perverde etmiş bulunuyoruz. Bizim (akort) teşkili, makâm değiştirilmesi (modülasyon) vesâitine müracaat sâyesinde elde etmek istediğimiz furuk-ı ifâdeyi mûsikîlerine ilm-i âhengi kabul etmeyen akvâm-ı şarkiiyenin muhtelif makâmlarındaki daha nâzik, daha mütenevvi' vesâit ile icrâ edecekleri tabîîdir. Bundan dolayı akvâm-ı mezkûrenin kulakları bu gibi nâzik farkı idrak hususunda bizimkilerden ziyâde hassas olmasında teaccüb edecek bir şey yoktur.>>

Alman âlim-i şehîrinin bu sözleri mösyö (Mâker)e beyânâtında biraz daha cesâret-bahş oluyor ve bilmünâsebe bizim (*Revue Musicale*) deki izâhatımızı makâm-ı istişhâdda irâd ederek diyor idi ki :

<<Helmolc'un sözleri ne kadar doğrudur! Mantikî düşünelim. (Fisagores koması) denilen 524388/531448 nispetindeki bu'd-ı mûsikî, mâdemki bir kıymet-i lahniyeyi hâizdir; ve mâdemki şarkiiyun –Rauf Yektâ tarafından nihavent, uşşak, bûselik makâmları hakkında yazılan makâlâtta isbât edildiği vechiyle- biz bu'd-i zülkül dâhilinde 24 bu'du gerek sesleriyle gerek sazlarıyla icra edebiliyorlar imiş; o halde biz garblılar sâha-i mûsikîde onlardan niçin daha dün mevkide kalıyoruz? Niçin?.... Niçin?....>>

Münderecâtın-ı bâlâyâ naklettiğim bu risâleden sonra (fütürizm) cereyânının ne gibi safahât geçirdiğini takib edememiş ve alel-husus harb-i umûmîyenin zuhûru böyle cereyanları velevki muvakkaten olsun durduracağını zannetmekte bulunmuş idim. Bu zannımda yanıldığımı geçenlerde (*Osmânişer lüed*) gazetesinde profesör (Für Şimid[Schmidt]) tarafından yazılan mühim bir makâleden anladım. Muhterem

profesörün verdiği malûmata göre (füturizm) cereyânı, harb-i umûmî gavâili içinde bile Almanya'da seri adımlarla yürümüş ve son zamanlarda << tam ve yarım perde >> tarzının tevsîi maksadıyla yapılan yeni tecrübeler netâyic-i mûcib-i memnûniyet görülerek yarım perdeden başka bir de çârek perdenin kabûlü karargîr olmuştur! Zemîn-i mûsikîde şark ile garb arasında mes'ud bir tekarrubun husûlü esaslarını ihzâr edecek olan bu fevkalade mühim cereyan hakkında daha etraflı malûmat almak üzere Berlin'de mukim Alman ulemâ-yı mûsikîsinden bir dostuma müracaât ettim; alacağım tafsilâtın (Âtî) ile neşri mukarrerdir.

Bu münâsebetle birkaç ay mukaddem (*Tanin*) gazetesinde (*Milli Mûsikî*) serlevhası altında yazılan ve mûsikîmizdeki lahnî perdelerin adem-i isti'mâlî lüzûmundan bahs eden (M.M) imzalı makâlelerin hatıra gelmesi kâbil değildir. Filvâki', biz bir taraftan şarkta bu perdelerin (ilmî değildir) kavî-i mücerredî ile terki lüzûmundan bîpervâ bahsederken, diğer taraftan garpta Almanlar'ın << ifâde >> nokta-i nazarından mûsikînin tevsîmi için bizim atacağımız perdeleri ma'al-memnûniyye kabul etmeleri her halde şâyân-ı ibret bir hadisedir.

Şimdilik şu kadar söyleyelim ki âtî-i mûsikîmiz pek parlaktır; Türk mûsikisini milel-i sâire mûsikîlerine cidden gıpta-bahşâ bir mevki' sâhibi olmağa namzettir. Lâkin ihtiyâc-ı zamâna göre çalışarak nevâkısımızı ikmâl ve mevcûdiyetimizi isbât etmek şartıyla. (Darülelhân)'ımızın bu bâbda uhdesine düşen o kadar çok vezâyif vardır ki bunların tadâdını başka bir müsâhebeye bırakıyorum.

Bir de Almanlar'ın ahîren kabulüne karar verdikleri çaryek perdeleri hangi âsâra tatbik edecekleri câ-yi suâldir; Mozart'ın, Wagner'in eserleri bittabiî bu perdelere muhtac değildir. O halde bunların mahal-i tatbîki olan makâmatımızı onlara vesâit-i fenniye ile izâh ederek:

-Aradığınız şeyler zâten şarkda bilfiîl işte mevcuttur! Der isek, hem mûsikî husûsunda şark ile garb mâbeynini ayıran kuvve-i mâni'ayı ortadan kaldırmak sûretiyle tarafeynin mütekâbil istifâdesini te'min etmiş, hem de asırların tekallübât-ı dîrâ-dûrî arasında nasılsa mevcûdiyetini muhâfaza edebilmiş olduğumuz bir mûsikînin, henüz garbiyyûnun sem'an lezzetini bilmedikleri, makâmat-ı latîfesini garb alemine tanıtmakla iftihâra hak kazanmış olur idik...

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ bu makâlesinde mûsikîmizin geleceğinin çok parlak ve diğer bütün milletler tarafından örnek alınacağına dair fikirlerini delilleriyle isbat etmeye çalışmıştır. Makâlenin başında batılıların müziğimiz hakkında yeteri kadar bilgiye sahip olmadıklarından, bizim estetik ve sanatta ne kadar ileri düzeyde olduğumuzdan habersiz olduklarından bahsetmiştir. Fakat Hümâyûn orkestra'mızın, ittifak ettiğimiz devletlerde vermiş olduğu konserler sayesinde batı müziğini ne kadar güzel surette icra ettiğimizi görmüşlerdir. Rauf Yektâ'nın gönlünde asıl yatan, bugüne kadar yanlış bilinen müziğimizi kendi sazlarımızla batılılara tanıtmak, müziğimizin ne kadar zarif ve estetik olduğunu yani layık olduğu konumdaki yerini göstermektir. Çeyrek asırdan beri batılıların müziğimize karşı büyük bir çalışma içinde olduklarını belirten Rauf Yektâ, Fransız [Docoudray]Dökodre'nin başlatmış olduğu incelemeler diğer batılı müzisyenlere örnek olmuş Fransız Sen Sans[Saint-Saëns], Belçikalı Artur Mâker gibi önemli üstadların büyük gayret içinde olduklarını belirtmiştir. Sen Sans[Saint-Saëns]'ın akademi huzurunda vermiş olduğu sunumda gelecekte müziğin yapısının değişeceğini ve bu yönelimin küçük komaları da kullanabilecek seviyeye geleceğinden bahsetmiştir. Batı müziğinde nazarî olarak bir koma kullanılmakta fakat uygulamada ise kullanılmamaktadır. Sen Sâns[Saint-Saëns]'ın bu ifadeleri bizim müziğimizin gelecekte önemli bir konumda olacağını göstermiştir. Rauf Yektâ makâlenin devamında batıda buna paralel olarak çeşitli akımların oluştuğundan bahsetmiştir. Füturizm, anarmonizm gibi akımların müzikte köklü değişikliklerin yapılması gerektiğini savunmuşlardır. Aslında bu akımların ortaya çıktığı sırada Rauf Yektâ'nın *Revüe Musicale*'de yazmış olduğu makâlelerin de etkili olduğunu görmekteyiz. Makâlelerde Türk müziğinin yapısı hakkında bilgiler vermiştir. Mösyö Mâker füturizm akımının sürdürülmesinde kaynak olarak bu makâleleri göstermiştir. Rauf Yektâ makâlenin sonunda bütün bu akımların Türk müziğinin önemini arttırmakla beraber, müziğimizin inceliklerinin de farkına varılmasına yol açmasından duyduğu haklı gururu zevkle ifade etmiştir.

II. YİNE ÂTÎ-İ MÛSİKÎMİZ²

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Geçenlerde (Âtî-i mûsikîmiz) serlevhası altında yazdığım makâle münderecâtının, garpperestlikte bir garblıdan daha ileri giden maateessüf emsâli aramızda pek olmayan zevât nezdinde bittabiî hiç beklemedikleri perdeden tanîn- endâz olması itibariyle – dâî-i itirâz görüleceğini zâten tahmin etmemiş değil idim. Muhterem (Âtî)’nin 6 şubat tarihli nüshasında okuduğum imzasız mektup bu tahminimde yanılmadığımı isbât etti.

Sâhib-i mektup her şeyden evvel Avrupa’ya milli âlâtımızla bir Türk heyet-i mûsikîyyesi izâmı hakkındaki mütâlaaya itirâz etmek isteyerek böyle bir seyâhatin icrâsı hâlinde, affolunmaz bir hatâ teşkil edeceğini iddiâ ve bu münâsebetle mâhiyetleri zîrde birer nebze teşrîh edilecek bazı itirazlar dermiyân etmiştir.

Muâzırımızın mektubunda biz bir esâs-ı ilmîye müstenid ve binâenaleyh ciddî sûrette münâkaşaya şâyân-ı itirâzlara tesâdüf edemedik , mamâfih bu mektup bize << âtî-i mûsikîmiz >> meselesinin biraz dahâ teşrîhe muhtaç bulunduğunu gösterdi. Binaenaleyh hem itirâzlara cevap vermek, hem de bahsin anlaşılmayan nukâtını tenvîr etmek için bazı izâhat-ı mütemmimime i’tâsı fâideden hâlî görülmemiştir.

Evvela, bir gûne sû-i tefhîme mahal kalmamak üzere şurasını tasrîh edelim ki biz Türkler – âhiren maal-iftihâr görüldüğü vecihle – garb âsârını garblılar tarzında pek cüz‘i bir farkla icrâ edebiliyoruz. Ancak aynı zamanda bu hakikate de muttali‘ olduk ki, ne yaparsak yapalım , garblılar icrâatımızda yine az çok kendi bedîî zevklerine muhâlif şeyler buluyorlar. Nitekim ahvâl-i hâzırada böyle bazı münekkîdîn-i mûsikîyye bu ciheti telmîhen olsun kaydetmekten geri durmadılar. Yine aynı sebebin tesiriyle olmalı ki , Viyana’da Avusturya İmparatoru Hazretleri sanatkârlarımızdan en çok milli Türk mûsikisine ait âsârın terennümünü istemişler ve bunları mahzûziyetle dinleyerek bilhassa takdir etmişlerdir. Bunu da gazetelerde okuduk ve pek tabii bulduk. Öyle ya ! faraza Japonya’dan şehrimize bir Japon heyet-i mûsikîsi gelse, bu heyet kendi memleketinde iken Türk mûsikîsinden bazı âsâr celb ederek bunları meh-mâ-emken bizim tarzımızda çalmağı öğrenmiş olsa, bu eserleri zevk-i millîmize tamâmiyle muvâfık olarak icrâ edemediklerine bir iki dinleme neticesinde hükmedeceğimiz Japon

² “Yine Âtî-i Mûsikîmiz”, 13 Cemaziyelevvel 1336, Pazartesi, 25 Şubat 1334-1918, nu. 56, s. 1-2

sanatkârlarından tabiidir ki -zaten malûmumuz olması lazım gelen âsârdan ziyade- sırf kendi mûsikîlerine mahsus ve benâberîn bizce nâşinîde olan Japon havalarını dinlemek isteriz.

Acaba milli sazlarımızla Avrupa'ya seyâhat edecek bir Türk heyet-i mûsikîyyesi başka vaziyette mi bulunacaktır? Vaziyette bir fark yok ise böyle bir seyâhate teşebbüs edilmesi neden affolunmaz bir hatâ teşkil etmiş olsun? Muârızımız bu bâbdaki iddiâsını teyid için Avrupa'da <<hareket-i mûsikîyye >>nin külliyyen başka şekilde gitmekte olduğunu söylemiştir ki malûmu i'âm kabilindendir. Zîrâ alafranga, bir de alaturka mûsikî takımı dinleyen bir kimse hiç de vâkıf-ı elhân olmasa bunların ayrı tellerden çaldığını bissuhûle anlayabilir. Mâdemki her iki mûsikî arasında esaslı farklar olduğunu ve her ikisiyle de ayrıca iştiğâl edildikçe bunların hakkıyla anlaşılamadığını elyevm inkâr eden kimse kalmamıştır; o halde öteden beri müdâfaa ettiğimiz fikre sâdık kalarak deriz ki : Garb mûsikîsinin Türkler tarafından anlaşıldığı kadar şark mûsikîsinin de garplılar tarafından imkân-ı tefhîmini temin için lâzım gelen vesâite mürâcatta kusur etmemeliyiz. Bu ise yalnız ilmî makâleler neşri ile kâbil-i istihsâl bir gâye olmayıp âsâr-ı mûsikîmizi garbiyyûna fiilen de dinletmek esbâbına tevessül etmekliğimizi müstelzemdir.

Fikrimizi bir misâl ile tavzîh edelim : Eski Yunan mûsikîsinde bizim (uşşâk) dediğimiz makâma (ipoduriyen) denilirdi ki bu makâmın mâhiyet-i lahniyesini garbiyyûn henüz <<sem'an>> anlayamamışlardır. Çünkü kütüb-i kadîmede makâmâtın teşekkül ettiği nağmeler arasındaki eb'ad muayyen ise de Avrupa'da umûmiyetle kullanılan (mûtedil mıstar) perdeleri bu'd-i tanîni (8/9) ile bu'd-i mücenneb-i kebîr (9/10) beynindeki farkı göstermediğinden piyanoda (la-si-do-re-mi-fa-sol-la) tabîî perdelerle icrâ edilen nağamatı Avrupalılar bir dereceye kadar bizim (bûselik) dediğimiz makâma müşâbih bulmuşlar ise de bu mıstardaki << sol >> lerin << diyez>> halinde olmadığını görünce ne diyeceklerini şaşırmışlar ve nihâyet bu makâma << hissâs >> nağmesi bulunmayan bir nev'i (lâ minör) diyerek işin içinden çıkmak istemişlerdir. Halbuki erbâbına malum olduğu üzere (uşşâk) ile (bûselik) makâmları beyninde beyaz ile siyah arasındaki kadar azim bir fark vardır ve hiç zannetmeyiz ki en dakik ulûm u fûnûni hayretefzâ bir sûrette terakkî ettirmeye muvaffak olan garbiyyûnun kulakları sâha-i mûsikîde bu kadar bâriz bir farkı – velev ki biraz güçlûkle olsun idrâkden izhâr aczetsin. << Biraz güçlûkle >> diyoruz çünkü bu hem bir <<terbiye-i sem'îye >> ve

hem de asırlardan beri devam edip abâ u ecdâtta intikâl etmiş bulunan bir << zevk-i bedî' >> meselesidir.

Garb mûsikisine karşı biz Türkler dahi aynı vaziyette bulunuyoruz; maahâza tedricî itilaf sâyesinde bu mûsikînin de kendine mahsus letâfet ve meziyetlerini idrâk bizce mümkün oluyor. Şu hâl gösterir ki biraz ülfet ve iştiğâl sâyesinde garblılar da mütekâbilen bizim mûsikimizi anlayabiliyorlar. Şarkta uzun müddet ikâmet eden ecnebilerin itirafıyla sâbittir ki ilk duydukları vakit hiçbir şey anlamadıkları mûsikîmizden bilahâre lezzet almağa başlamışlardır. Avrupa'ya gidecek heyet-i mûsikîyyemiz vereceği konserlerden meselâ (uşşak) –tabîr-i kadîmiyle <<ipoduriyen>> makâmında bir parça çalacak olur ise, bir taraftan el ilanlarına ve evrâk-ı havâdisten herkesin anlayacağı bir lisanla şu yolda inzâr-ı dikkati celb etmelidir.

“ – Şimdiye kadar yalnız târîh-i mûsikîden bâhis kitaplarda ismini gördüğümüz şark makâmâtı kadîmesini dinleyeceksiniz. Bu makâmlar garp mûsikîsinin istinâd ettiği “Yalnız iki makâm” ve “tam ses”, “yarım ses” nazariyelerinin büsbütün hâricinde bir beniyeye-i lahniyeye mâliktir. Avrupa'da bu makâmat << elsine-i meyyibe >> gibi münî ve gayr-ı kâbil-i ihyâ zannedilmekte iken Türkler bunları mûsikîde asrın inkilabâtı arasında letâfet-i asliyyeleriyle muhâfazaya muvaffak olmuşlardır....>>

Diğer taraftan mesele daha ilmî sûrette ulemâ-i mûsikîyyede izâh olunarak bu makâmlar hakkında tafsilât-ı mukteziye verilmelidir. Bizim hiçbir delâletimiz olmadığı halde -velev ki şimdilik mahdud miktarda olsun- (Anarmonimiz) cereyanlarına kapılan Alman mûsikîşinâsları hiç zannetmeyiz ki böyle yeni ve cidden mûcib-i istifâde bir mevzu karşısında bulundukları takdirde lâkayd kalabilsinler. Alman millet-i muazzamasının tecr hususundaki meyl ve istidâdını bilenler buna asla ihtimal vermezler. Zaten biri << majör >> diğeri << minör >> yalnız iki makâm nazariye-i mahdûdesine müstenid bulunan Avrupa lahni - bizzat garbiyyûnun itirafı vechile-asırlardan beri o kadar işletilmiş ve tabîr-i efrenciyesiyle o derece << epoizet >> bir hâle gelmiştir ki ne gibi temezzücât-ı ahengiye ilavesiyle lahn-ı aslî tezyîn edilse işba' haline gelen kulaklar yine yeni bir şey duyamamaktadır. Bu hâl sinîn-i ahîrede << mûsikîde istiştirâk >> meselesini tabiyatıyla meydana çıkarmış ve şarkda mevcut makâmâtın kabulü ile garb mûsikîsine yeni bir vüs'at ilâvesi mehâfil âidesince düşünülmeğe başlamış idi. Bu temâyül karşısında bizim nasıl bir vaziyet almamız lâzım geldiğinin tayini büyük bir zekâyâ muhtaç değilken maalesef işitildiği üzere (Dârülelhân'da) -bir

lisân-ı ecnebi sarf ve nahviyenin Türkçemize tatbîki kabîlinden olarak- garb nazariyye-i mûsikîsinden bâhis kitapların alel-umyâ tercümesiyle iktifâ edilmekte ve (müceyyidât) nâm-ı garîbi verilen kırâat-ı mûsikîyye (solfej) derslerinde şark nazariyesince i‘rabtan mahalli bulunmayan (Lâ suğrâsı) (Lâ kübrâsı) gibi temrinlerle vakit geçirilmektedir.

İşte bu gibi mûlahazalara ibtinâen Almanya’da icrâ edildiğini (*Osmânişer lüied*) de okuduğumuz (Anarmonimiz) tecrübelerini ehemmiyetle telakki etmiş idik. Muârızımız bu tecrübeleri yapanların Avrupa’da garâbetle temeyyüz edenlerden ibâret olduğunu ve Avrupa mûsikisi asırlardan beri başlayan tekâmülün neticesi olup şimdiki bestekârların eserleri en muğlak riyâziye düsturları derecesine vardığını ve bunların icrâsında en mâhir zevâtın bile dûçar-ı müşkilât olduğunu söylüyor. Filhakika son zamanlarda garb bestekârları – mahzâ lahn ve âhenk hususunda bir nevi teceddüd göstermek hevesiyle – o kadar mütenâfir nağmeler, muğlak temezzücler kullanmağa başlamışlardır ki bu cereyandan herkesten evvel yine kendileri şikayet etmekte ve buna “tekâmül” nazarıyla bakmaktan ziyâde kâbil-i mürâcaat ve istifâde vesâit ve münâbiin tükenmiş olmasını sebep göstermektedirler.

(Anarmonizm) tecrübelerini yapanların garâbetle temeyyüz eden kimseler olduğu iddiasına gelince : muârızımız (*Osmânişer lüied*) deki makâleyi okumuş olsa idi böyle iddiada bulunmağa cesaret edemezdi. Filvâkii makâlenin muharriri profesör doktor (Vor Şimid) meselenin mükemmel bir tarihçesini yaptıktan ve bu maddeye dair Almanya’da neşredilen kitapların esâmîsini tâdât ettikten sonra (Anarmonizm) cereyanını şark ve garb mûsikîlerini âtiyen yek diğerinden istifadeleri imkânını ne suretle ihzâr edebileceğine dâir o kadar müseyyeb ve ciddi mütâlaât yürütmüştür ki, millî harsımızın inkişâf ve i‘tilâmı nâmına bu cereyâna karşı Alman profesöründen ziyade bizim memnun olmamız lâzım gelir iken aksi iltizâm edilmesine garb-perestliğin bize mahsus tecelliyâtı nazariyle bakmaktan başka çare yoktur. Mektubun (Bâh)[Bach] devrinde Avrupa mûsikîsinin güzel elhânı mahkum etmiş olduğundan bâhis fıkrası hiçbir hakikat-ı târihiyyeyi ihtivâ etmemektedir. Çünkü târîh-i mûsikî, (Bâh)ı âhenkte gösterdiği yenilikler derecesinde lahinde dahî sâhib-i üslûb bir üstad olarak tanır. Nitekim Alman âlimi meşhur (Rîman) *Kâmûs-ı mûsikîsinde* (Bâh) ın âhenk hususundaki muvaffakiyetini saydıktan sonra ihtirâat-ı lahniyyesinin de fevkalâde servet ve kudrete hâiz olduğunu tasdik etmektedir.

Avrupalılarca yalnız güzel elhânın hiç ve belki de gülünç olduğu iddiası da muhtâc-ı tedkîk ve izahtır. Filhakîka garbiyyûnca yalnız lahn, asırlardan beri müsta‘mel değil ise de lahinsiz âhenk de görülmüş şeylerden değildir. Çünkü ressamlıkta (desen) denilen <<çizgi>>ye nispetle <<renk>> ne ise garb mûsikîşinâslarınca lahne nispetle âhenk de aynı mahiyettedir.

Mûsikîmizin Nef‘i devri edebiyatıyla mukâyese edilmesi ile aynı mûsikînin en ibtidâi bir halde kaldığı iddiası gibi garâbeti dercesinde mahrûm-ı isâbettir; Hakikat-i hâl şudur ki mûsikimiz her devirde o devrin edebî cereyanlarına tâbi olmaktan geri kalmamıştır. Nef‘i edebiyatıyla ancak o devrin bestekârları tarafından vücûda getirilen âsâr Namık Kemal edebiyatıyla kendi zamanının besteleri, edebiyât-ı hâzıra ile bugünün mahsûlât-ı mûsikiyyesi mukâyese olunabilir. Mamâfih son senelerde sâha-i edebiyatta görülen Türk cereyanlarına mûsikimizin hisse-i iştirâki ma‘atteessüf pek az olmuştur. (Dârülelhân)ın küşâdı bu bâbdaki ümitleri tazelemiş ise de şimdiki halde bu meselenin bütün mesaiside – (Âti) de mûnderic mûsikî ıstılâhâtı makâlesine nazaran- kısm-ı azamı asırlardan beri şark ve garpta müttehid ve müsta‘mel olan ıstılâhâtın köhneleştiği beyânıyla bittebdîl yerlerine yenilerinin ikâmesine inhisâr etmiş bulunuyor. Bu makâle hakkındaki mütâlaatımız-ı karîben yazacağız.

Mektubun nihâyetinde bir Türk heyet-i mûsikiyyesinin Avrupa’da konserler vermesi << dört beş asırlık pîrân-ı hoş-edânın pek eski kıyafetleriyle arz-ı didâr etmesine >> teşbih olunarak böyle bir teşebbüsün şeref-i millîmizin teâlîsine sebep olunacağı zannedilmekte ise de, Almanya imparatoru hazretlerinin Dersaâdet’i ziyaret-i âhiresinde mehterhâne mızıkasını, Avusturya imparatoru hazretlerinin de Viyana’da Mabeyn-i hümâyûn orkestrasının çaldığı alaturka parçaları kemâl-i telezzüz ve memnuniyetle dinlemiş olmalarına nazaran bu zanda tamamıyla mukârin-i hakikat addolunamaz.

Elhâsıl biz Türklerin de akvâm-ı sâire-i mütemeddine gibi bir milli mûsikisi vardır; ve bu mûsikî , edîb-i şehîr Cenab Şehabettin Bey’in (Sinâ cephesinde) ünvanlı makâlâtından birinde dedikleri vecih ile, << gayr-ı fennî >> değildir. Türk mûsikîsinin terakkisi ise Türk harsının teâlîsi ile tev’em olarak husûl-pezîr olacaktır.

Vâdî-i mûsikîde hiçbir mevcûdiyet-i ilmiyyemiz yok imiş gibi münhasıran garb âsârının vesâit-i icrâiyyesi ve medîha-hânı olmaktan başka eser-i hayat gösteremez isek millî harsımız bundan hiçbir şey kazanmış olmaz. Bir taraftan kendimiz çalışmakla

beraber, diğerk taraftan da millî mûsikîmizi vesâit-i mümkün ile amelî ve nazârî bir sûrette Avrupalılar'a tanıtmaya devam ve alelhusus Almanya'da mikdâr-ı kesîr olan mûsikî menecerleri ile aramızda şahsî münasebetler tesîsine ihtimâm eder isek istihsâl edeceğimiz netâyic her halde ümitlerimizin fevkinde olacaktır.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey bu makâlesini *Âtî*'nin geçen sayısında yazmış olduğı makâleye karşı itirazda bulunan mektuba cevap vermek amacıyla kaleme almıştır. Önceki makâlede Rauf Yektâ Bey, batılîlılara onların müziğini pek güzel bir surette icra edebileceğimizi göstermemiz gerektiğini vurgulamıştır. Gönünde yatan asıl maksat ise, müziğimizden habersiz veya müziğimizi yanlış bilen batılîlara milli sazlarımızla kendi müziğimizi göstermenin gerekli olduğunu belirtmiştir. Fakat bu yazısının yanlış anlaşıldığını belirten Rauf Yektâ bu konuda biraz daha açıklama yapılmasını hissettiğinden örnekler vererek bu makâleyi yazmıştır. Makâlenin başında bizim batı müziğini batılîlardan çok az farkla güzel bir şekilde icra ettiğimizi ama ne yaparsak yapalım batılîlar bir şekilde kendi zevklerine muhalif bir şeyler bulabileceklerini belirtmiş, bu makâlede asıl vurgulamak istediğı düşünce ise bizim batı müziğini batılîlara sunmamızın değil, asıl kendi müziğimizi göstermenin gerekli olduğudur. Nitekim mûsikişinaslarımızın Viyana'da vermiş olduğı konserde İmparator'un göstermiş olduğı teveccüh kendi mûsikîmizi icra ettiğimiz içindir. Makalede diğerk bir örnek olarak ise mesela Japonlar'ın bize kendi müziğimizi sunmalarının çok etkili olmayacağı, önemli olan kendi müziklerinin sunulmasıdır. Aslında bu mektuba cevap olarak yazılan bu makâlenin devamında Rauf Yektâ kendisine gelen bu mektubun aslında ilmi olarak tartışmaya açık bir yanının olmadığını, müziğimizi batılîlara batılîların anlayabileceğı seviyede anlatmamız gerektiğini vurgulamıştır. Yani onlarda kullanılmayan komaların bizde nasıl kullanıldığını hem nazari olarak hem de uygulamalı olarak gösterebileceğimiz ortamları oluşturmamız gerektiğı üzerinde durmuştur. Batıda sadece iki makamın olduğunu bizde ise birçok makamın bulunduğunu, komaları farklı olan makamları tanıtmamız gerektiğini belirtmiştir. Makâlenin sonunda özellikle batıyla irtibatımızı bir şekilde kurmamız gerektiğini ve özellikle Alman'larla irtibat halinde olmamız icabettiğini anlatmıştır.

III. DÂRÜLELHÂN'DA MÛSİKÎ İSTİLÂHÂTİ³

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Mûsikîmizin büsbütün düçâr-ı inhitât olmaktan kurtarılması için bu nefis sînâatın ihtiyâc-ı zamâne göre terakkisi esbâbını hazırlayacak bir müesseseye çoktan beri ihtiyaç hiss olunmakta idi. Mamâfih bu gibi umûra teşebbüs-i şahsînin adem-i kifâyeti bid-defâat tecrübe edildiği cihetle mûsikî husûsunda dahî terakkî-perver hükûmetimizin lutf-i delâletini beklemekten başka bir çâre bulunamamakta idi. Nihayet Maârif Nezâreti -icraât-ı meşkûresi sırasında - bu işi de dûş-i hamîyyetine aldı, mûsikîye ait mesâil ile iştiğal etmek üzere evvel emirde bir (mûsikî encümeni) teşkil ettiği gibi müahharan bir de (Dârülelhân) açtı.

2 Kânûnisânî 1332 tarihli *Takvîm-i Vakâyi'* ile neşredilen tâlimatnâmesine bakılınca mûsikî encümeninin şimdilik küçük mikyasta bir mûsikî akademisi vezâifini ifâ etmesi, Dârülelhân'ın da dört sınıflı bir mûsikî mektebi ve tabîr-i garbiyyesiyle bir << konservatuvar >> şeklinde açılarak bunda talebeye fenn-i mûsikînin amelî ve nazarî bütün mebâhisi gösterilmesi lâzım gelir idi. Yine bu tâlimatnâme icâbınca encümen-i mûsikî, mükellef olduğu vezâif-i mütenevvîa meyânında muvakkit bir risâle neşr edilecek ve bu risâlelerle encümenin ne gibi tedkîkât ile meşgul olduğu anlaşılacak idi.

Mûsikî encümeninin teşekkülünden beri iki sene olduğu, Dârülelhân'ın sene-i devriyye-i küşâdının hulûlüne de pek az bir zaman kaldığı halde ne encümenin tarz-ı mesâisine ve ne de mektebin küşâd ve derslere mübâşeret edildiğine dâir bir şey işitilmediğinden hasbel-merak bu bâbda biraz tahkîkât icrâ ettik. Aldığımız ma'lûmâta nazaran Dârülelhân'ın küşâdını müteâkib birinci sınıfı bi't-teşkil müretteb programa tevfiқан tedrisât-ı icrâsı icâb eder iken , şimdiye kadar derslere başlanamamış ve yalnız (fasl-ı umûmî) nâmı verilen heyete kırk kadar hânende ve sâzende kaydedilerek bunlara (yegâh) ve (şehnaz buselik) fasıllarının meşkiyle vakit geçirilmekte bulunmuştur. Bu ma'lûmat karşısında cidden mütehayyir kaldık; zirâ kanaât-ı kaviyyemiz bu merkezdedir ki Maârif Nezâreti'nin (Dârülelhân) açmaktan maksadı, eski usûldeki mûsikî meşkhânelerini resmen ihyâ ile (fasl-ı umûmî) nâmı altında (yegâh) faslından :

Piyâle elde ne dem bezmime habîb gelir

³ “Dârülelhân'da Mûsikî İstilahatı”, 28 Cemaziyelevvel 1336, 12 Mart 1334-1918, nu. 71, s. 1-2

Şevklere mâye ömre sermâye tenlere candır

Canda mihmandır ya meded ah ah habîb gelir

nagamâtıyla icrâ-yı âhenk edecek bir ince saz takımı yetiştirmekten ibaret değildir. Maahâzâ arası çok geçmeden meşkhâne usûl-i kadîmesinde dümtéken olmaktan bir şey istifade edilemediğini talebe pek âlâ anlamış ve programı mûcibince tedrisâta başlanmasından da kat'-ı ümid etmiş olmalı ki birer ikişer devamdan vazgeçenler çoğalmış ve bu hâlin neticesi olarak Dârüelhân'ın zükûr kısmındaki talebenin adedi dört beş kişiye tenzil etmiştir. Dârüelhân'da sınıf teşkiliyle tedrisâtın adem-i icrâsı seferberlik dolayısıyla talebe fıkdanına mahmul olamaz zannındayız. Çünkü mektebin küşâdında kırk kadar talebenin kaydedilmesi bunların askerlikle alâkası olmayan kimseler olduğunu göstermektedir.

Dâr-ı mezbûrun inâs kısmındaki tâlibâtın adedi binnisbe daha çok olduğu işitilmekte ise de tahkîkimize nazaran orada dahî program dâhilinde bir gûne tedrisat icrâsı olmayıp yine <<meşkhâne>> usulünde ve alel-ekser güfteleri bazı parçalar meşk edilmekte, biraz da nota ve âlât-ı mûsikîyye dersleri verilmekte imiş.

Dârüelhân'ımız bu halde olmakla beraber mûsikî encümeninin iki senelik hayât-ı mesâiyesinde mûsikî muhiblerinin sabırsızlıkla beklediği semerât iktitâf olunamamıştır. Bu sebepten nâşîdir ki geçenlerde gazetelerde görüldüğü üzere İstanbul mebus-ı muhterem Salâh Cımcöz Bey meclis-i millîmizde Osmanlı mûsikîsinin temin ve terakkîsi esbâbının lüzûm-ı istikmâline dâir pek muhikk bazı mütalaât ve temenniyât serdetmiştir.

Filhakîka encümene dâhil zevâtın en muktedirlerinin istifâ etmiş veya devam etmemekte bulunmuş olmalarına bakılırsa encümenin maksad-ı teşkîli fevt olduğuna hükmedilebilir. Bu bâbda mukni' bir delil olarak (Âti) nin 27 Şubat tarihli nüshasında münderic (Mûsikî Istılâhâtı) ünvanlı makâleyi göstereceğiz. Bu makâlenin bir nebze teşrîh-i münderecâtı encümende ne kadar bî-sûd ve hatâ-âlûd işlerle iştiğal edildiğini isbât edecektir.

Kârîin-i kirâmın hâtır-nişânı olacağı vechiyle sâhib-i makâle Ziya Paşa Hazretleri, asırlardan beri kütüb-i mûsikiyyede müsta'mel ve kısm-ı azamı kendi eser-i ihtirâmız olmayıp esâtize-i sâlife tarafından mevzu ve müstekar bulunan ıstılâhât-ı mûsikîyyeye köhneleşmiş nazarıyla bakılmasını ve bunların yerine daha münâsip zan ettiği bir takım tabîrât-ı nâşinîdenin isti'mâlini teklif ediyor idi. Araplar (Lâ nizâ' fi'l-evzâ', ve lâ

münâkâşa fi'l-ıstılâh) derler; evvel emirde biz bu kavle ittibâan Paşa'nın itirâzlarını sukût ile geçiştirmeyi daha muvâfık bulmuş idik. Ancak bazı muhibbânımızın iltimâsı üzerine ilk fikrimizde sebât kâbil olamadı. Binaenaleyh câlib-i itiraz olan ıstılâhâtın en mühimlerini numara tahtında yazıp her biri hakkında cevaplarımızı ayrı ayrı arz edeceğiz.

1- (Oktav) mukâbili (Bu'd-i zülküll) denilmeyip (müsemmene) denilmeli imiş.

Ç-(Bu'd-i zülküll) ıstılâhının ilk vâzı Türkler'in en büyük mûsikî nazariyecisi olan hakîm-i şehîr (Fârâbî) dir. Müşârün ileyh mûsikî nazariyâtını Yunân-ı kadîm lisânından Arapça'ya naklederken <<eb'âd-ı mûsikiyye>> bahsinde (Diyâtesâron) ve (Diyapenti) tabîrâtına mukâbil (Bu'd-i zülherba'a) ve (Bu'd-i zülhams) ve (Diyapason) tabîrine mukâbil de (Bu'd-i zülküll) ıstılâhını vaz' etmiştir. Şark müellifleri bunun medlûlünü (Eyi'l-bu'dillezî yeştemilü alâmecmû'î nagâmat medârü'l-elhân) diye izah ederler ki kadîm Yunânîlerin bu bu'da -şimdiki gibi- (oktafonia) demeyip ber-vech-i ma'rûz (Diyapozon) tesmiye etmeleri aynı sebepten ileri gelmektedir. (Diyapozon) tabirini ibtidâ Latinler -maksad-ı vaz'ını anlamayarak- sehven (oktavâ) kelimesiyle lisanlarına nakil etmişler, Fransızlar da aynen alarak (oktav) demişlerdir. Halbuki Fransız müsteşrikleri bu bâbdaki hatâyı bildiklerinden (oktav) kelimesini indel-icâb (samene) ve (müsemmene) gibi tabirlerle tercüme etmeyip mukâbilinde dâima (Bu'd-i zülküll) tabirini kullanmakta ve Arapça'dan Fransızca'ya tercüme esnâsında dahî (Bu'd-i zülküll) ıstılâhâtına mukâbil en doğrusu olarak (Enterval doto) demektedirler.

Bu bahiste vehleten muhikk gibi görünen şöyle bir itiraz vârid-i hâtır olabilir; beş nağmeyi hâvî olan mesela (la- mi) bu'dına ne için (Bu'd-i zülküll) deniliyor da (la-la) bu'dına ne için bu'd-i zülsemâniye yahud Ziya Paşa'nın teklifî vechiyle (müsemmene) denilmiyor biraz düşünülünce bu itirazın cevabı bi's-suhûle bulunabilir. (la-mi) bu'du filhakika yek diğetine hiç müşâhebeti olmayan <<beş>> nağmeden mürekkeb ise de (la-la) bu'di ona mikyâs olup bunda birbirinin nazîri olmayan ancak << yedi >> nağme mevcuttur; sekizinci nağme ise birincinin tiz mukâbili olarak mıstarda tekrar gelmiş bir nağmedir ki te'lif-i elhânda her zaman birincinin makâmına kâim olabilir. Ve bu itirazla (Zülküll) bu'duna nazariyemizde hakiki << sekiz >> nağmeyi müştemil bir bu'dı nazarıyla bakılmaz. Binaenaleyh bin seneden beri mevzû ve şark ve garpta ma'ruf ve müsta'mel bulunan (Bu'd-i zülküll) ıstılâhı yerine sekiz köşeli ve sekiz renkli nesne

mânâsına geldiği kâmûsta musarrah (müsemmene) lüğatinin ikâmesi cidden bilûzumdur.

2- Garbiyyûnun eskiYunânîlerden aldığı (gam) lafzına mukâbil (muvâtire) denilmesi münâsip imiş.

ç- Bir kere (Gam) lafzının Yunânîlerden alındığı ifâdesinde yanlışlık vardır. Hakikat-i hâl şu merkezdedir ki Yunânîler mûsikî nağmelerini elif-bâ harfleriyle gösterirler ve nazariyeleri icâbınca şimdi bizim (lâ) dediğimiz nağmeyi (Alfa) ile işâret ederler idi. Muahharan Latinler Yunan tarzını kabul etmişler ise de kendi nazariyelerine göre (la) dan evvel bir de (sol) ilavesi iktizâ ettiğinden Yunan elif-bâsına bilmürâcaâ silsile-i esvâtın başına Yunânîler'in (gama) dedikleri harfî koymuşlardır. İşte silsile-i nagamâtın başında (gama) harfinin bulunması ve bilâhere bu silsileye –iddia edildiği gibi << garbiyyûnun>> değil- yalnız Fransızların (gam) tesmiye etmelerini mûcib olmuştur. Almanlar ise bu makâmda (ton layter) demektedirler.

Dâî-i itirâz olan (mıstar) tabirine gelince, biz bunu 845 tarihleri ricâlinden (Hızır bin Abdullah)'ın nâdirün-nüşa bir te'lifinden gördük. Müellif bu ıstılâhın vâzı (Şeyh Safiyyüddin Abdul-mümin) olduğunu söylüyor. (Satır) kelimesinin manâ-i lügavisi (Sıra) olmasına göre (tabîi nağmelerin bir sıraya dizilmesinden hâsıl olan heyete) mıstah vezninde (mıstar) ıtlâkı pek münâsip olduğuna şüphe yoktur.

Anlaşılan muterizimiz kelimeyi mîmin kesriyle ism-i âlet sîğasında okumuş olmalı ki (mıstar) yazıyı doğru yazmak için kullanılan âletin ismidir diyerek itirâza kalkışmıştır.

Kâmûsa nazaran (Müvâtire), vav'ın kesriyle tek tek olmak manâsına gelen (Vitr) den me'hûz olup beynlerinde fasl ve fetret olmak şartıyla eşyâ-i müteaddideyi birbiri ardına getirmek manâsına imiş; bu sebeple bir gün imsak ba'dehu bir ya iki gün iftâr ile sâim olmağa Araplar (Müvâtiretü's-savm) derlermiş. Bu mânâyâ gelen kelimenin alel-husus mastar sîğasında olduğu halde (gam) mukâbili konulmasındaki hikmet ve münâsebet şark ve garpta kimsenin anlayacağı şeylerden değildir.

3-(tampere)'ye (memzûc) yâhud (ma'dûl), (tamperaman)a (mezâc), (Son fundâmentâl)e de (sâriye) denilmeli imiş.

ç- (tampere) ve (tampereman) mukâbilleri olarak hikmetşinâslarımız tarafından (mutedil) ve (itidâl) tâbirleri kullanılmakta olduğu gibi aynı tabîrât mûsikî şinâslarımızca da kabul edilmiş olmasına nazaran bunların memzû ya madûl, mezâc gibi

ez-her-cihet gayr-i münâsib elfâz-ı acîb ile istibdâl zâiddir. Hele (sûn fundâmentâl) için şimdiye kadar (savt-ı esâsî) tabîrine me'nus ve zebânzed iken bunun yerine <<... ve ayağına.>> denildiği kâmûsun şehâdetiyle sabit (sâriye) tabîr-i nâşinîdesinin ikâmesi kimsenin hoş göremeyeceği ihtirâ'lardan olsa gerektir.

Muterizimiz (4) numaralı hâşiyesinde (mu'tedil mıstar) ıstılâhı Fransızca'ya tercüme edilince (gam modere) denilmek lâzım gelir ise de kendisinin Fransızca'da böyle bir tabîre tesâdüf edemediğinden bahsediyor. Cevaben diyoruz ki filhakika Fransızca'da böyle bir tabîri biz de görmedik; mââmâfih taht-ı riyâsetlerindeki encümen-i mûsikî tarafından kaleme alınıp *Takvîm-i Vakâyi*'e dercedilen Dârülelhân programında (gam modere) tabîri aynen mündericdir şu halde bu tabîrin kimin eser-i icâdı olduğunun tedkik ve izâhı bittabiî encümene aittir.

4- Diyatonic, kromatik, anarmonik kelimeleri için mürettep, müşevveş, müdğame ıstılâhlarının vaz'ı münâsib imiş.

ç- Erbâbına malumdur ki mûsikî nazariyemizde ecnâs (janr) nâmıyla dakik bir bahis vardır. Bu bahis aynen Yunân-ı kadîm mûsikîsinden alınmıştır. Başlıca üç kısma ayrılan ecnâs-ı mûsikîyyeye Yunanlılar Diyatonic, Kromatikus, Anarmoniyen derler idi ki bu tabirlerin -esbâb-ı mûcibesi nazariyât kitaplarında muharrer olduğu üzere- yine (Fârâbî) merhum tarafından pek musib olarak (kavî), (levnî), (râsim) diye tercüme edilmiş ve o tarihten beri bunları değiştirmek hiçbir müellif-i mûsikînin hâtırına gelmemiştir. Emin olmalıyız ki şimdi bunların tebdîliyle ez ân cümle (levnî) yerine (müşevveş) denilmesi teşevvüş-i efkârdan başka bir fâideyi mucib olmaz ve bu hareketimizle ancak mâzî-i mûsikîmizden ne derece bîhaber bulunduğumuzu göstermiş oluruz.

5- (Modülasyon) mukâbili (tercî'); (nüans) mukâbili de (halfe) denilmeli imiş.

ç- Muterizimiz kütüb-i mûsikîyyeye mürâcaat etmiş olsa idi bu lafzın (tercî' der ıstılâh ehl-i âlât-ı zevâtü'l-evtâr husûsân mübâşerât-i ûd ânest ki... İlâ âhir) ibâresiyle ne sûretle tarif edildiğini ve bu tariftan meselâ (nevâ) teli üzerinde seyr olunur iken mızrabın bazen (yegâh) teline de urulmasına (tercî') denildiğini anlar ve böyle büsbütün başka manâya mevzû' bir ıstılâhın (modülasyon) mukâbili olarak vaz'ını teklif etmez idi. (Nüans) mukâbili öteden beri (furûk) kelimesi müsta'mel iken (halfe) ta'bîr-i gayr-i me'nûsunu kabul ve isti'mâl edecek mûsikî müellifi güç bulunur zannediyoruz.

Ziya Paşa hazretlerinin makâlesinde teklif edilen ıstılâhâtın nefsü'l-emre derece-i mütâbakatı hakkında bir fikir vermek için bu kadar izahâtı kâfi addediyoruz. Doğrusu hiçbirinde isâbet edilmeyen diğer ıstılâhatları da hadde-i tenkîdden geçirecek olsak makâlemiz iki misli daha uzayacaktır. Kaldı ki (opera) ve (piyano) lafızlarını tercümeyle kalkışmak kabîlinden olarak (diyez) ve (bemol) mukâbili (irtifâî) ve (inhitâtî) denilmesini, (ton majör) ve (ton minör) mukâbili mine'l kadîm mevzu' bulunan (tanînî) ve (mücenneb-i kebîr) ve (mücenneb-i sağîr) ıstılâhatları yerine (târe-i kübrâ) ve (târe-i suğrâ) (ton komper) için (توآمان) gibi ıstılâhların ikâmesini münâsîp görecektir kimseyi tasavvur edemiyorum. Makâlenin nihâyetinde notanın lisanımız gibi sağdan yazılması (fa diyez) in notalara işaret edilip edilmemesi meselelerinden dahî bahsolunmakta ise de bunların mûsikî ıstılâhatına taalluku görülememesine ve zâten bu gibi misâlin salâhiyettâr nazariyeciler arasında münâkaşası icâb-ı halden bulunmasına binâen makâlenin bu fıkraları cevap itâsından müstağnî addedilmiştir.

Cevâbıma hitâm vermezden evvel şurasını da arz edeyim ki Maârif-i Umûmiye Nezâreti iki sene mukaddem (İstılâhat-ı İlmiyye Encümeni) nâmıyla bir heyet-i ilmiyye teşkil etmiştir. O zamandan beri muntazaman çalışan bu heyet azâsı meyânında şuûbât-ı ulûmün hemen kâffesinde mütebahhir zevât bulunduğu gibi bir de mûsikî mütehasısı vardır. Bununla beraber ahîren encümence ittihâz olunan bir karar mûcibince rey ve fikrinden istifâde edilmek üzere mûsikî şubesinde dahî sâhib-i salâhiyet bir zât-ı muhterem encümenin muhâbir azâlığına intihâp edilmiş ve müşârün ileyhde intihâb vâki'i kabul edilmiştir.

İstılâhat-ı ilmiyye encümeninin arız ve amîk tetebbuâtı neticesinde vaz'ını tensîb ettiği ıstılâhâtın Nezâret-i müşârün ileyhce tab'ına başlanmış ve şimdiye kadar on dört fırkası neşredilmiştir. Mûsikî encümenin böyle kendi kendine ve hiçbir esâs-ı musîbe müstenid olmayarak ıstılâhlar vaz'ına teşebbüs etmesi herhalde nezâret-i celîlenin maksadı olan tevhit-i ıstılâhat-ı ilmiyye mesele-i mühimmesiyle kâbil-i te'lif değildir zannındayız.

Muterizimiz makâlesinin ibtidâsında kendisinin münâkaşadan tevakkîye meclûb olduğundan bahsediyor. Filvâki' biz de aynı fikirde olduğumuzdan ifâdât-ı hâlisânemizin bihakkın hüsn telakkî edildiğini görmez isek fâidesiz bir münâkaşanın devam etmesi için itirâzât-ı âtiyelerinin cevapsız kalacağını şimdiden arz ederiz.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ bu makâlede mûsikînin, gelişen dönemin şartlarına uyum sağlayacak ve bu güzel sanatın ameli ve nazari olarak bir mûsikî akademisinde yürütülmesinin gerekliliğini belirtmiştir. Maarif Nezareti tarafından önce bir mûsikî encümeni kurulup ardından da Dârülehân eğitime başlamasına rağmen aradan iki yıl geçmiş ancak ne encümenin herhangi bir çalışmasına ne de mektebin derslere başladığına dair bir şey işitilmemiştir. Rauf Yektâ Bey’in yapmış olduğu araştırmalar sonucunda, bugünkü adıyla konservatuvardaki eğitime yaklaşık 40 kişilik hânende ve sâzendenin alındığını , bu akademinin bir eğitim kurumu gibi çalışmadığını aksine bir meşkhâne gibi devam ettirildiğini görmüştür. Rauf Yektâ Bey bunda, eğitime başlayan Dârülehân’ın kısa sürede öğrenci kaybına uğradığını bu öğrencilerin sayısının dört beşe kadar düştüğünü, bu zaman zarfında sadece yegah ve şehnaz bûselik fasıllarının geçildiğini belirterek Dârülehân’ın maksadının dışında bir vazife gördüğünü belirtmiş ve bundan duymuş olduğu rahatsızlığı vurgulamıştır.

Ayrıca Rauf Yektâ Bey bu makâlesinde, Âti gazetesinin 27 Şubat tarihinde Ziya Paşa tarafından yazılmış olan “*Mûsikî Istılahâtı*” adlı makâlede onun bazı mûsikî tabirlerinin kullanılmasını teklif ettiğini belirtmiştir. Rauf Yektâ bu terimlerin eksik ve yanlış yönlerini belirtip bunların doğrularını kaynaklarıyla göstererek yanlışlıkların düzeltilmesini teklif etmektedir. Ziya Paşa’nın kullanmış olduğu bazı terimlerin, günümüzde kullanılan oktav, gam, tampere, diyatonik, kromatik, anarmonik gibi mûsikî terimlerinin tam karşılığı olmadığını gerekçeleriyle açıklamıştır. Ve makâlenin sonunda Ziya Paşa’nın bu makâleye cevap vermesi halinde bundan böyle kendisine herhangi bir cevap vermeyeceğini ve bu tartışmayı uzatmayacağını belirtmiştir.

IV. MACAR KONSERİ⁴

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Aralarında münâsebeti irkiyye bulunan milletlerin mûsikîlerinde bu münâsebetin az çok te’sirâtı görüleceğini iddiâ eden hükemâ-yı mûsikînin hakları olduğunu teslim etmek lâzım gelir. Filhakîka evvelki gece Tepebaşı Belediye Tiyatrosu’nda Macar Orkestrası tarafından verilen parlak bir müsâmere-i mûsikiyyede dinlediğimiz millî

⁴ “Macar Konseri”, 17 Cemaziyelahir 1336, Cumartesi, 30 Mart 1334-1918, nu.89, s.1

Macar besteleri bize hiç ecnebi bir millet mûsikîsi te'sirâtını icrâ etmedi. Bilakis Türk ve Macar mûsikîleri beyninde şâyân-ı dikkat müşâbeheler bulduk ve bu müşâbehelerin, her iki milletin lisânları arasında vücûd-i elbine ulemâsı tarafından dermeyân edilen münâsebetten her halde çok esaslı ve daha mühim olduğuna kanâat hâsıl ettik.

Müsâmere programının hâvi olduğu parçalardan (Straus) ve (Wagner) gibi Macar âlem-i mûsikîsine mensûb olmayan bestekârların eserleri derin bir hiss-i takdîr ve telezzüz ile dinlendi. Maamâfih huzzârın en ziyâde intizâr ettiği âsâr hâlis Macar mûsikîsine ait besteler idi. Bu necîb milletin tarihi gösteriyor millî Macar mekteb-i mûsikîsi yenidir; bir asır evveline gelinceye kadar Macaristan'daki bestekârların hemân kâffesi Alman ırkına mensûb ve binâenaleyh Alman mektebi mûsikîsine hâs üslûp ve an'anâtı muhâfaza ve takîp eden zevâtın ibâret bulunuyor idi. Lâkin bu hâl, bittabiî, ilanihâye devam edemez idi. Nitekim son asırda Macarlar arasında milliyet cereyânı bilhâssa vâdî-i mûsikîde kuvvetli bir şekil aldı; çünkü millî Macar elhânı esâsen garp mûsikîsi nagamâtından farklı bir üslûba mâlik olduğu gibi, Macarlar'ın münâsebât-ı hem-civârı dolayısıyla min-elkadîm şark makâmı ve şark ikâ'ları ile her dem hâl-i temasta bulunmaları da Şark'tan bir hayli şeyler almalarını mücib olmuş idi. İşte Macarlar mûsikîlerinin bu mevki'-i husûsîyle hâiz olduğu kıymetdâr anâsırından hakkıyla istifâde, yolunu bulmuşlar ve garbın tekemmülât-ı ahîresinden istifâde etmekle beraber, millî Macar mûsikîsinin husûsî rengini de muhâfazaya muvâffak olmuşlardır.

Macar mûsikîşinâsları tarafından vâki' olan dâvete maatteşekkür icâbetle hazır bulunduğum bu müstesnâ müsâmerede, bir taraftan orkestranın rûh-efzâ terennümâtını dinlerken, diğer taraftan millî mûsikîmizin hâl-i hazır esef-i iştimâlini düşünmemek kâbil olamıyor idi. Her iki mûsikî beyninde esas itibariyle pekçok müşâbeheler var iken hâl-i hazırda Macar mûsikîsinin vâsıl olduğu mertebe-i terakkî ile bizimki arasında hâsıl olan büyük fark hakîkaten şâyân-ı dikkat bir dereceyi bulmuş idi. Cidden teessüf olunur ki millî harsımızın en mühim şubesi olan mûsikîmize ihtiyât-ı asriyyeye muvâfık bir şekil verilmesi için ne gibi tedâbir ittihâzı mukteza olduğuna dâir, bu işle meşgul olması lâzım gelen Darülelhân'ımızca henüz bir karar bile verilmemiş ve bu husustaki müsâmahalarımızın neticesi olarak şu asr-ı terakkîde kıymettâr vakitler gâib edilmekte bulunmuştur.

Orkestra heyeti, her çaldığı parçada yeni bir muvaffakiyet gösterdikçe benim de millî mûsikîmiz nâmı ve hesâbına hissettiğim teessüflerin derecesi artmakta idi. Bu hâl bir aralık o latîf âsârın istimâından mütehassıl zevk-i ruhânîyi ihlâl edecek mertebeyi bulduğundan, muvakkaten olsun bu hissiyâtta tecerrüde çalışarak bütün dikkatimle orkestrayı takibe karar verdim.

Heyet-i mûsikiyye erkânından bir kemânînin orkestra refâkatiyle << yalnız >> çaldığı parça şiddetli alkışlara mazhar oldu; maahâzâ bu zât en büyük mahâretini sâmiîn tarafından olunan ısrâr üzerine terennüm ettiği ikinci bir parçada gösterdi ve bu parçanın en rakîk bir noktasında o kadar muvaffak oldu ki koca tiyatrodaki kimse nefes bile almıyormuş gibi bir sukûnet husûle geldi; aynı zamanda altmış kişilik orkestradaki giriş sazlarının kâffesi yaylarının son derece hafif hareket ettiriyor, ve bu esnâda orkestra üzerinden en nermin bir nesîm-i sıhriyyenin geçtiğini andırır rûhnüvâz mûcât-ı lahniye işitiliyor idi. Doğrusu sanatta mahâretin haddül-gâyesi olan bu muvaffakiyetlerinden dolayı bütün orkestra heyeti bihakkin şâyân-ı tebriktir.

Beyoğlu mehâfilinde pek ma‘ruf bir üstâd olan piyanist Mösyö (Hege)’nin yine orkestra refâkatiyle çaldığı uzun ve cidden müşkillül-icrâ aksâmı hâvi parçada kadirşinâs sâmiîn tarafından lâıyk olduğu alkış tûfânıyla karşılandı. Umûmun müsellemini olan kudret ve mahâret-i icrâsını bu vesîle ile bir defa daha irâe eden üstâd-ı şehîr vazifesinin hitâmında orkestra reisinin samîmî tebrik ve teşekkürleri arasında sahneden çekildi.

Macar orkestrasını teşkil eden esâtizenin sazlarında hakiki mahâret eshâbından oldukları programın daha ilk numarasının icrâsı ile anlaşılmış idi. Filvâki‘ bu muktedir sâzendelerin pek bâriz bir mûsikî aşkıyla çaldıkları âsâra başka bir rûh ifâza etmekte ve hele millî Macar bestelerinde bu husûstaki şevk ve gayretleri pek parlak ve vicdângîr derecelere varmakta idi.

Orkestra reisinin şâyân-ı ihtirâm bir üstâd-ı kâmil olduğu da erbâb-ı vukûfun nazar-ı dikkatinden kaçmadı. Denilebilir ki bu zât pek âlimâne bir tarzda idâre ettiği koca orkestrayı muktedir sâzendelerin elindeki tek bir âlet-i mûsikî menzilesine indirmiş ve bu muazzam heyete her arzusunu suhûletle icrâ ettirerek her türlü furûk-i dakîka-i mûsikiyyeyi istihsâl vesâitini öğretmiştir.

Pek kıymettâr hâtırasını uzun müddet muhâfaza edeceğimiz bu latîf müsâmere-i mûsikiyye ile bizi tesrîr eden muhterem ve necîb misâfirlerimize karşı medyûn

olduğumuz hüsn-i şükrânın burada alenen îrâdını bir vazife addeder ve millî mûsikîmizin aynı tekemmülâta mazhar olması için alâkadârân tarafından sarf-ı himmet olunması hakkındaki temenniyâtımızı bu vesîle ile de tekrar eyleriz.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey bu makâlesinde Tepebaşında, Macar Orkestrası tarafından verilen konserden bahsetmektedir. Bu konser Rauf Yektâ Bey'i çok etkilemiştir. Konseri dinlerken Macar bestelerinin, batı müziğinin aksine Türk mûsikîsine daha yakın bir tavır içinde olduğunu hissettiğini ve bizimle ırk olarak aynı soydan gelen bu milletin, müziğinin de bize benzediğini ifade etmektedir. Konserde yabancı milletlerin müziğine de yer verilmiş fakat asıl takdir ve hayranlık Macar besteleri üzerine gösterilmiştir. Bundan bir asır evveline kadar Alman müziği etkisinde kalan Macarlar'ın, milliyetçilik fikrinin yayılması ile kendilerine ait müzik icrası gayretine girmişlerdir. Bu icra daha çok doğu kültürüne ait usul ve makamlarda uygulanmıştır. Konserde Macarlar'ın bu kadar kısa zamanda göstermiş oldukları gelişmeyi büyük hayranlıkla izleyen Rauf Yektâ Bey'in bir ara Türk müziğinin içinde bulunduğu durum aklına gelmiştir. Konserin devamında Macarlar'ın göstermiş olduğu başarı arttıkça onun müziğimize ait takınılan olumsuz tutumlar göz önüne gelmekte idi. Sazlar arasındaki uyumun son derece güzel olduğunu, şefin orkestraya hakimiyetinin çok başarılı olduğunu ifade ederek solo yapan sâzendelerin çok güzel icrâlarda bulunduğunu belirtmiştir. Özellikle piyanist Mösyö Hege'nin icrası zor olan bir eseri güzel bir şekilde sunması, tiyatro salonundaki seyircilerin alkış tufanı ile hayranlıklarını göstermesine vesile olmuştur. Rauf Yektâ son olarak Macar müziğindeki büyük gelişimin bizde de gerçekleşebilmesi için Dârülelhân'ımızın ve sorumluların büyük bir gayret içine girmesi gerektiğini önemle vurgulamıştır.

V. OSMANLI MARŞI⁵

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.

Cennet mekân Sultan Mahmud-i Sâni Hazretleri tarafından Nizâm-ı Cedîd askerinin hîn-i ihdâsında ilk defa olarak kabul buyrulmuş olan mühre-i mûsikîşinâsından (Donizetti)'nin âsâr-ı meşhûresinden bulunan marşın ba'd-ezin sûret-i

⁵ “Osmanlı Marşı”, 21 Şevval 1336, Salı, 30 Temmuz 1334-1918, nu. 208, s.2.

dâimede Osmanlı Marşı olarak kabûlü husûsuna irâde-i seniyye şeref-sâdır olduğu evvelki günkü gazetelerde görülmüştür. Bu münâsebetle marşımız ve bestekârları hakkında kârîîn-i kirâma bazı malûmât-ı târihiyye îtâsını fâideli addediyoruz.

Târihişinâsânca malûmdur ki Sultan Mahmud-i sâni 1241 tarihinde bir taraftan Yeniçeri ocağını kaldırmış, diğer taraftan (Asâkir-i Mansûre) nâmını verdiği kıta'ât-ı askeriyyenin tertip ve teşkiline başlamış idi. Ancak yeniçerilerle beraber (Mehterhâne) mızıkası da bittabi'î lağv edilmiş olduğundan teşkilât-ı cedîde esnâsında mızıka ihtiyacı yine hissedilmiş ve bu ihtiyâcın sevkiyle piyâde Asâkir-i mansûre'nin o zamanlar << üçlü >> nâmıyla ihdâs edilen tarz-ı tâlimde meşâ ve hareketlerinin tensîk ve tanzîmi için kabul olunan << trampete >> lerin meşkine (Ahmet Usta) tayin olduğu gibi süvârilerin kullandıkları bir nev' << boru >> ların talîmine de (Vaybelim Ahmet Ağa) nâmında bir zât umûr olunmuş idi.

Mamâfih bu zâtların sa'y ve himmetiyle teşkil olunan << trampeteci >> ve << borucu >> takımları mülğa (Mehterhâne) mızıkası makâmına kâim olmaktan çok uzak bulunuyor idi. Binaenaleyh Enderûn-i Hümâyûn ve Dârü's-saâde ağalarından Avrupa askeri muzikaları tarzında bir bando muzika tertîbine teşebbüs edilmiş ve bu bandoya ağalardan (Nokta Mehmet Efendi) birinci , (Halil) ve (Osman) Efendilerle Kılâr-ı hâssadan (Edib Ağa) ve (Hasan Hoca) ikinci derecede zâbit tayin kılınmıştır.

Arası çok geçmeden bu yeni takımın eser tâlimine ihtimâm etmek üzere Avrupa'dan bir muallim celbine lüzûm görülmüş ve bu maksatla mösyö (Mangel) isminde bir ecnebi getirilerek trampeteci (Ahmet Usta) ile süvari boruzeni (Vaybelim Ahmet Ağa)'nın hizmetlerine hitâm verilmiş ise de mösyö (Mangel)'in bu işteki mahâreti derece-i matlûbede olmadığından yerine daha muktedir bir muallimin getirilmesi takarrur etmiştir.

O tarihte (Sardunya) denilen şimdiki İtalya devleti nezdinde vuku' bulan bir taleb-i resmî üzerine devlet-i müşârûn ileyhâ tarafından mösyö (Joseph Donizetti) isminde bir muallim inhitâp ve İstanbul'a i'zâm kılınmış idi. Yeni muallim-i mûsikî İtalya bestekârlarından müteaddid operalarıyla meşhur (Gaytano Donizetti)'nin birâderi idi. Bu sanatkârın tercüme-i hâli hakkında aldığımız malûmata göre (J. Donizetti) 1797 senesinde İtalya'da (Bergam) şehrinde doğmuş. Bu şehrin mûsikî mektebinde ikmâl-i tahsil ettikten sonra Avusturya devleti hizmetinde bulunan İtalyan piyâde alayının mûsikî muallimliğine tayin kılınmıştır. 1831 tarihinde (hicri 1247) (J. Donizetti) devlet

matbuâsının tavsiye mektuplarını hâmilten Dersâdet'e vâsıl ve Muzıka-i hümayûn ile Asâkir-i şâhâne bandolarının Avrupa usûlü mûsikîsine tevfikân teşekkül ve talimine memur olmuş idi. İşte bu kere padişâhımız efendimizin sûret-i dâimede Osmanlı Marşı olarak kabûlünü ferman buyurdıkları marşı bu zât o esnâda bestelemiş ve ekserisini kendi yetiştirdiği bando efrâdına huzur-i şâhânede terennüm ettirerek nâil-i iltifât olmuştur.

Sultan Mahmûd-i Sâni gün geçtikçe (Donizetti)'nin faaliyet ve mahâretinden ziyâdesiyle memnûn olmuş ve rütbesini tadrîcen mirlivâlîğe kadar terfî' eylemiştir.(Donizetti) İstanbul'a muvâsılından sonra bazı mesâlih-i zâtiyyesinin tesviyesi zımnında muvakkaten maskat-ı re'si olan (Bergam)'a azîmet için müsâade-i seniyye şâyân buyurulmasını istihâm etmiş idi. Hâkân-ı müşârûn ileyh berây-ı vedâ hâk-i pâ-yi şâhâneye yüz sürmek isteyen üstâdî (1250) senesi Saferi'nin beşinci günü huzûruna kabul ettikleri sırada fevkalâde iltifâta müstağrak etmekle beraber kıymetdâr bir nişân-ı zîşân ihsânıyla ayrıca mazhar-ı âtifet dahî buyurmuşlardır. Bu nişânın i'tâsını mutazammın olan berât-ı âlînin metn u müeddâsı Şehriyâr-i huld-i âşiyânın üstâdî hakkındaki teveccühât-ı mülûkânelerinin derecâtı âliyesini göstermekte olduğundan bir sûretine destres olduğumuz mezkûr berât-ı âlîyi padişahlarımızın sanâyi-i nefise erbâbını terğib ve teşvîk hususunda ne derece kadirşinâs davrandıklarına misâl olmak üzere ber-vech-i âtî aynen ve teberrûken derc-i sûtûn-i müfâharet edeceğiz :

<< nişân-ı hümayûn oldur ki

<< Çok hünerverân-ı mahâret-i âsâra hürmet ve itibar-ı muktezây-ı şîme-i >>

<< Fehîme-i tâcdârân ve'l ı şân-ı mekârim-i girdârdır: Binaenaleyh Sardunya >>

<< Devleti teb'asından olup bu defa memleketi olan Bergam cânibine avdet

<< ve azîmete me'zun olmuş olan iş bu râfî-i tevkî-i refî'üşşân-ı hâkân

<< Andarya Joseph bin Donizetti nâm müste'menin âsitâne-i şevket âşiyânında

<< musıka-i humâyûnum ustakârlığında mûmârese ve mahâreti zemzeme sâz

sâha-i

<< zuhûr ve âsâr-ı iltifât-ı âlem-şumûl-i şâhânemle imtiyaz ve mefhareti hakkında

>>

<< emr u irâde-i mekârim âde-i şehriyânem şevkefzâ-yı sudûr olarak >>

<< taraf-ı müstecmi'il mecidüş-şeref mülûkânemden bir kıta nişân-ı meâli unvan

i'tâ

<< ve iş bu berât-ı âtîfet-i gâyet-i şehinşâhâneme dahî şâyeste u sezâ kılındı.>>

<< tahrîren filyevmi'l-hâmis min şehri-sâferi'l-hayr lisene hams ve mieteyn ve elf >>

İstanbul'a avdetinden bir müddet sonra rütbesi mîrlivâlîgâ terfî buyurulan (Donizetti) Paşa şehrimizi vatan-ı sâni ittihaz ederek 10 Şubat 1856 (Hicri 1273) tarihine müsâdif olan yevm-i vefâtına kadar burada kalmış ve bütün evkâtını mızıkâ-i hümayûn ile askeri bandolarının talîm u tensîkine hasretmiştir. Sultan Mahmûd-i Sâni'nin vukû'u irtihâliyle 1255 tarihinide vâlid-i kesîri'l-mehâmid-i şehriyârî cennet-mekân Sultan Abdülmecid Hân'ın cûlûsunu müteâkip (Donizetti) Paşa müşârûn ileyh nâmında da bir marş bestelemiştir ki Hakân-ı sâbık hazretleri bu marşı kendi marşları olarak kabul etmişler idi.

Donizetti Paşa'nın âsâr-ı mûsikîyesi birâderi derecesinde çok olmayıp kendisi de Avrupaca esâtize-i mühimmeden ma'dûd değil ise de (Milano)'daki tâbi-i şehir-i mûsikî (Rikordi)nin fihrist matbuatında yine bir hayli âsârına tesâdüf olunuyor. Mahmûd-ı sâni marşının mezkur fihristte (marş-ı favoriye dö Sultan Mahmûd) nâmıyla mukayyed olmasına nazaran marşın Hâkân-ı müşârûn ileyh tarafından pek ziyâde karîn-i takdîr olduğu anlaşılıyor. (Cezâyir) nâmıyla meşhur olan marşın da üstâdın eser-i tertîbi olduğu mezkûr fihristte görülmüştür.(Donizetti) Paşanın askeri bandoları için birçok marşları müteaddid şarkıları piyano için bazı küçük parçaları daha vardır ki cümlesi sâlifü'l-isim tâbi' (Rikordi) tarafından mevki'i intişâre konulmuştur.

Marşımızın müessirini bu kadar tanıdıktan sonra biraz da eserin kıymet-i mûsikîyesini tedkik edecek olur isek bilâ tereddüd denilebilir ki (Donizetti Paşa) bu eserinde herhalde Abdülmecid Hân'a mahsus olan marştan ziyâde muvaffak olmuştur. Zevk-i şarkî-i mûsikî nokta-i nazarından bir iki noktası istisnâ edilir ise nağâmat daha ziyâde insicâm-ı tertîbe mâlik eser heyet-i umûmiyyesi itibâriyle daha kıvrak, daha rengin ve alel-husûs daha ziyâde marş tavrını hâizdir. Maamâfih marşın uslûbu milli mûsikîmizle pek az alâkadar bulunması bir dereceye kadar nazar-ı tenkîdi celb edebilir.1868 tarihinde (Lomor) isminde bir Fransız İran askeri mızıkalarını tensîk için Tahran'a celb edilmiş idi. Elyevm makbûl ve müsta'mel olan İran marşı bu zâtın eser-i tertîbidir. (Lomor) bu marşında İran milli mûsikîsini hakkıyla taklide muvaffak olmuş ve Acemlerin müselsel, muttasıl mükerrer nağmelerini üstâdâne bir üslûp ile marş

haline ifrâğ etmiştir. (Donizetti Paşa) da bu tarz-ı hareketi ihtiyar etmiş olsa idi eserinin bizler için daha rûhnuvâz olacağı tabîî idi.

Bir de -öyle zannediyorum ki- marşımızın henüz güftesi mevcut değildir. Emsâline nazaran buna münâsip bir güfte ilâve edilecektir. Gerçi kaîde-i asliyye, bir eser-i mûsikînin evvela güftesi yazılıp bestesinin ona göre tanzimi merkezinde ise de bu kâidenin böyle sırf bandoya mahsus olarak bestelenmiş bir marşa tatbiki bittabiî mümkün olmayacağından husûlu muhtemel bazı << ika' >> hatfâtına mahal kalmamak üzere bu hususda nazar-ı dikkate alınması lâzimedenden olan bir ciheti şimdiden arza lüzûm görüyoruz. Malumdur ki Hâkân-ı sâbık'ın marşları için şâir-i şehîr Mehmet Emin Bey tarafından :

Ey cihangir Oğuzların nesli olan Hâkân-ı âdil

mısrâıyla başlayan bir manzûme-i nefise yazılmış ve bu manzûme marşın bilâ istisnâ her noktasına manzumenin bir hecesi isâbet etmek üzere taksim edilerek öylece okunmağa başlanmış idi. Şu halde bazı kelimâtın harekât ve sekenâtı medd ü kasrı bizzarûre gözetilemiyor ve binnetîce “beste” ile “güfte” her ikisi de ayrı ayrı güzel oldukları halde birleştikleri vakit pek garip bir şekil hâsıl oluyor idi. Binâenaleyh marşımızın bir de güftesi olacak ise bunun aynı zamanda şiir ile mûsikîye vâkıf ve icâbât-ı îkâiyyeyi ârif zevât tarafından tayîn ve tesbîti mertebe-i vücubdadır.

Makâm-ı ıstıdratda şunu da ilave edelim ki (Donizetti Paşa) nın birâderi (Gaytano Donizetti) dahi Abdulmecid Han'ın bilhassa mazhar-ı iltifâtı olmuştur. Hâkân-ı müşarûn ileyh (Gaytano'nun) bazı âsârını dinlemiş ve takdîrât-ı mülûkânesini izhâr için 1257 tarihinde üstâda murassa' bir nişan ihsan buyurmuştur. Bu nişana mahsus berât-ı âlîde dahi erbâb-ı hünerden ve eshâb-ı şöhret ve itibârdan muzıka mürettebi (Gaytano Donizetti) zeyd-i hürmetenin muzıka usulünde olan âsâr-ı hünermendâne ve mârifetkârânesi ma'lum ve meşhûd-i şahâneleri olduğundan mücerred kendisini taltîfen câlib-i sinni'l-menâkıb-ı şehriyârlerinden bir kıta mücevher ihsan buyurulduğundan bahs olunmaktadır.

Donizetti Paşa, Sultan Mahmûd-ı sâni'ye bu marşı tanzîm ve takdîm ettiği vakit eserinin vefatından altmış bu kadar sene sonra sûret-i daimede (Osmanlı Marşı) olmak gibi şerefe namzed bulunduğu şüphesiz hatır ve hayâline bile getirmemiş idi. Mahzâ pâdişâh-ı nevcâhimiz Efendimiz hazretlerinin kadirşinâslıkları ve pek musîb bir intihâb-ı şâhâneleri neticesi olarak üstâdın nâmı bu sûretle ibkâ buyurulmuş oluyor ki

mazhariyeti vâkıa bütün erbâb-ı mûsikî için şâyânı gabza-i âsâr-ı bahtiyârîden addolunsa sezâdır.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey bu makâlesinde Sultan II. Mahmud döneminde kabul edilen Osmanlı marşının bestekarı İtalyan Donizetti Paşa'nın hayatıyla ilgili bilgi vermiştir. Makâlede kısaca II. Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı kaldırmasıyla yerine Asâkir-i Mansûr ordusunun kurulduğunu, Yeniçeri Ocağıyla beraber Mehterhane'nin de kaldırılması sebebiyle yeni bir bandonun kurulması ihtiyacı hissedildiğini belirtmiştir. Bu bandonun kurulması önce Ahmet Usta ve Vaybelim Ahmet Ağa tarafından yapılmışsa da bando mehterhane müziğine uygun olarak bir gelişme gösterememiştir. Bununla beraber Enderûn ve Dârüssaâde Ağaları Avrupa tarzında bir bandonun kurulması için Nokta Mehmet Efendi, Halil, Osman Efendileri görevlendirmiş, kurulan bando eser talimine başlamıştır. Bu bando da yeterli görülmediğinden, bandonun gelişmesi için yabancı bir hocanın getirilmesine karar verilip Mösyö Mangel'in getirilmiş olması da bandonun ilerleme kaydetmesine yardımcı olamamıştır. Son olarak bestelediği operalarıyla meşhur İtalyan Gaytano Donizetti'nin kardeşi Joseph Donizetti getirilmiştir. Muzika-i hümayûnun ve bondonun Avrupa tarzında eğitilmesi için getirilen Donizetti Paşa kısa sürede padişahın iltifâtına mazhar olmuştur. Meşhur Osmanlı Marşı'nın bestekarı olan Donizetti Paşa gösterdiği faaliyet ve maharetinden dolayı padişahın takdirini kazanmış ve onu mirlivâlığa(tuğgeneral) kadar yükseltmiştir. Makâlenin devamında İstanbul'u kendisine vatan-ı sâni (ikinci memleket) olarak gören Donizetti'nin buradaki yaşamı hakkında bilgiler verilmiştir. Son olarak eserin eleştirisi yapılmıştır. Bir eserin genellikle güfteye göre bestelenmesi gerektiğini belirten Rauf Yektâ burada Osmanlı Marşı'nın güfteden önce bestelendiğini belirtmiştir. Bunun yanında marşın milli mûsikîmizle pek ilgisi bulunmadığını belirtmiştir. Fakat marşın kabul edilebileceğini örneklendirerek açıklamıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

RAUF YEKTÂ BEY'İN RESİMLİ KİTAP'TAKİ MAKALELERİ ve ÖZETLERİ

I. ÂHİRETLİK UNVANLI NEŞİDE-İ MÛSİKİYYE MÛNÂSEBETİYLE¹

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Akvâm-ı kadîmeden hangisinin târîh-i mûsikîsi gözden geçirilse << şiirle mûsikî tev’emdür >> sözünün aynı hakikat olduğunu teslim etmemek kâbil olamaz. Filvâki’ ezmine-i kadîmede şâirlik ile mûsikîşinâslık yek diğlerinden ayrı gayrı bir meslek olarak telakki edilmemekte idi. Çünkü şairler, zâde-i tabiatları olan manzûmelerini teganni sûretiyle kırâat ettikleri halde bu manzumelerin sâmiînin üzerindeki tesiri bir kat daha arttığını gördüklerinden müvâcihe-i inâmda okunacak eşârın teganni edilmesi beyneş-şuara âdet hükmüne girmiş idi. Bundan dolayı bilumum şuarây-ı kadîmece ve bilhassa Yunanistan kadîm şairlerince az çok mûsikîye müntesib bulunmak levâzım-ı meslekten ma’dûd bulunur idi.

Şâirlerin aynı zamanda mûsikîden dahî nasîbedâr olmaları yalnız akvâm-ı kadîme nezdinde görülmemiş, bu hal bilahere Avrupa’ya dahi sirâyet etmiştir. 13. asırda Fransa’da (Truvar) ve (Troubadour) namlarıyla bir takım seyyar mugannîler zuhûr etmiş idi ki bunlar hem mûsikîşinas, hem de şâir olduklarından söyledikleri şiirleri şatodan şatoya dolaşarak terennüm ederler ve o asır şövalyelerinin in’âm ve ihsânlarına nâil olurlar idi. Almanya’da dahî bu kabîlden bir sınıf erbâb-ı teganniye tesadûf olunur idi. (Mine sanjer) tesmiye olunan bu mugannîlerin mev’id-i telakîisi o tarihlerde pek ziyâde iştihâr eden (Varenbourg) şatosu idi. Şato sahibi sanayi’-i nefîse muhibbi bir zât olduğundan şatosunda şiir ve mûsikî müsâbakaları tertib eder ve müsâbakalarda isbât-ı ehliyet eden (Mine sanjer) lere mühim mükâfâtlar verir idi.

Son asırlarda ise Avrupalılar’ca şiir ile mûsikî kemâ-fis-sâbık tev’em a’ddedilmekle beraber bu iki san’at-ı nefîsede cem’ etmiş zevâta nâdiren tesâdüf olunmuştur. Bu zevât-ı nâdire meyanında en evvel hatıra gelen Alman mûsikîşinâs-ı şehîri (Wagner) dir ki müşârûn ileyh operalarının güftelerini bizzat nazm etmiş ve şairlikteki kudret ve mahâretinin mûsikîde hâiz bulunduğu iktidar-ı fevka’l-âdeden dûn bir mertebede olmadığını isbâta muvaffak olmuştur.

¹ “Âhiretlik Unvanlı Neşîde-İ Mûsikîyye Mûnâsebetiyle”, Resimli Kitap, Teşrînisânî, 1324/1910, no: 3, s. 286-291.

Birazda memleketimize tevcîh-i nazar eder isek Avrupa (Troubadour) larının nâzırı olarak bizde dahi “saz şairleri” bulunduğunu görüyoruz. Bunların gerek şiir ve gerek mûsikî itibariyle kendilerine mahsus latîf ve millî bir üslupları var idi. Yakın zamanlara kadar şehrimizin bazı kahvehanelerinde tesadûf edilen bu hoş meşreb adamlar bir müddetten beri büsbütün görülmez oldu. Mamâfih Anadolu taraflarında hâlâ bunlardan san‘atlarında pek mâhir kimseler bulunduğu rivayet edilmektedir.

Şu kadar ki saz şairlerinin şiir ve mûsikîce olan liyâkât ve mahâretleri herhalde bunların mehâfil-i avâmdan başka yerlerde ahz-ı mevki‘ istemesine müsaid görülmediğinden kibâr u ricâl mehâfiline mahsûs olan mûsikînin güfte ve bestece daha edibâne ve daha san‘atkârâne bir tarzda olması iltizam edilmiştir.

Klasik şairlerimizin hemân kâffesi İran mukallidliği hevesinden kendilerini kurtaramadıkları için vücûda getirdikleri âsârda nasıl ki İran edebiyâtının te’sîr-i küllîsi görülmüş ise ilk mûsikî derslerini İranlılar’dan almış olan Osmanlı bestekârları dahî ilk eserlerinde milli bir renk ve şîvede ibrâzına muktedir olamamışlar ise de bu hal tedricen zâil olmağa başlamış ve mürûr-i zamanla kâide-i tekâmüle tabi‘ olarak müteahhîrîn-i esâtizenin âsârında olanca istiklâl ve revnâkiyle nazar-ı ibtihâcımızı tenvîr eden Osmanlı üslûb-i mûsikîsi meydana gelmiştir.

Şurası bilhassa şâyânı dikkattir ki şâirlerimiz gazel, murabba‘, muhammes, müstezâd, rubâ‘î, na‘t, mersiye... namları verilen vâdilerin hangisinde eser yazmışlar ise mûsikîşinâslarımız da aynı vadiyi takipten, şairlerimizin bu muhtelif vadilerle ifade etmek istedikleri fikirleri - yine öyle muhtelif şekiller altında - tasvir ve ifadeye çalışmaktan geri kalmamışlardır. Bütün mâzî‘-i mûsikîmiz buna bir şâhid-i âdil ve esâtize-i mûsikîmizin bu hususta ihraz ettikleri muvaffakiyât-ı ciddiye her türlü sitâyîşlere cedîr ve lâyıktır.

Bununla beraber her nasılsa rubu‘ asırlık bir zamandan beri âlem-i mûsikîmize garip bir eser tevakkuf ve inhitat arz olmuştur. Osmanlı şiiri müteahhîrîn udebâmızın himemât-ı ber-güzîdesiyle bir tarz-ı nevin ve bir kisve-i behîne yorunmuş, tarîk-i terakkîde hayli mesâfe kat’ etmiş iken şiirlerimizin meydana getirdikleri müessîr-i teceddüdden istifâde ile beraber onların şiirlerindeki meânî ve müdâmeyin rakîkayı hakkıyla ifâdeye muktedir besteler tanzim etmek ve bu suretle şiirde görülen terakkiyât-ı meşkûreden mûsikîmizi de nasîbedar kılmak hususunda mûsikîşinâslarımız pek lâkaydane davranmaktadırlar. Bu hali görenler bunun esbâbını erbâbının fıkdanına haml

etmekden ziyâde mûsikîmizin son sözünü söylemiş bir fenn-i ibtidâi olduğu ve bundan ziyadesini îfâyâ kudreti bulunmadığı zannına düşerler.

Bir kısım erbâb-ı merak ise mûsikîmize daha teveccühkârâne bir nazarla bakıyorlar devr-i mesud inkılabımızdan beri mûsikîmizin terakkî ve teâ'lisî taraftarı olan bu zâtların bir çoğundan az çok yek diğerinin aynı olmak üzere şu yolda suallere hedef oldum :

Bundan sonra olsun Osmanlı mûsikîsiyle bestelenmiş bir opera dinlemeyecek miyiz ?

Bir defasında böyle bir suâli îrad eden zâtın yanında munhasıran garp mûsikîsiyle meşgul bir türk piyanisti var idi. Şu suale benden evvel cevap vermek için isti'cal ederek dedi ki :

<< Alaturka >> denilen mûsikî ile opera mı yapılacaktır? Buna şimdiden mümkün değildir cevabını vermekte tereddüd etmem.

Bu müddeî' zâtın sözlerini cevapsız bırakmak istemeyerek sordum ki :

-Bu adem-i imkâna nasıl hükmediyorsunuz ?

-Şu sûretle hükmediyorum ki eğer mümkün olsa idi şimdiye kadar bestelenmiş eserler topu üçer satırlık şarkılardan ibaret kalmaz idi. Avrupalılar gibi bizim bestekârlarımız dahi dörder beşer perdelik operaları serâpa mûsikî ile tasvîr ve tahrîre muktedir olurlar idi.

- Müsaâdenizle biraz izahat vereyim:

Bir şeyin şimdiye kadar yapılmamış olmasından ba'de-mâ dahî << yapılamayacağına>>

hüküm etmek doğru olamaz. Yakın zamanlara kadar şairlerimiz hangi vâdîde şiir yazmışlar ise mûsikîşinâslarımız onları bestelemişlerdir. Maahâza şurasını inkâr edemesiniz bizim eski şâirlerimizde (Walter) ile (Rasin) gibi tiyatroya mahsus muntazam fâcia'lar yazmamışlardır, eğer yazmış olsalar idi mûsikîşinâslarımız elbette bunun bir çaresini düşünürlerdi.

Abdülhak Hamîd Beyefendi'nin âsâr-ı muhalledesine ne diyorsunuz ?

Bu zât âli-kadr tabi'î eski şâirler zümresine idhâl edilemez...

Orası malum... O halde müşârûn ileyhî âsârından birini niçin bestelemiyorsunuz?

Bahsi umûmiyetten husûsiyete intikâl ettirdiniz; mââmâfih beis yok, bunun adem-i imkânını iddiâda hâlâ musır mısınız?

Evet lâkin ben pek sabırsız bir adamım. Büyük bir operanın bestelenmesi aylar sürer.[koynundan (*Resimli Kitab*)ın ikinci nüshâsını çıkararak] mesela şurada Mehmed Emin Bey'in (Âhiretlik) ser levhalı bir şiiri var. Arada bazı yerleri muhâvere tarzında yazılmış. Şimdi bunu mûsikî-i Osmanîmiz ile besteleyiniz. Nice mes'elenin imkânı ve adem-i imkânı bununla kat'iyen tahakkuk edecektir...

Bâlâdaki muhâvere üzerine verilen karar mûcibince (*Resimli Kitab*)ın bu nüshasında mûnderic eser-i âcizi meydana geldi. Şimdiye kadar bu gibi eserlerin bestelenmesinde ne gibi bir üslup ittihâdı icab edeceği mes'elesi zihnimi ziyâdesiyle işgal ederdi. Şu küçük tecrübe-i kalem mes'eleyi nazarımda tamamiyle hal etti.Bundan dolayı o zâta cidden müteşekkirim; tevsî'e gayetle müsâid olan bu zemîn nevîne mûsikîşinâslarımızın bilhassa nazar-ı dikkatlerini celb ederim. Bundan ötesi artık muhterem şâirlerimizin himmetine kalmıştır. Birer, ikişer perdelik operetler, opera komikler, operalar yazmağa inâyet buyursunlar ve bunları yazarken bu gibi âsârın tahrîrinde Avrupa şâirlerince ne gibi usûl ve kavâide riâyet edildiğini nazar-ı dikkatlerinden dûr tutmasınlar.Çünkü idrâkiyle müşerref olduğumuz devr-i bî-adl-i hürriyet de bir gün gelecektir ki o zaman bu memleketin cidden latîf ve müstesnâ bir de mûsikîsi olduğu hatırlara gelecek ve bu mûsikî-i ruh-nüvâz ile bestelenmiş operaların şân-ı milliyemizle mütenâsip bir sahnede oynanması esbâbına tevessül edilecektir.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey bu makâlesinde şiir ile mûsikî arasındaki kuvvetli bağdan bahsetmektedir. Eskiden şairler şiirlerini okudukları zaman sade ve düz olarak değil, dinleyiciler üzerindeki etkisini bir kat daha arttırabilmek amacıyla nağmeli bir tarzda okuma ihtiyacı hissettiklerini bu makâleden öğrenmekteyiz. Bu şekilde okumalar adetten sayılmaktaydı, özellikle Yunanlılar arasında pek yaygındı. Şiirle ilgilenenlerin mûsikîyle yakın olması bu mesleğin bir gereği olarak görülmekte idi. Makâlenin devamında 13. asırda Fransa'da daha sonraları Avrupa'da daha önceleri görülmemiş seyyar mugannîlerin türediğini ve mugannîlerin şatolarda büyük ödüller karşılığında birbirleriyle şiir ve mûsikî açısından yarıştırıldığını öğrenmekteyiz. Son zamanlarda ise bu tür insanların sayısının azaldığından bahsetmiştir. Meşhur Alman mûsikîşinas

Wagner’ın bu makâlede hem mûsikî hem de şiir bestekârlığı bakımından çok önemli bir konumda olduğu örneği verilmektedir.

Biz de ise hem şiir hem de mûsikî ile meşgul olanlara saz şairleri denildiğini ve bu insanların kendilerine ait üslûp ve okuyuşlarının olduğunu belirten Rauf Yektâ, yakın zamanlara kadar kahvehanelerde bu tür insanlara rastlandığını makâlede belirtmektedir. Klasik şairlerimizin İran edebiyatından çok etkilendiğini ve ortaya çıkan mûsikî eserlerinin de buna paralel olarak gelişimini devam ettirdiğini bu makâleden öğrenmekteyiz. Rauf Yektâ mûsiki ile şiirin birbirinin tamamlayıcısı olduğunu, şiirde meydana gelen gelişmenin müziğe tesir ettiğini belirtmiştir. Fakat son 25 yılda şiir ile mûsiki arasındaki münasebetin zayıfladığından yakınmaktadır. Rauf Yektâ makâlenin sonlarında ise biriyle yapmış olduğu tartışmaya yer vermiştir. Tartışmanın konusu; şimdiye kadar neden Osmanlıda batı tarzında operaların bestelenmediğidir. Osmanlı mûsikîsiyle operaların bir gün bestelenebileceğini vurgulayarak makâleye son vermiştir.

II. MEMÂLİK-İ ŞARKIYYE'DE SEYÂHÂTI MÛSİKÎYYE*

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.

Yarım asır evveline gelinceye kadar Şark mûsikîsi Garblılar nazarında tamamiyle bir muammâ halinde bulunuyor idi. Gerçi bu mûsikîden bahs olarak Avrupa'da o zamanlar dahî bir hayli âsâr neşr edilmiş idi; lâkin bunlar hep yek diğerini tutmayan faraziyyât-ı indiyeye ile mâlâmâl olduğundan erbâb-ı meraka bir fikr-i sahîh vermeğe kifâyet edemiyor idi. Şu halin başlıca sebebi, Avrupa mûsikîşinâslarının henüz Şark mûsikîsi üzerine bizzat ve bil-etrâf tedkikâta girişmemeleri idi. Filvâki mûsikîmize dair kitapların me'hazı tevârih-i muhtelifede memâlik-i şarkıyyeyi ziyaret eden seyyâhînin memleketlerine avdetlerinde yazdıkları hâtırrâtan başka bir şey değil idi. Zaten mûsikîye vukufları alel-ekser pek sathî bir derecede bulunan bu seyyâhların asıl maksatları dolaştıkları yerlerin ahvâlini sûret-i umûmiyyede tahkîkden ibâret olduğu düşünülür ise mûsikî gibi – tedkikât-ı icrâsı herhalde erbâb-ı ihtisastan olmaya tevakkuf eden – bir sanat-ı dakîka hakkında rast geldikleri kimselerden alabilecekleri malûmatın ne derece şâyân-ı itimat olacağı bissuhûle anlaşılır. İşte bu yoldaki yalan yanlış malûmat üzerine binâ-yı efkâr eden Avrupa müellifleri mûsikîmizden bahsettikleri sırada o kadar garib ifâdâtta bulunmuşlardır ki bunların birer birer ta'dâtı lâzım gelirse mutlaka birkaç cilt kitap yazmak lâzım gelir.

Mahâzâ kırk elli seneden beri şu hâl-i gaflet iştîmâl-i âlettedrîc zâil olmağa yüz tutmuştur... Buna sebep dahî garb esâtize-i mûsikîyyesinin ara sıra memâlik-i şarkıyyeye seyahatla bizzat tedkikât-ı mûsikîye icrasına lüzûm görmelerinden başka bir şey değildir. Bu hususta esâtize-i garbiyenin bihakkın pîşuvâsı bestekâr-ı şehîr (Felisyen David)dır ki mûmaileyh 1833 tarihinde evvelâ Dersaâdet'i ba'dehû Hattı-i

Mısıriyye'yi ziyaret ederek esnâ-i seyâhatinde mesmûi olan elhân-ı şarkıyyenin notalarını yazmıştır. Fransa'ya avdetini müteâkib şark seyâhatindeki tahassusâtının tesiri altında bestelediği (Lâleruh) operasında şark

* “Memâlik-i Şarkıyye'de Seyehât-ı Mûsikîyye”, Resimli Kitap, no. 7-9, 7 Nisan 1325., s. 690-697.

nagamâtını takliden gösterdiği muvaffakiyet tecdîd perverâne vatandaşlarının pek ziyâde takdirâtını celb etmiş ve bilhassa bu opera kendisinin sebeb-i iştihârı olmuş idi.

(Felisyen David) in bu muvaffakiyeti diğerlerini de bu zeminde icrâ-yı tettebbuâta teşvik etmekten hâlî kalmadı. 1875 senesinde Mösyö (Burgulet Dökodre[Bourgault Docoudray]) dahi şarka bir seyâhat-ı mûsikîye icrası için Paris'ten hareket etti. Elyevm Paris Dârülmûsikîsinde <<Târîh-i mûsikî >> muallimi bulunan bu zât-ı muhterem Avrupa'da mûsikî-i şarkîyyenin mâhiyet-i fenniyesini tedkik ile meşgul olmuş zevât-ı mahdûdenin serfirâzı addolunmağa şâyândır. Mösyö (Docoudray) Avrupa'lıların malûmu olmayan bir çok mukaddemât-ı mûsikîyesinin şarkta mevcut olmadığını görüp bunlardaki letâfet-i husûsiyyeyi de takdire muvaffak olunca memleketine avdetinde mûsikîmize dair mühim mütâlaâtı hâvî eserler neşretti. Mösyö (Docoudray) yalnız bu eserleriyle iktifâ etmeyip 1878 senesinde Paris'in (Trocoudero) sarayında bestekâr-ı şehîr (Goto.) nun taht-ı riyâsetinde verdiği bir konferansta Şark makâmıların bir heyet-i mûsikîye îânesiyle hâzirûna dinletmiş ve garb mûsikîsinin mahrûm bulunduğu bu latîf elhân-ı rengârenk , Avrupa'nın bestekârları tarafından isti'mal edildiği ve alel-husus bu makâmı bir de ilm-i âhengîn menâbi' ve vesâit-i bînihâyesiyle tezyin olunduğu halde sanat-ı bestekârîde istihsâl edilecek vüs'at ve servet-i lahniyyeyi isbât etmiş idi. Gerçi Dârülmûsikî heyeti bu temenniyât-ı hakîkiyyeye karşı – mutâd-ı kadîmi olan – muhafazakârlığını ihlâl etmemiş ve el'ân biri (majör) diğeri (minör) iki makâmıdan başka <<resmen>> makâm tanımamakta berdevâm bulunmuş ise de Şark mûsikîsindeki nezâketi duyanların, bu ruhperver makâmâtımızı herkese isma' ve izâkaya çalışanların adedi dahî günden güne artmaktadır.

Mösyö (Dökodre[Docoudray]) nin âsâr-ı münteşiresi meyânında hâtîrât-ı seyâhatinden bahs olan risâlesi mûsikîmize müteallik mesâil-i muhtelif hakkında kıymetdâr bazı malûmatı hâvî bulunduğu gibi sûret-i tahrîrîde müntesib-i mûsikî olmayan kâri'lerin bile lezzetle okuyacakları tarzda olduğundan icab eden mahallerine mütâlaât-ı mahsûsamızın ilâvesiyle ber vech-i âti tercümesini münâsib görüyoruz. (Dökodre[Docoudray]) evvelâ Yunanistan'a uğramış oradan İzmir'e ve ba'dehu Dersaadet'e gelmiştir; seyâhatinin Yunanistan'a aid olan kısmını şu suretle hikâye ediyor :

1874 senesi mayısında bir ay tenezzüh-i Atina'ya vuku' bulan seyâhatımda sâmi'a-i dikkatim << makâmât-ı şarkîyye >> ile bestelenmiş bir takım avâm şarkılarına müncezib olmuş idi. O vakte kadar şark makâmları hakkındaki fikr-i mahsûsum bunların kiliselerimizde okunan (Şan Gregoryen[Saint Gregorien]) teganniyâtı kabîlinden olması merkezinde idi. Gerçi bu teganniyât-ı ruhâniyye esasen güzeldir; fakat ağır ve ruhsuz bir üslûpta oldukları da kâbil-i inkâr değildir. Halbûki benim bu defa işittiğim parçalar hakiki bir mûsikînin bütün evsâfını hâiz bulunmakta idi. Bu elhân-ı şarkîyye makâm nokta-i nazarından her ne kadar kilise makâmları dairesinde bestelenmiş ise de gayet muntazam ve neş'e bahşâ usûlleri, rengîn ve rakîk edâlari, zinde ve serbest tavırları ile bilhassa câlib-i nazar-ı dikkat idi.

<< Benim için yeni bir zemîn-i tetebbu' teşkil eden bu mûsikî üzerine istediğim sûrette icrâ-yı tedkîkât edebilmek maksadıyla o seneyi takib eden kış mevsiminde Maârif nâzırından uhdeme bir <<memûriyet-i fenniye >> ihâlesini rica ettim. Nâzır taleb-i vâkii is'âf etmesiyle Kânûn-i sânînin üçünde Paris'ten hareket ve on beşinde Atina'ya müvâsalat etmiş. Paris'ten Marsilya'ya giderken yol üzerinde bulunan (Dijon)şehrine de uğrayarak orada mukîm ulemâ-y-ı mûsikiyyeden rahib (Stefan Morelô) ile görüştüm. Bu zât maksad-ı seyâhatımı takdir ile beraber bilhassa Fransa'da heman meçhul bulunan Rumlar'ın kilise mûsikîsi hakkında tedkikatte bulunmaklığımı tavsiye etti. >>

<< Atina'da misafir olduğum Fransız mektebindeki vatandaşlarımın hakkımda gösterdikleri âsâr-ı mihmânnüvâzı derece-i nihâyede idi. Atina'ya muvâsalât eder etmez ilk işim, mahalli şarkılarını bilen kimseleri taharriye başlamak oldu. Şu hususda birçok zevat buna muâvenete şitâbân oluyor idi. (Epir) tarafları ahâlisinden olan mektebin aşçısı ile Maskat-ı re'si Cezâir-i Yunâniyye'den biri bulunan odamın hizmetçisi de tâliime mûsikîşinâs çıkmasınlar mı? Komşularımızdan bazı genç kızlar tegannîde pek mâhir idiler; hele bunların içinden (Atena) namındaki kız, sesinin letâfet-i fevkalâdesiyle temeyyüz ediyor idi. Bazı kere dahi askeri binbaşlarından muârefe peydâ ettiğim bir zâta müracaat etmekte idim. Yunanistan eyâlet muhtelifesi ahâlisinden bu zâtın maiyetinde bulunan neferâtın içinde cidden zabt olunmağa lâyük şarkıları bilenler var idi. Bir müddet sonra her taraftan mürâcaatlar yağmaya başladı; artık bu lûtûfkâr adamlardan hangisinin okuduğu şarkıyı yazacağımı şaşırılmış idim. Az müddette hayli havalar zabt ettim. Ancak kilise

mûsikîsine dair malûmatım henüz pek nâkıs idi. Kilisede işittiğim terennümât – sûret-i icrâsı itibariyle – pek bozuk bir halde olduğundan bunlardan bir şey istifade edememiş idim. Kilise mûsikîsini hakkıyla tetebbu‘ için evvelâ buna mahsûs notayı okuyabilmek icâb ediyor idi; bu nota ise benim meçhulüm idi. O halde ya bir muallim tedarik etmek veyahut nazariyât-ı mûsikîyyeden bâhis bir kitab alarak o kitaptan çalışmak şıklarından birinin ihtiyârı lâzım geliyor ise de bütün kütüb-i nazariyye Rumca olduğu gibi hiçbir mûsikî muallimi de Fransızca bilmediğinden evvelâ Rumca’yı, ba‘dehu kilise notasını tahsilden başka çare kalmıyor idi. Vaktiyle biraz okuduğum Yunan-ı kadîm lisânının yardımıyla şimdiki Rumca’yı kolayca öğrenebileceğimi ümid ederek derhal ders almağa başladım. Çe fâide ki bunun uzun müddet süreceği bittecrûbe anlaşıldığından derslerimin bir kısmını muallim ile bir mûsikî nazariyyesinin tercümesine hasr etmeye karar verdim; bu yol da çıkmadı ! Muallim kelimâtı lâyıkıyla tercüme ediyor ise de her satırda tesâdüf olunan ıstılâhât-ı mûsikîyyeden bittabii bir şey anlayamıyor idi. Artık hakikaten sıkılmağa başlamış idim. Mekteb medîdi mösyö (Burnouf) hâlîme acıyarak (Krezent Meditos) Nâm müellifin <<Muhtasar Nazariyât-ı Mûsikî>> kitabını birlikte tercüme etmemizi teklif etti. Teklifini maal memnuniyye kabul ettim.>>

<< Bu tercüme ile tamam sekiz gün meşgul olduk. Esnâ-i tercümede birçok müşkilâta tesâdüf etmiş isek de bunların iktihâmına çalışarak ikmâl-i tercümeyle muvaffakiyet hâsıl oldu. Bu kitab sâyesinde kilise notasının o zamana kadar benim için muammâ halinde kalan gavâmızını hallettim. Kilise notasıyla yazılmış bir lahnı ilk defa Avrupa notasına tercüme etmeğe muvaffak olduğum vakit memnuniyetim derece-i nihâyeyi bulmuş idi. Derhal mûsikî muallimim Mösyö (Jeroyani)’ye tercümemi terennüm ettim. Hiçbir hatâmı bulamadı; mamâfih te’minat-ı mükerrereme rağmen tercümenin benim eserim olduğuna inanmadı.>>

<< Artık kilise notasının bütün dakâyikine kesb-i vukûf ettiğim cihetle az vakitte birçok lahinleri tercüme ile bunları derhal âhenklettirmekte idim. Şu kadar ki hâlâ muhtaç bazı mesâil kalmış ve elimdeki << Muhtasar Nazariyat-ı Mûsikî >> tercümesinde ise hele şüpheyi medâr olacak malûmat münderic bulunmamış olduğundan bunların hallini Atina’dan başka yerlerde aramak icâb ettiğine kâni‘ oluyor idim.>>

<< Kilise mûsikîsini tedkik etmekle beraber avâm şarkılarını da nazar-ı dikkatten dûr tutmuyor idim. Koleksiyonumda her nev' âsâr-ı mûsikîyye bulunmağa başlamış idi. Notalarını yazdığım havalardan bir haylisini âhenklendirerek bazı zevâta çaldığım vakit pek ziyâde hoşlarına gittiğini gördüm. Yalnız şurası şâyân-ı teessüfdür ki kışın o sene fevkalâde şiddetli ve yağmurlu olarak geçmesi karnaval eğlencelerinin biraz tatsız olmasına sebebiyet vermiş ve bundan benim istifâdeme az çok hâlel gelmiş idi. Maahâzâ yağmurların şiddeti masharalarının sokakları dolaşmasına yine mani olamamakta idi. Mashara alaylarının önündeki mızıkâ bazen o kadar câzibedâr havalar çalmakta idi ki bunları zabt edebilmek için elimde şemsiye olduğu halde bütün gün akşama kadar sokakları dolaşmağa mecbur olmuş idim !....>>

Yunânîlerin'in gerek mûsikîce ve gerek husûsât-ı sâirece Avrupa'nın en mütemeddin akvâmı derecesinde bulunduklarını göstermek için müfrit bir gayrete düşmüşlerdir. Maahâzâ bu bâbda ihtiyâtlı davranmaları icâb eder fikrindeyim. Çünkü bu zeminde sarf ettikleri gayret, hasâis-i kavmiyye ve milliyyelerini unutturacak dereceye varır ise akvâm-ı sâirenin muti' bir mukallidi olmaktan başka bir şey kazanamazlar.>>

Memleketin milli mûsikîsinin âsârı yalnız avâm şarkıları ile kilise mûsikîsinde görülmektedir. Halbuki Atina'daki terakkî taraftarları, mûsikî-i milliye karşı lâkayd veyahut muhâsım geçinerek munhasıran Avrupa mûsikîsinin neşrine çalışmaktadırlar. Atina'da bu fikirde bulunanlar tarafından açılmış (Odeon) nâmıyla bir Dârülmûsikî mevcuttur. Milli mûsikî taraftarlarının dahi (kilise mûsikîsi Sillogosu) nâmıyla bir cemiyetleri vardır.>>

Mösyö (Dökodre[Docoudray]) Yunanistan seyâhatına ait daha bazı hâtıratını kaydettikten sonra İzmir'e ve İstanbul'a sûret-i seyâhatini ve bu şehirlerdeki tettebbuât-ı mûsikîyyesini hikâyeye başlıyor ki onların da makâle-i âtiyede mevzu' bahis edilmesi mukarrerdir.

B.MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey bu makâlesinde batılı gezgin ve mûsikîşinasların doğuda yapmış oldukları seyahatler hakkında bilgiler vermektedir. Daha önceleri şark mûsikîsinin batılılar için bir muamma olduğunu, ön yargılı ve taraflı fikirleri, şark mûsikîsi hakkında birbirini tutmayan eksik ve yanlış bilgiler verilmesine

neden olduğundan bahsetmektedir. Seyyahların doğuya yaptıkları seyahatlar sonucunda gittikleri bölgelerin kültürleri hakkında bilgiler vermişlerdir. Fakat bu seyyahlar arasında mûsikî ile ilgili olmayanların mûsikî hakkında vermiş oldukları bilgilerin ne kadar doğru olacağının sorgulanması gerektiğini vurgulamıştır. Rauf Yektâ batılıların vermiş oldukları bu yanlış bilgilerin düzeltilmesi için birkaç cilt kitap yazmak gerektiğini söylemiştir. Bunun yanında mûsikîşinas seyyahların vermiş oldukları bilgilerin çok önemli olduğundan söz eder.

Rauf Yektâ kırk elli seneden beri batılı mûsikîşinasların doğuya gelerek doğu müziği hakkındaki inceleme ve araştırmalarının arttığını belirtmiştir. Meşhur Fransız bestekâr Felisye David'in İstanbul'a gelerek müziğimizi incelemesi bunları notaya alması daha sonra Fransa'ya döndükten sonra doğu nağmeleriyle bestelemiş olduğu operanın büyük bir beğeni kazanması, diğer batılı müzisyenlere örnek olmuş ve onların da buralara gelmesine vesile olmuştur. (Burgulet Dökodre[Bourgault Docoudray])'nin müziğimiz hakkındaki yaptığı araştırmalar ve bu araştırmalar sonucunda ortaya çıkardığı eserlerin çok ilgi gördüğünü makâleden öğrenmekteyiz. Rauf Yektâ, (Dökodre[Docoudray])'nin seyahatini önce Yunanistan'a daha sonra memleketimize yaptığını belirtmiş ve Yunan mûsikîsi hakkında oldukça detaylı bilgiler toplamıştır. Yunanistanda çekmiş olduğu sıkıntılardan bahsetmektedir. Rumca bilmemesi, üzerine Yunanlılar'a ait nota sistemini öğreninceye kadar çektiği zorlukları anlatır. Bu makâlede (Dökodre[Docoudray])'nin Yunanistan seyahatini anlatmış İzmir ve İstanbul seyahatini başka makâlede sürdüreceğini belirterek makâleye son vermiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RAUF YEKTÂ BEY'İN YENİ MECMÛA'DAKİ MAKALELERİ ve ÖZETLERİ

I. NEVŞEHİRLİ İBRAHİM PAŞA ve MÛSİKÎ¹

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Sultan Ahmed-i Sâlis'in dâmâdı vezîr-i azam meşhûr İbrahim Paşa mûsikîşinâs mı idi ? Bu mes'ele müverrihlerimiz ve bilhassa erbâb-ı mûsikî tarafından tedkik edilmeğe şâyândır.

Filhakîka esbak ser-müezzin Hâşim Bey'in 1269 tarihinde tab' ettirdiği *Mecmûa*'nın (humâyûn) faslında bir << kâr >> mûndericidir ki bâlâsında yalnızca (kâr-ı İbrahim Paşa) kaydı görülmektedir. Osmanlı ricâli arasında aynı isme hâiz vüzerânın miktarı kesir olmasına nazaran mecmûada görülen kâr sâhibi İbrahim Paşa'nın bunların hangisi olduğunu merak ederek vaktiyle Zekâi Efendi, Nuri Bey gibi mülâki olduğum esâtizeden bu bâbdaki fikirlerini sormuş idim. Bizde garib bir zihniyet vardır; durûb-i emsâlimizden “üzümünü ye de bağını sorma” darb-ı meselinin pek belîğ sûrette ifâde ve tasvir ettiği bu zihniyetin te'sîrâtı ise esâtize-i mûsikiyyemiz nezdinde pek celî olarak nümâyân olur. Üstâdlarımız ancak esere bakar ve müessir hakkında üç beş satırlık malûmât edinmeyi bile lüzumsuz ve âdetâ tazyî-i evkât kabîlinden addederler. Binâenaleyh müşârûn ileyhimâdan aldığım cevaplar sadece :

- Meşhûr Dâmad İbrahim Paşa yokmu ya? İşte o olmalı...

Cümlesinden ibâret kaldı; ve o esnâda meseleyi dahâ ziyâde ta'mîk etmedim.

Muahharan “*Esâtiz-i Elhân*” 'a derc olunmak üzere mûsikîşinâslarımızın terâcim-i ahvâlini toplamağa başladığım vakit İbrahim Paşa meselesi tekrar hatırıma geldi. Böyle meşâhîr-i ricâl-i devletten bir zâtın tercüme-i hâlini bissuhûle bulacağıma ve hiç olmazsa bu hususta diğer mûsikîşinâslara ait malûmatı tedârikte uğradığım müşkilâta tesâdüf etmeyeceğime sevinerek müteaddid tarih kitaplarına mürâcaat ettim. Bu tedkikâtım esnâsında her şeyden evvel nazar-ı dikkatimi celb eden cihet, müverrihlerimizin Paşa hakkındaki fikirlerinin birbirine uyması idi. Mesela (*Târîh-i Atâ*) sahibi, birçok fezâil ve mezâyâsının tadâdından sonra müşârûn ileyhin :

<< Husûsan ulemâ ve fuzelâ u meşâyih u urefâ ve huzûrân şiir ve inşâ ve hoş nûvisân-ı imlâ ve mûsikîşinâsân-ı hûb sadâya mezîd meyl ve rağbeti olmağın ekseri leyl

¹ “Nevşehirli İbrahim Paşa ve Mûsikî”, Yeni Mecmûa, sy. 1, 12 Temmuz 1917, s. 9-12

u nehârî erbâb-ı ilm ve marifetin sohbet ve rûhâniyetleri ile güzâr ve herbirini alâ kadr-i merâtibihim envâ‘-ı in‘âm u ikrâm ile makziyyü’l-merâm...>>

ettiğinden ve birçok hayrât ve hasenâtı bulunduğundan bahsettiği halde “*Netâyicü’l-Vukuât*” müellifi bilakis İbrahim Paşa’yı << oldukça okur yazar ve eshâb-ı maârif ve kemâle itibar ve iltifat eder, nabz-gîr ve mizâc-âşinâ sehî ve bâzil ve zevk u hevâya mâil bir rind-i kalâş>> olarak tasvir etmekte ve himmet ve mesâisinin en ziyâde <<Kağıthâne ve Boğaziçi mesirelerinin imâr ve tesviyesine ve sûr-i hümayunları tanzîmine ve nev-bünyâd ve mir-âbâd ve bağ-ı ferah vesâir bu misüllü nâmlar ile kendisinin avenâtının binâ ve inşâ eyledikleri konak ve yalılarda mevsim-i şitâdâ helva sohbetleri ve eyyâm-ı baharda lâle çerağları tertîb ederek şuarâ ve nüdemâ ve erbâb-ı zevk u tarab ile imrâr eylemek maddelerine>> munhasır ve masrûf bulunduğunu yazmakta idi.

Mamâfih muhtelif tarihlerde muhtelif müellifler tarafından yazılan ve iki numûnesi bâlâya nakil edilen satırlara az çok benzeyen diğer ifâdâtın ittihâd ettiği bir nokta var idi ki o da paşanın bizzat mûsikî müntesibi olduğuna dair hiçbir müverrihin eserinde harf-ı vâhid bulunmamasıdır. Halbuki biz de eslâfdan tercüme-i hâl yazarların fenn-i mûsikî ile vasat derecede alâkâsı olanları bile (İlm-i edvârda Fârâbî-i sâni ve tasnîf nakş ve kârda üstâd-ı bîmedânî idi) kabîlinden müseccâ‘ cümlelerle medh ettikleri ma‘lum iken (hümâyûn kâr) gibi bir eser-i muazzamı vücûda getirecek mertebede ilm-i elhânda iktidâr sâhibi olan bir zâtın tevârih-i muhtelifede yazılan tercüme-i hallerinin birisinde olsun nisbet-i mûsikîyesine dâir bir kayd ve işaret bulunmaması kolaylıkla kâbil-i te’vil husûsâtta değil idi. Bu sebebe binâen müşârûn ileyhin mûsikîşinâslığı meselesi bihakkin meşkûk bularak isminin (*Esâtiz-i Elhân*) a dercinden sarf-ı nazar etmiş idim.

316 tarihlerinde idi ki (Nuri Şeydâ) Bey merhum esâtize-i mûsikîyyemizin terâcim-i ahvâlini hâvi olarak ibtidâ (*İkdâm*) ve sonra (*Sabah*) gazeteleri sütunlarında bir silsile-i makâlât neşrine başlamış idi. Bu makâlâtın on yedincisi (Dâmâd İbrahim Paşa) ünvanına hâiz bulunduğunu görünce makâleyi kemâl-i tehâlikle gözden geçirmiş idim. Şeydâ merhum, paşanın tercüme-i hâl-i resmîsini kendisine has bir üslûb-i kudemâ-i pesendâne ile yazdıktan sonra erbâb-ı mûsikî beyninde bilâ tedkik hâsıl olmuş bir zann-ı şekli hakikat ve kat‘iyete ifrâğ ve müşârûn ileyhin mûsikîşinâslığına bir de << kemânîlik>> tefvîz ve ilâve ederek bervech-i âtî serd-i efkâr ediyor idi :

<< Tercüme-i hâlinde bir nebze bahsettiğimiz şu büyük zâtın bir büyüklüğü de fenn-i celîl-i mûsikîye binnefs ettiği hizmet, ihyâsına sarf eylediği uluvv-i himmettir. Kendisi hüsn-i vechi gibi hüsn-i sadâya da mâlik olmakla beraber asrının kemânîlikte ferîdi idi. Muharrir-i âcizin saza intisâbı bulunmadığı cihetle müşârün ileyhın -eğer var ise- pîşrevlerinden, saz semaîlerinden bahse kudreti yoktur. Fakat diğer âsâr-ı mûsikîyyesini mümkün mertebe teşrîh edeceğim. Tercüme-i hâlinde de nümâyân olduğu üzere bu zât İstanbul’a geldiği zaman hiçbir kisve-i ilim ile tezeyyün etmemiş saf, üryân bir isti‘dâd-ı ilâhi ile gelmiştir. İstanbul’da bulunduğu kırk üç seneden onüç sene mikdârı müddet-i sadâreti hasf olunur ise kusûr otuz sene kalıyor. Otuz sene zarfında o zamanlar ancak bir lisân-ı Arabî öğrenilebilir iken ihrâz etmiş olduğu müteaddid memuriyetlerde ehem ve elzem olan bunca ulûm, husûsiyle tecrübeye muvaffakiyetten sonra o asırda kezâ otuz senede öğrenilemeyen mûsikîyi nereden ve ne vecihle taallüm etmiş bilemem. Zehî mevhîbe-i mahsûsa-i ilâhî !... Zaten insanı dâhî saffet-i celîlesi ile mevsûf eden o büyüklükler değil midir? Hüner umum indinde muhâl addolunan şeyler içinde imkânı temyîz edip nakdi vakti güzel sarf eyleyerek nâil-i maksûd olmaktır. Yoksa herkesin bildiği, yaptığı derecede kalmak herkesten ziyâde meziyeti mûcib olamaz. Müşârün ileyhın âsâr-ı muhalledesı meyânında en meşhuru (hümâyûn) makâmında ve (hafif) usûlünde bestelemiş olduğu (kâr)dır ki gerek nagâmâtının mevzuniyeti, âhenginin letâfeti ve gerek meyan hânesinde şedd yolunda ibrâz eylediği sanatı ile bir mislini vücûda getirmek muhâl addolonur. Hele asıl güftenin ibtidâ ettiği :

“ Ey ki dûstân âşıkım âşık-ı zârım çe künem
Çâre sabr-est velî sabr nedârem çe künem”

mısraları tegannî olunur iken işitipte ruhu ihtizâza gelmeyecek kadar salâbiteli bir ferd tasavvur edilemez. Meğer ki saffet-i insaniyetten mücerred bir kalp olsun. Müşârün ileyhın âsârı her ne kadar asrının esâtize-i sâiresi kadar kesîr değil ise de hâlâ asrımızda tedâvül eden beş altı parça [2] eserleri, istimândan gınâ tasvîri muhâl olan bedâyi‘-i mûsikîyedendir.>>

Bu makâle münderecâtı bittabii nazar-ı dikkatimi celb ederek bir Cuma günü bilhassa Sarıyer’e kadar giderek sahilhânesinde Şeydâ merhum ile mülâkât ve Paşa

² İbrahim Paşa’nın eseri olmak Nuri Şeydâ tarafından makâlesinin hâtimesinde zikrolunan semâî ve şarkılar filhakîka mevcûd ise de bunlar makâlede gösterilen makâmlardan olmadığı gibi bestekârları da başka zatlardır.

hakkındaki mesrûdâtının me'hazını istifsâr etmiş idim. Aldığım cevap, (hümâyûn kâr)ı üstâd-ı şehîr Yeniköylü Hasan Efendi'den temeşşul ettiği sırada bu eser-i bîbedelin İbrahim Paşa tarafından bestelendiğini ve müşârün ileyhin keman çalmakta dahî mahareti olduğunu üstad-ı müşârün ileyhden işitip başka yerde buna dâir bir rivâyete tesâdüf etmediğinden ibâret kalmış ve Paşa'nın eseri olarak asrımızda tedâvülünden bahsettiği beş altı parça eserin kendisinde bulunmadığı gibi bunları kimseden dahî işitmediği anlaşılmış idi.

Bu mülâkâtan sonra artık (hümâyûn kâr)ın Nevşehirli Dâmad İbrahim Paşa'nın eseri olmadığına kuvvetlice hükm etmekle beraber Hâşim Bey *Mecmûa*'sında mukayyed İbrahim Paşa'nın kim olduğunu da tedkîk ve tefehhüsden hâlî kalmamakta idim. Nihâyet (*Hammer Tarihi*)'nin beşinci cildinde tesâdüf ettiğim fikarât-ı mahsûsa bu müşkili hall etti.

Tarih-şinâsâna mâlum olduğu üzere Kanûnî Süleyman'ın vezîr-i azam ve dâmâdı bir İbrahim Paşa vardır ki (maktûl veya makbûl İbrahim Paşa) nâmıyla marûftur. Bizim tarihlerimiz bu zâtın << İstanbul sûr-i kadîmine bâni olan Yanko bin Mâdyân evlâdından Fransiyyül-asl olduğunu ve muhârebât-ı salîbiyyeden birinde ümerây-i kuzât-ı İslam'dan bir merd-i delîrin dâhil-i silk-i milk yemini olarak rikâb-ı hümâyûna takdîm ve ihdâ edildiğini >> yazmakla iktifâ ederler ise de (Hammer) bu bâbda daha mufassal malûmat vermekte ve İbrahim Paşa'nın Sultan Süleyman'a sûret-i intisâbını elde ettiği vesâika müstenîden şu sûretle hikâye etmektedir :

<< Parğâ gemicilerinden birinin oğlu ve gençliğinde mâhir bir kemânî olan İbrahim, Türk korsanları tarafından tutularak Manisa civarında bir dul kadına satılmış idi. Bu kadın genç kölenin hüsn-i tabîisini ve hünerini gayet güzel giyindirmek ve itinâkârâne terbiye etmekle izhâr ediyor idi. O zaman henüz veliaht bulunan Süleyman, bir gün gezerken keman çalmakta bulunan İbrahim'e tesâdüf eyledi. Genç kölenin hüner ve zekâsına o kadar meftûn oldu ki o vakitten beri kendisine refîk-i gayr-ı müfârik ittihâz ve cûlûsunda hademe-i hâssa ve doğancılar reisliğine tayin eyledi.>>

(*Hammer*) *Tarihi*'nin başka bir yerinde İbrahim Paşa'nın bilâhere uğradığı âkibet-i fecîanın esbâbını tedkik ettikten sonra :

<< İşte daha çocuk iken ihtidâ eden bu Rum'un kat' ettiği tarîkin âkibeti bundan ibâret oldu. İbrahim en aşağı tabakadan zirve-i ikbâle çıktı. Köle, hemen hemen efendisine müsâvi oldu. Bir kemânî, zî-kudret bir recûl devlet mertebesine suûd etti.

İdâre-i mülkiye ve askeriye eline aldı. Hülâsâ-i kelâm Süleyman üzerindeki nüfûzu kendisini bir büyük devletin hâkim-i mutlakı yaptı. Mezâyâ-yı tabîyyesi ve mahâret-i mûsikîyesi evâil halinde padişahın hüsn-i nazarını celb eylemiş ve filhakîka hıdemât-ı hükûmete duhûlünün ilk sebebi bu nazar-ı iltifât olmuştur.>>

cümleleriyle Paşa'nın iktidâr ve mahâret-i mûsikîyesini bir kere daha lisân-ı takdîr ile yâd etmektedir.

Müverrih-i şehîrin verdiği bu malûmata –(*Târîh-i Atâ*) da muharrer olduğu vecih ile- maktûl İbrahim Paşa'nın ibtidâ Enderûn-ı hümayûn'a dâhil olarak <<Tahsil-i ilm u kemâle maaziyâdetin sa'y verzi>> ettiğine dâir olan kaydı dahî ilâve eder ve o tarihlerde Enderûn-ı hümayûn'da ulûm-i mütenevvia' ile beraber ilm-i mûsikînin dahî sûret-i mükemmelede talîm edildiğini düşünür isek oraya kable'd-duhûl Şehzâde Süleyman'ın nazar-ı dikkatini celb edecek derecede keman çalan bir gencin kemâl-i tahsilden sonra böyle bir kâr-ı musanna' yapabilceğini kolayca teslim etmeliğimiz tabiidir.

Şu halde enâfis-i âsar-ı mûsikîyemizden biri olan (hümayûn kâr)ı mahzâ üstâdlarımızın kayıtsızlığı neticesi olarak Nevşehirli Damad İbrahim Paşa gibi bütün bedîyyât arasında mûsikîyi de pek ziyâde sevdiği müsellemler olmakla beraber bu fenne bilfi'l müntesib olduğuna dair hiçbir kayıt tarihi bulunmayan bir zâta isnad edivermekten ise bunun mahâret-i mûsikîyesi tarihen müsbet bulunan maktul İbrahim Paşa tarafından bestelendiğini kabul etmek daha makul olsa gerektir. Mamafih mesele henüz açıktır. Biz şimdilik bütün vesâik-i târihiyyenin fıkdanı karşısında bu kâr'ın Nevşehirli İbrahim Paşa'nın eseri olmadığını zannediyoruz. Aksini isbât edecek bir kayıt tarihi bulunur ise hakikatin tezâhürü nâmına müteşekkir kalacağımız derkârdır.

Şimdilik böyle bir kaydın zuhûruna intizâren her sûretle âsar-ı bedî'a ve nâdireden olan ve uzun senelerin dendân-ı tahrîb ve nisyânından kurtulabilerek nasılsa muhafaza-i mevcûdiyet etmiş bulunan (hümayûn kâr)'ın Nuri Şeydâ merhumdan yazdığım notasını mecmûamızın kısm-ı mahsûsuna derc ile kârîn-i kirâma takdîm eder ve bu münâsebetle <<Nuri Şeydâ>> nâmını lisan-ı hayr ve rahmetle yâd eylerim.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey bu makâleyi Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın mûsikîşinas olmadığını göstermek maksadıyla kaleme almıştır, Rauf Yektâ *Esatiz-i Elhan* adlı eserini yayınlamaya başladığında İbrahim Paşa'yı da yayımlamak için çeşitli

araştırmalar yapmıştır fakat yapmış olduğu incelemeler sonucunda İbrahim Paşa'nın mûsikîşinas olduğuna dair hiçbir ifadeye rastlamadığını belirtmiştir. “*Târîh-i Atâ*”, “*Netâyicü'l-Vukûât*” adlı eserlerde İbrahim Paşa'nın çok iyi bir okur yazar, ikram sahibi, önemli bir devlet adamı olduğundan bahsedilmiş fakat mûsikîşinaslığı hakkında her hangi bir bilgiye rastlanamamıştır. Sermüezzîn Hâşim Bey'in neşrettiği mecmûada İbrahim Paşa'ya ait hümâyûn kârı gören Rauf Yektâ, hocası Zekâî Efendi, Nuri Bey'e kârın bestekârının kim olduğunu sormuştur. Bu konuda üstadların sadece eserle ilgilendiğini, eserin bestekârı hakkında üç beş satırlık bilginin bile gereksiz karşılandığını gören Rauf Yektâ'ya “olsa olsa meşhur Damat İbrahim Paşa olabileceğini” söylemişlerdir. Bu yüzden Rauf Yektâ Bey, İbrahim Paşa'yı *Esatiz-i Elhan'a* almaktan vazgeçmiştir. Nuri Şeyda'nın *İkdam* ve *Sabah* gazetelerinde bir yazı dizisine başladığını ve bu yazı dizisinin 17.sinin Damat İbrahim Paşa hakkında olduğunu gören Rauf Yektâ, makâleyi heyecanla okuyup incelemiştir. Makâlede İbrahim Paşa'nın önemli bir mûsikîşinas olduğundan , eseri olan hümâyûn kârın bir daha vücuda getirilemeyecek derecede güzelliğinden ve güftelerindeki sözlerin insan ruhuna tesir ettiğinden bahsedilmiş, bunun yanında çok önemli bir kemânî olduğu belirtilmiştir. Böyle bir bilginin doğrulunun kanıtlanması için Rauf Yektâ, Nuri Şeydâ'nın yanına gitmiş ve Nuri Şeydâ da makâlenin doğruluğunu onaylamış ve Yeniköylü Hasan Efendi'den ders aldığı sıralarda bu kârın İbrahim Paşa tarafından bestelendiğini ifade etmiştir. Rauf Yektâ bu bilgiler doğrultusunda *Hammer Tarihi*'ne de bakarak İbrahim Paşa'nın hayatı hakkında çeşitli bilgiler toplar. *Hammer Tarihi*'nde Haçlı savaşları sırasında İbrahim Paşa'nın esir düşerek dul bir kadına verildiğini, Sultan Süleyman'ın veliahtlığı döneminde İbrahim'in çok güzel keman çaldığını görmesi üzerine daha sonra padişahlık döneminde yanına alarak vezirliğe kadar çıkardığını öğrenmekteyiz. Yektâ *Târîh-i Atâ*'da İbrahim Paşa'nın Enderun'da eğitim aldığını da belirtmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda kârın Nevşehirli İbrahim Paşa'nın değil Maktûl İbrahim Paşa'nın besteleyebileceğine kanaati oluşmuştur.

II. SELİM-İ SÂLİS MÛSİKÎŞİNAS³

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ.

Cennetmekân Sultan Selim Hân-ı Sâlis Hazretleri'nin asrına ait vekâyî-i mûsikîye bir müverrih-i mûsikî için vâsi' tedkîkât ve tetebu'âta zemin olabilecek kadar çoktur. Ne fâide ki o asrın vekâyî'ini ihtivâ eden tarihlerimizin hiçbirisi mûsikîmizin ihyâ ve terakkîsi nâmına Hakân-ı müşârün ileyhın bizzat ve bilvâsıta inzâl ettikleri teşvîkâta ve bu teşvîkât neticesinde Osmanlı âlem-i mûsikîsinde husûle gelen terakkîyâta dâir hiçbir şey kayd etmemişlerdir. Gerçi (*Târîh-i Atâ*) müellifi devr-i Selîm-i sâlis'de fenn-i mûsikînin mazhar olduğu rağbete dâir biraz malûmât vermekte ise de bu malûmât dahî bir müverrih-i mûsikînin asıl alâka[ya] dâir olacağı mesâil ve hâdisâta müte'allık olmayıp ancak Osmanlı pâdişahlarının en terakkî-perverlerinden biri olan Selîm-i sâlis'in memleketimizde ulûm ve fûnûn-i cedîdenin ta'mîmine sarf ettiği himemât-ı âliyeden mûsikîmizin de vâsi' bir mikyâsta hissedâr olarak a'sâr-ı sâbıkada vâsıl olamadığı mertebe-i kemâle irtikâ' ettiğine ve biri de o asırda yetişen esâtize ve bestekârlar esâmisinin zikir ve ta'dâdına müte'allık birkaç satırdan ibaret bulunmaktadır. Mamâfih şurası şâyân-ı teşekkürdür ki Selîm-i sâlis'den sonra gelen padişâhlarımızın asırlarında dahî mûsikîye olan rağbet birden bire munkatı' olmayarak mûsikî erbâbı makbûl ve muteber tutulduklarından gerek devr-i Selîmîye ve gerek edvâr-ı müte'âkibeye ait vekâyî' ve şu'ûn-ı mûsikîyenin kısmı a'zamı beynel-esâtize ağızdan ağıza intikâl sûretiyle büsbütün vâdî-i nisyâna gitmekten kurtulabilmiştir. Yetiştığımız esâtize-i kadîmeden kemâl-i itinâ ile zabt u kayd ettiğimiz bu vekâyî' ve şu'ûnun ekserisi öyle zannederiz ki bugün ekser mûsikîşinâslarımızın bile malûmu değildir. Bunlardan Selîm-i Sâlis'in hayât-ı mûsikîsine müte'allık olanlarını bu makâlede mevzu' bahs edeceğiz. O devrin sâi'r vekâyî'-i mûsikîyesini de ikinci makâleyle bırakıyoruz.

Selîm-i sâlis en ziyâde şehzâdeliği zamanında mûsikî ile iştiğâl etmiştir. Taht-ı Osmânî'ye cülûslarından sonra umûr ve gavâi'l-i saltanat bizzat iştigallerine o kadar müsâit olmamış ise de erbâb-ı mûsikîyyeyi yine teşvîk ve terğîbden bir an hâli

³ Selîm-i Sâlis Mûsikîşinas, Yeni Mecmûa, sy: 16, 1917, s. 309-312.

kalmamışlar, vakit ve halleri müsâit oldukça bazı âsâr-ı ber-güzîde dahî vücûda getirmişlerdir ki (sûzidilârâ) nâmını verdikleri makamda besteledikleri << Âyîn-i Şerîf-i Mevlevî>> bu âsârın bilâşüphe en nefisidir. (Mevlânâ Celaleddîn-i Rûmî) hazretlerine karşı besledikleri hüsn-i ta‘zîm ve muhabbetin sevkîyle bir hizmet-i muteber olarak te‘lif ettikleri bu âyîn-i şerîf, Selîm-i Sâlis’in dehâ-yı mûsikîsini isbat eden muhteşem bir şâheser-i sanattır.

Osmanlı padişahlarının birçoğu tarîkat-ı âliye-yi Mevlevîyye’ye mensub olup hânedân-ı celîlü’ş-şân-ı Osmâniye’den firdevs-i âşiyân şehzâde Gazi Süleyman Paşa sikke-i mevlevîyi teberrûken her zaman hâme-i mübâhâtinde taşıdığı gibi Selîm-i Sâlis de aynı tarîkate mensûb bulunmakta ve (Kule kapısı) Mevlevîhanesi postnişîni olan şâir-i şehîr ve ârif-i bî-nazîr (Şeyh Galib) Dede merhûma büyük bir teveccüh ve teveddüd⁴ göstermekte idi.[1] Bu teveccühe kalbî ve samîmi sevkîyle alel ekser cuma günleri selamlık resm-i âlisi (Kule kapısı) dergâh-ı şerîfnde vâkî‘ olur ve Şeyh Gâlib ile o asrın en münevver ve güzîde üdebâ ve suhen-şinâsânından olan mürîdan ve dervîşân-ı in‘âm ve iltifât-ı şehriyârîye mazhariyetle teşerrûf ve iftihar ederlerdi.

Padişah cuma namazının edâsından sonra semâhanede okunan (Mesnevî-i şerîf) dersi ile icrâ olunan (âyîn-i mevlevî)yi kemâl-i vecd ve huzûr ile dinler ve hitâm-ı âyînde Şeyh Gâlib’i huzuruna kabul ile müddet-i medîde mülâkât ve sohbet ederdi.

Yine böyle bir cuma günü idi ki Selîm-i sâlis nezdinde ta‘lîk-nüvîs-i şehîr (Cevrî) hattıyla muharrer ve müzehheb bir (Mesnevî-i şerîf) alarak dergâha gelmiş ve ba‘del mukâbele Şeyh Efendi’yi huzûr-ı hümâyûnuna celb ile hakkında günden güne artan teveccüh-i şâhânesinin delili olarak bu nüsha-i nefiseyi Cenâb-ı Şeyh’e ihdâ buyurmuş idi. Bu hediye-i cihan-ı kıymet Gâlib Dede’yi o kadar memnûn ve mübâhî etmiş idi ki dîvân-ı eş’ârında mûnderic bulunan:

Bana Sultan Selîm kâm-ver kâm cihan verdi

Bütün dünya değer bir genc-i hâs ve râykân verdi.

matla‘-lı kasîde-i meşhûresini işte bu münasebetle berâ-yı teşekkür tanzîm ve atebe-i Selîmî’ye takdîm etmiş idi.

⁴ Sultan Selim cenâb-ı şeyhin zâtına o kadar müncezib ve eş’ârına o rütbe dilrubûde idi ki *Dîvân-ı Gâlib*’i bilhassa tahrîr ve tezyîn ettirmiş ve sâhib-i tezkire (Esrâr Dede) nin rivâyâtına nazaran bu nüsha-i nefisenin yalnız teclîd ve tezhîbine üç bin altın sarf olunmuştur.

Padişahın Mevlevî tarîkiyle mensubiyeti hakkında râykân olan bu teveccühden Gâlib Dede merhum, o sıralarda pek ziyâde müşerref-i harab olan dergâhının tamiri husûsunda istifâde etmek istedi. Filhakika dergâh-ı şerîf, devr-i Selîm-i evvel vüzerâsından İskender Paşa nâmında bir muhibb-i Mevlevî tarafından inşa edilmiş bir binâ-yı kadîm olup her ne kadar birkaç defalar tamir görmüş ise de mürûr-i zamanla yine harâb bir hâle gelmiş idi. Şeyh Gâlib, dergâhın tamiri istid'âsıyla bir kasîde tanzîm ve huzûr-i pâdişâhiye takdim etti. Padişah, kasîdeyi o kadar beğendi ve hele o cümleden olan :

Rasadgâh-ı Aristodan numûdar olmuş ol hâne
Ki ya'nî seyreder sükkânı seyr-i çarh-ı devvârı
Bulunmaz zîr-ı sakf-ı âsumanında böyle vîrâne
Ser-â ser müşteridir zühredir kelmîh u mismârı
Ne vîrân dîde-i ehl-i basîrettir âna revzen
Acep mi ankebûtî perdelerden olsa astârı
Telâşım şimdi dâim kesret-i bârândandır hep
Meğer virân-ı binâya bâr olurmuş rahmet-i Bârı
Nukûş-i hendesîden müstakîmin gayrı hep mevcûd
Muavvicler mukavvislerle memlû tâk u dîvârı

beyitlerini o derece hoş mânîdâr buldu ki hemen dergâhın ta'mirini mimar başına emrederek az vakitte ikmâlî müyesser oldu. Yine Şeyh Gâlibin eser-i hâmesi olarak dergâh kapısı bâlâsına hâkk edilmiş olan:

Yaptı bu dergâhı pâk u hem cedîd
Bin iki yüz altıda Sultan Selim

makta'lı manzûme-i târihiyyeden de anlaşıldığı vecih ile 1206 senesi evâhirinde bir cuma günü dergâhın resm-i küşâdı mutantan surette icrâ olundu. Selîm-i sâlis bir mu'tad huzûr-ı humâyûnla Cenâb-ı Şeyh ile mürîdânını vâyedar-ı iftihâr itmekle iktifâ etmedi. Âsâr-ı şâhânelerinin eşheri olan (suzidilârâ) âyînini ilk defa dergâhın resmi küşâdında okunmak üzere besteleyerek müsâhibân-ı şehriyârîden (Vardakosta) lâkabıyla maruf (Ahmed Ağa) ya bizzat ta'lim buyurdu. Ahmed Ağa , âyîn-i şerîfi fem-i humâyûndan ahz ve telakki ettiği gibi âyînhan dedelere ve sair hoş-elhân müsâhibân ve müezzinân-ı şehriyâriye meşk etti. Bu zümre-i güzîde-i hânendegâna kendisinin de iştirakiyle resm-i küşâd günü âyîn-i şerîf parlak surette huzûr-i şâhânede okundu.

Letâiften olarak nakil ederler ki âyînin birinci parçası nihayetindeki (ihsan meded...) fıkrası okunurken heyet-i mutrıba ve muğanniye'nin nazarları nasılsa bir tavrı mânîdâr ile mahfel-i humâyûna mun'atıf olmuş. Selîm-i Salis dedegânın bu zarîfane inzâr-ı nukte-perdâzenesinden bir kat daha münbasıt olarak hitâm-ı âyinde her birine atıyyeler tevzî'yle mutriphâne erkânını taltîf buyurmuştur.

Selîm-i sâlis henüz pek genç iken mûsikî tahsiline heves etmiştir. Amm-i ekremi (Sultan Abdulhamîd Hân-ı evvel) zamanından Enderûn-i Humâyûn erkânı arasında muktedir mûsikîşinaslar mevcud idi. Bu cümleden biri olan müezzîn-i şehriyârî (Kırîmî Ahmet Kâmil Efendi) şehzâde Selîm Efendi'ye mûsikî savtı dersi vermeye memur olmuş idi ki bu zâtı genç şehzâde tahta cülusunu müteakip kendisine (imâm-ı sâni) tayin etmiştir.

Şehzâde Selîm bir tarafından da Türkler'in en eski ve millî sazı olan (tanbur) a heves etmiş idi. Bu sazın tarz-ı terennümü o asrın en muktedir tanbûrîsi olan Ortaköylü meşhur (İsak)dan öğrenmiştir. Bu sâz-ı dilnuvâz ile tanzim ettiği müteaddid peşrev ve semaîleri el-yevmî mûsikîşinâslarımızın hâfıza-ârâ-yı ihtirâmı bulunmaktadır.

Selîm-i sâlisin mûsikîmizdeki terakkîsi pek serî olmuş ve bu terakkî mevcut makâmât-ı mûsikîyyeye bazı << terâkib-i cedîde ve naşînîde>> ilâvesine iktidar hâsıl edecek derecelere kadar varmıştır. Filvâki bâlâda zikri geçen âyîn-i şerîf-i mevlevînin bestelendiği (süzidilârâ) makâmı o asrın meşâyîh-i mevlevîyye ve esâtize-i mûsikîyyesinden <<Sâhib-i edvâr>> Şeyh Abdûlbâkî Dede merhumun tabîr-i vecih ile <<hadîkâ-i tab'-i şerîflerinden bir gonca-i latîfleri>> dir. Ta'bîr-i fennîsi icâbınca <<makâm>> dan ziyade <<terkîb>> ıtlâkı sahîh olan (süzidilârâ)nın cidden hoş-âyende bir halîta-i lahniye olduğu zevk-i selîm erbâbı indinde müselleme (rast) (bûselik) (hüseynî) gibi yek diğerine mübâyeneti muhtâc-ı izâh görülmeyen üç makâmın bir sûret-i mâhirânede mezc ve te'lîfinden hâsıl olan (süzidilârâ) terkîbine bilâ-tereddüd mebd'-i âlî-kadrînin fenn-i elhânşinâsı ve nağme-i pürdâzîdeki iktidâr-ı dâhiyânesinin en büyük delili nazariyle bakılabilir. (süzidilârâ)dan mâada (isfahâne-i cedîd) (hicazeyn) (şevkidil) (arazbâr bûselik) (nevâ kürdî) (gerdâniye kürdî) ve (hüseynî kürdî) terkîpleri de müşarûn ileyhî cümle-i ihtirâ'ât ve te'lifât-ı nefîsesindendir.

Sultan Selîm'in (rast-ı cedid) (pesendîde) (büzürk) makâmlarından (murabba') ve (semâî)si ile (şevkutarab) faslından bir << kâr >> ve bir << murabba >> ı ve (mâhûr), (arazbâr), (şehnâz),(muhayyer sünbûle), (bûselik), (şehnâz bûselik), (tahir bûselik),

(hüzzam),(şevkefzâ),(şevkutarab) fasıllarından cidden üstadâne şarkıları vardır. Bu nüshamızda notası derc olunan (bûselik) makâmındaki latîf şarkı şehzâdelik avânında besteledikleri âsârdan olup rivâyet-i mevsûkaya nazaran bu şarkının güftesi de mahsûl-ı tab‘i güzînleridir.

Şehriyâr-ı mağfûrun efkâr-ı âhrârâne ve terakkî-perverânesi cümlece malûm ise de bir menba-ı mevsûkdan mesmûumuz olan fıkra-i âtiye, meftûr oldukları mehâsin-i hulkiye hakkında bir fikr-i sahîh verecek mâhiyetinde bulunduğundan hâtıra-i müşârün ileyhi tebcîlen buraya nakil ve dercini münâsib görüyoruz.

Bir pür-cefâ hoş dilberdir

Mübtelâyım hayli demdir

Elbet gönül arzu eder

Şeftalisi her dem terdir

Nakarat

Öpebilsem sevebilsem

Yar yar aman aman

Gül yanağı her şeb terdir

Yalvardıkça inad eder

İnsaf eyle gayrı yeter

Üzerine pek varamam

Korkarım ki kaçır gider

Nakarat

Öpebilsem sevebilsem

Yar yar aman aman

Gül yanağı her şeb terdir

Bir tenhâda bari bulsam

Cevre sebep nedir sorsam

Oynayarak usul ile

Gerdanından bûse alsam

Nakarat
Öpebilsem sevebilsem
Yar yar aman aman
Gül yanağı her şeb terdir

Fıkra şudur ;

Selîm-i sâlis âsâr-ı mûsikiyyesinin şâyân-ı tenkîd ve muâheze cihetleri olup olmadığını öğrenmekten pek ziyâde mütelezziz olur imiş. Düşünülecek olur ise bir pâdişâh-ı zîşânın âsârına alel-husus bendegânı tarafından , enva-ı mehâsin ve mezâyâ isnâdiyle medh u senâ edildiğini görmek istemesi kadar tabîî bir şey tasvir olunamaz. Halbûki müşârûn ileyh kat'iiyen bu fikirde değil imiş. Bilakis âsâr-ı şâhâneleri okundukça, cümlesi cidden muktedir bir sâzende ya hânende olan müsâhibân-ı şehriyârî tarafından bîtarâfâne arz-ı mütâlâât ve tenkîdât olunmasını emrederler ve hatta verilecek cevaplarda sırf hulûskârlıktan başka bir şey görülmez ise gadab izhârına kadar ileri giderlermiş. Vaktâki müşârûn ileyh (şevkutarab) faslındaki: perçem gülüşünün yâdiyle feryad eyledim güfteli << zencîr>> murabba'ı müsâhibân-ı şehriyârî tarafından temeşşuk olunur, bîçâre adamlar büyük bir telâşa düşerler. Telâşın sebebi şu idi ki : << zencir>> bestelerde nagamâtın (fahte) îkâi nihayetinde asma bir karar verdikten sonra (çenber) îkâıyla yeni bir devre-i lahniyyeye başlaması iktiza ederken (şevkutarab) murabba'da (fahte) henüz bitmeden nagamat asma kararını vermiş ve yine aynı îkân nihayetlerine yakın bir mahalinden başka bir devre-i lahniyye başlamış idi ; bu ise <<zencir>> îkâıyla bestelenen <<murabba'>>larda beynel-esatizede mer'î olan kavaid-i esasiyye icâbınca hatırı sayılır hatâyâyı te'lîfiyyeden madûd idi. Ber-mutâd huzûr-ı şâhânede sual vâki' olunca burası için ne cevap vereceklerini müsâhip ağalar düşünürler ise de hiçbirisi bu nukîsayı ihtâra nefsinde cesaret bulamaz. Nihayet bir gece (şevkutarab) faslının terennümü iradesi çıkar, müsâhipler pür halecan fasla başlarlar. << Zencir>> îkâındaki birinci <<murabba'>> okunur okunmaz Sultan Selim faslı durdurur; zaten muntazır olduğu üzere suâl-i şâhâne irad buyurulunca sarayın bir dakika evvel pür tanîn olan koca salonunu sukût-ı amîk istila eder. Hâkân-ı müşârûn ileyh tarafından mükerreren vâki' olan ibrâm ve ısrâr üzerine tanbûrî-ı şehriyârî (Vardakosta Ahmet Ağa) her çe bâd âbâdı göze alarak (el-emru fevka'l-edeb) mukaddemesiyle murabba'ın mebhûsun anı nakîsasını muhtasaran arz ve îzâha cesaret-yâb olur. Şehriyâr-ı mulık-i haslet buyururlar ki :

Doğrusu orasının ben de farkındayım, lâkin nasılsa o nağmelerin başka bir tarzda tertîbi mümkün olamamış idi. Yoksa mugayir-i usûl-i bestekârî olduğu malûm ve müsellemdir. Mamafih tenkidiniz mûcîb-i memnûniyet olmuştur; ne ise devam ediniz...

Bu cevâb-i iltifat-ı nisâb üzerine müstağrak-ı sukûnet olan salon, bir an içinde pür şevk ve mesâr icrâ-yı âhenge başlayan heyet-i mûsikiyyenin sūrûd-i sâmia- nûvâziyle dolar; ve hitâm-ı fasılda bütün heyet, şehinşâh-ı kadirdânın mazhar-ı iltifat ve ihsânı olarak huzûr-ı şâhânedan çıkarlar.

Hâkân-ı mağfûrun kadirşinaslıkta ne derece ileri gittiğini gösteren şu vaka-i mevsûka da burada zikre şâyandır:

Tanbûrî-i şehîr (İsak) haftada iki defa huzûr-ı şâhânedan icrâyı ahenk eden incesaz takımına memur imiş. Eyyâm-ı muînenin birinde nasılsa biraz geç kalan İsak, sarây-ı hümayuna muvâsalatında saz faslını terennüme başlamış bulur. Vaktiyle vazifesi başında bulunamadığından dolayı dûçâr-ı itâb olmaktan korkan bîçâre İsak, dış salonda alelacele sazına düzen vererek huzûra girmek ve saz takımına dâhil olmak ister ise de kapıda duran hâdim-i tavâşî duhûlüne mümânaat eder; bu esnada kapının hâricinde cereyan eden muhâvere Sultan Selim'in kulağına giderek tavâşîyi çağırıp işitilen gürültünün sebebini sorar. İş anlaşılınca hâkân hâl-i âşinâ pek ziyade hiddetlenip:

Kör fellah! senin emsalin her gün gemiler dolusu Sudan'dan gelir; <<İsak>> gibi üstâd bir tanbûriyi ise asırlar pek nâdir olarak yetiştirir; tez söyle buraya gelsin...

Tekdîriyle İsak'ın derhal huzûruna idhâli emrini verir; ve tehîrinden nâşî gazab-ı şâhâneye uğrayacağı zannıyla titreyerek dâhil-i huzûr olan tanbûrî-i şehîri bilakis kelimât-ı leyyine ile taltîf ve garîk-i iltifat eder.

Devr-i Selîmi'de güzerân olan vakâyi-i mûsikiyyeye muteallık bazı menâkip ve nevâdir daha vardır ki gelecek makâlede onlarda mütâlâa olunur ise hâkân-ı cennet mekân ne derecelerde muhibb-i mûsikî oldukları ve erbâb-ı mûsikînin i'zaz ve taltîfi ve bu fenn-i rûh-nûvâzın terakkî ve tekemmülü uğrunda ne mertebe bezl-i teşvîkât ettikleri anlaşılır. Filhakika devr-i müşârûn ileyhte vucûda getirilen âsâr-ı bedîa kesret ve kıymet itibariyle hâiz-i ehemmiyet bir miktara bâliğ olmuştur. Âsâr-ı şâhâneleri mevki-i serfirâziyi işgâl ettiği halde bir taraftan (Vardakosta Ahmet Ağa)(Ârif Mehmed Ağa)(Hızır Ağa)(Abdulhalim Ağa)(Sadullah Ağa) gibi iktidarlara eserleriyle sâbit olan esâtize-i hatîrenin her gün bir türlü meydana çıkan dilnişîn besteleri mehâfil-i

mûsikîyyede tanîn-endâz şevk u mesâr olmakta , diğer taraftan yeni yeni <<terkîb >> ler ihtira‘ olunarak mesâmini erbâb-ı vecd ve hâl telzîz ve tervîh edilmekte idi.

Asr-ı Selîmi evahirinde henüz nevresinde bir bestekâr olan (Dede Efendi) merhum, bittabi‘ bu kâfile-i üstâdânın saf neâlinde bulunurya ve asl-ı devre-i faâliyetini Sultan (Muhmud Hân sâni) asrına saklıyor idi; mamafih bâis-i iştiâhâr olan (bûselik) makamındaki:

Zülfündedir benim baht-ı siyâhım

Sende kaldı gece gündüz nigâhım

İncitirmiş meğer seni nigâhım

(Nakarat)

Seni sevdim odur benim günâhım

şarkısı gibi cidden rengîn ve müceddidâne parçalarıyla âlem-i mûsikîye bir dâhî-i bînazîrin iltihak etmek üzere bulunduğunu ihtardan da geri durmuyor idi.

Her türlü mübâlağadan âri olarak denilebilir ki Sultan Selim devrinde yetişen esâmîsi bâlâda mezkûr esâtizenin hiçbirisi fenn-i elhân-sâzîde müşârun ileyhin ka’bine vâsıl olamamıştır.

Selim-i sâlis’in <<mûsikîşinâs>> sıfatıyla millî mûsikîmiz tarihinde hâiz olduğu mevkiyi tayin etmek lâzım gelse fikr-i âcizânemizce müşârun ileyhi (İtri) ve (Dede Efendi) gibi en büyük bestekârlarımız derecesine çıkarmak doğru olmamakla beraber her halde (Tab‘i) (Sadullah Ağa) (Dellâlzâde) derecesindeki esâtize-i meşhûre ile hem-iktidâr addeylemek lâzime-i kıymet-şinâsîdir.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey *Yeni Mecmûa*’nın 16. sayısındaki yazısında Osmanlı padişahlarından mûsikîşinas III. Selim’i konu edinmiştir. Yektâ, III. Selim’in mûsikîşinaslığı hakkında *Târîh-i Atâ*’da bir iki satırı geçmeyen bilgiler olmasından dolayı bu makâleyi yazma ihtiyacı hissetmiştir. Rauf Yektâ Bey makâlesinin başında III.Selim’in mûsikîyle münasebetinin en fazla şehzâdelik döneminde olduğunu belirtmiş, devamında ise padişahlık döneminin de çalkantılı ve sıkıntılı olaylarına rağmen mûsikîyle olan münasebetini devam ettirdiğini ifade etmiştir. Osmanlı padişahlarının bir çoğu gibi III. Selim de Mevlevîyye tarikatına mensub olup dönemin Kulekapısı (Galata) Mevlevihânesi postnişini Şeyh Galib’e karşı büyük bir muhabbet beslemiştir. III. Selim’in her cuma namazından sonra mesnevi sohbetleri ve âyin-i şerîf

icrâsını takip etmek için Kulekapısı Mevlevihanesi'ne gittiğini, icrânın ardından da Şeyh Gâlib'i huzuruna davet ederek sohbet ettiklerini bu makâleden öğrenmekteyiz. Yine bir cuma günü III. Selim ünlü hattat Cevrî hattıyla yazdırmış olduğu bir mesnevî-i şerîfi mukâbeleden sonra Şeyh Galib'e hediye etmiştir. Bu duruma oldukça sevinen Şeyh Gâlib :

Bana Sultan Selîm-i kâm-ver kâm-ı cihân verdi
Bütün dünya değer bir genc-i hâs ve râykân verdi

matla'lı kasidesini yazmıştır. Esrar Dede'nin rivayetine göre bu mesnevî-i şerîfin sadece ciltlenmesi ve süslemesine 3000 altın harcamıştır. O dönemde mevlevihânenin oldukça harab olmasından dolayı Şeyh Galib, III. Selim'e bir kasîde daha yazar ve kasîdeyi çok beğenen padişah mevlevihâneyi hemen tamir ettirir. 1206'da gerçekleşen tamirattan sonra yapılan açılıшта III. Selim'in suzidilârâ âyini okunmuştur. Sâzende ve hânendeleri çok beğenen III. Selim, âyin-i şeriften sonra çeşitli hediyelerle mutrıbtı tebrik etmiştir.

Rauf Yektâ Bey makâlenenin devamında III. Selim'in Kırımî Ahmet, Vardakosta Ahmet Ağa, Tanbûrî İsak, Sadullah Ağa, Hızır Ağa gibi üstadlardan istifade ettiğini ve bunun yanında birçok makam tertib ettiğini bunlar arasında suzidilâra, pesendîde, isfahânek-i cedîd, hicazeyn, şevkidil, arazbâr bûselik, nevâ kürdî, gerdaniye kürdî ve hüseyni kürdi makamlarının bulunduğunu belirtmiştir. III. Selim'in en önemli eserinin suzidilârâ âyin-i şerîfi olduğunu da bu makâleden öğrenmekteyiz. III. Selim mûsikîye düşkünlüğünden dolayı birçok mûsikîşinası himaye etmiştir. Rauf Yektâ, III. Selim'in bir Dede Efendi, İtri kadar olmasa da Dellâlzâde, Sadullah Ağa mertebesinde önemli bir mûsikîşinas olduğunu bu makâlede belirtmiştir.

III. MİLLÎ TEKBİR HAKKINDA⁵

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Osmanlıların millî mefahiri arasında pek şanlı bir mevki' ihraz eden Çanakkale müdâfaasını hafızalara nakş etmek emeliyle muhterem Yeni Mecmûa tarafından her sene 5-18 Mart'ta çıkarılacağını memnuniyetle haber aldığım, fevkalâde hâtıranâmeye

⁵ (Rauf Yektâ, Yeni Mecmûa, Çanakkale Özel Sayısı, 5 Mart 1331 /1918, s. 62)

dere olunmak üzere ahiren bestelediğim Millî Tekbîr ünvânlı lahnin notasını takdîm ediyorum.

Millî Tekbîr'in güftesi edîb-i a'zam Abdülhak Hâmid Bey Efendi'nindir. Müşârûn ileyhe bu hârikulâde eserlerini, vatan-ı mukaddesin i'tilâ'-ı şânı uğrunda hâin düşmanlarımızla siperlerde çarpışan hamâset-perverân ümmetin din ve vatan duygularını musavver olarak yazdıkları cihetle bestelerinde de mevzu ile mütenâsib olmasına elden geldiği kadar gayret ettim.

Rikkat-ı kalbe mâlik bazı zevât-ı kirâmın bunu dinlerken gözleri yaşardı; bazıları da Allahü Ekber nağmelerinin tekerrürü cevâmi-i şerîfede esnâ-yı salâtta tertîl olunan tekbirleri hatırlattığı için bilhassa o parçalarını müessir buldular. Nâçiz eserim filhakîka bu mezîyetleri hâvî ise dâhî-i azâmın bedâyi-i fikriyyesi vâsıta-i nagamâtla peyrev olabilmişim demektir ki bu âcizce cidden ve ebediyyen bâis-i mubâhât bir mazhariyettir.

Millî Tekbîr'in bestelendiği îka-ı mûsikî(Rythme), mûsikîşinâsânımıza vehleten yabancı gelecektir; binâenaleyh bu yeni îka' hakkında biraz îzâhat vermeğe lüzum görüyorum. «Müstefilâtün» veznindeki şiirlerin mûsikîye tatbîkinde bestekârlık nokta-i nazarından gözetilecek bâzı dakâyık mevcûttur ki bunlar ihmâl edilecek olur ise güfte ile beste arasında muhafaza-i irtibât kâbil olamaz. Millî Tekbîr bestesinde ise bu mahzura mahal kalmamak üzere bir çâre düşünürken evzân-ı hâzıra-i mûsikîmizden hiç birine benzemeyen bervechi âtî beş darbı bir îka' tertîb-i vârid-i hâtır oldu:

Düm	Tek	Dünn	Tek
1	2	1	1

Tecrübe ettim; bu îka' ile eserin harekât ü sekenâtea hiçbir intizamsızlığa uğramadan selâmetle terennüm olunabildiği tebeyyün etti. Maamâfih bu yeni îka'a bir de yeni bir isim bulmak lâzım geliyor idi. Ahvâl-i hâzıra-i harbiyye münâsebetiyle buna teberrüken «Zafer» nâmının verilmesini sevgili oğlum Celâleddin Emced ihtar etti. Çocuğun bu ihtarını fâl-i hayır addıyla kabul ettim. Bu vesîle ile mûsikîmizde yeni bir îka' kazanmış oldu.

Millî Tekbîr

Millî Tekbîr'in efrâd-ı asâkir-i şâhâne tarafından hem hâl-i tevakkuf ve istirâhât hem de esnâ-yı meşide okunabilir. Gerçi, Zafer îka'ı diğer marşlar gibi 2/4 usûlünde değil de iki batutasının mecmû'u 10/4 olmasına ve bu da beheri 2/4 kıymetinde beş batutaya kâbil-i taksîm bulunmasına binâen esnâ-yı meşide dahî pekâlâ okunabildiği

bi't-tecrübe sâbit olmuştur. Zaten beste ile güftenin tevâfukundaki sırr-ı muvaffakiyet bu noktada mündemicdir; maksad, bir taraftan Müstefîlâtün vezninin vakûr ahengini bozmamak, diğer taraftan meşy-i askerî esnâsında okunabilecek bir beste vücûda getirmekten ibâret idi ki Zafer îka'ının reftâr-ı husûsîsi sâyesinde yekdiğeriyle gayr-ı kâbil-i te'lîf gibi görünen bu iki gâyenin bissuhûle telifi mümkün olmuştur.

MİLLÎ TEKBİR

Makam: Rast

♩ = 114

Usûl : Zafer

Güfte : Abdülhak Hâmid

Beste : Raûf Yektâ Bey

Aranağme

Al lâ hü ek ber Al lâ hü ek ber ka im o nun la
mih râ bı minber tek bîr i mil lî İs lâ ma reh ber
Al lâ hü ek ber Al lâ hü ek ber dî nim bu din dir
Al lâh bir dir hak dır pey gam ber mil let di yâ net
dev let hi lâ fet dâ im be râ ber Al lâ hü ek ber
Al lâ hü ek ber zâ tı bir an cak bin bir dir is mi
hep bil dik ez ber din dâ şı mız dır kuş lar me lek ler

MİLLÎ TEKBİR

(devam - sh.2-)

Raûf Yektâ Bey

tû bâ sa nev ber Al lâ hü ek ber Al lâ— hü ek ber

lut fuy la ol sun hâ li— ha zir da yâ hut se fer de

as ker mu zaf fer ha ka— nı mes râr a dâ— sı mûd ber

Al lâ— hü ek ber Al lâ— hü ek ber der ken— o as ker

hem bah— rü hem ber hem ley— li muz lim hem mih ri en ver

hem meh— dü mak ber tek râr— e dip der Al lâ hü ek ber

Al lâ— hü ek ber Al lâ— hü ek ber Al lâ— hü ek ber

S.Erguner

MİLLÎ TEKBİR

Güfte: Abdülhak Hâmid

Beste: Rauf Yektâ Bey

Makam: Rast

Usul : Zafer

Allâhü Ekber Allâhü Ekber
Kaim onunla mihrâb u minber
Tekbîr-i millî islâma rehber
Allâhü Ekber Allâhü Ekber
Dînim bu dindir Allâh birdir
Hakdır PeyamberMillet diyanet, devlet hilâfet
Dâim beraber
Allâhü Ekber, Allâhü Ekber

Zâtı bir ancak bin birdir ismi
Hep bildik ezber dindaşımızdır
Kuşlar, melekler, tûbâ, sanevber
Allâhü Ekber Allâhü Ekber
Lutfuyla olsun hâl-i hazırda
Yâhut seferber asker muzaffer
Hakanı mesrûr, a'dâsı müdber
Allâhü Ekber, Allâhü Ekber
Derken o asker hem bahr-u hem ber
Hem leyl-i muzlim, hem mihr-i enver
Hem mehd ü makber, tekrâr edip der
Allâhü Ekber, Allâhü Ekber
Allâhü Ekber, Allâhü Ekber

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey, *Yeni Mecmûa*'nın her yıl mart ayının 5-18'inde çıkaracağı sayıları Çanakkale savaşı ile ilgili konulara ayırmasından duyduğu memnuniyeti belirterek, bestelemiş olduğu Millî Tekbir adlı eserini bu makâleye eklemiştir. Yektâ'nın bu eserin güftesini meşhur Abdülhak Hamit Bey'den aldığını ve usûlünü ise kendisinin tertib ettiğini makâleden öğrenmekteyiz. Usûl 5 zamanlı olup 1+2+1+1 şeklindedir.

Düm	Tek	Düm	Tek
1	2	1	1

Bu şekilde tertib ettiği usûlün adı “Zafer” olup bu ismini de oğlu Celâleddin Emced'in verdiğini belirtmiştir. Millî Tekbir adlı bu eserinin, askerlerin hem yürürken hem de durdukları zamanda rahatça okuyabilecekleri tarzda olduğunu vurgulamıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

**RAUF YEKTÂ BEY'İN ŞEHBÂL DERGİSİ'NDEKİ
MAKALELERİ ve ÖZETLERİ**

I. KİTÂBET-İ MÛSİKİYYE TARİHİNE BİR NAZAR -1-¹

"Şehbâl " nüshalarının daimâ bu sahifesini işgal eden ve beşer ufkî çizgiden müteşekkil satırlar üzerine büyük, küçük noktalarla garîbü'sşekl hutût ve çengellerden mürekkep olarak yazılıp erbâb-ı mûsiki lisânında "nota" nâmı verilen zabt u tahrîr-i nagamât usûlû acabâ ne vakit ne suretle ihtirâ olundu? Bu günkü şeklini alıncaya kadar ne gibi tahavvülâta uğradı. İtirâf etmeliyiz ki mûsikî müntesiblerimizin bile bu husûstaki malûmâtı pek nâkıstır.

Âlem-i matbûâtta ve bilhassa resimli gazetecilik ilminde devr-i hâzır inkılâbımızla mütenâsib bir terakkî-i fevkalâde husûle getiren ve şimdiye kadar resâil-i mevkûtemiz tarafından büsbütün ihmâl edilmiş olan fenn-i bedî' mûsikîye âit makâlât için numûne-i nefâset ve zarâfet ıtlâkına bi-hakkın şâyân bulunan sahifelerinden birini tahsis eden muhterem "Şehbâl" kârileriyle bu bahse dâir bir musâhabede bulunmak münâsib olacağını düşündüm. Görülen lüzuma mebni iki kısma ayrılan müsâhabemizin kısm-ı evvellinde notanın memâlik-i ecnebîyede sûret-i ihtirâından, geçirdiği edvâr-ı terakkîden bahs edildi. "Şehbâl" in nüsha-i âtiyesine derci mukarrar olan kısm-ı âhîrinde ise akvâm-ı şarkıyye ve bilhassa Osmanlılar nezdinde notanın sûret-i ihtirâ' ve istimâli hakkında malûmat verilecek ve en eski bir Türk notasının fotoğrafisi ile alafranga notaya sûret-i mütercemesi yine o nüshaya derc edilecektir.)

Ezmine-i kadîmede Yunânîler mûsikîlerini elifbâ hurûfîyle yazarlar idi. Altıncı asr-ı milâdiye kadar bu usûl devam edip o târihlerde Papa "Graguvar" Yunan elifbâsı yerine Romalılar'ın elifbâ hurûfunu ikâme etmiş ise de bilâhere kitâbet-i mûsikîyye her memlekette bir başka şekil ve sûret aldığından bu tezebzûbe bir nihâyet verilmek üzere kitâbet-i mûsikîyye kavâidinin intizâm altına alınması lüzûmu her tarafta hiss edilmeye başlamış idi.

Ufkî hatlar üzerine nota yazmak usûlû olan 986 sene-î milâdiyyesine doğru Fransa'da kâin meşhur "Korpi" manastırında düşünülmüştür. Notayı yazmak için ibtidâ yalnız bir hatt kullanılır iken git gide hutûtun adedi ikiye, üçe ve daha sonra dörde iblâğ edilmiş idi. Nihâyet "Pumpa" manastırı rehâbîninden "Kidü" nâm zat, 1026 tarihlerinde tâlîm-i mûsikî usûlünü ıslah ve notayı bir kâide-i muntazamaya rabt ederek târih-i

¹ "Kitâbet-İ Mûsikîyye Tarihine Bir Nazar -1-", Şehbâl, sy. 7, 1909, s. 127.

mûsikide büyük bir nâm ihrâzına muvaffak olmuştur. Hatta yakın zamanlara kadar Avrupa'da bu zâta notanın mûcidi nazarıyla bakılmakta idi; birinci defa olarak Almanlar'da "Forkel" bu bâbdaki hatâyı meydâna koyduğu gibi Fransızlar'dan "Fetiş" dahi Alman âleminin tedkikâtını bilikmâl meseleyi sûret-i kâfiyyede hal etmiş ve "Kidü" nun nota mucidi olmayıp hidemât-ı mûsikiyyesinin ne gibi şeylerden ibâret olduğunu izah etmiştir. "Kidü" notasını bazen dört, bazen de beş çizgi üzerine yazar idi. Hatt-ı destiyle muharrer olan bir nota mecmûası el-yevm Paris kütübhâne-i milliyesinde mahfuzdur.

Bu târihlerden sonra "hekzakord" usûl-i hatâ-âlûdu meydana çıkarak on birinci asra kadar mûsikîce bir devr-i iğtisas hükümfermâ olmuştur ki bu devrin vakâyiini burada tafsîle lüzum görmüyoruz. On yedinci asrın duhûliyle beraber "hekzakord" usûl-i sekîmi de mündefi' olmuş, mûsiki yeni bir devre-i terakkiye girmiş idi. Mamâfih mevcûd olan nota usûliyle bir türlü kanâat edilemiyor, bir taraftan muhtelif sistemlerde "daha mükemmel" bir nota ihdâsına çalışılıyor idi.

İlm-i mûsikîde bir teceddüd ibrazı hevesiyle çalışan bu gayr-ı Tûrânın birincisi "Suetti" nâmında Parisli bir Fransız rahibi idi ki icâd ettiği notayı 1677 senesinde mevkî-i intişâra koymuş idi. Bu zâtun notası do, re, mi nağmeleri yerine 1, 2, 3.... rakamlarını kullanmak, işâretlerin kıymetini göstermek için de bu rakamların altına a, b, c harflerini koymak suretiyle yazılıyor idi. Son asırda "Jan Jak Rousseu", bu râhibin teklif ettiği notayı mûsikîşinâsâna kabul ettirmeğe pekçok çalışmış ise de meşhur "Ramo" ile aralarında açılan bir münâkaşa-i mûsikiye neticesinde iltizâm-kerdesi olan nota usûlünün nekâyıs ve mahâzirini kendisi de teslîme mecbur olmuştur. Hattâ hatırımızda kaldığına göre Rousseu, "Konfusyon" ünvânlı eser-i marufunda bu münâkaşadan bahis ettiği sırada: "bir mesele-i fenniye hakkında tettebbuât-ı mahsûsada bulunmadan ona dâir beyân-ı efkâr etmenin ne derece mûcib-i mahcûbiyet olduğunu ve bir fenni hakkıyla bilmenin her şeyden biraz karıştırmâğa müreccah bulunduğunu bu münâkaşa esnasında anladım!" meâlinde bir kaç satırla itirâf-ı hakikat eylemiştir.

1718 tarihlerinde de "Galan" nâm mûsikîşinâs yine "Rousseu"nun erkâm ile yazılan notasını başka bir şekilde tekrar meydana koymak istemiş ve ibtidâ-yı emirde bir hayli itirâzâta uğramakla beraber muahharan "Emepâri" ve "Şuvo" gibi esâtizenin muavenetleri sayesinde bu nota pek çok kimseler tarafından kabul edilmiştir. Elyevm İsviçre'nin bazı taraflarında münhasırın "Rousseu"nın notası kullanılmaktadır.

Daha mükemmel bir nota ihtirâ' gayreti yalnız Fransa ve Almanya'ya münhasır olmayıp memâlik-i sâire dahî bu gayretten az çok hissedar bulunuyor idi; 1812 tarihlerinde "Mis. Guluver" nâmında bir İngiliz kadını yine hurûfât ile bir nota tertip etmiş ve bu notaya Tonik-sol-fa ismini vermiştir. İngilizler'in ne suretle olur ise olsun akvâm-ı sâireye benzememek husûsundaki taassubları malûm olduğundan "John Korun" nâmında bir İngiliz rahibi bu notanın İngilizler beyninde neşr ü tamîmî için büyük fedâkârlıklarda bulunmuş ve bilhassa bu maksadın teshîl-i husûline hizmet etmek üzere tesis ettiği Tonik sol-fa *Reporter* gazetesinin sermuharrirliğini deruhte ederek târih-i vefatı olan 1880 senesine kadar bir sa'y-i dâimî ile çalışmıştır. Bu nota hâlâ İngiltere'de istimâl edilmektedir.

1873 senesinde Belçikalı "Me'ren" garib bir tasvirde bulunmuştur. Bu zât, şimdiki notada mevcûd "anahtâr"ların muâvenetiyle ancak yedi bu'd-i zülküll (octave) yazılabildiği halde² âtiyen daha vüsatlı âlet-i mûsikiye icâd edilir ise bestekârların bu anahtarlar ile bu kadar vâsi nağamâtı zabt edemeyecekleri endişesiyle daha vâsi bir nota ihdâsı lüzumuna kâil olmuştur. Etraflıca düşünülürse "Me'ren" nin endişesine pek de mahal olmadığı teslim edilir. Çünkü sekiz oktavlık bir piyanoda bile en tiz ve en pest nağmelerin tevîk ve temyizindeki müşkilât nazar-ı dikkate alınınca böyle bir piyanoya meselâ iki taraftan ilâve edilecek birer buçuk oktavlık tiz ve pest nağmeleri kulağın nasıl takdir edebileceği câ-yi suâldir. Ulûm u funûnun terakkıyât-ı mütemâdiyesini inkâr edenlerden değiliz; lâkin asla tebeddül etmeyen bir şey var ise o da insanların teşkilât-ı uzviyyesidir. Piyanolardaki sekizinci oktavlık tiz nağmeleri kulağımıza hoş bir tesir icra edemediği gibi en pest nağmeler de yekdiğerinden tefrîk olunur olunmaz bir derecededir. En mahir piyano akordcularının bile iki başta bulunan telleri âhenk etmekte ne kadar müşkilât çektikleri erbâbının malûmudur. İşte bu mülâhazalara binâen Mösyö "Me'ren"nin iştiğâlâtını, bütün dünyadaki kömür madenleri tükenir ise ne cins mahrukat kullanılacağını düşünen kimselerin endişesi kadar vâhî ve nâ-bemahal gördüğümüzü söyler isek zannımıza göre teşbîhimizde pek de mübâlağa etmiş olmayız.

El-hâsıl asırlardan beri devam eden taharriyâta rağmen "Alafranga nota" nâmını verdiğimiz notanın daha mükemmeli ihtira edilememiş ve binâenaleyh bu nota mine'l-kadîm muhâfaza ettiği mevki-i rahcânı asla gâib etmemiştir.

² Halbuki el-yevm "sekiz buçuk" oktavlık bir vüs'ati haiz olan Avrupa mûsikîsi, mevcut! anahtarlar ile pek âlâ yazılabilmektedir

II. KİTÂBET-İ MÛSİKİYYE TÂRİHİNE BİR NAZAR -2-³

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Makâle-i sâbıkamızda kitâbet-i mûsikîyyenin Avrupa memâlikinde sûret-i ihtirâ‘ ile mazhar olduğu tekemmülâtтан bahs edilmişti; bugün de zabt u tahrîr-i nagamât usûlünün memâlik-i şarkıyyede ve bilhassa Osmanlılar nezdindeki şekl u tarzına dâir cem‘ ettiğimiz malûmâtı yazacağız.

Şark mûsikisi nazariyesinden bâhis olarak elde mevcûd âsârın en kadîmi Hakîm-i şehr Fârâbî 'nin "*Kitâbü'l-makâlât*" unvânlı eser-i bînazîrîdir ki telifi hicretin 330 târihlerine mûsâdifdir. Bu eserde nagamât-ı mûsikîyyenin ebced harfleriyle sebt ü tahrîr edilmiş olmasına bakılınca hurûf istimâliyle kitâbet-i mûsikîyye fikrinin ilk defa Hakîm-i müşârün ileyh tarafından mevkî-i tatbîke konulduğuna hükm olunabilir. Fârâbî'nin notası şüphesiz ibtidâî bir derecede idi; maahâzâ Fârâbî'den sonra yedinci karn-ı hicrî esâtize-i mûsikîyyesinden Hâce Safiyyüddin Abdülmümin'in telifâtı bu hususda Hâce-i müşârün ileyh tarafından bir hatve-i terakkî atıldığına delâlet edecek mebahisi hâvî olduğu gibi Abdülkâdir-i Merâgî dahî âsârında kitâbet-i mûsikîyye kavâidinden bahs etmiş ve hattâ "*Câmiu'l-Elhân*" ve "*Makâsîdü'l-Elhân*" nâmlarıyla telif ettiği eserlere bestelerinden birini bu nev‘ nota ile yazarak derc eylemiştir.

Allâme-i şehir Kutbeddin Şîrâzî bu hususta daha ileri gitmiştir. Müşârün ileyhın "*Dürretü't-Tâc*" nâm eserindeki nota tahrîr-i nagamât emrinde o kadar dekâyıkı hâvidir ki el-yevm sâha-i intişâra çıkan ekser notalarımızda bile ihmâl edilmekte olan (forte=F) ve (piyano=p) ve (tre=tr) ve emsâli furûk-ı lahniyyeye (nuances) ait daha birçok işaretin mukâbilleri Kutbeddin notasında mûsâdif-i nazar-ı takdîr olmaktadır.

Cennetmekân Sultân Murâd Hân-ı sâni asrında Ahmedoğlu Şükrullâh nâm zât tarafından yazılıp bir nüshası elimize geçen risâle-i nâdirenin on beşinci faslı -ki "bu ilm-i edvârın amelîyyesini bildirir" ünvanını hâizdir- dokuzuncu asr-ı hicrî evâsıtında dahî Osmanlı mûsikîşinâslarının kitâbet-i mûsikîyyeye vukûflarını göstermektedir. Müellif merhum, nagamâtın yine hurûf-ı ebced istimâl ederek ne suretle zabt ü tahrîri mümkün olacağını izah ettikten sonra bu vechile yazılmış bir pîşrevin tarîk-i

³ Kitâbet-ı mûsikîyye târihine bir nazar : 2, ŞEHBÂL, 1909, sy. 11, s. 211.

terennümünü irâe için şu sözleri ilâve etmektedir ki tarz-ı imlâsını aynen muhâfaza ile buraya nakl ediyoruz:

"Ve bunda birkaç tarîka ki onlara pîşrev derler ol tarîkaların sûretin bildirmek-için yazalım ve ol pîşrevlerin nağmelerini bildirelim ve her nağmenin altında zahmelerinin hesâplarını Türk dilince yazalım. Nâhir-keş ki bu yazılan sûrete bakıp ol pîşrevi amele getirse ve zahme dediğimiz yere ursa bu sanatta lâ-nazir ola. Ammâ şol şart ile ki bu kâide-i hâtırında duta ve eğer kitap içinde görse ve hâtırında tutmasa amele getirmek dilese değme rast düşmez meğer gayet ziyrek ola ve zihni tiz ola ve bu savtların suretinden haberi ola, ol vakt kitâpta görmekle amele götürebilir."

Şurası şâyân-ı teessüftür ki bu notanın istimâl ve istikmâline kimse himmet etmemiş ve nazariyât-ı mûsikîyemizle beraber bu milli notamızda bilküllîye metrûk kalmıştır. Cennet-mekân Sultan Ahmed Hân-ı sâni asrına kadar Osmanlılar arasında nota istimâline dâir târihlerde hiçbir rivâyete tesadûf edilmez. Ancak, Hâkân-ı müşârün-ileyh asrında, Eflâk Beyzâdelerinden olup müddet-i medîde Dersaâdet'te ikâmet eden Prens Dimitriyos Kantemir tarafından diğer bir nota ihtirâ' edildiği bu zâtın bir eserinde müsâdif-i nazar-ı tetebbu' olmuştur.

Kütübhâne-i âcizîde kadîm bir nota mecmûası vardır ki târîh-i tahrîri her halde yüz elli seneden aşağı olmasa gerektir; beş yüz kadar pîşrev ve semâîyi ihtivâ eden bu mecmûadaki nota, meselâ Yegâhî (ی), hüseyînâşîranî (عی) " 'î ", acem aşîranî (ع) işaretleriyle göstermek ve her nağmenin altına mikdâr-ı imtidâdını erkâm ile irâe etmek sûretiyle yazılmıştır. Gerçi mecmûada bu notanın muhterî kim olduğu gösterilmiyorsa da bazı delâil ve karâine nazaran Prens Kantemir'in ihtirâ' kerdesi olan notanın bu nota olması zann edilmektedir.

Kulekapısı Mevlevîhânesi meşâyihinden sâhib-i mirâciyye Nâyî Osman Dede merhumun dahî bir nota mucidi olduğu "*Sefîne-i Mevleviyye*"de müşârün ileyhî terceme-i hâli yazıldığı sırada ".. işârât-ı muvallahatül- ukûl ile mü'ellifât-ı savtiyyeyi kaleme getirip ukûd-ı eşkâl-ı ihtirâiyeleri ile zabt-ı hevâ-yı pür-usûle ve akd-ı esvât-ı manzûmeye iktidâr-yâb" olduklarının zikredilmesinden anlaşılıyor, maamâfih notalarının ne yolda olduğuna dâir hiç bir malûmât yoktur. Firdevs-i âşiyân Sultân Selim Hân-ı sâlis asrında mûsikîye pek ziyâde râğbet gösterildiğinden mükemmel bir notaya olan ihtiyâc yine hissedilmiş ve şehriyâr-ı müşârün ileyhî emriyle o asrın meşâyîh-ı kirâmından üstâd-ı bî-müdânî Abdûlbâkî Dede merhum 1209 târihinde diğer

bir nota tertîb ve sûret-i istimâlini muarrefi telîf ettiği "*Tahrîriyye fî'l-mûsikî*" ünvânlı eser-i güzînini huzûr-ı şâhâneye takdim ederek nâil-i iltifât-ı bi-ğayât olmuştur.

Yakın vakitlerde Mûsîkâ-i hümayûn ferîki Necib Paşa dahî bir nota icâd eylemiş ise de tamîm-i neşrine muvaffak olamamıştır. Garibi şurasıdır ki şimdiye kadar ihtirâ edilene bu kadar notaların hiçbirisi mûsikîşinâslarımız tarafından mazhar-ı kabûl olamamış iken asr-ı Sultan Mahmûd Hân-ı sâni'de Hamparsum nâmında bir zâtın vaz' ettiği nota az çok intişâr edebilmiştir.

Prens Kantemir'in notası hakkında kârilerimize bir fikr vermek üzere bâlâda bahsi geçen mecmûanın ilk sahifesi fotoğrafla bilâ-istinsâh bu nüshamıza derc edilmiş ve bu sahifenin başındaki "yegâh" pîşrevinin alafranga nota ile sûret-i mütercemesi dahî zîrine konulmuştur. Pîşrevi tedkîk eden mûsikîşinâsan "yegah" makâmının kadîmen şimdikinden ne kadar farklı olduğunu göreceklere. Cidden sâmia-nüvâs bir tavra mâlik olan bu pîşrev usûl nokta-i nazarından bilhâssa şâyân-i tedkîkdir. Mûsikî-i Osmânî'de müsta'mel büyük usûllerin etvâr-ı husûsiyyesini inkâr eden ve "dört dörtlük hesabıyla yazılmıyor mu? cümlesi birdir" iddiâsında bulunan zevatın bu bâbda ne kadar yanıldıklarını ispât için bundan mühim bir vesîka-i fenniye olamaz. "*Şehbâl*" bu nefis ve kıymetdâr pîşrevi nefâyis-i âşinâyân-ı mûsikînin pîş-i nazar-ı takdîrine arz edebildiğinden dolayı cidden müftehirdir.

($\text{♩} = 1.2$)

The musical score is written on eight staves. The first staff begins with a tempo marking $(\text{♩} = 1.2)$ and a dynamic of *mf*. The second staff has a *p* dynamic. The third staff has a *f* dynamic. The fourth staff has a *mf* dynamic. The fifth staff has a *f* dynamic and a *ff* dynamic. The sixth staff has a *mf* dynamic. The seventh staff has a *p* dynamic. The eighth staff has a *p* dynamic. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and repeat signs. Performance instructions in Arabic are present: "موزون" (Mawzun) above the second staff, "خاتمة ثانية" (Khatma Thaniya) above the fifth staff, and "خاتمة ثالثة" (Khatma Thaltah) above the sixth staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



بر قاج یوز سنه الی بر یارلام موسیقی
 کوثری مجموعه سونگ ایچد نوحه سیه یازیل خصایقندن بری
 Une page de musique notée, extraite du recueil des airs
 turcs « Kevâerî »

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ notanın icadının ne zaman ve nasıl başladığına dair pek az bilginin olması münasebetiyle 7. ve 11. sayıdaki makâleleri yazmayı zarûri görmüştür. Yektâ, notanın gelişiminin nasıl olduğuna dair inceleme ve araştırmanın müzikle ilgilenen kişiler tarafından ihmal edilmesinden yakınmaktadır. Osmanlıda bu konuda kendisinden önce kimsenin bir araştırma yapmadığını ve bu kadar tafsilatlı bilgiyi kimsenin vermediğini belirtmiştir. Makâle notanın oluşumunda birçok milletin çalışma içinde olduğunu olduğunu ve gelişmesinin hala tamamlanmadığını belirtmektedir. İlk yazılmış nota sistemi Yunanlılar tarafından ortaya konulmuş olup kendilerine ait alfabelerindeki harflerle gösterilmiştir. Milattan sonra altıncı asırda Papa Graguar Yunan alfabesi yerine Romalılar'ın alfabesini kullanmaya başlamıştır. Fakat her memlekette başka bir şekil aldığından bu yanlışlıklara son vermek amacıyla mûsikînin bu yazılış tarzının ortak bir kural içine alınması gerektiği hissedilmiştir. 986 yılında Fransa'da Korpi manastırında çizgi üstüne notaları yazma başlamıştır. Bu çizgilerin sayısı daha sonra 2,3,4'e kadar çıkmıştır. 1026 yılında Kidü'nün yapmış olduğu nota sistemi çok büyük bir teveccüh kazanmıştır o kadar ki Avrupada kendisine notanın mucidi olarak

bakılmıştır. Özellikle Fransız Süetti, Belçikalı Meren ve İngiliz Mis Guluver'in yapmış olduğu büyük katkıları makâleden öğrenmekteyiz. 11. makâlede Fârâbî, Safiyyüddin, Abdülkâdir-i Merâgî, Kutbeddin Şîrâzî, Nâyî Osman Dede ve Kantemiroğlu'nun bu konuda yapmış olduğu tafsîlâtî araştırmaları görmekteyiz. Türklerde kullanılan nota batıda kullanılan nota sistemiyle aynı özelliğe sahip olmakla beraber 19. ve 20. yüzyılda yaşayan önemli nazariyatçı ve müzikologlarımızın belirlemiş olduğu Türk mûsikisine ait bemol ve diyezler batıdan biraz daha farklılık göstermektedir.

III. CENNET MEKÂN SULTÂN BÂYEZÎD HÂN-I SÂNÎ ve FENN-İ MÛSİKÎ⁴

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Bâyezîd-i sâni mûsikîşinâs mı idi? İşte bir suâl ki "*Hâle*" nâm risâlenin 1 numaralı nüshâsını gözden geçiren ve biraz da târîh-i Osmânî'ye vukûfu bulunan zevâtta hiç şüphesiz kısm-ı azamının vârid-i hâtırı olmuştur. Filhakîka risâlenin o nüshâsına Hâkân-ı müşârün ileyhin bir tasvîr-i nûrânisi konulmuş ve resmin yan tarafına "Mûsikî-yi Osmânî Mektebi Ders nâzırı ve heyet-i umûmiyye muallimi İsmâîl Hakkı Bey tarafından gönderilmiştir" denilerek ber vech-i âtî nakl edeceğimiz varaka derc olunduktan sonra zîrine de gûyâ "Sultân Bâyezîd-i Velî Hazretleri'nin âsârından olmak üzere "evc" makamında ve "devr-i kebîr" usûlünde bir pîşrev ile yine âsâr-ı müşârün ileyhten aynı makâmda bir "sâz semâîsi"nin notaları ilâve edilmiş idi. Varak (aynen) şu sözleri hâvî idi.

"İhdâ ettiğim şu eserin iki büyük kıymeti vardır: birincisi büyük pâdişâhlarımızdan Sultân Bâyezîd-i Velî Hazretleri'nin ahlâfına bir yadigârî olması, ikincisi de "Fârâbî" ile hem asr (!) bulunan hazret-i pâdişâhın eseri olmak itibâriyle Türk kavminin fenn-i mûsikîdeki muvaffakiyetlerine mebde' teşkîl etmiş bulunmasıdır. Pâdişâh-ı müşârün ileyh hazretleri'nin muâsır âsârı da sırası geldikçe (!) ve hurûf-ı hecâ tertîbiyle gönderilecektir."

Hakâyık-ı târihiyyeye taban tabana zıt olan bu varakayı okuduğum vakit ne derece hayrette kaldığımı tarif edemem. Maamâfih hayrette kalanların yalnız muharrir-i âcizden ibâret bulunmadığını yolda ve vapurda tesâdüf ettiğim ehîbbâ ve odanın tevâlî eden istîzahlarından anladım. Aradan beş altı gün geçmiş idi ki bulunduğum bir meclis-i

⁴ Cennet Mekân Sultân Bâyezîd Hân-ı Sâni ve Fenn-i Mûsikî, Şehbâl, sy. 19, 1910, s. 376.

husûsîde yine bu varakanın muhteviyât-ı garîbesi mevzû-ı bahs oluyor idi. Huzzâr'dan bir zâtın suâli üzerine Bâyezîd-i sâni Hazretleri'nin katiyen mûsikîşinâs olmadıktan başka Fârâbî ile de hem asr olmadığını ve çünkü Fârâbî'nin Hâkân-ı müşârün ileyhin velâdetinden tamâm 512 sene mukaddem irtihâl ettiğini izah etmiş idim. O vakte kadar hiç söze karışmayıp bizi dinleyen bir zât-ı âlîkadr dedi ki:

-Bahsettiğiniz varaka ve sizin verdiğiniz izâhat bana meşhûr bir fıkrayı ihtâr etti. Fıkra şudur: Vaktiyle şiir meraklısı bir şâkird-i nev-heves var imiş; bu adam bir gün saatlerce düşündükten sonra bir mısra yazmış ve bunu hocasına götürerek hatâsı var ise tashîhini rica etmiş, Hoca bakmış ki kağıda şu sözler yazılı:

Hassân Hüseyyin dühterân-ı muğâviye end

Hoca efendi tashîhe ne taraftan başlamak lâzım geldiğine mütehayyir kalarak demiş ki:

-Oğlum! Ben bunun hangi hatâsını tashîh edeyim? Evvelâ, bu mısraın vezni yok; sâniyen, kelimelerin tarz-ı imlâsı yanlış; bu kelimelerden çıkan mânâ ise büsbütün hakikat-ı hâle muğâyir! Çünkü "Hasan" ile "Hüseyyin"deki "sin" harfleri telaffuz ve tahrîrin vechile müşedded olmadığı gibi bu esâmî-i mübâreke "hı" ile değil "ha" ile yazılacak idi; "Hasân"daki "elif" ise esâsen zâittir. Bir de Hasan ile Hüseyyin "Muâviye"nin kızları olmayıp Hazret-i Ali'nin oğullarıdır; "Muğâviye"ye gelince bu zâtın ismi de "ğayn" ile değil "ayn" ile "Muâviye"dir!..

Vâkıa şu fıkra mazmûnunun "Hâle"deki varaka mündericâtına olan müşâbeheti kâbil-i inkâr değil idi. Bir hayli gülüştük, biraz da teessüf ettik. "İsmâil Hakkı Bey bu varakayı yazmadan evvel hiç olmaz ise "Kâmûsu'l-a'lâm"a bakmak külfetini lütfen ihtiyâr etmiş olsa idi "Bâyezîd-i sâni" ile Fârâbî'yi bir asırda yaşatmak gibi bir garîbe izhârına olsun mahal kalmaz idi" diyenler de bulundu.

Haydi varakanın bu cihetine bir eser-i sehv ve zühûl nazarıyla bakalım; lâkin mûsikîye "katiyyen" intisâbı olmayan bir pâdişâh-ı zîşâne mûsikîşinaslık isnâd ederek hattâ nâmına da evc makâmında bir pîşrev ile bir semâî neşredilmesini ne suretle tevîl edelim? Daha garibi şu ki sâhib-i varakanın tabirince pâdişâh-ı müşârün ileyhin "mü'essir âsârı!" bu pîşrev ve semâiden de ibâret olmayıp daha bir hayli eserleri bulunması ve bunların sırasıyla neşr olunmak üzere risâle-i mezkûreye ihdâ kılınacağıının va'd edilmesidir!

Mûsikîyi Osmânî Mektebi muallimînin şu varakası, muharrir-i âcizede bundan iki sene mukaddem Fransa mûsikîşinâsânından Râhib "Tibo" ile aramıza teâtî edilen iki, üç mektuba zemin teşkil eden bir vakayı hâtırlattı. Şark mûsikîsi hakkındaki tettebbuât-ı âlimânesiyle iştiâr eden zât, Türkler'in eski mûsikîsine dâir bulabildiği âsârı toplamakta olduğundan hakîm-i şehîr Fârâbî'nin bestelediği âsârdan bir şey kalıp kalmadığını merak etmiş ve İstanbul'da mukîm ecnebi bir dostuna tahrîren mürâcaâtla Türkler arasında mûsikî ile meşgûl olanlarda eğer müşârûn ileyhin âsârından bazı parçalar mevcûd ise istinsâh ve irsâlini ricâ etmiş. Yine o sırada idi ki râhib-i mûmâileyh bu âcize de aynı meâlde bir mektup göndermiş idi. Kendisine yazdığım cevapta hakîm-i müşârûn ileyhin telifât-ı mûsikiyyesi mevcûd ise de bestelerinden zamanımıza kadar bâki kalabilmiş hiçbir parça bulunamadığını maatteessûf bildirmiş idim. Arası bir müddet geçmiş idi. "Fârâbî" 'nin bestelerinden ikisine dest-res olduğunu büyük bir meserretle yazıyor ve bu eserlerin kendi yazısıyla istinsâh ettiği bir suretini de lûtfen gönderiyor idi.

Kemâl-i tehâlûkle mektuba melfûf notayı açtım. Baktım ki bâlâsında şu sözler muharrer:

Acem-murassa' pîşrevi, eser-i Fârâbî.

Pîşrevden sonra bir de sâz semâisi var! O da "Fârâbî'nin eseri! teşekkür olunur ki râhib "Tibo'ya bu âsâr-ı kıymetdârı (!) gönderen zâtı mehz göstermek lûtuflarlığında bulunmuş; filhakîka notanın zîyrine Fransızca bir satır ilâve edilmiş ki tercemesi şudur:

Ûd âmili Şâmlı Selîm'in neşr ettiği "*Sâzende*" mecmûasından. Bu mehz eserlerin mâhiyetini isbâta kâfi idi. Râhib "Tibo'ya yazdığım bir mektup ile bunların katiyyen Fârâbî'nin eseri olmadığını ve hatta bu pîşrevin bestelendiği usûlün (Rythme) Fârâbî zamanında mevcûd bile bulunmadığını ber-tafsîl-i iş'âr etmiş idim. Mûmâileyhten aldığım cevapta mühim bir keşf-i tarîhî sûretinde bu eserleri Fransa'da neşr etmek üzere iken mektubun tam zamanında gelerek bilâhere mûcib-i hacâlet olacak böyle bir teşebbüse mahal bırakmamış olduğumdan dolayı beyân-ı teşekkür ediyor idi.

İşte "*Hâle*"nin birinci nüshasına Bâyezid Hân-ı sâñî Hazretleri'nin eseri olduğu beyânıyla derc edilen pîşrev ile semâî dahî bu kabîldendir. Çünkü Hâkân-ı müşârûn ileyhin asla mûsikîye nisbeti olmadıktan başka bu pîşrevin bestelendiği "devr-i kebir" usûlü de asr-ı müşârûn ileyhte henüz tertib ve ihtirâ' edilmemiş idi. Bu makâle ile ilân-ı hakîkate lüzûm görüşümüzün başlıca sebebi ise Fârâbî'ye isnâd edilen "acem murassa'"

pîşreviyle semâîsi üzerine cereyan eden mükâtebe-i ma'rûzanın hâtırasından başka bir şey değildir. Hiç şüphe etmemeliyiz ki Osmanlı pâdişâhlarından birinin eseridir, diye kıymettâr bir eser-i mûsikî imiş gibi bu eserler de Avrupa'ya aks edecektir; ihtilâf-ı elsine münâsebetiyle Türkçe gazetelerimiz muhteviyâtının Avrupa mehâfil âidesince meçhul kaldığını zann edersek büyük bir gaflette bulunmuş oluruz.

Buna küçük bir misâl arz edeyim: geçen sene içinde idi ki Dersââdet Almanya sefârethânesi tercüman muavinlerinden bir zât ile görüşmüş idim. Yekdiğerimize takdim edildiğimiz sırada o zât muharrir-i âciz hakkında şu sözleri söyledi ki cidden teaccüpten kendimi alamadım:

-Sizinle yeni görüşüyor isem de muârefe-i gıyâbiyyemiz hayli kadîmdir; çünkü ben sizin vaktiyle "*İkdâm*" gazetesiyile neşr ettiğiniz makâlât-ı mûsikîyyeyi Almanca'ya terceme ile Berlin'e göndermeğe memûr idim. Hattâ bir aralık makâlâtınızın arası kesilmiş idi. Tekrar yazmağa başlamışsınız; nasılsa bundan haberim olmamış hiç unutmam:

Terceme ve irsâl edemediğim iki makâleniz için Berlin'den ihtârname almış ve "*İkdâm*" ın günü geçmiş olan o nüshalarını bulmak için hayli müşkilât çekmiş idim.

Bu sözler umûm muharrirlerimiz için mûcib-i ibret ve intibâh olmalıdır. Öyle her ele geçen âsârı bilâtetkîk neşr eder, her aklımıza geleni yazar isek bu ihtiyatsızlığımızın! edeceği mahcûbiyetin yine kendimize âit olacağını hiçbir vakit hatırdan çıkarmamalıyız.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey bu makâlesini İsmail Hakkı Bey tarafından *Hale mecmûası* 'nda yazmış olduğu makâlesinin yanlış yönlerini göstermek ve okuyuculara doğrusunu izah etmek maksadıyla yazmıştır. İsmail Hakkı Bey, Sultan Bâyezid-i Veli Hazretleri'nin Fârâbî ile hem asır olduğunu ve padişahın kendisine ait evc makamında devr-i kebîr usulünde bir pîşrevi bir de sazsemâîsinin olduğunu belirtmiş ve notalarını ilgili makâlede göstermiştir. Tarihin hakikatlerine taban tabana zıt olan bu makâleyi okuyan Rauf Yektâ, çok büyük hayretler içinde kaldığını ve diğer insanların da çok şaşırdığını belirtmiştir. Böyle bir makâleyi yazan İsmail Hakkı Bey'in en azından *Kâmûsu'l-a'lâm* 'a baktıktan sonra yazmış olsaydı böyle bir hataya düşmeyeceğini ifade etmiştir. Fârâbî'nin Sultan'dan 512 yıl önce vefat ettiğini ayrıca padişah döneminde devr-i kebir usûlünün henüz tertip edilmediğini makâleden öğremekteyiz. Bu tür bilgilerin neşredilmeden önce iyice araştırıldıktan sonra yazılması gerektiğini önemle

vurgulamaktadır. Aksi takdirde bilimsel ve tutarlı olmayan bilginin bizi hem kendi insanımıza hem de batıya karşı mahçup edeceğini unutmamız gerektiğini belirtmiştir.

IV. RAUF YEKTÂ BEY'E AÇIK MEKTUP⁵

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

"19" numarolu muhterem *Şehbâl*'in sahîfelerini büyük bir muhabbetle çevirirken "Mûsikî" ünvânlı bir makâle nazar-ı dikkatimi celb etti. Altında imzâ-yı âlînizi de görünce cidden şâyân-ı istifâde bir eser okuyacağım zannıyla hemân mütâlaaya başladım fakat tehâlûkle takîp ettiğim o satırların sırf şahsiyyâtan ibâret olduğunu anlayınca son derece müteessif oldum.

Makâlenize hiç cevap vermemeyi düşünmüştüm fakat yalnız size münhasır olan şu husûsiyete tecavüz etmiş olmamak için işte şu satırlarla cevap veriyorum:

Evvelâ, "*Hâle*" ye yazılan o mektup ile gönderilen eserden sonra üç buçuk aydan fazla vakit geçtiği hâlde şimdi cevap verilmesi acep neden neşet ediyor? O gazeteye intisâbınız olmasaydı okumamış olmanız kâbil olurdu. Her ne ise belki bazı tedkîkâtta bulunmak şu teahhura meydân açmıştır fakat gönderilen mektupta Fârâbî ile Bâyezîd-i Sâni'nin hem asr olması meselesinin bir eser-i zühûl olduğu tarafımızdan "*Hâle*" sâhib-i imtiyâzıyla ser muharrirîne beyân ve tashîh iltimas edilmiş ve bu vaka zât-ı âlînize kadar da aks etmiş idi. Bunu tekrar vehleten gazetede okumuş gibi beyân-ı mütâlaât etmek zan ederim ki zâittir.

Hazret-i Pâdişâh'ın kâfiyen mûsikîye intisâbı olmadığına ve gönderilen eserin de bit-tab' kendisinin olamayacağına dâir itirâzınıza gelince, tertip ettiğiniz bir şarkının notası hakkındaki mütâlaatıma karşı vuku bulan istîzâhınıza mukâbeleten *Yeni Gazete* ile zât-ı âlînizi davet etmiş ve istîzâhınıza şu sûretle mukanni' ve mufassal cevaplar vereceğimi söylemiş idim. Maatteessüf davet-i vâkıya icâbet buyurulmamış idi. İşte hem o mesele-i mûsikîyeye cevâp vermek, hem de Hâkân-ı müşârûn ileyhin mûsikîşinâs olup tabc edilen eserinde Hazret-i Pâdişâh'a âit bulunduğunu isbât etmek üzere arzû buyurduğunuz zevât ile birlikte mektebimizi teşrif etmenizi tekrar ricâ ederim.

Rauf Yektâ Bey, bendeniz mûsikîye dâir gazetelere makâle yazmakla değil, onun bir hayât-ı hakîkîyeye nâiliyetiyle iftihâr etmek isterim ve yalnız bu fikirle mensûb

⁵ Rauf Yektâ Bey'e Açık Mektup, *Şehbâl*, sy. 21, 1910, s. 416.

olduğum mektepte bütün varlığım ile çalışıyorum. Sizi de böyle bir halde görmek isterim. Bu güne kadar olan tetebbuâtınızdan vatani da müstefid etmek ister iseniz bu sûretle hareket etmeniz lâzım gelir.

Mûsikî-i Osmânî Mektebi Ders Nazırı ve Heyet-i Umûmiye Muallimi İsmâil Hakkı

CEVÂP

Mektubunuzu tab‘ edilmezden evvel idarehânedede okudum. "*Şehbâl*" in ittihâz ettiği meslek-i ciddiyet iktizâsınca bu risâle-i muhtereme sahâ-i fûnûn bî-sûd münâkaşât ile imlâ edilmemesi kâfiyen mukarrer olduğundan, mektubunuza mümkün mertebe muhtasar olarak cevap vermek mecbûriyetini hissediyorum. Evvelâ, *Şehbâl*'deki makâlenin "sırf şahsiyyâtta ibâret" olduğunu iddia etmek "şahsiyyât" ın ne demek olduğunu bilmemektir. Binaenaleyh mektubunuzun bu fıkrası müstağnî-i cevâptır. Sâniyen, makâleme hiç cevap vermemekte cidden isâbet eder idiniz, öyle zann ederim ki "elime geçen bir defter de gördüğüm eserleri bilâtedkik neşr ettim" demek her halde sizin için daha hayırlı olur idi.

Sâlisen Bâyezîd-i Sâni nâmına neşr ettiğiniz pîşrev ile semâî filhakika beni o kadar müteaccib etmiş idi ki müşârun ileyhin berâber ihtiyâtan tekrâr arz ve amîk tetebbuât-ı târîhiyyede bulunmaya mecbûr olmuş idim, tehhur-i vâki tahmininiz gibi bu tetebbuâtta neşet etmiştir. Râbian, Bâyezîd-i Sâni ile Fârâbî'nin hem asr olması hakkındaki ifâdenizin "eser-i zühûl" olabileceği zâten makâlemde teslim edilmiş idi. Hâmisen, üzerinden bir seneden ziyâde zaman geçmiş olan bir meseleyi tazelemek istiyorsanız, o halde mevzû-ı bahs olan o esere ki notası *Şehbâl*'in birinci nüshasında mündericdir-dair ne türlü itirâzınız var ise alenen dermiyân buyurmanızı tekrar ricâ ederim. Zât-ı âlînizle mûsikîye müteallik her türlü mübâheseye her zaman hazırım. Bi-şart-ı ân ki mübâhesemiz "tahrîrî" olmalı ve herkes tarafının sözlerini görmeli ve okumalı. Avrupa'da münteşir mûsikî gazetelerinde ve hattâ cerâid-i yevmiyede bu gibi mübâhis-i mûsikîyeye kesretle tesâdüf olunmaktadır. Asrımızda kaleme gelmez, yazılmaz fenn kalmamıştır. Hem bu sûretle cereyan edecek mübâhese-i fenniye'nin menâfii birkaç kişiye münhasır kalmayıp umûmuna şâmil olur. Şu halde beni daha ziyâde intizârda bırakmayıp itirâzât-ı fenniye'nizi îrâd buyuracağınızı ümîd ederim. Sâdisen, Bâyezîd-i Sâni'nin mûsikîşinâs olmadığını ve binâenaleyh "*Hâle*" ye derc ettirdiğimiz eserinde bittab‘ müşârun ileyhin olamayacağını sûret-i kat'iyyede iddiâ

ediyorum. Bu bâbda ki delâilim ber-vech-i âtîdir. Evvelen müşârün ileyhin mûsikîye intisâbı hakkında matbu‘ ve gayr-i matbu‘ tarihlerde hiçbir rivâyet bulunmaması sâniyen müşârün ileyhe isnâd ettiğiniz pîşrevin bestelendiği devr-i kebîr usûlünün o târihte henüz tertip ve ihtira‘ bile edilmediğinin muhakkak olması.

Bu iki nokta-i esâsiyeden mâadâ bir üçüncü nokta-i mühimme var ki o da mebhûsünan “evc” pîşrevinin üslûbu mûsikî nokta-i nazarından hâiz olduğu tavır ve refîardır. Mûsikîmizin âsâr-ı muhtelifede ahz ettiği esâlîb-i muhtelifeyi tedkîk edenler yek nazarda teslim ederler ki bu pîşrev nihâyet yetmiş seksen seneden beri bizde meydan almış bulunan bir üslûp ile yazılmıştır. Takriben üç buçuk asır mukaddem bestelenmiş bir eserin bu üslûpta olamayacağını idrak edebilmeniz için *Şehbâl*’in nüshâ-i ahîresinden biriyle notası neşr edilen “yegâh” pîşrevine nazar-1 dikkatinizi celb ederim ki bu pîşrev binnisbe daha muahhar bir zamanın mahsûlât-ı mûsikiyyesindendir.

Hulâsa-i kelâm, tekrar ederim ki, Bâyezîd-i Sâni’nin kat’iyyen mûsikîşinâs olmadığı bence bir hakikat-i târihiyedir. Buna dâir burada tafsîline lüzûm görmediğim daha birçok vesâik nezdinde mevcûd iken mektebinize gelecek olsam dahî faraza göstereceğiniz bir nota defteri bana tebdîl-i kanâat ettiremez. Malûmunuzdur ki bu gibi mesâilin vesâik-i târihiyye ve delâil-i fenniyye ile isbâtı muktedir. Bu şerâit dâhilinde isbât-i müddeâyâ muvaffak olur iseniz Târîh-i Osmânî Encümeni’nin büyük teşekkürâtını kazanacağınız şüphesizdir. Muvaffak olmadığınız halde Târîh-i Osmânî’ye bî-asl ve esâs bir rivâyetin idhâline meydan vermediğimden dolayı iftihâr etmek de bendenize âittir.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey *Şehbâl*’in 21. sayısında İsmail Hakkı Bey hakkındaki eleştirilere yer vermiştir. İsmail Hakkı Bey’in *Hâle* mecmûasında yazdığı makâledeki eksiklik ve yanlışlıkları belirtmesinden dolayı İsmail Bey kendisine bir cevap yazıp kendisini okula davet etmiştir. Bunun üzerine Rauf Yektâ Bey, İsmail Hakkı Bey’e bir cevap yazmış ve bu cevabında önceki yazısında belirttiği Fârâbî ve 2. Bayezid’in aynı dönemde yaşamadığını, Sultan Bayezid’in önemli bir mûsikîşinas olmadığını, evç makâmında devr-i kebîr usûlünde pîşrev ve aynı makamda bir de sazsemâîsi olmadığını yaptığı araştırmalar sonucu belirtmiştir. Fârâbî’nin, Sultan Bayezid Han’dan yaklaşık 512 yıl önce yaşadığını ve pîşrev ve sazsemâîlerin üslûp ve tavır bakımından çok eski olmadığını belirtmiştir. Bunun yanında devr-i kebîr usûlünün o zamanda icâd

edilmediğini önemle vurgulamıştır. Rauf Yektâ, kendisini karşılıklı olarak görüşmeye çağıran İsmail Hakkı Bey’le her türlü tartışmaya hazır olduğunu ve eğer böyle bir ortam olursa her şeyin yazılı olmasını ve herkesin yazılanları görüp okuyabilmesinin sağlanması gerektiğini istemiştir.

V. ŞARK MÛSİKÎSİNE AİT BİR MÜHİM TEŞEBBÛS⁶

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Avrupa merâkiz-i medînesinin en mühimlerinde neşr olunan resimli salon gazetelerinin hemân kâffesinde "mûsiki" ünvânı altında bir kısım-ı mahsûs görülmektedir. Bu kısımlarda bir mûsikî meraklısını memnûn ve müstefid edebilecek her nev‘ makâlâta tesâdüf olunur. Meselâ operada veyâhûd mûsikili diğer bir tiyatrodâ o esnâda verilen oyunlar, büyük konserlerde icrâ edilen meşhûr bestekârların âsârı, mûsikîye ve mûsikîşinâsâne müteallik yeniden yeniye neşr olunan kitaplar ile bunların kıymet ve ehemmiyetinden bâhs makâleler... El hâsıl bu kabîlden bütün şuûn-ı mûsikîyye arz ve amîk; bahs ve tenkîde konulur.

Maâmafih isimlerinin de delâlet ettiği vecihle salon gazeteleri erbâb-ı tettebbuâ mahsûs olmadığından bunlara derc olunacak makâlât-ı mûsikîyyenin herkesçe anlaşılacak bir lisân ile yazılmasına itinâ olunur. Zâten erbâb-ı tettebbu‘ve ihtisâs için ayrıca mevkût risâleler vardır ki bir mûsiki mütehasını alâkadar edebilecek mebâhis de ancak o risâlelerde câ-yı kabûl bulabilir.

"Şehbâl", Avrupalı refiklerinin tuttuğu bu yolu takîbe dahâ ilk nüshasını çıkarır iken karar vermiş idi. Şimdiye kadar derc ettiği makâlât-ı mûsikîyye ile bazı nâdirul vücûd ve kıymetdâr âsârın notaları işte bu kararın mahsûlüdür. Bir müddetden beri sahâifimizde mûsikî mebâhisinin görülememesi muharrirlerinin, meşâğil-i husûsiyyelerinden ileri gelmiştir. Artık bu meşâğil ber taraf olduğundan Şehbâl, mûsikî hakkındaki programını bundan böyle dahâ muntazam bir sûrette tatbîk edecektir. Binâenaleyh her nüshâsında mûsikîden bahs bir makâle bulunacak ve icâb ettikçe müntehab bir takım âsârın notaları da kemâ-fissâbık neşr edilecektir.

Düşünülecek olur ise mûsikimize ait olarak münâkaşasına muhtaç olduğumuz pekçok mesail-i esâsiyye vardır. Avrupa’da bu gibi mesâilin halli zımnında vaktiyle uzun uzadıya mebâhisât ve münâzarât vukûa gelmiş ve bilâhare bütün o münâzarât bir

⁶ Şark Mûsikîsine Ait Bir Mühim Teşebbüs, Şehbâl, sy. 48, 1912, 472.

hüsn-i neticeye iktirân ederek esâsa ait ihtilâf-ı efkârdan şimdiki hâlde eser kalmamıştır. Bunun için Avrupa gazetelerinin mûsikî sahâifî alel-ekser sırf şûun ve mesâil-i hâzıra-i mûsikîyye ile imlâ olunur.

Bize gelince bilmem ki o derecelere vusûlden ne kadar uzak olduğumuzu söylemeye hâcet var mıdır? Mûsikîşinâslarımız bu husûsda o kadar lâkayd bulunmaktadırlar ki, bunlar da henüz mûsikîmizin milel-i sâire mûsikîleri arasında hâiz olacağı vaz^c ve mevkiî tayin etmek için bir hareket-i fikriyye, bir teşebbüs-i âsârı bile meşhûd olmamaktadır.

İlân-ı meşrûtiyetten sonra birer ikişer teşekkül eden mûsikî cemiyyetlerinin her nedense nâmları işitilmez oldu. Şirâze-i intizâmları bozuldu. Revş hâle nazaran asr-ı hâzıra lâyük sûrette mûsikî-yi millîmiz tenessuk edecek erbâb-ı iktidârın yetişmesi için biraz daha beklemekliğimiz lâzım gelecek. Bu erbâb-ı iktidâr ise, zann ederiz ki, Öyle hudâ-yı nâbit olarak yetişmez, onların neşv u nemâsına hizmet edecek konservatuarlar, bizdeki tabîr-i mârûfuyla dârülmûsikîler ister. Bu müessesât-ı medeniyyeye teşebbüsâtın alelhusus memleketimizde, sırf teşebbüs-i şahsî ile kâim ve pâyidâr olabileceğini zann etmek kadar hatâ tasavvur olunamaz. Paris gibi bir şehîr-i şehirdeki dârülmûsikînin hükûmetten aldığı tahsîsât sâyesinde temîn ve ibkâ-yı mevcûdiyet edebileceği malûm iken bizde bunun aksini beklemenin, husûl-i muhâle rabt-ı emel kabîlinden olacağı derkârdır.

Binâenaleyh hâl-i hâzırdaki resâil-i mevkûte ve cerâid-i yevmiyyemize terettüb eden vazîfe, memleketin şûun-i hâzıra-i mûsikîyyesine dâir malûmât vermekle beraber, Türk mûsikîsini esâslı bir teceddüde mazhar kılmak için ne gibi vesâite mûrâcaat ve ne gibi mesâilin halline gayret etmek lâzım geleceğine dâir efkâr-ı umûmiyyeyi tenvir ve ihdâr cihetlerine münhasır olmak icâb eder. Efkar-ı umûmiyye bir kere bu yolda kâfi derecede malûmât ile mücehhez olduğu halde hükûmetimizde bu husûstaki noksânımızın izâlesi esbâbını düşünmeye mecbur olur; artık resmî bir dârülmûsikî mi açacak? Yoksa sînâyi-i nefîse mektebine bir mûsikî şubesi mi ilâve edecek? Ne yapacaksa yapar. İşte yalnız bu sâyededir ki mâzînin parlaklığı nisbetinde istikbâli de şaşaalı görünen milli mûsikîmizi büsbütün mahv ve ziyâadan kurtarmağa muvaffak olabiliriz.

Mûsikîmizin tanzîm ve ihyâsı meselesi mevzû-ı bahs olunca Rusların milli mûsikîleri için sarf ettikleri mesâiyi hatırlamamak mümkün olamıyor. Filhakîka Rus

mûsikîsi yakın zamanlara kadar neydi? Şimdi ne oldu? Yalnız bu sûallerin cevâbı bizce cidden mûcib-i intibâh bir ders teşkil edebilir. Maahazâ makâlemizin hacmi bu bahsin lâıykıyla tedkîkine müsâid olmadığından Rusların terakkiyyât-ı mûsikîyyesinden bizim için şâyan-ı istifâde görünen cihetlerin ayrı bir makâle ile teşrîhî daha münâsib olacaktır. Şimdilik şu kadar diyebiliriz ki; Rus mûsikîsi düne kadar Avrupaca hemânde gayr-ı malûm idi; halbuki garbın en güzîde sahnelerinde bugün Rus mûsikîsinin işgâl ettiği mevkî-i ihtirâm, diğer milel-i garbiyye mûsikîlerinden dün bir derecede olmaktan başka istikbâlde bu mûsikînin daha âlî derecâta irtikâ edeceğine de şübhe olunmamaktadır.

Ruslar böyle bir muvaffâkiyeti bu kadar az bir zamanda nasıl istihsâl edebildiler? Hakîkaten merak edilecek bir mesele gibi görünen şu muvaffâkiyet-i serîanın esbâbı tahlil edebilince anlaşılır ki Ruslar kendi kadîm mûsikîlerini canlandırmak ve onu Avrupa mûsikî-yi hâzirunun eşkâl-i nazar-ı karîbi ile telleyip pulladıktan sonra inzâr-ı rağbete vaz^c etmekten başka bir şey yapamamışlardır. Elyevm bütün garb sahnelerinde alkışlanan Rus operalarının garbiyyûna en hoş bir tesîr icrâ eden parçaları hep millî Rus havalarından. Rusya'nın muhtelif mahallerinde toplanmış avâm şarkılarından husûle gelmiştir. Bunlardaki ciyâdet-i lahniyye ile nagamâtın tarz-ı tertîbindeki insicâm ve tabîiyyeti garb ulemâ-yı mûsikîsi pek büyük sitâyîşlere lâıyk bulunuyorlar.

Acabâ Türklerin milli mûsikîsi bu derece mazhar-ı sitayiş olan Rus mûsikîsinden de aşağı mıdır? Bunu iddiâ edecek hiç kimse bulunmaz, itikâdındayız. Çünkü her türlü hissiyât-ı taraf-gîrânedan tecerrüdle söyleriz ki bu iki kavmin milli mûsikîleri arasında mevcûd farkın büyüklüğü herkesin bissuhûle takdîr edebileceği bir mertebededir. Ancak bizim bu fikrimizin tarafgirliğe haml olunacağı iddiâ edilse bile Rus milli şarkılarının en meşhurlarını hâvi olarak "Rimskey Korsakof" ve "Bâlâgiref" gibi mûsikîşinâslar tarafından neşr edilen mecmûalar meydanda olduğundan bunların muhteviyâtı ile bizim milli şarkılarımız bîtaraf bir Avrupalıya gösterilerek mütâlaası sorulduğu takdirde her iki mûsikîyi ba'de ttedkîk beyân edeceği re'yin de yine bizim fikrimizi teyîd edeceğine şüphe etmemekteyiz.

Doğrudan doğruya müntesib-i mûsikî olmayanlar bile takdîri mümkün olan bu hakikat karşısında mûsikîmizin hâl-i hâzır metrûkiyyeti ciddi te'essüfleri davet ediyor.

O halde niçin bu kadar tenbel davranıyorsunuz da vaktiyle Çuhaciyan Efendi'nin bestelediği bir iki operet tecrübesinden başka yeni eserler meydana koymuyorsunuz? İlâ-nihâye bunlardan başka milli operet dinlememeğe mahkûm muyuz?

Fikrimizce bu işte bestekârlarımıza isnâd-ı ihmâl ve tesyib pek de doğru değildir. Vâk'ân şimdi böyle bir bestekârımız mevcûd mudur? Değil midir? Bu da ayrı bir meseledir yâ! Haydi böyle bir bestekârın vücûdunu kabul edelim. Umûr-ı bedîhiyyedendir ki o bestekâr her şeyden evvel eserinin vesâit-i icrâiyyesi olan sanatkârlara, tabîr-i diğerle, muktedîr hânende ve sâzendelere muhtâttır. Birçok emek sarfıyla meydana getireceği eserini arzûsu vechile oynatacak, çaldıracak kimseleri bulacağına kâni^c olmayan bir kimseden ihtiyâr-ı külfetle bir operet veya bir opera tanzimi gibi bî-hâsıl bir himmet beklenebilir mi? Tabîdir ki buna ihtimâl verilemez.

Gerçi Ruslar bugün Avrupaya karşı milli mûsikîleriyle iftihar edebilecek bir dereceye pek az bir zamanda geliverdiler, diyoruz; ve bize böyle görünüyor. Halbuki Rus mûsikîsinin hâl-i hâzırında görülen tekâmülün esâsları çok vakt evvel vaz^c edilmiştir. Mûsikînin Rusya'daki safahât-ı terakkîsine atf-ı nazar eder isek bilhassa son asırdan beri, Petersburg'da mûsikî akademilerinin, cemiyyet ve mekteplerinin büyük bir faaliyet ile çalıştıklarını görürüz. Avrupalıların şimdi vehleten gözlerini kamaştırân Rus operaları ise bu müesseselerin mahsûl-i say u gayreti olarak yetişen erbâb-ı mûsikiyenin eserleridir.

İşte bestekârlarımıza tavsiye edilen muâhizâtı haklı bulamayışımız bu cihetleri düşündüğümüzden ileri gelmektedir. Şu halde bizim de Avrupa'ya karşı bilfiil bir mevcûdiyyet-i millîye-i mûsikiyye göstermek derecelerinden maatteessüf çok uzakta bulunduğumuz tezâhür ediyor.

Muhibb-i mûsikî geçinen zevâtın pekçok olduğuna kâni^c bulunduğumuz bu memlekette milli mûsikîmizin ihyâsı için neden ciddi ve esâslı bir teşebbüs vukû bulamıyor? Ve daha doğrusu maârif nezâreti bu husûstaki vazîfe-i resmîye-i delâletkârânesini niçin diriğ ediyor? Buralarını anlamaktan âciz olduğumuzu itirâf ederiz.

Maamâfih resmi teşebbüsâtın adem-i vukûunu gören erbâb-ı merâkın yine bir taraftan husûsî tecrübelerle kalkıştıklarını memnûniyyetle istihbâr ediyoruz. Geçende şerefiyâb-ı mülâkatı olduğumuz bir refik-i kadîm, bize bu bâbda kuvvetli ümitler

verecek sûrette bir teşebbüs-i cedîde bulunduğunu tebşir etti. Şehrimiz mahâfıl-i ilmiyye ve fenniyyesinde pek marûf bir sîmâ-yı muhterem olan bu zât dedi ki:

"Yeniçerilerin mûsıkasını ihyâ etmek istiyorum. Hani Ârif Paşa merhûmun "*Kıyâfet-i Atika-i Osmâni*" nâmındaki eserinden kartpostalların üzerine nakl edilen yeniçeri bandosu yok mu? İşte onu aynen canlandırmak fikrine düştüm. Bir hayli masraf ihtiyârıyla bando efrâdının bütün elbise ve ser-pûşlerini müceddiden imâl ettirdim. Bandonun kullanacakları âlât-ı mûsikîyyenin bazıları âlât-ı cedîdeden olacak ise de bunda da eski âlâta en müşâbih ses verenleri intihâb ettim. Yakında bir konser vereceğiz. Bu bandoya çaldıracağım en nefis âsâr-ı milliyeye garb mûsikîsine vukûf-ı küllisi bulunan bir üstâd tarafından bas konuldu.

Bildiğimiz "Rast" pîşrevi öyle bir hâle geldi ki dinlemekle doyulmuyor. Selîm-i Sâlis Hazretleri'nin "sûzidilârâ" fasl-ı meşhûru da programımıza dâhildir. Bu âsâr-ı bedîanın böyle târîhi bir şekil ve kıyâfeti hâiz bir bando tarafından icrâsı cidden büyük bir te'sir husûle getiriyor. Bu teşebbüsümle mûsikîmizin ne kadar müste'd-i terakkî olduğuna dâir şarklılara da, garblılara da bir fikir imâli verebilir isem kendimi bahtiyar add edeceğim..."

Cidden alkışlanacak bir teşebbüs terakkî-perverâne değil mi? Mîr-i muhteremi teşvîk için takdîr ve tebrîk vâdisinde bir hayli sözde; biz söyledik. Konserin ne günü verileceğini sorduk; henüz tekarrur etmediğini ve gününün evrâk-ı havadisle ilân edileceğini beyân ettiler.⁷(1) Mûsikîyi seven kâriyelerimizin alâkadar olacaklarını tahmin ettiğimiz bu câlib-i dikkat teşebbüsden şimdilik daha fazla bahse lüzum görmüyoruz. Konser verildikten sonra tabîidir ki mütalaâtımızı daha etraflı sûret de arz ederiz.

30Kânûn-i Sâni 1317

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ bu makâlesinde Şark Mûsikîsinin Garp mûsikîsine göre neden ilerleyemediğini, mûsikîşinâslarımızın mûsikîmizin gelişimine neden lakaydâne davrandığını, hükûmetimizin ve basın yayın organlarının bu konu hakkında gerekli

⁷ Teşebbüsünden bahs ettiğimiz zât Celâl Esad beydir. Âsâr-ı mûsikîyyeye bası koyan üstâd da mösyö Radelyadır. Konser şubatım on beşinde verilmiştir. Makalemiz, târihinde anlaşıldığı vechile evvelce yazılmış idi.

yardımı göstermediğinden yakınmaktadır. Bizim mûsikîşinâslarımızın bu konu hakkında yeterince tartışmadıklarından , mûsîki açısından birçok araştırmadan uzak kalmalarından duyduğu üzüntüyü belirtmektedir. Yeni olmasına rağmen Rus mûsikîsinin çok kısa bir sürede ilerleyişinin sebebi mûsikîlerinin bizden daha iyi olduğundan değil , gerek mûsikîşinâslarının gerekse Rus hükûmetinin göstermiş olduğu ehemmiyetten kaynaklandığını belirtiyor. Bizim mûsikîmizin onlardan kat kat daha üstün olduğunu fakat bizim bir konservatuvarımızın bile olmayışı bu konu hakkında ciddi esaslı bir teşebbüsün atılmaması mûsikîmizin terakkîyâtına mani olduğunu belirtiyor.

Bu makâle bizlere o dönemde ne kadar kötü bir durumda olduğumuzu , ne gibi problemlerle karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir. Rauf Yektâ batıdaki mûsîki alanındaki gelişmeleri takip eden mecmûalar gibi Şehbâl'in de onlar gibi bir misyonu yüklendiğinden bahsetmektedir. Şehbâl sayesinde mûsikî sorunlarını duyurma imkanı bulmuştur.

VI. MEHTERHÂNE KONSERİ -1-⁸

Geçen nüshâımızda münderic müsâhabe-i mûsikiyyede bahs ettiğimiz mehterhâne konseri. Şubat'ın 16 perşembe gecesı Tepebaşı'ndaki kışlık tiyatrodâ pa-yi taht-ı Osmânîye'nin muhterem ve müstesna sîmâlarından, üdebâ ve mûsikîşinâslarından, sanâyi-i nefîse muhiblerinden müteşekkıl bir heyet-i sâmiîn huzurunda verildi.

Konser gecesı tiyatro kapısında bir risâle satılıyordu ki kapının üzerine mehterhâne muzikasının resmi konulmuş ve altına da “Türk Mûsikîsi'nin teşvîk ve ihyâsı maksadıyla Celâl Esad Bey tarafından ilk defâ olarak; tertîb edilen târihî ve mûsikî müsâmere dolayısıyla Türk mûsikî ve yeniçeri mehter muzikası hakkında mutâlaât” cümlesi yazılmış idi. Bu risâleden bir nüsha alarak tiyatroya girdiğim vakit konserin başlamasına daha bir çâr-yek saat kadar var idi. O esnâda gözden geçirdiğim ve birçok malûmât-ı müfîdeyi hâvî bulduğum bu risâlenin kırâatinden anlaşıyor idi ki konserin mürettibi olan Celâl Esad Bey hakîkaten şâyân-ı tebrîk ve takdîr bir muhabbet-i mûsikiyye ile mütehassıs, terakkîperver ve münevverü'l-fıkr bir zât-ı muhteremdir; böyle bir konser tertîbindeki hüsn-i niyet ve samîmiyeti ise her türlü sitâyîşlere sezâdır. Binâenaleyh mûsikîmizin ihyâsı nâmına masrûf olan himmetlerinden dolayı Celâl Esad Bey'i bilhassa tebrik etmek bizim için bir vazîfedir.

⁸ Mehterhâne Konseri -1-, Şehbâl, sy. 49, s. 12. 1912.

Risâlede dermeyen edilen efkâr ve mütâlaâtın kısm-ı âzamına musîb bulduk; mamâfih o mütâlaâtın fikrimizce bir takım kuyûd-ı ihtirâziyye serdi icâb eden bazı noktaları da var idi. Bu nukât üzerine vukû^c bulacak teâtî-i efkârdan bârika-i hakîkatin tecellisi ve bin-netîce mûsikîmizin istifâdesi şüphesiz bulunduğundan mahzâ bu fikr-i hak-perestî şevkiyle konserde çalınan parçalara dâir malûmât i'tâsından evvel-risâlenin muhtâc-ı tedkîk ve îzâh bulduğumuz fıkraları hakkında vârid-i hâtır olan mülâhazatımızı yazacağız.

Celâl Esad Bey risâlenin ilk sahîfelerinde mehterhâne muzikasının târîh-i teşkîl ve sûret-i terkîbinden bahs ettikten sonra Avrupalılar'ın Türk mûsikîsi'ni alel-ıtlâk şark mûsikîsi diye tanıdıklarını ve bunun için Arap, Bizans, İran, Türk mûsikîleri arasında bir fark göremediklerini beyân ederek bunun doğru olmadığını ve mârrül-ism şark mûsikîlerinden farklı olarak bir Türk mûsikîsi'nin mevcûd bulunduğunu beyân ediyor. Bu husûsta mîr-i muhteremin hakkı müsellemdir. Şu kadar ki aradaki farkın yalnız "üslûb" ve "tarz-ı tegannî ve terennüm" itibariyle olduğunu da unutmamalıdır. Yoksa nazariyye itibariyle hattâ Hind mûsikîsi de dâhil olmak üzere bütün şark mûsikîleri arasında fark göstermek mümkün değildir. Bazı kütüb-i nazariyyede görülen farklar ise müelliflerinin noksânî-i tedkîkenden menbasdır. Zâten târîh-i mûsikîde ta'mîk-i tetebbuât eder isek fenn-i mûsikînin anâsır-ı ibtidâ'iyyesi olan nagamâtın sûret-i husûl ve icrâsının şarkta, garpta sakın bil-cümle milel-i mütemeddine nezdinde ezmine-i kadîmeden zamanımıza kadar esaslı ve lâye teğayyer bir kânûn-ı tabîiyye tâbi olduğunu teslim etmek icâb ediyor. Vehleten garîp görünen bu hakikati bir delâil-i mufassalasıyla, Paris Dârülmûsikîsi nâmına der-dest-i neşr bulunan "Muhîtü'l mûsikî" ünvanlı eser-i cesîmin Türk mûsikîsinden bâhis kısm-ı mahsûsunda arîz ve amîk isbât etmiş olduğumuzdan şimdilik bu kadarla iktifâ edeceğiz.

Avrupalılar'ın şark mûsikîsi hakkında ancak yeni tedkîkâta başladıkları cihetle bu mûsikîler arasındaki farkı teşrîh etmeleri için daha birçok zaman beklemekliğimiz lâzım geleceğine dâir risâlede gördüğümüz satırlar bizi müteessirâne düşündürdü. Kendi mûsikîmizi tedkîk ve teşrîh edip mâhiyyet-i fenniyyesini meydana koymak ve milel-i sâire-i şarkîyye mûsikîleriyle arasında mevcûd farkı îzâh etmek için de Avrupalılar'ın himmetine mi arz-ı iftikâr edeceğiz? Doğrusu içimizde bu iktidârı hâiz zevâtın adem-i vücûduna hükm etmek biraz haksızlık olur. Öyle zann ederim ki Avrupalılar kendi başlarına kalacak olurlar ise daha çok zaman şark memâlikini, ulûm u funûnunu, sanâyi-

i bedîasını hakkıyla tanıyamayacaklardır. Avrupa'ya kendimizi tanıtacak yine biz olacağız. Başka ulûm u fûnûna dâir idâre-i kelâma hakkım yok. Yalnız mûsikî hakkında şunu iddiâ edebilirim şimdiye kadar garblıların mûsikîmize dâir yazdıkları kitaplar o kadar hatîat ile mâluldur ki bunların tashîh ve tenkîdi için bir o kadar yazı yazmak, bile kifâyet etmez.

Celâl Esad Bey, Şark mûsikîsinin Arap bestekârlarına pek istifâde-bahş zemînler hazırlayacağını beyân sırasında:

"Sen Sans[Saint-Saëns] bugün hayret-i âmmeyi mûcib olan âsârının esâsını hemen umûmiyetle Arab ve Türk Mûsikîlerindeki usûl ve makâmâtta ald ve bu vechile bir mektep vücûda getirmiş oldu." diyor.

Biz de deriz ki : "Sen Sans[Saint-Saëns]" ın mûsikîmizden alarak bestelediği eserler bizim için bir şeref olmaktan pek baîdir. Çünkü bu üstâd-ı hatîr böyle nagamât-ı şarkıyyeyi alarak eserlerinde câ-be-câ isti'mâl etmezden evvel de memleketinde büyük bir şöhrat kazanmış, yani her şeyden evvel o, bir "Sen Sans" olmuş idi. Bir kere o dereceyi ihrâz ettikten sonra bizim "entarisî ala benziyor!" şarkısını alıp altını üstünü süslese bu kadarıyla da büyük bir muvaffakiyyet kazanacağı muhakkaktır. Hem zann etmemelidir ki "Sen Sans" ın bu âna kadar aldığı şark nagamâtı, motifleri bu şarkıdan ehemmiyetli şeyler olsun; bu zât, meselâ Mısır seyahatinde sokakta rast geldiği bir arabın tegannî-i indiyyesi hoşuna gitti mi, yâhud seyyâr bir muganînin okuduğu şarkının usûlü kendisine câzibedâr göründü mü? Hemen bunları defterine kayd ederek Paris'e avdetinde mazbûtatını tevsî ile derhal bir "senfoni" meydana getiriyor ve şiddetle alkışlanıyor. Acaba bu alkışlar ne dereceye kadar vâkıfânedir? Bunu anlamak için "*Revûe Musicale*" de âhîren neşr edilen mûsikîde istişrak, Sen Sans Müsteşrik" serlevhalı bir makâleyi okumalıdır ki bu bâbda bir hayli açık hakîkatleri muhtevîdir. Makâlenin muharriri makâmât-ı şarkıyyenin reng-i aslîlerini bozmaksızın âhenklendirilmesindeki müşkîlâtta bahs ederek diyor idi ki:

"Şarka meyl eden garb mûsikişinâsları bu müşkilâtı tamamiyle anlamışlardır; filhakîka bu müşkilât gayr-ı kâbil-i iktihâmdır. Binâenaleyh bunu şekl-i diğere ifrâğ etmek icâb ediyor idi. Avrupalı sâmiîn şark mûsikîsi husûsunda hiç de sâhib-i salâhiyyet değildir; asıl ehemmiyet verilecek mesele, Avrupalılar'a kendi itiyâdât-ı kadîmesine o kadar muhâlif gelmemekle beraber her zaman kulağının alışmadığı bir mûsikîyi dinletmekten ibâret idi. Ama bu sûretle yapılacak âsâr cidden reng-ı şarkîyyesine mâlik

olmayacak imiş, buralarını o kadar düşünmeye hacet yoktur; Avrupalılar'ın o niyetle dinlemeleri bu eserin şark mûsikîsi olmasına kifâyet eder. Korney ile Râsin'in muâsırları, âsâr-ı atîka keşfîyâtının hâl-i hâzırda vâsıl olduğu dereceden bîhaber olduklarından o zamanın tiyatro sahnelerinde gördükleri ebniye resimlerini, aktörlere giydirilen elbiseyi kadîm Yunanlılar'la Romalılar'ın asrındaki mebânî ve melbûsâtına aynı olmak üzere telakki ederler idi. Çünkü bunlar hakikat-ı hâle adem-i mutâbakatından o asırda kimse haberdâr değil idi; fazla olarak o asrın ebniye ve melbûsâtına benzememeleri de bunlar bir nazar-ı kadîm ile bakılmasını temine kifâyet ediyor idi. Biz Avrupalılar da şimdi istiştirâk-ı mûsikî husûsunda aynı haldeyiz."

Bir Avrupalı bu kadarını itirâf eder ise Türk mûsikîşinâslarının da "Sen Sans" ın şark makâmât ve usûlünden alarak bestelediği âsâra kendi mûsikîlerinin kaba taslak bir taklîdi nazarıyla bakmaktan fazla bir meziyyet atf edememeleri pek tabîdir.

Bir de Celâl Esad Bey: "evet! Garp'ten alacak pek çok şeylerimiz var; fakat sînâat husûsunda alacağımız şeyler gayet mahdûd. Olsa olsa sînâatın cihet-i fenniyyesidir." diyerek "işte mûsikîmizi ihyâ etmek için de oradaki havaları değil, ilm-i mûsikîyi(!) tatbik etmek lüzûmundan bahs ediyorlar. Bu fıkradaki "ilm-i mûsikî tabîrinden maksat, "Mûzik-i modern" denilen Avrupa mûsikî-yi hâzirînin usûl ve kavâidi ise böyle bir teşebbüs mesela Fransız lisânının sarf u nahvini Türkçemize tatbîk kabîlinden olacağı gibi o tabîr ile garb ilm-i âhengi maksûd ise şark mûsikîsi ile esâsen ber-güne alâkası bulunmayan ve ondan çıkmış olan bir "ilm" in mûsikîmize tatbiki de ne sûretle mümkün olacağı kestirilemez. Mevzû bahsimiz olan konserin sebebi tertîb ve itâsı risâlenin ber-vechi âtî nakl ettiğimiz satırlarında vâzihan anlaşılmaktadır :

"Sînâatımız içinde mûsikîmiz hepsinden ziyâde zâyî olmak tehlikesine marûz olduğu için kavâid-i esâsiyyesinin bir sûret-i feniyyede halli ile usûl ve makâmâtın ve elhân-ı meşhûresiyle sıfat-ı mümeyyizesini gösterecek âsârın muhafazası lüzûmu aşîkârdır. İşte şu lüzûma ancak bir ilancılık etmek vazifesini îfâ etmek üzere böyle bir konser tertibini düşündüm. Ümid ederim ki bu konser mûsikîye meraklılarımız için de bir veya bir ikisinin tecessüsünü uyandırır. Onu teşvik eder de ziyâa doğru gitmekte olan mûsikîmizi kurtarır."

Tekrar edelim ki Celâl Esad Bey'in bu temenniyât-ı hâlisânesi kadirşinâsân ümmetin her türlü şükrân ve takdîrâtına müstehaktır. Ancak burada her türlü hüsn-i

tekellûf ve tefâhürden âzâde olarak bu muhteremle samimî bir hasbihâle girişmeyi lâzimededen add ediyoruz.

Vaktiyle, "Avrupa mûsikîsinden başka bir de Mûsikî-yi türkî vardır." demeye cesâret-yâb olduğumuzdan dolayı uğradığımız itirâzât kârîîn-i Osmâniyyenin henüz hâtır-nişânı olsa gerektir. İlk hatvemizde önümüze çıkan bu gibi heves-şiken tarîzât üzerine mûsikîmizin kavâid-i esâsiyyesini bir sûret-i fenniyyede hall için meşâgil-i rûz-merre arasında ihtilâs-ı vakte çalışarak bir eser yazmak ve sonra onun tab^cı uğrunda masârif-ı külliyye ihtâriyle nihâyet iki yüz elli nüsha satabilmek kolayca ihtiyâr olunacak fedâkârlıklardan mıdır? Bizde âsâr-ı ciddiye ve fenniyyeye karşı gösterilmekte olan rağbetsizlik devam ettikçe bu gibi âsârın zuhûrunu beklemek temennî-i muhalden başka bir şey değildir.

Bu hâlet-i rûhiyye ile evkât-güzâr iken ecnebi dostlarımdan râhib "Tibu" nun teşvîki ile Paris'teki "*Revü Musicale*" mecmûasına mûsikîmize dâir birkaç makâle yazıp göndermiş idim ki bunların esâmisiyle mecmûanın hangi numerolu nüshâlarında münderic bulunduğu konsere âit risâlenin 10 uncu sahîfesine işaret edilmiştir. O nâçîz makâlât mehâfil-i mutaallikasının nazar-ı dikkatini celb ettiğinden midir nedir, bir müddet sonra o zamana kadar hiç tanımadığım Paris Dârülmûsikîsi ilm-i âhenk muallimi mösyö "Albert Lavignak"dan aldığım bir mektupta kendi riyâseti altında müteşekkil ve kırkı mütecaviz esâtize-i mûsikî-şinâsândan mürekkep bir heyet-i tahrîriyye tarafından dört büyük cild üzerine bir "muhitü'l mûsikî" tertibine başladığından bahisle bu eserde takrîben 250 sahîfe kadar mahal tahsis edilmiş olan Türk ve İran mûsikîlerine müteallik mebâhisin tarafımdan yazılması teklif ediliyor idi. Meal-memnûniyye kabul edeceğimi işâr ettiğim sırada bu bâbdaki şerâiti de sormuş idim. Cevaben aldığım mektupta mösyö Lavignak diğer rufekâ-i tahrîr ile kararlaştırılan ve hulâsa-i meâli eserin mülkiyet-i edebiyyesinin devam ettiği müddet zarfında herkesin yazdığı yazı nisbetinde satışın yüzde yirmisine iştirakini temîn eden şerâiti hâvi bir mukâvelenâme sûreti göndermiş ve hattâ ber gûne şüphe ve tereddüte mahal kalmamak için "muhîtü'l-mûsikî" muâvenîn-i tahrîriyyesinden olan bestekâr-ı şehir "Sen Sans" in imzasını hâvi aynı mealde mukâvelenâmeyi dahî yine iâde edilmek üzere leff etmiş idi.

Burada hedef olduğum itirâzâta mukâbil ecnebi bir memleket meşâhîri tarafından bu sûretle nâil-i teveccüh olmak hoşla gitmeyecek bir şey değil idi. Binâenaleyh istenilen eser yazılmış ve şimdi de Paris'te tâbi-i meşhûr "Şarl Döla grav" marifetiyle der-dest-i

tab' ve temsil bulunmuştur. Bu tafsilâtı itâdan maksadım, "mûsikîmizin kavâid-i esâsiyyesinin bir sûret-i fenniyyede hall edilmesi lüzûmuna dâir Celâl Esad Bey'in dermeyân ettiği temenniyâtın eser-i mezkûrede mevkî-i fiile getirilmiş olduğunu arz ve ihtâra bir girizgâh bulabilmektir. Şurasını da maalesef beyân etmeliyim ki böyle bir eser Türkçe yazılmış olsaydı bu yolda şerâit ile değil, belki ber gûne hakk-ı tahrîr istememek şartıyla dahi neşrini deruhte edecek tâbii zor bulur idim.

Muharrir-i risâle teşekkül ettiği yeniçeri bandosuna "zurna" yerine "kılarnete" ve "obua" gibi garb âlâtını idhâle mecbûr kalması nota ile zurna çalacak, kimse bulunamadığından ileri geldiğini îzâh idiyor ve diyor ki:

"Fakat şu âlât ile bir sadâda nâkıs nağmelerle çalınacak bu havaları dinlemekten ne garb mûsikîsine ve ne de şark mûsikîsine mensûb olanların bir zevk alamayacakları tabiidir. İşte hem mûsikîmizdeki nağmelerin garb ilm-i âhengi mûcibince tahrîrinden husûle gelecek mûsikî hakkında bir fikir vermek ve hem de sâmiîni bir asır evvelde yaşatmak emeliyle eski ve marûf bazı havaları en meşhur mûsikîşinâslara âhenklendirterek sâmiîne takdîm etmeyi düşündük. Bu birinci hatvedir. Ümîd ederiz ki konserin vereceği zevk bazı genç hislerde elhân-ı Türkiye'ye karşı bir meclûbiyyet uyandırırın."

İtirâf ederiz ki konser gecesi biz de nagamâtımızın o şekl-i garîb ve nâşenîde ile arz-ı dîdâr etmesinden âdetâ mütezzî olduk. Alafranga âlâtın elhân-ı milliyemizi nakış sesleriyle edâya çalışmaları tıpkı bize büyük şairlerimizden birinin, meselâ Tevfik Fikret Bey'in bir manzûme-i garrâsını Latin hurûfiyle mehmâ-emken yazıp hiç lisânımızı bilmeyen bir ecnebiye okutmaktan tahassul edecek edâ-yı sâmia-hırâş kadar tahammül-fersâ geldi, ihtimâl ki yeniçeri dedelerimizin ruhları da o akşam muazzeb olmuştur.

"Nağmelerimizin garb ilm-i ahengi mûcibince tahrîrinden husûle gelecek mûsikînin bir şeye benzemeyeceğini o gece orada bulunan hakiki Türk mûsikîşinâsları teslim etmişlerdir. Bunun için diyoruz ki bizim mûsikînin neye istidâdı var ise onu yine biz Türkler yapmalıyız. Avrupalılar'a bırakır isek mûsikîmizi de berbât bir hâle gelmiş görürüz. Buna kat'ıyyen şüphe etmemeli. Nitekim Celâl Esad Bey pek haklı olarak misâl makâmında îrâd ettikleri Rus mûsikîşinâsları da böyle yapmışlar. Bu bâbda Avrupalılar'dan himmet ve muâvenet beklememişlerdir.

Risâlede gördüğümüz şu fıkra üzerinde de biraz tevakkûf edeceğiz.

"Filhakika bizde dahî eskide Hamparsum notası denilip kurûn-ı vüstâda (Neumes) tesmiye olunan bir takım işaret kullanılıyorduysa da bu notalar nagamât-ı mûsikiyeyi hakkıyla göremediklerinden bunlarla yazılmış nagamât hakkında sahîh bir fikir edinilemeyeceği gibi ondan evvelki havalarda mazbut olmadığından Türklüğün bidâyetinde ne gibi elhân olduğu kestirilemez."

Muhtâc-ı îzâh değildir ki "nevm" denilen işaretle Hamparsum notası büsbütün ayrı gayrı şeylerdir. Maahâzâ Hamparsum notasının târîh-i icadı Mahmûd Hân-ı sâni devrinde olmasına nazaran o kadar eski de değildir.

Halbûki "nevm" ların kîdemi dokuzuncu asr-ı milâdiye kadar varır. Biz de Hamparsum notasından çok zaman evvel Türklerin bir notası var idi ve bu nota ile binlerce âsâr-ı kadîme-i Türkiyye yazılmış ve el-ân mevcûd bulunmuştur. "*Şehbâl*"ın 11 numaralı nüshâsında bu Türk notasının fotoğrafla alınmış bir resmi ile sûret-i mütercemesi derc edilmiş idi. Maamâfih Abdülkâdir-i Merâgî'nin eserlerinde de bir nev' Türkçe nota olduğu gibi bunun daha mükemmeli olarak Kutbeddîn'in "*Durretü't-tâc*" nâm eserinde her türlü furûk-ı lahniyyeyi bile gösterecek bir nota mündericidir. Eslâfımızın zann ettiğimiz derecelerde âtıl olmadığını bu âsâr-ı bâkiyyeden istidlâl edebiliriz, zann ederim.

Celâl Esad Bey ile ahiren vukû bulan teşerrûfümüzde uşşâk, sabâ, hüseyinî, şevkefzâ, bestenigâr gibi makâmât-ı şarkıyyenin reng-i şarkılarını gâib etmemek üzere âhenklendirilmeleri müşkil olacağı fikrinde bulunduğumuzu söylemiş idik; bu fikrimizin tadîline medâr olmak maksadıyla konserin programına âhenklendirilmiş bestenigâr makamından bir eser ilâve edildiği risâlede muharrer ise de her ne sebebe mebnî ise o gece öyle bir eser çalınmadı.

Notanın şimdiki usûl-i tahrîriyle bu konserdekinden fazla bir şey yapılamayacağına ve nota çizgilerine bizdeki usûllerin darplarını yani kuvvetli ve zaif sesleri gösteren düm tekleri usûl başlarına alacak veçhile taksîmât-ı müteferrik yapmak ve keman misüllü perdesiz âlât müstesnâ olmak üzere piyano, klarnet ve sâire gibi âlâta câr-yek sesler ilâvesi icâb edeceğine dâ'ir risâlede görülen mutâleât kısmen doğrudur. Çe faide ki bizde garb usûlüyle tahsîl-i mûsîkî etmiş artistlere bu cihetleri anlatmak mümkün olamıyor. Bâlâda ismi geçen Rahip Tibu'ya büyük usullerimizin mâhiyet-i fenniyesini izâhı ettiğim vakit bunların "dört dörtlük,, sûretinde yazılmasına en evvel kendisi itirâz etmiş idi. Mûmâileyh şimdiye kadar Avrupa'da neşr ettiği elhân-ı

şarkîyyeden meselâ “remel” usûlünde olanları 28/4 suretinde yazdı ve ancak usûl nihâyetinde bir batı çizgisi çekti. Halbuki bizde mûsikîşinâs geçinen bir zâta böyle bir nota yazıp verecek olsanız fenne muğâyirâtından bahis ile bunun 4/4 şeklinde yazılması lüzûmunu iddiâ eder. Daha şâyân-ı dikkat bir şey olmak üzere arz edelim ki Avrupa ulemâ-yı mûsikîsinden J.B Rebours, 1906 senesinde Pâris’te neşr eylediği *Traite Psaltique* nâm-eserine derc ettiği elhân-ı şarkîyye notalarının altında hurûf-ı Arabiyye ile güftesi bulunanlarını "sağdan" yazmıştır. Biz ise lisânımızı sağdan yazdığımız halde notamızı da yazımıza tevîk etmek cesaretini olsun gösteremeyerek notaların altındaki Türkçe güfteleri soldan yazmak gibi bir garâbet izhâr ediyoruz.

Celâl Esad Bey risâlesinde mûsikîmize dâir daha bir hayli mutâlaât-ı müfide dermeyânından sonra miktârı yüze karîb olan makâmâtın birer birer zikri mümkün olamayacağını ve bu makâmaların tâbî olduğu sûret-i taksîmin ne dereceye kadar doğru olup olmadığının da ancak fennî ve uzun bir teşrîh ile anlaşılacağını beyân ediyor. Bu münâsebetle tekrar yine mecbûr olacağız ki bu "fennî teşrîh" Paris Darûlmûsikîsî'nin neşr edeceği eser-i âcizi de ber-tafsîl mûndericidir. Âlim bir garb mûsikîşinâsı bu makâmâtın mâhiyet-i fenniyesine bittetkik kesb-i ittilâ‘ eder ise nazarında yeni ve vâsi‘ bir ufuk açıldığını görecektir ve garp mûsikîsinin lahin cihetinden ne kadar mahdûd bir dâire içinde bunalıp kalmış olduğunu teslim mecbûr olacaktır.

VII. MEHTERHÂNE KONSERİ -2-⁹

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Celâl Esad Bey birâderimizin geçen nüshamızda bazı fıkralarını tahlîl ve tenkîd ettiğimiz ifâdâtından anlaşıldığı üzere mîr-i muhteremin mehterhâne konserini tertîpten başlıca iki maksadı vardır : birincisi, mûsikîmizin hâl-i ibtidâiden kurtulması için âhenklendirilmesi lüzûmunu mûsikîşinâslarımıza ihtâr ile beraber şark makâmâtının Garb ilm-i ahengi mûcibince tahrîrinden husûle gelecek mûsikî hakkında bir fikir vermekten, ikincisi de sınaâtımız içinde hepsinden ziyâde zâyî^c olmak tehlikesine marûz bulunan mûsikîmize müteallik kavâid-i esâsiyyenin bir sûret-i fenniyyede halli ile usûl ve makâmâtının ve elhân-ı meşhûresiyle sıfat-ı mümeyyizesini gösterecek âsârın muhafazası ve vücûbunu bu vesîleden bilistifâde erbâbının nazar-ı dikkatine vaz‘ eylemekten ibâret idi.

⁹ Mehterhâne Konseri -2-, Şehbâl, SY. 50, S. 32, 1912.

Böyle pek samimi bir hüsn-i niyyetle tertip edilen konserin o gece tiyatroda bulunan mûsikîşinâslarımız üzerinde müretteb kadirşinâsın kast ettiği tesîri vücûda getirdiğine şüphe edemeyiz; çünkü Celâl Esad Bey'in risâlesinde cidden hayırhahâne ve vâkıfâne bir lisân ile esâtize-i Osmâniyece ne gibi himmetler sarfına muhtâc olduğundan bahs ettiği mûsikîmizin filhakîka ne derecelere kadar tevsî^c ve tezyîne müsâid olduğunu dinlediğimiz eserlerin aldığı şekil ve tarz bize pek güzel gösterdi.

Şu kadar ki o gece mehterhâne konserinde çalınan ve cidden klasik âsârımızdan ma'dûd bulunan sûzinâk ve sûzidilârâ pîşrevlerinin büründüğü kisve-i cedîdeyi nazar-ı dikkate alanlar mûsikîmizin hâl-i ibtidâîden kurtularak alacağı şekl-i nevîn böyle olacak ise bundan Türk mûsikîsi nâmına ne gibi bir hisse-i terakkî ve teceddüd isâbet edeceği meselesini zann ederiz ki zihinlerinde kolayca hal edememişler ve belki de bîçâre mûsikîmizin evvelki hâl-i ibtidâide kalmasını böyle bir şekl-i garîbe munkalib olmasına muraccâh görmüşlerdir!

Bu gibi umûra teşebbüsten evvel maksadı lâıykı veçhile tayîn etmelidir. Böyle yapmazsak ne yapacağımızı şaşırır ve bir netice-i hasene elde edemeyiz. Mûsikîmizi şimdiye kadar hâiz olageldiği yek savt (*Homophone*) halinden çıkararak Garb mûsikîsi gibi kesîru's-savt (*Polyphone*) bir tarza alel umya ifrâğ ile iktifâ edecek olduktan sonra bunun zann olunduğu kadar müşkilül-icrâ bir şey olmadığı görülüyor. Avrupa'da asırlardan beri tesis etmiş bir "ilm-i âhenk" var; öyle bir ilim ki kavâidi mazbût ve herkes için suhûletle kâbil-i tahassül ve teallum. Hem uzağa gitmeye ne hâcet, mösyö "Radelya" gibi Garb mûsikîsinde hakkıyla sâhib-i vukûf bir üstâd-ı muktedir yanı başımızda bulunuyor. Kendisine mürâcaat eder ve makâmât-ı mûsikiyyemizi garb ilm-i âhengi kavâidine göre âhenklendirilmesini ricâ eyleriz. Mûsikîmiz de şu hâl-i ibtidâiden kurtulur gider... Eğer maksadımız bu kadar sehlü'l-husûl bir şey olsa idi bundan uzun uzadıya bahse bile lüzûm görülemez idi.

Hâlbuki evvelce de söylediğimiz vechile garb ilm-i âhenginin hâl-i hâzır-ı, yine garb mûsikîsinin geçirdiği edvâr-ı muhtelifenin mahsûlüdür. Tâbir-i diğerle bu ilim, Avrupa mûsikîsinin birkaç asırdan beri müstenid olduğu "majör" ve "minör" makâmalarının teşekkülât-ı lahnîyyesi üzerine tesis etmiştir. Böyle bir ilmi, büsbütün başka teşekkülâta mâlik bulunan makâmât-ı şarkîyyemize tatbîk etmek doğrusu bu ilmin şimdiki şekliyle hiç de yakışık almıyor.

Evet! konser gecesi dinledik ve takdîr ettik ki Âsım Bey'in rast pîşrevini kemençesiyle çalan Anastas Efendi'ye büyük bir mahâret-i üstâdâne ile piyanoda refâkat eden Mösyö Radelya, lahnı esâsının rûhunu bozmayacak ve bilakis birçok yerlerinde ondaki kuvvet ve letâfeti teyîd ve tezyîd edecek sûrette bu pîşrevi âhenklendirmiş idi. Ancak şurasını da unutmamalıyız ki pîşrev <<rast>> makâmında idi ve bu makâmın teşekkülât-ı lahnîyyesi, Garb mûsikîsi'nde "majör" denilen makâmınkine hemân müsâvîdir. Gerçi pîşrevin tebdîl-i makâm (modulation) bulunan parçalarında "refâkat" in de tebdîl-i letâfet ettiği kâbil-i inkâr olmamakla beraber mösyö Radelya'nın rast pîşrevini âhenklendirmekteki muvaffâkıyyeti esâs îtibâriyle her hâlde şâyân-ı takdirdir. Doğrusu şimdiye kadar âsâr-ı şarkîyyeden bu derece mâhirâne "âhenk" tatbîk edilmiş bir eser dinlemediğimizi itirâf eder ve üstâd-ı muhteremi muvaffâkıyyet vâkiasından dolayı hâlisâne tebrik eyleriz. Maamâfih görülüyor ki küçük yaşından beri kulağı Avrupa mûsikîsiyle perverde olan garbiyyûn muahhiren müddet-i medîde memâlik-i şarkîyyede ikâmet etmiş olsalar dahî makâmâtımızı bir şarklı gibi hiss edemiyorlar. Rast makâmından bir esere refâkat âhengi yazmak isteyen bir garb mûsikîşinâsı, o eserin meselâ sûzinâk makâmına belli belirsiz geçen bir mahallinde hilâf-ı intizâr re rastına çıkıveren koca "mi bemol" ile "fa diyez" i görünce ihtimâl ki orada lahnin muvakkaten "sol minör" e ¹⁰ geçtiğini farz ediyor ve derhâl ona göre "temezzüc"ler (accords) kullanmaya başlıyor; işte o vakit bundan mütehassıl âheng-i mütenâfire karşı da bir şark mûsikîşinâsı kulaklarını tıkamağa mecbûr oluyor.

Bu hâlin başlıca sebebi şark makâmalarının kendilerine mahsûs olan teşekkülât-ı lahnîyyelerini bozmadan garb ilm-i âhenginin bunlara tatbîkindeki müşkilât-ı ciddiyyedir. Şu fikrimizi son teşrifimizde Celâl Esad Bey'e de tekrar etmekten geri durmamış idik. Bunun üzerine mîr-i muhterem mahzâ şark makâmalarının kâbiliyyet-i âhengini bize takdîr ettirmek maksadıyla mehterhâne konserinin programına bestenigâr makâmından bir parça ilâve ettiklerini risâlelerinin dokuzuncu sahîfesi nihâyetine derc etmişler ise de her ne sebebe mebnî ise o gece bestenigârdan bir eser dinleyemedik. Acabâ mösyö Radelya böyle bir tecrübede bulundu da tesâdüf ettiği müşkilâne mebnî

¹⁰ Avrupalılar'ın bizim sûzinâk makâmımıza ne nazarla baktıkları anlaşılmaq için 1380 tarihinde tab' edilen Hâşim Bey mecmûasının 64. sahifesine mürâaat edilse kâfidir; o sahifede sûzinâk makamı tarif edildikten sonra: "bu makâm alafrangada nâ-mevcûd ise de seyir ve hareketi sol minöre müşâbih olduğundan sol majör tabir ederler. Denilmektedir ki Hâşim Bey o tarihlerde "mâbeyn" müzikasında bulunan "Donizetti" yahut "Kuvatelli" gibi esâtize-i garbiyyeden bi'l-istifsâr mecmûasına derc ettiği şüphesizdir.

bu işten vazgeçmeye mi mecbûr oldu? Doğrusu biz hele bestenigâr gibi hakîki bir şark makâmından bestelenmiş olan parçalara garb ilm-i âhenginin tatbîkini âdetâ ademül-îmkân görmekteyiz. Bu ademül-îmkânın esbâb-ı mûcibesini biraz izâh eder isek mesele kârilerimizin nazarında da bir kat daha tevazzuh eder.

Malûm olduğu veçhile Garb mûsikîsi'nde "majör" ve "minör" nâmlarıyla müstamel iki makâmdan her birinin müteşekkil olduğu nağmenin birer ism-i mahsûsu vardır ki bu isimler o perdelerin mevkiini göstermekle berâber makâmın teşekkülâtında îfâ ettiği vazâîfî de tayîn ederler; meselâ "sol majör" makâmında sol: tonik, lâ: so tonik, si: mediyant, do: so dominant, re: dominant, mi: so dominant, fa diyez: sansibl nâmlarını alırlar. İlm-i âhengin iktizâsınca bu yedi nağmenin her birine malûm ve muayyen olan müteaddid "temezzüclerden biri kâbil-i izâfe olup, onların hâricinde temezzüc vaz^c edilemez.

Bizim bestenigâr makâmının teşekkülâtını nazar-ı tedkîkden geçirir isek kâide-i garbiyye mûcibince makâmın karâr perdesi olan fa diyez: tonik, sol: so tonik, lâ: mediyant, si: so dominant, do: dominant, re bemol: so dominant, mi: sansibl itibâr edilmek lâzım gelecek! Artık bundaki garâbeti tasavvur etmeli, bir kere "dominant" olan nağme. "tonik"ın tamâm zü'l hamsi Quinte Juste olmak icâb ederken bu makâmda öyle bir hâl vâki' değil. Binâenaleyh bestenigâr makâmından tanzîm edilmiş bir şarkıya yazacağımız "refâkat" de tabîddir ki septi- eme de dominante denilen temezzücü kullanmak mümkün olamayacak! Çünkü "do, mi, sol, si bemol" den terekküb edecek bu temezzüc, bestenigâr makâmının teşekkülât-i lahnîyesiyle gayr-i kâbil-i te'lîf bir nağmeyi, "si bemol"ü hâvi bulunmaktadır! Dahası var: bestenigâr makâmının dördüncü nağmesi olan "si" üzerine Accord parfait denilen temezzücü de koyamayacağız; bunun sebebi ise "si, re diyez, fa diyez" temezzücünün makâma der-kâr olan bîgâneliğidir ki bu da "so dominant" tesmiyye edilen dördüncü nağme üzerinde icrâsı kasîdeden olan asma karârdan (Repos) bizi men^c edecek...

Şu izâhât bir dereceye kadar göstermiştir ki her makâma göre temezzücâtın teselsülâtı Enchaînements hakkında Garb ilm-i âhenginin vaz^c ettiği kavâidi makâmâtımıza tatbîk edilebilmek istidâdından çok uzaktır. Zâten bu bâbdaki müşkilâtı katolik kilisesinin majör ile minör hâricinde bulunan ve Plain-cham nâmı verilen teğanniyâtında müstamel makâmları âhenklendirmeye çalışan esâtize-i garbiyye çoktan teslim etmişlerdir.

Tettebbuât-ı husûsiyyemizden istihsâl ettiğimiz fikre göre makâmât-ı şarkîyyenin âhenklendirilebilmesi için o makâmâtın terkîbâtına dâhil olan nağmelerden teşekkül etmiş temezzücâtı bulmak kifâyet etmemektedir; belki bu temezzücâtın bir sûret-i mülâyeme ve makûle de teselsülâtına da dikkat etmek lâzım geliyor. Makâmâtımıza âhenk tatbîki tecrübesinde bulunduğu sırada nazar-ı ehemmiyetten dûr tutulmaması icâb eden nukâtın biri de lahnın esâsen mütehammil olmadığı bir takım hayâlî temezzücüler ile sâmiûn müfekkiresini ister istemez işgalden ictinâb olunmasıdır; Aksi takdirde lahn-i bilküllîye mâhiyetini tebdil edeceği gibi reng-i asli ve rûh-ı hakikîyesini gâib etmiş oluyor.

Mehterhâne konserinde çalınan eserlerin kâffesi majör ve minör tevâfuk eder yahûd "zevkutarab" gibi bunların mahlûtundan mürekkeb bulunan makâmâttan intihâb edilmiş olmasıyla bu konserin sırf şarka mahsûs makâmât-ı mûsikîyyeye ilm-i âheng tatbîki meselesini hall edecek bir mâhiyeti hâiz olamadığını söylemeye mecburuz; konserden istifâdemiz, yalnız mösyö Radelya gibi bir üstâd-ı şehîrin âsâr-ı şarkîyyemizi zevk-i garbî dâiresinde bir takım tezyînât-ı musannaa ile tersî^c husûsunda ibrâz ettiği mahâret-i bedâyî^c perverîden mutahassıl âheng-i hoş cereyânın istimâ'iyle tezelzûlden ibâret kaldı. Bu münâsebetle bir defa daha takdîr ettik ki lahin cihetinden mûsikîmizin câiz olduğu servet cidden bir derece-i fevkalâdededir. Bu servet-i lahniyyeye bir âheng-i muvâfık ilâvesine muvaffak olduğumuz gün bütün cihâna karşı ilân-ı iftihâr edebilmek hakkını kazanacağımıza şüphe etmemeliyiz.

تاریخی و قیمتدار آثار موسیقیه مزدن ایکی پارچه

صبا شرقی



بکیری مارشود



B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ 49. ve 50. sayılı makâlelerinde Celâl Esad Bey'in Tepebaşı'nda yapmış olduğu konserle ilgili eleştirilerine yer vermiştir. Konserden önce dağıtılmış olan risâlede yer alan bazı bilgilerin düzeltilmesi gerektiğini söyleyen Rauf Yektâ, batıda Türk mûsikîsinin şark mûsikîsi gibi görüldüğünü söyleyen Celal Esad Bey'e nazârî olarak aslında bütün şark mûsikîlerinin aynı olduğu fakat üslûp ve okuyuşta farklılıkların olduğunu belirtmiştir. Ayrıca risâlede Avrupalılar'ın bizim mûsikimizi araştırmaya başladıklarından ve bunun uzun bir zaman alacağını ve bizim mûsikimizle şark mûsikîleri arasındaki farkın garplılar tarafından yapılmasının bizim mûsikîşinaslarımıza karşı haksızlık olduğunu Yektâ önemle vurgulamaktadır. Diğer ilimler hakkında bir şey diyemese de Türk mûsikîsi alanında garplıların yazmış olduğu kitaplarda birçok yanlışların olduğunu belirtmiştir.

Rauf Yektâ makâlenin devamında konserde seslendirilen nağmelerimizin batı müziği motifleriyle garip bir şekilde icra edilmesinin kendisine ve bu eserleri

besteleyenlere karşı eziyet verici olduğunu belirtmiştir. Batı sazlarıyla bizim müziğimizin ruhunun tam verilemeyeceğini Tefik Fikret'in şiirinin Latin harfleriyle yazılıp Türkçe bilmeyen birinin okumasının vereceği tesire eş değer olduğunu belirtmiştir. Yapılması gerken ne varsa yine bizim yapmamız gerektiğini Yektâ vurgulamıştır. Makalenin devamında Albert Lavignac musiki ile ilgili bir ansiklopedi hazırladıklarını İran ve Türk mûsikîsi hakkında 250 sayfalık bölümün yazılmasını Rauf Yektâ Bey'den istemiştir. Bu isteğin Rauf Yektâ Bey'i çok mutlu ettiğini görmekteyiz. Lavignac bu ansiklopedinin gelirinin yüzde yirmisine Rauf Yektâ'yı ortak ettiğini de makâleden öğreniyoruz.

Makalenin sonunda Rauf Yektâ Celâl Esad Bey'in yaptığı bu konserin çok önemli olduğunu fakat yapılan bu eleştirilerin dikkate alınması gerektiğini bizim müziğimizi bizden iyi kimsenin yapamayacağını belirtmiştir.

VIII. TANBÛRÎ OSMAN BEY¹¹

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

"Şehbâl"ın 49 numaralı nüshâsına resmi derc edilen tanbûrî-i şehîr Büyük Osman Bey merhûmun hayât-ı mûsikîyesine dâir zannederim ki şimdiye kadar sahâif-i matbûâtta hiçbir şey yazılmamıştır. Osman Bey gibi tanbûr-nüvâzlıkta iktidâr-ı fevkalâdesi, vücûda getirdiği bir çok âsâr-ı bedîasındaki muvaffâkıyeti ile teferrüd etmiş bir üstâd-ı muhterem hakkında ahlâfî tarafından revâ görülen bu kayıtsızlık doğrusu kolaylıkla afv olunamaz.

Milel-i garbiyye arasında bizim Osman Bey'imiz derecelerine irtikâ eden esâtize-i meşhûre hakkında cildler dolusu yazı yazılır. Her millet sînesinden yetişen bu gibi eâzım-ı fenn ve sanat ile iftihâr eder ve bilhâssa vefatlarından sonra bu bâbdaki takdîrât derece-i kusvâsına vâsıl olur. Çünkü bilinemez nedendir, erbâb-i ilim ve irfan hayâtlarında kendilerini istirkâb edenlerin az çok tarîz ve tenkîdinden kolaylıkla tahlîs girîbân edemezler. Bu hal medeniyetçe en ileri giden memâlikte dahi maatteessüf vukûa geliyor. Maamâfih gariptir ki kara toprak alelekser bütün bu istirkâbatı örter ve vaktiyle bir sanaktârı tenkîdde en ileri gidenler onun gaybûbetinden sonra takdîr-hânı olanların ilk safında bulunurlar.

¹¹ Tanbûrî Osman Bey, Şehbâl, SY. 51, S. 52, 1912,

Biz memleketimiz için buna da râzıyız, çünkü bizdeki erbâb-ı dehâ ne hâl-i hayâtlarında ne de ferdâ-yı vefâtlarında müstehak oldukları takdîr ve tebcîle nâil olurlar. Haklarında risâleler değil, beş on satırlık bir terceme-i hâl yazılması bile çok görülüyor. Bu gidişle bir asır geçince ihtimâl ki isimleri bile unutulacak. Öyle ya! Kendilerini bilenler birer birer kalmayınca nesl-i âtî bu zevâtları hangi vâsıta ile öğrenecek? Doğrusu buralarını düşünmek bile insanı müteessif ediyor. Şimdiye kadar aramızda böyle ne kadar meşâhîr-i fenn ve sanat gelmiş geçmiş, bu zatların biz bugün hiçbir hâlden haberdâr değiliz. Ecnebi târihlerinde bazı Osmanlı meşâhîri esâmisine rast gelmekteyiz ki bu isimlere dâir târihlerimizde ber güne malûmât bulamıyoruz ve ecnebler bizi bizden ziyâde mi düşünüyorlar acaba! Suâlîne de maalhicâb cevâb-ı tasdik vermek mecbûriyetinde kalıyoruz....

Hakâyık-ı müslimedendir ki bir millet eâzımına ne kadar hürmet etmeyi bilir ise şüphesiz yine kendi kadrini a'lâ etmiş olur ve yine ancak bu sâyededir ki o gibi zevâtın yetişmesini teşvîk eder. Avrupa'da Wagner, Gono, Werdi gibi eâzım-ı bestekârân için dikilen heykeller, bu zâtların takdir-i zekâsı nâmına vatandaşlarının hâsılı ettiği hissiyâtın bir şekl-i mücessimi olmakla beraber bu âbidât-ı muazzamanın ahlâf üzerine icrâ edeceği tesîr-i câzibe de ayrıca şâyân-ı mülâhaza değil midir? Meselâ Pâris'te Dârülmûsikî'ye müdâvim bir gencin sabahları dersine gitmek için hânesi civârındaki meydanda bir mevkî-i ihtirâm işgal eden meşâhîr-i bestekârândan birinin heykel-i muhteşemi önünden geçerken zihninden de neler geçeceği muhtâc-i izah mıdır? Bizde ise nice erbâb-ı irfan ve kemâl esâmisi tadâd olunabilir ki bugün müdfenleri bile unutulmuş, unutulmayanları da velev fakîrâne olsun bir kitâbe-i seng-i mezardan mahrûm kalmıştır.

İşte terceme-i hâlden bahs etmek istediğimiz tanbûrî Osmân Bey merhum da milel-i sâire nezdinde yetişmiş olsa hakkında pek büyük âsâr-ı hürmet ibrâzı vecâibden add edilecek esâtizeden olduğu halde şâyân-ı teessüfdür ki bu bestekâr-ı bî-nazîrin takdîr-i meziyyet ve dehâsı nâmına ne muâsırları ne de ahlâfı muhtasar bir terceme-i hâlini yazmak derecesinde olsun bir eser-i kadirşinâsı ibrâz edebilmişlerdir.

Zâten bizde meşâhîr-i fenn ve sanata karşı nazar-ı lâkaydiyle bakılmak i'tiyâdı yeni bir şey olmayıp gerek tarihlerimizde gerek kütüb-i sâirede bu i'tiyâd-ı sakîmin pekçok emsâline tesâdüf olunmaktadır, hatta bazı müverrihlerimiz vakâyiini zabt ettikleri asrın ulûm ve funûn-ı mütenevvîa mütehassıslarından kimlere mehd-i zuhûr

olduğunu yazarken o asırdaki mûsikîşinâsların isimlerini şöylece bir tezekkâre dahî lüzûm görmemişlerdir. Bazan hasbel îcâb zikr etseler bile haklarında öyle nâ-lâyık tabirât kullanmışlardır ki bunları okuyup da müteessir olmamak kâbil değildir. Meselâ “*Gülşen-i maârif*” sahibi gibi bir müverrih, üstâd-ı mûsikî " Vâkıf Halhali'nin 1608 senesi rebûlâhîrinde vefâtını yalnız şu;

“mûsikîşinâsandan Vakıf Halhali nâm kimesne “dertene dertelli” diyerek fevt oldu.” Cümle-i müzeyyifânesiyle kayd eder ve bununla o âdemin bütün hayâtı çeng ve çeğâne ile geçtiğine tarîz etmek ister ki bu tarz tezyîfîn, emvât-ı lisân-ı hayr ile zikre memûr olan bizlere hiç yakışmadığını hatırına bile getirmez.

Târihlerimizde kesretle tesâdüf edilen bu kabîl hefevât lâyuaddır. Bunların en münâsebetizleri ise "*Târih-i Enderûn*"da görülür ki bahsimize şiddet-i tealluku olan birisini kârilerimizin müsâadesiyle buraya nakl edeceğiz. Maamâfih evvel emirde eser ile müessire dâir biraz malûmât verelim:

“Hafız Hızır İlyas” isminde bir zât, cennet mekân Sultân Mahmûd Hân-ı sâni devrinde Enderûn-i hümayûn’a dâhil olarak 1227 senesinden 1246 târihine kadar 19 sene hazîne-i hümayûn hizmetinde bulunmuş ve orada kaldığı müddet zarfında saraya âit olan vekâyı kaleme almış. "*Târih-i Enderûn*" nâmıyla muahharan 1276 da Matbaa-i Âmire’de basılan bu eser-i letâif-güster, Osmanlı târihine müteallık başka yerlerde bulunamayan birçok vakâyı muhtevî olduğundan bu hizmetinden dolayı muharririni duâ-yı hayr ile yâd etmek bir vecîbedir. Ancak bu zâtın bir takım hefevât ve sekatâtı vardır ki bunları muâheze etmek de o saçma sözlerle mezâyâ-yı bergüzîdeleri setr edilmek istenilen eâzım-ı fenn ve sanatın kadirşinâs haleflerinden bihakkın intizâr ettikleri bir hizmettir.

Bu kadar söz bize müverrih-i Enderûnî’yi tanıtmaya kifâyet eder. Şimdi de müverrihin "vukû-i laib-i tûmak dermeydân-i Çinili ve mülâzim-şûden Zeki Ağâzâde fî yevm-i mezbûr" serlevhâsı altında eserinin 337 inci sahifesine yazdığı şu fıkra-i acibü’l-meali okuyalım:

"İşbu şehir-i zilkâdetiş-şerîfenin yirmi sekizinci gününe tesâdüf eden cumartesi günü şehriyâr-ı Bahtiyar Hazretleri Çinili köşkü’ne saâdet ile teşrif ve ağâyân-ı kad-i dâni kasd-i taltif zımnında topunun topdan top oynamasını teklif buyurduklarında ağalar tasnif olup aralıkta alay karşı yakaya geçeceği zaman çağırılacak şarkıyı çağırmağa huzurda hazır bulunan musâhiblerden Tanbûrî Zeki Ağa oğlunun sadâsı a’lâ olduğunu

medhü senâ ve şarkıyı bizim mahdum okusa dediğini istihzâ ettiler ise de herifün mezhebi geniş! olduğundan oralara ilişik etmeyip hitâm-ı mel'abede de mahdûm-i merkûmun çavuş mülâzımı olmasını ricâ ve bizim rızkımız çalıp çağırmak iledir diyerek her tarafa iltica etmenin çocuğun sadâsı hanende edâsı değil ise de babası olacak deyyûs (!) meyûs olmasın için çavuşlara mülâzım ve hânendelere müdâvim oldu."

Bâlâdaki fıkradan anlaşıldığına göre Sultan Mahmûd-ı Sâni bir gün Çinili köşk'e gelerek Enderûn ağaları tarafından top oyunu icrâsını emretmiş. Oyun esnâsında müsâhibân-i şehri-yârîden Tanbûri Zeki Ağa ki Tanbûri Osman Bey'in pederidir oğlunun sesi güzel olduğundan bahisle o sırada okunacak şarkının mahdûmu tarafından terennümünü arz ve istirhâm etmiş. Çocuğun tarz-ı tegannîsini, dekâyık-şinâs-ı elhân olan Mahmûd-ı Sâni beğenmiş olmalı ki Osman Bey'in çavuşlar zümresine mülâzemetine irâde sâdır olmuş, pederle oğlu da şehriyâr-ı kadr-i dânin nâil-i iltifâtı olarak beynel akrân ihrâz-ı mübâhât etmişler.

İnsâf ile düşünelim : bir müverrih bu vakayı bâlâda aynen nakl ettiğimiz tarz-ı nârvâde mi yazmalı idi? "Ferahnâk" pîşrevi gibi bir bed'ia-i sanat vücûda getirerek târîh-i mûsikîmizde müstesnâ bir mevki kazanan Zeki Ağa'yı alelhusûs müsâhib-i şehriyârilik sıfat-ı fâhiresi uhdesinde bulunduğu halde bu sûretle tezyif etmek Enderûn-i hümâyûn müverrihliğiyle kâbil-i telif ahvâlden midir? Bir de bu hareket-i bîedebânenin yegâne sebebi, mahzâ "meyûs"a seci^c yapmak merakıyla menfûrûlmüeddâ bir kelimenin imlâsını bile değiştirerek "deyyûs" şeklinde kullanmaktan ibâret olur ise küstâhlığın bundan daha büyüğü tasavvur olunabilir mi?

Osman Bey 1232 tarihlerinde Tophâne civarında tevellüd etmiştir. Henüz pek genç iken Mahmûd-ı Sâni'nin sevgili müsâhiplerinden olan pederi Tanbûri-i şehîr Zeki Ağa'nın delâletiyle Enderûn-i Hümâyûn'a kabul edilmiştir. Orada bir taraftan tahsîl-i ilim ve irfâna gayret diğer taraftan dahî tadrîcen esâtize-i edvârdan ve bilhâssa vâlid-i muhtereminden tahsîl-i dekâyık-i mûsikî ve taallüm-i tanbûr nüvâzîye müdâvemet ederek az vakitte hânende ve sâzendelik sanâyi-i nâzikesinde emsâli arasında hâiz-i kasbus-sebak-ı imtiyâz olmuş idi.

Bâlâda zikri geçen top oyunu esnâsında okuduğu bir şarkı üzerine 1241 senesinde hânende mülâzımlığına tayin olunduğu gibi 7 zilkade 1242 târihinde de rufekâsından olan Ref'et ve Hâşim Bey'lerle beraber çavuş ağalar zümresine irtikâ eylemiştir. Evâil-i hayât-ı mûsikîsinde hanendeliikle iştihâr eden Osman Bey;

“Râhatü'l-ervâh çaldı göçtü Tanbûrî Zekî” mısraının ifâde ettiği vecihle 1261 senesinde pederinin vukû^c-i irtihâlından sonra münhasıran tanbûr ile iştigâl etmiş ve meşhûr-i âlem olan o güzel pîşrevlerini latîf sâz semâîlerini hep son zamanlarında bestelemiştir.

Sultan Mecid devrinin evâhîrinde sersâzendelikle mazhar-i taltîf olan Osman Bey, bu memûriyetini Abdülaziz Hân asrında dahî muhâfaza ederek mâbeyn-i hümâyûnda icrâ-yı terennüm eden ince saz fasıllarında tanbûriyle isbât-i vücûd eder idi.

Tarikat-ı aliyye-i mevleviyye'ye muhabbet-i fevkalâdesi olduğundan mevlevihânelerin hemân cümlesine ve bilhâssa cuma günleri Kulekapısı Mevlevihânesi'ne muntazaman devam eder idi. Kendisi gayet hoş sohbet, rind, lâubâlî meşreb, meclis-ârâ, zarîf ve nüktedân bir zât-ı âlî-kadr olduğundan ba'del mukâbele-i dedegândan hangisinin odasına gider ise orası heveskerân-ı elhân ve zürefâ-yı zamân ile lebâleb dolar idi. Osman Bey'e âit olarak muâsır ve hem-meclisi olanlardan işitilmiş o kadar menâkıb-ı latîfe vardır ki bunlar yazılsa küçük bir mecmûa meydana gelebilir.

Osman Bey'in cidden nefis ve üstâdâne bir hayli şarkıları sâz semâîleri var ise de asıl bâis-i iştihârı pîşrevleridir. Filhakîka müşârûn ileyh pîşrev vâdisinde büyük bir tahavvül husûle getirmiştir. Esâtize-i mütekaddimeden birkaç zâtın eserleri istisnâ edilir ise mütebâkî pîşrevler, mükerrer ve mutavvel parçalar ve hatırdâ tutulması müşkil ve karışık bir üslûb ile tanzim edilmiş ve pîşrevin dört hânesinden her biri muhtelif ölçülerde bulunmuş idi. Osman Bey her şeyden evvel bu hâlin ıslâhını akdem-i âmâl ittihâz etmiştir. Müşârûn ileyhin pîşrevleri o kadar mûciz, mânîdâr nagamât ile pîrâyedârdır ki hemân hiçbir mahallinde haşv itlâkına şâyân küçük bir cümle-i lahniyyeye tesâdüf edilemez. Her nağme yerli yerine mevzû^c bulunduğu mevkîe göre sarîh ve katiyyülmefât maâniyi hâizdir. Hele nagamâtın "usûl" ile muvâfakatı son derece câlib-i nazar-ı dikkatdir. Hemân kâffesi "devr-i kebîr" usûlünde olan Osman Bey pîşrevleri bu usûlün refât-ı mahsûsuna bedî^c bir numûne olarak gösterilebilir.

Kendisiyle hem-meclis olan esâtizeden mesmûumuz olduğuna göre Osman Bey merhum, eski pîşrevlerimizi şiddetle tenkîd eder imiş. Bunların arasında yalnız Tatar'ın meşhûr "hüzzâm" pîşrevini fevkalâde takdîr eder ve bu pîşrevden bahs olunduğu vakt "sehl-i mümtenîdir tanzîri kâbil değildir" cevâbını verir imiş. Hatta "hüzzâm" Âyîn-i şerifi okunduğu esnâda çalınmak üzere bu makamdan "devr-i kebir" usûlünde bir pîşrev yapmalarını ricâ edenlere bir hayli zemân "Tatar'ın hüzzam'ı var iken ben o makâmıdan

başka pîşrev yapmağa te'eddüb ederim" diyerek itizâr etmiş iken bilâhere Şeyh Atâullah Efendi merhumun niyâz ve ısrârı üzerine "hüzzâm" pîşrevini tanzim etmiştir. Filhakîka bu pîşrev âsâr-ı sâiresi derecesinde parlak düşmemiş ve cebr-i tabîatle yapıldığını gösterir bazı parçaları hâvî bulunmuştur.

Osman Bey tanbûru iptidâen pederinden ta'allum etmiş iken muahharan büsbütün başka bir üslûb-i terennüm ihdâs etmiştir. Merhum, gayet hassas bir sâmiaya mâlik olduğundan tanbûrun iki telinden birisinde gayet hafif bir imtizacsızlık olsa derhal telin birini koparıp atarak alel-ekser tek tel ile çalar imiş. Eserlerini tahrif edenlere karşı pek ziyâde canı sıkıldığı meşhur olup bir kıraathânede " uşşâk" pîşrevinin teslimine geçilecek mahalline bir parça ilâve eden bir kanûnîyi dövmeğe bile kalkıştığı mervîdir. Şu rivâyete nazaran müşârûn ileyhin bu gün iâde-i hayât etmesi kâbil olsa pîşrevlerinin uğradığı tahrifat gûnâ-güne ne suretle mukâbele edeceği câ-yı suâldir. Evâhir-i hayâtında illet-i sadriyyeden müzdarib olan Osman Bey, 1303 senesi muharremi evâilinde hastalığının birden bire iştidâd etmesi üzerine bir iki gün esîr-i fıraş olduktan sonra terk-i fânî ederek Beşiktaş'ta Yahya Efendi dergâhı civarına defn edilmiştir.

Târîh-i mûsikîmiz yazıldığı vakit müşârûn ileyhe "pîşrev" vadisinde hayrulhalef olmuş bir üstâd göstermekte müşkilâta tesâdüf edilecektir. Filvâki esâtize-i müteahhire arasında Dede Salih Efendi, Tanbûri Ali Efendi, Âsım Bey, Tatyos Efendi gibi zevât-ı muktedire de yetişmiş ise de bunların da her halde Osman Bey merhum derecesine vâsıl olamadıklarını itiraf etmek zarûrîdir.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ bu makâlesinde meşhur Tanbûrî Osman Bey'in hayatını anlatmaktadır. Bu zamana kadar Tanbûrî Osman Bey'in hayatı hakkında herhangi bir şey yazılmadığını, tanbûrda bu kadar ileri seviyeye gelen önemli bir insanın kayıt altına alınmamasından duymuş olduğu rahatsızlığı belirtmiştir. Kayıt altına alınan bazı tarih kitaplarının ise yalan yanlış bilgilerle donatılmasından şikayet eden Rauf Yektâ, içinde bulunmuş olduğu durumun iç açıcı olmadığından bahsetmektedir. Batıda böyle önemli sanatçılara çok değer verildiğini hatta heykellerini bile dikecek kadar ehemmiyet verdiklerinden bahsedip bizde ise bırakın hayatta iken, vefatından sonra bile anılmadığından yakınmaktadır. Gelecek nesillerin böyle önemli insanların varlığından habersiz olmasından duyduğu endişeyi anlatıyor ve bazı önemli sanarkarlarımızı batılı kaynaklardan öğrenildiğini söylemekle hissettiği mahcubiyeti ortaya koyuyor. Biz

milletin büyüklüğünün ancak kendi değerlerine hürmet göstermesiyle devam edebileceğini belirtiyor.

Makâlenin devamında Tanbûri Osman Bey'in doğduğu yerden, mûsikî hocalarından, enderûna girişi ve mûsikîdeki maharetlerinden bahsediyor. Rauf Yektâ Bey'in anlattığına göre tanbûr eğitimini ilk önce babası Tanbûri Zeki Mehmed Ağa'dan almıştır. Babası da meşhur Tanbûri İsak'ın talebesidir. Aldığı dersleri geliştirerek daha sonra kendine has bir üslup geliştirmiştir. Tanbûri Osman Bey'in özellikle pîşrev bestekârlığında çok büyük bir üne sahip olduğundan bahsetmektedir. Genellikle devr-i kebir usulünde bestelediği pîşrevleri akılda kolaylıkla kalabilen nağmelerle donatılmıştır. Tanbûri Osman Bey, Tatar'ın [Gazi Giray Han] hüzzam peşrevinin çok güzel olması münasebetiyle hüzzam pîşrevi bestelemeye gerek olmadığını söylemişse de Şeyh Ataullah Efendi'nin ısrarı üzerine bir hüzzam pîşrevi bestelemiştir. Mevlevî tarikatına olan muhabbetinden dolayı Mevlevîhanelerdeki meşklere katılmış ve döneminde çok büyük ilgi ve alâka görmüştür. Rauf Yektâ Bey makâlenin sonunda birçok önemli tanbûrinin yetişmiş olduğunu ancak bunların hiçbirinin Osman Bey kadar kudretli olmadığını belirtmiştir.

IX. ŞARK MÛSİKÎSİ-KANTEMİROĞLU¹²

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Esâtiz-i elhânımız arasında mühim bir mevki sâhibi olan "Kantemiroğlu"nın 48 numaralı "*Şehbâl*" de mûnderic resminin altına yazdığımız birkaç satırda bu zâtın terceme-i hâli ile eşher-i âsârı bulunan "sultânî-nevâ" makâmındaki semâîsinin karîben neşrini vad etmiş idik. Terceme-i hâl hakkındaki vadimizi bugün incâz ediyoruz. Semâî notası da gelecek nüshâların birinde mûnderic bulunacaktır.

"Kantemiroğlu" nâmı, Mûsikî-i Osmânî ile iştigâle başladığım esnâda nazar-ı dikkatimi en ziyâde celb eden esâtize esâmiyesinden biri idi. Bu zat kimdir nerelidir? Hangi târih ricâlindendir? Bu sualleri esâtize-i marûfeden hangisine sorsam aldığım cevâb muhtasar "Ulâh Beylerinden imîş"den ibâret kalıyor idi. Bir aralık "*Kâmûsü'l-a'lâm*" a mürâcaat etmek hatırıma geldi. Orada bu zâta dâir tesâdüf ettiğim malûmat bir dereceye kadar mûcib-i memnûniyet idi çünkü, Kantemiroğlu'nun hiç olmaz ise hangi

¹² Şark Mûsikîsî-Kantemiroğlu, *Şehbâl*, SY. 52, S. 82, 1912.

târihte yaşadığı ve kim olduğu anlaşılıyor idi. Maamâfih üstâd-ı şehîrin hayât-ı mûsikîsine dâir aradığım tafsîlâtı bu eserde dahî bulamıyor idim.

Nihâyet rahib "Todorini"nin Fransızca tercümesi 1789 senesinde Paris'te basılan "*Türklerin Edebiyatı*" isimli eser-i ma'rûfu elime geçti. Bu kitapta mûsikîmize müteallik bir hayli malûmât-i nâfia verildiği sırada ber-vechi zîr aynen terceme ve nakl ettiğim ifâdâtı buldum :

Müverrih Prens Kantemir'in rivâyetine göre Sultân Mehmed-i Râbi^c asrında mûsikî, Türkler arasında yeniden canlandıktan başka, birçok hünerver hânende ve sâzende yetiştirmeye muvaffak olan "*Osman Efendi*" nâmındaki üstâdın himmet ve gayret-i fevkalâdesi sâyesinde pek ziyâde müterakkî bir hâle gelmiştir. O asırda İstanbul'da âlât-ı mûsikîye müntesîbi meyânında en çok iştihar edenler Derviş Osmân ile şakirdi Kurşuncuoğlu ve müverrih-i mümâileyh Kantemir'e mûsikî talim eden iki Rum mûsikîşinâsı imiş. Hânendelikte dahî İslâmlardan dört zât teferrüd etmiş imiş. Maahâza "Herbelü" nün "*Kütübhâne-i şarkîsi*"nde gördüğüm bir rivâyete bakılır ise o asırdan mukaddem Türkler'in "Çengî Mustafa" nâmıyla şöhet-şiâr bir hânendeleri daha var imiş.

1691 sene-i milâdiyesinden itibâren Prens Kantemir, Türk mûsikîsini âlât-ı mûsikîye üzerinde taallüme hasr-ı ihtimâm ederek bu mûsikînin nazariyât-ı dakîkasına vâkıf olmuştur. Muahharan o asrın en muktedir mûsikî meraklılarından Hazîne-i Hümâyûn Müdîri İsmâil Efendi ile Sarây-ı Hümâyûn Hazînedârı Latif Çelebi'nin ricâ ve iltimâsları üzerine Türkçe bir "*Edvâr-ı Mûsikî*" te'lif ve mukaddimesinde eserini Sultân Ahmed-i Sâni nâmına ithâf etmiştir. Gerçi Prens Kantemir, *Osmânî Târîhi*'nin ikinci cildinin 237'nci sahîfesinde bu edvâr-ı mûsikîden bahisle "eserimin mûsikî teallümü için Türkler tarafından her zaman nazar-ı itibârde tutulduğunu işitiyorum" demekte ise de benim İstanbul'da ikâmetim esnâsında bu kitâbın nüshâları pek ziyâde kesb-i nedret eylemiş idi. Kantemir'in eseri olarak bulabildiğim mukaddimesiz Türkçe dersler "Ta'rîf-i ilm-i mûsikî alâ vech-i mahsûs" ünvânını hâiz idi.

Türkler'de ibtidâen nota îcâd ve nagamât-ı Türkiyye'yi bu nota ile zabteden Kantemiroğlu'dur. Bu zât ihtirâ'-kerdesi olan nota ile âsârını küçük bir mecmûaya yazmıştır ki nüshâsı gayet nâdirdir. Birçok teharrîden sonra mezkûr mecmûanın bir nüshâsını bulmağa muvaffak oldum. Türkçe elifbâ harfleriyle rakamlardan mürekkebe olarak kadîm Yûnânîlerin notaları gibi yazıldığını anladım. Türk mûsikîsinin nazariyatı

cidden müşkil olduğundan, Türkler Kantemir'in notasını kullanamamışlar ve âdât-ı kadîmeleri üzere notasız bestekârlık etmek, ezberden okumak, çalmak tarîkini daha kolay bulmuşlardır. Kendisine mahsûs usûl-i sâbite ve kavâid-i fenniyesi olan ve bu kavâide müstenîden tanzîm edilen Türk mûsikîsi cidden "nazârî" bir fendir. Kantemir'in bahs ettiğimiz risâlesi de usûl ve kavâid-i mezkûre esâs ittihâz olunarak yazılmıştır. Maamâfih bu fennin nazariyâtından bâhis olarak lisân-ı Arabî ve Fârisî ile muharrer başka kitâplar dahî vardır.

Kantemir'in bestelediği Türk mûsikîsi parçaları kütüb-i mezkûrede muharrer kavâide tevfiikan tanzîm edilmiş ve bunlar alafranga nota ile yazılarak Türkler'in edebiyâtından bâhis olmak üzere muahharen neşr edilen bir kitâp ile Fransa'nın Dersaâdet sefir-i esbakı "Mösyö Ferriyol"ün "*De Cent Estampes Recuei*" nâmındaki eserine derc olunmuştur. Yine bu esere Türk mûsikîsinin usûl ve kavâid-i nazariyesi hakkında arîz ve amîk tetebbuât neticesinde tanzîm edilen ve alafranga ve alaturka sadâlar arasındaki farkı gösteren bir cetvel hâk ettirilerek ilâve edilmiştir.

"Râhib Toderini"nin bu ifâdâtı, Kantemiroğlu'nun hayât-ı mûsikiyyesine dâir mûsikî-şinâsânımızın külliye mechûlû bulunan birçok nukâtı tenvir ediyor idi. Fazla olarak bizim yalnız mûsikîşinâslığını bildiğimiz Prens Kantemir'in bir "müverrih" olduğunu ve Devlet-i Osmâniyye'nin dört cild üzerine bir de târihini yazdığını öğreniyor idik. Bunun üzerine Kantemir'in tarihini bulmak için Paris'te müracaât etmediğim kitapçı kalmadı. Bir hayli taharriyâttan sonra "Edmon Sağu" kütübhânesinde aranılan eser, oldukça pahalı bir fiyatla bulunabildi ise de devr-i sâbık hükmünce kitapları sansür eline düşmeden getirtebilmek mesâil-i müşkîleden idi. Rûfekâdan birinin ihtârı mûcibince Galata'daki Fransız posta-hânesinde "Post rastânet" bir adres göstererek bu meseleyi de suhûletle halle muvaffak oldum. Kitaplar gelince dördüncü cildin nihâyetinde müellifin mufasssal bir terceme-i hâli muharrer bulunduğunu gördüm ki bu, beni bir kat daha memnûn etti. Artık Prens'in hayât-ı mûsikiyyesi gerek bu tercüme-i hâlden ve gerek târîh-i kıymetdârında bilmünâsebe kendisi hakkında verdiği malûmâtta tamâmiyle anlaşılmış idi. Âtî'deki satırlar işte oralardan iktibâs edilerek yazılmıştır.

"Dimitriyos Kantemir" 26 Teşrîn-i evvel 1673 târîh-i mîlâdîsinde doğmuştur. Pederi olan "Konstantin Kantemir" o târihte henüz Prenslîğe tayin olunmamış ve

"Boğdan" hıttasının ayrıldığı sancaklardan üçünün "serdâr" ünvanıyla mutasarruf ve kumandanı bulunmuş idi.

1684 târihinde Prens Konstantin cânib-i Bâb-ı Âlî'den Boğdan beyliğine intihâb ve tayin olundu. Boğdan Beylerinin Hükûmet-i Osmâniyye'ye devâm-ı sadâkatini temin için o zamanlar cârî olan usûl icâbınca Bâb-ı Âli, Prens'in oğullarından birinin Dersââdet'e i'zâmını talep etti. Bu talep üzerine Boğdan Beyi Konstantin büyük oğlu "Antioqus" ile beraber memleket asilzâdegânından altı genci İstanbul'a gönderdi. Üç sene sonra Prens'in küçük oğlu "Dimitriyos" pederinin emriyle büyük birâderini istihlâf için ilk defa İstanbul'a geldi (1687). O târihte Eflâk beyi ve Kantemir ailesinin aduvv-i ekberi olan Konstantin, bu fırsattan bil-istifâde nezd-i Bâb-ı Âli'de Boğdan Prens'i'nin mevkiini düçâr-ı tezelzül etmek istedi ve derhâl Sadrazam Paşa'ya bir mektup yazarak, İstanbul'a gelen Dimitriyos, Prens'in ikinci oğlu olmayıp Prens'in bu nâm ile diğer bir çocuk i'zâm etmesi de hakiki oğlu "Antioqus"un yed-i Osmâniyân'dan tahlîsi fikrinden münbais olduğunu bildirdi. Sadrazam tedkik keyfiyeti için Kantemiroğlu'nu nezdine celb edince mukaddemâ bîddefaât görüştüğü Prens Konstantin ile oğlu arasında o derece müşâbehet-i vechiyye buldu ki bilâ-tereddüd:

"Bu çocuk, mutlaka ihtiyâr Kantemir'in oğludur, müşâbehetin bu derecesi başka türlü olamaz..."

diyerek genç Prens'e nüvâziş ve iltifât gösterdi. Dimitriyos, 1691 senesine kadar İstanbul'da ikâmetten sonra yerine büyük birâderi gelerek yine pederinin yanına avdet etti. Tamam dört sene imtidâd eden bu ikâmeti esnâsında Dimitriyos Enderûn-i Hümâyûn'a alınarak orada talim ve terbiye görmüş ve lisân-ı Türkî ile bilhâssa fenn-i mûsikî tahsîline müdâvemet etmiştir.

1693 'te pederinin vefâtı vukûna mebnî tekrar İstanbul'a gelmeye mecbur oldu. Çünkü Boğdan Beyliği'ne Bâb-ı Âlî'ce başka bir Prens tayin edilmiş idi. Pâyitaht-ı Osmânî'de bu defa dahî yedi sene kadar ikâmet ederek 1700 senesinde büyük birâderinin Boğdan beyliğine nasbı üzerine birlikte memleketi cânibine gitti. Orada esbak Eflak beyi "Sarban Kantakuzen" nin kızıyla izdivâç edip bir kızı dünyaya geldi. Ancak arası çok geçmeden birâderi beylikten azl edilince, üçüncü defa ikâmet etmek üzere İstanbul'a döndü. Prens'in İstanbul'da en çok süren ikâmeti bu defasında vâki' olmuştur ki 9 sene imtidâd etmiştir.

Prens Kantemir, artık İstanbul'u kendisine vatan-ı sâni ittihâz etmiş idi. Ricâl ve kibârdan pekçok zevât ile peydâ-yı ülfet etmiş, fitraten mühibb-i ilmu irfân bir zât olduğundan konağı mecma-i erbâb-ı fûnûn ve sanâyî halini almış idi. Vaktini hiç boş geçirmez ve memleketin âdât ve ahlâkı hakkında tetebbuât ve tedkîkâtta bulunur idi. Enderûn-i hümayûn'da iken tahsîl ettiği mûsikî fenninde dahî bir kat daha terakkî etmiş idi. Pek mâhirâne tanbûr çalar idi. İstanbul'un en meşhur hânende ve sâzendeleri bu zâta mürâcaat ve mûsikî hakkındaki müşkillerini hall ederler idi.

Ehibbâsından bazı zevâtın iltimâsı üzerine kavâid-i mûsikîden bâhis bir risâle yazarak, Sultan Ahmed-i Sâni hazretlerine takdîm etmiştir. Türk mûsikîşinâsânının nota kullanmamaları nazar-ı dikkatini celb ettiğinden "ebced" hurûfiyle yazılır bir nev Türk notası icâdına sarf-i gayretle bunun mûsikîyyûn beyinde teammümüne pekçok çalışmış ve hattâ mürâcaat edenlere bizzat ders vermiş ise de, arzusuna muvaffak olamamıştır. Prens Kantemir, bu asırda müstamel olan pîşrev ve semâîlerin hemân kâffesini bu nota ile yazarak, bir mecmûa vücûda getirmiştir ki bir nüshâ-i nâdiresi nezd-i âcizîde mevcuttur. "*Şehbâl*"ın 11 numaralı nüshâsında neşr olunan fotoğraf, işte bu mecmuânın "yegâh" makâmındaki kadîm bir pîşrevi ihtivâ eden birinci sahifesini göstermektedir.

Kantemiroğlu, Boğaziçi'nde Ortaköy'de mükellef bir sâhilhâne inşâ ettirdiği gibi İstanbul'da dahî Fener civârında büyük bir ikâmetgâha mâlik idi. Fethiye câmi-i Şerîfi civârında bulunan bu konağının "Ulâh Sarayı" nâmıyla marûf ve "Sancâktâr Yokuşu" denilen mahalde mebnî bulunduğunu kendi telif-kerdesi olan *Osmanlı Tarihi*'nde bilhassa zikrediyor. Hattâ bu konağı inşâ ettirdiği sırada irtifânın ziyâdeliği nazar-ı dikkati celb eder. Tersâne Saray-ı Hümayûnu'na nezâreti olduğundan bahisle inşâatın men'ine teşebbüs edilmiş ise de Sadrazam Ali Paşa'nın delâlet ve müsâadesiyle itmâm-ı inşâsına muvaffak olduğunu da makâm-ı şükr-i güzârîde ilâve ediyor.

1710 târihinde Rusya İmparatoru Deli Petro Devlet-i Aliyye'ye ilân-ı harb etmiş idi. O tarihte Boğdan Bey'i bununan "Nikola Mavra Kordato"nun sadâkati devletçe mücerreb ve müsellemler ise de umûr-i harbiyye ve askeriyyede iktidârsızlığı anlaşılmasına mebnî azline karâr verilerek yerine Prens Dimitriyos Boğdan Beyliği'ne tayin olunmuştur. Bu münâsebetle Prens bilhassa huzûr-ı pâdişâhiye kabul edilmiş ve "hil'at fâhire" iksâsı sûretiyle mazhar-ı iltifât olmuştur. Rivâyete nazaran Kantemiroğlu meşhûr "sultânî-nevâ" semâîsini işte bu sırada tanzîm ve icâd-kerdesi olan nota ile tahrîr ederek makâm-ı şükr-i güzârîde atebe-i ulyâya ref u takdîm etmiştir.

Prens bundan sonra güzerân olan hayât-ı siyâsiyyesi bahsimize bilküllîye bîgânedir. Bu zâta Boğdan Prenslîği tevcih olunduğu sırada eslâfî tarafından hîn-i tayinlerinde bazı ricâl-i devlete takdîmi mu'tâd olan pîşkeş ve hedâyâ gibi şeylerden muâf olunduğu taraf-ı pâdişâhîden va'd olunduğu halde bilâhere sadâret kethüdâlığı tarafından hedâyâ-yı mu'tâdenin irsâli vesâire hakkında temâdî eden mutâlebât-ı musırrâne mahal memûriyyetine vusûlünden sonra Prens'in ahvâl-i rûhiyyesi üzerinde nasılsa büyük ve âni denilebilecek bir tahavvül husûle getirmiştir. Fazla olarak o aralık Rusya Çarı tarafından kendisiyle akd-i ittifâk teklifini icrâya memûren "Polikâla" nâmında bir Rum tabîb gönderilmesi Prensi büsbütün başka türlü düşünmeye sevk etti. Nihâyet imparatorun dermeyân ettiği şerâiti kabûl ile Rusya himâyesine dahâlete râzı olmuş ve bu kadar zaman nâm ve nimetiyle perverde olduğu Osmanlılar'a karşı irtikâb-ı hıyânet etmiştir.

Ruslar başladıkları muharebede fıkdan-ı erzak ve me'kûlâtta nâşî devam edemeyeceklerini anlayarak Osmanlılar'a müsâit şerâit ile akd-i sulha râzı oldular. Osmanlı ordusu kumandanı müzâkerât-ı sulhiye esnâsında Prens Kantemir'in teslimini talep etmiş ise de Rusya Çarı veremeyeceğini katiyyen beyân etmesiyle Eflâk Boğdan eyâleti kemâ-kân Devlet-i Aliyye'ye âit bulunmak üzere akd-i müsâlaha olunmuştur. İmparator ile Rusya'ya azîmete mecbûr kalan Kantemir, bakiyye-i ömrünü imparatorun "Ukrayna" kıtasında kendisine verdiği çiftliklerde geçirmiş ve sinni henüz elliye bile gelmediği halde mübtelâ olduğu şeker hastalığından kurtulamayarak 21 Ağustos 1123 de "Astarakan" şehrinde vefat etmiştir.

Prens Kantemir orta boylu, zayıfça, sevimli, hoş sohbet bir zât idi. Lisân-ı mâder-zâdı olan Ulahça'dan mâada Türk, Arab, Fârisî, Rum, Latin, Rus ve İtalyan lisanlarına hakkıyla vâkıf ve eski Yunan lisânı ile Fransızca'yı da tefehhüme muktedir idi. Latince yazıp muahharan "Jonkiyer" nâmında biri tarafından Fransızca tercüme ve Pâris'te tab' edilen *Osmanlı Târihi* evâil-i Osmâniyyeden Sultân Ahmed Hân-ı sâlisin evâsıt-ı saltanatına kadar olan vakâyı hâvîdir.

Âsâr-ı mûsikiyyesinden bir çoğu zâyî olmuş ise de sultânî-nevâ semâîsiyle nişâburek makâmında bir beste ve bir semâîsi sultân-î irak, pencgâh, bûselik-aşîrân, ısfahân-ı cedîd, uşşak, nihâvend makâmlarındaki pîşrev ve semâîleri bâkî kalabilmiştir. Kantemiroğlu'nun bu eserlerinde gösterdiği iktidâr-ı elhân-ı şinâsâne kendisine en muktedir bestekârlarımız arasında bir mevki temînine kâfidir.

Telif ettiği "*Edvâr-ı Mûsikî*" risâlesi dahî o vakte göre dekâyık-ı makâmât-ı mûsîkîmize cidden şâyân-ı takdir bir sûrette vukûfını göstermektedir.

Dört sene mukaddem Romanya akademisi âzâ-yı fahriyyesinden "Mösyö Teodor R." Kantemiroğlu'nun terceme-i hâliyle âsâr-ı mûsikîyyesini toplamağı merak etmiş ve İstanbul'a bilhassa bu maksadla gelerek muharrir-i âcizden âsâr-ı mevcûdesinin notalarını aldıktan sonra tahrîr ettiği eser-i kıymetdârı akademinin 20 teşrîn-i sâni 1909 tarihli ictimâında kırâât eylemiştir. Akademice bu eser fevkalâde mazhar-ı takdîr olmuş ve hemân o ictimâda masâ- rifinin Romanya hükûmeti tarafından tesviyesiyle tab'ına karâr verilmiştir. *Scrierile Muzîcale al în Dimitrie Cantemir*, ûnvânını hâiz olan bu eser 1911 senesinde 114 sahîfelik bir kitap olarak Viyana ve Leipzig'de mevkî-i intişâra konulmuştur. (Bu kitab hakkında "*Şehbâl*" in 39 ncu nüshâsında tafsîlât vardır.)

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ, bu makâlesinde Boğdan prensliği yapmış, tarih ve mûsikî alanındaki çalışmalarıyla önemli bir mevkiye sahip olan Dimitri Cantemir (Kantemiroğlu, ö.1723) 'in biyografisini incelemiştir. Yektâ, Osmanlı mûsikîsi ile ilgilenmeye başladığı sıralarda Kantemiroğlu'nun kendisinin nazarı dikkatini çeken insanların başında geldiğini söylemiştir. Bunun için yaptığı araştırmalarda kim olduğu, nereli olduğu, hangi dönemde yaşadığı hakkında tafsilatlı bilgiye ulaşmak konusunda önceleri epey zorlandığını ifade ediyor. Nihayet rahib "Todorini"nin Fransızca tercümesi 1789 senesinde Paris'te basılan "*Türklerin Edebiyâtı*" isimli eser-i eline geçtiğinde Kantemiroğlu hakkında istediği bilgiye ulaştığını belirtmiştir. Bu bilgilere göre Kantemiroğlu küçük yaşta İstanbul'a gelmiş ve enderunda eğitim görmüştür. Ebced harflerine dayalı bir nota icad etmiş, Türkler'de notayı ilk kullanan kişi olarak mevcut bulunan birçok eseri notaya almıştır. Fakat Türkler Kantemir'in notasını kullanamamışlar ve gelenekteki gibi notasız bestekârlık etmek, ezberden okumak ve çalma şeklindeki mûsikî çalışmalarını devam ettirmişler. Ayrıca kendi ebced notasını yaymaya çalışmışsa da pek rağbet görmemiştir. İleri seviyede tanbûr çalan Kantemiroğlu, Türk mûsikîsi tarihinde *Kantemiroğlu Edvarı* adlı eseriyle tanınmıştır. Kantemiroğlu mûsikîşinaslığının yanı sıra iyi bir tarihçi ve devlet adamıdır. Dört ciltlik Osmanlı tarihini anlatan eser ortaya koymuştur. Yaklaşık 9 dil bilmektedir bunların 7'sini iyi 2'sini ise mânâyı anlayacak derece bildiği söylenmektedir. Türkçe, Arapça, Frasça, Rumca, Latince, Rusça, İtalyanca'yı iyi derecede eski Yunanca ve Fransızca'yı

ise anlayacak kadar bilen Kantemitoğlu, Osmanlı-Rus savaşında Ruslar'ın safına geçerek Osmanlı'ya hıyanet etmiştir. Rus Çarı tarafından kendisine tahsis edilen yerde 50 yaşında şeker hastalığından ölmüştür.

X. ŞARK MÛSİKİSİ-HACI ÂRİF BEY¹³

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Devr-i sâbıkdan ancak iki cüz'ünü neşr edebildiğim "*Esâtîz-i elhân*" ın üçüncüsü çıkmış olsa idi nâm-ı muhteremi ser levha-i makâlemizi tezyin eden üstâd-ı mûsikî Hacı Ârif Bey merhûmun terceme-i hâinden bâhis bulunacak idi. Esâtîze-i sâlîfe hakkında büyük bir hiss-i hürmetkârî ile cem ve tertîbine birçok emekler sarf etmiş olduğum "*Esâtîz-i elhân*" ın devâm-ı neşri kâbil olamaması üzerine bu eser-i nâçiz için topladığım ve sâik arasında Ârif Bey'in terceme-i hâlini teşkil eden vakâyia müteallik notlar da öylece melûl ve mahzûn durmakta idi. Geçende *Şehbâl* 'in 39 numaralı nüshasına merhûmun hatt-ı destini hâvî bir fotoğrafisi derc edildi. Vaktin adem-i müsâadesine mebnî o nüshaya ilâve ettiğim bir fıkra-i muhtasara ile bestekâr-ı şehîrin hayât-ı mûsikîyesine dâir biraz malûmât vermiş idim. Bugün de o malûmatı tavzîh ve ikmâl maksadıyla bu satırları yazıyorum.

Her şeyden evvel şunu itirâf etmelidir ki son asırda yetişen Osmanlı bestekârlarından "şarkı" vâdisinde Hacı Ârif Bey'e nazîr olacak bir zât gösterilemez. Hazret-i üstâdın târîh-i mûsikîmizin bu kısmındaki mevki^ci o derece âlîdir. Çünkü âsâr-ı bergüzîdesinden istidlâl edildiği üzere Ârif Bey'in bestekârlık husûsunda ibrâz ettiği mahâret-i fevkalâde öyle sa^cy ve gayret, tahsîl ve teallümle iktisâb edilebilecek derecâtın kat kat fevkindedir. İktidâr-ı mûsikînin bu mertebesi her halde mevhibe-i Hudâ'dan başka bir şey değildir.

Vâkıa Ârif Bey merhûm mükemmel denebilecek bir talîm ve terbiye-i mûsikîye görmüş, Osmanlı mûsikîsinin o asırdaki tarîk-i tahsîlini takîb ederek en meşhûr esâtizeden "klasik" âsârımızın en müntehâblarından bir hayli parçalar temesşuk etmiştir. Ancak meftûr olduğu dehâ-yı mûsikî, kendisini eslâfın eserine tab'ıyyet ve o yollarda onlara peyrevlikle iktifâ edecek dereceden bâlâ-ter bir mevki^ca doğru sevk ettiğinden Ârif Bey'in bu sevk-i tabîiyye kapılmakta meslûbu'l-ihhtiyâr kalması zarûri idi. Nitekim

¹³ Şark Mûsikisi- Hacı Ârif Bey, *Şehbâl*, sy. 53, s. 92, 1912.

öyle oldu. Zâten öyle olmasa idi müşârün ileyhın bilâhare kazandığı mevki bâlâ-yı iştihâre irtikâ edemeyeceği şüphesiz idi.

Bu hâl, mensûb olduğu fenn ve sanatta zâtına has bir üslûb-ı nevin tesîs ve ihdâsına muvaffak olan bilcümle meşâhirden görülmüştür. Onlar için gâye-i mevcûdiyet-i faniyye ilâ-âhir i‘d-deverân nâmlarına izâfetle yâd edilecek olan tarz ve üslûbun ihdâs ve ibdâından ibâret olmalı ki bu gibi zevât başka vâdîlerde tecrübe nevinden bâzı âsâr vücûda getirirler bile zerre kadar muvaffakiyyet kazanamıyorlar. İşte Ârif Bey’in evâil-i hayât-ı mûsikiyyesinde bestelemek sevdâsına düştüğü murabba‘-ı garîbul edâ, bu davânın bir şâhid-i bî-adîlidir. Bu bâbda şöyle bir rivâyete tesâdüf ediyoruz:

Malûmdur ki beynel-avâm beste nâmıyla marûf bulunan “murabbâ”lar öteden beri klasik mûsikîmizin en sanatlı ve mûteber parçalarından ma‘dûttur. Bunları gerek bestelemek, gerek bestelenmiş olanlarını usûl ve etvârıyla okuyabilmek herkesin kârı değildir. Hacı Ârif Bey’in şarkıları her tarafa intişâr ile mehâfil-i sığâr u kebîrde pek ziyâde mazhar-ı rağbet olmağa başladığını çekemeyen bazı hasûdlar ötede beride kendisine "şarkıcı" nâmını vererek nev‘ammâ istihfâf etmek istiyorlar ve bu vesileden bilistifâde bu kadar şarkı yaptığı hâlde henüz tek bir murabbâ olsun besteleyemediğini makâm-ı ta‘rîzde söylemekten çekinmiyorlar idi. Bu sözler Ârif Bey’e kadar îsâl edilince üstâdın bittab' mûcib-i tesîri olmaktan hâli kalmamış ve alelacele nihâvend makâmında ve gûya "çenber" usûlünde bir murabba‘ bestelemiş idi. Halbûki bu eser murabba‘dan başka her şeye benzemekte idi. Hele nagamâtın çenber usûlünün teâmülen müretteb ve muayyen olan eşkâline muğayeret-i her bir tasavvurun fevkinde idi. Keşke Ârif Bey böyle bir tecrübeye kalkışmaya hiç de lüzûm görmese idi. Çünkü bu murabba', rukabâ-yı sanatının elinde vesîle-i tarîz teşkîline kâfi öyle parçaları hâvi bulunuyor idi ki genç üstâdın dehâ-yı fitrîsine meftûn olan kadirşinâsânın bu bâbdaki haklı haksız tenkîdâtını işittikçe rencîde-hâtır olmamaları kâbil değil idi.

Maahâzâ Ârif Bey’in daha ilk mahsûl-i tab'-i âteşînî olan muharrik şarkılarında tesâdüf edilen etvâr-ı nâşenîdeyi bîtaraf bir nazarla tedkîk eden tab'-ı selîm erbâbı bu bestekâr-ı matbûül- âsârın fevkalâde bir selîka-i mûsikiyyeye mâlik olduğunu bilâtereddûd teslim ettikten başka o târihlerde henüz berhayât olan Hâşim Bey, Dellalzâde gibi tabaka-i bâlâ ricâlinden esâtize-i hatîra dahî bu şarkıları belki de az çok hiss-i istirkâb ile memzûc bir lisân-ı sitâyîşle takdîre mecbûr olurlar iken, mîr-i muhteremin âdetâ fâris-i yegânesi bulunduğu bir vâdi-i fasîhi terk ile tab^c-ı teceddûd-i

perverîne bilküllîye muğâyir birçok kuyûd ve şurût-ı müz'iceye tâbi^c bulunan tarz-ı kadîmde tenten güyâ-yı bestekârî oluşu esâsen nâbimahâl idi. Zaten nasılsa girişmiş olduğu birinci tecrübeden sonra Ârif Bey de bu hakîkati anlamış olmalı ki ondan sonra murabba^c, nakış, kâr, semâî vâdîlerinde eser tanzîmini hatırına bile getirmemiştir.

Erbâbına malûmdur ki Ârif Bey'e bir hayli müddet mûsîkî dersi vermiş olan üstâd-ı şehîr Hâşim Bey merhûmun şarkılarında eslâfına nisbetle hiss olunur derecede bir eser-i teceddüd görülür. Maamâfih burası da müsellemdir ki Ârif Bey daha rûh-nüvâz bir reh-i nârefte açarak teceddüd-perverlikte üstâdını fersâh fersâh geçmiştir. Fikr-i âcizânemce, târîh-i mûsikîmiz yazıldığı vakt Ârif Bey'e müstakil bir üslûb-ı mûsikî mûcidi sıfatıyla lâayık olduğu mevkî-i tekrîm ve ibcâl tahsîs edilmelidir.

Âsârının tetkîkinden anlaşıldığına göre Ârif Bey'in tab^cı alelekser hüzne meyyâldir, hazîn güfteleri bestelemekte daha ziyâde muvaffak olur. Tezallumkârâne şarkılardaki muvaffâkıyyeti de bundan aşağı değildir. Âşıkâne ve niyâz-mendâne şarkılara gelince üstâd bunları sehl-i mümteni' tabîrine mâsadak bir üslûb-ı nev-edâ ile besteler. Meselâ "sûzinâk" makâmındaki

"Yandım o güzel gözlere ey şûh-i sitemkâr
Aşkıdır eden canımı bu âteşe düçâr"

beytiyle başlayan şarkısına esâtize-i sâlifeye bihakkın reşk-âver olacak bir üslûpta ihzâr-ı zemin ettikten sonra birden bire hâtır u hayâle gelmeyecek bir perde-i sâmiânüvâz ile; "Gönlüm yanıyor âteş-i hicrân ile her bâr" meyân hânesine girer.

"Cânım alacak sanki benim gamze-i hünhâr" zemzeme-i tezallüm-kârını ise oraya pek yakışık aldırıldığı "karcığâr" makâmı ile feryâd niyâz mendânesine öyle bir sûrette terdif eder ki bunu müteâkib;

"Taş mı yüreğin merhametin yok mu güzel âh? Yandıkça yanar âteş-i aşkın ile ey mâh."

mısrâlarıyla artık tadrîcen makâm-ı sûzinâk'e avdetten başka çâre bulamaz. İşte muhtasaran tasvîr ve ifhâmına çalıştığımız bu bedâyi-i lahniyye üstâdın istimâna ğinnen tasavvûr edilmeyen müessir muvaffâkiyetindendir.

Eslâf-ı şuarâmızın câm u mey vâdîsinde yazdıkları manzûmelerine de Ârif Bey, besteleriyle başka bir âb u tâb ilâve etmiştir. Asrımızda modası geçmiş olan bu yoldaki şiirlerin şimdi bestelerinden hem de bir lisân-ı takdîr ile bahs edilmesi hoşâ gitmez ise

de târîh-i edebiyâtımızda olduğu gibi târîhi mûsikîmizde de mevki-i mahsûsları kâbil-i inkâr olmayan bu âsâra dâir bir iki söz söylemekten vazgeçemeyeceğiz.

Edîb-i muhterem Ahmed Râsim Bey birâderimiz vaktiyle Hacı Ârif Bey hakkında yazdığı musâhabe-i mûsikîyyenin bir fıkrasında¹⁴ üstâdın bu tarzda bestelediği âsârın ser-firâzı hükmünde bulunan bir şarkıyı o kadar mâhirâne tahlîle muvaffak olmuş idi ki bahsimize olan münâsebetine mebnî müsâhebelerinin o fıkrası ber vech-i âti aynen nakl edilmiştir:

"Hazret-i üstâdın tabiat-ı mûsikîyyesi bizce nevâdîrdan madûd olacak derecede zengin, revnâkdâr, rûh-perver, hüzn-âverdir. Bence Hacı Ârif Bey bestelerinde işitilen elhân-ı müessere esâtize-i sâirenin bestelerindeki elhândan farklıdır. Güya bu şâir-i nağmekâr bütün tesirini lahn üzerinde nazm ederek okuyup geçmiştir. Tabîat-ı mûsikîyyesi ekseriya hüzne meyyal olduğu için meselâ uşşaktaki :

Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i cem mi?

şarkı-ı meşhûrunun birinci, ikinci meyânhânelerinde kullandığı edâ-yı hazin şarkının zemin evvelindeki nagamât dilsaz uşşakı peşinden sürükleyip getirmek gibi bir hüner-i üstâdâne göstermiştir. Fakat nasıl? Uşşak'a bahs ettiği tavr-ı cedîd ile zemîn-i pirâyedâr-ı letâfet görünür görünmez:

Sâkî mi bu nevbâve-i bistân-ı cemâl mi?

Reşk-i çemenistân-ı hiyâbân

Mir'ât-ı musaffâ mı değil câm-ı şerâbın?

İç gör ki safâsı ne imiş âlem-i âbın

beyitleri gibi iki meyânhâne perdeleri derece derece yükselerek mısraların nâtık olduğu neşvelere gönülleri birer nağme-i nev zemîn ile dâvet etikten sonra :

Çekmez elem ü derdini bu köhne cihânın

Pekçe sarılan dâmenine pîr-i muğânın

teslimhânesinde bir teslîmiyet-i mestâne ile gûyâ ardı gelmeyecek lahn-ı garâm gibi hitâma ermektedir."

Ârif Bey hakkında buraya kadar sûret-i umûmiyyede verdiğimiz malûmâtı kâfi add ederek biraz da müşârûn ileyhın terceme-i hâline dâir olan mazbûtâtımızı nakl edelim : "Şehbâl'e evvelce derc edilen resminin altında muharrer olduğu veçhile Ârif Bey, 1247 senesinde Eyüp'te mukîm mahkeme-i şer'iyeye baş kâtibi Bekir Efendi'nin

¹⁴ N. "Yevmî Ma'lûmât", 11 Nisan, 1314; numero : 325

sulbünden doğmuştur. Sinni ancak on, on ikiye baliğ olmuş ve henüz Eyüp'teki İbtidâiyye Mektebine müdâvim bulunmuş idi ki sesindeki letâfet-i fevkalâde o mektebin ilâhi muallimi bulunan meşhûr Mehmed Bey'in ve mualimi olan Zekâi Efendi'nin nazar-ı dikkatlerini celb ederek terbiye-i mûsıkiyyesine bilhassa itinâyâ lüzûm görmüşler idi. Mektepten çıkdıktan sonra 1260 târihlerinde üstâdı Mehmed Bey'in delâletiyle Bâb-ı ser askeri aklâmından birine mülâzemetle dâhil oldu. Arası çok geçmeden savt-i latîfinin şöhreti Abdülmecid Hân'ın vâsıl-ı sâmiyası olmasıyla Ârif Bey bâirâde-i seniyye Mûsıka-yi Hümâyûna kayd u kabul olunarak Hâşim Bey'den meşk almaya başladı. Az vakitte zâten mâder zâd olan istidâd-ı mûsikîsi derece-i kemâle geldi. Hâkân-ı müşârûn ileyhın Ârif Bey'e pek ziyâde teveccühü olup hizmetlerinde istihdâm etmişler ve bilâhere kendi arzusu üzerine altı bin kuruş maaş ile çerâğ buyurmuşlar idi. Abdülazîz Hân'ın cülûsu esnâsında Ârif Bey "ser hânende" ünvânı ile yine mâbeyne alınarak diğer taraftan da Harem-i Hümâyûn devâiri mûsikî meşklerine memûr edilmiş idi. On sene kadar bu hizmette bulunduktan sonra dört bin kuruş maaş tahsisi ile tekrar çerâğ buyurulmuştur. Ârif Bey o esnâda bir müddet şûrâ-yı devlet hulefâsı silkinde bir müddet de Beykoz kazâsı aşâr müdüriyetinde bulunmuştur.

1293 senesinde Hâkân-ı sâbıkın cülûsu vukûuyla Ârif Bey üçüncü defa olarak saraya celb edilmiş ve uhdesine kolağalık rütbesi tevcihi ile Mûsikâ-yı Hümâyûn muallimliğine tayin olunmuştur. Merhum evâhir-i ömrüne kadar bu memûriyette kalmıştır. Halbuki evvelce müstevfî maaşlarla imrâr-ı hayâta alışan Ârif Bey'e muntazaman ele geçmeyen kol ağası maaşı ve tayîni ile geçinmek biraz güç gelmekte idi. İşte bu münâsebetle müşârûn ileyh evâhir-i ömründe haylice zarûret çekmiştir. Hattâ rivâyet olunduğuna göre, "Ahterî düşkün garîbim âşık-ı âvâreyim" şarkı-ı bînazîrini vefâtından birkaç gün evvel esîr-i firâş bimârı olduğu esnâda besteleyerek tesîrât-ı rûhiyyesini tasvire çalışmıştır. Nihâyet 1302 senesi evâhirinde bir seneden beri mübtelâ olduğu hastalıktan kurtulamayarak Kuruçeşme'de ehibâsından bir zâtın sâhilhânesinde Gufrân-ı rabb-ı mennân'a ilticâ eylemiştir. Bizde sanâyi-i nefîse erbâbına lâıyk görülen son vecîbe-i hürmetin derecât-ı vâpesînine bir misâl-i müellim olmak üzere şâyân-ı kayıddır ki merhûmun cenâzesinde ahs-i muhibbânından "on bir" kişi bulunduğu halde naaş-ı mağfiret nakşı Yahya Efendi dergâhı civârına defn edilmiştir. Cenâb-ı Hakk garîk-i rahmet eyleye.

İrtihâlinden sonra ahlâfından gördüğü kadirşinâslık ise "*Tarîk*" gazetesinin 19 zilka'ade 1302 tarihli ve 516 numarolu nüshasına derc edilen bir makâle-i muhtasaradan ibâret kalmıştır. Bugün merhûmun istirahatgâh-ı ebedîsi üzerinde bir seng-i mezarı olsun bulunmaması ayrıca mûcib-i telehhüfdür. Ârif Bey gayet zekî, meclîsârâ, sabihü'l-vech bir zât idi. Adedi bini tecâvüz eden şarkılarının hangisini istese derhâl bulup okuması kuvve-i hâfızasının fevkalâdeliğine delâlet eder. Âsârını hâvî olarak "*Mecmûa-i Ârifî*" nâmıyla tertîb etyiği mecmûasını 1290 da taş basmasıyla tab^c ettirmiş ise de en mühim ve nefis eserlerini o târîhten sonra bestelemiştir. Nota bilmediği ve hiçbir sâz çalmadığı halde cümlesi başka başka tarzda olmak üzere bu kadar eser vücûda getirebilmesi mûcib-i hayrettir.

Ârif Bey'in tab^c-ı bedâyi-i meşhûnu Osmânî mûsikîsine yeniden iki "usûl" kazandırmıştır. "Türk Aksağı" ve "Katikofti" nâmları verilen bu usûllerin ne kadar zengin ve revân bir tavra mâlik oldukları muhtâc-i îzâh olmasa gerektir.

Erbâb-ı dikkate hafî değildir ki en benâm-i esâtizemizden olan merhûm Rif'at Bey ile Hacı Fâik Bey, Medenî Aziz Efendi ve sâirenin âsârı üzerinde Hacı Ârif Bey üslûbunun te'sîr-i mahsûsı görülür. Şevki merhum da bu mektebin son mahsûlüdür. Bunları ta'kîb eden esâtize ne aynı üslûbu taklîd ve takîb edebilmiş ne de yeni bir çığır açmağa muvaffak olabilmıştır. Bunu anlamak için şimdiki fasıllarda Ârif Bey ve bir dereceye kadar perverânının âsârı okunur iken yeni şarkılara geçildiği dakikaya dikkat etmek kâfidir. Mûsikîmizin devr-i âhirde ne derece dûçâr-i tedennî olduğu ber sûret-i bâhirede tecelli eder. Buna ne kadar teessüf edilse becâdır.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey, *Şehbâl*'in 53. sayısında Hacı Ârif Bey hakkında önemli bilgiler vermektedir. Onun deteyli bir biyografisi mâhiyetinde olan bu makâlede Osmanlı'da son asırda yetişmiş olan bestekârlar arasında şarkı formunun en kudretli bestekârı olarak Hacı Arif Bey'in görüldüğünü anlıyoruz. Şarkılarındaki nağmelerin değişik geçkileri, kulağa tatlı gelen akıcılığı, bir o kadar da güzel oluşu onun bu alandaki haklı üstünlüğünün herkes tarafından kabul edildiğini makâlede görmekteyiz. Diğer formlarda da eser yazmaya çalışmış olmasına rağmen pek rağbet görmemiştir. Hatta murabba' denemesi hüsrânla sonuçlanınca bir daha bu alanda beste çalışmasına girmemiştir. Üstadın sarayda yetiştiğini ve çok iyi bir eğitim aldığını belirten Yektâ, kendisinin nota bilmediğini ve hiçbir sazı da çalmadığını belirtmiştir. Hacı Ârif Bey

sarayda birçok vazife almış ser hanendelik yapmış ve son olarak kolağalığı vazifesinde bulunmuştur.

Hacı Arif Bey'in Türk mûsikîsine şüphesiz büyük katkıları olan önemli bir üstad olduğunu belirten Rauf Yektâ, iki tane yeni usûl ve 1000'in üzerinde de eser bıraktığını söylemektedir. Bu usûller "Türk Aksağı" ve "Müsemmen" olup her iki usul de günümüzde çok fazla kullanılmaktadır Eserlerini önce "*Mecmûa-i Ârifi*" adlı mecmûada toplamış fakat en önemli eserlerini bundan sonra bestelemiştir. Rauf Yektâ'ya göre Medeni Aziz Efendi, Hacı Faik Bey, Şevki Bey ve Rifat Bey'den sonra Hacı Arif Bey'in üslûbunu devam ettiren olmamıştır.

Hayatının son yıllarını maaşını düzenli alamaması yüzünden hayli sıkıntı içinde geçirmiştir. Hatta rivâyet olunduğuna göre "Ahterî düşkün garîbim âşık-ı âvâreyim" adlı eserini ölümünden birkaç gün önce hastalık döneminde bestelediğini makâleden öğreniyoruz. Ârif Bey 1886 yılında Kuruçeşme'de vefat etmiştir.

XI. GARB HAYÂT-I MÛSİKÎYESİNDEN BİR SAHİFE: VILLOTEAU¹⁵

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Yıldız Sarayında hâkân-ı mahlû‘ tarafından tesis edilmiş olan kütüphâneyi çoktan beri ziyâret arzusunda idim. Geçenlerde bir cumartesi günü Bursa mebûs-i sâbıkı Tâhir Bey Efendi'nin delâlet-i fâzılâneleri sâyesinde min küllil vücûh "şâhâne" tavsîfine mâsadak olan bu kütübhaneyi ziyârete muvaffak oldum. Yıldız kütüphânesini ziyâretten asıl maksadım, orada mûsikîye müteallik âsâr-ı şarkîyye ve garbiyyeden ne gibi müellefât bulunduğunu anlamak idi. Binâenaleyh vakit geçirmeksizin mevcut fihristleri hemân o nokta-i nazardan tetkik etmek istedim. Vazîfe-i memûresinin cidden ehli olan hâfız-i kütüb Sabri Bey'e burada lisân-ı şükrân ile bilhâssa tezkârını vacâibden add eylediğim muâvenet-i vâkıfâne ve lütûfkârânesi maksadımın husûlünü bir kat daha teshîl etti. Maamâfih kütübhaneyi kütüb-i mûsikîyye-i şarkîyye itibârıyla me'mûl ettiğim derecede zengin bulamadım. Âsâr-ı şarkîyye kısmında kıymetleri tahrîr, tezhîb ve teclîdlerindeki nefâset-i fevkalâdeden ibâret kalan bir çok mûsikî mecmûaları arasında "Kantemiroğlu" edvârından başka fennî bir eser mevcûd değil idi. Bu vechine teessüfle beraber kütüphânenin pek vâsi^c gördüğüm âsâr-ı garîbe kısmının fihristlerini

¹⁵ Garb Hayât-ı Mûsikîyesinden Bir Sahîfe: Villoteau SY. 54, S. 14. 1912.

gözden geçirdim. Fihristte " Deskripsiyon dö le jipet" nâmını görünce kütüphânedeki bu telif-i muazzamın vücûduna fevkal-hadd sevindim. Ezmine-i kadîmeden devri Selîm-i sâlise kadar hıttâ-i Mısırîyye'de funûn ve sanayi-i mütenevvianın geçirdiği safahâta dâir malûmât-ı mufasssalayı hâvi olan bu eser-i cesîmde Mısırlılar'ın mûsikîsinden tafsîl-i bahs olunduğu zâten malûmum idi. İcâp eden ciltlerini mutâlaa ile bir hayli notlar aldığım bu eserin kısm-i mûsikîsini yazan mösyö "Villoteau"⁽¹⁶⁾ Fransa'nın medâr-ı iftihârı olan esâtizeden biridir. Villoteau'nun eserinde o kadar şâyân-ı dikkat mebâhis var idi ki, akşama kadar o bahislerin mutâlaası ile meşğul olarak başka kitaplara bakmağa meydan bulamadım. Avrupalılar'ın ulûm ve fûnûn-ı şarkîyyeye kesb-i ittilâ için ne kadar mûşikâfâne çalıştıklarına Villoteau'nun tarz-ı mesâisi güzel bir numûne olacağından aldığım notların bir makâle şeklinde "*Şehbâl*"e dercini münâsip gördüm.

Evvel emirde Villoteau kimdir? Mevzû bahs olan eserini ne sûret ve vesile ile yazmıştır? Buralarını anladıktan sonra te'lif-i güzîninin mündericâtını da tahlîl ve tetkîk edeceğim.

Villoteau 1759 târihinde Fransa'nın "Bellem" şehrinde doğmuş ve henüz beş yaşında iken pederimin vukû^c-ı vefatı üzerine "Man" şehri kilisesinde duâ okuyan çocuklar zümresine idhâl olunarak, lisân ve edebiyât ile mûsikînin ibtidâi derecesini orada tahsil etmiş idi. Muahharan mekteb-i idadîye girip şehâdetnâmesini henüz aldığı sırada akrabâsının ruhbân sınıfına intisâb ve şehrin kilisesi mugannîliğini deruhte etmesi husûsundaki ibrâmâtına canı sıkılarak oradan kaçmış ve bir aralık meslek-i askerîye dâhil olmuş ise de askerlikten lezzet alamadığından bilistifâ tekrar vâlidesinin yanına gelmiştir. Muahharan Sorbon Dârûlfünûnu'na müdâvemetle felsefe ve ulûm-i sâire tahsiline gayret etmiştir. Dârûlfunûndan diplomasını alınca Villoteau dilhâhına muvâfık bir iş bulamamış, nihâyet Pâris'in büyük kilisesi mugannîliğini muvakkaten kabûle mecbur olmuş idi. Ancak, meslek-i ruhanîde kalmağı zâten arzû etmediği cihetle 1792 de opera tiyatrosuna dâhil olup altı sene kadar bu tiyatronun heyet-i muğannîsinde bulundu. Maamâfih "Villoteau"nun asıl matmah-ı nazarı musıkînin târîh ve edebiyâtı ile iştiğâl edebilmek cihetine mâtûf olduğundan âmâl-i mahsûsasına hiç de münâsebeti olmayan bu hizmetten sıkılmakta idi.

1798 senesinde idi ki öteden beri zevk aldığı tettebbuât-ı mûsikîsini bir kat daha tamîk ederek o zeminde hakkıyla inkişâfından ümidvâr bulunduğu istidâd-i fitrîsini

¹⁶ Villoteau

istimâle mûsâid bir fırsatın zuhûrunu görmek bahtiyarlığına nâil oldu. Bu fırsat ise büyük Napolyon'un Selâm-i Sâlis asrında (1213) Mısır'ı işğâl etmesini müteâkib Kâhire'ye funûn-ı mütenevviada mütehasıs erbâb-ı iktidârdan mürekkeb bir heyet-i ilmiye göndermesi idi. Bu heyet âzâsından her biri bir hayli müddet Mısır'da kalarak müntesib olduğu fenne dâir icrâ edeceği tedkikat neticesini be-tafsîl yazacak sonra bunlar bir yere toplanıp Mısır'ın târihine, edebiyâtına, funûn ve sanâyiine ahâlisinin âdâd ve ahlâkına müteallik "Tarîf-i Mısır" nâmıyla bir eser-i mükemmel vücûda getirilecek idi.¹⁷ Mısır'da sâkin akvâm-ı muhtelif-i şarkîyyenin ve bilhassa Arablar ile Kıbtîlerin, Rum ve Ermeni kiliselerinin mûsikîleri o târihe kadar Avrupa'ca pek sathî sûrette malûm olduğundan *Tarîf-i Mısır*'da bu mûsikîler hakkında da malûmât-ı mufassala bulunması maksadıyla heyet-i mezkûreye fenn-i mûsikîde mütebahhir bir zâtın ilâvesi tensîb edilmiş, bu vazife de mösyö Villoteau uhdesine ihâle olunmuş idi.

Heyet-i ilmiye ile Mısır'a azîmet eden Villoteau kendisine tevdi^c edilen vazîfenin hüsn-i ifâsı için orada tamâm iki sene temdîd-i ikâmete lüzûm gördü. Tedkikâtının hitâmında meşhûdâtına âit bir çok muhtıralarla mûsikîden bâhis müteaddid risâleleri ve Mısır'da müstamel muhtelif mûsikî âlâtını bil istişâb 1100 târihinde Paris'e avdet ederek rufekâsının tahrîrine başladıkları "*Tarîf-i Mısır*"ın hissesine isâbet eden kısmını yazmak vesâitini istikmâl ile meşgul oldu.

Villoteau bunca mesâi neticesinde, yazdığı eserini esâsen dört kısma taksim etmiştir ki birincisi "Kadîm Mısırlıların mûsikîsi hakkında mutâlaât" ikincisi "Mısır Mebânî-i kadîmesini tezyin eden nukûş meyânında tesâdüf olunan muhteliful-envâ âlât-ı mûsikîyye ile bu âlâta Mısır akvâm-ı ibtidâiyyesinin kendi lisânlarıyla verdikleri esâmiye dâir malûmat" ser-levhalarını hâizdir. Bu kısımlar "*Tarîf-i Mısır*"ın ahvâl-i kadîme-i Mısır'dan bahs eden cildlerinde bulunduğu gibi "Fenn-i Mûsikînin Mısır'da Hâl-i Hâzırı" ve "Akvâm-ı Şarkîyyenin Âlât-ı Mûsikîyyesine müteallik târihi, fennî ve edebî tarîfat" "unvânlarını hâmil üçüncü ve dördüncü kısımları da "*Tarîf-i Mısır*"'ın dördüncü ve altıncı cildlerine derc edilmiştir.

Filvâkı^c mösyö Villoteau Mısır'ın ahvâl-i kadîmesi hakkındaki tedkikâtını kemâl-i dikkatle yürütmüş ve bu tedkikâtın hemân her kısmında emsâline nâdiren tesadüf olunur bir iktidâr-ı âlimâne ve bir bî tarafî-i vicdan-perverâne meşhûd olmakta bulunmuş ise de

¹⁷ Yıldız kütübhanesinde bulduğum eser-i cesim işte bu beyet âzası tarafından yazılmış ve 1809-1828 târihinde 10 cildi metin ve 13 cildi de 925 kıta resim ve haritayı hâvi olarak Description del' Egypte unvanı altında tab edilmiştir.

bahs ettiği mesâile mütedâir malûmât-ı kafiyye-î tarîhiyyenin fıkdanı, kendisini ekseriya zann ve tahmin vadilerinde icâle-i efkâre sevk etmiş ve bir asr-ı mukaddem kadîm Mısırîlerin tabâyı ve âdâtı ile sanâyi' ve âdâtı târihini meydâna çıkarmağa çalışan "Jablonski" ve Kirşar" gibi müdakkiklerin sözlerini rehber-i mütâlaâtı ittihâz etmekten geri duramamıştır. Maamâfih o târihlerde Avrupa'ca Mısır'ın tarih-i kadîmi hakkındaki malûmâtın derecâtına nazaran bundan ziyâde tedkîkata girişmek de mümkün değil idi. O zamandan beri "Teb" şehri harabelerinde keşf edilen âsâr-ı atîka arasında müteaddid âlât-ı mûsikîye ile bir hayli yazma resâil bulunmuştur. Yakın zamanlara kadar Mısır-ı kadîm âlât-ı mûsikîyesi bazı mebânî-i atîka üzerinde görülen kaba taslak resimleri derecesinde malûm iken keşfiyât-ı mezkûre bu âlâtı erbâb-ı meraka mükemmelen tanıtmış idi. Eğer ele geçen bu resâil içinde mûsikîden bâhis eserler bulunup da Avrupa ulemâsı bunlardan meâli-i istihrâcına muvaffak olabilseler idi işte o vakit Mısır-ı kadîm mûsikîsinin esâs nazariyesi hakkında malûmât-ı sahîheye dest-res olacağımız tabîi idi. Binâenaleyh "Villoteau"nun eserinin Mısır-ı kadîm mûsikîsinden bahs eden kısmını uzun uzadı nazar-ı tedkîkden geçirmeğe lüzûm görmedik.

Eser-i mezkûrun aksâm-ı sâiresine gelince bu kısımlar, hıttâ-i Mısriyye'de mütemekkin akvâm-ı muhtelif nezdinde mûsikînin ne halde bulunduğundan bahs ettiği cihetle evvelki kısımlar gibi zann ve tahmin üzerine değil, bilakis meşhûdât ve tedkîkât-ı zâtîyyeye müstenîden yazılmıştır. Muharririn esâsen mûsikîde hâiz olduğu vukûf ve malûmât-ı kâmileye bu yoldaki tedkîkât için minel-kadim hiss ettiği şiddet-i meyl ve heves inzimâm ederek serâpâ birçok hakâyıka cevlangâh olan bu eser, Avrupa mehâfil-i mûsikîyesince kemâl-i ehemmiyetle telakki edilmiş ve şark mûsikîsine dâir o târihe kadar " Kirşer", "Labord" ve emsâli müelifler ile bazı seyyâhînin eserlerinden istinbât olunan hatâ-âlûd malûmât-ı sathîyyeyi tashîhe hizmet etmiş idi.

Villoteau "*Fenn-i Mûsikînin Mısır'da Hâl-i Hâzırı*" ünvânlı eserini iki kısma ayırmıştır. Birincisinde "Hıttâ-i Mısriyye'de ve bilhassa Kahire'de müstamel olan mûsikînin muhtelif nevilerinden" ve ikincisi de "Asya ve Avrupa akvâmından bâzılarının mûsikîlerinden" bahs edilmiştir. Birinci kısımda mûsikîleri nazar-ı tedkîkden geçirilen akvâmı Araplar, Mısır'ın asıl yerlileri Berberler, Dimokle ahâlîsi Sudan ve Senegal ve Gora memâlik-i sekkinesi, Habeşliler ve Zenciler ile Kıbtîlerden ibaret olup Türkler'le İranlılar'ın ve Suriye ahâlîsiyle Mısır'da sâkin Ermeni, Rum ve Mûsevi cemâatlerinin mûsikîleri dahi kısm-ı sânde mevzû bahs olmaktadır.

"Villoteau"nın bu eseri neşr edildiği târihe kadar Avrupada Arap, Türk ve İrân mûsikîlerine dâir malûmat alınabilecek menâbi^c, şark mûsikîsinin nazariyat ve ameliyâtına bîgâne bazı müsteşrikler tarafından tercüme edilen kütüb-i Arabiyye-i mûsikîyye ile bir takım seyyâhların pek sathî ve yanlış rivâyâtına münhasır bulunuyor idi. Hele "Labord"un " *Essai Sur La Musique* " ünvanlı eserinde Şark mûsikîsine müteallik olan ifâdâtına bakılacak olur ise bu zâtın yazdığı şeyden evvela kendisinin haberdâr olmadığı anlaşılmaktadır. Vâkıâ Râhip Toderini " *Edebiyât-i Türkiyye* " nâmındaki eserinde daha ziyâde istifâde-bahş malûmat vermiş ise de bundan da mûsikî-i şarkînin nazariyât-ı umûmiyyesi hakkında esaslı bir fikir alınamamış idi. Maahâza Villoteau Mısır'daki tedkikâtını icrâda pek çok müşkilâta tesâdüf etmiştir. Bu müşkilâtın derecâtını, eserinin mukaddimesinden aynen nakl etdiğimiz şu satırlar ifhâma kifâyet eder;

"Mûsikî en eski zamanlardan beri Mısır'da malûm yolunmuş ile kadim Romalılar asrında ve alelhusûs Eyyûbî'lerin zamân-ı idâresinde cidden mazhar-ı revâc olarak terakkiyâtına hizmet edilmiş iken gıdâ-yı rûh olan bu fenn-i bedî^c el-yevm büsbütün nazar-ı ehemmiyetinden düşmemiştir. Mûsikîye gösterilen bu adem-i rağbet erbâbının da bittabi muhakkak bir mevkîe düşmesine sebep olduğundan işsiz güçsüz, tahsil görmeyen ve beynel-halk ednâ bir mevkî-i itibâr ihrâzından kat'i ümid etmiş eşhâsdan mâadâ Mısırîler beyinde mûsikîşinâslık mesleğine dâhil olmağa kimsenin rağbeti kalmamıştır. Bu kabileden olan kimselerde ise mûsikîye ameli ve sathi bir vukûfdan başka malûmât-i ciddiye bulunamayacağı bedîhîdir. Zâten ekserisi okuyup yazmadan bile bîbehre olduklarından mensûb bulundukları fennin nazariyâtını hâvi olan kitâbları tedkik edebilecek iktidârı hâiz değillerdir. "Pek nâdir tesadüf edilen kütüb-i mezkûreyi Mısır'da bugün herkes anlayamadığı gibi bazı kitap meraklılarının kütüphânelerinde bulunan nüshaları da mahzâ antika makâmında hıfz edilmektedir. Bu kitâplar bazı kere de sahâf çarşılarında kıymetsiz bir takım yazma resâil arasına karışmış birçok sayfeleri güvelerin dendân tahrîbi ile okunmaz bir hâle gelmiş olarak bulunur. Mûsikî öğrenmek için başka vesâiti olmayan zevâtın bu kitaplardan malûmât-ı kâfiye alabilmesi imkân haricindedir. Çünkü bunların her biri Arap mûsikîsinin bir kısmından bahs etmekle beraber hemân kâffesinin yazdığını anlamayan hattatlar ve câhil mûsiki müntesibleri tarafından istinsâh edilmesi meâl-i istihrâ olunamaz bir hâle gelmelerini intâc etmiştir."

Villoteau bâlâdaki mukaddemâtdan sonra Mısır mûsikîsinin menşei hakkında hasıl ettiği fikr-i mahsûsasını beyâna nakl-i kelâm ederek diyor ki:

Biz Avrupalılar'ın "tam ses" tesmiye ettiğimiz bu'd-i mûsikîyi Araplar'ın gayet küçük bir takım buu'dlara ayırmalarına ve bu eb'âdın yek-diğeriyle mezc ve terkîbinden hâsıl olan rnakâmâtın kesretine bakılırsa Mûsikî-i Mısrî'nin Yunanistan ve Asya'da kadîmen istimâl edilen mûsikînin enkâzından meydâna geldiğine hükm olunabilir. Filvâki Mısır mûsikîsinde mevcûd makâmât-ı müteaddide ile Yunan mûsikîsinin Alypiu isminde bir müelîf-i kadîmin "*Alipiyo'nun cetvelleri*" ünvânlı eserinden malûmumuz olan makamları beyninde şâyân-ı dikkat müşâbehetler bulunduğu gayr-i kâbil-i inkârdir.

Mûsikî-i Arabî'de kullanılan perdeleri alafranga nota ile tamâmiyle yazabilmek için Villoto eserinde yarım bemol, yarım diyez ve yarım naturel işaretlerini ittihâz ve istimâle mecbûr olmuş ve medârülelhân olan mezkûr perdelerin hudûdu, mansûr âhenginde kaba düğâh perdesinden tiz nevâyâ kadar mümted olduğunu tahkik etmiştir. O tarihlerde Mısır erbâb-ı mûsikîsinin "nota" dediğimiz kitâbet-i mûsikiyye kavâidini asla bilmedikten başka elhân ve nağamâtın bir takım işâret-i mahsûsa ile zabt ve tahrîri imkânını hatırlarına bile getirmediklerinden bahs ettiği sırada Villoteau şu sözleri yazıyor ki şâyân-ı mütâlâa bulduğumuz cihetle nakl ediyoruz:

"Bana pek yabancı gelen Mısır mûsikîsi ile ülfet peydâsı için ikâmet ettiğim hâneye her gün Mısırlı hânende ve sâzendeleri celb ediyor idim. En ziyâde canımı sıkan cihet, bu adamlardan işittiğim âsârın-tahrîf ve tasvîri muhâl bir derecede kıvrak olmasından nâşî-alel infirâd hangi seslerden terkîb ettiğini bir türlü anlamaya muvaffak olamayışım idi ne yalan söyleyeyim? Arab mûsikîsi öğrenmek maksadıyla başladığım bu teşebbüsten bazı günler vaz geçeceğim gelir idi. Maamâfih şâyet bu gibi ahvâlde ekseriya vâki^c olduğu veçhile tâliim yâver olarak bana tecrübelerimde muvaffâkıyyetimi temîn edecek bir çâre buldurmasa idi işin nihâyet böyle bir neticeye müncer olacağına şüphe yok idi. Bakınız bulduğum çâre nedir: Bir gün hâneme gelen hânendelerden biri Arapça bir şarkı terennüm etmiş idi ki aynı şarkıyı iki üç gün mukaddem diğer bir hânendeden işittiğimi hatırlar gibi oldum. Filvâki^c zannımda muhtî değil imişim. Lâkin hem bu hususta kanâat hasıl etmek, hem de şarkıyı bissuhûle notaya alarak bilâhare evvelki hânendeyi görünce aynı eseri ona da okutup beynlerindeki farkı mukayese etmek fikriyle şarkının birinci mısırâmı biddefeât tekrar ettirdim. Bu sâyede şarkıyı hânendenin okuduğu gibi notaya almağa muvaffak oldum. Sonra bir kere de yazdığımı

ben okudum, notayı yazmağa başladığım vakit nağamât-ı mûsikîyyesinin işâret ile zabt edilmesi ve benim için lâyıkıyla terennümü senelerce emek sarfına vâbeste olan bir eserin böyle beş on dakikada öğrenilmesi imkân hâricinde bulunduğundan bahs eden biçâre mugannîyi nâ kâbîl-i tarif bir hayret istilâ etti. Şarkıyı nasıl okuduğumu sordum. Doğruluğunu tasdik etti. Ancak tavır ve edâca bir takım nakâyısı bulunduğum, bunların ise Arap mûsikîsine pek ziyâde hâiz-i ehemmiyet olduğunu söyledi. Bununla beraber şarkıyı yazışım kendisine o kadar velehû bahs oldu ki muttasıl; acâyib!... acâyib!... diye beyân-ı hayret ve teaccübden geri duramıyor ve ağzından çıkan nağmeleri her zaman tanıyabilmek üzere ne gibi eşkâl ile irâ'e ettiğime, o nağamâtın pest veyâhud tizliği ile imtidâdını nasıl olup da yazdığımı bir türlü akıl erdiremeyerek gözünü elimdeki kağıttan ayıramıyor idi. Arap hânendesine o sırada birkaç sözle nota usûlünü izah etmek tabî^cî mümkün idi; şu kadar ki tedkîkâtım hakkında bir kat daha nazar-ı merakını celb edip müşkillerin bir an evvel hallini temîn husûsunda tahvîz-i tekâsül etmemesi için, Arap mûsikîsine biraz vâkıf olmağa başladığım vakit kitâbet-i mûsikîye kavâidini kendisine de öğreteceğimi va^cd etmek istedim. Zavallı hânende kavâid-i mezkûrenin vücûduna ihtimâl vermek şöyle dursun bilakis şarkıyı yazışımın mutlaka sihirbazlık nevinden bir sanat eseri olduğunu îma edecek sûrette idâre-i kelâm etti! Artık bu zehâb-ı garîb üzerine ihtiyâr-ı sükûtu muvafık bulamayarak, zannının hilâf-ı hakikat olduğunu ve kitâbet-i mûsikîyyenin gâyet sâde kavâide müstenid bulunduğunu ber-tafsîl-i izâh ve isbâta mecbûr oldum.

Makâlemiz haylice uzadı. Zaten Villoteau'nun kitabını böyle bir makâle ile nazar-ı tedkîkten geçirmek mümkün değil. Binâenaleyh eserin muhteviyât-i sâiresi hakkındaki mazbûtâtımızı nüsha-i âtiyyeye bırakıyoruz.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ bu makâlesinde Yıldız Kütüphanesinde doğu ve batıya ait mûsikî yazılarını araştırırken fihristte gözüne Fransa'nın gurur kaynağı üstâd Villoteau'nun " Desakaripson dele jipet" adlı eserini görünce çok sevindiğini belirtiyor. Bu eserde Sultan 3. Selîm dönemine kadar Mısır'da ilim ve fen adına özellikle de mûsikî nâmına tafsîlâtı bilgilerin olduğunu gören Rauf Yektâ, kitabı inceleyip notlar aldığını belirtiyor. Avrupalılar'ın şark mûsikîsini anlamaları için önemli bir eser olması hasebiyle Rauf Yektâ bu kitaptaki bazı bilgileri *Şehbâl*'e derc etmeyi uygun bulmuştur.

Yektâ makâlenin başında Villoteau'nun kimliği ve bu eseri niçin yazdığına dair bilgiler vermektedir. Napolyon'un Mısır'ı işgalinden hemen sonra onun isteğiyle alanında uzman kişileri bir araya gelmiş, Mısır'ın tarihi, edebiyatı, sanatı vb. alanları incelenip elde edilen bilgiler toplanmıştır. Yapılan çalışmalar sonunda heyet *Tarif-i Mısır* adlı meşhur eseri ortaya koymuştur. Bu heyete mûsikiden sorumlu olarak Villoteau tayin edilmiştir. Villoteau'nun Mısır'da yaşayan Arap, Ermeni, Kıpti ve Rumlar'ın müziklerini araştırdığını makâleden öğreniyoruz. Villoteau bu araştırmasını 2 yılda tamamlayıp bu bilgileri ortaya koymuştur. Birinci eser eski Mısır, şimdiki Mısır ve mûsiki aletleri hakkında bilgiler vermiştir. Bir diğer eserinde ise birinci bölümde Mısır'da özellikle Kahire'deki mûsikileri incelemiş, ikinci bölümde ise Asya ve Avrupa kavimlerinin mûsikîlerinden bahsetmiştir. Villoteau'nun bu eserinden önce Doğu mûsikisi hakkında bu kadar tafsilatlı bir eserin bulunmayışı mevcutların da tam olarak doğru olmayışı bu eseri daha da kıymetli kılmaktadır. Villoteau eserinde Arap mûsikisini incelerken çok zorlandığını hatta bir ara bırakmayı düşündüğünü belirtmiş ancak sabrederek bu engelleri aşip önemli bilgiler ortaya koymuştur.

XII. GARB HAYÂT-I MÛSİKİYYESİNDEN BİR SAHİFE. "VILLOTEAU-2"¹⁸

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Birinci makâlemizde Mısır akvâm-ı muhtelifesinin mûsikîleri hakkında terakkiyât-ı fenniyye icrâsı için Kâhire'ye azîmet eden mösyö "Villoteau"nun tedkîkâtını zemîn-i bahis ve makâl ittihâz etmiş ve "Fenn-i Mûsikînin Mısır'da Hâl-i Hâzırı" ünvânlı eserinin mündericâtına dair verdiğimiz malûmâtın mâbadini ikinci bir makâleye bırakmış idik. Bu makâlemiz işte o bahsi ikmâl edecek ve eser-i mezkûrun aksâm-ı mütebâkiyyesinde câlib-i nazar-ı dikkat gördüğümüz mebâhisi hâvî olacaktır.

Tedkîkât-ı mûsikîyyesine yeni başladığı sıralarda Villoteau'nun ne gibi müşkilâta marûz kaldığı makâle-i sâbıkamızdaki tafsilâttan anlaşıldığı cihetle tekerrürüne lüzûm görmeyiz.

Tedkîkâtının ihtidâlarında Villoteau'nun nazar-ı dikkatini celb eden şeylerin biri de Mısır ve Avrupa mûsikîlerinde müstamel perdelerin yekdiğerine adem-i tevâfuku olmuştur. Müdakkîk mûmâ-ileyh evvela bu cihete pek o kadar ehemmiyet vermemiş ve

¹⁸ SY. 55, S. 130. 1912.

hattâ Arapça nazariyat kitâplarında gördüğü câr yek ve sülûs seslerin sırf nazariyat ile iştigâl eden mü'elliflerin hayâl-hâne-i ihtirâlarında vücûd bularak ameliyâtta kâbil-i icrâ olamayacağını zihnine koymuş iken muahharan şu zehâbın bâtılına bittecrûbe kanâat hâsıl ettiğini beyân ediyor ve diyor ki :

"Arap mûsikîsindeki eb'âd-ı lahniyye içinde o nev perdelerin bulunduğu vâkıf olmazdan mukaddem Mısır çalgıcılarının terennümâtını istimâdan hiçbir lezzet alamayışı bir taraftan bu adamların adem-i maharetlerine, diğer cihetten de savtlarının ittirâdsızlığıyla beraber seslerini ve kulaklarını bu derece tağlîz eden bir noksan-ı hulkîye atıf ve isnâd eder ve notaya aldığım Arap şarkılarında tesadüften sâid sülûs perdeleri bazen birer diyez işaretiyle göstererek şarkıyı majör makamında yazar idim. Çifâide ki yazdığımı tekrar edince bizim mûsikî muallimi yanlış terennüm ettiğimi söyler idi. Vâkıa benim okuduğum şarkının büsbütün başka bir renk ve şîve aldığını kendim de anlamakta güçlük çekmez idim. Bazı kere de diyez işaretini kullanmazdım; bakardım ki şarkı minör makâmına tehavvül etmiş! Muallim ise muttasıl nağmeleri hakkıyla zabt edemediğimi ihtâr etmekten hâlî kalmaz idi; elhâsıl yine aynı hâlin vukûunu hisseder, yani yazdığım nota ile karşımda okunan lahin arasında büyük bir fark bulunduğunu maatteaccüb görür idim. Bu fark benim için cidden garip gelmiş ise de hakikat hâlî teslimden başka çâre bulamamakta ve maahâzâ şu farkın esbâbını teharîden de hâlî kalmamakta idim. Nihayet Mısır'ın sâbit perdeli âlât-ı mûsikiyyesinden birinin sapında gördüğüm perde bağlarını tedkîk edince müşkilimin halli müyesser oldu. İşte o vakit mûsikî-i Arabiyyenin perdeleri Avrupa mûsikîsi gibi tam ses ve nısıf ses olarak tevâlî etmeyip bilakis bir tab'ını daha küçük bu'udlara ayırdığına, bizim muallimin okuduğu şarkıda tefrik edemediğim perdelerin de Avrupalılar'ın ton-ı minöründen daha küçük bir perde olan sülûs sesden ibâret bulunduğuna hiç şüphe kalmadı"

Mûsikî-yi mahallî ile tadrîcen ülfet ettikten sonra müdakkîk mûmâileyh Arab mûsikîsinin nazariyâtını o kadar mûşikâfâne tettebbu' etmiştir ki tettebbu'un bu derecesi kendisinden evvel hiçbir Avrupalı'ya nasip olmadığına eseri delâlet etmektedir. Nagamât-ı asliyye arasında bulunan eb'âd ile bu eb'âdın yek diğeriyle terkîbinden hâsıl olan makâmât ve şuubâtı bazı hatâları istisnâ edilince pek güzel şerh eylemiştir. Ancak bunların tafsilâtına girişecek olsak hem söz uzar hem de makâlemiz bir "takrîr-i fennî"

şeklini alır; binâenaleyh Villoto'nun eserinden bilfiil mûsikîye intisâbı olmayan kariin tarafından da lezzetle okunabilecek kısımlarının nakil ve îrâdıyla iktifâ edeceğiz.

Villoteau makâle-i sâbıkâmızın nihâyetine naklettiğimiz ifâdâtını müteâkip Kahire sâzendelerinden yazdığı dokuz şarkının notalarını eserine derc etmiştir. Bu şarkıların Mısır'da müstamel Arapça ile tanzim edilen güfteleri, notalarının altına Latin hurûfîyle yazıldığı gibi ayrıca hurûf-i Arabiyye ile de kayd edilerek mukâbillerine Fransızca tercümeleri konulmuştur. Bir de Mısır ağniyâ ve muteberânin mahsûs olan "avâlim" ismindeki çengîler ile "gavâzî" tesmiye edilen avâm rakkâselerinin rakslarına ve Mısırlılar'ın "hayâl-i zılı" dedikleri Karagöz oyunlarının sûret-i icrâsına ve o esnâda okunan şarkılara dâir mûnderic malûmât da cidden eğlenceli birer bahis teşkil etmektedir.

Mısırlılar'ın merâsim-i dîniyye ve mezhebiyyesinde mûsikîye müteallik ne mevcûd ise bu terennümâtın hemân kâffesini Villoto'nun notaya aldığı görülüyor; bunlardan başka mesela Nil Nehri'nde işleyen kayıkçıların kürek çekerken okudukları mevâller, sokaklarda dolaşan dilencilerin teganniyâtı, nikah cemiyetlerinde okunan şarkılar, Nil'in birinci şelâlesi civârında sakın "Berber"ler ile "Dimokle"lilerin terennümâtı elhâsıl Mısır ahâlisinin mûsikî ile mûterâfık ne gibi merasimi var ise bunların hiçbiri elhânşinâs-ı şehîrin nazar-ı tettebbu'undan dûr kalmamıştır.

Villoteau'nun eseri neşr olunmazdan mukaddem Habeşîler'in mûsikîsine dâir Avrupalılar'ın malûmâtı İngiliz seyyâhîninden Bruce nâm zatın 1768-1772 de evvela İngilizcesi, 1791 târihinde dahî beş cild üzerine Paris'de Fransızca'ya tercemesi neşr olunan seyahâtnâmesinde verdiği îzâhât-ı sathîyyeye münhasır bulunuyor idi. Halbuki İngiliz seyyâhının eserinde görülen beyanât bâlâ-pervâzâneye rağmen gâyet mevsûk olduğunu iddiâ ettiği mebâhiste büyük büyük hatiâte tesâdüf olunmuş, kemâl-i dikkatle tettebbu' ettiğini yazdığı mevâd hakkında pek cüzî bir vukûftan başka malûmâtı bulunmadığı tahakuk etmiş olmakla eseri neşrinden az vakit sonra nazar-ı itibârdan düşmüş idi.

On yedinci asırda iştihâr eden Cizvit rahiblerinin en mütefennini olan Kircher tarafından "*Ars magna Consoni et dissoni*" nâmıyla yazılıp 1750 senesinde Roma'da temsil edilen telîf-i kebîr-i mûsikînin sekizinci bâbında Habeşîler'in mûsikîsine dâir verilen malûmât da birçok yanlışlıkları hâvî idi. İşte Villoteau'nun tedkîkâtı o târihe kadar perde-i meçhûliyet altında kalan mûsikî-i Habeşînin nukât-ı gâmızasını meydân-ı

vuzûha çıkarmış ve Avrupa ulemâsını da bu mûsikîyi akvâm-ı sâire-i şarkıyye mûsikîleriyle bittatbîk bir fikr-i kâfî istihsâl edebilecek derecede müstefid etmiş idi.

Her kavmin menşe-i mûsikî hakkında husûsî bir rivâyeti vardır. Bu rivâyâtı teşkil eden esâtir ve hurâfâtın ekserisini şimdiye kadar kütüb-i mûsikiyyede az çok istiğrâb ile okumuş, lakin bunların içinde Habeşîler'in menşe-i mûsikîye müteallik olan itikâdları kadar garibine tesâdüf etmemiş idik. Villoteau Kahire'de Habeş râhibleriyle görüşmüş, onlardan muhterî'i mûsikî kim olduğunu sorarak aldığı cevâbı eserine derc etmiş ki garâbetine mebnî biz de oradan ber-vech-i âtî nakl ediyoruz :

"Habeş krallarından Kaleb asrında Habeş'in Sümmiyyîn şehrinde tevellüd eden Saint Yard nâmında bir çocuk okuyup yazmak tahsili için Öksem beldesine izâm olunmuş, oranın mektebine yedi sene devâm ettiği halde Saint Yard bir şey öğrenememiş, nihâyet muallimi de bu gabî şâkirdini geldiği yere îâdeye mecbûr kalmış; bîcârenin memleketine avdeti mevsim-i sayfin en hararetli zamanına tesadûf ettiği cihetle Saintn Yard bir gün esnâ-yı râhda Habeşîler'in Urka tesmiye ettikleri bir ağaca rast gelerek biraz istirahat için sâyesine sığınmak ister. Ağacın altına yatar yatmaz ağacı kemirerek tepesine doğru çıkan büyük bir ağaç kurdu gözüne ilişir. Bir aralık kurd yere düşer. Düşmesini müteakib oradan kalkarak tekrar ağaca çıkar. Çefaide ki bu defa da düşmemeğe muktedir olamaz. Elhâsıl bu düşüp çıkma yedi kere tekrar eder ve her defasında aynı hal vukûa gelir. Bu manzara Saint Yard'ın nazar-ı dikkatini celb etmesiyle kendi kendine,

"Acaba bundaki sır nedir? Bu kurt şu ağacın tepesine çıkmak için yedi kere niyet etti, bir türlü muvaffak olamayarak yedisinde de yere düştü. Bende tamam yedi sene mektebe gittim geldim bir şey öğrenemedim, bu hayvan ile benim aramda ne kadar müşâbehet var!" diyerek, derhal kurdu ağzına alıp yutar! Biraz sonra kendisine bir ağırlık gelerek oracıkda uyur. Rûyâsında bakar ki bir güvercin gelmiş üzerine konmuş, güvercin kendisine yazıyı okumayı öğrettiği gibi mûsikiyi ve hattâ Giz, Ezel, Ârârî namlarındaki üç makamı da talim etmiş, bu makâmâtan birincisinin yortu günlerinde, ikincisinin perhiz günleriyle paskalyalarda ve cenaze merasimlerinde, üçüncüsünün de senenin başlıca eyyâm-ı mahsûsasında terennüm edilmesi lâzım geleceğini de söylemiş. Saint Yard, bu vakadan sonra doğruca memleketine avdetle sanat-ı gınânın kavâidini hâvî bir kitâp telif etmiş ki elyevm Habeşîler nezdinde makbûl ve muteber imiş!"

Villoteau Habeş râhiblerinin ellerinde bir takım mecmûalar gördüğünü ve bu mecmûalardaki notaların Yunan-ı kadîm mûsikîsinin tarz-ı tahrîrine muvafık olarak Amâra nâmındaki Habeş lehçesine mahsûs harfler ile yazıldığını beyân ettikten sonra Habeş notasına dâir malûmât-ı mufasssala veriyor. Bu malûmâtın hülasâsına nazaran, Habeşiler mûsikilerini yazmak için sûret-i muhtelifede tertîb olunmuş elli üç şekil ittihâz etmişlerdir. Bu eşkalın her biri Avrupalılar'ın notasında olduğu gibi bir nağmeyi ve o nağmenin derece-i hiddet ve sıkletini göstermeyip nağmelerin derecâtı arasındaki eb'âd-ı mûsikiyyeyi göstermektedir. Nasıl ki Şark Ortodoks kiliselerinde müstamel notalarda bu esâsa tevfikân yazılmaktadır.

Maahâzâ Habeş notasında daha birçok işârât-ı muhtelif mevcûd ise de bu işârâtın medlullerine dâir Habeş râhibleri tarafından verilen izahattan mösyö Villoteau bir şey anlayamadığını söyleyerek yalnız elli üç adedinin zikri ile iktifâ ettiğini ilâve-i makâl ediyor.

Villoteau'nun Mısır'da mûsikîlerini tedkîk ettiği akvâmın biri de Kıbtîler'dir. Hıttâ-i Mısıriyenin en kadîm sekenesi Kıbtîler olduğu ve kadîmen bunların ecdâdı zamanında ulûm-i sâire ile fenn-i mûsikiyenin mertebe-i tekemmülü hakîm-i şehîr Eflâtun'un âsârında görülen medâyihten anlaşıldığı halde Kıbtî tâifesinin el yevm Mısır ahâlisi beyninde maârifce en geri kalmasına ve mûsikîlerinin de o nisbette bir inhitâta uğramasına Villoteau teessüf ediyor ve diyor ki :

"Kıbtîler'in terennümâtı bana can sıkıcı ve yeknesak geldi. Eğer Mısır-ı kadîm rehhabîninin Oziris nâmındaki mabûdlarının şerefine okudukları duâlar hep bu terennümâtâ müşabih ise Eflâtun'un medâyihine teaccüb etmemek elden gelmez. Kıbtîler'den öylelerini gördüm ki hurûf-i savtiyyeden birini tutturup onun üzerinde bir çâr yek saat terennüm etti. Kilise mûsikîlerinde de güftelerin böyle gâyet seyrek taksimi kâidesi câri olduğundan âyin-i rûhânîleri pek uzun sürmektedir. Kiliselerinde ayakta durmanın mecbûri bulunmasından dolayı Kıbtîlerin ukâz denilen bir nev' koltuk değneğine dayanarak hitâm-ı âyine kadar bekleyebilmektedirler. Birçok kereler biz de kıbtîlerin âyîn-i rûhânilerinde hâzır bulunduk. Bizim koltuk değneğimiz olmadığından duvarlara dayanmakla yorgunluğumuzu tadile çalıştık ve her defasında tâb u tüvânımız kesilmiş, sıkıntıdan bunalmış bir halde kendimizi dışarı atmağa mecbur olduk.

Mösyö Villoteau Kıbtîlerin mûsikîsi hakkındaki mutâlaâtını müteâkib Kıbtî râhiblerinden zabt ettiği bir şarkıyı alafranga nota ile yazarak kitabına ilâve etmiştir.

Mevzû-ı bahsimiz olan eserin ikinci kısmı Asya ve Avrupa akvâmından Mısır'da mütemekkin olanların mûsikîlerine müteallik malûmâtı hâvî bulunuyor. Bu kısmın birinci bâbı Türkler ile İranlılar'ın mûsikîsine tahsîs edilmiş ve zâten bu iki mûsikînin nazariyatça Araplarınkinden pek farklı olmaması onlara dair ayrıca tafsilat îtâsına hâcet bırakmamış ise de bahs ettiği mûsikîden sonra o şube-i lahne ait birkaç eserin notasını ilâve etmek husûsunda müellifin ittihâz kerdesi olan usûle bu bâbda riâyet edememesi mûcib-i teessûf oluyor ki bunun da sebebini Villoteau şu sûretle hikâye ediyor:

"Mısır'da birçok Türk ve Acem şarkılarıyla raks havaları yazmış idim. Gerek bu notaları ve gerek Hind mûsikîsi üzerine topladığım malûmâtı muhtevi olan defterlerimi koyduğum çanta Fransa'ya avdet için bindiğim geminin anbarında bulunuyor idi. Uzun müddet devam eden deniz yolculuğu esnâsında nasılsa anbara giren sular çantaya nüfûz ile içindeki evrâkı çürütmüş, Pâris'te çantamı açtığım vakit : Kâhire'de mülakât ettiğim bir Türk tacirinden yazdığım Türkçe bir şarkıdan mâadâ evrâk-ı sâirenin büsbütün okunmaz bir hâle geldiğini maatteessûf gördüm, binâenaleyh yalnız o şarkının notasını derc ile iktifâya mecbûr oluyorum."

Bu şarkının güftesi "Esti nesîm-i nev bahar açıldı güller demâdem" makâmı da rast olduğunu görünce vehleten Hacı Ârif Bey merhumun yine bu güfte üzerine bestelediği şarkıyı hatırladık. Halbuki Villoteau'nun yazdığı şarkının usûl ve nagamâtı Ârif Bey'inkine asla benzemediği gibi zâten o târîhte mîr-i mümâileyhin henüz tevellüd bile etmemiş olduğunu tahatturla bunun da aynı güftenin eski bir bestesi olduğuna şüphemiz kalmadı.

Kısm-ı sâânin ikinci bâbı Mısır'da mütemekkin Suriyeliler'in mûsikîsi hakkında Villoteau'nun icrâ ettiği tedkîkâtın bâhistir. Bu tedkîkâtın hulâsasına nazaran Suriyeliler şimdiye kadar mûsikîye dâir hiçbir kitâp yazmamışlar ve kiliselerinde okudukları duâları da yazacak notaları olmadığından hep ağızdan öğrenegelmişlerdir. Suriyeliler'in mezhepleri gibi terennümâtı da ikiye ayrılmıştır. Bu terennümâtın biri Saint Efrem, diğeri Otişe'sin telâmîzinden Yakûb tarafından bestelenmiştir. Her iki mezhebe âit olan mûsiki esâsen sekizer makâmıdan müteşekkildir. Saint Efrem mezhebine sâlik olanların nagamâtı o kadar düz, latîf ve muntazam ise Yakûbîlerinki o derece karışık ve lüzûmsuz tertîbât-ı acîbe ile anlaşılmas bir halde imiş. Villoteau her iki mezhebe mensûb olan kiliselerde okunan duâları sekiz makâmıdan birer numûnesini nota ve güfteleriyle beraber eserine ilâve etmiştir.

Bâb-i sâlis Mısır Ermenileri'nin mûsikîsine mütedâir malûmâtı ihtivâ ediyor. Biz en ziyâde bu kısmı istifâdeli bulduk, çünkü Ermeni mûsikîsinin hem oldukça muntazam bir nazariyesi, hemde husûsî bir notası vardır. 1711 senesinde "Şurûder" isminde bir zât Amsterdam şehrinde neşr ettiği bir eserde ¹⁹ Ermenilerin işârât-ı mûsikiyyesiyle kiliselerine mahsûs terennümâtın bazılarında bahs etmiş ise işârât-ı mezkûrenin delâlet ettiği maânî-i lahniyyeyi bildirmemiş idi. Villoteau bu işârâttan başlıcalarının medlûllerini izah ediyor diğerlerinin de ifâde ettikleri maânîyi bilen kimse bulamadığını söylüyor.

Villoteau'nun eserinde gördüğümüz Ermeni notasının eşkâli kırk üç adeddir ki bunlar alafranga notanın işârâtı gibi bir mıstarın (Gamme) hâvi olduğu nağmelerin derecâtını ifade etmeyip bazı nağmeler mecmûunu sesin gâh tize ve gâh petse doğru ne sûretle sevk edileceğini, bir de tarz-ı tegannîye âit farkları göstermeye delâlet eden eşkâl-i mahsûsadan ibârettir. Gerek bu işârâtın ve gerek Ermeni mûsikîsinin menşei hakkında Villoto bir hayli tahkikat icrâ etmiştir. Rivâyete göre, ezmine-i kadîmede Ermeni patriki bulunan "Mesrop" nâmında bir zât kilise duâlarıyla rûhânî bestelerinin Ermenîler'in kadîm lisânı olan "hâyık" lehçesi üzere okumasını arzu ederek bu lisânın sûret-i telaffuz ve tegannîsini hakkıyla irâe edebilecek işârât keşfine hasr-ı zihin etmekte idi. Çünkü kadîm Yunânîler ile İranîler arasında vukû bulan muhârebât-ı müteaddide sebebiyle Ermenîler'in o zamana kadar kullandıkları işârât-ı mûsikiyye külliye zâyî olmuş ve hâyikan lehçesi yerine de Yunan-ı kadîm lisânı kâim olmaya başlamış idi. Patrik mümâileyh müddet-i medîde seyr u seyahât edip asrının en âlim ricâliyle görüşmüş ve onların bu bâbdaki fikrini anlamağa gayret etmiş ise de mesâisi neticesiz kalmış idi. Nihâyet milâdın 364 tarihinde bu işârât kendisine güya kuvve-i maneviyye ile talîm edilmiş ve müddet-i medîde devam eden tettebbuâtı bu sûretle semeredâr-ı muvaffakiyyet olabilmıştır.

Villoteau Ermenî mûsikisi hakkındaki mülâhazâtın nihâyetinde kiliselerde okunan dört makâm-ı esâs ile dört makâm-ı ferîden ve bir de "İsdeği" nâm makâmından bestelenen ve Ermenice " Orejnes tesevvuh âyezder zeybârum" güftesiyle başlayan manzûmeyi evvelâ Ermeni badehû Avrupa notasıyla yazmıştır.

Villoteau, kitabının dördüncü bâbını Mısır'da sâkin Rumlar'ın mûsikîsine hasr ediyor. Bu zeminde icrâ-yı tedkikât ne derece müşkil olduğunu beyâna hâcet yoktur.

¹⁹ Thesaurus Linguae Armenicae Antiquae Modieruae

Çünkü o zamana kadar Yunan-ı kadîm mûsikîsi üzerine beyân-ı efkâr eden Avrupa ulemâ-yı mûsikîsi hep zanniyât ve faraziyât vâdisinden ileri gidememiş idi. Yalnız muhakkak olarak bilinen şurası idi ki, "Dâmâsen" lakabıyla iştihâr eden "Saint Jean" râhib sekizinci asr-ı milâdîde Rum kilisesi mûsikisini ıslâh ederek taht-ı intizâma almış ve bu rnûsiki için icâd ettiği notanın eşkâli bile mazbut bulunmuş idi. Ancak bu ıslâhâtınmeden îbâret olduğu ve eşkâl-i mebhûsenin ifâde ettikleri mânâ büsbütün mechûl idi. Hattâ Avrupa kütüphânelerinde birçok nüshaları bulunan ve Rum kilisesi mûsikîsinden bahs eden resâil-i müteaddideden de meselenin nukât-ı mübhimesini hall edecek delâil ve vesaikin fıkâdânından nâşî tamamıyla istifâde edilemiyor idi.

Mesâi-i ciddiyyesi sâyesinde Villoteau bu vesâiki elde etmeye muvaffak olmuştur. Evvelâ Rum râhiblerinin "Papadik" tesmiye ettikleri mecmûalarında muharrer notaları aynen istinsâh etmiş ve badehû Kahire Rum kilisesi sermuğannîsi "Don Gabriel"den bu notaların usûl teğannisini öğrenmek maksadıyla uzun müddet ders alarak eserinde Rumlar'a mahsûs işârât-ı lahniyenin sûret-i tahrîr ve kırâatını mükemmelen izâh ve Avrupa notasıyla nasıl terceme edelebileceğini dahî mümkün mertebe irâe eylemiştir.

Villoteau beşinci ve sonuncu bâbda da Mısır'daki Musevî cemâatinin mûsikîsinden bahs etmektedir. Bu mûsikîye dâir bir hayli malumât-ı târîhiye verdiken sonra müsevîlerin mükemmel bir notası bulunmamakla beraber Sinagoglarında okudukları duâların usûl terenümünü gösterecek sûrette bâlâda zikri geçen işârât-ı lahniyye kabîlinden bir takım rumuz ve eşkâle mâlik olduklarını beyân ve mutâdî veçhile bu eşkâlin medlûllerini alafranga nota ile yazarak hatm-i makâl etmiştir.

Şu iki makâle-i nâçiz ile telif-i güzîn-i âlimânesinin mündericâtı hakkında kâriyerimize bir fikir icmâli itâsına gayret ettiğimiz Villoteau'nun hayât-ı mûsikîsi garbiyyûn'un tedkîkât-ı fenniyyede ne derece ileri girdiklerine, nasıl çalıştıklarına parlak bir numûne teşkil edebilir. Burada kemâl-i samimiyetle temenni edeceğimiz bir şey kalmış ise o da her şube-i ilm ve fenn için Osmanlılar arasında da böyle müdakkik ve mütehassısların yetiştiğini görmekten ibârettir.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ bu makâlesinde de bir önceki bahsetmiş olduğunu makâlenin devamı niteliğinde olan Villoteau'nun Arap mûsikîsi hakkındaki araştırmalarını anlatmaktadır. Villoteau Arap müziğini araştırırken dinlemiş olduğu eserlerini batı müziği arızalarına göre notaya aldığı için Arap müziğindeki ara komaları tam olarak gösteremediğinden

bir hayli sıkıntı çekmiştir. Çünkü kayıt altına aldığı eserlerin tamamen başka bir havaya büründüğünün farkında olan olan Villoteau'nun bu müşkil durumu Araplar'a ait bir enstrumandaki perdeleri görmesiyle hallolmuştur. Önceleri başlarda kulağını tırmalayıcı olarak işittiği eserlerde, karşılaşmış olduğu kişilerin mûsikîden anlamadığına ve perdeleri yanlış bastığı düşüncesi hakimdi fakat arada geçen zamanda Arap müziğine ülfet kazanmış ve arap enstrumanındaki perdeleri görmesiyle karışık olan bu durumu çözmüştür. Bu durumun anlaşılmasından sonra Villoteau Arap müziğinin nazariyatını, makamlarını, sesler arasındaki uzaklığı çok güzel bir şekilde şerh etmiş ve bunun hiçbir Avrupalı'ya nasip olmadığını belirtmiştir. Villoteau Araplar'a ait 9 eseri batı notasına aldığını bu eserin hem Latin harfleriyle hem de Arap harfleriyle kaydedilip Fransızca'ya tercümesi yapılmıştır. Villoteau eserinde, Mısırlılar'a ait rakkâselerin rakslarını, Karagöz oyununa benzeyen oyunlarının nasıl icra edildiğini ve bu esnada okunan şarkıları, dini merasimlerde okunan eserleri notaya almış, Nil nehrinde kürek çekenlerin okumuş olduğu mavalları, sokakta dilenenlerin okuduğu nağmeleri, nikah merasiminde okunan eserleri kısaca günlük hayatta insanların sevinç ve üzüntülerini ifade eden her türlü etkinliği Villoteau kayıt altına almıştır. Villoteau'nun bu çalışmasından önce Habeşlere ait yapılan araştırmaların çok yanlışlarla dolu olduğunu belirtmiştir. Villoteau bunun dışında Kıbtilerin müziğini, Mısır'da Türk ve Acemler'e ait birçok şarkıyı notaya aldığını ve Hint mûsikisi hakkında birçok bilgi topladığını belirtiyor. Villoteau mûsikî tarihinde şimdiye kadar pek üzerinde durulmamış Suriye mûsikisi özellikle de kilisedeki mûsikî hakkında bilgiler vermektedir. Villoteau ayrıca Ermeni, Rum ve Musevi musikilerini incelemiş ve bazı eserleri de notaya almıştır.

Rauf Yektâ Villoteau hakkında kütüphaneden elde ettiği bu iki makâlenin Garplıların Şarklılar hakkında yapmış olduğu araştırmaların bizlerden ne kadar ileri oldukları belirmiştir. Böyle bir eserin meydana gelmesinden duyduğu memnuniyet yanında Osmanlılar'da da bu gibi çalışmaların yapılmasını temenni etmektedir.

XIII. GARB MÛSİKÎSİNDE MEYL-İ İSTİŞRÂK²⁰

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Vaktiyle Bağdad, Buhara gibi şarkta merkez-i ulûm ve fûnûn olan şehirlere Araplar "beldetü'l-marife" tesmiye ederler imiş. Herbiri bir fende mütebahhir erbâb-ı

²⁰ Sy. 56, s. 150, 1912.

irfânın temekkûn ettiği bu şehirlerde müteaddid mebâhis-i ilmiyye üzerine teâtî-i efkâr olunur ve her müntesib-i marifet dâire-i ihtisâsı dâhilinde yeniden yeniye kitaplar telif ve tadrîsiyle teşnegân-ı ilm ve irfânı seyrâb etmeye gayret eder imiş. Memâlik-i şarkiyyede elyevm bu mâhiyeti hâiz bir şehir maatteessüf gösterilemez. Buna mukâbil asrımızda memâlik-i garbiyyenin birçok şehirleri daha vâsi bir mikyâsta birer "beldetü'l-marife" şeklini almıştır. Medeniyet-i hâzıranın a'dâd ettiği teshîlât ve vesâit gûnâ-gûn sâyesinde aralarında ilm ve fenn itibariyle ayrılık gayrılık kalmamış ve bunun neticesi olarak diyâr-ı garb birçok bilâd-ı marifetten müteşekkil vâsi bir "iklîm-i marifet" hâline gelmiştir.

Mesalâ Fransızlar'dan bir zât mensûb olduğu fenne dâir az çok şâyân-ı ehemmiyet bir makâle yazar ise o makâle yalnız Fransa'da değil milel-i muhtelif nezdinde dahî ait olduğu mehâfilin ehemmiyeti nisbetinde nazar-ı dikkati celb etmekten ve o nisbetde devamlı bir akis husûle getirmekten hâli kalmamaktadır. O bahse iştirak edenlerden tenkîd yâhud takdîr yolunda fikrini söyleyenler bulunuyor; elhâsıl makâle sahibi de mesâisinin boşa gitmediğini görerek hakîki bir zevk-i mesâî-perestî duyuyor.

Şuûbât-ı fûnûndan birine dâir mühim bir mevzu üzerine bir makâle yazınız; bu makâle şehrimiz resâil-i mevkûtesiyle neşr edilecek olduktan sonra yazılıp yazılmaması müsâvi gibidir. Garb bundan haberdar bile olmaz ama diyeceksiniz ki bunun sebebi Türk lisânının Avrupalılar'ca sâir elsîne-i garbiyye derecesinde bilinmemesidir. Halbuki ben sebebin bu olmasına da kâni' olamayacağım; çünkü Avrupa'da Türkçe'den fazla malûm olmayan Japon resâil-i mevkûtesi mündericâtını "*Revue Des Revues* " gibi Paris mecmûaları hulâsatan iktibâs ediyorlar. Demek ki biz henüz Avrupalılar nezdinde bir mevkî-i ilmî ve fenniye sâhip değiliz yâhûd terakkiyât-ı ahîremizden hâlâ kimse haberdâr değil de bize yine eski nazarla bakıyorlar; her halde ikiden biri şu kadar ki bu hâle karşı yalnız teessüfle iktifâ eder isek hiçbir şey kazanamayacağımız tabîdîr. Asıl hüner o mevkîi kazanmağa çalışmaktır ki bunu da ümmîd-i âtî-i vatan olan gençlerden beklemekteyiz.

Maamâfih garb matbûâtında velev bir şarklı tarafından olsun yazılan bir makâle hemân lâyük olduğu derecede nazar-ı dikkati celb ediyor. Nitekim Pâris'te çıkan *Revu Musicale* risâlesinin birkaç nüshâsına beş sene mukaddem şark makâmât-ı mûsikiyyesi hakkında yazdığım makâleler aynı telakkîye mazhar olmuş idi. Evvelâ meşhûr "Peleyel" piyano fabrikası müdürü Mösyö Gustav Leyon bazı istîzâhâtte bulunmuş ve îcâb eden

cevaplar verilmiş idi. Sâniyen yine bu makâleler mûsikîşinâsândan mösyö "Allikas" tarafından, yazılan tenkîdî ve tahlîlî bir sıra makâlâta zemin teşkil etmiş idi. Bu sûretle dermeyân edilen mütâlaat arasında insan kendisinininkine muhâlif fikirler bulunduğunu görse bile semere-i tetebbuâtın bizdeki gibi bir sükût-ı lâkaydâne ile geçiştirilmek bedbahtlığına uğramamasından dolayı yine memnun olmaktan geri duramıyor.

Şurasını da itirâf etmeliyim ki o nâçiz makâlâtın şark mûsikîsi hakkında beynel garbiyyûn müsâid bir cereyân-ı efkâr husûle getireceğini hiç de memûl etmez idim. Hâlbuki ahîren Brüksel'de neşr edilerek bir nüshâsı da muharrer-i âcize ihdâ olunan risâle-i mûsikîyye mündericâtı bu husûsta yanıldığımı gösterdi. Muharrir eser mösyö "Artur Maquaire ²¹" garb mûsikîsinde dahi şarkiyyûnun kullandığı perdelerin istimâlinden hâsıl olacak vûsat-i lahniyyeyi isbât etmek istiyor ve şark mûsikîsi lehindeki "tez"ini müdâfaa için "*Revüe Müzikal*"de münderic izâhâtten istiâne ediyor idi.

Meselenin tahlîl-i mündericâtına girişmezden evvel hâl-i hâzır anlaşılacak üzere Avrupa'da şark mûsikîsine karşı husûle gelmekte bulunan temâyül-i ciddî hakkında biraz malûmât vermeyi münâsip görüyorum. Filhakîka on beş yirmi seneden beri garb mûsikîşinâsânı arasında bir meyl-i istişrâk görülmektedir. Şüphe yoktur ki bu zeminde ilk hatveyi atan zât, geçende vefat eden muallim-i şehîr "Bourgault Docoudray" idi. Fransa'nın medâr-i iftihârı olan esâtizeden Saint-Saëns dahî bu yoldaki mesâisiyle temeyyüz etmekte idi. Bu renârefte de "Sen Sans"ı takib emeli, bazı gençlerde dahî mevcûd ise de yolun gayr-ı mekşûf olması, esnâ-yı râhda tesâdüf edilecek bir takım mevânî'in ne sûretle bertarâf edileceğine dâir salâhiyettâr mehâfilce kat^c bir reyî dermeyân edilmemesi bu pür-heves gençlerin bütün şevk ve gayretlerini kırıyor idi.

Garb mûsikîsini esaslı bir teceddüde mazhar kılmak emelini besleyen bazı Avrupa gençlerinin mütereddid hatvelerinden ne gibi bir hâlet-i rûhiyyede bulundukları kolayca anlaşılıyor idi. "*Revue musicale*" de makâmât-ı mûsikîyyemiz hakkında verdiğim nazarî ve amelî malûmâtın işte bu nokta-i nazardan mûcib-i istifâde olmasına bilhassa gayret etmiş idim. Hattâ misâl olarak şark mûsikîsinin uşşak, bûselik, nihâvend nâmları verilen makâmât-ı latîfesini teşkilât-ı lahniyeleri itibariyle izâh ederek bu makâmların garb mûsikîsinde istimâlinden husûle gelecek servet-i lahniyyeyi göstermeğe çalışmış ve bu münâsebetle Avrupa mûsikîsini mahdûd bir dâire içinde kalmağa mahkûm eden esbâb

²¹ M. Artur Maquaire ; 722, Chaussee de Waterloo, Bruxelles

sırasında "ton majör" 8/9 ile "ton minör" 9/10 arasındaki farkın ameliyâtta ihmâl edilmesini zikr etmiş idim. Garbiyyûnun 80/81 sûretinde gösterenleri bu farkın, şarkîyyûnca daha müşîkâfâne bir tedkîk neticesinde 524288/531448 kıymetinde olarak kabul edildiğinden bahs ettiğim sırada bizim segâh ve bûselik nâmlarını verdiğimiz perdeler arasında bulunan fark-ı mezkûrun garb mûsikîsinde mevkî-i istimâlden iskât edilmesinin uşşâk ile bûselik gibi aralarında beyaz ile siyah kadar fark bulunan iki makâmın "minör" denilen şekle inkılâbına sebep olduğunu da ayrıca zikr etmiş idim.

Şimdi anlıyorum ki bu sözlerim ümîdimin fevkinde bir tesir husûle getirmiş; bunu geçen hafta postasıyla aldığım bâlâda zikri geçen Brüksel matbû'ı risâle-i mûsikiyye isbât etti. Risâlenin postamızda geçirdiği ser-güzeşt de garîb: Sâhib-i eser, risâlesinin üzerine sardığı banda ismimi yazdıktan sonra alta da adres olarak "İstanbul Konservatuvarında profesör" cümlesini ilâve etmiş! Postahâne de İstanbul Konservatuvarı'nın Beşiktaş'taki mûsîka-i hümayûn kışlası olacağına hükm ederek risâleyi oraya göndermiş; bunu da bandın üzerinde Tophane posta şubesinin mührü ile bir de şerh bulunmasından istidlâl ettim. Brüksel'den İstanbul'a kadar şedd-i rahilden sonra şehir içinde küçük bir cevelân yapmak suretiyle mürseli ileyhine vâsıl olabilen bu risâle "Enharmonisme et futurisme" ünvânını hâiz ve 39 sahîfeden mürekkebi idi. "Anarmoni" nedir? İbtidâen bunu îzâh edelim. Bu kelimenin biri yeni, diğeri eski olarak iki manâsı vardır: Piyano gibi "mutedil mıstar" hesabıyla yapılan âlâtta meselâ do diyez ile re bemol gibi esâsen yek diğereinden farklı iken "itidâl" Tamperament hatırı için birleştirilen notalara "anarmonik"ismi verilir ki bu kelimenin manâ-yı cedîdidir. İkinci manâsına gelince, Yunan-ı kadîm mûsikîsinde müstamel olduğu Avrupalılar tarafından iddiâ edilen üç nev cins Genres'den üçüncüsüne verilen isimdir ki "Batlamyus"un kavlince 3/4 nispetindeki bir zû'l-erba' Quarte bu'dundan evvelâ 4/5 nisbetinde bir bu'd ifrâz ettikten sonra bakî kalan 15/16 bu'dunu da biri 45/46 diğeri de 23/24 nisbetinde yine iki bu'da ayırmaktan ibâretdir. Tabîr-i diğerele "sol-do" zû'l-erba'ı dâhilinde evvelâ rast, sâniyen segâh perdelerine basmakla beraber segâh - çargâh arasını dahî 45/46 ve 23/24 nisbetlerinde iki kısma taksim ve husûle gelecek perdeleri sırasıyla icrâ etmek suretiyle do'ya çıkmak gibi ki Avrupa ulemâ-yı mûsikîsi "anarmonik" cinsi nâmı verilen bu tertîb-i garîbin Yunan-ı kadîm mûsikîsinde kullanıldığına zâhibtirler²²

²² Halbuki bu tertibatın "sarf-ı nazarı" bir takım ihtimâlâtdan ibâret olub Yunan kadîm-i mûsikîsinde böyle garîbü'ş-şekl bir "cins" müsta'mel olmadığı ve bu husûsta Avrupalılar arasında nasılsa yerleşmiş

Mösyö Arthur Maquaire'nin eserinde mevzubahis olan "anarmonizm" mesleği ise kelimenin yeni manâsından alınmış bir tabirdir ki bundan kast edilen manâ dahi bir notanın "diyez" i ile fevkîndeki notanın "bemol" ü arasındaki farkı şimdiki gibi birleştirip her ikisini de icâbına göre kullanmak ve daha vâsi' bir şekli olmak üzere bir "bu^cd-i zülküll" octave dâhilinde "yirmi dört" rub' perde kabul ederek bunları câbe-câ isti^cmâl sûretiyle garb mûsikîsine şimdiye kadar hâiz olmadığı vûsat ve tenevvu-ı lahnîyi vermektir.

"Müstakil mûsiki" taraftarlığı manâsına olarak füturizm nâmıyla dahî yâd edilen bu mesleğin müdâfileri Avrupa'da bizim zann etmeyeceğimiz derecede çoğalmaya başlamış. Mösyö Arthur Maquaire'nin eserinde anladığımıza göre füturistler geçen 1911 senesi Mart'ının 12. günü tarihiyle Avrupa'da bir beyânname neşr etmişler; mûsikîde büyük bir inkılâb meydâna getirmek fikriyle çalışan bu gençlerin beyânnâmesinde dermeyân edilen temenniyât arasında en mühim ve netâyic-i amelîyyesi itibâriyle bizce en ziyâde şâyân-ı dikkat gördüğüm cihet, neden ibâret olduğu bâlâda bir nebze îzâh edilen "anarmonizm" mesleğinin bir şart-i esâsî olarak kabûlü teklif edilmesidir. Beyânnamenin nihâyetinde oldukça garîb görünecek bazı temenniyât da var: meselâ "füturist"ler diyorlar ki:

"En son ihtirâât-i fenniyyeyi hatve be-hatve takîb ederek tabiatte vücûda gelen tahvilât-ı cedîdeyi derhâl mûsiki ile tasvir edememeli miyiz? Merâkiz-i medeniyet olan şehirlerdeki caddelerin, büyük dârüssınâaların, trenlerin, transatlantik vapurlarının, zırhlıların, otomobillerin, tayyârelerin mûsikisini ifâdeye yol bulabilmek, buhar makinelerinin izâz-ı nâm ve şânı ile elektriğin galebe-i kat'îyesini alkışlayabilmek az muvaffakiyyet midir?"

Mösyö Arthur Maquaire risâlesini beş fasla taksim etmiştir. Birinci ve ikinci fasıllarda Avrupa konservatuarlarının takib ettikleri usûl-i tedris dolayısıyla genç zekâların serbest inkişâfına ne gibi mevânî' îkâ' edildiğinden, garb âlem-i mûsikîsinde hükm-fermâ olan bazı yolsuzluklardan bahs edilmektedir. Üçüncü fasılda "füturist" lerin maksadı, ne istedikleri ber- tafsîl-i izâh olunuyor.

olan zannın büsbütün hilâf-ı hakikat olduğu Paris konservatuarı nâmına neşri der-dest bulunan "muhitü'l-mûsiki" ye yazdığımız eserde delail ve vesâ'ikıyla isbât edilmiştir.

Risâlenin "anarmonizmin tarîk-i amelîsi" unvânını hâiz olan dördüncü faslı, hâl-i hâzırda Avrupa mûsikîsi nazariyesinin müstenidâtı olmak üzere garb hikmet şinâsânının âsârında mûnderic olan "kavâid-i resmiye" ile bunun şekl-i muâdili bulunan "mutedil mıstar" nazariyesinin sekâmet ve nekâyısını bilcümle delâiliyle ihtivâ etmektedir. Buna mukâbil müellif-i eser, füturistlerin kabul ettikleri mıstarda her "bu'd-i tanînî" nin (ton) dört kısma taksim edilerek icâbına göre "rub", "sülüs" ve "nısf" seslerin kullanılacağını ve böyle bir mıstarın sâha-i ameliyata îsâli için evvel emirde "mikyâsül-savt" nâm âletin iânesine bil-mürâca^ca istihsâl edilecek nagamâtın enabîb-i müteşavvite, yâhud "Eristallophone Enharmonique" tesmiye edilen billûrî safîhalara tesbît olunacağını, bundan sonrasının da âlât-ı mûsikiyye âmillerince düşünülecek bir mesele olduğunu beyân ediyor.

Risâlenin "istikbâl yolları" serlevhâlî beşinci faslında Mösyö Maquaire "füturist" gençlerin bundan böyle tarîk-i teceddüde bir sûret-i "azimkârânede ilerlemeleri için bir manî" olmadığını, hattâ vaktiyle mösyö Lui Luka nâmında bir zât tarafından yazılan eserde (²³) şimdiki majör ile minör makâmı hâricinde vücûdu gösterilmiş olan makâmâtı mevki-i icrâya vaz^c etmek mümkün olacağını söylüyor ve bu münâsebetle Alman hikmetşinâs şehîri "Halimholic" in "Fenn-i Mûsikînin Nazariye-i Fiziyojikiyyesi" ünvanlı eser-i âlimânesinde Arap hânende ve sâzendelerinin elhân-ı şarkıyyede müsta'mel olan eb'ad-ı muhtelif-i mûsikiyye arasındaki farkları "gayr-i kâbil-i icrâ" zann etmelerinin hükümsüzlüğü hakkında îrâd ettiği şu sözleri nakl ediyor:

"Garb sanatkârlarının fikrinde bu farklar o kadar küçüktür ki bunların tesîr-i bedîsini takdir edebilmek için fevkalâde bir terbiye-i seniyyeye ihtiyâç görülmektedir. Halbuki asr-ı hâzır mûsikîşinâslarının bu yoldaki fikirlerinin doğru olmadığını iddîâ edebilirim; çünkü, onlardan hiçbiri bu muhtelif makâmât-ı şarkıyyenin "bil-amel" mevki-i icrâya vaz^cını ve aralarındaki farkların vâsıta-i sem^c ile kâbil-i takdîr olup olmadığını tecrübe etmemiştir.

Mösyö Maquaire yine "Helmole" un eserinde tesâdüf ettiği şu sözleri de nazar-ı dikkate vaz ediyor : "Biz küçük yaşımızdan beri kulaklarımızı ancak "mu'tedil mıstar"ın seslerine alıştırmış ve bu sûretle hiss-i mûsikîmizi, makâmât-ı kadîmenin tenevvü'ât-ı lahniyyesi meyânında yalnız majör ve minör dediğimiz iki makâmın pek kolay olan farklarını bulabilmek sûretiyle perverde etmiş bulunuyoruz. Bizim temezzücât

²³ Une revolution dans la musique, Paris, 1849

"Accords" teşkili, makâm değiştirilmesi "modulations" vesâitine mürâcaat sâyesinde husûle getirmek istediğimiz furûk-i ifâde-yi mûsikîlerine "ilm-i âhenk"i kabul etmeyen akvâm-ı şarkıyyenin muhtelif makâmlarındaki daha nâzik, daha mütenevvi vesâit ile icrâ edecekleri tabîidir; bundan dolayı akvâm-ı mezkûrenin kulakları bu gibi furûk-ı nâzikeyi idrâk husûsunda bizimkilerden ziyâde hassas olmasında taaccüb edecek bir şey yoktur."

Helmoltz gibi bir mütefennîn-i şehîrin bu sözleri "füturist"lerin en gayûru olduğu eserinden anlaşılan Mösyö Maquaire'e beyanâtında biraz daha cesâret-bahş oluyor ve bil-münâsebe bizim "*Revue musicale*" deki izâhâtımızı mâkâm-ı istişhâdda îrâd ederek diyor ki;

"Helmoltz'ın sözleri ne kadar doğrudur! Mantikî olarak düşünelim. Fisagoras koması "Comme de Pythagores" 524288/531448 nisbetinde olduğu bildirilen bu^cd-ı mûsikî, mâdemki bir kıymet-i lahniyyeyi hâizdir ve mâdemki şarkıyyûn Rauf Yektâ tarafından nihâvend, uşşâk, bûselik makâmları hakkında yazılan makâlâtta isbât edildiği veçhile bir "bu^cd-i zülküll" (octave) dâhilinde 24 bu^cdu gerek sesleriyle gerek sazlarıyla icrâ edebiliyorlar imiş; O hâlde biz garbiyyûn sâha-i mûsikîde şarkılardan niçin daha dîn bir mevkide kalıyoruz? Niçin? Niçin?..."

Bundan sonra Mösyö Maquaire "Füturistlerin tiyatro âleminde dahî ne gibi tahavvülât-ı mühimme istihsâlini ümid ettiklerine nakl-i kelâm ile bu bâbda bir hayli mütâlaât serd ediyor ve rufekâ-yı mesâîsini gayretlerinde devam ve her türlü mevâkî-i iktihâma teşvik ederek sözüne hitâm veriyor.

Garb elhânşinâsânı arasında uyanan istişrâk-ı mûsikî emelleri bizce birkaç nokta-i nazardan câlib-i dikkat ve enbâhtır. "Ulûm ve funûn-ı mütennevviada akvâm-ı garbiyyenin tarîk-i terakkîde bizden pekçok ileride bulunduğunu ve terakkî için o akvâm nezdindeki "ulûm ve funûnu" aynen iktibâstan başka çâre olmadığı hakikâtini bit-tab^c zihinlerimize koymuş olduğumuz cihetle bir hâl-i metrûkiyyette kalmış olan mûsikîmizi canlandırmak için de garbî taklîd ve tanzîr etmekliğimiz zarûri olduğunun vehleten hâtıra gelmemesi mümkün olamaz. Maahâzâ mûsikîye gelince şarkın büsbütün başka bir vaziyette bulunduğunu tetebbuât-ı mûsikîyyemize daha yeni başladığımız sırada anlayarak zann-ı umûmîye muhâlif gibi görünen makâlâtımızla hakkımızda birçok itirâzları celb etmiş idik. Şimdi görülüyor ki şark mûsikîsinin serveti hakkında vaktiyle "*İkdâm*" gazetesine yazılarak vatandaşlarımız arasında istihzâ ve istihfâflarla

karışık telakkîlere mazhar olan makâlâtımız memâlik-i garbiyyede hilâf-ı memûl bir hüsn-i tesir hâsıl etmiş ve mûsikimiz lehinde bir cereyân-ı efkâr husûlüne sebep olmuştur.

Buna bir taraftan sevinmekle beraber diğer taraftan mûsikîmizin esaslı sûrette canlanması için hiçbir şey yapılmadığına teessüf ediyoruz. Pây-ı taht-ı Osmânî henüz bir Dârülmûsikî'den mahrum, ciddî çalışacak olsak, Şark-i kadîmin en rakîk ve rûhnüvâz makâmât-ı mûsikîyyesini "asırların tekallubât-ı dûrâdûru arasında hüsn-i muhâfaza ile Avrupa'ya tanıtmış olduğumuzdan dolayı bâri mûsikî husûsunda olsun garb mehâfıl-i fenniyyesinin nazar-ı şükranını celb etmiş olur idik. Çifâide ki revîş-i hâzırımızla buna da muvaffak olacağımızı ümid edemiyorum. Şu halde memleketimizden alınan birçok mevâdd-ı ibtidâ'iyenin garb dârüssınâalarında nazar-rûbâ bir şekil verilerek yine bize satıldığı gibi sırf bu memleket mahsûlü, şark-ı kadîm dehâsının eser-i sanat ve marifeti olan birçok makâmât-ı latîfemizin de yakında "fütüristler tarafından birer birer alınarak tanıyamayacağımız bir şekil nevine ba'de'l-ifrâğ sâmia-i hayretimize îsâl edilmesine muntazır olmalıyız.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey bu makâlesinde başlığından da anlaşıldığı gibi garp mûsikîsinde son zamanlarda lanan şark mûsikîsinden esinlenme konusunu ele almıştır. Makalenin başında batılıların ilme olan yönelişi doğrululara göre çok daha ileride olduğunu belirtmiş, batılı memleketlerin adeta "iklim-i marifet" haline geldiğini belirtmiştir. Kendi memleketimizde yazmış olduğumuz bir makalenin yazılması ile yazılmaması arasında pek bir farkın olmadığına değinen Rauf Yektâ batıda ise bizim yazdığımız makalelerin henüz ilmi ve fenni bir dereceye sahip olmayışımızdan veya bize eski gözüyle baktıklarından dolayı rağbet görmediğini ifade etmektedir. Görüntünün her iki durumunda da bizim aleyhimize olduğunu ifade etmiştir.

Makâlenin devamına baktığımız zaman garplıların mûsikî yönünden doğuya yönelmesinde Rauf Yektâ Bey'in büyük katkısı dikkatimizi çekmektedir. Bunu da Paris'te çıkan *Revue Musicale* adlı risâleye beş yıl yazmış olduğu makalelerden ve bu makalelerin sorulu-cevaplı , açıklamalı, irdelenerek yazılmış olmasının büyük bir katkısını olduğunu görmekteyiz. Türk mûsikîsinin amelî ve nazarî bilgilerini makâlelerinde anlatmıştır. Bizim müziğimizde 24 perdenin olduğunu göstermiş ve bir komanın bile uygulamada çok büyük farklılık gösterdiğini anlatmıştır. Batıda kendi

fikirlerine muhalif bazı görüşlerin olmasına rağmen bu görüşün müspet bir şekilde karşılanması Rauf Yektâ'yı çok memnun etmiştir. Mösyö Artur Maquaire Rauf Yektâ'nın bazı makâlelerini kaynak göstererek batı müziğinde de doğuda kullanılan bazı perdelerin kullanılmasını önermektedir. Batılı gençler, Rauf Yektâ'nın makâlelerinde anlatmış olduğu bazı makamlarının bûselik, uşşak, nihavent gibi makâmların kullanılması batı müziğine güzellik katacağını savunmaktadırlar.

Mösyö Artur Maquaire yazmış olduğu eserde fütüristlerin mûsikîde büyük bir inkılap yapmak istediklerini belirten Rauf Yektâ, bunun Türk mûsikî için aslında iyi sonuçlar vermeyeceğini belirtmiştir. Bu sebeple de müziğimize sahip çıkmamız gerektiğini, bir "Darülmûsikî" mizin olmasının lüzûmunu ve müziğimizi batılılara en iyi şekilde tanıtmamızın zamanının geldiğini ifade etmektedir.

XIV. JEAN JAUQUES RUSSEAU MÛSİKÎŞİNÂS²⁴

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Geçen Haziran-ı efrencînin 28 inci cuma günü, şöhret-şiâr Jean Jauques Rousseau'nun iki yüzüncü sene-i devriye-i velâdetine müsâdîf olduğundan gerek Paris'te gerek müşârûn ileyhî maskat-ı re'si olan "Cenevre" şehrinde pek parlak merasim icrâ edilmiş ve bu merasime âlem-i medeniyyetin her tarafından gelen birçok kadirşinâsân iştirak eylemiştir.

Bu münâsebetle Avrupa gazetelerinin ekserisinde Rousseau'nun evsâf ve mezâyâsı hakkında pek çok makâlâta tesadûf olundu. Memleketimizin güzîde bir risâle-i mevkûtesi olan "*Mecmûa-i Ebuzziyâ*" dahi 153 üncü nomerosundan itibâren Cenevreli feylesofun terceme-i hâline dâir pek kıymetdâr malûmâtı hâvi olarak üstâd kaleminden çıkmış bir makâle-i nefise neşr etmeye başladı. "*Şehbâl*" in son nüshasında yine bu hakîm-i hakâyık-âmûza müteallık bir makâle-i mahsûsa münderic idi lâkin resâil-i garbiyye ve şarkıyyede neşr edilen makâlâtın kâffesinde Rousseau'nun hayât-ı edebîyye ve ilmiyyesinden bahsedilerek mûsikîye olan nisbet ve hizmeti bir iki sözle geçiştirilmekte idi. Halbuki Rousseau'nun şöhret-i mûsikîyyesi her halde şöhret-i edebîyyesinden az değildir. Fransız mûsikîsinin târîh-i terakkiyâtında Rousseau'nun büyük bir hisse-i mesâisi vardır. Alelhusûs Fransız ve İtalyan mûsikîlerinden hangisinin müreccah bulunduğu dâir serd ettiği mütâlaât-ı bîtarafâne üzerine Fransa'da açılarak

²⁴ SY 57, 1912.

mehâfil-i garbiyyeyi senelerce işgâl eden münâkaşa-i vevlenümâ Rousseau'nun şöhret-i mûsikîyesini dúbâlâ etmiş idi. Binâenaleyh neşriyât-ı vâkıayı bu cihetten ikmâl etmiş olmak fikriyle biz de müşârün ileyhın hayât-ı mûsikîyesi hakkında cem^c ettiğimiz malûmatı bu makâle ile kârîlerimize arz edeceğiz. Rousseau gibi onsekizinci asırda yetişen garb mütefekkirîninin bihakkîn ser-firâzânından olan bir hakîm-i bî-müdânî nâmına "*Şehbâl*" in yek diğerini müteâkip iki makâle neşr etmesi alelhusûs mevzûların külliyen başka olması itibariyle çok görülmez ümidindeyiz.

Jean Jauques Rousseau 'nın hidemât-ı mûsikîyesi başlıca iki cihete münhasır olup bunların biri "bestekârlık", diğeri de "mûsikî muharrirliği" sûretinde vukûa gelmiştir. Rousseau, alelâde bir terbiye-i mûsikîye görmediği, hatta muntazam bir tahsîl-i mûsikîyi bile takip etmediği için tahlîlât-i mûsikîye husûsunda alekser hatâlara düşer; âhenklendirdiği parçalarda garîbü's-şekl temezzücâta bile (Accords) tesâdüf edilir idi. Maahâzâ Rousseau'nun hudâdâd olan tab^c-ı selîm-i mûsikîsi ile mûsikîye karşı mütehasıs olduğu meftûniyyet-i rûhiyyesi rakîplerinin de taht-ı tasdîkindedir.

"*İtirâfât*" nâmıyla yazdığı eser-i meşhûrunda görüldüğü üzere henüz on dokuz yaşında iken İsviçre'nin "Lozan" şehrinde ilk defa bestekârlık tecrübesine kalkıştığı esnada Rousseau, tahrîr ve kırâat-i mûsikîye kavâidini de tamâmiyle bilmiyor idi; o târihten sonra bir taraftan kendi kendine bu kavâidi öğrenmiş, diğeri taraftan bilmeyenlere ta^callüm etmiştir. Rousseau'nun bu sûretle kavâid-i ibtidâiyye-i mûsikîyyeyi tahsîli de bir seyr-i muntazam takîp etmemiştir; bazen canı sıkılınca nota defterlerini parçalayıp bir tarafa atar, birkaç aylar mûsikî ismini ağzına bile almaz idi. Arası biraz geçtikten sonra Rousseau, mûsikîye yine en samîmi bir nedîme-i rûhî nazarıyla bakmaya başlar idi. Bu hal müteaddid defalar tekerrür etmiştir. Mûsikî erbâbınca umûr-ı müslimedendir ki bu fenne âvân-ı tahsil olan Saint Tofolitde intisâb edilmez ve uzun müddet süren temrînât ile müşkilât-ı tadrîciyyeye alışılmaz ise bu müşkilâtın iktihâmına muvaffakiyyet haylice müşkil olur.

Bununla beraber bîçâre Rousseau, yirmi dokuz yaşında olduğu ve bütün servet-i maddiye ve maneviyyesi, cebindeki on beş Fransız lirası ile birçok mesâî neticesinde ihtirâma muvaffak olduğu yeni bir mûsikî notasının usûl-i tahrîrini gösteren eserinin müsveddesinden ibâret bulunduğu halde Paris'e geldiği vakit medâr-i taayyüşünü yine vâsita-i mûsikî ile temîne mecbûr bulunuyor idi.

Rousseau eserinin kendisi için büyük bir şöhret temîn edeceğine emin idi. Paris Fünûn Akademisi'nin 2 Ağustos 1142 tarihli ictimâında Rousseau eserini okutmaya muvaffak olmuş ise de bu yeni notanın kıymet-i fenniyyesi hakkında beyân-ı fikir ve mütâlaaya davet edilen akademi, Rousseau'nun ihtirâna karşı biraz ihtiyâtkârâne bir lisân kullanmış idi. "*Tahrîr-i Mûsikî İçin Yeni İşârât Vaz-ı Tasvîri*"²⁵ ünvanını hâiz olan bu eser, Rousseau'nun vefâtından sonra külliyyât-ı âsârı meyânına idhâl edilmiş ise de o esnâda her ne sebebe mebni ise Rousseau eserini akademiye takdîm ettiği şekilde neşr etmemiş idi. Bir müddet sonra Rousseau, mebhûsâne eserini gözden geçirip bir hayli ilâvât-ı icrâ ve 1743 senesinde "asr-ı hâzır mûsikîsi hakkında tettebbuât"²⁶ nâmı altında mevkî-i intişâra vaz' etmiştir ki külliyyât-ı âsârı meyânında bu eseri de dâhildir.

Mûsikîyi müşkilâtla öğrenen kimselerde görüldüğü veçhile Rousseau da tahrîr-i mûsikî için müstamel işârât ile bu işârâtın sûret-i terkinde birçok yolsuzluklar bulunduğu kâni idi. Filhakîka Rousseau, mezkûr eserinde notanın işârât-ı müttehîzesine, anahtarlarına, tebdîl-i makam kavâidine, diyez ve bemollerine, imtidâd ve sükût işaretlerinin eşkâl-i mütenevvia sına... Elhâsıl notanın bütün anâsır-ı esâsiyyesine şiddetle itiraz ediyor ve her şeyden evvel nagamât-ı seb'â-i asliyyeyi yani do, re, mi, fa, sol, lâ, si notalarını göstermek için 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 rakamlarının istimâlini tavsiye ederek bunda büyük bir sâdelik ve suhûlet bulunduğunu musırrâne iddia ediyor idi. Halbuki bu yedi notanın muhtelif bu'd-i zülkül (Octave) lerden hangisine âit olduğunu tefrîk, diyezlerle bemolleri, imtidâd ve sükût işaretlerini vesâireyi irâe için Rousseau o kadar işârât ittihâzına mecbûr oluyor idi ki bu işârâtın miktârı itirâz ettiği notanın eşkâlinden aşağı kalmamakta idi.

"Reymond" isminde bir müellif-i mûsikî tarafından 1824 senesinde "*Turan*" da neşr edilen eserde²⁷ o tarihe kadar teklif edilmiş olan tahrîr-i mûsikî usûllerinin envâc-ı muhtelifesi hâdde-i tenkîdden geçirildiği sırada Rousseau' nun sistemindeki nakâyıs da muhîkk bir lisân ile muâheze edilmiştir. Maahâzâ fikrimizce bütün bu tenkîdâtın fevkinde olarak Rousseau'ya îrâd edilecek esaslı bir itiraz vardır ki "Reymond" un lüzûmu derecesinde nazar-ı dikkatini celb etmemiştir; beş çizgili nota hakkındaki

²⁵ Projet concerçant les nouveaux signes pour la musique.

²⁶ Dissertation sur la musique moderne

²⁷ Des principaux systemes de la notation musicale

tenkidâta ve bu notayı sâdeleştirmek fikriyle şimdiye kadar düşünülmüş ve âtîde düşünülecek bil-cümle tarz-ı tahrîrlere karşı îrâdî mümkün olan bu itiraz şundan ibârettir: icrâsı tasavvur edilecek tadîlâtın filhakîka bu notayı bir dereceye kadar sâdeleştireceği teslim edilse bile - eski nota gibi - eşkâl-i mûsikîyyeyi vehleten pîş-i nazar-ı dikkatte tecessüm ettirerek fikr ile hissi de birlikte alâkadar edememesi yeni notanın gayr-i kâbil-i izâle bir kusûru olup kalacağı inkâr edilemez. Eski nota ise, aleyhinde bulunanların çokluğunu bir nâkisa olarak iddia ettikleri eşkâl-i muhtelifesi sayesinde ki bu mühim mahzurun önünü almıştır.

Mûsikîden nasîpleri az bulunan bazı kimselerin zann ettikleri gibi mûsikî fenni, esnâ-yı icrâatte yegân-yegân pîş-i nazar ve fikre arz-ı endâm eden eşkâlin batâ'etle tahlîline müsâid değildir; bilakis cümel-i mûsikîyye, onları ifâde eden eşkâl ile aynı zamanda görülebilmelidir. Bunun içindir ki nota eşkâlinde ne derece tenevvü^c bulunur ise bu eşkâlî birbirine karıştırmak ve ifâde ettikleri maâniyi suhûletle tefehhüm edememek ihtimâli de o nisbette azalmış olur.

Rousseau'nun, ihtirâ' kerdesi olan rakam notasını kendisinden evvel böyle bir nota istimâlini teklif eden râhib "Suheti" nin 1671 târihinde matbû^c bir risâlesinden aldığını iddiâ edenler dahî bulunmuş idi. Maamâfih bu iddia muvâfık-ı nefsu'l-emr değildir; çünkü bâlâda zikri geçen Reymond'un eseri delâliyle isbât etmektedir ki-iki nota arasında nagamâtın vâsita-i erkâm ile irâesi cihetinde müşâbehet olmakla beraber nağmelerin mikdâr-ı imtidâdını göstermek husûsunda Rousseau'nun tarz-ı tahrîri diğerine kâbil-i kıyâs olmayacak sûrette hâiz-i rûchândır.

Ne faide ki Rousseau'nun bütün mesâisi boşa gitmiş ve rakam notası erbâb-ı mûsikînin kabûlüne mazhar olamayıp mûcidiinin o yüzden beklediği şân ve şerefi de temîn edememiş idi. Zâten mûsikişinâs-ı şehîr "Ramo" ile Rousseau arasında bu nota meselesi üzerine açılan gayet şedîd bir münâkaşa-i mûsikîyye neticesinde Rousseau, notasının nevâkısını anlamış idi; nitekim "*Konfesyon*" ünvânlı eserinde bu mübâheseyi zikr ettiği sırada: "yalnız bir şeyi bilmek, lâkin o şeye lâykıyla intisâb edip ihtisâs derecesine varmak ile sûret-i umûmiyyede ulûm ve fûnûndan haberdâr olmak arasında ne büyük fark bulunduğunu Ramo ile giriştiğim mebâhise münâsebetiyle teslime mecbûr oldum." diyerek hakikat-i hâli itiraf etmiştir.

Notasının uğradığı muvaffakiyyetsizlikten sonra Rousseau, bu zeminde artık daha ziyâde ısrara lüzûm görmeyerek "Lemoz Galan" nâmında bir opera bestelemeyi tecrübe

etti. O tarihte Paris'in vergi tahsîli idâresi nâzırı ve Rousseau'nun meftûn-i irfânı olan mösyö "Pepe Linyer" in hânesinde bu operanın birinci tecrübesi icrâ edildiği gece med^cuvvîn meyânında bulunan Ramo, "Lemoz Galan" in bir kısmı mâhir bir bestekârın eseri ise de kısm-ı diğerrinin mûsikî ile münâsebeti sıfır derecesinde bulunan bir mübtedînin mahsûl-i marifeti olduğunu bî-pervâ ilân etti! Rousseau'ya karşı ikinci bir intihâl isnâdıyla başlayan bu şiddetli itirazlarla matbûât bir hayli müddet meşgul oldu. Ancak Rousseau'nun hâmisi olan Dük Dorişliv tâli'siz bestekârı yeniden bir tecrübe-i tâli'e teşvik etti. Bu teşvik üzerine Rousseau, "Laren dönavâr" nâmiyla ikinci bir opera bestelemiş ve bu eseri 1745 senesinde Pâris'te sahne -i temâşâyâ vaz^c edilmiş idi. Yeni eserinin de eskisinden fazla hüsn-i kabûle mazhar olamadığını gören Rousseau, bir müddet mûsikî ve tiyatro ile iştigâlden büsbütün sarf-ı nazar etmiş iken Didero ve Delamber gibi hukemâ-yı meşhûrenin himmetiyle o târihte der-dest-i tertîb bulunan büyük ansiklopediye derc edilecek mûsiki makâlâtını yazması için müşârûn ileyhimâ tarafından vukû^c bulan teklifi redd edemedi.

Deruhte ettiği vazifeyi hüsn-i îfâ maksadıyla tettebbuât-ı ciddiyye koyuldu. Ve bu tettebbuât Rousseau'nun mûsikîdeki malûmatını tevsî'e yardım etti ise de kendisine verilen mühlet pek kısa olduğundan kâmus-ı mûsikînin mukaddimesinde beyân ettiği veçhile serî'an tahrîrine mecbûr kaldığı makâlât-ı mezkûre birçok nakâyısı hâvi olarak ansiklopediye derc edildi.

Ansiklopedi makâlâtında Rousseau, muârîz-ı sâbıkı Ramo'nun ilm-i âhenk hakkındaki nazariyesinin bazı cihetlerini muâhaza etmiş idi. Ansiklopedi meydana çıkınca Ramo sükût etmek istemedi; "ansiklopedide mûsikîye dâir hatâlar" ünvânlı reddiyye-i heyecan âmîzini imzasız olarak neşr etti; Rousseau bu defa da taşın ne taraftan geldiğini tahminde güçlük çekmedi. Maamâfih Ramo'ya verdiği cevâbı (²⁸) her ne sebebe mebnî ise Rousseau hayatında neşr etmemiştir; bu cevap da vefatından sonra külliyyât-ı âsârı arasında tab^c olunmuştur.

"Emil" nâmındaki eserinin Fransa'da hâsıl ettiği galeyân-ı efkâr üzerine İsviçre'ye çekilmeye mecbûr olan Rousseau, ansiklopediye mûnderic makâlâtının hâvî olduğu hatîatı gördükçe müteessir oluyor idi. O makâlâtı tashîh ve birçok ıstılâhât-ı mûsikiyye ilâvesiyle tevsî ederek müstakil bir "*Kâmus-ı Mûsikî*" vücûda getirmeği arzu etti. Rousseau 1764 senesinde kâmusını bâlâ-kemâl 1767 de Cenevre şehrinde tab^c ettirdikten

²⁸ Examen des de principes etc...

sonra üçüncü defa olarak "Lodven Dö Vilaj" nâmında küçük bir opera daha besteledi. 1752 de sahne-i temâşâyâ konulan bu eser eski muvaffakiyyetsizliklerinin acısını unutturacak derecede alkışlarla istikbâl edilmiş idi. Filvâki Rosso'nun bu operası altmış sene kadar Fransa'nın bütün tiyatrolarında oynanmış ve herkesin nazar-ı tahsînini celb etmiştir.

Rousseau'nun rakîbleri bu operanın da Lyon'lu "Garâne" isminde bir bestekârın eseri olduğunu iddiâ etmişler ise de bu iddiâlarını ispâta muvaffak olamadıktan mâadâ Rousseau'nun âvân-ı uzletinde tercümân-ı hissiyât-ı garîbânesi olmak üzere bestelediği küçük şarkılarını hâvi olarak vefatından sonra neşr edilen mecmûada ⁽²⁹⁾ munderic müessir ve hazin parçalarda göze çarpan üslûb-ı husûsiyye nazaran bu operanın Rousseau tarafından bestelendiğine hiç şüphe kalmamıştır.

1752 senesinde Pâris'e İtalya'dan Bouffe denilen müsahhik operalar oynayan hânendelerden mürekkeb bir kumpanya gelmiş idi. Bu kumpanyanın verdiği oyunlar üzerine, Rousseau İtalyan mûsikîsinin ezher-i cihet-i faik olduğunu iddiâ etmiş ve böyle bir iddiâ Fransızlar'ın gayret-i milliyelerine okunarak; Fransız mûsikisi taraftarları ile Rousseau arasında gâyet şiddetli bir münâkaşa-i kalemiyye başlamıştır. Senelerce devam eden bu münâkaşaya müteallık olarak tarafından o kadar resâil neşr edilmiştir ki yalnız ta'dâd-ı esâmisi için "Fetis" in "Terâcim-i Ahvâl-i Mûsikiyân" ünvanlı eserinin ilâvesinde beş büyük sahîfe tahsîs olunmuştur. Rousseau bu meşhûr münâkaşanın ibtidâsından intihâsına kadar yalnız başına ve kemâl-i cesaret ve metânetle fikrini müdâfaa ederek muârizlarının cümlesini ıskâta muvaffak olmuştur.

Rousseau'nun ef'âl ve harekâtında meşhûd olan fevkalâdeliğin mûsikîye taalluk eden neşriyatında da birçok tezâhürâtına tesâdüf edilmektedir; meselâ garb mûsikîsinin adetâ temel taşı hükmünde olan "'ilm-i âhenk" hakkında "Didero" ansiklopedisinin Harmonie kelimesine yazdığı makâlede dermeyân ettiği mülâhazat cidden şâyân-ı mütâlaadır. Kârilerimizce bu bâbda bir fikr-i sahîh husûli için mebhûsâne makâlenin o fikrasını ber-vech-i âtî aynen nakl edeceğiz:

"Kürre-i arz üzerinde sâkin bütün akvâmdan her birinin bir mûsikisi, bir sûretle tarz-ı terennümü olduğu halde bu akvâmın içinde yalnız Avrupalılar'ın bir "'ilm-i âhenk"i bulunduğu ve bundan mütehassıl temezzücler mecmûunu sâmia-nüvâz add ettikleri, ezmine-i kadîmeden beri bu kadar asırlar geçmiş iken sinâyı'-i nefise

²⁹ Les consolations des miseres de ma vie; Paris, 1781

husûsunda birçok terakkiyât ve keşfiyât meydana getirmiş olan milel-i muhtelifeden hiçbirisi nezdinde böyle bir ilm-i âhenk malûm olmadığı, tabiatte tuyûr ve vuhûşun terennümâtında ilm-i âhenk fikrini ihsâs edecek nagamât bulunmayıp cümlesinin "lahin" kabîlinden nağmelerle demsâz oldukları, gayetle âhengdâr olan elsine-i şarkîyye ile mütekellim-i akvâmın -sâmialarındaki hiss-i dakîka-şinâsı ile beraber- bizim ilm-i âhenk nagamâtımızı mûsikîlerine tatbik etmeyi hatırlarına bile getirmedikleri, maahazâ bu ilim olmadığı halde de onların mûsikîleri tesir cihetiyle bizimkinden daha ileride bulunduğunu, böyle bir ilmi keşf etmeyi teganni husûsunda hilkaten o derece hâiz-i isti'dâd bulunmayan ve ezmine-i kadîmede Avrupa'nın bazı taraflarında temekkün etmiş olan Got (Goths) kavminin, muvaffak oldukları düşünülecek olur ise hayret etmemek kâbil olamaz. Biz eğer sanatın ve tabiî bir mûsikînin mehâsin ve bedâyi-i hakîkiyyesine karşı daha ziyâde mütehasıs olmuş olsa idik böyle bir ilimden haberimiz bile olmamak lâzım gelir idi."

Nasıl? Sözü bu derece doğrusu meşhur "körkadı" fıkrasını hatıra getirmiyor mu? Alelhusûs mûsikîlerinde şimdiye kadar ilm-i âhengi tatbîk ve istimâlden ictinâb etmiş bulunan biz şarklılar için Rousseau'nun mütâlaâtı kuvvetli bir medâr-ı mazeret teşkil edemez mi?...

Elhâsıl Rousseau, tarih ve nazariyât-ı mûsikîde bir âlim olmadığı, "ilm-i âhenk" ile "konturpuan" ın tatbikât-ı ameliyesinde pek az hâiz-i malûmât bulunduğu halde asrımızdaki Fransız mûsikisi üzerine büyük bir tesîr icrâ etmiştir. Serd-i efkârde iltizâm-kerdesi olan cesaretle beraber üslûp ifadesinin letâfeti ve tarz-ı maîşetin garâbeti bu hakîm-i hakâyık beynin her türlü mahsûlât-ı fikriyyesine efkâr-ı umûmiyye nazarında müstesna bir mevki-i rağbet hazırlıyor idi. Hele hikmet-i bedâyi-i mûsikî mesâiline dâir olan yazıları serâpâ muhîk, ulvî efkâr ile mâlâmâldir. Bilâ mübâlağa iddiâ olunabilir ki Rousseau âsârıyla Fransızlar'da zevk-i mûsikînin temîn-i tekemmülâtına pekçok hizmet etmiştir.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey bu makâlesinde Jean Jauques Rousseau'yu anlatmaktadır. Yazarın makâleyi yazmasının sebebi garp ve şarkta Rousseau hakkında neşredilen makâlelerin hemen hemen hepsinin edebi ve ilmi hayatından bahsederek mûsikîye olan hizmetinin iki sözle geçiştirilmesinden duymuş olduğu rahatsızlıktır. Rauf Yektâ Rousseau'nun Fransız mûsikî tarihinde önemli bir rol oynadığını ve bestekâr olarak birçok operayı

Fransız müziğine kazandırdığını belirtmiştir. Ancak Rousseau'nun Lodven Dö Vilaj adlı operası hariç diğerleri pek kabul görmemiştir. Özel bir mûsikî eğitimi almayan Rousseau kendini geliştirerek kendine ait bir nota sistemi geliştirmiştir. Fakat operacılığı gibi, geliştirmiş olduğu nota sistemi de pek rağbet bulmamıştır. Yektâ makâlede Rousseau'nun Ramo ile birbirlerine yapmış olduğu eleştirilerden çokça bahsetmektedir. Ramo, Rousseau'nun eksikliklerini gösteren birçok makâleler yazmıştır. Aynı şekilde Rousseau da Ramo hakkında yazılar kaleme almıştır. Kısaca bu makâlede Rousseau'nun mûsikî açısından önemli bir insan olduğunu birçok makaleler yazdığını, Kâmûs-ı Mûsikî adlı bir eserinin olduğunu ve kendi döneminde bazı ansiklopedilere mûsikî ile ilgili yazılar yazdığını öğrenmekteyiz.

XV. TANBÛR

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

"Şehbâl kârîlerinden F..." imzâsıyla ahîren aldığımız bir mektupta âlât-ı mûsikiyyemizin sûret-i terennümündeki ittirâdsızlıktan şikâyet edilerek Avrupa'da olduğu gibi her sazın tarîk-i terennümünü gösterecek "usûl-i talîm" (Méthode) lerin bizde ne için yapılmadığı sorulmakta ve bu münâsebetle meselâ "tanbûr" un eski tanbûrîlerden mesmû^c olan tarz-ı terennümü ile asr-ı hâzır tanbûrîlerince mer'î olan tavrı arasındaki fark-ı azîme bakılırsa tanbûr tavrının bizde külliyyen ziyâ^cına meatteessüf hükm olunabileceği beyân ile henüz bu tavrı bilen zevât mevcûd ise eslâfın bir yâdigâr-ı bedîi olan tavr-ı kadîmi bir kâide-i mazbûta altına alarak "metod" şeklinde neşr etmesi için teşvîkâtta bulunmaklığımız lüzûmundan bahs edilmektedir.

Filhakîka kadirşinâslıktan pek az nasîbi olan şu memlekette teşvîke hiss edilen ihtiyâcın derecâtı pek büyüktür. Biz de vücûtlarıyla iftihâr edilecek nice erbâb-ı marifet ve sanâyi' vardır ki mahsûl-i sa'y ü gayretlerini alelekser fıkdan-ı vesâitten, yâhut takdir-kârâne bir kabûle mazhariyyet husûsundaki ümidlerinin za'findan nâşi mevki^c-i istifâdeye koymaktan mütehâşi bulunmaktadır. "Şehbâl" in mûsiki sahîfesi ara sıra âsâr-ı bergüzîdeleriyle tezyîn edilen doktor Subhi Zühdi Bey Efendi işte bu zümre-i mahviyet-perverândan bir üstâd-ı hatîrdır. Aldığımız mektup münâsebetiyle hatırlıyoruz ki rufekâ-yı muhterememizden Bedi^c Mensi Bey birâderimiz çend sene mukaddem tanbûrun tarz-ı terennüm-i kadîmine merâk edip üstâd-ı müşârûn ileyhten ders almış ve bu dersleri muhtasar müfîd bir "usûl-i talîm" şekline koymak niyetinde olduğunu

söylemekte bulunmuş idi: yine fıkhdâni-i teşvîkinden olmalı ki şimdiye kadar böyle bir şey neşr edemediler. Kârîmizin mektubu bize teşvîkin tam sırası geldiğini ihtar etti. Binâenaleyh bu makâlemizi tanbûra; bu latîf sazın mûsikîmizde hâiz olduğu mevki^ci mühimmin bir nebze tasvîr ve îzâhına hasr ederek muhterem Bedî^c Mensi Bey'den kalma aldıkları tanbûr metodunun "*Şehbâl*" ile neşr edilmesi ricâyâ bir vesile ihzârını münâsip gördük ricâmızın karîn-i is'âf olacağını müsellemler bulunan kadirşinâslıklarından bekleriz.

Osmanlı esâtize-i mûsikiyesi tarafından minel-kadîm tanbûra pek ziyâde rağbet edilmiştir. Târîh-i mûsikî-i Osmânîye atf-ı nazar olunursa âsâr-ı bergüzîdeleriyle ibkâ-yı nâm etmiş olan en muktedir sâzendelerimizin tanbûri oldukları görülür.

Pîşrev, saz semâîsi nâmına yâdigâr-ı eslâf olarak elimizde kalabilen nefâis-i âsârdan tahminen yüzde sekseninin müessirleri tanbûrî olduğu hatıra getirilince bu latîf saza "şarkıyyûnun piyanosu" nâmının îtâsında tereddüd edilemez. Vâkıâ piyano alel-umûm garb bestekârlarının nasıl bir refîk-i gayr-i mufârikı hükmünde bulunmuş en meşhur operalar ibtidâ piyano üzerinde tertîp edilmiş ise âsâr-ı nefîse-i şarkîyyenin ekserîsi de tanbûr ile bestelenmiştir.

Tanbûr yalnız sâzendelerimizin destâvîz-i rağbeti olmayıp bil-etraf dekâyık-ı makâmâtâ vâkıf olmak isteyen hânendelerimizin de velev bir sûret-i sathîyyede olsun tanbûra intisâb etmeleri usûl-i mer'îyyeden bulunmuş idi. Sanat dakîka-i teğannîye âit birçok mesâilin halli için üzerinde nagamât-ı müstamelenin mevâkı'î sâbit ve muayyen olmasından dolayı erbâb-ı mûsikiyyenin mürâcaatgâhı yine tanbûr idi.

Mızrap ile çalınan âlât-ı zevâtü'l evtâr meyânında mûsikîmizin pîşrev, kâr, nakış, murabba', semâ'î denilen enâfis-i âsârını en ziyâde muvâfık-ı matlûb olarak terennüm edecek saz tanbûrdur. Zaten tanbûrun kendisine hâs olan uslûb-i terennümü, mûsikîmizin uslûb-ı esâsiyesi üzerine o derece mühim bir tesir icrâ etmiştir ki bâlâda esâmisi sayılan âsârın heyet-i mecmûasına rufekâdan bir zâtın tabîri veçhile "tanbûr mûsikîsi" tesmiyesinde ezher-i cihet-i münâsebet vardır.

Akvâm-ı muhtelifenin mûsikîye karşı olan temâyülât-ı fitriyyelerini tetkîk eden hukemânın ifâdâtına göre istimâc-ı mûsikîden her kavmin maksadı bir değildir. Nasıl ki Avrupa'nın memâlik-i garbiyye ve şimâliyyesinde mütemekkin akvâm-ı ibtidâ mûsikîyi raks mecâlisinde isti'mâle başlamışlardır. Gerçi raks mûsikîsi hâricinde bir takım ufak tefek avam şarkıları da besteleniyor idi; ancak bunların ehemmiyeti her zaman derece-i

sâniye ve sâliseden ileri varamıyor idi. Avrupa'da muahharan meydana gelen “operalar” ile aksâm-ı müteferri'ası yine ekseriyeti itibâriyle raks mecâlisinin bir şekl-i diğer de sahne-i lu'biyyâta naklinden ibâret bulunmakta ve yakın zamanlarda tekemmül eden "mûsikî-i âlâtı " ise büsbütün başka bir nokta-i nazarı takip etmekte idi.

Memâlik-i şarkîyyede öteden beri fenn-i mûsikînin gayesi "nagamât-ı mülâyime ile telzîz-i sâmia'dan ibâret olarak kabul edilmiş, bu fenn-i bedî'î "gıdâ-yı rûh" tesmiyesi de bundan ileri gelmiştir. Şark mûsikîsinde bestelenecek güfteler alelekser rûh ve fikre neşât verecek parlak mezâmîni şâirâne ve garam-perverâne nükteleri, yahut mutasavvıfâne ve zâhidâne cümel-i hükmiyyeyi muhtevî olan eş'ârdan intihâb edildiğinden nâşî garb mûsikîsinde olduğu gibi hissiyât-ı beşeriyyenin her nev'ini meselâ hiddet, nefret, havf ve şiddeti vâsita-i nagamât ile tasvîr etmek mevzû'ı mûsikîden hâriç tutulmuş, binâenaleyh mûsikîşinâsânımız da besteledikleri eserlerde bu yolda tecrübelerle girişmeye lüzûm görmemişlerdir. Hattâ şark kütüb-i mûsikiyyesinde nagamâtın hep sem'î mülâyim bir te'sir hâsıl edenleri hangileri olduğundan ber-tafsil bahs edilerek bu kısma dâhil olmayanları "mütenâfirât " ünvânı altında âdetâ hudûd-ı mûsikîden ihrâc edilmiştir. Garb'ta ise mûsikînin tiyatro sahnesine tatbîki neticesi olarak bu gibi hissiyât-ı muhtelifenin nagamât ile tasvîrine mecbûr kalan bestekârlar tesîr-i matlûbun nagamât-ı mülâyime ile istihsâli kâbil olmadığını görmüşler ve şark mûsikîsinde mebhûs-ı fennden hâriç tutulan "mütenâfirât " , (dissonnances) aksâm-ı mûsikîden add ederek indel-lüzûm mevkı'ı tatbîk ve istimâle vaz' etmeye muhtâc kalmışlardır.

Bir fennde gâye-i sanat ve mahâret hangi cihet itibâr olunur ise terakkî de fennin o kısmında rûnümâ olacağı müsellemtâtan bulunmasına binâen nagamât-ı rakîka ibdâıyla hiss ve hayâlî telzîz cihetini ahs-i âmâl ittihâz eden şark mûsikîsi bu nokta-i nazardan fevkalâde terakkî etmiştir. Esâtize-i şarkîyye tarafından bestelenmiş bazı âsâr-ı mütebere vardır ki notaları en mâhir bir garb hânendesine gösterilse bunlardaki servet ve tenevvüât-ı lahniyyeye karşı izhâr-ı hayret ve takdîrden kendisini alamayacağına şüphe edilmemelidir. Elhân-ı garbiyyenin ne derece basit olduğunu anlamak için en meşhûr garb operalarının sırf hânendelere mahsûs teganniyâtı hâvi bulunan notalarına şöyle bir göz gezdirmek kifâyet eder.

Mûsikî-i şarkînin bu cihetten garb mûsikîsine tefavvuku bizim iddiâ-yı mücerredimizden ibâret olmayıp Avrupa erbâb-ı vukûfunun dahî taht-ı teslîm ve itirâfındadır.

İşte mûsikî-yi şarkînin bu yoldaki en rakîk, en gaşy-âver terennümâtına cidden muvâfık bir in'ikâsgâh-ı mehâsin-penâh olan ve bu terennümâtı güzel sesli bir şark hânendesinin sürûd tarab nümûdına demsâz olacak bir şîve-i şevkefzâ ile icrâ isti'dâdına bir sûret-i istisnâide mâlik bulunan bir saz var ise o da tanbûrdur. Tanbûr dinlemek için "aks-i savt" bulunan bir mahall intihâb edilmeli fikr-i âcizânemizce "sîne kemân" ile "ney" den mâadâ âlât-ı mûsikiyye tanbûra terfîk edilmemelidir. Nitekim kadîmen nezd-i Osmâniyânda oda mûsikîsini teşkil eden takım, bu üç sâzdan ibâret bulunmuş ve o zamanlar ud ile kânun bizde o kadar müteammim olmadığından "kaba sâz" nâmı verilen kemânçe ve lavta dahi köçek takımlarına tahsîs edilmiş idi.

Klâsik mûsikîmizin mâhiyet-i hakîkiyyesini irâe edecek saz takımı şöyle tasavvur olunabilir: şark tarz-ı mimârisinde yapılmış, yine o tarzda tefrîş edilmiş vâsi bir salon; salonun bir cihetine mûsikîşinâsân için bir mevki^c-i mahsûs ifrâz edilmiş. Bir sîne kemânî, bir ney, ekseriya iki tanbûr ile nermîn sesli üç hânendeden mürekkeb bir heyet-i mûsikiyye yerlerine oturmuş, âhenge tanbûrlarından birinin tanîn-i dil-nüvâz ile icrâ ettiği bir taksîm-i hazîn ile başlanıyor. Bu taksimde o fasıl için intihâb edilen makâm, mükemmel ve etraflı bir sûrette teşrîh edilmekle beraber ona münâsebeti olan makâmât dahî unutulmayarak her birinde başka bir renk ve bûy-i nezâhet bulunan makâmât-ı şarkîyyeden birer güldeste-i meşâm perver toplanıyor ve bununla güya samîîne gülîstân-ı tarabda daha ne kadar izhâr-i güna-gûn bulunduğu şöyle bir ihtâr edilerek geçilmek isteniyor. Sâmiîn lakırdı etmek değil, hızlıca nefes almaktan bile mütevekkî olduğu halde âhengin başlamasına ânbe ân muntazır. Usûl dâiresinde çalınan pîşrevden sonra mûsikîmizin edvâr-ı müterakkiyesi mahsulâtından bir kaç müntehab eser okunuyor ve öyle saatlerce bir faslın devamı gibi siklet-âver sâmiîn olacak bir hâle meydân verilmeden tatlı yerinde fasla hitâm veriliyor.

Bilmem, bu şerâit dâhilinde bir saz takımı dinlenilmiş midir? Biz birkaç defa buna muvaffak olmuş idik ki şimdi tahatturdan dahî ayrıca mütelezziz oluyoruz. Şark mûsikîsinin letâfet-i husûsiyyesi asıl böyle bir takım dinlenerek anlaşılabilir. Filhakîka şu üç âlet-i mûsikiyyenin sesleri yek-diğerine o sûretle karışıyor ve bundan öyle bir âhenk-i sâmi'a-nüvâz vücûda geliyor ki insan kendisini mevsim-i bahârın en latîf bir

gününde üzeri eşcâr-ı sâye-nisâr ile örtülmüş bir cüy-bâr-ı hoş cereyânın kenarında oturarak suların cereyânıyla ağaçlardaki tuyûr-ı mütenevvi'anın terennümâtından mütehassıl zemzeme-i vecd-âveri dinliyor imiş gibi bir hâl-i istiğrâka kaptırmamak mümkün olamıyor.

Şark mûsikîsinin hasâisinden olan bu tesîr-i neşât-engizden zâika-senc-i işrâk olanların başka bir mûsikîde bu zevki, bu neşeyi bulmaları kâbil olamamaktadır. Maahâzâ mûsikîmizin bu gibi üstâdâne eserlerinden bir şey anlayamayanlar, anlamaya terbiye-i sem'îyyeleri henüz müsâit bulunmayanlar için de sehlût-tefehüm, şen ü şâtır parçalar bestelenmiştir ki bunları herkes bissuhûle anlayabilir. Alelhusûs bu parçalardaki üslûb-ı elhân evvelkiler gibi vakûrâne, sanatkârâne olmadığından tebşirleri de üslûblarıyla mütenâsib olacak bir tarzda neşe-bahşâ ve nâzende-edâdır.

Esâtize-i mûsikiyyemizin tanbûra rağbetleri ne derece ziyâde ise bunların sazın üslûb-ı terennümünü tayin etmek ve bunun hâricine çıkmamak cihetine masrûf olan itinâları da o nisbette mahâfazakârâne idi. Mülâkî olduğumuz tanbûrîlerden alınan malûmâta nazaran, tanbûrun usûl-i terennümünü bu saza en ziyâde yakışık alan bir tarza ifrâğ eden zât, Selîm Hân-ı Sâlis Hazretleri devrinde ber-hayât olan esâtizeden tanbûrî-i şehîr "İsak" imiş. Bu rivâyete pek de sahîh nazarıyla bakılamaz; çünkü İsak'dan birçok seneler evvel tanbûr-nüvâzlıktaki maharetleri âsâr-ı muhallideleriyle rehîn-i mertebe-i sübût olan bir hayli esâtize-i Osmâniye esâmisi mazbut bulunuyor. Şu kadar ki bu esâtizenin tanbûrda takîp ettikleri meslek-i terennümün ne yolda olduğuna dâir elde hiç bir vesika yoktur. Tanbûrî İsak'a gelince, bu dâhî-yi mûsikinin, âsâr-ı muteberesi elyevm mevcûd ve mütedâvel olduktan başka üslûb-ı terennümü de zâyî' olmamış ve birkaç kadirşinâs-ı marifetin himemât-ı meşkûresiyle zamanımıza kadar muhafaza edilebilmiştir.

İsak, ihtidâ sîne kemânı çalmakla iştihâr etmiş iken o tarihlerde Ulahyâ'dan Dersââdet'e gelen meşhûr kemânî "Miron"ı dinleyince kendisi için artık temîn-i mevki^c kâbil olamayacağını anlamış ve kemânı bir daha eline bile almayarak tanbûrda ihtisâs peydâsına sarf-ı mesâi etmiştir. İsak başlıca iki şâkird yetiştirmiştir; bunların birincisi ferahnâk pîşrevî sahibi "Zeki Mehmed Ağa" dır ki bu zât tanbûrî-i şehîr büyük Osman Bey'in pederidir.

Osmân Bey merhum pederinden pek az temeşşuk etmiş ve sonraları tanbûru başka bir vâdide çalmağa başlamış olduğundan tarz-ı terennümünde İsak üslûbundan büsbütün

ayrılmıştır. İsak'ın diğer şâkirdi de "Oskiyan" isminde sanatında gayetle mâhir bir kuyumcu imiş. Zeki Mehmed Ağa dekâyık-ı sanatını kimseye öğretmemek fikrinde bulunan gâyet ketum bir zât olduğundan İsak üslûb-ı terennümünün zamanımıza kadar intikâl edebilmesine bilhassa Oskiyân Usta sebep olmuştur.

O asırda tanbûru yeni ve indî bir takım üslûblarla çalar kimseler zuhûr etmiş ve bunların böyle serbâzâne hareketleri âsâr-ı nefîse-i mûsikîyyemizi tahrîfe başlamış olduğundan İsak üslûb-ı terennümünün mezâyâsını takdir eden bazı zevât, tanbûr tavrının bil-küllîye zâyî' olmaması için Oskiyan'a mürâcaattan başka çâre bulamamışlar idi. Kozyatağı dergâhı postnişini Şeyh Halim Efendi merhum işte bu fikir ile tanbûr temeşşukuna dâmen-i der meyân-i himmet olan ashâb-ı gayretten biri idi. Halim Efendi nota bilmediği halde metin hâfızasında birçok âsâr-ı nâdireyi cem'e muvaffak olmuş idi.

Bedi^c Mensi Bey'in makâlâtından anlaşılacağı üzere İsak tanbûrdaki üslûb-ı terennümü, nagamâtı mümkün mertebe az mızrapla istihrâç ederek tanbûr istimândan matlûb-ı aslı olan tınîn-i sâmi^ca-nüvâzı mızrâb gürültüleri arasında gâib etmemek esâsına müsteniddir. Tanbûrî-i şehîrin böyle bir meslek ittihâzında ne derece isâbet ettiği muhtâc-ı izâh değildir. Tanbûrun mûcidi her kim ise bu sazın sapını malûm olan uzunlukta imâl etmekten maksadı dahî bu tınını, tanbûrdaki bu tatlı iniltiyi husûle getirmekten başka bir şey olmasa gerektir. Asrımızda ise ud ile kânun, tanbûra nisbeten daha ziyâde müstamel olduğundan bu iki sazın mütevâlî, lâ-yenkati^c mızraplarına ülfet edenlere İsak üslûbunda çalınan tanbûrlar pek sâde gelmekte ve buna mahall kalmak üzere tanbûrun usûl-i terennümü de bu sazların mızrâplarına tevfiğ ile tıpkı ud gibi tanbûr çalan sâzendelere tesâdüf edilmektedir.

İsak zamanımıza kadar pâyidâr olabilen üslûb-ı rengînini büsbütün zâyî' etmemek levâzım-ı kadirşinâsîdendir. Çünkü klasik mûsikîmizi hakkıyla terennüm edebilmek için tanbûrî bu üslûba tevfiğân çalmak zarûridir. Bâlâda isimleri geçen Subhi Zühdi Bey birâderimiz tanbûrun İsak üslûbuna tevfiğân terennümünü Şeyh Halil Efendi'den tahsil için senelerce bezl-i mâhasıl gayret etmişler ve müşârün ileyhdeki âsâr-ı nâdirenin ekserîsini adem-âbâd-ı nisyâna girmekten tahlîse muvaffak olmuşlar idi. Aynı üslûb-ı terennümü Subhi Bey'den taallüm eden Bedi^c Mensi Bey'in yazdıkları usûl-i talîm, şübhesizdir ki kütübhâne-i mûsikîmizde bir mevki-i kıymettâr ihrâz edecek ve ebediyyen unutulmak tehlikesini geçirmekte bulunan kadîm tanbûr tavrının ahlâfa

yâdigar kalmasını temîn edecektir. Binâenaleyh makâlemizin ibtidâsındaki ricâmızı burada dahî tekrar ile hatm-i kelâm ederiz.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ Bey bu makâlesini *Şehbâl*'in okuyucularından birinin göndermiş olduğu mektuba binâen yazdığını belirtmiştir. Batı'da her enstrumana ait bir metodun geliştirilmesi, bizde ise neden böyle bir çalışmanın yapılmadığını ve misal olarak eski önemli tanbûrîlerin tavırlarının neden kayıt altına alınmadığını, bu yolla günümüz tanbûrîleriyle eskiler arasında tavır olarak büyük farklılıkların olduğunu sual eden okuyucuya cevaben bu makâle neşredilmiştir. Rauf Yektâ, Bedi' Mensi Bey'in (Hüseyin Sadettin Arel) Doktor Suphi Ezgi Bey'den tanbûr dersi aldığını ve bu aldığı dersleri "usûl-i talim" şekline koyduğunu fakat neşretmediğini belirtmiş. Bedi' Bey'in bu metodu *Şehbâl* aracılığıyla neşretmesini teklif eden Rauf Yektâ, bununla beraber bu makâlede tanburun gelişimini, kullanılış yerlerini ve Türk Müziği için ne kadar önemli bir saz olduğunu belirtmiştir.

Osmanlı'da saz eserleriyle nâm yapmış en büyük üstadların hemen hemen yüzde sekseninin tanbûri olduğunu belirten Rauf Yektâ, tanbur için doğunun piyanosu demektedir. Tanbûr'un sadece sâzendeler için değil aynı zamanda makâma vakıf olmak isteyen hânendelerin de tercih sebebi olduğunu belirtmiştir. Tanbûru dinlemek için "aks-i savt" yani sesin dönebileceği akustik bir ortamın bulunması ve tanbûra eşlik edecek sazların ise sîne kemanı ve ney'den olması gerektiğini belirten Rauf Yektâ, Osmanlı'da oda müziğinde bu üç enstrumanın kullanıldığını belirtmiştir. Oda müziğinde oluşacak heyete zikrolunan sazların yanına üç tane yumuşak sesli hânende eklenip fasıla önce tanbûr taksimi ile başlanıp, peşrev çalınarak birkaç parça okunup dinleyicileri fazla sıkmadan fasıla son verilmesi gerektiğini makâlede belirtmiştir. Türk müziğinin tadının ancak bu yolla alınabileceğini belirten Yektâ, makâlenin devamında önemli tanbûrîlerden bahsetmiş ve günümüze Tanbûrî İsak'ın üslubunun talebesi Oskiyan tarafından ulaştığını söylemiştir. Ayrıca İsak tavrının özelliğinin mümkün olduğunca az mızrap vuruşu olduğunu ve tambur sapının uzun olmasından dolayı sebebi tınının yayılmasına yardımcı olduğunu makâleden öğrenmekteyiz. İsak üslubunun çok sade olması bazı tanbûrîleri ud ve kanun gibi çalmaya sevk etmiştir. Fakat Rauf Yektâ klasik Türk müziğinin İsak tavrı ile çalınması gerektiğini ve bu üslûbun bir sonrakilere de aktarılmasını önemle vurgulamıştır.

XVI. KAFKASYA'DA MÛSİKİ³⁰

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Türkler, Araplar, Acemler'le, Hindliler gibi tarz-ı telhînleri Garb mûsikîsinin kavâid-i müttehize-i malûmesine tevâfuk etmeyen akvâmın terennümâtına Fransızlar tarafından Musiques Exotiques yani "Ecnebi Mûsikiler" nâmı verilmektedir. Yakın zamanlara kadar Garb ulemâ-yı mûsikîsi indinde bu Elhân-ı ecnebiyye ciddi sûrette nazar-ı tedkîke alınmamakta iken son senelerde elhân-ı mezkûrenin hâiz olduğu ehemmiyet ve kıymeti takdîr eden zevâtın çoğalmaya başladığı meal-memnûniyye görülüyor.

Fransa'da bu bâbdaki tettebbuât-ı vâkıfânesiyle temeyyüz etmiş "Juliye Tirso" gibi müdakkikîn tarafından meydana konulan hakâyık, "tarîfu'l-akvâm" ilmi nokta-i nazarından ayrıca "Etnografya" ilminin mühim bir şubesini teşkil eden bu mebâhîsten mûsikî erbâbınca daha ziyâde istifâde olunmaktadır.

Teessüf olunur ki sahâif-i matbûâtımızda şimdiye kadar "Etnografî Müzikal" şubesine âit olabilecek bir makâle olsun görülmediği gibi mûsikişinâslarımızda da bu zeminde icrâ-yı tettebbu' fikri henüz uyanamamıştır. Düşünülecek olursa memâlik-i Osmâniyye bu itibârla ne kadar vâsi' bir sâha-i tettebbu'dur.

Biz Türkler kendi mûsikimizin mâhiyet ve husûsiyyâtını biliyoruz farz edilsek bile Arap, Arnavut, Laz, Kürt, Rum, Ermeni, Bulgar, Musevî, Kıbtî gibi anâsır-ı muhtelifenin elvân-ı milliyesi kâbil-i inkâr olmayan terennümlerinde bir mûsikî-i etnografî nazarıyla tahkîk ve tamîk edilecek ne bî-pâyân mebâhis-i mûsikiyye vardır! Halbuki biz bu zeminde de mutâd olan atâletimizi göstermekten başka bir şey yapamıyoruz.

Memleketimizde sırf keyif ve neşenin teminine hizmet eden gramofon plaklarında Avrupa'da bu gibi tettebbuât erbâbının ettikleri istifâde-i ilmiyye bizim için şâyân-ı ibrettir. Sekiz on sene mukaddem idi ki H. Pernot isminde bir Fransız âlimi Sakız Adası'na bir seyâhat-i fenniyye icrâ etmiş ve bu adada tegannî edilen latîf şarkılardan on yedisini fonografla zabt ederek 1903 senesinde Pâris'te notalarıyla beraber neşr ettirmişti. Kezâlik garbiyyûnun en ziyâde enzâr-ı tecessüsünü celb eden İran, Hindistan, Çin, Japon gibi memâlikin şarkıları da İngiliz ve Alman mûsikişinâsları tarafından

³⁰ SY. 59, S. 21, 1912.

gramofonla zabt olunarak icâb eden izâhât ve mülâhazât-ı nazariyyenin ilâvesiyle notaları mevkî-i istifâdeye konulmuştur.

Bu cümleden olmak üzere Fransız ulemâ-yı mûsikisinden müteveffâ Mösyö Piyer Obri tarafından 1905 senesinde Paris'te neşr edilen bir eserde³¹ Asya kıtasında ve bilhassa Türkistan ve Buhara taraflarında mütemekkin akvâm-ı Türkiye'den "Tacik"lerin âdât-ı mûsikiyeleri hakkında bir takım malûmât-ı müfide verildiği esnâda Kırım ve Kazan tatarlarının mûsikîsinden bilmünâsebe bahs edilmekte idi. Bu eseri okuduktan sonra oralarda mûsikî fenninin ve alelhusûs birçok medâyîhini işittiğim Kafkasya mûsikîsinin ne halde bulunduğuna dâir bazı malûmât istihsâli arzûsuna düşmüş idim; ne çâre ki fikdân-i vesâit, o vakitten beri bu ümidimin husûlüne mâni olmuş idi.

Teşekkür olunur ki Kafkasya'nın en marûf bir sanatkâr-ı mûsikîsi olup nota öğrenmek ve Osmanlı mûsikîsini tettebbu' etmek maksad-ı terakki-perverânesiyle maskat-i re'si bulunan "Gence" şehrinden Dersââdet'e gelerek ahîran memleketine avdet eden Cemil Emirof Bey ile husûle gelen muârefe-i samîmiyye, o diyârın mûsikîsi hakkında kıymetdâr bir hayli malûmât elde etmekliğimize sebep oldu. Mîr-i muhteremin muharrir-i âcize yadigâr bıraktığı resmi ile telifât-ı mûsikîsinden Kafkasya'da en ziyâde iştihar etmiş olan "*Herâti*" nâm eserinin notası *Şehbâl*'in bu nüshâsına derc edilmiştir. Bu sanatkâr-ı halûk ile bid-defaât vuku^c bulan mülâkatımızda Kafkas mûsikîsi üzerine birçok notlar almış idik; küçük bir etnografî müzikal tecrübesi yapmış olmak fikriyle bu makâlemizi de mîr-i muhteremden aldığımız malûmâtın ber-vech-i âti nakl ve ityânına tahsis ediyoruz.

Bundan bir asır mukaddemine kadar Kafkasya'da mûsikî pek ibtidâî bir halde iken Şiraz'dan "tar" nâm âlet-i mûsikîyi çalmakta mâhir "Ali Şîrâzî" isminde bir sâzende "Karabağ" şehrine gelerek bestekâr-ı şehîr Ağa Ali Asgar "Karabâğî" ile müştereken Kafkas kıtasında neşr ve tamîm-i mûsikîye çalışmışlar; bu iki zâtın himmetiyle Sâdık, Zeynel, Kerim isminde üç muktedir "târzen" yetişmiş, Sâdık'ın şöhret-i mûsikiyyesi bütün Kafkasya'da şâyidir. Târzenlikdeki iktidâr-ı dâhiyânesi misl-i sâir hükmüne geçen bu üstâd-ı bî-nazîr ile Kerîm on beş sene mukaddem yek diğerini müteâkiben vefat etmişler ise de Zeynel henüz hayattadır.

Ali Şîrâzî'nin İran'dan getirdiği tar'ın yalnız beş teli vâr iken Sâdık on sekiz telli bir tar icâd ederek hayatında hep onunla terennüm-saz olmuş; maahâzâ şimdiki tarlarda

³¹ Notes Sur quelques habitudes rausicales chez les Tadjiks

ki Cemil Emirof Bey'in elinde tuttuğu tar bu cinstendir- yalnız on üç tel mevcuttur. Bir de İran sâzendeleri tarı, bizim tanbûrîlerimiz gibi, kucaklarına aldıkları halde Kafkasyalılar göğüsleri hizâsına kaldırmaktadırlar ki bu da Sâdık'ın eser-i ihdâsıdır.

Kafkas mûsikîsinin menba-ı intişârı olmak itibarıyla bir imtiyâz-ı târîhîsi olan Karabağ şehri bu günde aynı imtiyâzı muhâfaza etmekte ve bütün Kafkas kıttasına mûsikî oradan yapılmaktadır [yayılmaktadır]. Karabağlı "Cabbâr Karyağdıyof" nâmındaki hânende-i şehîr vüs'at-i sadâ ve letâfet-i edâsıyla umûm Kafkasyalılar'ın mahbûb-i kulûbu olduktan başka Ruslar arasında bile fevkalâde bir savta mâlik bulunmaktadır. Gramofon kumpanyası bu sanatkâr-ı bî-adîlin teganniyâtını zabt edebilmek için nakden hatırı sayılır fedâkârlıklar ihtiyar etmiştir.

Tarzen Sâdık'dan sonra Kafkasya'da Hacı Hüs, Meşhed İsa, Yusuf, Hasanca, Deli İsmâîl, Hâşim, Abdal Bâğî isimindeki hânendeler de iştiâr etmişler ise de bunların hiçbirisi Sâdık derecesine varamamışlardır.

Kafkasya'nın en mukdedir hânendeleri İslâmlar arasında zuhûr etmektedir; maamâfih Ermeniler'den de üstâd sâzendeler mevcûddur ki tarzen "Lâzir" ile "Kirkor" ve "Arsin" bu cümledendirler. Gürcüler'den bazı muktedir hânende ve sâzende mevcûd ise de ehemmiyetleri derece-i sâniyededir. Çerkez mûsikîsi ise pek garîp bir tavrı hâiz olduğu cihetle yalnız Çerkezler tarafından telezzüzle istimâi kâbil olmakta imiş.

Kafkasya saz takımları, biri hânende, ikisi sâzende, biri de "nakkâre-zen" olarak dört kişiden mürekkeptir. Hânendenin elinde Kafkasyalılar'ın "kaval" tesmiye ettikleri "def" bulunur; nakkâre-zen yalnız usûl urur ve teğannîye iştirak etmez, sâzendelerin biri "tar", diğeri de bizim burada "rebâb" dediğimiz âlete müşâbih olup orada "kemânçe" nâmı verilen âleti telli bir sazı çalar.

Kafkas mûsikîsi başlıca "on iki" makâm üzerine müesses bulunmakta ve bu makâmlar rast, çârgâh, segâh, mâhur, hümâyûn, dügâh, şûr, mâhür-hindî, beyâtî-şirâz, nevâ, beyâtî-kâcâr, şüster nâmlarıyla yâd edilmektedir.

Maahâzâ bu esâmî-i makâmâta bakarak bunların medlûllerinin de mûsikî-i Osmânî 'de aynı isimle müsemma şekl-i lahniye müşâbih olduğunu zann etmemelidir. Bunlar Kafkas mûsikîsinde birer tarz-ı esâsiye alem olmuş esâmîden ibârettir ki her biri tahtında müteaddid elhân-ı fer'ıyyeyi müstemildir. Kâri'lerimize bu on iki makâm-ı esâsîden her birinin derece-i vüsati hakkında bir fikir icmâli vermiş olmak üzere Kafkasya'da bir fasl-ı mûsikînin sûret-i icrâsını tarîf ve izâh edeceğiz.

Farz edelim ki bir saz takımı "beyâtî-şîrâz" makâmında olan bir faslı terennüm edecek; Kafkasyalıların en ziyâde sevdikleri ve binâenaleyh "arûs-ı mûsikî" tesmiye ettikleri bu faslın hakkıyla icrâsı iki saat kadar imtidâd edebilir. Faslın mebdei "mâye-i beyâtî-şîrâz" denilen tarz-ı terennümdür ki "yegâh" nağmesi üzerinde bizim "ferahfezâ" makâmını andırır sûrette taksim edâsında gezinmekten ibârettir. Ba^cdehû yine aynı edâda "dügâh" nağmesine atlanarak; "aşîrân" dedikleri tarza geçilir ki bu da bizim "ırâk" üstünde "segâh" diyebileceğimiz bir şeydir. "aşîrân" ı müteâkib "nevâ" nağmesine sıçramak sûretiyle asıl "beyâtî-şîrâz" a intikâl vukû^c bulur; bu makâm bizim "garib-hicâz" nâmını verebileceğimiz bir refât-ı hazini hâizdir. Maamâfih bunların herbiri lâ-ekall birer çâr-yek saat kadar sürer. Artık buradan itibâren usullü parçalar başlar. Evvel-emirde "renk" denilen bir nev^c aranağmeleri çalınarak her renkten sonra bir "tasnîf" yani "şarkı" okunur. "beyâtî-şîrâz" dan sonra nevbet terennüm bizim "hüseynî" mizden başka bir şey olmayan "beyâtî-kürd" makâmına ve onu müteâkib "gerdaniye" perdesi üzerinde husûsi bir tavra mâlik olan "katar" ve daha sonra "muhayyer" üzerinde temdîd-i nagamât eden " uzzâl" makâmına gelir, bunların herbirinden lâ-ekal birer "renk" ile birer "tasnîf" terennümü îcâb eder. "Beyâtî-şîrâz" faslının tîzlikte nokta-i muntahâsı olan "uzzâl" makâmına vâsıl olunca yine sırasıyla aynı makâmlara yegân yegân düşmek şartıyla "mâye-i beyâtî-şîrâza" avdet olunarak son karar verilir.

Tafsîlât-ı vâkıadan anlaşıldığına göre, Kafkasya mûsikîşinâsları bizde bazı turuk-ı sûfiyye mukâbeleleri esnâsında zâkirlerin "perde kaldırmak ve indirmek" dedikleri usûlü takib etmektedirler. Cemil Emirof Bey muharrir-i âcize bunun küçük bir numûnesini icrâ etti. Filhakîka faslın müddet-i devâmı herhâlde şâyân-i istiksâr olmakla beraber bizim saatlerce süren yek-nesak fasıllarımız gibi can sıkıntısına mahall vermemektedir; çünkü ikide birde değişen makâmât-i ferîyye sâmiayı telzîz ederek geçen zamanı o kadar hiss ettirmiyor.

Kafkasya'da klâsik mûsikî muhtasaran tasvîr ettiğimiz halde olup yerli mûsikîşinâsları maatteessüf malûmât-ı nazariyye nâmına pek az şey bilmekte ve hattâ kitâbet-i mûsikiyye kavâidinden bile bî-haber bulunmaktadırlar. Cemil Emirof Bey şâyân-ı takdîr bir fikr-i terakkî- perestî ile Dersâadet'e kadar şedd-i rahl ederek notayı lâıykıyla öğrenmiş ve Osmanlı mûsikîsinde icrâ-yı tettebbuât ile tavzî^c-i malûmât etmiş olduğundan vatandaşları arasında müktesebâtını ta'mîme çalışacağı şüphesizdir.

Kafkasyalılar nezdinde en ziyâde klâsik mûsikîye râğbet edildiği müsellemlerle beraber son senelerde Tiflîs mûsikîşinâsânından ismi hatırıımızda kalmayan bir zât tarafından bestelenmiş olan "*Leylâ ve Mecnûn*" operası da ciddî ve samîmî alkışlara mazhar olmuştur. Tiflîs'in büyük opera tiyatrosunda bu oyun verildiği gece yalnız Kafkasya'dan değil, Rusya'nın uzak mahallerinden Rus mûsikîşinâsları gelerek bu eser-i teceddüdü alkışlamak husûsunda Kafkasyalılar'a iştirak etmişlerdir.

"*Leylâ ve Mecnûn*" operasının en ziyâde hoşâ giden parçası, Mecnûn'un dağlara düşmesi üzerine oğlunu alıp hâne-i pedere getirmek maksâdıyla dağlarda gezer iken Mecnûn'a tesâdüf eden pederiyle o esnâda orada bulunan Arap hakîmleri arasında cereyan eden muhâveredir ki "mahûr" makâmının güzel bir numûnesi olan bu parça gramofon plakları vasıtasıyla Rusya'nın hemân her tarafına yayılmış, Kafkasya'da Rus askerî bandolarının defter-i terennümâtına dahî dâhil olmuştur. Bu meşhûr parçanın güftesi ber-vech-i âtîdir:

Arap hakîmleri-söyle bir görek Arap bu civan neden hasta belki bizde bu derdin devâsı tapula³² kâş bir de dünyâ görmüş adamak hastalara dermân idenin insan başına geleni bilmek gerek

Mecnûn'un pederi-Allah'ın bendeleri bu benim ferzindemdir aşktır bunun derdi olup bir kıza âşık

Leylâ'ya budur âşık her tabibe gittim, söyledim

Derd-i aşka ilâc istedim bin cur'a

Devâ verdiler kâr etmedi

Arap hakîmleri-ey pîr bunun derdine ilâc ber çe şey var Kâbe'ye aparasın haceri göre belki derdinden ola âzâd; secde kılsın Kabe'ye oğlun sen de yüz tut dergâh-ı Allâh'a kıl gilen münâcât dile bir ilâc

Cemil Emirof Bey Dersââdet'ten müfârakati esnâsında memleketine avdetini müteâkib Kafkasya'nın en güzel şarkılarını notaya alıp bize göndereceğini vad etmiş idi; mîr-i muhterem vadini incâz ettiği halde "*Şehbâl*" in sahâifi bu notalara mâ kes olacak ve bu sûretle o diyârın bize pek de yabancı gelmeyen mûsikîsi hakkında kârîlerimize daha amelî bir fikir îtâsına gayret edilecektir.

³² Buluna mânâsındadır

B. MAKALENİN ÖZETİ

Şehbâl'in 59. sayısında Rauf Yektâ Bey Kafkas müziği hakkında bize bilgiler vermektedir. Kafkas müziğine büyük katkısı olan kişiler bu müziğin oluşturduğu ana makamlar, bu makamların yapısına dair özellikleri ve son olarak bu mûsikîdeki fasılları geniş bir şekilde bize aktarmıştır. Rauf Yektâ, Kafkas müziğini o bölgeden İstanbul'a gelen mûsikîşinâs Cemil Emirof'tan aldığı bilgilere göre yazdığını söylemektedir.

Cemil Emirof'a göre kendi döneminden bir asır evvel Kafkasya'da mûsikî gelişmemiş bir seviyede imiş. Ali Şîrâzî nâmında bir tarzenin Karabağ'a gelerek Ağa Ali Asgar Karabâğî adlı müzisyenle birlikte yaptığı çalışmalarla müzik adına büyük gelişmeler kaydedilmiş ve birçok talebe yetiştirerek mûsikînin ilerlemesi konusunda bu çalışmalar sonuç vermiştir. Makâlenin devamında mûsikîye katkı sağlayan diğer önemli mûsikîşinaslar belirtilmiştir. Kafkasya'da saz takımlarının genelde dört kişiden oluştuğunu bunların biri hânende, biri ritim, biri tarzen diğeri ise rebaba benzeyen kemânçe adını verdikleri enstrumandan meydana geldiğini öğreniyoruz. Kafkasya mûsikîsinin on iki makamdan oluştuğunu ve bu makamların Osmanlılar'daki bazı makamlarla aynı ismi taşımalarına rağmen tamamen farklılık gösterdiğini muharririmiz belirtmiştir. Makâlenin devamında fasılların nasıl icra edildiği anlatılmış ve fasıl içinde birçok makamlara geçişlerin de yapıldığı anlatılmıştır. Ortalama bir faslın süresinin iki saat sürdüğü, uzun olmasına rağmen makamlar arası geçkilerin çok olması nedeniyle faslın tek düzelikten kurtarıldığı için dinleyicileri sıkmadığı belirtilmiştir. Kafkas fasıllarının bizim Türk mûsikîsi fasıllardan en büyük farkı perde kaldırma ve indirme olayıdır. Rauf Yektâ bu fasılları çok beğendiğini ve Cemil Emirof'un yapmış olduğu bu hizmetten dolayı onu çok takdir ettiğini makâleden öğrenmekteyiz.

XVII. DELLÂLZÂDE³³

A. MAKALENİN LATİN HARFLERİNE ÇEVİRİSİ

Onsekizinci karn-ı hicrînin pâ-yi taht-ı Osmânî'de yetişdirdiği esâtize-i mûsikîyye arasında "Dede Efendi" den sonra hüsn-i tabîat ve vüs'at-i karîha itibâriyle nâm-ı muhteremî serlevha-i makâlemizi tezyin eden "Dellâlzâde" ye tefevvûk edecek bir bestekâr gösterilemez. Böyle olduğu halde bugün bilhassa mûsiki ile iştigâl edenlere:

³³ SY. 64, S. 307.

-Dellâlzâde kimdir?

Suâli îrâd edilse alınacak cevap hiç şüphesiz bir iki kelimeden ibâret kalacaktır. Bunun sebebi ise pek basit ve besâteti nisbetinde de şâyân-ı teessüftür: Çünkü, evet çünkü... üstâd-ı şehîrin târîh-i vefâtı olan 1286 târihinden beri müşârün ileyhin hüviyyet-i mûsikîyyesini teşrîh sadedinde iki satır olsun yazı yazılmamış, daha doğrusu yazılmaya lüzûm görülmemiştir.

Şimdi burada kendi kendimize de bir suâl îrâd edelim: acabâ niçin bu derece kadir-nâ-şinâs oluyoruz? Herhangi fenn ve sanata dâir olur ise olsun, eâzım ve meşâhirimizi niçin bu kadar unutuyoruz? Geçende Fransa'nın medâr-ı iftihârı olan esâtizeden biri, meşhûr "Masne" vefat etti; Paris'in cerâid-i yevmiyesi üstâd-ı şehîr hakkında günlerce makâleler, mersiyelerle doldu; derhâl Masne'den bâhis birkaç cild kitap bile neşr edildi; şimdi de resâil-i mevkûte daha husûsi ve etraflı bir sûrette üstâdın hayât ve muvaffakiyyât-ı mûsikîyyesini teşrîh ile meşgul bulunuyor. Kim bilir, bu neşriyât ne vakte kadar devam edecek? Maamâfih şuna emin olmalı ki, bütün bu takdîrât ve tezâhürâtın sonunda zâten efkâr-ı umûmiyyenin meçhûlü olmayan sevgili Masne bir kat daha nazar-ı millette teâlî edecek ve Pâris'in müşa'şâ' bir meydânına nazar-rübâ bir heykeli rekz edilerek ilelebed ibkâ-yı nâm etmiş olacaktır.

Muhîtimizde yetişen meşâhîre karşı ibrâz edilecek kadirşinâslık âsârının boşa gitmeyeceğine emin olmalıyız. Bizde kadr-i mesâî ne vakit takdir edilmeye başlar ise eâzım-ı fenn ve sanatın yetişmesini de o dakîkadan itibâren temîn etmiş oluruz, işte bu fikre müstenîden bu makâlemizde nesl-i hâzır arasında nâm ve şânı unutulmak derecelerine gelmiş olan mûsikî-i Osmânî üstâdı esbak sermüezzîn Dellâlzâde Hacı İsmail Ağa'nın bir hayli taharriyât neticesinde elde edebildiğimiz terceme-i hâli ile meslek-i mûsikîsi hakkındaki mütâlaât-ı âcizânemizi yazmak istiyoruz.

Hacı İsmâ'il Ağa, Sarây-ı Hümâyûn kapı arası dellâlı Mustafa Ağa'nın sulbünden 1212 târihinde İstanbul'da Sarıgüzel mahallesinde tevellüd etmiştir. Altı yedi yaşlarında iken hânesi civârındaki mektebe devama başlayarak o zaman mahalle mekteplerinde okunan dersleri ikmâl ve Kur'ân-ı Kerim'i hâfıza-i tekrîmine almağa ihrâz-ı muvaffakiyyet ettikten sonra sesinin fevkalâde latîf olmasından dolayı asrın en muktedir hâce-i elhânı olan Dede Efendi'nin telâmîzi sırasına dâhil olmuştur. Dede Efendi, daha ilk günlerde Hafız İsmâ'il'in meftûr olduğu istidâd-ı mûsikîyi anlamış ve en güzîde

şâkirdi olan Çilingirzâde Ahmed Ağa ile şâkirdi-nevini Dellâlzâde'nin terbiyye-i mûsikîyelerine bilhâssa bezl-i ihtimâm etmiştir.

Dede Efendi o târihte "musâhib-i şehriyârî" ünvanını hâiz ve cennet mekân Sultan Mahmûd Hân-ı sâni'nin sûret-i mahsûsada nazar-ı teveccühüne nâiliyetle beynel-akrân mümtâz bulunmakta idi. 1231 senesi evâsıtında idi ki birgün huzûr-ı pâdişâhîde "muhayyer-sünbûle" faslı okunduğu sırada fasıl takımında tiz sesli hânendelerin fıkdanı Mahmûd-ı sâni'nin nazar-ı dikkatini celb etmiş ve bunun üzerine yine haricindeki şâkirdânı arasında tiz sese mâlik olanlardan iki muktedir hânendenin bil-intihâb Enderûn-ı Hümâyûn'a kayd ettirilmesi taraf-ı pâdişâhîden Dede Efendi'ye emr olunmuştur.

Dede merhum bu vesîleden bil-istifâde Çilingirzâde ile Dellâlzâde'yi intihâb ederek Enderûn-ı Hümâyûn'a kayd olunmalarına irâde-i seniyye istihsâl etmiştir ki "Târîh-i Enderûn" bu iki neveste-i mûsikînin sûret-i kabullerini 1231 senesi vakâyî'i sırasında aynen şu cümle-i latîfe ile kayd eder:

"İlm-i mûsikîde sâni-i Fârâbi ve lihân ve elhânda mesîl-i a'râbî add olunan ricâl-i hânendeden Dervîş İsmâil Dede'nin mümtâz ve müntehib şâkird-i müeddeblerinden Çilingirzâde Ahmed Ağa ile Dellâlzâde İsmâil Ağa'nın sadâları müessir ve meşreb ve mezhepleri de bir gibi olduğundan ehadühümâ âhara denk ve ikisine de bir diyecek olmadığı hâlde Dellâlzâde delâlet-i tevfiik nime'r-refik ile hazîne-i humâyûni istek ve Çilingirzâde kendüye kapı açmak ümidi ile seferli odasında meşgul usûl-i âhenk-i düm ve tek oldu."

Dede Efendi zâten Enderûn-ı Hümâyûnda musikî muallimi olduğundan Dellâlzâde, o dârülrifâna duhûlünden sonra daha muntazam sûrette üstâdından istifâdeye müdâvemet eder. Gerçi 1238 târihinde pederinin irtihâli üzerine mikdârı kesîr olan ailesinin bâr-i maîşeti Dellâlzâde'yi haylice perîşân-ı hâtır etmiş ise de bu vakca Mahmûd-ı sâni'nin mesmûcu olmasıyla pâdişâh-ı kadirdân tarafından Dellâlzâde'nin "ser-heng-i şehriyârî" ünvanıyla Sarâ-y-ı Hümâyûn müezzinleri zümresine iltihâkına irâde sâdır olur.

1241 senesinde Dellâlzâde'nin başına gelen bir vaka-i ibtilâ, bî-çâreye Enderûn-ı Hümâyûnu zindân-ı belâ-hâline koyarak nihâyet başını alıp ötede beride serseri bir hayât takip etmesine sebep olmuştur.

Dellâlzâde'nin bu sûretle Enderûn'dan gaybûbeti, yeniçerilerin imhası tasavvurâtıyla Sultan Mahmûd'un pek meşgul olduğu bir zamana tesadûf ettiğinden Hâkân-ı mağfurun vâsıl-ı sâmiyası bile olmamış idi. Sevdâzede üstad, birkaç ay mecnûn gibi âvâre-ser dolaştıktan sonra vakca-i hayriyye zuhûr ederek ehl-i ırzı sancak altına davet için tayîn olunan münâdîlerin hiçbirisi memerr-nâs mahallerde serbest ref-i savt edemedikleri bir sırada Dellâlzâde içinde bulunduğu hâl-i cünûnun tesîr-i hîred-süzuyla olmalı ki tâ zorbaların içtimâgâhına kadar bit-takarrub bî-pervâ : "ehl-i ırz sancak altına gelsün!" nidâsını i'lâ ile Dellâlzâdeliğini isbât etmiş ve bunun üzerine taraf taraf münâdîlere de cesaret gelerek müteğallibenin münhezim ve perişan olması esbâb-ı istihsâl edilmiştir. Yeniçeri vakasının hitâmını müteâkib Mahmûd-i sâni, Dellâlzâde'yi bilâhare mesmûcu olan bu hizmet-i fedâkârîsine mükâfaten tekrar saraya celb ile müstevfî maaş tahsîs ve "müsâhib-i şehriyârî" ünvanı ihsânıyla taltîf etmiştir.

Vakca-i hayriyyeden Sultân Mahmûd'un irtihâline kadar güzerân olan müddetde Dede Efendi ile Dellâlzâde'nin gayreti ve şehriyâr-ı zamânın bu iki dâhi-i mûsikî hakkında ber-devâm bulunan âsâr-ı teveccühü sayesinde Osmanlı mûsikîsi Selîm-i sâlis devrine tefavvuk edecek dereceye, denilemez ise de herhâlde o devirden aşağı add olunamayacak bir mertebe-i terakkîye itilâ etmiş idi. Bu hâl 1255 târihinde cennet-mekân Abdülmecid Hân'ın cülûsundan sonra da devam etmiştir; çünkü Pâdişâh-ı nev-câh da peder-i cennet-makarları derecesinde mûsikî-perver idi.

1261 târihinde istihsâl ettiği müsâade-i seniyye üzerine Dede Efendi ifâ-yı farîza-i hacc niyetiyle cânib-i Hicaz'a azîmet etmiş ve refâkatında Mutâfzâde Ahmed Efendi ile Dellâlzâde'yi de götürmüş idi. Dede Efendi'nin ba'delarafat Mekke-i mükerrema'de vefâtı vukuc bulmasıyla Dellâlzâde refîki Ahmed Efendi ile beraber İstanbul'a avdet etmiştir. 1263 senesinde Dellâlzâde, Sultân Mecîd tarafından Beşiktaş'ta tesîs olunan Mûsîka-i Hümayûn'un hânende kısmı muallimliğine tayîn buyurulmasına mebnî o civarda bir hâne satın alarak Beşiktaş'ta ikâmete başlamış; maahâza haftada bir gün Topkapı sarayına azîmetle Enderûn-ı Humâyûn'daki mûsiki dersine de müdâvemet eylemiştir.

1279 da Çilingirzâde'nin irtihâli üzerine Hâkân-ı zamân Abdülazîz Hân Dellâlzâde'yi müezzin başılığa terfî ettirmiştir. Yedi sene kadar bu hizmeti ehliyet-i müsellemesiyle hüsn-i ifâdan sonra 1286 târihinde yetmiş dört yaşında olduğu halde Beşiktaş Nişantaşı mahallesinde Karakol sokağındaki hânesinde irtihâl ederek Yahya

Efendi dergâhı kabristânına defn olunmuştur. Merhumun kitâbe-i seng mezarı ber-vech-i âtîdir:

Şâh-ı devrâna müezzîn başı iken nâgehân
Hacı İsmâîl Efendi eyledi azm-i bekâ
Şöhreti Dellâlzâde kendisi âli-cenâb
Hakkına her dem büzürg ve küçek eylerdi senâ
Kendisi bir perdede üstâd idi kim itmeye
Kâdir idi zühreye talîm-i esvât-ı sabâ
Güş edince nağme-i emr-i celîl “ İrcî ”
Eyledi tekmîl-i nevâ ömrünü ol bî-nevâ
Bezm-i ukbâda ilâhî rû-siyâh etme anı
Güft ü gû-yi ehl-i mahşer ola mûsikâr ana
Dâne-i eşkimle Hâfız bir düşürdüm târihin
Huld-i Dellâlzâde’ye dâim mekân ide Hüdâ 1286

Dellâlzâde ile hem asr olan zevâtın rivâyetine nazaran müşârün ileyh orta boylu, zaifu’l-bünye, maamâfih elleri gayet büyük, kara gözlü, uzun kirpikli, nürânî-likâ bir zât imiş. Biri erkek diğeri kız iki çocuğu dünyâya gelip ismini tahkîk edemediğimiz büyüğü pederinin vefâtından on sene sonra irtihâl etmiştir. Küçüğü olan Ferdâne hanım ise yakın vakitlere kadar ber-hayât idi.

Dellâlzâde merhûm, Dede Efendi mekteb-i mûsikîsinin en güzîde bir şâkird-i marifetidir. Üslûb-ı mûsikîsi üstâdı vâdisinde olmakla beraber şâyân-ı dikkat bir husûsiyyete mâliktir. Şarkılarının cümlesi üstâdânedir. Alelhusûs makâm-ı segâhdaki; "Çok kıldı harâb dilleri ma'mûr nigâhın" güfteli şarkısının bugün tanzîri gayr-ı kâbidir. Enfes-i âsârı olan "yegâh" faslı ise üstâdın dehâ-yı mûsikîsini gösteren bir âbide-i uzmâdır. Asrında mertebe-i nisyâna gelmiş olan "karcığâr" makâm-ı latîfini; "İki turnam gelir allı karalı" şarkısından alarak koca bir fasıl hâlinde tevsî‘ ve ihyâyâ muvaffak olması Dellâlzâde'nin ne mertebe müstesnâ-yı fitrat-zevâttan olduğunu müsbet delâildendir. Dede Efendi'nin ısrârı üzerine bestelediği "sûzinâk" faslındaki "devr-i kebir" murabba‘ı da o faslın sâmica-nüvâz bir rûkn-i rekînidir.

1242 târihinde Halil Rıfat Paşa'nın şeref-i sıhriyyete mukâreneti münâsebetiyle tertîb olunan Sûr-i hümayûn esnâsında bestelediği "ferahnak" kâr'ı, nagamât-ı şarkıyye

ile şevk ve şâdînin ne derece bâlâterinde tasvir olunabileceğini gösterecek bir eser-i bî-nazîrdir.

Dellâlzâde'nin mûsikîden mâadâ mûneccimliğe de merakı olduğu meşhurdur. Hattâ bu merak sâikasıyla makâmâtın her birisine birer vakt-i terennüm tahsîsi ile uğraşmış ve bu bâbda bir çok tecrübelerde bulunmuştur. Huzûr-ı pâdişâhîde fasıl okunması irâde olduğu vakit saatine bakar bir takım hesap yaptıktan sonra okunacak faslı tayîn eder imiş. Evâhir-i hayâtında biraz da nazariyât-ı mûsikiyyemizi tettebbuca gayret etmiş ise de bir şey istihrâcına muvaffak olamamıştır.

Dellâlzâde'nin âvân-ı iştiâhı memleketimizde notanın yeni öğrenilmeye başladığı bir zamana tesadûf etmekle beraber teşekkür olunur ki eserlerinin kısm-ı a'zâmı Mûsîka-yı Hümâyûn'da nota öğrenen zevât tarafından notaya alınarak ziyâdan kurtarılmıştır.

B. MAKALENİN ÖZETİ

Rauf Yektâ bu makâlesinde Dede Efendi'den sonra devrin en büyük mûsikî üstâdları arasında gösterilen Dellâlzâde İsmail 'in hayatını anlatmıştır. Türk mûsikîsine bu kadar katkısı olmuş birinin vefat ettikten sonra bile kendisi hakkında herhangi bir yazı yazılmamasından, daha doğrusu gerekli görülmemiş olmasından duyduğu rahatsızlık sebebiyle makâleyi kaleme alan Rauf Yektâ batıda ise fen ve sanata dair büyük katkısı olan kişiler hem hayatlarında iken hem de vefat ettikten sonra onların kıymetini gösterecek birçok etkinliklerin yapıldığını hatta bazılarının heykellerinin bile dikildiğinden bahsetmektedir. Rauf Yektâ makâlenin devamında Dellâlzâde'nin nerede doğduğunu, eğitimini nerede aldığını, Dede Efendi'nin kendisini nasıl keşfettiğini ve saraya nasıl alındığını anlatmıştır. Küçük yaşta hafız olan Dellâlzâde'nin, Dede Efendi'nin talimatıyla Çilingirzâde Ahmed Ağa tarafından özenle yetiştirildiğini, bir gün Padişah huzurunda fasıl icra edilirken tiz seslerin eksik olduğunu fark eden Sultan'nın derhal iki tane tiz sesli hânendenin alınmasını Dede Efendi'den istemesi neticesinde saraya girmesi sağlanmıştır. Bundan sonra Dellâlzâde Dede Efendi'den daha düzenli eğitim almış ve mûsikîdeki maharetini bestelemiş olduğu yegah fasılıyla göstermiştir. Dellâlzâde mûsikînin yanında mûneccimlikle uğraşmıştır hatta hangi vakitte hangi makamın icrâ edilmesinin uygun olduğu konusunda çalışmalar yapmıştır ve huzur-i padişâhîde bunları tatbîk etmiştir. Rauf Yektâ makâlenin devamında Dellâlzâde'nin sarayda yapmış olduğu görevlerden bahsetmiştir. Son olarak mûsikî

nazariyatıyla ilgili çalışmaları olmasına rağmen bunlardan bir sonuç alamadığını makâleden öğrenmekteyiz.

SONUÇ

Tezimizin sonuç bölümünde Rauf Yektâ Bey'in öneminin daha iyi anlaşılması için yaşadığı dönemden kısaca bahsettikten sonra incelediğimiz makaleler hakkında genel bilgiler ve değerlendirmelerde bulunarak çalışmamızı nihayetlendirmeyi uygun bulduk. Türk mûsikîsini bir bilim olarak incelemenin gerekliliğini anlayan ve bu konudaki ilk çalışmalara ev sahipliği yapan yer Mevlevîhânelerdir. Özellikle Galata Mevlevîhânesi şeyhi Ataullah Dede (1842-1910), Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Celaledin Dede (1849-1908), Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede(1854-1911) Türk mûsikîsi nazariyatının ilk temellerinin atılmasında büyük bir çaba içinde olmuşlardır. Bu kişiler birçok müzik eserini ve bestelerini inceleyip bilgi sahibi olmuşlar, ancak bilgilerini yazılı hale getirmeyip bilgi ve tecrübelerini öğrencilerinden Rauf Yektâ ile Dr. Suphi Ezgi'ye aktarmışlar, onları yönlendirmişler.¹

Osmanlı'nın son dönemlerinde özellikle Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve Sultan Abdülhamid'in Türk mûsikîsi yerine Batı müziğine daha çok iltifat etmeleri mûsikîmizin sarayda gelişmesine büyük engel teşkil etmiştir. Bunun yanında dönemin o çalkantılı zamanlarında, bir yandan savaşlar bir yandan hükümet değişiklikleri arasında bu kadar önemli çalışmalar içinde bulunan Rauf Yektâ Bey'in, mûsikîmizin anlaşılması ve tanıtılması bakımından yapmış olduğu şahsi gayretlerin, yaşadığı dönemin mûsikîşinasları ve kendinden sonraki mûsikîşinasların çalışmalarında ana kaynak olarak gösterilmesi onun ne kadar ehemmiyetli bir kişi olduğunu açıkça göstermektedir.

Farklı mecmûalarda toplam 27 makalesini incelediğimiz Rauf Yektâ Bey'in Türk mûsikîsinin hak ettiği seviyeye gelmesi için yapmış olduğu ameli ve nazarî çalışmalarının dönemin hemem hemen bütün mûsikîşinaslarınca kabul gördüğünü, ortaya attığı fikirlerin ve çözüm yollarının mûsikîmizin ilerlemesine büyük katkı sağladığını bugün daha açık bir şekilde görmekteyiz.

Safiyüddin Urmevî'nin (1294) 17'li ses sistemini geliştirerek meydana getirdiği 24'lü sistem sayesinde mûsikîmizi belirli bir sisteme oturtan Rauf Yektâ Bey'den

¹ Uslu, Recep. *Mûzikoloji kaynakları*, İtü Vakfı, İstanbul,2006,s. XVI

sonraki nazariyatçılar onun yapmış olduğu sistemi geliştirerek ilerlemeler kaydetmişlerdir. Özellikle Hüseyin Sadedin Arel ve Suphi Ezgi ile yapmış olduğu çalışmalar mûsikîmizin bir sisteme dayandırılmasında çok önemlidir. Mûsikî ile ilgili hemen her alanda yazıları bulunan Rauf Yektâ Bey'in kısaca eleştiri, araştırma, övgü, yorum, müzik tarihi ve tartışma içerikli yazıları hem yurtiçinde hem de yurt dışında önemle takip edilmiştir. Türkiye'de müzikolog olarak gösterilebilecek ilk kişi Rauf Yektâ Bey olması hasebiyle, biz de onun önemine binaen *Âtî Gazetesi*, *Resimli Kitap*, *Yeni Mecmûa* ve *Şehbâl*'deki toplam 27 makalesini inceledik. *Âtî Gazetesinde* 5, *Resimli Kitap*'ta 2, *Yeni Mecmûa*'da 3 ve *Şehbâl*'de 17 makalesi bulunan Rauf Yektâ Bey'in makalelerinin konu bütünlüğü olmadığından tezimizi mecmûa adlarına göre bölümlere ayırarak sınıflandırdık. Rauf Yektâ Bey'in makalelerini Latin harflerine çevirdikten sonra hemen ardından herkesin rahatlıkla okuyup anlamasına yardımcı olmak maksadıyla özetini vermeyi uygun bulduk. Bunun yanında ekler bölümüne yerleştirdiğimiz tabloda, makaleleri mecmûa adına göre ve bu mecmûalardaki makaleleri kendi içinde tarih sırasına göre sıraladık

Rauf Yektâ Bey 'in incelenen bu makalelerini kısaca sınıflandırmak gerekirse bunların 8'i araştırma, 6'sı eleştiri, 7'si biyografi, 2'si tartışma, 3'ü mûsikî tarihi ve 1 tanesi Çanakkale Savaşı'nın yıl dönümü münasebetiyle bestelemiş olduğu marşın tanıtımı hakkındadır.

Araştırma makalelerinde genellikle Batılılar'ın mûsikîmizi incelemesi hususundaki görüşlerini belirtmektedir. Söz konusu makalelerde batıdaki mûsikî anlayışının giderek değişeceğini yani Türk mûsikîsindeki gibi küçük komaların kullanılacağına dair yönelimlerin gerçekleşeceğini iddia etmektedir. Batıda tanınmış bazı mûsikişinasların kendi bestelerinde doğu müziğinin nağmelerini kullanmaya başladıklarını ve bunun zamanla yaygınlaştığını söyleyip, Türk mûsikîsinin öneminin artacağını belirtmiştir. Aynı zamanda bu makalelerde, yanlış bilinen bazı tarihi bilgileri de tespit ederek gerçeklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın mûsikîşinas olmadığını ispatlaması, bunlardan en dikkate çekenidir. Araştırma yazılarının bir diğer kısmında ise çeşitli enstrümanlardan bahseden Rauf Yektâ, özellikle tanbur hakkındaki bir makalesi önemlidir. En önemli Türk sazının tanbur olduğunu ve bu konuda tanbura sahip çıkılması gerektiğini de yine bu makalesinde vurgulamıştır.

Eleştiri makalelerinde ise mûsikimizin ilerlemesi ve hak ettiği yere gelmesi için hem içeride hem de dışarıda neler yapılması gerektiğine dair görüşlerine rastlamaktayız. Rauf Yektâ bu makalelerinde, Darüelhân'ın kurulmasının önemine, bir konservatuvar gibi çalışması gerektiğine, sadece meşk yeri olarak kullanılmayıp mûsiki tarihi ve nazariyat derslerine de ev sahipliği yapması gerektiğine değinmiş, bunların devlet desteğiyle yapılmasının zorunluluğuna dikkat çekmiştir. Diğer eleştiri makalelerinde ise çeşitli salonlarda icra edilen Batı müziği konserleri ile yaptığı mukayese sonucunda kendi müziğimizin eksikliklerini dile getirmiş ve bunların giderilmesi için daha fazla çalışılması gerektiğini vurgulamıştır. O, aslında bu eleştirileriyle herkesin kendisine düşeni yapması gerektiğine ve bunun şahsi bir iş değil, milletin selameti için ictimâî bir yükümlülük olduğuna işaret etmektedir.

Rauf Yektâ Bey biyografi yazılarında yerli ve yabancı önemli mûsikîşinaslar hakkında bizlere bilgiler vererek onların bilinmeyen yönlerini gün yüzüne çıkarmış ve tarih sayfalarına geçmelerini sağlamıştır. Özellikle bazı önemli mûsikîşinaslar hakkında daha önce çalışma yapılmamış olması dikkatini çekmiş ve bu önemli şahsiyetlerin gelecek nesillere tanıtılmasını kendine görev adderek söz konusu makalelerini kaleme almıştır. Bilhassa Dellâlzâde İsmail, Hacı Arif Bey, Tanbûrî Osman Bey ve Kantemiroğlu hakkında daha sonra yapılacak araştırmaların temel kaynağı Rauf Yektâ Bey'in yazmış olduğu bu makalelerdir. Yine bu çalışmalarında ele alınan yabancı mûsikîşinaslardan Villateau ve Jean Jacques Rousseau hakkındaki bilgiler de bize kaynaklık etmektedir.

Rauf Yektâ Bey'in bazı makalelerinin tartışma içerikli olduğuna yukarıda değinilmişti. Bunlardan en dikkat çekenini ise Muallim İsmail Hakkı Bey'e yazdığı reddiyedir. Bunun yanı sıra Sultan Bayezid'in mûsikîşinaslığı, onun Fârâbî ile aynı dönemde yaşayıp yaşamadığı, söz konusu dönemde devr-i kebîr usûlünün bilinip bilinmediği gibi bazı tartışmalı meseleler de makalelerinde işlediği konular arasındadır. Bu tartışmalar mûsikîmizin eksik veya yanlış yönlerinin ortaya çıkmasına vesile olmuş ve mûsikîmizin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Mûsikî tarihi ile ilgili yazılarında özellikle notanın hem batıda hem de doğuda nasıl geliştiğine dair önemli bilgiler vermiştir. Bunun yanı sıra II. Mahmud (1807-1839) dönemindeki Osmanlı Marşı'nın nasıl ortaya çıktığı hususunda kayda değer bilgiler vererek mûsikî tarihine büyük bir katkı sağlamıştır.

Rauf Yektâ Bey'in makalelerini genel olarak incelediğimizde onun şu hususlara dikkat çektiğini görmekteyiz: Köklü bir geçmişe sahip olan mûsikîmiz günümüze kadar meşk yoluyla geldiğinden birçok önemli eserimiz unutulmaya yüz tutmuştur. Mûsikîmizin ameli ve nazari çalışmalarını bir sisteme oturtmamız zorunlu olduğu gibi mûsikîmizi diğer milletlere kendi enstrümanlarımızla en iyi şekilde sunmamız da büyük önem arz etmektedir. Aynı zamanda konservatuvarların kurulması da kaçınılmazdır. Özetle söyleyecek olursak mûsîki adına yapılması gereken her şeyin sistematik bir şekilde devletin de desteğiyle sürdürülmesi gerekmektedir.

Yapmış olduğumuz bu çalışmada Rauf Yektâ Bey'in anlaşılmasında bir parça katkımız oldu ise bizim için büyük bir onurdur. Türk mûsikîsinin ilerlemesi için gecesini gündüzüne katan bu önemli şahsiyetin kendi döneminde kadir ve kıymetinin yeteri kadar anlaşılmadığı ise bir gerçektir. Bu duruma dikkat çeken Cemal Reşit Rey'in çok az sayıda katılımın olduğu cenaze töreninde Rauf Yektâ'yı *mûsîki şehid*²i olarak tanımlaması çok manidardır.

² Özcan, Nuri “Rauf Yektâ Bey”, *DİA*, XXXIV, s. 469.

EKLER

MÜZİKOLOG RAUF YEKTÂ BEY'İ TANIYALIM¹

Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu

Süleyman Erguner, *Rauf Yektâ Bey: Neyzen, Müzikolog, Bestekâr, İstanbul: Kitabevi yayını, 2003, 238 s.*

Türk müziğinin bestekârları, yazarları, araştırmacıları bilimsel yaklaşımlarla ele alınması gerekir. Bugünlerde piyasaya çıkan Süleyman Erguner'in Rauf Yektâ Bey üzerine yazılmış eseri, ciddi bir çalışma olduğunu her hali ile belli etmektedir. Eseri daha önce yaptığı doktora tezinden yayına hazırlamıştır. Basılan eserin kapağında Rauf Yektâ'yı müzikolog olarak tanımlaması herhalde Türk müziğinde ilk müzikolog tartışması açısından dikkat çekicidir.

Erguner, Rauf Yektâ Bey çalışmasına, İslâmi dönem doğu müziğinin başından başlayıp hızlı bir anlatışla Türk müziğinin tarihine geçmiş, III. Selim, Tanzimat, Cumhuriyet dönemiyle kısaca bir giriş yapmıştır. Eser “Rauf Yektâ Bey'in hayatı”, “Rauf Yektâ Bey'in kütüphanesi ve telifleri”, “Rauf Yektâ Bey'in Türk Musikisi Nazariyatı” ana başlıklarıyla ele alınmış, herhalde “ekler” olarak düşünülmüş bazı yazılara ve notalara yer verilmiştir. Biyografi çalışmalarında ana başlıklar bulunan malzemeye göre değişmekle birlikte genelde “hayatı, eserleri- besteleri, müzisyenliği, görüşleri, hakkında yazılanlar veya değerlendirmeler” konuları başlık yapılır. Erguner'in kitapta takip ettiği ana başlıklar da bu bölümlendirmeğe uygundur. Ancak bazı başlıkların tekrar tekrar kullanılması güzel ahengine gölge düşürmüştür (s. 57'de kütüphane – telifleri, s. 171 ve 210'da Rauf Yektâ Bey Notası gibi).

Rauf Yektâ Bey'in hayatını ailesi, öğrenimi, çalışma hayatı ve ölümü (s. 15-21) alt başlıklarıyla anlatılırken Rauf Yektâ'nın nasıl çok yönlü yetiştiğini, yabancı diller yanında farklı sahalalarla ilgilendiğini, bir hattat olarak Divanî yazıdan icazet aldığını öğreniyoruz. Ancak zaman zaman anlatımlarda kopukluklara rastlıyoruz. 1909 yılından, emekli olduğu 1922 yılına kadar olan hayatın kronolojisi eksik aktarılmış 13 yıllık zaman dilimi bir çırpıda geçilmiştir (s. 19, 20). Rauf Yektâ'nın musiki öğrenimi

¹ *Journal of Academic Studies/ Akademik Araştırmalar Dergisi*, sy. 18, 2004, s. 203-206.

anlatılırken (s. 22) müzik eğitim tarihine girilerek ta Fatih zamanına kadar uzanılması gereksiz gibi görünmektedir. Saraydan gelen bir aile çocuğu olarak Rauf Yektâ'nın ders aldığı Zekâî Dede bir başlık olurken, Bolahenk Nuri Bey ve diğer bazı musiki hocaları Zekâizâde Ahmed Efendi başlığı altında erimiş gitmiş musiki hocalarıdır (s. 25).

Kitapta Rauf Yektâ'nın neyzenbaşılığı anlatılırken (s. 28) üstâdın ney konusundaki önemli fikirlerini aktarması okuyucuya acaba yeri mi diye düşündürüyor. Rauf Yektâ'nın görüşleri için ayrı bir bölüm olmalıydı veya bu bilgiler, hemen arkasından gelen “Musiki Çalışma Hayatı” başlığında verilmesi daha isabetli olurdu.

Rauf Yektâ'dan Suphi Ezgi, Emin Efendi, Zeki Arif'in doğrudan doğruya ders aldıkları belirtilirken, kendisinden yararlanan (s. 36'daki) pek çok kişinin “Öğrencileri” başlığı altında verilmesi başlığa uygun olmamıştır. Musiki Eserleri (s. 38) başlığında Rauf Yektâ'nın bestekârlık konusundaki görüşleri anlatılmış, halbuki biraz sonra (s. 40'da) “Rauf Yektâ Bey'in Musiki Eserleri” başlığı sanki ana başlık gibi tekrarlanmıştır. Burada “Rauf Yektâ Bey'in Besteleri” başlığı daha iyi olurdu. Kaldı ki buraya kadar s. 38'deki başlığa uygun olarak Rauf Yektâ'nın yazılı eserlerinden söz etmemektedir. “Dînî Musiki Çalışmaları” başlığında Rauf Yektâ'nın Şuğuller, Âyinler, Tevşihler, Naatlar, İlâhiler, Duraklar çalışmalarından söz etmekte, Miraciye'nin tam notasını derlemesini belirtmesine rağmen rastlanamadığını belirtmektedir (s. 49).

Bilimsel çalışmalar somut veriler üzerine yapılır. Dedi-kodular, ispatlanamayan ifadelere itibar edilmesi, bunların peşine düşülmesi boşa zaman kaybıdır. Fakat nedense hep “ya doğruysa” düşüncesiyle hareket edilerek bu fikirlerden uzaklaşmaz. Rauf Yektâ Bey şüphesiz iyi bir kütüphane oluşturmuş olmalıdır. Kütüphaneciliğin henüz yeterince gelişmediği bir dönemde kaliteli araştırmalar yapmak ancak iyi bir kütüphaneye sahip olmakla mümkündür. Anlatılmak istenen “Rauf Yektâ Bey'in Kütüphanesi” konusu da böyle olmalıdır. Yazarın bu başlık altında yazdıklarını herhalde destekleyecek bazı olaylara şahit olmuş olmalıdır ki konuyu ele almak ihtiyacını duymuştur. Ancak kendisinin de anlattığı gibi artık dağılmış, yok olmuş bir “Rauf Yektâ Bey Kütüphanesi”nden söz etmek, hayalini kurmak (s. 58) gereksizdir. Okuyucuda sanki böyle bir kütüphane varmış izlenimi uyandırmaktadır ki bu da yanlış yönlendirmedir. Bir kısmı Süleymaniye Kütüphanesine bağışlanmış, bir kısmı satılmış kitapların bulunduğu bilinen çeşitli makalelerde Rauf Yektâ Bey kütüphanesinde bulunduğu ifade edilen yazmalardan bazılarının bu kütüphanede var olduğuna inanmak

zordur. Kendisinin yaptığı çeviriler ise her halde tasarladığı ama bazılarına sadece makalelerinde yer verdiklerinden ibaret olmalıdır. Esatiz-i Elhan serisinde neşredilecek kitaplarla (s. 66), çevirdiği söylenen kitaplar hocanın çeviri yapmayı hayal ettiklerinden, yazmayı düşündüklerinden ibaret sayılmalıdır.

Erguner, Rauf Yektâ Bey'in musiki eserlerini "Rauf Yektâ Bey'in Telifleri" başlığında ele almış ve onun *Esatiz-i Elhan, Türk Musikisi Nazariyatı, Şark Musikisi Tarihi, Türk Notası* eserlerinden sonra *Türk Musikisi Monografisi* adında bir eserinden söz etmiştir. Bu eseri önce Türkçe –ki çoğunlukla yabancı dilde yazılacak eserin önce bir Türkçe'si yani müsveddesi yazılır- yazdığı belirtilip, Fransızca bir ansiklopedi için Fransızca'ya çevirdiğinden söz edilir. O halde eserin adının en doğrusu ansiklopedide ad olan isim olmalıdır. Eserin doğru olan adı -ki bu çalışma gerçekten eser olarak anılmaya layık bir ansiklopedi maddesidir – *La Musique Turque* olmalıdır. Öte yandan yayınlanan Fransızca ansiklopedinin adı dipnotta ve bibliyografyada yanlış verilmiştir. Doğrusu *Encyclopedie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (ed. Albert Lavignac, Paris 1922). Ayrıca ansiklopedi maddesinin Orhan Nasuhioğlu tarafından yapılan Fransızca'dan Türkçe'ye çevirisinden metin içinde söz edilmeliydi, dipnotta değil.

Rauf Yektâ'nın yazılarından "Makalelerini" mecmûalar ve gazeteler olarak ayırması bir tercihtir. Ancak bu tip çalışmalarda kişinin fikri gelişmesini takip edebilmek için kronolojik bir düzenle sıralanması daha iyi olurdu. Burada bazı eserler için yazdığı ve mühim konulara değindiği, görüşlerini belirttiği "mukaddime"lere de yer vermesi çok yerinde bir karar olmuştur. Bibliyografik künye açısından bazı hatalar olmakla beraber uzun bir liste ortaya çıkmıştır (s. 69-81). Rauf Yektâ Bey'in nota neşriyatına ayrı bir yer vermiş (s. 81-84), başka yerlerde bulunmayan bir bilgi olarak *Gülme Komşuna* adlı eserdeki notalarından bahsetmiştir.

Rauf Yektâ Bey ve Türk Musikisi Nazariyatı bölümünde ses sistemi, perdeler anlatılırken Muşaka ile ilgisini göstermek için, Muşaka'nın perde cetveline de yer vermiştir. (s. 99). Ancak kendisine ait bir çalışmayı araya sokuşturması pek uygun olmamıştır (perdeler tablosu S. Erguner'in s. 100). Aralıklardan bahsederken "Mutlak veter"inin bir yansımasını "Mikyas-ı Savt" anlatımında görüyoruz (s. 104). Aralıklar, dördlü, beşliler, değiştirme işaretleri, diyez-bemol işaretleri ve tablolarından sonra Rauf Yektâ Bey'de makam konusuna yer verirken geleneksel "oniki makam" ifadesinin Nâyi

Osman, Nâsır Dede tarafından nasıl anlaşıldığını belirtir (s. 142, s. 143’de görülen 1670’lerden ifadesi herhalde bir basım-dizgi hatası olmalıdır). Rauf Yektâ Bey’in bazı makamları anlatış biçimi, esas dizi, Avrupa müziği dizisinden sonra Fransızca yayınlanan (*Revue Musicale*, 1908) makalesinin çevirisini vermektedir (s. 158-167). Rauf Yektâ Bey’in Notası başlığından sonra adını Ekler olarak koymamış olmakla birlikte, “Rauf Yektâ Bey ile mülakat”, Süheyl Ünver’in Yenikapı Mevlevihanesi Akademisi ve Neyzenler” yazısı, “Milli tekbir ve Notası”, “Ahretlik (güfte ve nota)” yayımlandıkları kaynaklar gösterilerek ekte yer almıştır. Yayınlanan mülakatın Milli Tekbirle ilgili olduğu yazının hemen başından anlaşılmaktadır. Bu durum mülakatın Milli tekbir yazısından sonra yayımlandığını ve kitapta da yayımlandığı sıraya göre yer alması gerektiğini göstermektedir. “Rauf Yektâ Bey’den sonrası” için bir değerlendirme ile çalışma son bulmuştur.

Tanınmış bir neyzen olan Süleyman Erguner’in bu çalışması ciddi anlamda bilimsel biyografi çalışmalarının az olduğu Türk müziği literatürü ve kütüphanesi için önemli bir kazanımdır. Bu kitap bir müzikolog olan Rauf Yektâ Bey’i görüşleriyle birlikte tanımak isteyenler için iyi bir araştırmadır.

KAYNAKÇA

- AKSÜT, Sadun, **Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı**, İstanbul : İnkılap Yayınevi,1993.
- AREL, Hüseyin Sadeddin, **Türk Mûsikîsi Nazariyat Dersleri**, (nşr. Onur AKDOĞDU), Ankara :Kültür Bakanlığı,1993.
- BARDAKÇI, Murat, “Rauf Yektâ Bey’in Hayatı ve Eserleri”, **Türk Musıkîsi**, Rauf Yektâ, (çev.O. Nasûhioğlu), İstanbul : Pan Yayıncılık,1986.
- DEVELLİOĞLU, Ferit **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitapevi Yayınları, Ankara, 2000.
- DUMAN, Hasan, **Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri**, Ankara: Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı,2000.
- Durmaz Recep, **Celâl Nuri İleri ve Âtî Gazetesi** (basılmamış doktora tezi), İstanbul: İstanbul Üniv, 1991.
- ERGUNER, Süleyman, **Rauf Yektâ Bey**, İstanbul : Kitabevi Yayınları, Mart 2003.
- GÜNTEKİN, Mehmet, “Osmanlı’da Musiki ve Hikmete dair fennin son Osmanlıları”,Güler Eren(Ed.), **Osmanlı Kültür ve Sanat**, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999. C. X.
- “Âtî”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, I, s.225.
- “Resimli Kitab”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, VII, s. 313-314.
- SALGAR, Fatih, **50 Türk Bestekârı**, İstanbul : Ötüken yayınları,2005.
- “Şehbâl”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, VIII, s. 115.
- “Yeni Mecmûa”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, VIII, s. 584-585.
- ÖZALP, M.Nazmi, **Türk Mûsikîsi Tarihi I-II**, İstanbul : MEB. Yayınları, 2000.
- ÖZCAN, Nuri, “Rauf Yektâ Bey”, *DİA*, İstanbul: TDV yayınları, XXXIV, s. 468-470.

- ÖZTUNA, Yılmaz, **Türk Mûsikisi Ansiklopedik Sözlüğü**, İstanbul: Orient Yayınları, Mayıs 2006.
- RAUF YEKTÂ, **Esâtîz-i Elhân** (Hzl. Nuri Akbayer), İstanbul : Pan Yayıncılık, 2000
- RONA, Mustafa, **50 Yıllık Türk Mûsikîsi**, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1960.
- ŞEMSETTİN SAMÎ, **Kamûs-i Türkî**, İstanbul : Enderun Kitapevi, 1989.
- USLU, Recep, **Müzikoloji Kaynakları**, İstanbul : İtü Vakfı Yayınları, 2006.
- USTAOĞLU, Rasim, **Resimli Kitap (1324/1908-1329/1913) Ve Resimli Gazete (1339/1923-1929)'nin Dil, Edebiyat Ve Kültür Yazılarının Sistematik İndeksi** (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UYMAZ, Bora, **Şehbâl'de Mûsikî Yazıları (1-50 Sayılar)**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniv., 2005
- UYMAZ, Türkan, **Şehbâl'de Mûsikî Yazıları (50-100 Sayılar)**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniv., 2005
- YAMAÇ, Zehra, **Basın Tarihinde Yeni Mecnûa Muhteva Analizi** (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul: İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991.
- YEĞİN, Abdullah, **Yeni Lûgat**, İstanbul: Hizmet Vakfı Yayınları, 1997.

