TÜRK MUSİKİSİ

Fransızcadan Çeviren: Orhan Nasuhioğlu

İÇİNDEKİLER

TARİHÇE VE TENKİT

I. Batı Musikisi ve Doğu Musikisi..........17

II. Doğu Musikisi Denilince Ne Anlaşılmalıdır?....19

III. Çeşitli Doğu Milletlerinin Musikileri Arasında

Bir Nazariye Farkı Var Mıdır?............24

IV. Doğu ve Bati Musikileri Arasında Gerçekten

Bir Fark Var Mıdır?....28

V. Musikinin Menşei Üzerinde Doğululann Fikirleri

-Tarihçesi- Bu Sanatın Müşterek Menşei Üzerinde Bazı Fikirler..43

VI. Türklerde Musiki Tarihine Bir Bakış....47

VII. Türklerin Kendi Musiki Nazariyeleri Hakkında

Bilgilerinin Bugünkü Durumu.... 54

TÜRK MUSİKİSİNİN BÎR NAZARİYESİ ÜZERİNE KISA DENEME

GİRİŞ

I. Türk Dizisi......57

II. Cins....59

III. Dörtlünün ve Beşlinin Uyum Şekilleri..63

IV. Türk Makamlarının Teşekkülü............66

V. Türk Makamlarının Tatbikatı.............68

VI. Türklerin Musiki Aletleri...................84

VII. Türk Musikisinin Usuleri...................95

VIII. Doğu Makamlarının Armonize Edilmesi.......134

TÜRK MUSİKİSİ

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Paris Konservatuvarıprofesörlerinden ALBERTLAVIGNAC'ın kurucusu olduğuEncylo-pedie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire (Musiki Ansiklopedisi ve Konservatuvar Lügati isimli dünyaca tanınmış ansiklopedinin 1922 basımlı birinci kısmı Histoire de la Musi-que (Musiki Tarihi) başlığını taşımakta ve 25 ülkenin musikisi hakkında geniş bilgi vermektedir.

Bu ansiklopedinin 2945-3064 sayfaları arasındaki Turquie başlıklı bölümü Türk musikisinin son yüzyıldaki büyük bilginlerinden Rauf Yekta Bey merhum tarafından 1913 'de Fransızca olarak yazılmıştır. Türk musikisinin ne olduğunu ilmî olarak Batı'ya anlatan bu bölüm başlıbaşına bir eser hüviyetindedir.

Bu eser vasıtasıyla Türk musikisinin böyle mühim bir ansiklopedide yer alması ve bunu da Rauf Yekta Bey'in yazmış bulunması, onun millî hudutlar dışına taşan kıymet ve ehliyetinin açık bir delilidir.

Fransızca yazılan bu kıymetli eserin Türkçesi mevcut olmadığı için musiki âlemimize tercümesini sunmak şerefi naçiz şahsıma nasip oldu. Ancak bu şerefi aziz dostum ve değerli arkadaşım, Musiki Mecmuası sahibi ve Türk musikisinin layık olduğu mevkiini müdafaa için daima gayret sarf eden Etem Ruhi Üngör ile paylaşmayı ve kendisine teşekkürü bir vazife biliyorum. Çünkü Rauf Yekta Bey'in böyle bir eserinin uzun senelerdir ele alınmayıp âdeta unutulduğunu görerek çok üzüntü duyan ve Türkçeye çevrilmesi için ısrarlı ve devamlı teşvikleriyle beni bu işe sevkeden odur.

Rauf Yekta Bey'i şahsen tanımak bahtiyarlığına, onun hayatının son demleri benim çocukluk devreme tesadüf ettiği için erişemedim. Sonraları Türk musikisiyle âcizane ilgilenmeye başladıktan itibaren kendisinin bu sahadaki kıymet ve ehliyetinin ne kadar büyük olduğunu idrak ettim. Eserlerini, makale lerini okudum. Gerek musiki âleminde, gerekse uzun seneler bulunduğu Babıâli'deki görevinde onu yakından tanımış olanlardan hakkında çok şey dinledim ve şuna kani oldum ki, Rauf Yekta Bey eşine az rastlanan bir şahsiyet sahibidir. Her haliyle, üstün vasıflarıyla tam bir eski İstanbul beyefendisi ve musiki sahasında da büyük bir alim, icrakâr ve bestekâr olarak hayatını sürdürmüştür.

Tercümeye başladıktan itibaren onun Fransızcayı çok iyi bildiğini, eserin yazılış tarzından derhal anladım. Çünkü bir Fransız da kendi lisanına ancak bu kadar hakim olabilirdi. Eğer bu eser bir Fransız'ın incelemesinden ve düzeltmesinden geçmemişse, Rauf Yekta Bey musiki sahasındaki üstadlığını Fransızcada da göstermiş ve Batı 'ya yönelik bu eseriyle Türk 'ün yüzünü ağartmıştır. Zaien hayat hikâyesinden de anlıyoruz ki, Mekteb-i Lisan'a kaydolarak çok iyi derecede Fransızca öğrenmiş ve burayı da bitirmiştir. O devirde yabancı dil öğrenen Türklerin sayısının çok az olduğunu göz önünde tutarsak, Rauf Yekta Bey bir istisna teşkil ederek şahsiyetini burada da göstermiş, böyle bir eseri Fransızca yazacak kudrete sahip olmuştur.

Onun ilmî kudreti, eserin çeşitli yerlerinde tanınmış Batılı müzikologların Türk musikisi üzerinde ileri sürdükleri fikirleri ve iddiaları ele alıp özellikle bunlar arasında bulunan Bourgault-Ducoudray ve Fetis'e nasıl büyük bir vukufla ve asla hissî değil, fakat ilmî cevaplar vermiş olmasıyla açıkça görülmektedir.

Her meyveli ağaca atılan taşlar misali, Rauf Yekta Bey'e karşı onun Türk musikisindeki umman kadar bilgisi yanında bir nokta bile olamayacak kişiler tarafından sözde tenkitler, hattâ maalesef haksız isnatlar ileri sürülmüştür. Mesela, Müzik ve Sanat Hareketleri isimli derginin Şubat-Mart 1935 tarihli sayısında "Rauf Yekta ve Eseri" başlıklı ve vefatı dolayısıyla yazılmış makalenin sahibi Mahmut Ragıp Kösemihaloğlu bunlardan biridir. Pek tabiidir ki, böyle yazılar Rauf Yekta Bey'in şanına halel getirmemiş, aksine onun kıymetini bir defa daha ortaya koymuştur. Diğer taraftan onun kadrini bilen ve ilmî kudretini öven yazılara yabancı basında rastlıyoruz. Fransa'da yayınlanan Le Guide Musical dergisinde vefatından sonra Euge-ne Borrel'in kaleme aldığı yazı bunlardan biridir. Demek ki, Batı'da onun kıymetini bazılarımızdan daha iyi bilenler vardı.

Eseri Türkçeye çevirirken üslubunu mümkün olduğu kadar bozmamaya çalıştım. Fransız-cadaki bazı musiki terimlerinin Türkçe karşılıklarının değişik mânâlarına göre anlaşılabileceğini de gözden uzak tutmamak icap eder.

Kitapta Rauf Yekta Bey'in hayatına ve eserlerine ait bölümü derleyen Murat Bardakçı'ya, yayımını iyi niyet ve gayretle ele alıp Türk musikisine hizmette bulunan Pan Yayıncılık'dan değerli gençler Işık Gençer ve Ferruh Gençer'e, baskı işinde teknik danışman Mürşit Balaban-lılar'a ve emeği geçen bütün ilgililere çok teşekkür ediyor, bu büyük musiki bilginini hürmet ve rahmetle anıyorum.

Orhan NASUHİOĞLU Aralık 1985

RAUF YEKTA BEYTN HAYATI VE ESERLERİ

Genel adı Şark Musikisi olan Türk-İslâm Müziği'nde IX.-X. yüzyıllarda başlayan teori çalışmaları, XIII.-XV. yüzyıllarda, Sistemci Okul mensuplarının eserleriyle en parlak dönemini yaşadıktan sonra, 1800'lerin sonuna kadar, büyük bir sessizlik içine girer.

XV. ve hattâ XVI. yüzyıldan sonra, teori alanında gerçi sürekli çalışma yapılmış ve ortaya çok sayıda eser konulmuştur. Ancak bunlar, yeni araştırmalar olmaktan çok eskilerin tekrarıdır ve Sistemci Okul döneminde verilen eserlerin yer yer kopyası olmalarının yanısıra, hurafeler ve astroloji gibi o dönem inançlarım da musiki teorisiyle birleştirerek, tümüyle ampirik ifadeler taşıyan çalışmalar şeklinde belirirler.

Rauf Yekta Bey, bu gayrıilmî akıma son vererek, müziğin yüzyıllar boyunca ihmale uğrayarak unutulmuş yanını, yani bilimsel tarafını araştıran, öğrenen ve Türkiye'nin yanısıra Batı dünyasına da öğreten kişidir.

Ahmed Arif bey'le İkbal Hanım'm oğlu olan MehmedRauf, 5 Muharrem 1288'de (27 Mart 1871) İstanbul'da Aksaray, Muhtesip Karagöz Mahallesi'nde, ailesinin şimdi İstanbul Belediye Sarayı'nın olduğu yerde bulunan konağında dünyaya geldi, 8 Ocak 1935'te de, Beylerbeyi, Çamlıca Caddesi'ndeki köşkünde öldü.

Rauf Yekta Bey'in soykütüğü oldukça gerilere gider:

Harbiye Nezareti Mektubî-i Seraskerî Kalemi birinci mümeyyizi olan babası Ahmed Arif Bey, ilmiye sınıfından Mehmed Emin Efendi'nin, Mehmed Emin Efendi de, Reis'ül küttab vekili Hüseyin Hüsnü Bey'in oğludur. Dergâh-ı muallâ kapıcıbaşılarından Abdullah Bey'in oğlu olan Hüseyin Hüsnü Bey'in görevi nedeniyle, Rauf Yekta Bey'in ailesi, eski İstanbul muhitinde Reisülküttabzâdeler şeklinde anılmıştır.

Kapıcıbaşı Abdullah Bey'in babası ise, Yeniçeri Ağalığı'ndan 11 Şaban 1178'de (3 Şubat 1765) Kapdan-ı Deryalığa getirilen ve bir yıl sonra azledilen Ağa Hüseyin Hüsnü Paşa'dır1

Mehmed Rauf, 3-4 yaşlarındayken, Alemdağ'a ailece yapılan bir gezide, yaylı arabanın okunun annesinin göğsüne girmesi sonucu öksüz kalır. Babası Ahmed Arif Bey, Yıldız adında bir başka hanımla evlenir ve Mehmed Rauf, kendisine üvey anneliği hissettirmeyen Yıldız Hanım tarafından büyütülürken, yedi yaşında bulunduğu sırada, bir çiçek hastalığının ardından babasını da kaybedince, vasiliğini o dönem İstanbul'unun tanınmış zenginlerinden Altunîzâ-de üstlenir.

Simkeşhâne İbtidâîsi'ni ve 15 Temmuz 1300'de (28 Temmuz 1884) Mahmudiye Rüşdiyesi'ni aliyyülalâ dereceyle bitirdikten sonra, 13 Şevval 1301 (6 Ağustos 1884 Çarşamba) günü, dedesi Mehmed Emin Efendi'den gelen 12 bin 500 kuruşluk zeametin mande olmaması, yani hazineye kalmaması için Divan-ı Hümayun Kalemi'ne girer. İlk görevi, kâtip yardımcılığıdır. Bu arada, küçük Said Paşa'nın Fransızca öğretimi için açmış olduğu Lisan Mekteb-i Âlîsi'ne de kaydolarak, çok iyi derecede Fransızca öğrenir ve dört yıl sonra diploma alır. 1894 yazında, Hasan Paşa adında Halep'te görevli bir yönetici tarafından kitabet ve yazısının beğenilmesi üzerine Halep'e çağrılır ve giderse de, çok kısa bir süre sonra geri dönerek, Divan-ı Hümayun'daki görevine devam eder. Burada hattatlık da öğrenir ve icazetle birlikte kendisine "Yekta" mahlası verilir. Mehmed Rauf, bu mahlası almasından sonra, sürekli olarak Rauf Yekta adını kullanacaktır.

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

13 Şevval 1301'de (6 Ağustos 1884 Çarşamba) Divan-ı Hümayun Kalemi'ne girer, Receb 1302'de (Nisan 1885) Kayıtlar Odası'na nakledilir, 1302 Ramazan'ının sonunda (1885 Tem-muz'u ortası) 60 kuruş maaş bağlanır. 6 Rebi'ul-evvel 1303'te (13 Aralık 1885 Pazar) 40 kuruş zam yapılır.

Maaşı, 27 Rebi'ul-evvel 1305'te (13 Aralık 1887 Salı) 30, 27 Şaban 1306'da (28 Nisan 1889 Pazar) 30, 3 Şevval 1307'de (23 Mayıs 1890 Cuma ?), 2 Şa'ban 1308'de (13 Mart 1891 Cuma ?) ve 1 Rebi'ul-evvel 1309'da (5 Ekim 1891 Pazartesi) 25'er kuruş arttırılarak 235 kuruş olur. 21 Cemaziyelevvel 1309'da (23 Aralık 1891 Çarşamba) 25, 14 Cemaziyelahır 1309'da (15 Ocak 1892 Cuma ?) 35, 14 Receb 1309'da (13 Şubat 1892 Cumartesi) 20 kuruş zam yapılır. Maaşı 3 Muharrem 1310'da (28 Temmuz 1892 Perşembe) 340, 24 Şevval 1311'de (30 Nisan 1894 Pazartesi) 390 kuruş olur. 16 Ramazan 1312'de (13 Mart 1885 Çarşamba) binbaşı karşılığı sivil rütbe olan "sâlise"ye getirilir. Maaşı 12 Zi'lkaade 1312'de (7 Mayıs 1895 Salı) 400 kuruş, 13 Muharrem 1315'te (14 Haziran 1897 Pazartesi) 500 kuruş olur. Aynı yılın 4 Receb'inde (29 Kasım 1897 Pazartesi) Divan-ı Hümayun Kalemi Ser-müsevvidliği'ne getirilir. 3 Şa'ban'da (28 Aralık 1897 Salı) yarbay karşılığı olan rütbe-i saniyenin sınıf-ı sânîsine terfi eder. Aylığı 26 Rebi'ul-âhır 1316'da (13 Eylül 1898 Salı) 550 kuruş, 14 Şa'banda (28 Aralık 1898 Çarşamba) 600 kuruş, 25 Cemaziyelahır 1317'de (31 Ekim 1899 Çarşamba) 640 kuruş olur. 6 Ramazan 1317'de (8 Ocak 1900 Pazartesi) 4. rütbe Osmânî, 6 Şevval 1320'de (6 Ocak 1903 Salı) 4. rütbe Mecidî nişanları alır. Aylığı sürekli olarak yükselir. 26 Muharrem 1321'de (24 Nisan 1903 Cuma) 700, 29 Şevval'de (18 Ocak 1904 Pazartesi) 740, 13 Şa'ban 1322'de (23 Ekim 1904 Pazar) 780, 7 Muharrem 1323'te (14 Mart 1905 Salı) 800, 6 Safer'de (15 Nisan 1905 Cumartesi) 850,

TÜRK MUSİKİSİ

9

10 Rebi'ul-âhır'da (14 Haziran 1905 Çarşamba) 900, 26 Cemaziyelâhır'da (28 Ağustos 1905 Pazartesi) 1000, 10 Safer 1324'te (5 Nisan 1906 Perşembe) 1050 kuruşa gelir. 9 Rebi'ul-evvel'de (3 Mayıs 1906 Perşembe) albay karşılığı olan ikinci rütbeden "mütemâyiz"liğe yükselir. 16 Rebi'ul-evvel 1325'te (29 Nisan 1907 Pazartesi) 1100 kuruş almaya başlar. 2 Muharrem 1326'da (5 Şubat 1908 Çarşamba) aylığı 1350 kuruşa yükseltilir ve aynı gün başkâtip muavini olur, 1 Recep'ten itibaren de (30 Temmuz 1908 Perşembe) 1400 kuruş almaya başlar.

Aynı yılın 19 Şevval'inde (14 Kasım 1908 Cumartesi) üzerinde bulunan zeamet maaşına eklenir ve 1733 kuruş alması kararlaştırılır. 19 Şa'ban 1327'de,de (5 Eylül 1909 Pazar), kalemde "mümeyyizliğe getirilir ve aylığı 2000 kuruş olur.

Rauf Yekta Bey, Bâb-ı Âli'den, 1922 yılında yapılan tensikatla, Divan-ı Hümayun Beylikçi Muavini iken, emekli edilir. Beylikçi ise, ünlü tarihçi tbnülemin Mahmud Kemal (İnal)'da?

Eşi ve Çocukları

Rauf Yekta Bey'in ailesi, soyadı kanunundan sonra Yektay soyadını almışlardır.

Eşi Zeliha Mün'ime Yektay (1888-1970), baba tarafından, Lâle Devri'nin ünlü sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa soyundandır. Babası Mustafa Süreyya Bey, İbrahim Asım Bey'-le, Sultan Abdülâziz'in sarayından çerağ edilen Fevridil Hanım 'm oğlu, İbrahim Asım Bey ise, İbrahim Paşa torunlarından şıkk-ı sânî defterdarı, yani başdefterdar yardımcısı Mustafa Reşid Bey'le aslen dilsiz bir esir olan Mehveş Hanım'm çocuğudur.

Zeliha Mün'ime Yektay'ın annesi, yani Rauf Yekta Bey'in kayınvalidesi Fatma Hanım ise, eski Aydın valilerinden Maktul Abdullah Paşa'nm torunudur. Fatma Hanım'm ailesi, uzun yıllar Nazilli-Kuyucak taraflarında, Abdullah Paşa'dan kendilerine kalan çiftliğin geliriyle geçinmiş, küçük yaşta annesini kaybeden Fatma, Abdülmecid'in şehzadesi Burhaneddin Efendi tarafından büyütülmüştür.

Rauf Yekta Bey'le Zeliha Mün'ime Hanım'm dört çocuğu dünyaya gelmiştir:

Celâleddin Emced Yektay (1904-1954), Fatma Lamia (1909-1916), Emine Talia Tanın (1913) ve AhmedArif Yektay (1917-1984). Celâleddin Emced Yektay'ın oğlu Yavuz Yektay (1930) da musikiyle ilgilenmektedir.

Musiki Hayatı

Rauf Yekta Bey'in musiki hayatı, üç yönden incelenmelidir. O, önce Türk Müzikolojisi'nin kurucusu, daha sonra bir besteci ve mevlevîhanelerde neyzenbaşı olacak düzeyde ney icracısı-dır.

İlk hocası, Galata Mevlevîhanesi Şeyhi AtauUah Efendi'dir (1842-1910). O dönemde artık unutulmuş olan musiki nazariyatını eski kaynaklardan incelemiş olan bu Mevlevi Şeyhi, teoriyle ilgili çalışmalarını 1895'ten itibaren genç öğrencisine aktarmış, Rauf Yekta ise, daha sonraki yıllarda yalnızca kendi çabalarıyla derinleşmiş, Doğu ve Batı literatürünü taramış, ancak kendisini bu yolda teşvik eden ilk hocasını da hiçbir zaman unutmamış ve minnetle andığı A taullah Efendi'ye Farsça'dan çevirdiği Molla Cami'nin "musiki risalesi"ni ithaf ederek, bir öğrenciden beklenen kadirşinaslığı yerine getirmiştir.

Diğer hocaları da, musiki alanında oldukça yüksek kişilerdir. Bahariye Mevlevîhanesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede (1854-1911) ve Yenikapı Şeyhi Celâleddin Efendi'yle (1849-1907) çalışmış, Cemal Efendi (?-?) ile ney meşketmiş, ZekâiDede (1825-1897) ve Bolahenk Nuri Bey'-den (1834-1910) de oldukça sağlam ve zengin bir repertuvar edinmiştir. Müzikolojinin ayrılmaz bir parçası olduğuna inandığı ses fiziği konularında da, ünlü fizik bilgini Salih Zeki Bey'-den (1864-1921) yararlanmıştır.

Bâb-ı Âlî'deki resmî görevinin yanısıra, musiki alanında da bazı resmî görevlerde bulunmuştur. O zamanki adı Dârülelhan olan İstanbul Konservatuvarı'mn kuruluşundan, buradan Türk Musikisi bölümünün lağvına kadar Şark Musikisi Tarihi ve Türk Musikisi Nazariyatı okutmuş, Medreset'ül- Hutabâ'da musiki dersleri vermiş, 1926'dan ölüm yılı olan 1935'e kadar da, İstanbul Konservatuvarı Tarihî Türk Musikisi Eserlerini Tesbit ve Tasnif Komisyonu Başkanlığı'nı yapmıştır.

Besteciliği ise, kesinlikle birinci sınıftır. Günümüzde de hemen her gün çalınan Mahur Peşrevi ve Bayatı-Araban Saz Semaisi başta olmak üzere, elimizde bulunan çeşitli formlardan 40 kadar eseri, onun klasik ezgi biçimlerini oldukça iyi anlamış ve parlak melodileri ardarda getirebilen bir kişi olduğunu göstermektedir.

Musiki Yazarlığı

Rauf Yekta Bey, musikiye ciddî olarak eğildiği andan başlayarak, aynı zamanda bir musiki yazarı olmuştur. AtauUah Efendi'yle nazariyat çalışmaya başladığı 1889 yılında gazetelere musiki makaleleri vermeye de başlamış, önceleri İkdam'da duyurduğu adma daha sonra dönemin diğer gazete ve dergilerinde sık sık rastlanmış ve musikinin her dalında yayında bulunmuştur.

Eski kolleksiyonlar karıştırıldığında, onun çocuk, kadın ve ev dergilerinden sanat mecmualarına ve siyasal gazetelere kadar her türlü yayında imzasının bulunduğu görülür.

Türkçesi, bir Bâb-ı Âlî Efendisine uygun olacak biçimde, yani oldukça ağır, cümleleri döneminin geleneği icabı uzun, ifade tarzı da klasiktir. "Abdülkaadir-i Marâgî" demez, "Musannefât-ı fenniyyenin müellîf-i ebed-iştihârı Hâce Abdülkaadir" der, "tanınmış bestecilerin eserleri" yerine de "Meşâhîr-i musikişinâsânın âsâr-ı nefise ve müellifât-ı bergüzîdeleri" ifadesini tercih eder.

Musiki yazarlığına ses fiziği ve bilimsel üslûbu getirmiş olmasının yanısıra, Rauf Yekta Bey, usta bir polemikçi olarak da karşımıza çıkar. Bilimsel makalelerinin sayısı kadar, hattâ belki daha da fazla polemik yazdığı söylenebilir.

Özel hayatında tam bir İstanbul Efendisi ve son derece nazik, çekingen bir insan olarak tanınmasına rağmen, polemiklerinde sert ve acımasızdır:

"... Bu genç talebe (Mahmut Ragıp Gazimihal kastediliyor), Frenklerin 'compilation' dedikleri tarzda şuradan-buradan toplanmış bazı müteferrik malûmatı gayet perişan bir üslûpla yazarak..." ("Bir münekkid-i nev-peydâ-i musiki", Vakit, 23.8.1923)

"... Teessüf ederim ki, mugalâtacılığı elden bırakmamış ve bir türlü samimi olamamışsın (Halil Bediî "Yönetken " kastediliyor), böyle sırflâf-u güzaftan ibaret gürültülerle beni ve efkâr-ı umumiyeyi atlatırım hülyasında isen, çok yanılıyorsun yavrum..." ("Bediî Bey'in Mütâleâları" yazısından).

1914 yılında, Dârülelhan'ın İslahı konusundan kaynaklanan uzun süreli bir polemiğin ardından 1926'da Türk Müziği'nin yasaklanması çalışmaları sırasında giriştiği polemikler, gazete sahifelerini günlerce işgal etmiş, tartışmalar son derece sert geçmiş, kendisini hedef alan yazılara cevap verirken, bir yandan da yasaklama kararına karşı çıkmıştır.

Rauf Yekta Bey'i "Batı'yi bilmeyen, alaturka bir müzikçi" olmakla suçlayıp tartışmaya girişenlerin başında, Mahmud Ragıp (Gazimihal), Halil Bediî (Yönetken) ve Ekrem Zeki (Ün) gelirken, sonraki yıllarda Türk Müziği'nin savunucusu oluveren birçok ünlü kişi ise, bu dönemde susmayı ve onu yalnız bırakmayı tercih etmişlerdir.

Yine bir polemik yazısında, kendisinin Türk Müzikolojisindeki yerini, şöyle belirler:

"... Başka milletlerin 'müzikolog' namı verilen musiki uleması, nasılsa aynı namı bu âcize de vermekten çekinmemişlerdir... O halde müseadenizle, huzûr-u âlînize kendimi 'müzikolog-sosyolog' olarak takdim edeceğim."

Nazariyatçılığı

Ana hatları XIII.-XV. yüzyıllar arasında, Sistemci okul mensuplarının eserleriyle ortaya çıkan nazariye kavramını yüzyıllar sonra yeniden gündeme getiren kişi, Rauf Yekta Bey'dir.

Yazdıklarından anlaşıldığına göre, Şark Musikisi'nin dayandığı kuralları bilimsel bir çerçeve içerisinde sunmayı başarabilmek, onun tek arzusudur. Bu amaçla yayınlamaya başladığı, ancak tamamlayamadığı "Türk Musikisi Nazariyatının (1924) girişinde, bu isteğini açıkça ifade etmiştir:

"... Millî kütüphanemizin işte bu mühim boşluğunu alâ-kadir'ül-imkân doldurmaktan ve bu vesile ile, sevgili milletimin sanayî-i nefise sahasındaki müstesna kaabiliyetini ve bediî dehâsını yâr-ı ağyar nazarında hakikî veçhile anlaşılmasına âcizane hizmet edebilmekten ibarettir..." (s. 4)

Rauf Yekta Bey'in Türk musikisi için önerdiği sistem, 24 eşit olmayan aralıktan oluşan bir dizi temeline dayanır.

Bu dizi aslında, XIII. yüzyılda Urumyalı Safiyüddin tarafından esasları ortaya konmuş olan 17 aralıklı dizinin tashih edilmiş şeklidir. Eski yüzyıllarda kaleme alınan bazı musiki risalelerinde 24'lü sistemden bahsedilmişse de, diziyi bilimsel olarak inceleyen ilk kişi, Arap teoris-yen Misel Meşakka (1800-1889) olmuştur.3

Ancak, Meşakka'nm, hocası Şeyh'ül-Attar'dan (1764-1828) öğrendiğini yazdığı 24'lü dizi ile Rauf Yekta Bey'in dizisi, perdelerin sayısı bakımından aynı olmakla birlikte, bu perdelerin yerleri açısından değişiklik gösterir. Örneğin, açık tel Yegâh kabul edilirse Irak perdesi Me-şakka'da 344, Rauf Yekta'da 384; Çargâh, Meşakka'da 1003, Rauf Yekta'da 996 cent olmakta, bu farklılık diğer perdelerde de önemli rol oynamaktadır.

Ana hatları Rauf Yekta Bey tarafından ortaya atılan ve bilimsel analizini de yine onun yaptığı bu sistem, ölümünden sonra Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) ve Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955) tarafından da benimsenmiş, ancak perdelerin kesin yerini belirleyen kişinin Rauf Yekta olduğu kaydedilmeden, "yıllar önce, Mevlevî şeyhlerinden musiki nazariyatı dersleri alırken, bu sistemi müştereken ortaya koyduk" gibi ifadeler kullanılmıştır.

Rauf Yekta Bey'in Türk Musikisi alanındaki diğer görüşleri ve önerdiği yenilikler de, başka kişiler tarafından "Türk Müziği'ni evrensel düzeye çıkartabilecek formüller" olarak aynen tekrarlanmış, ancak bu görüşlerin yıllar önce Rauf Yekta tarafından ortaya atıldığından, hiç bahsedilmemiştir.

Bu davranışlara örnek olarak, Rauf Yekta Bey'in metodoloji zorunluluğu, nazariyat, çok

TÜRK MUSİKİSİ

11

seslilik, akort ve kompozisyon konularındaki görüşlerini içeren bazı pasajlarını buraya almak yararlı olacaktır:

Çok seslilik konusunda: "... Şuna eminiz ki, bizim musikimize de birgün 'ilm-i ahenk (armoni) tatbik edilecektir. Lâkin şuna da şüphe etmiyoruz ki, bizde mevki-i tatbikata va'z edilecek 'ahenk ilmi', garb musikisinin yalnız majör ve minör makamlarından çıkarılan 'ahenk' kalıplan ile iktifa etmeyecek, kendi musikimizdeki makamların ahengi bünyesinden doğacak başka temezzücleri (akorları) hâvi bir 'ilm-i ahenk' olacaktır..." (Türk Musikisi Nazariyatı, s. 76-77).

Nazariyat çalışmaları konusunda: "... memleketimizde şimdiye kadar, Şark musikisinin mühim bir şubesi olan Türk Musikisi 'nin müstenîd olduğu kavaid-i nazariyeyi izah eder bir eser yazılmamıştır... 'Musiki Nazariyatı' namı altında meydana çıkarılan kitaplar münderecatı, en ziyade Garb musikisine müteallik bahislerin tercümeleriyle kitâbet-i musikiye usulünün her iki musikiye de kabil-i tatbik bulunan bazı kavaidinden ve biraz da makamlarımıza dair nakıs malûmatdan ibarettir" (TMN, s. 46-47).

Akort sorunundan doğan zorluklar konusunda: "... Avrupa'da insanların hâl-i tabiîdeki sesleri nazar-ı itibare alınarak, hiç kimse, sesinin güçlükle yetişebileceği perdeden okumaya icbar edilmemekde olmasından dolayı, büyük-küçük herkes şevk ve şatâretle tegannî etmekte ve şark hanendelerinin yüzlerinde görülen ızdırâb alâiminden Garb hanendelerinde eser bulunmamaktadır (TMN, s. 62).

Gelecekteki besteciler konusunda: "... Dârülelhan'in Şark Musikisi şubesinde bir bestekâr-lık sınıfı açılmalı, bu sınıfta talebeye Şarkâsâr-ı musıkiyesinin eşkaal-i mütenevviası ve üslûb-ları hakkında nazarî ve amelî malûmat verilmekle beraber Garb asarının şekilleri de anlatılmalı ve bu şekillerden musikimiz hesabına ne suretlerle istifade olunabileceği amelî tecrübelerle anlatılarak, istikbal içün sağlam temellere müstenîd ve millî vukuf ve bilgi ile mücehhez Türk bestekârlarının yetişmesi zemîni hazırlanmalıdır" (TMN, s. 52).

Türk Musikisi'nin zenginliği konusunda: "... Darülfünundan ve şâir irfan müesseselerimizden yetişen nesl-i münevver, millî musikilerinin diğer milletlerin musikilerine nisbetle kat kat zengin ve alelhusus daha makul ve daha metîn esaslara müstenîd olduğunu ve bizim de vücuduyla iftihar edebilecek bir musikiye minelkadîm sahip bulunduğumuzu anladıkları gün, majör-minör nazariye-i mahdudesi içinde bulunan ve bu mahdud nazariye çenberini kırmak için daha yeni zamanlarda bir takım tecrübelere başlayan Garb musikisinin hakikî mahiyetini takdîr edecekler ve kendi musikilerinin de -istihale mevzubahs olmamak şar tiyle- usul ve kaidesi dâhilinde terakkisi için, olanca gayretleriyle çalışmaya başlayacaklardır..." (TMN, s. 73-74).

Öğrencileri

Rauf Yekta Bey, öğrenci açısından oldukça şanssızdır. Ne yazık ki ardında bilgilerini aktardığı, müzikoloji alanında yetiştirerek kendisinin başlattığı çalışmaları sürdürecek bir kişi bırakmamıştır.

Gerçi, gerek Dârülelhan'da, gerek Dâr'ül-Hilâfet-i Âliye'de ve gerekse de evinde, çok sayıda öğrencisi olmuş, ancak yapılan çalışmalar "eser meşki"ndcn ileri gidememiş ve bu kişiler de musikiyle daha sonraki yıllarda genellikle icracı veya amatör olarak uğraşmışlardır.

Rauf Yekta Bey'den ders aldığı bilinen kişilerden bazıları şunlardır:

Kemal Batanay, Sadettin Heper, Avni Atun, Nezahat Adula, Mesud Cemil, Faruk Arifî Emhaz, Vecihe Daryal.

Ölümüne Düşürülen Tarihler

Rauf Yekta Bey, 8 Ocak 1935 günü, şimdi kızı ve torunlarının oturduğu köşkünde öldü. Ölüm nedeni, tifodur.

Elimizde bulunan ona ait belgeler, bu büyük musikiciye "nitrate de byzmouth" ve "car-bonnade de soude" tedavisi yapıldığını gösteriyor. Yine bu belgelerden, tedavisinin geçtiğimiz yıllarda vefat eden Gaziantepli müzisyen Dr. Emin Kılıçkale tarafından sürdürüldüğü anlaşılıyor.

Ölümüne, ünlü edebiyat tarihçisi Abdülbaki Gölpınarlı (1900-1982) tarafından yedi ayrı tarih düşürülmüştür. Rauf Yekta Bey'le Konservatuvar yayınlarından olan "Mevlevi Ayinleri" serisinin ilk fasiküllerinin hazırlanması sırasında birlikte çalışan Abdülbaki Gölpınarlı'nm düşürdüğü tarihler, burada ilk kez yayınlanmaktadır: -I-

Sabâ firkat nevâsıyla edip âh Sala kıldı bütün uşşâka eyvay Yine bâd-ı ecel tel kırdı nâgâh Revadır ağlasa tanbûr ile nây Rauf Yekta o üstâd-ı yegâne

TÜRK MUSİKİSİ

Reîs-i Ehl-i Edvar âlem-ârây Bu devre olmuş îdî Pîr-i Fârâb Olurdu beste-i vahdetle gûyây Kemâl-i ehliyetle Kutb-u Nâyî Bulunmaz bu cihanda âna hemtây Nihâvend'e erişmiş sıyt-u sânı Sıfâhân-u Irak içinde yektây

Anı devr-i zamane kıldı işhâd Hemân-dem etti azm-i bezm-i ukbây

Olurdı mutrıb-ı devrânda Şeh-nâz Bugün de olurdu ziynet-sâz-ı bâlây Cihanda râst-ı revdi kân nâtık Karârı kıldı âhır vahdeti cây Edinmiş pîş-rev Şâh-ı Hicaz'ı Bulur elbet yakıyninde o me'vây Dügâh ile Segâh'ı terk edince Yegâh oldu anınla vasla hem-pây Göründü rahat'ül-ervâh-ı lâhût Sunuldu mâye-i vuslatla sahbây Ferahnak oldu rûh-ı pür fütûhı Kılup bu çâr-gâh'e cismi ihdây

Kemîne bendesiydi Şâh-ı ışkın Makaamı oldı kurbet-gâh-ı Mevlây

Firâkıyla anın biz sûznâkiz Dil-ârâ şevk-i vahdetle o şeydây Yetîm-i nağme-i âyini olduk Hamûş oldu hezâr-ı halet efzây Kırılsun hâme Bâkıy yazdı târîh (Rauf Yektâ'yı kayb etdik bu yıl Hây)

1353

-II-

Hazret-i Yekta Rauf ol Kutb-ı Nâyî-i cihan Âh kim gitdi cihandan şâhid-i yektasına Sanma nây âsâ hâmûş oldı o kudsî menkabet Erdi aşkın bî hurûf-ı savt olan me'vâsına Pîr-i aşka pey-rev oldu lâ vu illâdan geçip Kaabe kavseyn'in erişti seyr-i Ev ednâsına Geldi bir târîh Bâkıy rıhletin i'lâm için (Kutb-ı Nâyî gitdi kaaf-ı kurb-ı Mevlânâsına)

Kutb-ı Nâyî cenâb-ı mîr Rauf Vâsıl-ı kurb-ı pâk-ı Munlâ'dır. Matemi bezm-gâh-ı âlemde Kaafdan kaafa âh ber-pâdır Mutrıb-ı âşıkan yetîm oldu Dilde gam gözde yaş hüveydâdır Çhar unsur çıkınca târîhi (İntikaal-i Rauf Yektâ'dır)

Felek mehcûr-ı nây-u nağme kıldı Nice bir mihnete erdik bu yılda Gelüp bir peyk-i matem söyledî hayf (Rauf Yektâ'yı kayb etdik bu yılda)

Yektâ Rauf azm-i bakaa kıldı nâgehan

Sâl-i "Be nûr-ı Nağme"de oldu ebed-mukıym

Nay kılsun nâle tanbûr âh-u efgaan eylesün Hazret-i Yekta Raûf'ı aldı âguuşa ebed Bâkıyâ geldi dü çeşmimde şirşk firkati (Kutb-ı Nâyî ney gibi hâmûş oldu el-meded)

Ney gibi nâleler kılarak Bâkıyâ dedim: Târîh-i sâl-i nhletidir "nağme-i rahîm"

Kütüphanesi

Ülkemizde, sahip çıkılmayarak yokedilen ulusal değerlerden biri de, hiç kuşkusuz Rauf Yekta Bey'in dünya çapında ünü olan özel kitaplığıdır.

İlk gençlik yıllarından başlayarak büyük bir heyecanla topladığı nota, kitap ve musiki belgelerinden oluşan kitaplığına ölümünden sonra sahip çıkılmamış, çoğu tek nüsha olan elyazması musiki kitapları kaybolmuş veya satılmış, aralarında nadir Avrupa baskılarının da bulunduğu matbu kitaplarının kalanları ise, 1980'li yılların başında bir devlet kuruluşuna, Sü-leymaniye Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır.

Elyazmaları ise, torunlarından biri tarafından besteci-musiki yazarı İsmail Baha Sürelsan'u "emaneten" verilmiş, daha sonra geri alınmışsa da, şu anda akıbetleri bilinmemektedir. Ancak Londra'da 1985 Nisanı'nda yapılan bir açık arttırmada satılan kitaplar arasında Rauf Yekta Bey'in kitaplığından çıkma bir nüshanın bulunması, yazmaların bir bölümünün de olsa yurt dışına çıkartıldığı kanısını kesinleştirmektedir.

Özel kitaplığı hakkında kendi yazılarındaki atıflar incelendiğinde, yalnız Türk Musikisi için değil, dünya musiki tarihi açısından da büyük önem taşıyan bazı elyazmalanran bulunması dikkat çekmektedir:

— Maragalı Abdülkadir'in "Makasıd'ul-Elhân"ı. Ünlü bestecinin kendi elyazısıyla olan bu son derece değerli kitap, son müellif hattı sayılması açısından, ayrı bir önem taşımaktadır.

— Nayî Osman Dede'nin "Nota-i Türkî risalesi. Tek nüsha ve müellif hattı olan bu eser çok sayıda bestenin notasını içermektedir, ancak şu anda nerede olduğu meçhuldür.

— Her ikisi de müellif hattı olmak üzere yine Osman Dede'nin "Rabt-ı Tâbîrât-ı Musıkî"si ve Mustafa Kevserî Dede'nin çok sayıda notayı ihtiva eden "Mecmua"sı.

Rauf Yekta Bey'in özel kitaplığının böylesine "yokedilmesinin" sorumluluğunun kime ait olduğu, yakın bir gelecekte tarih önünde belirlenecektir sanıyoruz.

Eserleri

1. KİTAPLARI a. TÜRKÇE 1. "Esâtîz-i Elhân, I. cüz: Hoca Zekâi Dede Efendi", İstanbul 1318 (1902), Mahmud Bey

Matbaası, 56 sah.

Türk Müziği'nin ünlü adı Zekâi Dede'nin (1825-1897) hayatını konu alan bir risaledir. Bestecinin ölümünden beş yıl sonra ve onun en yakın öğrencilerinden biri tarafından kaleme alındığından, oldukça sağlam bir kaynaktır.

2. "Esâtîz-i Elhân, II. cüz: Hace Abdülkadir-i Maragî" İstanbul 1318 (1902), Feride Matbaası, 57-120 sah.

1357-1435 yılları arasında yaşamış olan müzik bilgini ve besteci Maragalı Abdülkadir hakkında yapılmış ilk ve bugüne kadarki en değerli çalışmadır. Abdülkadir'in hayat hikâyesini karanlıklar içerisinden çıkartan ilk kaynak bu risalenin 100. sahifeye kadarki bölümü, konuyla ilgili olarak gazetelerde çıkmış polemiklere ayrılmış, daha sonra müzik adamının hayat hikâyesi ve sanatı incelenerek, son kısma eserlerinin listesi eklenmiştir.

3. "Esâtîz-iElhân, III. cüz: Dede Efendi", İstanbul 1341 (1925), Evkaf-ı tslâmiye Matbaası, 121-176 sah.

Hammamîzade İsmail Dede'nin (1778-1846) hayatı ve sanatı üzerinde, yine ilk kez yapılmış bir çalışma olma kimliği taşıyan bu kitapta, Dede Efendi'yle ilgili olarak O'nu tanımış kimselerin anılarının yanısıra hakkındaki menkabevî söylentilere de yer verilmiştir ve son kısımda yine bir eser listesi vardır.

Rauf Yekta Bey, "Esâtîz-i Elhân" serisini sürdürerek, Türk Müziği'nin en tanınmış bestecilerinin hayat hikâyelerini müzikoloji literatürüne kazandırmayı amaçlamış, bu maksatla Urum-yalı Safiyüddin ve Hacı Arif Bey'le ilgili bölümleri de kaleme almış, ancak bunlar maddî imkânsızlıklar nedeniyle basılamamıştır.

4. "Türk musikisi Nazariyatı" İstanbul 1343-1924, Mahmud Bey Matbaası, 152 sah. (145'den sonrası Latin harfleriyle).

Eser, Türk Musikisi Nazariyatı'm konu alan bilimsel anlamındaki ilk çalışmadır.Formalar halinde yayınlanmış, ancak yayın 9. formada kalmış, Latin harfleriyle olan dört yaprak ta bu formalara eklenmiştir. O dönemin konservatuvarı olan Dârülelhan'da okutulmak üzere, ders notu biçiminde yazılmıştır. Her bölümün sonunda o bölümle ilgili soruların da bulunduğu bu çok değerli çalışma, 24 aralıklı Türk Müziği dizisini temel almaktadır.

5. "Şark Musikisi Tarihi", İstanbul 1343-1925, Mahmud Bey Matbaası, 64 sah.

Musiki tarihimizle ilgili olarak, ülkemizde basımına başlanmış ilk eserdir. Bu kitap da formalar halinde yayınlanmış, ancak dördüncü formada kalmıştır. Antik dönem musikisini inceleyen bölümleri basılmış olan çalışmanın, Rauf Yekta Bey'in elyazısıyla olan basılmamış kısımlarının, öğrencilerinden Kemal Batanay'da (1893-1981) olduğu ve onun da ölümünden sonra, vârislerine geçtiği söylenmektedir.

6. "Risale-i Musiki", Beylerbeyi, 1328(1912), Mürettibhâne-i Husûsî-i R.Y.

Tanınmış İslâm düşünürü ve bilgini Mevlânâ Abdurrahman Câmî'nin, aslı Farsça olan musiki risalesinin, Türkçe tercümesidir. Rauf Yekta Bey, bu çalışmasını musiki nazariyatının "varlığını" kendisine öğreten ve teori zevkini aşılayan Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Ataullah Efendi'ye ithaf etmiş ve evinde kurduğu bir matbaada basmaya çalışmışsa da, ancak 1-4. ve 13-32. sahifeler arasını yayınlayabilmiştir. Eski musiki risalelerinin Türkçe'ye çevirisi konusunda da öncü olma kimliği taşıyan bu çalışmasıyla Müellifin-i Kadîme-i Musikiye Kütübhâ-nesi adlı bir seri oluşturmak isteyen Rauf Yekta Bey, bu amaçla Maragalı Abdülkadir'in "Cami'ül-Elhân" ve "Makasıd'ul-Elhân" adlı kitaplarıyla, Urumyalı Safiyüddin'in "Şerefi-ye"sini de Türkçe'ye çevirmiş, ancak yayınlayamamıştır. bu çeviriler, torunu Yavuz Yektay'-da bulunmaktadır.

7. "Millî Notamız ile Kıraat-ı Musikiye Dersleri", İstanbul 1335 (1919), Evkaf-ı tslâmiye Matbaası, 16 sah.

Müzik bilgininin, eski "harf" notalarından olan "Ebced"den esinlenerek icat ettiği nota yazım sisteminin esaslarını açıklayan bir risaledir ve ancak bir forması basılabilmiştir, b. YABANCI DİL

1. "Mutaleât ve Erâe", Kahire 1934, Matbaat'ül-Evâlî, 104 sah., Muhadene Gazetesi yayınlarından.

Arap Musikisi'nin yayılması hakkında kaleme alınmış bir eserdir. 1932 yılında Kahire'de toplanan Arap Musikisi Kongresi'ne katılan Rauf Yekta Bey, kitabı burada yazmış ve eser Arapça'ya Abdülâziz Emin el-Hanci tarafından çevrilmiştir.

2. "La Musique Turque", Librairie Delagrave, Paris, 1922, s. 2945-3064 arası. Tercümesi bu kitabı oluşturan ünlü Türk Musikisi Monografisi, gerek içeriği gerekse de hacmi

bakımından ayrı bir kitap sayılmaktadır.

II. MAKALELERİ

Rauf Yekta Bey, "sürekli" yazmış bir kişidir. Onun hakkında araştırma yapanlar, hiç umulmadık dergilerde bile makalelerine rastlar veya sanatla hiçbir ilgisi olmayan gazete sütunlarında da, Rauf Yekta Bey'in adını görürler.

Çok sayıda gazete ve dergiye dağılan makalelerinin tam bir listesini çıkartmak için yapılan bir çalışma sonucu, görebildiğimiz yazılarının en önemlileri aşağıda gösterilmiştir:

a. TÜRKÇE

TÜRK MUSİKİSİ

15

— "Eski Türk Musikisi'ne Dair Tetebbular: 1. Kökler", Millî Tetebbular Mecmuası, 3.

— "Eski Türk Musikisi'ne Dair Tetebbular: 2. Türk Sazları MI", Millî Tetebbular Mecmuası, 4-5.

— "Dede Efendi", Dârülelhan Mecmuası, 1-2-3-4-5-6-7.

— "Dârülelhanlar Tarihine Bir Nazar", Dârülelhan Mecmuası, 1-2.

— "Kitâbet-i Musikiye Tarihi'ne Bir Bakış" MI, Şehbal,'7-ll.

— "Tanbur", Şehbal, 58.

— "Tanburî Osman Bey", Şehbal, 51.

— "Dellâlzâde", Şehbal 64.

— "Cennetmekân Sultan Bayezid Hân-ı Sânî ve Fenn-ı Musiki , Şehbal, iv.

— "Zekâi Dede", Hale, 1 K. Evvel 1325.

— "Tarih-i Musiki", Hale, 1. K. Evvel 1325.

— "Tenkidât-ı Musikiye", Hale, 1 K. Evvel 1325.

— "Memâlik-i Şarkiyede Seyahat-ı Musikiye", Resimli Kitap, 7-9.

— "Selîm-i Salis", Yeni Mecmua, 16.

— "Mahmud-ı Sanî", Ahmed Rasim'in "Osmanlı Tarihi"nde, cild 4, istanbul 1328.

— "Millî Tekbir Hakkında", Yeni Mecmua Nüsha-i Fevkalâde, 1918.

— "Itrî", Tevhid-i Efkâr, 15.2.1922.

— "Bestekâr ve Hanende Hacı Arif Bey", Şehbal, 39.

— "Kantemiroğlu", Şehbal, 52.

— "Hacı Arif Bey", Şehbal, 53.

— "Kafkasya'da Musiki", Şehbal, 59.

— "Anadolu Halk Şarkıları", Vakit, 20 K. Evvel 1923.

— "Musiki Muallimlerine Rehber", Çiçek, 14-16.

— "Tanburî Cemil Bey", Tasvir-i Efkâr, 7, 15, 24 Ağustos 1916.

— "Tanburî Cemil Bey Merhuma Dair", Tasvir-i Efkâr, 16 K. Evvel 1916.

— "Osmanlı Marşı", Âtî, 30 Temmuz 1918.

— "Avrupa Dârülmusikileri", Ümmet, 10 Temmuz 1326.

b. YABANCI DİL

— "La Vraie Theorie de la Gamme Majeure", Revue Musicale, 15 Avril 1908.

— "Pechreve Dans le Mode Rast-Yeguiah", RM, 15 Mai 1908. ,— "Musique Orientale", RM, 1 Juin 1907.

— "Musique Orientale-Pechreve dans la Mode Ouchak-Poucelik", RM, 15 Avril 1907.

— "Correspondance" (sütununda), RM, 1 Juin 1908.

— "Le Compositeur du Pechreve dans le Mode Nihavend", RM, 1 Mars 1907.

III. NOTA YAYINLARI

— "Dârülelhan Külliyatı", İstanbul Konservatuvarı Yayını, 1922-1927, 180 parça.

— "Mevlût Tevşihleri", İstanbul Konservatuvarı Yayını, 1931.

— "Muharrem, Safer, Rebiulevvel İlâhileri", İstanbul Konservatuvarı Yayını, 1933 (2 Fa-sikül).

— "Bektaşi Nefesleri", İstanbul Konservatuvarı Yayını, 1933 (2 Forma).

— "Mevlevî Ayinleri", İstanbul Konservatuvarı Yayını, 1934 (3 Forma).

La Musique Turque

Rauf Yekta Bey'in Encyclopedie de La Musique'in Türkiye kısmını yazma teklifini I. Dünya Savaşı'ndan önce aldığı biliniyor. Ancak araya savaş yıllarının girmesi nedeniyle, basım işi 1922'de gerçekleşebilmiştir.

Rauf Yekta Bey monografiyi önce Türkçe kaleme almış, daha sonra Fransızca'ya çevirmiştir. Eserin Türkçe orijinallerinin büyük bir bölümü torunu YavuzYektay'dadır, ancak bunlar oldukça karışık bir halde ve yer yer de eksiktir.

Monografi, yayınlanmasının ardından Batılı bilim çevrelerinde Türk Müziği konusundaki tek kaynak olma özelliğini günümüze kadar korumuştur. Bugün Şark Musikisi ile ilgili hemen her çalışmanın bibliyografyasında Rauf Yekta Bey'in ve eserinin adına rastlanmaktadır. Monografi incelendiğinde tarihî gelişim gözönüne alınarak verilen bilgilerin çokluğu ve derinliği ilk bakışta dikkat çekecek, ancak aradan geçen bunca yıl boyunca temeli Rauf Yekta Bey tarafından atılan Türk Müzikolojisi'ne bu alanda niçin yeni katkılar yapılamadığı da zihinlerde sorular oluşturacaktır.

Murad BARDAKÇI

TÜRK MUSİKİSİ

16

Bibliyografya: Kızı Emine Talia Tanın ve torunu Yavuz Yektay'dan alman bilgi; E.B. Şa-polyo, "Türk Musikisi Tarihinden: Rauf Yekta", Türk Yurdu, Şubat 1955, no. 241; Başbakanlık Arşivi'ndeki Sicil b;lgesinin yayınlanmış sureti (Musiki Mecmuası no. 266, yıl: 1970); İsmail Hami Danişmend "İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi, c. 4, s. 580, İstanbul 1955; "Âtî" 13 Kasım 1334; Abdülbaki Gölpmarh, "Divan-ı Abdülbaki", Konya Mevlana Müzesi, Küt., AG yazmaları; Rauf Yekta Bey'in kendisine ait kupür kolleksiyonu (bizde); yukarıda ''Eserleri", bölümünde yer alan kitapları ve makaleleri.

Kızı Emine Talia Tanın "Çocukluğumdan beri Kur'an okuduktan sonra Ahmet, Mehmet ve Kâmil Beylerin ruhuna dua ederim" diyor. Ahmet ve Mehmet Beylerin Rauf Yekta'nın babası ile büyükbabası olduğu anlaşılıyor, ancak Kâmil Bey'in kim olduğu bilinmiyor. 2 Emekliliğinden önce kullandığı son kartvizitinde görevi, "Beylikçi-i Divan-i Hümayun Muavini" şeklindedir Eşine bağlanan emekli aylığı cüzdanında jse "Mülga Divanı Hümayun Tesvîd ve Tebyiz Kalemi Muavini Rauf Yekta Karısı Mün'ime" denmiştir.

Dizinin incelenmesi için bak: Amnon Shiloah, "The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900): Desc-riptive Catalogue of Manuscripts of Europe and the USA", Münih 1979, s. 64-66.

TÜRK MUSİKİSİ

17

TÜRK MUSİKİSİ

GİRİŞ

TARİHÇE ve TENKİT

Türk musikisinin dayandığı prensipleri doğrudan doğruya ele almadan evvel, Batı müellifleri tarafından bu musiki üzerine şimdiye kadar ileri sürülmüş bulunan bazı fikirlerin ve farziyelerin tenkidini ortaya koymayı ve bu mevzuda bilinmesinde kati ve tam fayda olan başlıca meseleleri de arzetmeyi düşündüm.

I Batı Musikisi Ve Doğu Musikisi

Zamanımızın bir müzikologu, medenî memleketleri, bu memleketlerdeki muhtelif milletlerin musikilerini incelemek için dolaşırsa -her millete has olan lisan ayrılıkları ve meramını ifade etme usullerinin mevcudiyeti üzerinde bir tecrit yapmak ve bu milletlerin musikilerinin dayandıkları temelleri de kati olarak göz önünde tutmak suretiyle- bu milletlerde başlıca iki çeşit musikinin varlığını müşahede edecektir:

1- Batı musikisi ki buna Avrupa musikisi ismi de verilmektedir.

2- Doğu musikisi.

Doğu musikisinin icra edüdiği memleketler Batı musikisini tatbik edenlerden daha az geniş değildirler. Bununla beraber Batı musikisi her tarafta o kadar yayılmıştır ki, musikisini daha fazla kullanan memleketlerde aynı zamanda Avrupa musikisiyle meşgul olan amatörler mevcuttur. Bunun aksine, Batı musikisinin mühim merkezleri olarak tespit edilmiş bulunan Avrupa'nın başlıca şehirlerinde, Doğu musikisiyle meşgul olan şahıslar çok nadirdir.

Modern musiki, Avrupa medeniyetine dahil çeşitli milletlerde aynı teoriye göre ve aynı temeller üzerinde öğretilmektedir.

Doğu musikisine gelince, onun hakiki vasfı, Avrupalılarca meçhul gibidir. Bu mevzuda Avrupalıları mazur

görmek doğrudur. Çünkü bugüne kadar bu musiki hakkında Avrupa'da yazılan ve neşredilen ne varsa, bunların hepsi kendilerinin yapmış oldukları araştırmaların neticesidir.

Bir Doğulu, Avrupalılara, kendi memleketinin musikisini, Avrupa musikişinaslarının anlayacakları bir lisanla izah etmemiştir. Buna karşılık, biz Doğulular bir Batılının, yalmz nazariyata ait eserlerden yardım görerek, Doğu musikisi gibi bir musikinin tatbikî vasfı üzerinde doğru bir fikir edinmesindeki güçlüğü çok iyi hissediyoruz; çünkü bu musikinin temelleri Batı musikisininkilerden başka prensipler üzerine kurulmuştur.

Avrupalılarca incelenmiş olan Doğu musikisi nazariyatına ait eserler, asırlarca evvel, fikirleri modern fikirlerle uyuşmayan çeşitli müellifler tarafından yazılmışlardır. Hattâ Doğu'da dahi, bu eserleri tetkik etmiş olan bir kimseye çok nadir rastlanmaktadır. Bununla beraber, Batı musikisinden malûmattar bulunan Doğu musikişinaslarıma bu eski eserlerin ciddiyeüe incelenmesi keyfiyeti, Doğu musikisinin uzun zamandan beri, ne suretle ve hangi nazariyeye göre geliştiğini daha iyi izah edeceği için, bu musikinin Avrupalılarca şimdiye kadar çok fena tanınmış olmasının sebebi de kolayca anlaşılacaktır. Karşılıklı bu tetkikler, bir taraf için olduğu kadar diğer taraf için de istifadeli olacaktır.

Edindiğimiz malûmata göre, her iki musikinin karşılıklı olarak birbirlerine nüfuzundaki faydayı ilk defa kavramış olan Avrupalılar arasında Bourgault-Ducoudray'i zikretmek lâzımdır. Ne yazık ki bu tanınmış profesörce ortaya konulmuş bulunan temenniler gerçekleşmeyerek tatbikatta hiçbir neticeye varamayan cansız fikirler halinde kalmıştır.

Bourgault-Ducoudray İstanbul'da bulunduğu zaman, kendisine Doğu musikisi ve bu musikinin çeşitli makamları hakkında aşırı derecede yanlış bilgi verildiği gibi, bu seçkin profesörün, Doğu musikisi icracılarından elde ettiği bilgi ile musiki teorisi hakkında yazılmış eski Yunan eserlerindeki prensipler arasında bir uygunluk temin etmek hususunda çok güçlük çektiği belli olmuş ve hakikatten uzak farziyeler elde etmek gibi bir neticeye varmıştır.

TÜRK MUSİKİSİ

18

Bourgault-Ducoudray'in Doğu musikisinde reform yapmak için gerekli olduğunu ileri sürdüğü tedbirleri ihtiva eden sayfalar dikkatle okunursa1 Doğu ve Batı musikileri arasında bir bağlanü kurmanın, onun zihnini çok jneşgul ettiği hissolunmaktadır. Bununla beraber Doğuda, musiki teorisi üzerinde hakim olan fikirler birbirlerini o kadar nakzetmektedirler ki, her musiki hocasının kendine mahsus teorisi vardır demek mübalağa sayılmaz! Bilhassa yeni Yunanlılar kiliselerinin musikisini tamamen acayip teorik prensipler üzerine istinat ettirmek istemektedirler; bu prensiplerin hiçbiri ilmî kıymeti olmayıp bazı nazariyatçılann hayal mahsulü icatları olarak kalmaktadırlar.

Elde ettiği malûmatın doğruluğu ve katiliği üzerinde en ufak bir şüphe izhar etmediği için Bourgault-Du-coudray'i mazur görmek lâzımdır. Çünkü bu malûmatı, Yunan kilise şarkıcılarından ibaret kaynaklardan çıkarmış; bunlara layık olmadıkları bir önem vererek müşahedelerini de bunların üzerine bina etmiştir. Keza, birçok bakımlardan onun beyanları her ne kadar hatalı ise de (Doğu musikisi Batı musikişinaslarınca tetkik edilmiş olsaydı, yalnız majör ve minör makamlarının çok fazla kullanılmasıyla tükenmiş olan Avrupa musikisinin bundan çok istifade edeceği ve bu tetkik neticesinde Avrupalı bestekârlara yeni ufukların açılacağı) hususundaki fikri çok doğrudur.

Yukarıda bahsi geçen eserinde Bourgault-Ducoudray bu arzuyu izhar etmekle yetinmemiş, aynı zamanda, modern musikide eski Yunan musikisinin makamlarının kullanılmasından hasıl olacak çeşitli neticelerin musikişinas-larca dinlenmiş olmasını ve çoksesliliğin muazzam kaynaklarına bunların tatbikini de arzu etmiştir. Bu maksatla 7 Eylül 1878'de Trocadero sarayında, stenografya ile alman hulâsası neşredilmiş bulunan bir konferans vermiştir.2

Hakikaten teessüfe şayandır ki, bu fikir gerektiği kadar Avrupa musikişinaslarının dikkatini çekmemiştir. Sözü geçen konferansta başkanlık mevkiinde bulunan ölümsüz Gounod, hâzırûna şunu söylemekle iktifa etmiştir:

"Hanımlar, beyler; huzurunuzda başkanlık şerefini ifa ettiğim divan adına ve keza sizler namına, hepimizi zev-kiyab eden şarkıları icra ederek kabiliyetleriyle Bourgault-Ducoudray ile işbirliği yapan bu hanımlara ve beylere teşekkür ederim!'

İşte bu konferansın sonunda Gounod'nun söylediklerinin hepsi bu kadar. Acaba ortaya konulmuş bulunan mesele üzerine şahsî fikirlerini belirten birkaç kelime ilâve eylemesi icap etmez miydi ve bu sözleriyle ancak majör ve minör olarak makam tanıyan "Resmî Paris Konser-vatuarı"m yaralamak imkânı olur mu idi? Bu hususta fazla bir şey bilmiyorum; fakat konferansçımn, Gounod1 nun operalarının birinde eski Yunan makamlarından birini kullandığından bahsetmesi Gounod'yu memnun etmemiştir. Bourgault-Ducoudray bu hususta konferansında şöyle demişti:

"Ve nihayet, bu celseye lütfen başkanlık eden Gou-

nod, Faust operasındaki Thule Kralı'nm romansının başında (hipodor) makamını kullanmıştır.

II e . tait un roi de Thule

1 Ducoudray, Etudes sur la musigue ecclesiastique grecque, (Paris, 1877), b.V: De la reforme musicale en Orient, s.64-76.

2 Ducoudray, Confirence sur la modalıti dans la musique grec-que (Paris 1879, Imprimerie Nationale).

Şiddetli alkışlar

"Bu alkışlar, hanımlar, beyler, kendisiyle gurur duyduğumuz bir zata karşı gerçek bir hürmet nişanesidir (yeniden alkışlar) ve Gounod'nun eserlerinde Yunan makamlarını kullanmış olmasını reddetmediğinizi ispat etmektedir. Gounod kendisinden bahsettiğim için beni affedecektir; ben misallerimi nerede bulursam oradan alırım ve bunları en iyi onun eserlerinden seçtim:'

Ne olursa olsun Gounod'nun cevabı, onun düşüncesinin mertebesini açıkça gösterebilmektedir.

Sonraları Revue Musicale'in (Musiki Mecmuası) seçkin müdürü Jules Combarieu, College de France'daki derslerinde Bourgault-Ducoudray'in fikirlerinin gerçekleşmesi için yeni arzular ortaya atmıştır3, fakat bunların zamanımız bestekârları üzerinde arzu edilen tesiri olup olmayacağını bilmiyorum.

Gerçekten, meşhur bestekâr Camille Saint-Saens eserlerinin bazılarında Doğu'nun usul ve makamlarını kullanmış ve bu sebeple kendisi musikide Doğu'ya yönelmenin Avrupa'daki kurucusu olarak telakki edilmiştir; bununla beraber onun bu denemesi her halükârda basit olup Doğulularca çok sathî bir taklit şeklinde görülmektedir. Diğer taraftan, Avrupa bestekârlan için Doğu musikisinin bazı esaslarından faydalanmanın kolay olmadığını açıkça söylemek lâzımdır. Son senelere kadar Türkiye'deki sıkı rejim, Türklere, kendi memleketlerinde olduğu kadar, ecnebî memleketlerde de her türlü ilim ve sanat gösterisinde bulunmaya imkân vermiyordu.

Her ne kadar Türkiye, Doğu musikisinin en ileri ve en yaygın bulunduğu bir memleket olmuş ise de, ne Türkiye'de ne Mısır'da, ne de Doğu'nun diğer memleketlerinde bu musiki ile ciddi şekilde meşgul şahıslara rastlanıyordu. Hal böyle olunca, bu musikinin hakiki karakterini ortaya koymak için Batılılara kim yol göstermek imkânını bulacaktı? Tek çare şuna inhisar etmekteydi: Mesela, Saint-Saens gibi Doğu'da çok sık seyahat eden bestekârlarca tesadüfen duyulmuş Doğu'nun bazı halka mal olmuş melodilerini taklit etmek... Bununla beraber, taklit edilen bu melodilerin hiçbir ilmî kıymeti olmadığı düşünülürse, bu taklitlerin dahil edildiği eserlere, Doğunun ciddi musikişinaslarınca ne kıymet atfedileceğini anlamak mümkündür.

Mamafih şunu da kaydetmek yerinde olur ki, bütün uygunsuzluğuna rağmen, musikideki bu yenilik Batılıların dikkatini çekmekten geri kalmamıştır. Eğer, bestekârlarınca Doğu musikisi biraz daha ciddi olarak nazarı dikkate alınsaydı, Avrupa topluluğunun bu yeniden kuruluş hareketine karşı ilk bakışta bu kadar hissiz kalmayacağı hükmüne varılabilirdi.

3 Revue Musicale, No. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 1,7, 18 (Paris, 1906).

TÜRK MUSİKİSİ

19

Bu gayeye erişmek için Doğu musikisinin Batılılara izahım aynen olduğu gibi, yani her türlü hayalperest farzi-yeden ayrı tutarak yapmak icap ederdi. Bu güç vazifeyi çoktan beri ifa etmek istiyordum. Çünkü bana göre, yaşadığımız bu terakki asrında Doğu ve Batı'nın, musikide birbirlerine yabancı kalmaları her ikisi için de faydasızdır; bilakis karşılıklı olarak birbirlerine nüfuz eylemeleri halinde Doğulular Batı'dan çok istifade edecekler ve Batılıların da Doğu'dan istifadeleri az olmayacaktır.

Doğu musikisinin ve bilhassa -ki onun çok alâka çekici bir bölümü olan Türk musikisinin- küçümsenmeye layık olmadığını göstermek ümidiyle burada bir vazifeyi üzerime aldım. Çünkü onların teorik kuruluşları çok mantıkîdir.

II Doğu Musikisi Denilince Ne Anlaşılmalıdır?

Bundan evvelki bahisten şu netice çıkıyor ki, Batı musikisi denilen modern musikinin yaygın olmadığı diğer memleketlerde musikiye umumiyetle Doğu Musikisi ismi verilmektedir. Burada söylemek istediklerimizi biraz izah etmek lâzımdır:

Avrupa müzikologları Doğu milletlerinin musikilerinden bahsederken bu mevzuda çok ilgi çekici fikirler ve hükümler ortaya koymuşlardır. Bunlar arasında "Fetiş" in Musikinin Umumî Tarihi adlı eserinde bu sanat kolunun Araplarda, İranlılarda ve Türklerdeki tarihi üzerindeki beyanlarına atıf yapmak gerektir. Kabul etmek lâzımdır ki, Arap musikisiyle Türk-İran musikileri arasında esaslı farklar mevcuttur. Bugün bu çeşitli musikileri birbirinden hiçbir "nazariye farkının4 ayırmamasının doğruluğu karşısında eskiden her millete has olan ikinci derecedeki icra ve tavır farklarının mevcut olmayışları da daha az doğru değildir; çünkü musiki sanatının ilerlemesi zayıf bir mertebeydi; fakat halen bir Arap nağmesiyle bir Türk nağmesini birbirinden kolaylıkla ayırmak mümkündür.

Bununla beraber bu farklılaşma imkânını, Fetis'in ve birçoklarının düşündükleri gibi, Arapların bir sekizliyi on yedi aralığa, Türklerin ve İranlıların ise yirmi dört aralığa bölmelerinden ileri gelmeyip bunun yegâne sebebinin üslûp ve edâ farkı olduğuna ve bu aynı milletlerin nağmelerinin teşekkülüne dahil olan seslerin aynı kaldıklarına dikkat etmek lâzımdır.

Burada bana şu itirazda bulunmak mümkündür: Doğu memleketlerinde, meselâ bir Arabın veya bir Türkün Avrupa'da imal edilmiş bir mandolin -ki sapında bir sekizliyi eşit 12 yarım sese bölen sabit perdeler vardır- alarak kendi milletinin musikisine ait melodileri icra ettiği görülmektedir. Eğer sekizli 24 aralığa bölünmüş ise, bu Doğulu icracı, bir mandolin ile böyle bir melodi icra ederken tatmin olmuş mudur? Bu itiraza şöyle cevap verilebilir: "Ben de her gün mandolinle ve piyanoyla icra edilen bu Doğu melodilerini işitiyorum. Kulakları saf melodik aralıkları işitmeye alışmış olan Doğululara bu me-

"Nazariye farkı" tabirinden her milletin tonal sistemini yani temel dizisinin matematik nazariyesini ve bu milletlerin icra ettikleri makamların tabii sesleriyle ara seslerin sayılarını ve kıymetlerini anlıyorum.

lodilerin ne gibi tesir yaptığı hakkında size bir fikir vermek için şu mukayeseyi yapacağım:5 Mesela Fransızca-da 5 sesli harf ve iki de sesli harf terkibi vardır ki bunlar birbirinden ayrı yedi tane tannanhk (sonorite) meydana getirirler. Şöyle ki, a, e, i, o, u, ou, eu. Fakat Fransızlar gibi Latin aslından olan İtalyanlar hiçbir zaman ne u ne de eu seslerini kullanmayı düşünmemişler (onların dudakları bu sesleri Fransızlar gibi gayet iyi telaffuz edebilirlerdi) ve bazı lehçeler müstesna, 5 seste: a, e, i, o, ou, -ki bu sonuncusu u olarak yazılır- sabit kalmışlardır. Musikide de aym şey variddir: Doğu musikisinde La ve Si natürel arasında 2 tane Si bemol vardır. Misalimizi bir kemanın 333 milimetre uzunluğundaki La teli üzerine tatbik edersek bu iki Si bemolün durumları üzerinde tam bir fikir elde etmiş olacağız.

Doğu milletlerinin nağmelerinde, mesela La natürelden veva herhangi başka natürel bir notadan sonra Umma (~tâ\ (küçük yarım perde) adı verilen bir aralık

ölçüsü içinde sesin dikleştirildiği makamlar mevcut olduğu gibi La natürelden sonra apotom /~048\ (bü-

\2187/'

yük yarım perde) adı verilen bu aralıkla sesin dikleştirildiği makamlar da vardır.

İmdi bu makamları piyanoyla icra ederken bir Doğulu ne yapar?

Birinci ve ikinci Si bemol yerine yegâne Si bemolü kullanmak mecburiyetinde olduğunu muhakkak görecektir. Bu takdirde her makamın melodik karakteri çok hissedilir derecede yanlış olacaktır ve bu duı um, bundan evvel yapılan kıyaslamaya göre, Fransızca bir kelimenin İtalyan telaffuzuna uygun olarak söylenmesine, yani musique kelimesinin mousigue şeklinde söylenmesine çok benzer. Bir Doğulunun kendi musikisine ait bir Si bemolün yerini, tampere denilen yanlış dizinin bir Si bemolünün almış olması karşısında hissettiği üzüntü ne ise, musique kelimesinin mousique olarak telaffuz edildiğini işiten bir Fransızınki de aynıdır.

Fakat biz mevzumuza dönelim: Fetis'in Doğuluların musikisine ait beyanlarından bahsediyorduk. Gerçekten Fetiş Arap musikisiyle Türk-İran musikileri arasında bir nazariye farkını gösterebilmek için Musikinin Umumî Tarihi isimli eserinde ortaya birçok farziye koymuş olup, eğer bunlar satır satır reddedilmek istenirse, onun eseri gibi 5 cilt tutacak sayfalar kaleme almak lazım gelecekti. Biz ancak esaslı tenkitler yapacağız.

5 Bu mukayeseyi Albert Lavignac'ın Musique et les Musiciens (Paris, 1895), s. 429. isimli nefis eserinden alıyorum.

Hakikat şudur ki, bir sekizlinin bölünmesi Araplar-da, Türklerde ve İranlılarda ve tek kelimeyle Doğu musikisinin işitildiği her yerde kati surette aynıdır. Eski veya modern bazı müelliflerde görülen nazariye ayrılıkları musikinin hem nazarî, hem tatbikî bakımdan müsavi bir derecede ve derin bir şekilde bilinmesini icap ettiren muhtelif meselelerin tetkikinde açık bir görüşe sahip olamamalarından ileri gelmektedir.

Fetis'in farziyeleri o kadar acayiptir ki, bu mevzuda ikinci bir kıyaslama yapmaktan kendimizi alamıyoruz: eğer bugün bir kimse Fransız, Alman ve İtalyan musikileri arasında farkedilen tavır ve icra farkının bu üç milletin her birinde sekizlinin bölünmesi usulünden meydana geldiğini ve mesela Almanların MFlerinin Fransızların ve İtalyanların Mflerinden daha pest olduğunu -normal diyapazonun La'sı aynı bulunduğu halde- iddia ederse, Avrupa musikişinasları böyle bir iddiayı nasıl karşılayacaklardır? Fetis'in bu mevzu üzerindeki beyanları Doğu'nun aydınlanmış musikişinasları üzerinde aynı tesiri meydana getirmektedir. Şunu inkâr mümkün değildir ki, Doğu musikisini tetkike başlayan bir Avrupalı musikişinasın dikkatini evvelâ, sekizlinin Avrupa'da olduğundan başka aralıklara bölünmüş bulunması çekecektir. Arap musikişinaslarının nazarî eserlerinde bir sekizlinin 77 aralığa bölündüğünü okumuş olan Batılılar, Araplarda sesin 3 eşit parçaya bölündüğünü ve dolayısıyla Arap musikisinin üçte bir sesleri kullandığını düşünmüşlerdir. Yanlış ele alınmış olan bu fikrin tesiri altında, Tunuslu musikişinasların konser verdiği 1867 Paris sergisinde insan sesinin bir ses perdesini nasıl 3 eşit parçaya böldüğünü araştırmak hususunda acele etmişlerdir. Bu da gösteriyor ki, Arap musikisinde bu üçte bir seslerin birbiri ardından kullanıldığı Avrupa'da o zamanlarda zannedilmekteydi!

Tunuslu şarkıcıları işiten Batılı musikişinaslar kendi nağmelerinde de üçte bir seslerin mevcut olduğuna kati bir şekilde hüküm vermek imkânını bulamayarak, kulaklısına yabancı gelen bazı ses aralıklarının hakiki kıymetlerini ölçmemişler ve üçte bir ses nazariyesinin tamamıyla temelsiz olmadığı hükmüne varmışlardır.

1869'da, yani Paris Sergisi'nden 2 sene sonra yayınlanmış olan Musikinin Umumî Tarihi eserinin ikinci cildinde6 Fetiş meseleyi tekrar altüst etmiştir. Onun iddialarına göre Arap musikisi üçte bir sesleri ihtiva ediyordu.

"Bu musikinin hakiki sisteminin temeli", diyor Fetiş, "Pythagorasçıların prensiplerine uygun olan 9:8 nisbe-tindeki ses eşitliği ve Ummalar gibi 256:243 nisbetindeki yarım minör seslerdir. İmdi bu majör sesler, Arap musikisi nazariyatında biri minör /256^ diğeri majör

olmak üzere iki yarım ses yerine üçte bir ses-V.2048/

lere bölünmektedir!'

6 Fetiş, Histoire generale de la musique (Paris, 1869), c.2, s.181.

7 Gerçekten Arap musikisinde daha doğrusu Doğu musikisinde böyle bir dizi vardır, ancak bu dizi temel dizi hüviyetiyle değil, muhtelif Doğu makamlarından birinin hususi dizisi olarak mevcuttur. Türklerde Acemaşiran ismini alan makam, modern musikide Fa majör olarak yazılır ve aynı tonalitededir. Revue Mu-sicale(15 Nisan 1908), s.251'dekiZ,a Vraie Theorie de La gam-me majeure başlıklı yazıma bakınız.

Bu iddiaya göre Arap musikisinin temel dizisi ditonik veya Pythagoras dizisi denilenle aynı olup nisbetleri şöyledir:

Üçte bir seslere gelince: Fetis'in arzusuna göre her majör sesin arasında ve onu üç eşit parçaya bölerek bulunacaktı!..

Bununla beraber, hiçbir devirde hiçbir Arap nazariyecisi yukarıda bahsi geçen ditonik diziyi Arap musikisinin hakiki dizisi addetmemiş ve hiçbir müellif, majör sesin üç eşit parçaya bölünmesi keyfiyetinden bahsetmemiştir. Keza hiçbir Türk ve İran nazariyecisi bu kadar acayip bir fikir ileri sürmemiştir. Bilakis bütün Doğu nazariyecile-ri Doğu sisteminin temeli olarak bir tek diziden bahsetmektedirler. Bu dizide sesler iki çeşittir. Biri majör diğeri minör

ve majör yarım sesler

Bundan başka, eğer Doğu'nun temel dizisinde -modern musikisinin majör dizisinde olduğu gibi- birinci yarım ses üçüncü ve dördüncü notalar arasında yer alırsa, ikinci yarım ses yedinci ve sekizinci notalar arasında değil, bilakis altıncı ve yedinci notalar arasında yer almış olacaktır. Bu takdirde Doğu'nun temel dizisi bize aşağıdaki şekilde gözükecektir:

Dikkat edersek bu dizinin Gui d'Arezzo'nun sol ile başlayan dizisinden başka bir şey olmadığım göreceğiz:

Diğer taraftan, eski Yunanlılarda kullanılan sistemin tetkikinden şu netice çıkıyor ki: kullanılan seslerin tamamına mükemmel sistem adı veriliyordu ve iki sekizliden teşekkül eden bu sistem yukarıda görüldüğü gibi tertiplenmişti. Mükemmel Sistem'in bu şekilde tertibine Ayrık ve İhtişamlı Sistem (Systeme Separe Grave) adı veriliyordu.

Gui d'Arezzo'nunkinin aynı olan ve Doğu nazariyeci-lerince kabul edilmiş bulunan dizi ile modern musiki dizisi arasında bir mukayese yaparsak görürüz ki, Doğu dizisi birbirine benzeyen iki tetrakordun (dörtlünün) doğrudan doğruya birleşmeleriyle ve tiz tarafa da bir majör tonun eklenmesiyle meydana geliyordu; sekizlinin bu şekli birleşik sistem adını taşımaktadır:

Şimdilik okuyucularıma şunu hatırlatmak isterim ki, Doğu na-zariyecileri 9/10 ve 15/16 kıymetlerini, minör tonun ve yarım majör tonun takribi kıymetleri olarak kabul etmişler ve bunların hakiki kıymetleri için 59049/65536 ve 2048/2187 kıymetlerini tespit etmişlerdir. Müteakip sayfalarda bundan kâfi derecede bahsedeceğiz.

TÜRK MUSİKÎSİ

1. Tetrakord

2. Tetrakord

Batılılara ait dizinin kuruluş şekli ise başkadır. Bu dizi, bir sesle birbirinden ayrılmış (atlamalı) ve aralıklarının tertibinde ise, birbirlerinin aynısı olan iki tetrakord-dan vücuda gelmiştir.

Yunanlıların musikiye ait eserlerini uzun müddet tetkik etmiş olan meşhur Türk nazariyecisi Fârabî(lX. asır) bu "Ayrık İhtişamlı Sistem" veya birleşik sistem denilen diziyi, Doğu musikisinin temeli olarak kabul eylemiştir. Keza bu dizi Türklere ve İranlılara da aittir.

Doğu dizisi bu şekilde bir defa tespit edildikten sonra başka bir mesele ortaya çıkıyordu. Doğu ve Batı musiki aletlerinin zamanımızdaki durumlarına göre bu diziyi modern musikinin hangi notasıyla başlatmalıydı? Bu mesele Doğu musikişinaslarının zihinlerini işgal etmiştir ve halen de etmektedir. Fetiş de buna temas etmiş ve dizinin hareket noktası olarak Türk musikisi nazariyecilerinin Som aldıklarını söylemiştir.9

Doğuluların düşüncesi, dizilerini Avrupalılarınki gibi Do ile veya Fetis'in beyanı üzere Sol ile başlatmanın uygun olmadığıdır. Her iki şıkkı da mahzurlu bulmaktadırlar. Şimdilik diyelim ki Doğu musikisinin temel dizisinin aralıkları şu sırayı takip ederek tertiplenmişlerdir:

Böyle tertiplenmiş bir dizinin başlangıcı olarak Do veya Sol veya Re notalarından hangisini almak lâzım geldiğini daha sonra tetkik edeceğiz.

Bundan evvelki teferruatlı izahat, Doğu'nun temel dizisinin 3 türlü aralık ihtiva ettiğini göstermiştir. Şöyle ki:

1- Majör ton ki ş ile ifade edilir.10

9 Fetiş, a.g.e., c.2, s.363. Mamafih Fetis'in bu sayfadaki beyanları hatalıdır. Çünkü So/'den Lc'ya kadar 9 koma, La'dan Si natüre/e kadar 7 koma, 5/'den Do'ya kadar 7 koma mevcut olduğunu söylüyor. La-Si natürel ve Si natürel-Do aralıkları içir bunların her birinin 7 komadan ibaret olduğunu söylemek doğru değildir. Çünkü (La-Si natürel) aralığının kıymeti 9/10 ve (Si-Do) aralığınınki ise 15/16'dır. Bu da birincinin ikinciden daha büyük olması demektir.

10 Şunu hatırlatmak isterim ki, bu tetkikim esnasında rastlanılacak ve paydası payından daha büyük olan adi kesirler tel uzunlukları nisbetlerini ifade ederler. Mesela, eğer Sol ve La arasında 8/9 kıymeti vardır dersek, bunun mânâsı şudur: Gerilmiş açık telde Sol sesini veren ve tam uzunluğu 900 mm. olan bir tel üzerine parmağınızı basarak ve bunu eşikten itibaren onu 100 mm. kısaltacak şekilde bu telin 800 mm. sini titreştirerek yaparsak La sesini elde edeceğiz. Bilakis eğer 9/8'de olduğu gibi pay paydadan daha büyük ise, bu nisbet, titreşim adedini ifade eder, yani evvelki misali tatbik edersek, Sol ile La arasında 9/8 nis-beti vardır dersek, bunun mânâsı So/'un 800, La'raa ise 900 titreşim yapması demektir.

1' Burada, Avrupalı nazariyeciler tarafından şimdiye kadar yanlış tefsir edilmiş bir noktayı izah etmek istiyoruz. Avrupalıların musiki eserlerinde adına Pythagoras koması denilen bir küçük aralıktan bahsedilir ki, bunun kıymeti 524288/531441 'dir. Her

2- Minör ton ki İL ile ifade edilir. Bununla beraber 10 9 bu — nisbetinin Doğu musikisinde kullanılan minör

tonun takribi kıymeti olduğunu tekrarlıyorum. Tam kıymet ^£İü dır. Çünkü Doğu musikisinin minör to-

nu iki limma'dan oluşmaktadır. O halde:

3-Yarım majör ton ki Jjj. ile ifade edilir. Bununla be-

raber bu JL nisbeti de yarım majör tonun takribî kıymetidir. Tam kıymet 2048

verilmektedir.

Bu takdirde Doğu musikisinin temel dizisi, doğru kıymetleri aşağıda yazılı olan aralıklardan teşekkül etmektedir:

olup, buna apotom adı

Malûmdur ki hiçbir musiki münhasıran natürel seslerden teşekkül etmez; bilakis musiki notalamasınm kaideleri mucibince bu natürel sesler arasına daha ufak olan diğer sesler yerleştirilir ve bu seslerin her birine Avrupa musikisinde yarım ses ismi verilir. Bununla beraber, modern musikide kullanılan ses ayarlamasının (tempera-ment) aradığı şart olarak natürel denilen dizi, 2 eşit aralıktan, yani tam ses ile yarım sesten teşekkül ettiğine göre, yarım sesleri yeniden ikiye bölmeye lüzum yoktu ve tam sesler arasında tek bir yarım ses bulunmaktadır. Mamafih, yüksek bir musiki hissine ve hassas bir kulağa sahip bulunan Avrupalı kemancılar, piyano gibi sabit tuşlu bir alete refakat etmedikleri zaman, natürel sesler arasında tek bir yarım sesi kullanmamakta, fakat mesela bir Do diyez ile bir Re bemol arasında hissedilen bir ses ifa-

yazar bu komanın oluş sebebini başka türlü ele almıştır. Bu mü: elliflerden en yenisi olarak H. Riemann'ı dinleyelim. Dictionna-ire de musique isimli eserinin Fransızca tercümesi, s. 153'te şöyle diyor:

"Pythagoras koması altıtam sesin aralığı olup 9/8'dir. Sekizli 96/86:2/l ile geçmektedir. Aynı yazar, modern musiki nazariyesinde kabul edilen 81/80 komasını izah için şöyle diyor: "Di-dimik veya Sentonik 80/81 küçük tam sesle büyük tam sesin farkı: 9/8:10/9. Bu sebeple Pythagoras komasını izah için, 6 majör tonun birbirlerini takip etmeleri ve bunlara bir ufak aralığın ilâvesini ve bu suretle bu 6 majör tonun toplamının sekizliyi meydana getirmesini tahayyül etmek yerine gerçeğe uygun olarak şunu söylemek daha iyi olurdu: Eski Yunan musikisi ile umumiyetle Doğu musikisi nazariyelerinde Pythagoras koması majör ton ile minör ton arasındaki farktır. Gerçekten, Pythagoras koması majör ve minör tonlar arasındaki farktan başka bir şey değildir. Yani: (8/9) ve (59049/65536): Tetrakord: Bir dizinin her biri dört sesten ibaret iki gruba ayrılmış seslere bölünmesi.

22

TÜRK MUSİKÎSİ

desi farkını muhafaza ederek Do diyezleri Re bemolden bir koma daha tiz yapmaktadırlar.

Ve şimdi, Doğu musikisinde temel dizinin sesleri arasında (yarım ses dememek için) kaç tane ara ses bulunmaktadır? Ve bu ara sesler hangi kaideye göre dağıtılmışlardır'' Bunun cevabım elde etmek için bahis konusu olan dizinin 3 çeşit aralıklarına bir göz atmak lâzımdır:

1- Majör ton (T\. Majör tonun aralığının, aralarında bulunduğu dizinin iki sesinin her birisi, üç ara ses ihtiva etmekte olup, bu sesler notalamada bazen tizde bulunan natürel sesin bemolü, bazen de pestte bulunan na-türel sesin diyezi olarak ifade edilirler. Mesela Doğu musikisinde aralıkları § 'a eşit olan Sol ve La seslerini alalım. Sözden tiz tarafa doğru hareket edersek, evvelâ

kıymetinde bir Sol diyez ondan soma \_\_ kıymetinde ikinci bir Sol diyez elde ederiz (daima Sol nağil, fakat bir Do bemol olarak ifade edilir. Majör yarım ton şöyle bölünmüş olur:

türelden hareket ederek) ve nihayet

kıymetinde bir üçüncü Sol diyez elde ederiz ki, bu ses notalamada bir Sol diyez olarak değil, fakat La bemol olarak

ifade edilir.12

Neticede Doğu musikisinin majör tonu şöyle bölünmüştür:

2- Minör ton

aralığı olan iki sesten ibaret her grup iki ara ses ihtiva etmektedir. Misal olarak La ve Si seslerini alalım. La -dan tiz tarafa doğru hareket edersek

evvelâ Ü3.- kıymetinde bir La diyez, ondan sonra 256'

2048 kıymetinde ikinci bir La diyez elde ederiz. O

2187' halde minör ton şöyle bölünmüştür:

İmdi, şu neticeye varıyoruz ki, Doğu musikisinin temel dizisini teşkil eden aralıklar modern musikinin tatbikatında olduğu gibi, biri tam ses, diğeri yarım sesten ibaret iki çeşit değil, fakat bu aralıklar nazariyatta olduğu kadar tatbikatta da üç çeşittirler. Bundan başka bu Doğu dizisinin tabii sesleri Batı dizisinin seslen gibi

dağıtılmış değildir; ve majör tonlar (^j arasında "üç" mmörionlar arasmda (ve yarım ma-

Aralarında minör ton

3- Yarım majör ton

arasında ise keza iki ara

Yarım majör ton aralığını ihtiva eden iki ses aynı zamanda iki ara sesi ihtiva ederler. Misal olarak Si ve Do seslerini ele alalım.

kıymetinde yarım diyezli bir Sp elde ederiz ve daha tize doğru giderek §g-, kıymetinde bir Si diyez elde ederiz ki, notalamada bu ses bir Si diyez olarak de-

jör tonlar arasında ses vardır.

Musikilerin yalnız tatbikatıyla uğraşan Doğulu saz sanatkârları majör ton aralığının üç ses ihtiva ettiğim ve hakikatte ise, majör tonun dört parçaya bölünmüş olduğunu görünce bu dört parçanın her birine çeyrek ses ismini vermişlerdir. Ve bu tâbiri işiten Avrupalılar Doğuluların sesi dört eşit parçaya böldükleri neticesine varmışlardır. Halbuki hiçbir devirde, ister Arap olsun, isterse Türk veya İranlı olsun hiçbir nazariyecı majör tonun dört eşit parçaya bölünmesinden bahsetmemiştir. Evvelki misalimiz bilakis gösteriyor ki, Sol dan itibaren Sol-La aralığında;

suretle elde edilmiş olan aralıkların majör tonu 4 eşit parçaya bölmedikleri gerçektir.

Şimdi diyebiliriz ki, Doğu musikisi, temel dizisi olan bir musikidir ki, bunun tabii sesleri ve bunların yerleri, keza ara sesleri bazen keyfiyet bazen de kemmıyet bakımından Batı musikisinde başka türlü tertiplenmişlerdir ve bu musiki, Avrupalıların majör v\* minör iki makamlarının dışında, çeşitli melodi aralıklarının birbirleriyle karışmasından meydana gelen çok tatlı ve çok vasıflı birçok makamlara sahiptir.

Doğu musikisi denilen bu musikinin yayılmış olduğu ülkeler hangileridir? Bunu belirtmek için şu memleketleri zikredeceğiz: Avruna Türkiyesi, Asya Türkiyesi, Arabistan, Mısır, Filistin, Suriye, Girit, Kıbrıs, Yunan Adaları, Epir, Te-salya, Pelopones, Trablus, Tunus, Cezayir, Fas, İran, Hindistan, Türkistan, Afganistan ve muhtemelen Çın ve Japonya.

Doğu musikisinin nazariyesine ve tatbikatına tamamen vakıf olan bir müzikolog bu memlekeüere bir seyahat yaparsa, -lisan ayrılıklarının neticesi olan üslûp ve ifade farklarını bertaraf ederek- görecektir ki, yukarıda sayılan memleketlerin halkı musikinin temel bilgilerinden mahrum olmakla beraber şarkılar söylemektedirler; eğer bu melodilerin tahlili yapılırsa bu müzikolog şuna kanaat getirecektir ki, bunlar, teşekkülü yukarıda izah edilmiş olan temel bir dizi üzerine oturtulmuşlardır; keza bu melodik\* muhtelif makamlardan teşekkül etmektedirler ki, bunların içerisine, yukarıda beyan edilmiş olan ara sesler de girmektedir.

12 Bu yarım bemol, kendisinden sonra gelen sesin bir Pythagoras koması eksildiğini ifade etmek için kullanılır.

13 Bu yarım diyez, kendisinden sonra gelen sesi bir Pythagoras koması miktarında yükseltir.

Zaten bu keyfiyet başka türlü de olamazdı; çünkü Doğunun eski nazariyecileri, musiki nazariyesinin tabiatın musiki şevki tabiisiyle teçhiz ettiği insanların, bir lisanın gramerinin o lisanın evvelâ teşekkülünden sonra or-

Değişmeyen bir Si natürel kullanmaya alışmış olan Avrupalı bir musikişinas, bu iki melodinin Si seslerinin birbirinden farklı olduğunu hiçbir zaman düşünmez15 ve birinci melodinin yedeni mevcut olmayan minör ton-

taya çıktığı gibi, icra ettikleri nağmelerin tetkikinden meydana geldiğini katiyetle söylemektedirler.

İddiamızı ispat için yukarıdaki notada yer alan halk türküsünü seyahatteki müzikologumuzun işitmiş olduğunu farzedelim. Bu, Anadolu'da, Adana köylüleri arasından alınmış basit bir halk sarkışıdır. Bestekârı malûm değildir; malûm olsaydı dahi Doğu ve Batı musikisine ait hiçbir bilgisi bulunmayan bir köylü olduğu anlaşılacaktı. Bizim için zaten mühim olan, bunun bestekârı değil, fakat bestelenmiş olduğu makamdı. Bu melodiyi aynen yazıldığı şekilde bir Avrupalıya gösterir ve bunun tonalitesini kendisine sorsak bize: "Hissedilebilir mahiyette olmayan minör tondadır" cevabım verecektir. Bu melodi ise minör tonda değildir.

Bu melodinin ait olduğu makamla minör makam arasında o kadar büyük bir fark vardır ki, musiki bilmeyen bir kimse bu melodiyi hakiki minör tonda yazılmış bulunan bir başkasından kolayca ayıracaktır.14

Bir kıyaslama yapmak için esaslı olarak minör tonda bestelenmiş bir Türk melodisi yazalım:

da olduğunu tereddüt etmeksizin söyler.

Doğu musikisi bakımından bu iki melodi birbirinden tamamen farklı iki makamdadırlar:

Birinci melodinin temeli La-Re tetrakordudur. Bunun üzerine de melodiyi süslemek için tize ilâve edilmiş Mi sesi ve peşte ilâve edilmiş Sol ve Fa diyez sesleri konulmuştur. Bu melodinin tetrakordu, La'dan itibaren:

1- Bir minör tondan

2- Bir yarım majör tondan

3- Bir majör tondan teşekkül etmiştir.16

Tetrakord

Doğru kıymetler Takribî kıymetler

İkinci melodinin temeli, bir tetrakord olmayıp bir pen-takord (beşli)'dir. Buna, melodiyi süslemek için tize eklenen Fa natürel ve Sol natürel sesleri ile peşte eklenen Sol diyez sesleri ilâve edilmiştir. Bu pentakord La'dan

Eğer biz bu melodinin içerisine, Türk musikişinaslarının yapmağı ihmal ettikleri gibi Si seslerinden evvel \* şekliyle ifade edilen yarım diyezi koymazsak bu iki melodiyi mukayese edecek olan bir Batılı musikişinas birinci melodide şu iki noktaya vasıl olacaktır:

1- Yedeni yoktur.

2- Dominant üstü Fa, diyezlenmiştir.

14 Minör ton, Doğu'da çok kullanılır. Türkler ona Puselik makamı adını vermişlerdir.

15 Batılı nazariyeciler, majör ve minör tonlar arasındaki farkın ihmal edilebilecek kadar az olduğunu söylemektedirler. Bununla beraber Doğu musikisi bu farkın mevcudiyetine hürmet ve ehemmiyet atfetmektedir. Şimdi temas edilecek olan ayrıntılar bunun sebepsiz olmadığını gösterecektir. Bu, ihmal edilebilecek kadar ufak farkın mahiyeti hakkında okuyucuya pratik bir fikir vermek için bu iki melodiyi kemanla icra ederek bir tecrübe yapalım: Kemanın tellerinin ses veren kısımlarının mutad olarak 333 mm. uzunlukla bulunduğu ve birinci melodinin Sı seslerinin Xc'dan itibaren 59049/ 65536 aralığı içerisinde olduğu göz önünde tutulursa, köprü'den itibaren parmağımızı La sesi olan serbest telin tam 300 2517/65536 mm.'si üzerine koymamız (basmamız) icap eder. Halbuki ikinci melodide Si t '1er La'dan 8/9 kıymetinde olarak uzaklaşmış bulunduğundan, bu melodinin Şii'lerini bulmak için parmağımızı telin köprü'den itibaren 296 mm.'si üzerine koymamız icap edecekti. 4 mm.'den daha fazla bir mesafenin, keman gibi hassas bir aletin üzerinde

itibaren:

1- Bir majör tondan

2- Bir limma'dan

3- Bir majör tondan

4- Keza bir majör tondan teşekkül etmektedir:

pentakord

Doğru kıymetler

nağme tarzı farkı meydana getirebileceğini burada izah etmeye lüzum yoktur. İnanıyorum ki, bu misal ile Doğu musikisinde majör tonun minör tona olan farkının neden ihmal edilemeyecek bir mahiyette olduğu kolayca anlaşılmaktadır. Bu melodilerin Avrupalı bir kemancı tarafından icra edildiğini farzedelim; bu zat aletini aralıkları azaltarak kullanacağından tampe-re dizinin Si natiirelini gerçekleştirmek için La telinin 890899/1000000 titreşimini yapmaya mecbur olduğundan, parmağım 296 669367/1000000 noktası üzerine basacaktır. Doğulu bir musikişinasın kulağı, kemancı ikinci melodiyi icra ettiği zaman küçük farki hissetmek imkânını bulamayacaktır; fakat birinci melodiye gelince, Avrupalı kemancının Si sesi ona o kadar tiz gelecektir ki, kemancının yanlış icra ettiği neticesine varacaktır.

16 Dörtlü bir aralık veya diğer bir tabirle bir tetrakord içinde ses aralıklarım kullanmanın çeşitli usulleri vardır. Bunları ileride göreceğiz.

17 Majör ton ile limma'mn aralıklarının ancak doğru kıymetleri vardır.

TÜRK MUSİKİSİ

24

Doğu ve Batıdaki iki musikiyi birbirinden ayıran en esaslı ve karakteristik fark, bunlardan birincisindeki ses aralıklarının mevcudiyeti ve tatbikatta kullanılmasıdır. İkincisinde ise tatbikatta bu aralıkların kullanılmasının, fizikçilerin bunları tanımalarına rağmen, toptan namev-cudiyeti ve, majör ve minör makamlar dışında diğer-makamların da resmen bilinmemesi keyfiyetidir.

Gerçekten, Batılı fizikçiler majör tonu minör tondan ayırarak Do ile Re arasında 8:9'luk bir majör ton ve Re ile Mi arasında da 9:10'luk bir minör tonun var olduğunu söylemektedirler. Fakat musikinin tatbikatından bahseden eserler Do - Re ve Re - Mi arasında hiçbir fark görmemektedirler. Keza, yarım sesler sanki sesi iki eşit parçaya ayınyorlarmış gibi ele alınmaktadırlar. Ve Avrupa musikisinde, yarım minör ton ile yarım majör to-

ile apotomu

birbirlerinden ayırmaya hiçbir suretle ehemmiyet

verilmemektedir. Batılı fizikçiler akla uygun bu kıymetle

ne de — gibi akla uygun olmayan kıymetleri almakla hata etmişlerdir.

Burada işaret etmekte fayda vardır: Batılı fizikçilerin bu hataları C.Montal isminde basit bir piyano akortçu-sunun dikkatini çekti. Gerçekten, modern musikinin nazariyesi ile tatbikatı arasındaki farktan bahsederken18 bu tatbikatçı doğru olarak şöyle söylüyor: "Eğer fizikçiler

diyeze Ç-. nisbeti yerine apotomun 2'18' nisbe-24 2 048

tini vermiş olsalardı, nazariye ile tatbikat birbirlerine uygun düşecek ve ses, kromatik ve (bunun aksi olan) diya-tonik olarak tatbik edilen yarım seslere çok yakın bir şekilde ve eşit bulunan ve "apotom" ile "limma"ya tekabül eden iki yarım sese bölünmüş olacaktı19

Bu ifadeler, doğruluklarına rağmen fizikçiler nezdin-de akis yapmadan kalmıştır; çünkü bunlar o zamandan beri kendilerine ait olan diyezler ve bemollerle ilgili eski nazariyelerinde hiçbir değişiklik yapmamışlardır. Masa başında hayal edilmiş ve musikişinasların tatbikatına uymayan bir nazariyenin neye yaradığını anlamıyorum!

İşte bunun içindir ki, çocukluğundan beri kulağı saf ve doğru ses aralıkları işitmeye alışmış bir Doğulu, piyanoda bir Doğu melodisinin icra edildiğini işitince, kulağı piyanonun tampere seslerinden hiçbir surette tatmin edilmiş olmayacak ve bu melodiyi hisedilir şekilde gayrı tabii bulacaktır. Eğer kendisine, hangi seslerin kulağına iyi gelmediğini sorarsanız; musikişinas olsa dahi, size kati bir cevap veremeyecektir ve bunda haklıdır; çünkü eşit tamperaman dolayısıyla her ses, az çok gerçek yerini değiştirmiştir.

Binaenaleyh, Doğulu musikişinasların, piyanoda icra edilen musikiyi bir bakıma sunî bir musiki olarak kabul etmeleri yanında kendilerine göre çocukluklarından beri ancak tampere aralıklar işitmiş olan Avrupalılar; Doğuda seyahat ettikleri esnada, saf melodik aralıklarla bes-

18 C.Montal, l'Art d'accorder lui-meme son piano (Paris, 1836), s.178.

19 Burada görülüyor ki Montal apotom ve limma'yı yukarıda tespit edilmiş olan ve tellerin uzunlukları esası üzerine kurulmuş

telenmiş Doğuluların nağmelerini ilk defa dinledikleri vakit, Doğuluların üçte bir veya çeyrek seslerle şarkı söylediklerini -onların yanlış şarkı söylediklerini terbiye icabı söylememek için- ifade etmektedirler!

Bu münakaşayı burada bitireceğiz. Anlaşılmasını istediğimiz şudur: Doğu musikisi denilince, teksesli (ho-mophone) fakat son haddine ulaşmış bir nağme zenginliği olan ve makamlarına Avrupa çoksesliliğini şimdiye kadar tatbike teşebbüs eylememiş bir musiki anlaşılmalıdır. Bu musikinin nazariyesi oldukça eski zamanlardan beri Doğu milletlerinin nağmelerine hakim bulunan usul ve kaidelerin bütün incelikleriyle tetkik edilmelerinden hasıl olan neticedir. Ve modern musikinin gittikçe artan istilasına rağmen, Doğu musikisi mevcudiyetini ve istiklâlini muhafaza edebilmiştir.

Bu itibarla Türklerin, Arapların, İranlıların, Hintlilerin ve tamamen muhtemel olarak da Çinlilerin ve Japonların musikileri Doğu Musikisi genel unvanını taşıyan büyük kitabın (bahisin) muhtelif kısımlarını teşkil etmektedir.

III

Çeşitli Doğu Miletlerinin Musikileri Arasında Bir Nazariye Farkı Var Mıdır?

Bazı musiki tarihçileri ve bilhassa Fetiş tarafından tahayyül edilen Doğunun çeşitli milletlerinin musikileri arasındaki fark, bugün daha fazla mevcut olmadığı gibi o zaman da hakikatte mevcut değildi. Bundan dolayıdır ki Fetis'in bu mevzuda Musikinin Umumî Tarihi eserinin 2'nci cildinde bulunan ifadeleri hakikat olarak ele alınamaz. Gerçekten bu yazar Arapların sekizliği 17 aralığa ve Tüklerle, İranlıların ise 24 aralığa böldüklerini iddia ederken, bundan şu neticeyi çıkarmak istiyor: Araplar gibi Samî menşei olan kavimler ile Türkler ve İranlılar gibi Ari ve Turanı kavimler arasında bir nazariye farkı vardır.

Fetiş kendisiyle çelişkiye düşmektedir. Çünkü ona göre20 -ve ben kendisinin bu mevzudaki görüşünü tamamen kabul ediyorum- sekizliyi 24 aralığa bölmek meyli, İranlıların çok eski tarihî devirlerinde kendim göstermişti. Bu meyilden doğmuş olan musiki, bir defa İran'da gerçekleşince bir taraftan Hindistan'a ve diğer taraftan Küçük Asya'ya doğru yayılmış; ondan sonra Pelasgos ismiyle tanınan İran göçmenlerinin soyundan gelen Lid-yalılar ve Frikyahlar vasıtasıyla Yunanistan'a ulaşmıştır.

Bir defa eski Yunanlıların ve eski İranlıların (ses) to-nal sistemlerinin aralarındaki benzerlik bu suretle ortaya konulduktan sonra Araplardaki musiki tarihine bir göz atalım. Bu göz atış bizi şu kanaate vasıl ediyor ki, Araplar ilk musiki derslerini İranlılardan almışlardır. Arapların edebî kitapları bu kanaatimizi doğrulayan birçok açıklamalarla doldurur.

Bu hususta mevsuk olayı zikredelim: Ebül Ferâc-ı Is-fahanî'nin beyanlarına göre: Said bin Musacid adında bir Arap, musiki hevesi dolayısıyla Hicrî I. asrın ortalarında, bu sanatta tekâmül etmek üzere İran'a gitmiş ve orada -Ebül Ferâc'ın dediğine göre- İran musikisi alet-

bulunan nisbetlerin tersi nisbetleriyle ifade etmektedir. Halbuki Montal'in nisbetleri, tellerin uzunluklarıyla ters düşen titreşimleri vermektedir (Müdüriyetin notu). 20 Fetiş, Histoire ge'n&ale de la musigue, c.2, s.357-369.

TÜRK MUSİKİSİ

25

lerinin icrasım ve bu musikinin tatbikatım tetkikten sonra dönüşünde Suriye'den geçerken, Suriyeli muhtelif kavimlerin de musikisini tetkik eylemiş. Hicaz'a avdet edince Arap musikisinde bazı hafif çıkartmalar ve ilâveler suretiyle reform yapmış ve bunu İranlıların nağmelerinde kendisine hoş gelen ne varsa yalnızca onu Arap musikisine adapte etmek ve Arap zevkine uygun olmayanı da almamakla ortaya koymuş.

Ebül Ferâc, birkaç satır daha ötede ikinci defa Said'-den bahsederek şöyle diyor: "İranlılardan alınmış kaidelere göre Araplar arasında ilk defa nağme icra eden odur." Zaten, Arap musikisinin makamlarının büyük bir kısmının isimleri Farsça kelimelerdir; bu da gösteriyor ki, Araplar makamların ismini dahi değiştirmeksizin İran musikisinden almışlardır.

Fakat görülüyor ki Arap musikisinin tek reformcusu Said değildir. Çünkü, Ebül Ferâc, Said bin Musacid'-den sonra tbni Muhrîz isimli bir başka Arap musikişinastan bahsediyor ve bu husustaki şahadeti şu neticeye varıyor: Said'in Arabistan'da kökleştirdiği yeni musiki sisteminin yayılmasında tbni Muhrîz'in çok katkısı olmuştur.

Diğer taraftan, Arap ediplerinin en meşhurlarından biri olan tbni Nubâte, tbni Zeydun'un2i eseri için yazdığı bir tefsirde Nadir bin Harse bin Kilde namındaki diğer bir Arap musikişinasından bahsediyor. Bu zat, İslâ-miyetin Hz. Muhammed tarafından ilânından evvel İran'a bir seyahat yapmış, orada I. Hüsrev'le irtibat kurmuş, ud'un icrasını ve İran şarkılarını öğrenmiş ve Mekke ahalisine ud'u ve şarkıları öğretmek üzere Arabistan'a avdet etmiş.

Malûmdur ki, I, Hüsrev zamanında İran'da musiki çok parlak bir durumda olup, meşhur şarkıcı Barbud onun maiyetinde bulunmaktaydı ve 30 makam22 icat etmişti. Bu hakamn zamanından bahseden tarihçiler, bu makamlara "Barbud'un otuz makamı" ismini vermişlerdir.

Meşhur Arap tarihçi: tbni Haldun, eserinin giriş kısmının Şarkı Sanatı başlığını taşıyan 31'inci bölümünde, İslâmiyetten evvelki Cahiliye devri asırlarında, Arapların tamamen iptidaî bir musikileri olduğunu, daha sonraları İran musikisinden birçok makam aldıklarını ve böylece musikilerinin hissedilir şekilde geliştiğini belirtiyor.

Burada işaret etmek lâzımdır ki, Arapların İranlılardan aldıkları şeyler, musikinin ancak tatbikat cihetine inhisar eylemektedir. Arap tarihlerinde şu şekilde beyanlara rastlanmaktadır: "Bazı İran şarkıcıları Mekke'ye gelmişler ve Araplar onların nağmelerini taklide başlamışlardır." Veya "İran'a gitmiş ve orada İranlıların tegan-nî usullerini (şarkılarını) tetkik etmiş olan bazı Araplar,

21 Terceme-i tbni Zeydun, Türkçe metin (İstanbul, Hicri 1257), s.281.

22 Maalesef bu makamların mahiyetleri hakkında hiçbir bilgi mevcut değildir.

23 Bu şeref İranlılara bahşedilmek istenmiyorsa, denilebilir ki lisan gibi musiki de insanla beraber doğmuş olup, iptidaî bir durumda bulunuyordu ve onun kaidelerini ilk defa eski Yunan filozofları tetkik etmişlerdir.

24 Burada "Doğu musikisi nazariyesi" dememeyi tercih ettiğime dikkat olunmalıdır; çünkü Yunan filozoflarınca izah edilmiş bulunan nazariye, münhasıran ne Doğu'ya ne de Batı'ya ait bulu-

memleketlerine döndükleri zaman, bunları kendi vatandaşlarına öğretmişlerdir." Bütün bunlar tamamen tatbikattan alınan hususlardır.

Nazarî cihete gelince; İslâmiyetten evvel veya daha sonra Hicretin I. asrında İran'da musiki nazariyecileri bulunduğunu gösteren hiçbir tarihî beyana rastlanmamaktadır. Gerçekten, yukarıda da beyan olunduğu gibi, I. Hüsrev zamanında İran'da Barbud isimli meşhur bir şarkıcı yaşamaktaydı, fakat bu zat çok usta bir tatbikatçı olarak ele alınmakla iktifa edilmiştir ve kendisinin musiki hakkında nazarî bir eser yazmış bulunduğuna dair hiçbir malûmat yoktur.

Bundan şu neticeyi çıkarıyoruz ki, yalnız son asırlar içerisinde Avrupa'da Doğulu diye isimlendirilmiş olan musiki, çok eski zamanlarda İranlılarda doğmuştur23 ve bunu takip eden asırlarda buradan başlıca milletler arasına yayılmıştır. İlk defa Pythagoras gibi Yunan filozofları ve onun takipçileri tarafından nazarî tetkik mevzuu yapılmış ve bundan itibaren de bir ilim şeklini almıştır.

Zaten diğer ilimlerde olduğu gibi, bu musiki ilminin24 nazariyesini Yunanlılar Araplardan almışlardır; aynı zamanda Araplar da bu sanatın tatbikatı hususunda da İranlılardan çok şey elde etmişlerdir.

Türklerde musikinin tarihine bir göz atarsak görürüz ki, gerek onların çıkış yerleri olan Asya memleketlerinde, gerekse sonradan hicret eylemiş oldukları Anadolu'da, meydana çıkmış olan musiki, bir sekizlinin 24 aralığa bölünmesi esasına dayanıyordu; bundan anlaşılıyor ki, Türk musikisi ancak İran musikisine benzerlik arze-diyordu.

Netice olarak, Arapların, Türklerin ve İranlıların musikileri arasında bir nazariye farkının mevcudiyeti asla kabul edilemez. Avrupalı müeUiflerce ortaya atılmış bulunan ve bunun aksini ileri süren düşünceler, musiki üzerine Arapça, Farsça ve Türkçe yazılmış çeşitli eserlerden bu müelliflerin ya haberleri olmadığı veya bunların muhtevalarını yanlış anlamış bulunmaları dolayısıyladır.

Diğer taraftan, bu yanlış düşünce tarzı diğer hakikatlerin de değişikliğe uğramasına sebep olmuştur. Bu arada Musiki Lûgati'nde25 meşhur Türk nazariyecisi Fâ-râbî'den bahsederken Hugo Riemann Araplar ve hanlılar kelimeleri hakkında şöyle diyor:

"Araplarda en eski musiki yazan Halil'dir. (Milâttan sonra 786'da ölmüştür) ve ritmler ile sesler üzerinde bir eser meydana getirmiştir. Onuncu asırda Fârâbî, memleketini Yunan nazariyelerine alıştırmaya çalıştı, fakat muvaffak olamadı. Ancak 14'üncü asırdadır ki İran'da ilk yazarlar görüldü; ve (onbirinci asırdan ondördüncü

nuyordu. Bunun hedefi umumî musiki ilmi idi; o ilim ki, vatanı olmaması icap ederdi. Zaten yazdıklarımız takip edildikçe şu kanaate varılacaktır ki, musiki, diğer riyazî ilimler gibi sabit ve değişmez kanunları olan bir ilimdir. 2 kere 2'nin 4 ettiği gibi Batı'da da, Doğu'da da musikinin temel kaideleri bütün insanlarda değişmezlik arzeder. Her asırda ve her memlekette naza-riyeciler arasında müşahede edilen görüş ayrılıkları, musikinin aynı zamanda nazarî ve tatbikî bilgisine ihtiyaç gösteren çeşitli meselelerde onların az çok salim bir görüşten mahrum bulundukları keyfiyetinin neticesi olmaktadır. Eserin Fransızca tercümesi (Paris, 1899), s.28-29.

TÜRK MUSİKİSİ

26

asra kadar) bu memleket Türkmen İmparatorluğu'ndan Moğollara geçti ve bunların "Timurlenk" hakimiyeti altında sanat ve ilim yeni bir gelişme arzetti. Bu yeni mektebin kurucusu, hakikaten Safiyüddin adında bir Arap-tır (!). Başlıca eseri olan Şerefiye Arapça yazılmıştır. Fakat sonra Mahmut Şirazî (1314'de ölmüştür) ve Abdül-kadir bin Isa26 (Farsça)'yı zikretmek kabildir. Bütün bu yazarların müzik sistemi Arap hakimiyeti altındaki İran'da ilk defa ortaya atılmış olup hiç şüphesiz o zamana kadar Fârâbî'nin mücadele ettiği eski Arap unsurlarını ihtiva etmektedir.27

Riemann'ın kabul ettiği hususları okuyan bir kimse, şuna inanmaya doğru gider: Yunan musikisinin ve Arap musikinin nazariyeleri iki ayrı şeydir ve bu sebepledir ki Fârâbî, Yunan lisanının gramer kaidelerini katiyetle Arap lisanına tatbik etmek gibi abes bir işe teşebbüs eylemiştir; kıyaslama aynıdır; ve bu iddialar hakikate tamamen aykırıdır. Bizim görüş tarzımızı izah edelim:

Riemann'ın bahsettiği Arap musikisinin bu eski unsurları nelerdir? Yukarıda zikri geçen ve hicretin 170'inci senesinde ölmüş olan Halil'in eseri bugün mevcut olmayıp bunun muhtevasını kimse bilmemektedir. Eğer bu eser bize kadar gelmiş ve musiki üzerinde eski bir Arap unsurunun mevcudiyetini göstermiş bulunsaydı Riemann'ın iddiaları doğru olabilirdi.

Bilakis bu eser mevcut olmamakla beraber, bunun muhtevasının Yunan filozoflarından alınmış olduğuna dair hüküm vermeye hakkımız vardır, çünkü ciddi vesikalar gösteriyor ki, İslâmiyetten evvel Araplar ilim ve sanat hakkında tamamen bilgisizdiler ve Hz. Muham-med'in dinini kabul etmekledir ki bir terakki ve medeniyet yoluna girmişlerdir. Doğu kitaplarında çok vesikalar olmasına rağmen, biz Fetis'in2\* Musikinin Umumî Tarihi isimli eserinin 2. cildinde meşhur müsteşrik Hammer'in ifadelerini buraya almayı tercih ediyoruz: "Çöldeki Arap kavimlerinin çabuk ve tam bir değişikliğe uğramaları, İslâm fetihlerinin neticesi olmuştur. Kendi medeniyetlerine nispetle daha ilerisinin hükümran olduğu zengin ülkelerin sahibi olunca bunlar iptidaî basitliklerini kaybetmişler, lükse, gevşekliğe alışmışlar ve mevcudiyetlerini dahi hatırlarına getirmedikleri şeylerde derece derece bilgi sahibi olarak kendileri için kıymetli keşiflere yol açacak ilimleri başarı ile geliştirmişlerdir. Hicrî 132 senesinden itibaren (Milâdî 749) Araplarda felsefenin başladığı görülmektedir. Hattâ bu devirde İdeal güzel hakkında bir eserin ismi geçmektedir. Müellifi İbni Cafer Ahmet bin Yusuf bin İbrahim'dir.29 İslâmiyetin II. asrı boyunca matematik, astronomi ve bilhassa bunun yıldızlar bölümü, tıp, kimya -veya daha doğrusu-simya, gramer, tercüme ilmi, tarih, filoloji meyvelerini verecek şekilde gelişmiş ve çok sayıda yazar meydana çıkmıştır. Araplar Yunan müelliflerini, bilhassa Aristo'yu tetkik, tercüme ve tefsir etmektedirler. Onlar için bir şevki tabii olan ve asırlar boyunca deve çobanları ile bayağı kadınlar tarafından icra edilmiş bulunan musiki, ağır

Burada Abdülkadir'in babasının ismi H.Riemann tarafından yanlış yazılmıştır. Belki bu eseri yazanın hatasından ileri gelmektedir. Bu isim ha değil, fakat Gaybi'dir. Her iki kelimenin Arap harfleriyle yazılışları ^s^ ve ıs^- olarak benzer olduğu açıktır. Bu ismin okunması hususunda hattatların hataları, tanınmış müsteşrik Kosegarten'i de yanıltmıştır. Liber cantinelarum magnus (Gripesvoldiag, 1840), s.34. Özel kütüphanemin bir incisi addettiğim Abdülkadir'in bu eserinin elyazması da bu ismin Gaybî iş?c. olduğunu gösteriyor.

başlı kimseler tarafından ciddi bir tetkik mevzuu oluyordu; ve bunlar bu sanata aklî bir nazariye vermeye gayret sarf ediyorlardı, Hicrî I. asrın ortalarına kadar tarihte bir şarkıcının ismine rastlanmamaktadır. Bu devirde şairlerin bolluğuna rağmen Hz. Muhammed'in ve onu takip eden 4 halifenin zamanında kaidelere bağlı olmaksızın irticalen şarkı söyleyen 46 muganniye mevcudiyetlerinden izler bırakmışlardır. Onların ilhamlarının mahsullerinden bize parçalar kalmıştır.30 Musikişinaslık mesleğiyle şahsî vekarlarının muhafazasının uyuşmazlığına kanaat getirmiş bulunan Arap şairleri, o zamana kadar kendi şiirlerini tegannî etmeyi küçümsemişlerdi. Fakat Emevîler saltanatı esnasında (661-754) durum değişti, çünkü halifeliğin bu devrinde, birçok şarkıcının isimleri tespit edildi. Bunlar arasında -en başta olarak göre çarpan ve sesini udun nağmeleriyle birleştiren- Medineli Sa-ib Hasir'i Nebit'i, Ebüttahan el KaranTyi ve Şamlı El Afiş'i Arap müellifleri zikrediyorlar. Keza, nazım ölçülerine ait bir eserle, Arap musikisinin sesleri veya makamları üzerine yazılmış bulunan en eski kitarJ kendisine izafe edilen şair Halil de aynı zamanda yaşamış olup Hicrî 170'de (786) Şam'da vefat etmiştir."

Yukarıdaki açıklamalar geniş bir şekilde gösteriyor ki, İslâmiyeti kabullerinden bir asır sonra Araplar, o devirde mevcut olan bütün ilimleri ve sanatları ciddi bir şekilde tetkike başlamışlardır. Aydınlanmak isteyen bir milletin fikrî kültürün daha ilerlemiş bulunduğu memlekete müracaat eylemesi nasıl bir gerçek ise, Araplar da bu kaideyi takip etmişler ve o devirde ilmin inhisarını ellerinde bulunduran Yunan müelliflerini büyük bir gayretle tetkik etmişlerdir.

Riemann, bu Halil'den Arap musikisinin ilk nazari-yecisi olarak bahsetmektedir. Onun eseri, o halde musiki nazariyesini Yunanlılarca izah edildiği şekilde ihtiva etmektedir. Çünkü, bilindiği gibi, eski Arap unsuru mevcut değildi.

Diğer taraftan bütün Doğulu müellifler musiki nazariyesini Yunanlılardan aldıklarım ikrar etmektedirler. Buna bir misal vermek üzere, Safiyüddin'm Şerefiye isimli eserinin giriş bölümünün ilk satırlarının tercümesini burada tekrarlamak kâfidir.31

"Bu eser, eskiler tarafından, armonik münasebetler ilmine dair, Yunan filozoflarından alınan esaslarla, ne eski müelliflerde, ne de onların daha sonraki takipçilerinde bulunmayan faydalı münakaşaları ihtiva etmektedir."

Safiyüddin'in, Hicrî VII. asrın ortasında (Milâdî 1250) yazdığı eserinin girişinde bahsettiği Eskiler kimlerdir? Muhakkak ki evvelâ Halil'dir, ondan sonra İhvan üs Safa

27 Çok arzu edilir ki, Riemann bu eski unsurları ve Fârâbî'nin bunlara aykırı bulduklarının ne olduklarını izah etmiş olsun.

28 Fetiş, s.9-10.

29 Hammer-Purgstall, LitteraturGesthichte der Araber, c.3, s.37. 30a.g.e., c.l, s.539-570.

31 Bu seçkin nazariyeci son Abbasi halifesi Elmusta'simi Billah zamanında şöhret yapmıştır. Eserinin el yazması Paris'te Millî Kü-tüphane'de Arap bölümüne ek olarak 981 no. ile muhafaza olunmaktadır. Sözü geçen eseri hülâsa olarak Baron Carra de Vaux tercüme etmiştir. Journal asiatigue, No. 7 (1891).

TÜRK MUSİKİSİ

27

(H. 373)32 (\*). ElKindî(Ölümü Hicrî 248)33, Übeydul-lah bin Abdullah bin Tahir (Ölümü Hicrî 300)34, Fârâ-bî (Ölümü Hicrî 339).

Madem ki bütün bu eskilerden bize yalnız Fârâbî'nin-kiler gelmiştir, kendisinin Hicrî III. asrın sonuna doğru doğup Şam'da 339'da öldüğünü (Milâdî 950) ve münhasıran Yunanlılardan musiki nazariyesini almakla meşgul olduğunu söyleyelim. Bu nazariyeci Müslümanları Yunan ilimleriyle aydınlatmak için o kadar çalışmıştır ki, Doğulular kendisine Üstad-ı sânî, yani yeni Aristo unvanını vermişlerdir. Üstad-ı evvel unvanı ise daha evvel Aristo'ya verilmişti.

Fârâbî'den sonra meşhur İbni Sînâ, Safiyüddin, meşhur İranlı kamus müellifi Mahmud Şirazî35, Abdülkadir Meragî, Muhammed bin Abdülhamid el Ladikî, Molla Cami36 Fârâbî'den büyük saygıyla bahsetmişler ve bu müellifin nazariyesinin temellerini geliştirmek ve izah etmekle meşgul olmuşlardır.

Bu müelliflerin bazılarının eserlerini Arapça, bazılarının Farsça yazmış olmaları gözönünde tutularak bunların çeşitli mekteplere (görüşlere) mensup olduklarını farzedip bunun neticesinde de Arap ve İran musikilerinin birbirlerinden farklı olduklarını zannetmemek lâzımdır. Alman alimi Kiesewetter, bu hataya düşenlerden biridir; Die Musik der Araber isimli eserinde Arap ve İran milletleri musikilerinin aralarında fark bulunduğu far-ziyesinin neticesi olarak birçok yanlışlar yapmıştır. Bunları reddetmek isteseydik asıl mevzuumuzdan uzaklaşacak olduğumuz için bu hususta ısrar etmiyoruz.

Bilmek lâzımdır ki İslâmiyet; Arapları, İranlıları ve Türkleri tek bir millet gibi bir grupta toplamıştır ve bu üç milletin lisanlarında hiç farklılık olmamıştır. Böylece, bir Türk olan Fârâbî eserlerini Arapça yazmıştır. Fâ-râbî'nin zamanında bilhassa Türkçe lisanı gelişmiş değildi; alimlerin dili öncelikle Arapça, sonra Farsça idi. Bundan dolayıdır ki Türk müelliflerinin aşağı yukarı hepsi eserlerini Arapça, ya da Farsça yazmışlardır.

Arapların musiki nazariyesini eski Yunanlılardan aldıklarını göstermiş bulunduğumuzdan, İranlıların ve Türklerin de bu nazariyeyi aynı kaynaktan aldıklarını söylemek zamanı gelmiştir.

Diğer taraftan Arapların başka türlü hareket edemeyeceklerini anlamak için şunu nazarı itibara almak kâfidir: O zamanlarda musikiye, kaideleri her yerde aynı olan cihanşümul bir ilim diye bakılıyordu ve bugün ortada olan yanlış fikirler yoktu; meselâ Arapların bir sekizliyi 17 aralığa, Türklerin 24 aralığa böldükleri ve sonra da Arap musikisinde üçte bir sesler Türk musikisinde de çey-

32 Fetiş, c.2, s. 169. Bu sayfada Fetiş İhvan-üs Safâ'ya ait eserinden bahsederken şöyle diyor: "Sesin üçte birlere ve sekizlinin 17 aralığa ayrılması keyfiyetinin Araplarda tatbik edildiğini burada buluyoruz." Kendi hesabıma ben bütün kitabı okudum ve maalesef bu esası tespit eden hiçbir kısma rastlamadım. Fetiş'-in iddiası bu suretle her türlü temelden mahrumdur. Fetiş gibi bir alimin evvelden tasarladığı fikirlerinin doğruluğunu ispat etmek için bu gibi farziyeler icat etmesi çok şayan, teessüftür!

"Fetiş, s.ll.

34 Fetiş, s. 166.

35 Bu müellif ve onun kıymetli eseri. Riemann tarafından zikredilmektedir.

Dictionnaire de musigue, Fransızca tercümesi, s.484.

36 Bu klasik müelliflerin hepsi, tarafımdan Türkçeye tercüme edilmiş ve Arapça ve Farsça metinleriyle birlikte Eski Müslüman musiki müellifleri isimli umumî bir başlık altında İstanbul'da

rek sesler olduğu söylenmiyordu. Bu gibi mücerret beyanlar Doğuluların tamamen meçhulü idi ve biz bunların ortaya çıkarıldıklarını hayretle görüyoruz.

Belki bilinmektedir ki, eskilerin tasnifine göre, matematik ilmi dört bölüme ayrılmıştır: 1) Hendese (Geometri), 2) Astronomi, 3) Hesap (Aritmetik), 4) Musiki.

Müslümanlar eski Yunandan diğer ilimleri aldıkları gibi, matematiği de almışlardır.

Bugün bile görüyoruz ki keşfi Pythagoras'a izafe edilen aralıkların temel kaideleri en ufak bir değişikliğe uğramamıştır. O suretle ki Pythagoras zamanında 2:3 ile ifade edilen beşli aralığın kıymeti bu kadar yüzyıl sonra aynı kalmaktadır. Diğer kaideler de bir bütün olarak o devirdeki iptidaî durumlarını muhafaza etmektedirler.

Bununla beraber, şu fark vardır ki, Doğulular Yunan müelliflerini iyi anlamışlar ve asla bir cümlenin ruhunu esaslı olarak değiştiren hatalı tercümeler yapmamışlardır. Buna karşı XVII. ve XVIII. asrın Batılı müellifleri Yunanlıların eserlerini Latinceye ve Avrupa'nın diğer lisanlarına çevirirken, yapmış oldukları müteaddit hatalar dolayısıyla birçok yanlış anlaşılmalara sebebiyet vermişlerdir.

Bu iddiamızı en iyi ispatlayan delil, iki sekizlinin sahasını içine alan ve büyük sistem veya tam sistem denilen sistemin tefsirini Avrupalıların yanlış37 yapmış olmalarıdır. Bu mühim noktayı Türklerin tabii dizisinden bahsederken geniş olarak izah edeceğiz.

Aynı Avrupalı müelliflerin, Yunanlılarca yegâne uyumlu olarak nazara alınmış bulunan beş aralık konusunda ileri sürdükleri fikirler bu hususta başka bir delil olmaktadır. Ben Yunanca bilmem; fakat X. asırda ilk olarak Fârâbî ve ondan sonra İbni Sînâ (XI. asır), Safiyüddin ve Mahmud Şirazî (XIII. asır), Abdülkadir (XIV. asır) ve Muhammed bin Abdülhamid-el Ladikî'nin yalnız sekizlinin, beşlinin^ve dörtlünün değil, fakat üçlü (ti-erce) majör ve üçlü minörün de uyumlu olduğunu söyledikleri muhakkaktır.

Bütün bu müelliflerin kaynakları Fârâbî'nin eserleridir; ve Fârâbî'nin kendisi de Yunan filozoflarının eserlerinden iktibaslar yapmıştır. Majör üçlü ve minör üçlü daha X. asırda Fârâbî tarafından Yunan eserlerinin muhtevalarına göre uyumlu olarak belirtildikleri halde, birkaç asır sonra bir ansiklopedi müellifi, diğerleri arasında, niçin bu gerçekten haberdar olmayabiliyor ve "Yunanlılar beş uyumlu kabul ediyorlardı: Sekizli, Beşli, Oni-kili (Beşlinin karşılığı), Dörtlü, Onbirli (Dörtlünün karşılığı)" diyordu.38

Şu iki izahtan birini kabul etmek lâzımdır: Ya Yunanlılar üçlü aralıkları uyumlu olarak nazarı itibare alıyorlardı, yahut da üçlü aralıkların ses uyumlarını keşfetmek şerefi Doğululara ait oluyor, fakat, Fârâbî ve onu takip

basılmaya başlanmıştır.

37 "Yanlış tefsir" tabiriyle şunu ifade etmek istiyorum: Bu tam sistemin aralıklarının sıralan iyi anlaşılmış değildir. Şöyle ki: Proslambanomenos'dan sonra tam ses, yarım ses, tam ses var denilmektedir. Halbuki majör ton, minör ton, yarım majör ton vardır. İkinci dörtlü (tetrakord) için de bu sistemin tefsirinde yapılmış hatalar vardır.

38 J.J. Rousseau, Dictionnaire de musigue, "Consonance" kelimesi.

(\*)0 devirde merkezi Basra olan siyasî-dinî birlik olup, gayesi karşılıklı yardımlaşma sayesinde ölümsüz ruhların kurtuluşudur. 52 risale ka'eme almışlardır. (Çev. notu)

TÜRK MUSİKİSİ

28

edenler bu keşifte bulunsalardı muhakkak ki bundan bahsedeceklerdi. Çünkü araştırmalarının neticelerinden bahsetmek onların âdetidir. Halbuki bu hususta hiçbir şey söylememişlerdir.

Bu mesele bilhassa armoni tarihi bakımından çok mühimdir Hakikaten bu Doğulu müellifler aynı anda işiti-IctcüT hangİle"nİn uyumlu ocuklarını izah etmiş-

Muhammedbin Abdülhamid-elLadikî(H. 886/1481) istanbul Fatihi Sultan Mehmed'in oğlu II. Bayezid'e i t-

İVT\^hlye İSİmM 6Serİnde ^^ aralıkların ıkı turlu olduğunu söylüyor ve "Birinciler şu kıymetlerim Ü\_ İ£ 243 9' 10' 16' 256' yani majör ton,

den ibarettir:

minör ton, yarım majör ton veya apotom ve yarım minör ton veya hmma. ikinciler şu kıymetlerde/meydana

gelirler: Ş 3 4 s 3' 4' ö'6'

yani üçlü, dörtlü, majör üç-

Bilmek lâzımdır ki aralarında;

kıymetlerinden biri bulunan ve bir-

lü ve minör üçlü.

8 \_9\_ İS 243 9' 10' ie'2367

biri arkasından işitilen sesler uyumludur. Eğer bunlar aynı anda ışıtılırlerse uyumlunun aksi olurlar, yani ahenksizdirler. Halbuki aralarında ■- 3 4 5

3' 4' ğ"> ğ". kıymetlerinden biri bulunan iki ses, ister birbirini takiben işitilmiş, ister aynı anda işitilmiş olsun daima uyumludur."

Avrupalılar XIX. asrın ortalarına kadar Doğulu na-zarıyecılerın bu görüşlerinden haberdar değildirler- bir müsteşrik alım olan Kosegarten4» ilk defa 1840'da ve ondan sonra 1842'de Kiesewetter« Müslüman Doğunun bu nazarı eserlerinin muhtevası hakkında oldukça geniş fakat gayrıkafı bilgiler vermişlerdir. H.Rİemann, Doğuluların musiki nazariyesinden bahsederken şunları ilâve ediyor^: "Bu nazariye çok ilgi çekicidir. Çünkü, majör uçlu ile, minör üçlü arasındaki ses uygunluğunu hattâ majör ve minör altılılar arasında da aynı hususu, Batı nazariyelerinin Yunanlıların aralıklar nazariyesine istinat ettikleri bir devirde (XIV. asırda ve ondan daha Jv-vel değil ise de) tesis etmiştir."

î£TT?\\bU beyamndaki doğruluğu takdir ederim; fakat Doğuluların eserlerinde izah edilmiş olan nazariye ile Yunan nazariyesinin arasında fark olduğunu zannetmeye devam eylemesi sayam kabul değildir. Fazlasıyla gösterilmiştir ki Doğulular Yunan eserlerinin muhteva larını tekrar meydana getirmişlerdir. Bu mevzuda Doğulular ile Batılılar arasında bir fark var ise o da şudur

t'R^/n £U e$e\kTİn mânâla™ Çok iyi kavramışlar ve Batılılar gibi yanlış anlaşılmalar ortaya koymamışlar-

39 Bu eserin tek nüshası İstanbul'da Sur dışındaki Ymiira», xa levıhanesi Kütüphanemde \*\*ann\*g££fâ£^

40 Kosegarten, a.g.e.

41 Kiesevretter, a.g.e.

42 Dictionnaire de musigue, s.514.

43 Yunan filozoflarına musikinin ilk nazariyecileri olarak bakma-

Yukarıda bahsedilen teferruat bazı Avrupalı müellifler tarafından hayal edilen nazariye farkının hiçbir zaman ve bugün de gerçekten mevcut olmadığmı göstermek için kafidir.

Şimdi Doğu ve Batı musikileri arasında "armoni meselesi bir tarafa bırakılırsa" tamamen melodi bakımından bir nazariye farkı olup olmadığının bilinmesi suali kalmaktadır.

IV

Doğu ve Batı Musikileri Arasında Gerçekten Bir Fark Var Mıdır?

fîlîS? «k"8111111 llk ^Herini atmış olan Yunan

ÎİTı îi , U SanaÜ D0ğulu Ve Bat,U dive birbirinden farkl, ıkı bo ume ayırmamışlardı. Ve dolayısıyla her bir bolüme has kaidelerden de bahsetmemişlerdi. Çünkü bir gun gelip de musikinin kaidelerinin Doğu'da ve Batı'da tamamen birbirlerinden farklı addedileceğini hiçbir zaman düşünmemişlerdi.

Malûmdur ki bir ilmin ilk nazariyeleri cinsin ve kem-mıyetın tespiti ile bu ilmin kuruluşuna giren aslı ve an-l"1™," İle ba?lar- ^sela bir lisan, öğren-

ScıaSr^ f bU,1İSanin harflerİni sımakla baş-

lamalıdır. Keza aritmetik öğrenmek isteyene sayıdan ve sayının çeşitlerinden bahsedilir.

Musiki ilminin temellerini atmak isteyen ilk nazariyemde 2?hareket noktasını kabui et-k --

Cevabı kolayca tahmin etmek kabildir.

fJS-TuT.™6 misal y°luna başvuracağız. Farzedelım ki birbirimizin konuştuğu fakat sarf ve na hıvı (dilbilgisi) hâlâ yazılmamış bir dil mfvcut oîsun Dii bilgininin vazifesi nedir? Kaideleri araştırmak ve bunla-

LTtrTvlth^1 alÜnda ^^ k'SaCa bu>" sanın san ve nahıvını yazmak.

t„rMFİw ^İnf" k3dar CSkİ 0İduSunu izaha !üzum yoktur. Fakat hiç kimse ,Ik insanların musikisinin tam ve

Z\*lî t"™\* Wr SMat 0ldugunu iddia edemez, diğer taraftan hangi sanat zamanla elde ettiği tekâmül derecesine sahip olarak doğmuştur? Bu dünyada tekâmül kanununa tâbi olmayan bir şey var mıdır? öyleyse buci-saTrl^T \* ^teŞİd! ederek mus^nîn in-

SSSfö1 derecesınde doğmuş olduğunu nas" ka-

Mamafih Yunan filozoflarından evvel geçmiş olan asırlarda ve bilhassa Mısır'da medeniyet çok iSemS, ay-V t"1!", ? buImemleket «^1, ilim ve edebiyatta yüksek bır tekamül derecesine erişmişti. Bundan dolayı Yunan ve Mısır arasında mevcut olan münasebetlerin kesafeti gozönüne alınırsa Yunan nazariyelerinin Yunanistan da mükemmel olarak tavsif edilebilen bir musiki

mız bugün elimizdeki en eski nazarî eserlerin bu filozoflara ait o mas, dolayısıyladır. Bununla beraber muhtemeldeki Yunan lılar medeniyette kendilerinden daha eski olan Mısırlılardan cok istifade etmişlerdir. Fakat musiki nazariyesi (SSShu-dan b,ze hiçbir şey kalmam.ş olduğu için Yunanlılan buS, ilk nazariyecileri addetmekte hakhyız

TÜRK MUSİKİSİ

29

tatbikatı bulduklarını ve bu musikinin üzerine oturduğu temelleri ilk defa tetkike başladıklarını kabul etmek mümkündür.

Yukarıda söylediklerimize uygun olarak, musiki nazariyesinin tetkikine başlamaya arzusu olan bir kimsenin birinci vazifesi etrafındakilerin icra ettikleri musikinin içindeki sesleri tanzim eden kaidelerin neler olduğunu anlamaktır. Hattâ bugün dahi, -vahşi kabileleri bir tarafa bırakarak- eski ve yeni devirlerde medeniyetin yaygın olduğu memleketlerde seyahat edersek, musiki hakkında hattâ en basit bir fikri olmamakla beraber, sadece güzel sesi ve musiki şevki tabiisi olan bir köylünün söylediği şarkının tesiri altında kalırız.

Bilakis musiki şevki tabiisinden mahrum bulunan ve kötü bir sesi olan diğer bir köylünün söylediği şarkıyı yalnız biz beğenmemekle kalmayız, diğer köylüler de onu beğenmeyerek sükûta davet ederler. Bu keyfiyet şunu ispat ediyor ki, insanların icra ettiği nağmeler tabiatın bir kanununa uygun olarak teşekkül etmişlerse insan bunu işitmekten zevk duyar, aksi takdirde zevk yerine ikrah hisseder.

O halde bu tabii kanunlar nelerdir? İşte Yunan filozoflarının ve bunlar arasında umumî düşünce itibariyle birinci derecede Pythagoras'ın vazettiği mesele budur.

Pythagoras keşiflerinin neticelerini ortaya koymak için sayılara müracaattan başka daha emin bir çare bulamamıştır. Başka türlü yapabilir miydi? Tabiat hadiselerini, bunları ölçen sayıları bahis mevzuu etmeden tetkik imkânı var mıdır?

Zamanımızda bazı tatbikatçı musikişinaslar vardır ki -nedendir bilinmez- musikide sayıların dahli olduğunu hiçbir zaman kabul etmezler. Taraf tutmaksızın hüküm verilirse bu tutum haklı değildir.

Bunu göstermek için bir virtüöz meşhur keman icracısının mesela şöyle diyeceğini farzedelim:

"Sanatın sayıların esiri olması mümkün değildir. Ben parmağımı musiki şevki tabiisinin beni götürdüğü nokta üzerine basarım. Do diyezden Do natürele çıkmak için parmağımın yaptığı hareketi tespit eden 25:24 nisbetini bulan fizikçilerin bu hesaplarını ben düşünerek kıymet-lendiremem. Zaten eğer düşünmek istesem bu sanat olmaz..."

Bu iddialar doğru mudur? Esas itibarıyla değildir. Fakat diğer bir görüşle bu kemancının haklı olması lâzımdı. Çünkü musiki nazariyesi -Avrupa'da çok defa vukua geldiği gibi- matematikçiler ve fizikçiler tarafından incelenip ortaya çıkarılacağı yerde tatbikatçı musikişinaslar tarafından ele alınınca, mesela 25:24 şeklinde bir nis-bet ne bugün, ne de eski devirlerde bir notayı diyezle-mek için tatbik edilmişti ve bu takdirde bugün dahi modern musikinin nazariyesi ile tatbikatı arasında bulunan fark mevcut olmayacaktı.

Diğer taraftan, icrasında düşündüğü kadar serbest olmayan bu kemancının bu kabil iddiaları ortaya koyma-

44 "Başka yerlerde" ibaresinden kastım piano ile forte, crescen-do ile decrescendo, accelerando ile rallentando, bağlı ile serbestin arasındaki ince farklardır ki, bunların içerisinde musikinin in-

ya hakkı yoktur. Bir kemana aletinden çıkaracağı seslerin aralarında çok ince bir riyazî hassasiyet olduğunu bilmelidir; o suretle ki bu hassasiyetin en ufak bir değişikliğe tahammülü yoktur. Mesela keman üzerinde eğer parmak, sesin doğru çıkarılması icap eden yerin 2 veya 1 mm. önüne veya arkasına basılırsa, hassas kulaklı dinleyiciler derhal "yanlış!" diye bağıracaklardır.

Sanat, herkesin arzusuna göre musiki seslerinin hakiki yerlerini değiştirme hürriyetinden ibaret olmayıp bilakis riyazî bir hassasiyete mutlak hürmettir. Binnetice sanatın tezahürlerini temel ittihaz etmesinin mümkün olduğu noktaları başka yerlerde44 aramak lâzımdır.

Musiki teorisi meselesine sayıların karışmasına karşı cephe alan musikişinasların yanıldıkları hususunda diğer bazı düşünceler ilâve etmek mümkündür. Ben yukarıdaki misalle iktifa edeceğim. Bu meseleyi derinleştirmek isteyen kimse Jules Combarieu'nün "Musiki ve Sayılar"45 başlıklı bahsini ihtiva eden ve bu meselenin vukufla ele alınmış olduğu nefis eserini incelemelidir.

Fakat mevzuumuza dönelim. Biliniyor ki Pythagoras hiçbir şey yazmamıştır. Yahut yazmışsa da eserleri bize kadar gelmemiştir. Kendisine izafe edilen buluşlar talebelerinin eserlerinden veya bu eserlerin parçalarından alınmıştır.

Pythagoras'ın talebelerinin, ustalarının ne dereceye kadar sadık tefsircileri oldukları hususunun tespiti kalıyor ki, bu eserlerden Avrupa lisanlarına birtakım bölümleri tercüme etmeye çalışmış olanlar yanlış anlaşılmalara sebebiyet verecek bazı hatalar işlemişlerdir. Doğunun ve Batının müellifleri üzerindeki uzun araştırmaların neticesi hasıl olan bir kanaatle beyan edebilirim ki eğer Pythagoras aramızda olsaydı kendisine izafe edilen fikirlerin büyük bir kısmını kabul etmeyecek ve düşüncesine ihanet edildiğini beyan edecekti.

Evvelâ Pythagoras'a izafe edilmiş olan muhtelif keşifleri ve çeşitli sözleri gözden geçirelim. Biliyoruz ki Avrupalılar Pythagoras'a Pythagoras dizisi adı ile anılan bir dizinin icadını izafe ettikleri halde Doğu eserlerinde bu hususta hiçbir kayıt yoktur.

Kendisine bu diziyi izafe etmekle Avrupalıların ne gibi bir gayeye erişmek istediklerini tespit etmek benim için güç görünmektedir. Herkes bilir ki, bir dizi bir makam içinde kullanılan seslerin birbirini takip etmelerini ifade eder. Mesela, majör dizi dersek bu tonalite içerisinde kullanılan seslerin serisi anlaşılır. Veyahut tabii dizi veya diğer bir ifadeyle temel dizi diye bir musiki sisteminin tipik dizisine de bu isim verilir.

Pythagoras dizisinden bahsedildiğinde Avrupalıların fikirleri bu iki çeşit dizinin hangisine ait oluyor? Eğer bize "dizi" kelimesinin birinci mânâsına yani eski musikinin bir veya birçok makamlarına aittir diye cevap verebiliyorsa, bir makamın dizisine, Pythagoras'ın isminin bunun mucidi diye verilmesi mânâsız olacaktır. Demek istiyorum ki, Pythagoras zamanında bir makam bu

sanın kalbinde uyandırdığı büyük tesirin sırrı yatmaktadır. 45 J.Combarieu, la Musigue, ses his, son evolution (Paris, 1907), s.295-310.

TÜRK MUSİKİSİ

30

dizinin seslerinin malûm nisbetleri dahilinde halk46 tarafından icra edilseydi Pythagoras'ın vazifesi bu makamın tahlili ile birbiri ardınca gelen sesler arasındaki nis-betlerin tespitine inhisar edecekti. Bu takdirde buradaki dizi mevzubahis makamınki olacaktı. Ve buna Pytha-goras ismini ilâve etmek doğru olmayacaktı.

Bu makamın dizisine ait nisbetleri Pythagoras'ın ilk defa bulduğu ve isminin de bu makamdan alındığı bize cevap olarak söylenirse, bu cevap bizi fazla ikna etmeyecektir. Çünkü Pythagoras'ın hesap etmiş olduğu musiki nisbetleri bilindiği gibi biri bir seslik = (-) diğeri

Umma aralığı olmak üzere bir dizinin tamam

layıcı parçasını teşkil etmektedirler. Bilhassa

nisbetinde ve zamanımızda Pythagoras koması diye anılan bir aralık vardır. majör ton ile

minör ton arasındaki farkı tespit etmek üzere Pythagoras ilk defa komayı hesaplamıştır.

Keza Pythagoras dizisini eski musikinin Pythagoras tarafından icat edilmiş bir temel dizi olarak nazarı iti-bare almak mümkün değildir. Çünkü FârâbTnin eserleri bize eski zamanların temel dizisinin hangisi olduğunu ve her ses arasında hangi nisbetlerin mevcudiyetini açıkça göstermektedir.

Gerçekten Fârâbî, Yunanlıların temel dizisine dahil olan eserlerin tamamına mükemmel değişmez sistem\*1 adını verdiklerini söyledikten sonra, bu seslerin iki se-kizlilik bir genişliği olduklarını ilâve ediyor.

Aynı zamanda bu sistemin 15 tane sesinin isimlerini de Arap harfleri ile yazarak veriyor. Bu cetvel birçok Doğu nazariyecisi tarafından FârâbTnin eserinden iktibas olunmuştur; biz de her sesin karşısına şimdiki isimlerini ve Fârâbî ile onun takipçileri tarafından hesap edilmiş olan seslerin aralarındaki nisbetleri buraya koyuyoruz.

46 Hakikaten bu makam eski devirlerde bugün Doğu musikisinde olduğu gibi kullanılmaktaydı; bununla beraber bu makam eski zamanların tek makamı da değildi, bir makamın hepsinin arasında ve ötekilerin aleyhine Pythagoras ismini taşıması şerefi de mantığa uygun değildir.

Her ismin karşılığında Yunancası yazılı bulunan Mükemmel Sistem'in seslerinin yeni isimlerini inceleyecek olan Batılı musikişinaslar bu sistemin yeni bir şekilde icra edildiğini görerek hayret edeceklerdir.

Bunda haklı olacaklardır. Çünkü Avrupa'da şimdiye kadar neşredilmiş olan eserlerin çoğunda bu Yunanca isimlerin karşısında isimleri ve aralıkları farklı olan sesler bulunmaktaydı. Aşağıdaki cetvel bu sistemin Doğu'da ve Batı'da çeşitli icra edilişleri hakkında bir fikir verecektir.

Pythagoras Sistemi Denilen Yunanlıların Büyük Sistemi

Batılıların İcrası

Doğuluların İcrası

1 la............la

2. si.............si

3. doc........do #

4. re............re

5. mi..........mi

6. fa 3.........faff

7. sol.........sol 1

8. la............la

9. si.............si

10. ddB........do #

11. re............re

12. mi..........mi

13. fa a.........fa S

14. sol.........sol S

15. la............la

Rahip Roussier bu sistemi eserine aldıktan sonra şu satırları ilâve ediyor:

Yunanlıların büyük sistemlerine verdikleri en yüksek tam, sabit, mükemmel vasıfları bunlardır.

Şimdi anlaşılıyor ki mükemmel sistem denilen sistem, Batılılara göre saf ve sade olarak yedensiz bir La minör dizisi olup Doğululara göre ise bu sistem yedensiz bir La majör dizisine müşabih olacaktır; veyahut bunu Sol üzerine transpoze (göçürtürsek) edersek Gui d'Arezzo'nun Sol ile başlayan musiki dizisi ve sistemi şöyle olacaktır:

Efe

Doğulular ve Batılılar aynı sistemi Yunan eserlerinden aldıklarını söylerler ise her iki taraftan birbirine bu kadar zıt olan ifade şekillerinin kabul edilmiş olmasına şaşmamak kabil midir?

Şimdi bir an için şunu düşünelim: Bir musiki sistemi-

48 Bilhassa Rahip Roussier, M&moire sur la musique des Anciens (Paris, 1770), s.45.

49 Bundan evvelki cetvelde gösterdiğimiz gibi Doğulular temel gamlarına Re ile başlarlar ve bu sesi Yunanlıların proslamba-nomenos'laıma uygun addederler. Fakat bu cetvelde biz Re yerine La ile başlamayı, bu çok farklı iki icranın mukayesesini kolaylaştırmak için tercih ettik.

TÜRK MUSİKİSİ

nin temel dizisinin icrasında böyle bir hata işlenmiş olursa bunu takip eden teferruat içerisinde meydana gelecek hataları önceden sezmek kolaydır.

Gerçekten Avrupalıların eski Yunan musikisi üzerine yazdıkları, o kadar yanlışlarla ve temelsiz farziyelerle doludur ki bunların hepsini ve tenkit etmek icap etseydi bu Ansiklopedinin beş cildinin tamamı yetişmeyecekti.

Mükemmel Sistem'in bu kadar çeşitli icralarının sebebini araştıralım.

Hangi sebep dolayısıyla olduğunu bilmem, anlatırlar ki: Gui d'Arezzo, Yunanlıların proslambanomenos ile başlayan mükemmel sistemlerinin bir La'ya eşit olduğuna inanıyordu. Modern musikinin kendisine çok borçlu olduğu bu zat solfej için kendi sistemine temel olarak ele aldığı dizinin La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La şeklinde bir minör dizi olmasını uygun bulmayarak La'nın altına bir Sol ilâvesi hükmüne varmıştır. Çünkü Yunanlıların proslambanomenos'u ona göre La'ya muadildi ve ilâve edilmiş olan bu yeni sese bir isim verme ihtiyacını hissederek bunu hipoproslambanomenos diye adlandırdı ve Yunan alfabesindeki gamma harfiyle ifadelendirdi: Gam (dizi) kelimesi de işte buradan gelmektedir.50

Eğer bu anlatılanlar doğru ise Yunanlıların mükemmel sisteminin Avrupalılarca hatalı icra edilişinin kaynağı işte budur. Bununla beraber bu kadar yanlış icracılar arasında hakikati sezer gibi olan birisi çıkmıştır.

Bu zat Alphonse Heegmann51 olup, Yunan musikisinin diyapazonundan bahsederken bu meseleyi şöyle ele alıyor: "Eski sistemin en alt sesi proslambanomenos idi. Fakat, değişebilen dizi, kilise musikisinin basitliğinin arzusu veçhile, sabit bir dizinin yerine konduğu için, Romen harfi A ile ifade edilen proslambanomenos, ancak bu tek sesi ifade etti ve Gui d'Arezzo bunu La yaptı ki, bugün Fa anahtarlı bir portenin birinci ve ikinci çizgileri arasına konulmuştur. Buna bir ses aşağıdan bir Sol ilâve etti. Meibomius bunun Yunanlılarda hipoproslambanomenos diye mevcut olduğunu, fakat bunu ihmal ettiklerini söylüyor."52

Netice ne olursa olsun, Gui d'Arezzo, Yunanlıların mükemmel sisteminden uzak değildi. Çünkü onun Sol

dizisi tarihî temel dizinin benzeri idi: bütün hata proslambanomenos'un La'ya müsavi olduğunu söylemekte idi ve bundan da Yunanlıların mükemmel sistemlerinin tefsiri, aşağıda yazılı olduğu gibi bir La minör dizi olarak çıkıyordu:

Fakat başka bir yönden H.Riemann tarafından Lû-gati'nin "Alfabenin Harfleri" adlı paragrafında verilen bilginin üzerinde durursak, Gui d'Arezzo'nun La'mn altına bir ses ilâve etmeye asla ihtiyacı olmadığını anlarız. Çünkü ondan evvel A, B, C, ... gibi Batı nazariyecileri tarafından nota ifadesi için kullanılan harfler bugün gibi La, Si. Do'yu değil, fakat Do, Re, Mi'yi ifade edi-

50 J.J. Rousseau, Dictionnaire de Musiaue, Hipoproslambanomenos kelimesi.

51 A. Heegmann, Examen de la theorie musicale des Grecs (Lüle, 1852), s.78-79.

52 Hakikat şudur ki, bu ses Yunanlılarda hipoproslambanomenos değil, proslambanomenos olarak mevcuttu.

yorlardı. Böylece melodik bakımdan Gui d'Arezzo'nun Sol dizisine bir göçürme yapılmış oluyordu:

do re mi fa sol la si b

sol la si do re mi fa

Bu konuda daha fazla açıklık getirmek için Riemann53'nın beyanlarım buraya alıyoruz:

"Onuncu asırda ancak alfabe ile nota yazmak bakımından yeni bir sistem görüyoruz ki, bu diyatonik dizinin 7 sesine tekabül eden Latin alfabesinin ilk yedi harfinden ibarettir (Kilise musikisi). Fakat; bu harflerin mânâları onlara bugünkü Alman isimlendirmesinin verdiği mânâdan farklıdır. Çünkü o harfler bizim Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si dizimizi ifade ediyorlardı."

Eğer Riemann'ın iddiasına göre onuncu asırda A, B, C, ... harfleri Ut, Re, Mi, ... sesleri arasında -benim de düşündüğüm gibi- idi iseler bu demektir ki, Yunanlıların mükemmel sistemlerinin sesle ifadesi o zamanda dahi kaybolmuş değildi; bu takdirde acaba Gui d'Arezzo zaten kendisinde mevcut olan majör makamın rengini vermek için neden bir r ilâve etmeye mecbur olmuştur?

Birbirine bu kadar zıt iki durumu nasıl uzlaştırmanın kabil olduğunu bilemiyorum. Gerçek olan şu ki Yunanlıların mükemmel sistemi çeşitli tefsirlere rağmen, asırlar boyunca tarihî bünyesini koruyabilmiştir.

Batılı musikişinasların dizi üzerindeki görüş ve fikirleri Doğululara çok acayip ve anlaşılmaz gözükür. Mesela birçok dizilerden Pythagoras, Ptolemaios (Batlam-yus), Aristoksenos, Zarlino, fizikçiler dizileri isimleri altında bahsedilir. Pekâlâ, fakat kendi arzusuna uygun bir dizi teşkil edebilme yetkisi ve bu dizinin nisbetlerine göre icrayı ahenk etmeyi talep eylemek müsaadesi her şahsa verilmiş midir? Eğer hiç kimse bunu yapamazsa o halde bu farklı diziler nereden çıkıyor?

Bir nazariyecinin vazifesinin insanların nağmelerini ölçmek, bundan kaideler çıkartmak olup, kendisinin hoşuna giden nisbetlerden teşekkül eden bir sunî diziyi önceden mevcutmuş gibi ortaya koymak olmadığını yukarıda izah etmiştik. Bu düşüncemizi açıklamak için, bir misal verelim: Tahlilini itina ile yapmalarım isteyerek aynı maden suyunu çeşitli kimyagerlere verirsek, eğer bunların ilmî yeterlikleri birbirlerine eşitse tahlilin neticesi aynı olacaktır. Musiki tahlilini yapmak vazifesi üzerlerine düşen nazariyecilerin de bu şekilde hareket eylemeleri icap eder.

Madem ki muhtelif nazariyecilerin ve muhtelif asırların ulaştıkları neticelere malik bulunuyoruz, burada iki ihtimal var: Ya nazariyecilerin yeterlik derecesi birbirinin aynı değildir veya insanların nağmeleri her asır boyunca değişikliklere maruz kalmıştır!

Eğer eski nazariyeciler tarafından tespit edilmiş bulunan insan nağmelerinin bünyesindeki seslerin nisbetle-rinde ancak asırlar boyunca hafif değişiklikler vukua geldiği kabul edilirse bir melodik5\* dizinin mevcudiyeti haklı olarak müdafaa edilebilir. Bu melodik dizi dünyadaki

Riemann, a.g.e., s.460.

Şu fikirdeyiz ki, melodik dizi ile armonik dizi birbirleri ile karıştırılmaması gereken iki farklı dizidir.

TÜRK MUSİKİSİ

32

insanlara tabiat tarafından ihsan edilmiş ve eski devirlerden beri ilk çıktığı hali muhafaza etmiştir. Bazı naza-riyecilerin birbiri ile çelişki arzeden fikirleri onların, tetkiklerine sunulan olayları ileri bir görüşle ele almamalarının neticesidir.

Bu düşüncemizi kuvvetlendirmek için başlıca musiki aralıklarının birbirleri ile olan nisbetlerinin eskiler ve ye-niler tarafından nasıl ortaya konulduğunu inceleyelim.

1- Sekizli. -Pythagoras şöyle diyordu: Gerilmiş bir telin tam ortasına hareket edebilen bir köprü konur da, telin ikinci yarısı titreştirilirse bu ikinci yarının verdiği ses, bütün telin çıkardığı sesin sekizlisidir. Bunun neticesi sekizlinin nisbeti -i. oluyor. Pythagoras'dan beri

asırlar geçmiş, bununla beraber bu nisbet daima aynı kalmış ve hiç kimse aksini iddia etmemiştir.

2- Beşli. -Pythagoras şöyle diyordu: Gerilmiş bir telin l:3'üne bir köprü ile bölüp 2:3'ünü titreştirirsek elde edilecek ses, bütün telin tamamının vereceği sesin beş-

2 lisidir. Bundan; beşlinin -. nispeti ortaya çıkmaktadır.

Bu nisbet de herkes tarafmdan kabul edilmiştir.

3- Dörtlü. -Pythagoras keza şunu ifade ediyordu: i

"Gerilmiş bir telin i 'ünü bir köprü ile kısalttıktan son-

4

ra, kalan 3:4'ü titreştirirsek elde edilen ses, telin tamamının verdiği sesin dörtlüsü olacak ve neticede dörtlü-

nün nisbeti \_. bulunacaktır. Bugüne kadar hiç kimse

4

insan neslinin dörtlüyü 1 nisbetten başka türlü seslenil

dirdiğini iddia etmemiştir.55

4- Üçlü. -Bu aralıktan biraz daha uzun bahsetmeye mecburum. Evvelâ şuna dikkat edelim ki üçlü ismi ona verilen modern bir isimdir. Avrupalılar böylece daima iki dereceden yani üç diyatonik sesten oluşmuş bir aralığı ifade etmişlerdir. Onlara göre eğer üçlü - 'luk bir

majör ton ile JL 'luk bir minör tondan teşekkül etmiş

10

4 ise majör üçlüsü —-, ismini alır. Buna karşı eğer üçlü

A 'luk bir majör ton ile 'lık bir yarım majör ton-

dan teşekkül etmiş ise minör üçlü= -g- ismini alır.

Eski Yunanlılar üçlü denilen aralığı taramıyorlardı. Bunun yerine onlarda diton (yani iki tonlu aralık) vardı. Madem ki esas itibarıyla melodik bir musiki olan Yunan musikisinde biri majör biri minör olarak iki çeşit ton kullanılıyordu, ditonun da iki türlü olması çok tabii idi:

Bununla beraber F.A. Renaud isimli bir profesör 3/4'ü 16/21 ile değiştirmeyi teklif etmiştir. Fakat söylemeye lüzum yoktur ki, bunlar masa başında hesaplanmış bıyalî nisbetler olup; insan sesini dinleyerek elde edilmiş gerçek nisbetler değildir. Bu zatın eseri le Principe radical de la musigue et la Tonalite moderne (Paris, 1870), s.151.

— nisbeti bir majör ve bir minör tondan teşekkül eden

ikinci diton çeşidinin takribi nisbeti oluyordu; hakiki nisbeti ise şöyleydi:

Fakat yukarıda da söylediğimiz gibi Yunanlılar aynı anda çıkan sesleri kullanmadıkları için üçlünün ne önemi ne de özel bir ismi vardı; teşekkül ettiği kendisinden çok veya az büyük aralığın yalnızca ismini alıyordu.

Netice olarak, Batılıların üçlü meselesini neden başka bir görüşle ele aldıklarının sebebi görülmemektedir. On-

6-4 lar hiçbir sebebe dayanmaksızın nisbetine Pythagoras üçlüsü ve .İ nisbetine tabii üçlü ismini vermişler

bundan sonra da bu iki çeşit üçlünün hangisinin modern musikide kullanıldığını tecrübeler yaparak bilmek istemişlerdir!

Eğer mesele köklü bir şekilde halledilmiş olsaydı bu tecrübeleri yapmak lüzumu hissedilir miydi? Bunu sanmıyorum.

Bu mevzuda Batılıların başka bir görüş ileri sürmelerinin sebebini iyi anlamak için şunu gözönüne almak lâzımdır ki melodik bir musikide bir makam bazen

iki majör tonun birbiri ardından kullanılmasını icap ettirir; fakat başka bir makam dahi majör bir tondan sonra diğer tonun minör olmasını icap ettirir

Bu takdirde birinci makamın üçlüsü

nisbetinin içinde, ikinci ımakamınki ise takribi h nis-

betinin içinde bulunmaktadır (Bunun hakiki nisbetinin ——- olduğu evvelden bilinmektedir). Bunlar Yu-

nanlılarınki gibi saf melodiye dayanan56 bir musikinin icaplarıdır.

Herhangi bir musikiden bahsederken (çünkü bir musiki Doğu'da ve Batı'da olsun evvelâ melodiye dayanır) herhangi bir üçlünün diğerinin yokluğunda kullanıldığını söylemek doğru değildir.

Aralarında majör üçlüsü aralığı bulunan ve aynı anda işitilmiş olan iki sesin birbirleriyle nisbetlerinin mevcudiyetinin bilinmesi sualine şu cevabı vereceğiz: Armoni, Yunanlılarca kullanılmadığı için eski Doğu nazariyeci-lerinin eserlerinde, aynı anda işitilmiş olan ve aralarında 4:5 nisbeti bulunan iki sesin uyumlu olarak kabul edildiği görülmektedir. Ve Doğulular musiki nazariyesini Yunanlılardan almış oldukları için, Doğulu nazariyecü>' yalnız şu durumu ifade ile iktifa eylemişlerdir: eğer bu na-zariyeciler böyle önemli bir keşifte bulunsalardı bunu gururla ilân etmeyecekler miydi? Bu görüşten hareket ederek biz de tasdikte tereddüt etmiyoruz ki Yunanlılar aynı anda işitilmiş iki ses arasında \_ nibpeti bulunuyor

56 Bu melodi ihtiyacıdır ki, Mercadier ve Cornu'ye, meşhur tecrübeleri esnasında Pythagoras dizisinin melodik dizi olduğunu beyan ettirmiştir. Fakat bu beyanı yaparken bu müellifler Pythagoras'a izafe edilen dizinin teşekkülündeki gibi, münhasıran iki çeşit aralıktan, yani majör ton (8/9) ile Umma (243/256)'dan ibaret olmadığını fakat bu musikide minör ton (59049/65536) ile apotom'un (2048/2187) da kullanıldığını unutmuşlardır.

TÜRK MUSİKİSİ

33

ise bu seslerin uyum meydana getirdiğini biliyorlardı. Mamafih önemle belirtmek gerekir ki, aynı anda işitilen seslerin uyumlu olduğunu Yunanlılar her ne kadar biliyor idi iseler de, armoniyi bizim bugün düşündüğümüz gibi tatbik etmiyorlardı.

Üçlülerin arasındaki uyumu Yunanlıların bildiklerini gösteren daha mühim bir delilimiz vardır; bunun temeli şöyledir: Yunanlılar musikiyi matematik ilimler arasında sayıyorlardı ve yukarıda Safiyüddin'in eserinin giriş kısmından almış olduğumuz satırlarda gördüğümüz gibi musiki, Armoni nisbetlerinin ilmi ismini taşıyordu.

Eskiden üç çeşit nisbet olduğu bilinmektedir: Aritmetik nisbet, geometrik nisbet, armonik nisbet.

Ses uyumu veya uyumsuzluğu bakımmdan aralıkların birbirlerine karşı alacakları sırayı belirtip, tespit eden, işte bu nisbetler ilmidir. Bu nisbetler ilmi Yunanlı matematikçiler ve bilhassa "Eukleides" tarafından uzun uzadı izah edilmiş olup, Doğulular ancak bunu metin halinde tercüme etmişlerdi.57

Nisbetler ilmi bize sekizH'nin mükemmel uyum olduğunu öğretmektedir; beşlinin uyumu sekizliye izafeten biraz daha zayıftır; böylece aralık daha küçük oldukça uyum dereceli olarak zayıflar.

Bu kabul edilince Riemann'm lûgatmdaki Pythagoras kelimesinde rastlanılan şu görüşlerin manasızlığı kolayca anlaşılır:

4 "Yunanlılar bakımından üçlü için ğ> nisbeti kabul

edilmemiş de olsa veya bu nisbet uyum olarak 1:2, 2:3, 3:4 ile aynı sıraya konulmak için oldukça basit görün-memiş de bulunsa daima (?) uyumsuz bir aralık olmuştu

Nisbetler ilmine göre bütün nisbetlerin sıralanmasında birinci olarak ikili gelir, 2:1 olarak sekizliyi verir; ikincisi 3:2 nisbetidir ki, beşliyi verir; üçüncüsü 4:3 nisbeti-dir dörtlüyü verir; dördüncüsü 5:4 nisbetidir üçlü majörü verir; beşincisi de 6:5 nisbetidir, üçlü minörü verir.

Bu bir hatadır; nağmede, üçlü için takribi nisbet ola-

rak -g , doğru nisbet olarak da nısbetı kabul edilmiş ve aynı zamanda uyumlu olarak göz önüne alınmıştır, fakat onun uyumluluk sırası dörtlü ile üçlünün 4:3 ve 5:4 nisbetlerinin tabii sırasından sonra gelir.

Üçlü üzerinde teferruatlı olarak yukarıda verilmiş bulunan izahı hülasa edersek deriz ki Yunanlıların musikisi tamamen saf bir nağme musikisi idi bu sebeple onların ilk nazariyecileri veya Pythagoras bugün bizim üçlü ismi altında tanıdığımız aralığa çok önem vermemişler; iki sesten müteşekkil ikili aralığı zikretmekle iktifa eylemişlerdir. Bu ikili aralık hiç şüphesiz şu iki şekilde ortaya çıkıyordu:

57 Kiesewetter, öre Musik der Amber adlı eserinde musikinin matematik nazariyesinin esası olan bu nisbetler ilmi üzerinde epeyce teferruatlı bilgi vermiştir. Bununla beraber Riemann musiki lügatindeki messel kelimesinde bu nazariyenin Arapların ve Iran-

Fakat bu aralığın bugün ahenkte olduğu gibi nağmede esaslı bir rolü yoktu; hattâ Yunanlılar bunu ikiye ayırırken her birini özel bir isimle ifade etmeyi dahi düşünmemişlerdi.

Yüzyıllar sonra Batılı musikişinaslar birçok tecrübelerin ve rezonans olayının keşfi sonunda armonik musikide

4 ancak aralarında - nisbeti olan üçlü majörlerin uyumlu

olduklarını müşahede etmişlerdir. Bu sebeple fizikçiler

doğru olarak - nisbetini üçlü majörün hakiki nisbeti

diye kabul etmişlerdir.

Bununla beraber bu konuda çeşitli zıt düşüncelere rağmen bir melodik bir de armonik dizinin olduğu müda-

4 faa edilebilir; nisbeti - olan üçlü, armonik diziye aittir. Bunun aksine insan sesi, bir melodiyi söylerken şu iki şeyden birini yapar:

Ya iki majör sesi arka arkaya kullanır

veya bu iki sesi, birincisini majör olayı?

rak (-) ikincisini minör olarak kullanır ki, neticede olur

öt 'lık birinci nisbete ditonik majör üçlü,

'lik ikinci nisbete ise melodik majör üçlü ismini verebiliriz.

Sonradan göreceğimiz üzere majör sesin - nisbetini

bilen Pythagoras minör sesin majör sesten daha küçük

olduğunu ve bir koma bulunduğunu ve diğer taraftan minör tonun 2 Ummadan

2i3 2İ3\_59 0İ9 256"X 258^655^'

mürekkep olduğunu bilmiyor değildi.

Bu gerçekleri kabul etmek istemiyorsak Pythagoras komasının

'lik nisbetini tavsif etmek mânâsız olmaz mı?

Haklı olarak şunu iddia etmek mümkündür ki üçlü konusunda eski devirlerden günümüze kadar Doğu ile Batı arasında hiçbir esaslı görüş ayrılığı yoktur. Çünkü bulıların icadı olduğunu söyleyerek hata etmektedir. Çünkü bu nisbetler ilmi Doğulular tarafından Eukleides ve diğer Yunan matematikçilerinin eserlerinden alınmıştır. Bkz: Dictionnaire de musique, messel kelimesi, s.514-515.

TÜRK MUSİKİSİ 34

gün68 üçlü armonik nisbeti olarak kabul eden Doğulular ilk çağlardan beri aynı nisbeti melodik majör

üçlüsünün 656t. şeklindeki takribi nisbeti olarak tanımışlardır.

Batılılar saf bir armoniye dayanan bir musiki oluştururken, majör üçlüleri nisbetinde kullanmakta kenti'

dilerini mecbur hissediyorlardı ve bu nisbet Doğuluların melodik üçlülerinin ( nisbetinden biraz da

4 ha büyüktü; halbuki tamperamanın icapları Batılıları

nisbetinden biraz daha büyük majör üçlüleri kullanmaya mecbur etmiştir. (Malûmdur ki, eşit tamperamanda en çok yer değiştirmeyi icap ettiren aralık minör üçlüsü ve ondan sonra da majör üçlüsüdür.)

İşte bu sebepledir ki, Batılılar, Doğuluların kullandığı ( 656j\_\ 'ük majör üçlünün çok ince ve hoş tadını

duyamazlar. Bununla beraber Mercadier ve Cornu'nun tecrübeleri

Batılıların -İ. nisbetindeki Pythagoras üçlüsünü de kullandıklarını ispat etmiştir.

Bu da ispat ediyor ki melodi bazen (—) 'li üçlünün bazen ( ° Y 'li üçlünün kullanılmasını icap ettirmektedir. Halbuki armonide (2l\'\İ majör üçlüsü daima mecburîdir.

Bu neticeyi kabul edince üçlüler meselesi hususundaki münakaşalı görüşler ve bütün yanlış anlamalar ortadan kalkar.

Minör üçlüye gelince, bu aralık Pythagoras'dan beri Doğulularda da bir majör ton ile bir Umma'dan ibarettir:

Doğulu nazariyeciler ona — tam nisbeti ile takribî nisbetini vermişlerdir.

Diğer taraftan Doğulu fizikçiler bütün minör üçlüleri aynı şekle sokmak için çok çalışmakla beraber bu ideallerini gerçekleştirmeyi başaramamışlar ve (Fa/Re) minör

üçlüsü — nisbetine uygun bulunmayınca bu üçlü için 6'

58 Gerçekten çok defa müşahede ettim ki armonide hiçbir fikir sahibi olmayan piyasa musikişinaslarının hepsi tek sesli çalarlar; bir ikisi insiyakı olarak Sol-Si veya Do-Mi gibi iki sesten meydana gelen akorlar yaparlar. Bu da ispat ediyor ki, Doğulular aynı anda çıkan seslerden hoşlanıyorlar. Netice şudur ki, ahenk duygusu bütün insanlar için müşterektir.

27 yalnız nisbetini kabul etmişlerdir.

Burada itiraf etmemiz lâzımdır ki mesela aynı anda

işitilen Re ve Fa natürel seslerinin uyum arzetmeleri için

aralarında - nisbeti olması icap ederdi; fakat melodi

bahis konusu olunca bu nisbeti daima yerini —

nisbetine terkeder. Bir minör üçlüsü, ister bir minör tondan veya yanm majör tondan ibaret olsun:

İster bir majör ton ve bir limma'dan ibaret olsun:

daima melodide nisbetinde

32 bulunması icap eder.

5. Majör Ton. - Pythagoras bu aralığı biliyor mu idi? Bu sual Batılılar arasında ihtilaflıdır.

Louis Laloy59 Pythagoras'm yalnız sekizliyi (- J, beşliyi (ğ Ydörtlüyü (t)' bildiğini ve majör tonu

bilmediğini iddia ediyor. Bu husustaki ifadesi şöyledir:

"Burada bizi yalnızca ilgilendiren Pythagoras'm ses anlayışı olup monokord (tek telli deneme aleti) denemesinden hareket ederek sekizlinin, beşlinin ve dörtlünün üç uyumlu sesini veren tellerin uzunluğunu ölçtükten sonra bu uzunluklar arasında sabit ve muayyen olan:

nisbetlerini bulmasıdır, işte Pythagoras'm keşfi bu olmuştur. Majör tonu, yani beşlinin dörtlü üzerindeki bakiyesini ifade eden nisbetini tanımış olduğunu farzedemeyiz."

Bununla beraber Laloy aynı eserde60 şöyle ifadede bulunuyor:

"Hiç şüphesiz Pythagoras'm bilmediği 9:8 nisbeti oldukça evvelden keşfedilmişti, çünkü Philolaos onu bilmektedir."

Bu nisbetin Pythagoras'm öğrenci ve takipçilerinin yazılarında yer aldığı biliniyor, fakat bu keşfin şerefinin kime ait olduğu zikredilmemiştir. Çünkü bu şeref ona göre Pythagoras'a ait değildir. O halde dünyaya Pythagoras'dan hemen sonra ve Philolaos'dan hemen önce gel-

9 miş olup bu meşhur — nisbetini keşfedebilmiş olan dâhi

kimdir?

Bize göre Pythagoras gibi her şeyin ölçülerden, ağırlıklardan ve sayılardan61 meydana geldiğini kabul etmiş bir mektebin kurucusu olan bir filozofa karşı beyanda

bulunup, onun - ve -r nisbetleri bildiğini ve fakat

nisbetini bilmediğini -ki bu iki nisbetin netıcesıdır-

iddia etmek seçkin bir hesap uzmanından bahsederken bu zatın 3 ve 4 rakkamlarım tanıyıp bu iki sayının farkı olan 1 sayısını tanımadığını söylemek gibi bir şey olur!

59 L.Laloy, Aristoxene de Tarente et la Musigue de l'antiguite (Paris, 1904), s.49.

60 a.g.e., s.52.

61 Pythagore et la Philosophie pythagoricienne. Baskıya hazırlayan: Chaignet (Paris, 1873), c.2, s.3-4.

Yeni devrin yazarları62 Pythagoras'ın icat etmiş olduğu Pythagoras Lir'i veya "Octochordum Pythagorae" adlı bir aletten bahsetmektedirler. Sekiz telli bu aletin mucidinin majör tonu bilmemesine imkân var mıydı?

Diğer taraftan, eski ve yeni yazarların çoğu Laloy'un fikrinin aksini açıkça ifade etmektedirler. Bunlar arasında Vincent, Pythagoras'ın demirci atölyesindeki meşhur tecrübesinden Hagiopolite tercümesinin bazı kısımlarından bahsettikten sonra (Paris Kraliyet Kütüphanesi'nin XII. ve XIII. yy. Yazmaları No. 360) şunu söylüyor:

"Bu neticeden kuvvet alan Pythagoras dört tel ile bir alet imal ederek buna 'bir musiki' ismini verdi. Ve ondan sonra bunun tellerini yediye kadar çıkardı. Bir Pythagorasçı61 olan Philolaos bu mevzuda yazmış olduğu ve aynı doktrinleri öğreten bir hanıma hitap eden eserinde armoni felsefesinin prensiplerini ifade ederken şöyle söylüyor: 'Oktavın genişliği, dörtlüyü ve beşliyi içine alır. Ve beşli, dörtlünün bir ses ötesine geçer."63

Philolaos'un bu sözlerinden başka Ch.-Em. Ruelle'-nin64 tercüme ettiği bir eserde bizim fikrimizin lehinde olan ve meseleyi tamamen aydınlatan aşağıdaki bölümü aynen almadan yapamadım:

(Kanonun Üçüncü Bölümü)

" 1. - Pythagoras bir tel geriyor ve bazı noktalarındaki perdelere göre bunu dokuza bölüyordu. Telin tamamına vuruyor ve böylece proslambanomenos'u (\*) buluyordu.

Ondan sonra telin dokuzuncu bölümünü nazara almayarak kalan sekiz bölüme vuruyor ve telin tamamına nazaran bir perde aralığı çıkıyordu. Ve bunu 9'un 8'e nis-beti olarak ele alıyordu."

Meşhur Türk nazariyecisi Fârâbî de eski Yunanlı müelliflere atfen "beşlinin dörtlüye olan bakiyesini" bir perde olarak adlandırıyordu. Kosegarten65 Fârâbî'nin eserindeki bu kısmı Latince'ye şöyle çeviriyor:

"Propterea igitur id, quo ab quinario quaternarium superatur, intervallum reditus adpellatur. Veteres yero hoc spatium et intervallum sonans vocabant."

Bu üç beyan, zannederiz ki Pythagoras'ın 9'un 8'e olan nisbetini iyi bildiğini göstermek için diğer deliller ortaya koymaktan bizi muaf kılar.

6.Minör Ton. -Hemen ifade edelim ki, Fârâbî ve takipçileri, "Tanini" adını verdikleri majör tondan bahsettikleri zaman, bu tonun bir minör ton adında ve ondan daha küçük ve başka çeşit bir ton olduğunu ilâve etmemektedirler. Bu nazariyeciler, bizim minör ton ismini verdiğimize "Mücennep" demektedirler. Baron Carra de Vaux66 bu tabiri "dış" kelimesi, Kosegarten67 "yanındaki" kelimesi ve Land68 ise "komşu" kelimesi

Pierre Lichtenthal, Dictionnaire de musigue (Paris, 1839), c.2, s.116.

Kraliyet Kütüphanesi'ndeki yazmalar c.XVI, s.269-271 (Paris, 1847).

Introduction harmonique de Clenoideja division du Canon, d'Euclide de geometre, Canons harmoniques de Florence (Paris, 1884), s.64 (Yunanlı müelliflerin musikiye ait eserlerinin III. cildi).

Kosegarten, AHİ Ispahanensis Liber cantienarum magnus (Gri-pesvoldiae, 1840), s.47-48. Vaux, a.g.e., s.56. Kosegarten, a.g.e., s.85.

Land, Recherches sur l'histoire de la gamme arabe (Leyde, 1884), s.103.

olarak tercüme etmişlerdir. Biz Land'ın tercümesini tercih ediyoruz.

Bu aralığın (Minör ton) "komşu" olarak adlandırılması, ud sapındaki perde bağlarının gözönüne alınmasının neticesidir. Mesela udun Re'ye akort edilmiş

birinci telinin i. 'u üzerine bir perde konulmuştur. Bu-

nun sebebi Mi natüreli elde etmek için parmağı hangi mevziye basmanın icap ettiğidir. Bu perde bağının üzerine işaret parmağı basıldığı için bunun ismi de "İşaret parmağı perdesi "dir. Bununla beraber aynı "Re"den itibaren bir minör ton istenirse tam telin takriben onda birini kısaltmak gerekir ve bu minör ton perdesi majör to-nunkine çok yaklaşmış olmaktadır. Bu sebepledir ki, bu sonuncu perde "İşaretparmağının komşusu"ismini almıştır, bunun temsil ettiği aralık ise: "Mücennep-komşu aralık" ismi ile ifade edilir. Ud icracıları Re'den itibaren ve Re diyez için

 nisbetinde bir diğer perde koymuşlardır. Bu

bağın da adı "komşu"dur. Fakat bunları birbirinden ayırmak için birincisine "Büyük komşu/Mücennebi

kebir" ikincisine ise "Küçük komşu/Mü-\65536/

cennebi sagir" adı verilmiştir.

Biz hiçbir zaman Pythagoras'ın Büyük mücennep aralığını "Minör ton" bildiğinden şüphe etmedik. Umumiyetle kabul edilmiştir ki, Pythagoras majör tonu ve'lik komayı -ki hâlâ onun ismini taşır- biliyordu. Ve bu koma, minör tana ilâve edilmiş ufak bir farkın meydana getirdiği majör tondan başka bir şey değildir. Çok karışık majör tondan bir koma çıkartan bir kimsenin bakiye kalan minör tonu bilmediğini iddia etmek mantık dışı olmaz mı?

Minörton x Koma = Majörton. 7- Apotom.

Bugün kendisine yarım kromatik ton adı verilen aralığın eski adı "apotom"dur. Batılılar bu aralığı ilk defa hesap edenin Pythagoras olduğunu kabul etmek istemeyerek, bu şerefi büyük filozofun talebelerine izafe etmeye meyyaldirler. Böyle bir fikri müdafaa etmek için hiçbir sebep yoktur. Çünkü Philolaos, eserlerinden kalan parçalarda 204ft olan apotom nisbetini hesap etmiş ol-2187'

ma keyfiyetini kendi şahsına izafe etmekten sakınmış ve sadık bir talebe olarak hocasının nazariyesini ortaya koymakla iktifa eylemiştir.

Zaten ileride 8 numarada verilecek izahattan şu netice çıkacaktır:

Fa anahtarlı portenin birinci çizgi arasındaki La notasından Sol anahtarlı portenin dördüncü çizgi arasındaki Mi notasına kadar olan sesler. Buna Sol notası katılırsa "hipoproslambanomenos" adını alır (Çev. notu).

Pythagoras lık limma aralığını bulduktan

sonra bir majör tondan bu Ummayı çıkartınca ne kaldığım bilmek istemiştir. Bu hususta Henri Martin'in6\*) aşağıdaki beyanları iddiamızın mesnedi olmuştur:

"Eski Pythagorasçılar şu üç ana esasın (Diyatonik, Kromatik ve Anarmonik) aritmetik formüllerini bulmaya çalışmışlardır. Bunun için de dörtlünün tam seslere bölünmesinden meydana çıkan aralıklardan hareket etmeyi düşünmüşlerdir. Kaldı ki biz tam perdeyi ve Ummayı daha önceden tanıyoruz. Bundan çıkan diğer birkaç aralık şunlardır:

Limma, tam perdenin yarısından daha az olmakla diğer kısma apotom deniyordu ki bunun kıymeti

Şayanı teessüftür ki gerçekten apotomun diyez ve bemol teorisinde oynadığı rol fizikçilerin gerektiği kadar dikkatini çekmemiştir. Oysa herhangi bir sesi bir yarım

25 minör ton yükseltmek veya indirmek için onu — ile

veya — ile çarpmak lâzımdır.70 Bu nazariye musi-25

kişinasların tatbikatından mı çıkmıştır? Zannetmiyorum. Madem ki bütün nazariyenin tatbikattan meydana gelmesi icap ediyordu, o halde fizikçiler niçin tatbikatçıların yaptıklarına tamamen karşı gelen böyle bir nazariyeyi ele aldılar? Bunun cevabını vermek onlara düşer. Fizikçilerin farziyeleri gerçekleşmiş olsaydı Do-Re aralığının nasıl bölünmüş olacağını görelim:

Görüldüğü gibi fizikçilerin iddiaları üzere Do-Do diyez yarım perdesi Do diyez-Re yarım perdesinden daha küçük olacaktı. Tatbikatta bilakis çok defa dikkat ettim ki Avrupalı musikişinaslar Do diyez-Re yarım ton diyatonik perdeden daha büyük olan Do-Do diyez kromatik yarım perdeyi kullanmaktadırlar.

Bunun sebebi, diyezlerin mutat olarak yedenli sesleri ifade etmeleri ve daima oktava yaklaşmak meylinde olmalarıdır. Kulağını tatmin etmeye çalışan musikişinas elindeki aleti müsaade ettiği takdirde Do diyez-Re yarım perdesini bir perdenin tam yarısından daha az yapar ve buradan da Do-Do diyez aralığı büyütülmüş olur. Keyfiyet daima alttaki perdeye inmeye meyleden bemol için de aynı olup Re-Re bemol Re bemol-Do'dan daha büyüktür.

Nazariye ile tatbikat arasındaki bu farkı idrak ve rak-kamları kullanmaktan imtina etmiş olan Batılı tatbikatçılar bu mahzura karşı anlaşılması kolay ve basit bir tarz-

69 Henri Martin, Etudes sur le Timee de Platon (Paris, 1841), s.410.

70 Jamin, Cours de physigue (Paris, 1887), c.3, fasikül 1 (akustik), s.18.

da çare bulmuşlar ve demişlerdir ki, perde (ses) her biri koma ismim alan dokuz müsavi parçaya bölünmüştür. Bir ses diyezlenince, beş komalık yükseltilmiş demektir. Keza bemollenince de, bu demektir ki beş koma indirilmiştir.

Bu şekilde konuşmakla tatbikatçılar fizikçilerin nazariyesinin aksini kabul ediyorlar yani Do-Do diyez kro-

matik yarım ses için —, nisbetini ve Do diyez-Re diyatonik yarım ses için de — nisbetini kabul ediyorlar ki, bu da zaten onların tatbikatına çok uygundur.

Şimdi burada, "musikide kullanılan seslerin tâbi oldukları hakiki kanunu" açıkça görmüş olan basit bir piyano akortçusunun çok doğru sözlerini bir defa daha hatırlamamanın imkânı yoktur:

"Eğer fizikçiler diyeze apotomun nisbeti olan 2187 rt

nisbeti yerine verseydiler nazariye ve

tatbikat birbirleriyle uygun olacak ve ses apotom ve limma diye ifade edilen iki yarım sese bölünecekti ki, bunlar tatbik edilen kromatik ve diyatonik yarım seslere ta-mamiyle eşittirler71.

Montal'in bu arzusu yüzyıllar evvel Pythagoras tarafından uygun kabul edilmişti. Gerçekten bu nazariyeci

 nisbetinde majör, diğeri de

bir tam sesi, biri

 nisbetinde minör olmak üzere iki yarım sese tak-

256

sim etmekle insan sesinin o zaman da, bugün de itaat

ettiği bir kanunu gün ışığına çıkartmaktan başka bir şey

yapmamıştı.

Bu kadar basit olan ve böylesine kati şekilde halledilmiş bulunan bu mesele üzerinde o zamandan beri sarfe-dilen vakit ve akıtılan mürekkeple emekler heba olmuştur.

8- Limma

Bugün diyatonik yarım perde ismi verilen aralığın es-

ki adı "limma"dır. Dörtlü aralık — Pythagoras ta-

rafından bir defa hesap edilmiş olunca evvelâ bu dörtlünün iki majör tona taksimi bahis konusuydu. Pythagoras iki majör tonu bundan çıkardıktan sonra gördü ki, bir sesin yarısından daha az bir şey kalıyordu. Bu-

nun nisbetini hesap etti 'L ve neticede bularak

71 Montal, a.g.e.,.

72 Laloy, Pythagoras'ın 8/9 nisbetini beşlinin dörtlü üzerindeki bakiyesi olarak meydâna çıkardığına inanmadığından, yukarıda eserinden almış olduğumuz bölümden sonra, iddiasını ispat için şu satırları ilâve ediyor: (2/3 ve 3/4) nisbetlerinden bilinmelidir ki, aralıklar arasındaki fark nisbetlerinin birbirlerine taksiminden çıkan netice ile ifade edilir. Ve göreceğiz ki Eukleides gibi bir büyük matematikçi tarafından eğer bu hususî kaideye

TÜRK MUSİKİSİ

37

buna "Umma"ismini verdi. Fârabîbu Yunanca kelimeyi Arapça, "geriye kalan" mânâsına gelen "Bakiye" olarak tercüme etmiştir. Mercadier ve Cornu'nün tecrübelerinin neticesi şudur ki, Avrupalı sanatkârlar bir melodiyi icra ederlerken Pythagoras aralıklarını kullanırlar. Binaenaleyh, musiki veya insan sesi nazariyesi ortaya ko-

nulduğunda, limma'nm mevcudiyetinin bir sebebi vardır. Bu mevcudiyet sebebini anlamak için, milletlerin tabiatlarının kendiliklerinden yarattıkları halk türküleri gibi nağmelere biraz dikkat etmek kâfidir. Mesela şu melodiyi inceleyelim: Bu notaları kemanla icra ederken musiki zevkinin mevcudiyetine tâbi olunursa Mi-Fa ve La-Si bemol notaları arasına bir Umma aralığı koymak mecburiyeti hissedilir.

Bu tecrübe ile anlaşılıyor ki, Mi-Fa natürel aralığı fizikçilerin iddia ettikleri gibi daima nisbetinde değildir ve melodi hususunda şu da müşahede edilmekte-

243

dir ki iki majör tondan sonra -4. 'ya müsavi olan

bir yarım tonun kullanılması daima lâzımdır. Keza La-Si bemol aralığı için de, madem ki Fa'dan itibaren tize doğru birbiri arkasına Fa-Solve Sol-La diyez iki majör ton kullanılmaktadır. Fa-Si bemol dörtlüsünü tamam-

lamak için bir ummaya ) müsavi olan La-Si bemol yarım sesini kullanmak lâzımdır.

Evvelki sayfaları okuduktan ve Doğu musikisinde çeyrek sesler ve üçte bir sesler olduğunu ileri süren Batılı müelliflerin fikirlerini zihnimizden çıkarttıktan sonra kendimizi şu düşüncelere verelim:

Musiki nedir? Hiç şüphesiz Allah'ın insanlara, ruhlarını güzelleştirmek için bir lûtfudur.

Kalplerimizdeki iyi hislerimizin tam ahengini de musiki temin etmez mi? Musikinin cihanşümul ve doğru olan gayesi nedir? Gilbert adındaki seçkin bir Fransız şairi şöyle diyor:

"Cihanın ahengi tabiatın birliğidir. Bütün kavimler Allah'ı (yaratıcıyı) tebcil etmişlerdir! Allah'ı nağmelerinizle tazim ediniz, siz yaşayan fâniler. Çünkü siz yok olunca gelecek nesiller sesleri ile ve musiki aletleri ile kâinatın Allah'ını tebcil edeceklerdir."

Allah'ın Doğu ve Batı insanlarını birbirinden hissedilir şekilde ayrılmış vasıflarla yarattığını iddia etmek kabil midir? Fetis'e inanmak lâzım gelirse böyle bir farzi-yeyi kabul etmek gerekir! Çünkü meşhur fizik yazarı Doğu milletlerinin musiki kabiliyetlerinden bahsederken içindeki yanlış fikirleri uygun bir şekilde reddetmemiz için buraya aldığımız aşağıdaki müşahedede bulunmaktadır.73

riayet edilmiş ise de çok eski zamanlarda bu kaide asla ortaya konmamış olduğu gibi, Philolaos'un bazı hesaplan üzerinde de tesiri olmamıştır." Burada Laloy'a şu sual sorulabilir: Pythagoras dörtlü ile ikili arasındaki 243/256 nisbetini nasıl ifade etmiştir? Çünkü bu nisbet bunların birbirlerine olan nisbetleri-nin bölünmesinden elde edilen rakkamdır, yani 3/4:64/81=243/256.

"Keza şu gayri kabili münakaşa keyfiyetlerle ispat edildi ki Doğu milletlerine antidiyatonik sesleri ihtiva eden nağmeler hoş gelmektedir. Ve bu nağmelerin muhtelif nisbetlerde birbirleri ile karışmasında da Doğululara kötü gelen hiçbir şey yoktur.

Bu meylin sebebi, küçük ses aralıklarının74 mahiye-

tinde ve Asya milletlerinin fizik kuruluşları ile olan nisbetinde mevcuttur."

Fetis'in bahsettiği, bu diyatoniğin aksi nağmelerin neler olduklarını tespit etmek hakikaten zordur, çünkü şimdiye kadar bildiklerimize göre Doğu musikisinde buna benzeyen nağmeler yoktur.

Avrupa musikisine neden diyatonik ismi verilmiştir ve neden aynı musiki diton (ikili aralık) kullanan musiki sıfatı ile vasıflandırılmamıştır?

Evvelâ bu meseleyi tetkik edelim.

Avrupa musikîsi Pythagoras dizisi gibi yalnızca iki majör tondan, bir limma'dan, üç majör tondan ve bir Umma'dan ibaret olan bir temel diziye dayanmadığından diyatonik diye vasıflandırılır. Bunun aksi umumiyetle düşünüldüğü gibi Avrupa musikisi bir majör, bir minör ton, bir yarım majör ton sonra bir majör ton, bir minör ton, bir majör ton ve sonra bir yarım majör ton üzerine tertiplenmiştir.

Bu iki diziyi birbirlerine olan nisbetleri ile verelim.

Ditonik Dizi

Diyatonik Dizi

İkinci diziden şu netice çıkıyor ki gerçekten Avrupa musikisi75 bugün umumiyetle tatbik edildiği gibi ve eşit tamperamanın dünya çapında kabulü neticesinde münhasıran tam ve yarım seslerden teşekkül etmiş değildir. Bilakis majör ve minör makamların teşekkülünde yalnız majör ve minör tonlar değil, fakat yarım majör ve minör tonlar da bulunmaktadır.

Bu temel bir defa kabul edilince Avrupalılarca gerçekten kullanılan doğru dizinin aralıklarının diyatonik ve Doğulularca kullanılan aralıkların ise bunun aksi oldu-

73 Fetiş, a.g.e., c.2, s-370-374.

74 Doğu musikisi denildiği zaman bu musikinin daima küçük aralıklardan ibaret olduğu tekrar edilir. Bunun sebebini anlamıyorum. Çünkü bu musikinin kullandığı en küçük aralık 243/256 nisbetli limma'dn ve bundan küçük hiçbir aralık melodik batımdan kullanılmamıştır. Halbuki Batı fizikçilerine inanmak lâzım gelirse Avrupa musikisinde yarım minör tonun nisbeti 24/25 olup şüphesiz ki bu 243/256'dan daha ufaktır. O halde bu iki musikiden hangisi küçük aralıklardan teşekkül etmiştir?

75 Burada kastımız saf melodik bakımdan ele alınan Batı musikisidir.

ğunu ileri süren fikirler kadar mânâsız bir şey olamaz; çünkü yukarıda kâfi derecede gösterilmiş olduğu veçhile Fetis'in yalnız Doğuluların musikisine has olduğunu zannettiği farklı nisbetleri olan sesler gerçekten keman gibi mutlak doğruluğu olan aletler üzerinde vaya şöhretli sanatkârların falsosuz sesleri ile çıkarttıkları Batı melodileri seslerine müsavidirler.

Yukarıda tetkik etmiş olduğumuz başlıca sekiz aralık için ve Batı musikişinaslarının kabul etmiş oldukları nis-betlerin kolayca mukayesesini yapmak için aşağıdaki cetveli veriyoruz:

M Aralıkların İsimleri Batı ısikişinaslarma Göre

Doğru

Nisbetler Do

Nazari Gö

Takribi

Nisbetler elerine re

Doğru

Nisbetler

2. Beşli

3. Dörtlü

majör .......

4. Üçlü

Şimdi, biri Doğulu biri de Batılı iki virtüöz kemancı farzedelim ve bu sanatkârlara birbiri ardınca bu sekiz aralığı La'dan itibaren (ikinci tel) ahenk hissinden tamamen sıyrılarak yalnızca melodi hissine tâbi olarak icra etmelerini teklif edelim.

Yukarıdaki cetvelin tetkikinden de anlaşılacağı üzere bu iki kemancı sekizliyi, beşliyi ve La'nın dörtlüsünü (ikinci serbest tel) -ki hareket noktasıdır- icra ettikleri zaman aralarında hiçbir ses farkı göstermezler.

Cetveldeki 4 numara ile ilgili hususa gelince:

Lo'nın majör üçlüsü olan Do diyezi icra etmek için, bu iki kemancımız, Avrupalı olanının tampere veya armonik bir Do diyez sesi vermemesi şartı ile birbirleriyle mutabık olacaklardır.

La'nın minör üçlüsü olan Do natüreli icra ettikleri tak-

dirde Avrupalı kemancı için iki ihtimal vardır:

1- Bu Do natürelin en ince Mi teli ile üçlü majör armonik (ğ-)> nisbetifıde olmasını kararlaştırsa La-Do natürel aralığı -, nisbetinde olacaktır. Ve bu takdirde

gulu kemancının La'dan itibaren nisbetinde ve M;

natürel ile beraber nisbetinde olarak icra edeceği

81 Do natürel sesi Avrupalı kemancının Do natüreline nazaran biraz daha pest olacak. 2- Bu Avrupalı kemancı, kemanın 3. teli üzerinde elde edilen ve Sol natürelin tam dörtlüsü olan bir Do natürel icra etmek isterse her iki kemancının Do natürelleri arasında hiçbir fark bulunmayacaktır. Ve bu takdirde bu Do natürel ve Mi natü-

76 Bununla beraber Doğulu kemancının Lû'dan itibaren 8/9 nisbetinde bir Si icra etmesi için bu S/'ye yarım diyez ilâve etmek lâzımdır. Çünkü Doğu musikisinin temel dizisinde La-Si natürel aralığı bir minör tondur. Fakat La'dan sonra majör ton nisbetinde bir Si kullanıldığı bazı Doğu makamları vardır ki bunlarda bu Sı'yi kendisinden evvel bir yarım diyez yaparak ayırmak ihtiyacı duyulmuştur.

rel arasındaki nisbet \_çaktır.

değil fakat 'e eşit ola-

Majör tonun nisbeti olan (-A, üzerinde Batı ve Doğu

nazariyecileri arasında fark olmadığına göre La'dan itibaren bir majör ton76 icra etmeleri kendilerine teklif edilen her iki kemancı birbirleri ile tamamen mutabık olacaklardır.

Kemancılarımız cetveldeki altı numarayı yani minör tonu icra ettikleri zaman Avrupalı kemancı Si natürelin kemanın üçüncü telindeki Sol'un üçlü majör armoniği olduğunu nazara almazsa sanatkârlarımızın Si natürel'-leri birbirleri ile aşağı yukarı11 mutabık olacaklardır.

Avrupalı kemancının cetveldeki 7 ve 8 numaralarını

teşkil eden apotom ve limma'ya gelince La'dan itibaren

yarım majör ton yükseltmek için veya diğer bir ifadeyle

15 La'yı diyezlemek için kemancı jğ nisbetinde bir La

diyez sesi verecektir. Veyahut Montal'in çok doğru ola-204S

rak ileri sürdüğü gibi

2187

nisbetinde bir La diyez

sesi verecektir. Keza La'dan itibaren yarım minör ton yükseltmek için veya diğer bir ifadeyle Si bemolü icra

için veya daha doğrusu nısbe

tinde bir aralığı aşacaktır; bundan şu neticeye varılıyor ki, bir sesi diyezlemek veya bemollemek için her iki memleketin kemancıları birbirleri ile mutabıktırlar.

Bununla beraber kendisine bu tecrübelerin yapılması teklif olunan kemancı, tampere denilen yanlış dizinin sunî seslerini kullanmama hususunda kendisini bağlayacaktır. Keza armonik dizinin aralıklarını da kullanmayacaktır. Çünkü bunların kullanılması Avrupalılar için bir nevi ikinci tabiat halini teşkil etmekte olup, bundan kopmak onlar için güçtür.

Zaten musiki nazariyesi ile meşgul olmuş bulunan bazı Batı tatbikatçıları arıza işaretlerinin kıymetlerinin tespiti meselesini çok pratik bir şekilde gerçeğe uygun olarak halletmişlerdir. Bu konuda şöyle demektedirler:

"Bir ses dokuz koma ihtiva eder; şu halde bir ses içinde 4 komalık bir yarım ses vardır ki bu diyatoniktir. Ve bir de 5 komalık olanı vardır ki bu da kromatiktir."

77 Aşağı yukarı diyorum, çünkü müşahedelerime göre bazı makamlar müstesna, Doğulu icracılar umumiyetle minör tonları, Pythagoras'ın tespit ettiği doğru nisbet olan 59049/65536 yerine takribî nisbet olan 9/10 şeklinde kullanmak eğilimindedirler.

TÜRK MUSİKİSİ

39

Bu takdirde Batılı tatbikatçıların fikirlerini sayı ile ifade etmek müsaadesi bize verilirse şu neticeler çıkar:

Koma

Diyatonik yarım ses için............................. 4

Kromatik yarım ses için.............................. 5

Majör ve Minör ton arasındaki fark.............. 1

Nisbet

Bunun aksine, Avrupalı fizikçiler Batılılarda ve Doğulularda hem sesler hem de musiki aletleri tarafından tatbik edilmiş olan yukardaki hakiki nisbetleri kabul etmek yerine aşağıda göreceğimiz üç başka nisbet tespit etmişler ve böylece musikisinin nazariyesi ile tatbikatı arasında ebedi bir ayrılık meydana getirmişlerdir:

Tam Fizikçilerce Kabul

Kıymetler Edilen Kıymetler

Batı tatbikatçıları majör ve minör sesler arasındaki farkı ihmal ettikleri için yukarıda sesin 4 ve 5 komaya bölünmesi keyfiyeti majör ton aralığına tatbik edilecekti. Minör tonun taksimine gelince, bizim fikrimize göre iki kaideye uyacaktır:

Minör tonun kıymeti tk 'a eşit olarak kabul edi-

lirse şu şekilde bölünecektir:

2- Doğulu nazariyeciler gibi melodik minör tonun kıy-

metinin

'ya eşit olduğu kabul edilirse bu tak-

dirde bölünme, tatbikata uyularak şu suretle yapılacaktır:

Batılılar ve Doğulular tarafından kullanılmış olan musiki aralıklarına hakim bulunan hakiki kaide bir defa anlaşıldıktan sonra Fetis'in Doğu musikisinde mevcudiye-

78 Burada F&is tarafından Histoire de la musiaue (s.27) adlı eserinin ikinci cildinde anlatılan ve sanat hissimizin değişikliklere maruz kalmasındaki alışkanlığın heybetini gösteren bir misal olarak şu menkıbeyi hatırlatmamak benim için mümkün değildir: "Campine'nin bir köyünde doğmuş olan meşhur organist Lem-mens gençliğinin ilk yıllarında musiki çalışmalarını, memlekette hiç akortçu bulunmadığı için korkunç bir şekilde akordu bozuk bir klavsen üzerinde yapardı. Mesut bir tesadüf neticesi, bu köyün yanında bulunan Everbode manastırındaki orgu tamir

tini ifade etmiş olduğu diyatonik olmayan sesler hususundaki yukarıya konulan beyanlarında ne kadar hataya düştüğü kolayca anlaşılır.

Doğu musikisindeki bu sözde diyatonik olmayan seslerin mevcudiyetini ortaya koymak için Fetiş bu seslerin Asya milletlerinin fizikî kuruluşlarında mevcut olduğunu iddiaya kadar gidiyor ki çok hayret vericidir:

Zannediyorum ki şu uzun bahsi takip etmiş bulunan okuyucu, Avrupa'da Doğu musikisi kadar hiçbir Doğu sanatının böyle tanınmamış olduğuna kanaat getirecektir.

Musiki bakımından Doğu'yu Batı'dan ayıran mania umumiyetle zannedildiği gibi bu iki musikinin aralıklarında görülen ayrılıklardan meydana gelmektedir; bu manianın menşeini başka yerde aramak lâzımdır. Farzedil-miş bir itiraza cevap vererek bu keyfiyeti aşağıda izah edeceğiz.

Zaten buna benzer bir ayrılığın mevcudiyetini zannetmek doğru değildir çünkü "musikide gerçek tektir!"

Yukarıdaki cetvelde gösterilmiş olan başlıca sekiz aralığın nisbetleri Doğu'da ve Batı'da eski devirlerden bugüne kadar musikide kullanılmış olanlar ve asırlar boyunca hiçbir değişikliğe maruz kalmamışlardır, bundan böyle de kalmayacaktır. Meğer ki insan sesini meydana getiren uzuvların bugünkü şekli ve bunları idare eden fizyolojik kanunlar değişmiş olsun.

Burada bize şu itirazda bulunulabilir:

Madem ki musikide hakikat Doğu'da ve Batı'da birdir niçin Doğu'da seyahat eden bir Avrupalı Doğu musikisinin çok yabancı ve tamamen anlaşılmaz bulmaktadır? Keza, niçin bir Doğulu ilk defa onu işittiği zaman Batı musikisine ilgi göstermemektedir?

Düşüncemize göre bu hadisenin muhtelif sebepleri vardır. Ve bu sebepler bu iki dinleyiciye göre değişir. Evvelâ bir Batılının Doğu musikisi dinlerken neden zevk almadığını araştıralım:

1- Bir Batılı'mn kulağı çocukluğundan beri çok defa tampere denilen yanlış dizinin yeknesak seslerini duymaya alışmıştır. Bu alışkanlık muayyen bir noktaya kadar insanların birlikte duymuş oldukları melodi hissini sön-dürebilir.

Mesela, biliniyor ki Do ile Re arasındaki aralık gerçekte Re ile Mi aralığına müsavi olmadığı için Do-Re'nin yaptığı tesir i?e-M/'nin yaptığı tesirin aynı değildir; keza kromatik ve diyatonik yarım sesler birbirinden farklıdır. Bu düşünce bir parçanın tamamına tatbik edilirse şu neticeye varılır ki tabii izahı musiki aralıklarının büyük bir çeşitlilik arzetmesinde bulunan bazı musiki incelikleri kaybedilmiş ve eserin musiki karakteri büyük ölçüde değiştirümiş olur. Avrupalıların çoğu böyle bir musiki işitmeye alışmışlardır.

2- Çocukluğundan beri bir Batılı bir melodiyi belki bir defa dahi refakatsiz olarak işitmemiştir ve böylece gerçek melodik aralıklarla icra edilmiş bir melodinin kendine mahsus tadını almaya alışmamıştır. Bu şartlar altında işitilmiş olan tek başına melodi kendisine çok ya-

için bir org tamircisi çağrılmıştı, kader onu genç musikişinasın babası ile karşılaştırdı. Ve tamirci genç Lemmens'in bu zavallı aletle musiki icrasını dinlemek fırsatını elde etti. Kulağına çarpan yanlış nağmelerin çokluğundan dolayı şaşıran tamirci derhal klavseni akort etmek kararını verdi, fakat bu ameliyeyi bitirince Lemmens çıkan düzgün seslerden hoşlanmadı. Ancak bir müddet sonradır ki farklı nisbetlerin verdiği uzun alışkanlıkla seslerin doğru nisbetlerini tekrar elde etmiş oldu."

TÜRK MUSİKİSİ

van görünecektir. Bundan başka doğru melodik aralıklar kendisinin fena terbiye edilmiş olan işitme hassası üzerinde hiçbir tesir icra etmeyecektir78.

3- Doğulu ses sanatkârları daima kafa sesini kullanırlar; göğüs sesi ile şarkı söyleyen Avrupalı ses sanatkârlarını dinlemeye alışık olan bir Batılıya Doğuluların şarkı tarzları tamamen gayrıtabii gözükmektedir.79 Hattâ Doğu nağmeleri kedi miyavlaması diye vasıflandırılma-ya kadar gidilmiştir:

Bilakis Batı musikisini dinleyen bir Doğulunun da bundan zevk almamasının sebepleri vardır:

1- Majör ton (T) ve minör ton (jL\ arasındaki çok

küçük farkı hissetmek için kulağı oldukça nazik bulunan bir Doğulu tampere dizinin yeknesak seslerini işittiği zaman tatmin olmaz.

2- Daima tek sesli bir musikiyi dinlemeye alışmış olan bir Doğulu tampere dizinin yanlış sesleri tarafından meydana getirilen akorların bilhassa tevalisi arasında kendisi ıçm musikinin üstün gayesi olan nağmeyi tefrik edemez; bınnetice bu ses karışıklığı ona hiçbir zevk vermez.

3- Batılıların göğüs sesi ile şarkı söyleme usulleri Doğuluların estetik zevklerine aykırı gözükmektedir; Bla-ınvılle'm eserinden okunan bir kısım, bir Avrupalı şarkıcı karşısında bir Doğulunun intibalarıni çok doğru olarak ortaya koymaktadır. Gerçekten bu müellif İstanbul'dayken bir Türk musikişinasa bazı Batı parçalarını okumuş ve nasıl bulunduğunu kendisine sormuş; Türk musikişinas kendisine şu cevabı vermiş:

"Evvelâ, 'yangın var' feryadı işitmiş gibi oldum. Ve sızın bu kadar fevkalâde bulduğunuz sesler benim kulağıma bir gürültü gibi geldi...8ör

Doğuluların ve Batılıların birbirlerinin musikilerinden karşılıklı olarak zevk almaya müsaade etmemek hususundaki hislerini mazur gösteren sebepler işte bunlardır.

Bize karşı ikinci bir itirazda bulunmak kabildir; bir Batılı bize şunu söyleyebilir:

"Batılıların, Doğuluların musikisini doğru dürüst tetkik etmediklerini memnuniyetle kabul ederim; fakat Doğu'da seyahat eden ve yerli musikişinaslarla temasta bulunan ve onların ağzından evvelki sayfalarda ortaya konulan fikirlerle tamamen uyuşmazlık arzeden nazariyelerin teferruatım toplamış olan Bourgault-Ducoudray gibi alimlerin beyanları hususunda ne düşünmek lâzımdır' Mesela, 'Yunan Kilise Musikisi Üzerinde Tetkik81' isimli

eserinde, sözü geçen alim, Yunan kilisesinin ikinci madamından bahsederken

bu makamın ambitus'u (ses genişliği) olarak şu dizeyi vermekte ve ilave etmektedir ki, bu ikinci makamda mevcut olan vasıf, eğer şarkıcı yanlış şarkı söylerse, Avrupalı seyirci üzerinde müsamaha kabul etmeyen, eğer doğru söylerse acayip bir his meydana gelecektir; Sol ve La arasında çok küçük, La ile Si arasında ise çok büyük bir ses meydana getiren ve çeyrek sesten çok aşağı bir sabit La'mn mevcudiyeti buradadır... Bu esasları sizinkilerle uyuşturmak nasıl mümkün olabilir?"

Buna sadece şöyle cevap verebilirim; bahis konusu olan makam Yeni Yunanlılar tarafından kiliselerinde münhasıran kullanılmış değildir; bilakis Doğu'da halk arasında çok rağbet görmüş ve neticede asırlardan beri bütün Doğu milletleri tarafından tanınmıştır.

Bununla beraber, gerek eski gerekse yeni zamanlarda Yunan kilise musikisinin nazariyecileri kendi aralarında o kadar anlaşmazlık içindedirler ki, bugün dahi icra edilen bir Yunan kilise musikisi ve aynı musikinin birçok nazariyeleri vardır. Muhterem Bourgault-Ducoudray'e izah edilmiş olan nazariye bu çeşitli nazariyelerden bir tanesidir .

Yukarıda Bourgault-Ducoudray tarafından verilmiş olan ikinci makamın dizisini teşkil eden hakiki aralıkların nısbetlerine gelince, bunlar şu şekildedir. Yalnız bu diziyi ben Doğu'da yazıldığı gibi bir beşli daha yukarıdan yazıyorum.

Majör ton

Zannederim ki ilk defa Doğu musikisini dinleyen Avrupalılar Lemmens ile aynı durumda bulunmaktadırlar.

79 Bununla beraber kabul etmek lâzımdır ki, Doğulularda kafa sesi ile şarkı söyleme usulü melodik doğru aralıkların hepsini kullanan Doğu musikisine en uygun gelendir. Hattâ göğüs sesi ile bu çeşitli aralıkların icrasının çok zor belki de imkânsız olacağı ye Doğulu sanatkârların icralarına kattıktan tavır ve şivenin Doğu dillerinin icaplarına daha uygun olacağı ileri sürülmektedir. İs anbul da uzun müddet oturmuş olan ve Doğu musikisinde selanıyetı çok fazla bulunan Assomption tarikatı Augustinler kolu rahiplerinden dostum muhterem J.Thibaut bu hususta benimle hemfikirdir.

80 Blainville, Histoire ginirale critigue et philologigue de la mu-sigue (Paris,

Muhterem Bourgault-Ducoudray'in Sol-La bemol-Si-Do dörtlüsünde modern musikinin do minör tonunun üst tetrakordunu görmemiş olması şayanı hayret değil midir?

Eğer bu dizi tampere bir piyanoda icra edilseydi Bourgault-Ducoudray'in kulağı bu (La bemol-Si natü-rel) ıkıh aralığını doğru sesle icra edildiği takdirde daha acayip bulmayacak mıydı?83 Bunu zannetmiyorum. Çünkü bu minör makamın üst tetrakordudur. Bu takdirde Doğulu şarkıcının hatası yukarıda görüldüğü üze-

81 Ducoudray, s.25.

82 1905'te İstanbul Ortodoks Patriği Yovakim'e kilisenin musikisini tetkik ıcin müracaat eyledim. Bu sevimli kilise amiri Patrikhane kilisesinin İlâhicibaşısını bana bu musikinin mümkün olan bütün inceliklerini göstermek üzere vazifelendirdi. Bir seneden fazla haftada muntazaman iki defa Fener Patrikhanesi'-ne gider ve orada beni bekleyen musiki hocam llâhicibaşı Ya-kovos ile buluşurdum. Bu devamlı ziyaretler bana şu kanaati verdi ki, bu musiki Doğu musiki denilenden başka bir şey değildir. Ve ona izafe edilen bunca yabancı nazariyeler, kendilerim sözde nazariyeci sayan bazı kimselerin icatlarından başka bir şey değildir.

83 Eğer Yunanlı şarkıcı, Bourgault-Ducoudray'e Sol ile La bemol arasında beş komadan ibaret bir tane kromatik yarım ses aralığı olduğunu izah eyleseydi, bütün anlaşmazlık ortadan kalkardı.

TÜRK MUSİKİSİ 41

re Si natürel üzerine göçürülmüş aynı dizinin altına nis-betleri yazılmış bulunan doğru aralıkları kullanmasıyla meydana gelecektir.

Bu misal rahatça şunu ispat ediyor ki Bourgault-Ducoudray gibi meşhur bir musikişinasın tampere dizinin seslerine alışmış kulağı için doğru aralıkların tadını tespit etmek çok zorlaşmaktadır. Fakat bu mevzuda kendilerini nazariyeci diye ortaya çıkaran yerli Yunanlıların bu meşhur musikişinası hataya düşürdüklerini söylemek doğru olur.

Melodik bakımından Doğu ve Batı musikileri arasında gerçekten fark olmadığını göstermek gayesini güden bu bahsi bitirmeden evvel, bazı müşahedeleri ilâve etmek zorundayım:

Bilinmektedir ki bir makamın dizisinin kuruluşu içerisine giren tam seslerin hepsi majör ton değildir. Bunlardan bazıları majör bazıları ise minördür. Gerçekten Avrupa musikisinin majör makamının dizisi bu melodik kaideye uygundur. Çünkü bu dizi önce bir majör sonra da bir minör tonlardan ibarettir vs...

Bununla beraber majör ton ve minör ton arasındaki farkın nazarı itibara alınmamasının neticesi olarak Avrupa musikisi melodik ifadesinden çok kaybetmektedir. Mesela şu sesleri:

Keza bilinmektedir ki bazı melodiler içerisinde iki majör ton birbirini takip etmektedir. Bu takdirde dahi bunları göçürmek lâzım gelirse, bunların birini majör diğerini de minör yapmamak lâzımdır.

Bana, "Bu nasıl mümkün olur?" diyeceksiniz, ben de bu suale, "Nazarî olarak bir minör bir de majör ton olduğunu nazarî bakımından kabul etmenin kâfi bulunmadığını bunları tatbikatta şimdiye kadar doğru seslerle tatbik edildikleri gibi kullanılmaları icap ettiği" cevabım veriyorum.

Doğu musikisinde majör ve minör tonlar arasındaki farka çok dikkat edilir. Bu sebepledir ki göçürme Batılı icracılar arasında en önemli meselelerden birisi addedilir. İcracılar bir musikişinasın ehliyet derecesini yoklamak istedikleri zaman kendisine göçürme üzerine bir sual sorup bunu gerçekleştirmesini isterler. Çünkü, bir makamı mesela La karar perdesi üzerine icra etmeye alışmış olan bir sanatkâr eğer aynı makamı Si karar perdesi üzerinde icra etmeye mecbur olursa, majör ve minör tonların, apotom ve limma'lmn birbirlerini takip etmelerine, riayetle beraber çok sıkıntı içerisinde kalacaktır. Eğer Avrupa'daki gibi yalnızca tam ve yarım seslerle meşgul olabilseydi bu göçürme ona çok kolay gelecekti.

Fikrimi daha iyi izah edebilmek için yeni bir misal getireceğim; bu misal hem majör ve minör tonlar arasındaki farkın önemini, hem de melodi bakımından Doğu ve Batı musikileri arasında bir farkın mevcut olmadığını gösterecektir. Aldığım misal herkes tarafından bilinen "Au dair de la lune" (Ay ışığında) isimli bir havadır. Ben bunu sol majörde yazdım.

bir ses peşte göçürmek için bunlar şöyle yazılmakla iktifa ediliyor:

PUHU

Halbuki bu iki dizinin sesleri arasında mevcut olan ve Batılı fizikçiler tarafından bizzat tespit edilen nisbetlere göre bu dizilerin melodik bakımdan birbirleri ile eşit ad-dedilmemeleri lâzımdır. Çünkü bunların nisbetleri şöyledir:

İşte bunun içindir ki eğer misalimizdeki Re-Mi ve Mi-Fa diyez aralıkları hakikatte minör ton iseler kendilerine göre muhakkak hususi ifade şekli bulunan bu iki aralık:

Do Re Mi

sesleri üzerine -ki bu sesler bilakis bir majör bir de minör tondan müteşekkildir- göçürüldüğü takdirde bu hususi ifade şekli bozulmuş olacaktır. Çünkü göçürmek bir havayı seslere en ufak bir değişiklik yaptırmaksızın tiz veya pestleştirerek aynı aralıklarla yeniden meydana getirmektir.

Bu havayı tetkik edersek bunun, bir altılı hudutları içersinde pest sesi Re ve tiz sesi Si olan bir melodi olduğunu görüyoruz. Batılı fizikçilerinin tespit ettikleri nisbetlere göre bu şekilde yazılmış olan bu melodinin sesleri arasında şu sayılar bulunacaktır:

Bir piyanoyu yukarıdaki nisbetlere göre akort eder ve bahis konusu olaa havayı çalarsak kulaklarımız tamamen yabancı bir hava duyacaktır. Bununla beraber bu havamn melodik yapısını gözönüne alan bir Doğulu musikişinas aynı havanın sesleri arasındaki aşağıdaki nis-betlerin bulunacağı hususunda tereddütsüz karara varacaktır:

bu nisbetler doğru sesle tegannî eden sanatkârların nağmelerine uygundur.

İki piyano olarak bunların birincisini telleri 1 No.lu nisbetlere ikincisininkileri de 2 No.lu nisbetlere göre akort edilir ve A u dair de la lune havası çalınırsa ikinci piyanonun çıkardığı seslerin sanatkâr zevkine uygun ve bu havanın insan sesi tarafından söylendiği takdirde meydana getireceği tesire çok benzer olduğu müşahede edilecektir.

TÜRK MUSİKİSİ

42

îlâve edelim ki bu havayı seçeceğimiz herhangi bir ses üzerine çok güzel göçürebiliriz, fakat bunun için kati olarak 2 No.lu dizide gösterilen asıl nisbetlere riayet etmek lâzımdır. Bununla beraber Avrupa'da imal edilen musiki aletlerinin bugünkü durumunda acaba bu mümkün müdür? Mesela bu havayı Do majör üzerine göçürünce şöyle olur:

Bununla beraber çok defa tekrar ettiğimiz gibi şu ufak fark mevcuttur: Doğu nazariyecileri "Kılı kırk yarmak" atasözüne uygun olarak insan sesini o kadar incelikle tahlil etmişlerdir ki, 2 No.lu cetveldeki nisbetleri bu cetvelin sesleri arasındaki aralıkların takribi nisbetleri olarak kabul etmişlerdir. Doğru nisbetler ile takribi nisbet-ler arasındaki fark şöyledir:

Bu havayı tamperamanlı bir musiki aleti ile icra edersek bu sisteme göre bütün sesler az çok bozulacaklarından hangi seste olursa olsun melodiyi meydana getirmek mümkün değildir; O halde bu havayı bu şekilde bir aletle icra etmeyi reddedelim.

Fakat yukarıdaki melodiyi sürgülü bakır çalgılarla icra edersek Do majöre göçürmekle bu melodinin esas karakterini muhafaza etmeyi başaracak mıyız? Bu suale müsbet bir cevap veremeyiz, çünkü So/-M/'nin altılısı olan ve içerisinde melodinin kapalı bulunduğu bu yeni Do majör ton, Batılı fizikçilere göre şu nisbetleri haiz olacaktır.

Bu takdirde görülüyor ki 2 No.lu Re-Si altılısı ve Sol-Mi altılısı aralıkları bakımmdan birbirlerinin aynı değillerdir, çünkü her birinin nisbetleri şöyledir:

Şimdi şunu düşünelim: Bir sanatkâr bu parçayı sol majör üzerine ve bu tonalite içerisinde Re-Mi-Fa diyez seslerini evvelâ bir majör ton sonra bir minör ton koyarak icra etmiş olsun; bu sanatkâr aynı parçayı do majör üzerine icra etmek için minör tonu önce ve majör tonu sonra koymak için seslerin yerini değiştirecek midir? Ses değişikliğinin, bir parçanın melodik karakterinin değişmesi üzerinde hiçbir tesiri olmadığı için bu suale elbette hayır cevabı verilecektir.

Bu misal katiyetle gösteriyor ki eğer majör ton ile minör ton arasındaki farkı gerçekleştirmeye musiki aletlerinin durumları müsait değil ise, bir melodiyi herhangi bir ses üzerine doğru bir şekilde göçürmek mümkün değildir.84

Bu misalden daha başka bir netice de çıkmaktadır ki, o da şudur: Her iki taraftan da nağme doğruluğunu kabul etmek şartı ile Doğu ve Batı musikileri arasında esaslı hiçbir fark bulunmadığı bir gerçektir. Yukarıda bahsi geçen "Ay Işığında" isimli parça bizim için ne Doğulu ne Batılıdır. Fakat yukarıda 2 No.lu cetvelde belirtilmiş olan aralıklarla herkesin söyleyebileceği tamamen basit bir melodidir.85

84 Musiki aletlerinin yalnız bu farkı meydana koymaları kâfi değildir; bunların ayrıca yarım diyatonik sesten kromatik sesi ayırmaları lâzımdır.

85 Tabiatıyla ben burada musiki tarzını, her millete has usulleri,

Böylece bu durumda:

Melodik bakımdan Doğu ve Batı musikileri arasında ne fark kalır? Eğer işin sonunda doğru nisbetlerin yerine takribi veya kısaltılmış nisbetleri kabul etmek durumu bahis konusu olsaydı, Doğulular bir uzlaşma zemini bulmak ve çok büyük olduğu zannedilen nazariye farkını yok etmeyi başarmak için aralıkların takribi nisbetle-rini kabule hazırdırlar.

Tarafsız olarak düşünürsek Doğulu ve Batılı olsun bir kimsenin bir nağmeyi solo olarak icra etmek istemesi için farklı fizyolojik kaidelere tâbi olan gırtlağın kullanmasını, bu kimsenin Doğu'da veya Batı'da doğması dolayısıyla kabul edemeyiz! O halde majör ve minör tonlar arasında mevcut olan bir koma neden gözönüne alınmaz ve bu bakımdan modern musiki melodi ve ifade nüansı hususunda çok mühim kayıplara duçar edilir? Acaba bu fark, fizikçilerin iddia ettikleri gibi hakikaten kıymeti bilinmeyecek kadar görülmeyecek bir durumda mıdır? Buna inanmıyoruz.

Diğer taraftan meşhur üstad Camille Saint Saens'ın aşağıdaki sözleri ne kadar manâlı ve ne kadar övülmeye değerdir:

"Tonun dokuzda biri olan komaları hesaplıyoruz, tanıyoruz fakat kullanmıyoruz; yarım sesler bize yetiyor. Bununla beraber bizim yarım sesli ve benzer notalı sistemimizle musiki hakikatine varılamaz. Burada bir 'aşağı yukarı' durumu vardır. Ve belki bir zaman gelecektir ki daha incelmiş olan kulağımız bununla iktifa etmeyecektir, o zaman yeni bir sanat doğacaktır. Bugünkü sanat, şaheserlerinin baki olduğu fakat artık bahsedilmediği bir ölü lisan gibi olacaktır. Bu yeni sanatın ne olacağını şimdiden kestirmek imkânı yoktur. Çünkü eğer bu sanat bize birdenbire görünseydi bir Çinlinin Beethoven'in bir senfonisini anlamaktaki acizliğini biz de onu anlamakta gösterecektik."86

Bu satırları, 1885'te yazmış bulunan Saint-Saens acaba bugün bu zamanın gelmekte gecikeceğini mi düşünüyor? Bunu biz de katiyetle bilmiyoruz; kani olduğumuz bir şey var ki o da şudur: Avrupa'da neşredilmiş olan musiki nazariyeleri kitaplarının birinci sayfalarındaki şu klasik cümleyi kaldırmak zamanı gelmiştir:

şarta söyleme ve ifade tarzını münakaşa dışında tutuyorum. Çünkü bunların milletlerin lisanları ve tabiatlanyla doğrudan doğruya münasebetleri vardır.

86 C.Saint-Saens, Harmonie et Milodie, 4. baskı (Paris, 1890), s.281.

"Musikide iki makam vardır..!'

İlim ve sanatın bütün dallarında bu kadar terakki göstermiş olan Doğuluların kulaklarının bu çok ufak fakat geniş neticeli farkı ortaya koymaktan aciz kaldıklarını zannetmiyoruz; bunun için onlara yeni bir eğitim ve kulak alışkanlığı lâzımdır ki biz Doğulular her ne kadar ilim ve sanat sahasında çok geri kalmış isek de, bu farkı aletlerimizle ve seslerimizle kolayca ortaya koyabilmekteyiz.

Keza, Saint-Saens'ın bahsettiği bu yeni sanatın Doğu musikisinden başka bir şey olmadığım zannediyoruz. Yalnız Batı'nın musikide Doğu'yu daha iyi tanıması buna kâfi gelecektir.

Musikinin Menşei Üzerinde Doğuluların Fikirleri Tarihçesi Bu Sanatın Müşterek Menşei Üzerinde Bazı Fikirler

İslâmiyeti kabul eden Doğu milletleri musikisinin men-şeinin dinî olduğunu kabul ederler. Doğu'nun eski dinî eser müellifleri bu mevzuda, teferruat bakımından ayrı olan fakat umumiyetle birbirlerine benzerlik arzeden birçok menkıbelerden bahsederler. Biz bunların arasından =n yayılmış olanını tercih ediyoruz.

"Bu müelliflere göre Allah dünyayı halkettikten, ona bir kemal ve azamet derecesi vererek ilâhi bir kudretin eseri olarak tanıttıktan ve değişmez kanunlarına göre dünyayı insanlarla doldurmaya karar verdikten sonra, aynı anda ve insanı teşkil etmeden evvel gelecek asırlarda ve belli zamanlarda, dünya durdukça fanilerin vücutlarını harekete getirecek bütün ruhları yarattı. İlâhi azametin mahsulü olan bu ruhların teşekkülünden sonra Cenabı hak yedi seyyarenin ve diğer semavî cisimlerin harekete geçmelerini emretti; ruhlar bu ahenkli hareketi işittiler, bu semavî konsere şahit olan ve sayısı tespit «dilemeyen manevî mahlûkattan bazıları bu ahengin zevkine fazla, bazıları da az vardılar. Pek az sayıda olanlar ise hissiz kaldılar. Sözü geçen müellifler insanların büyük bir kısmında görülen umumî musiki zevki ile tekâmül etmemiş ve hissiz diye bakılabilecek bazılarında görülen nefretin buradan geldiğini ilâve etmektedirler."

İşte Doğu'nun tasavvuf ehli müelliflerine göre yalnız musikinin değil, fakat musikişinasların menşei de budur.

Diğer müelliflere gelince bilhassa, mesela Abdülkadir gibi nazariyecileri tetkik edersek bize Hz. Âdem'den kendi yaşadığı devre kadar musikinin kısa bir tarihî hülâsasını arzettiklerini görürüz.

Bu hususta bir fikir vermek için Safiyüddin'in edvarını şerhetmek üzere Abdülkadir'in yazmış olduğu bir eserdeki hiç neşredilmemiş şu hülâsayı kısmen tercüme ediyorum. 7

"Allah, Hz. Âdem'i yaratınca, ruha onun vücuduna girmeyi emretti ve Âdem'in nabzı harekete geçti. Âdem'in muhakkak sesi de vardı çünkü onun nabzının atışları

Bu eserin yazma nüshası İstanbul'da Nuruosmanî Kütüphane-si'nde 3651 no.da kayıtlıdır.

birbirine eşit olduğu için Âdem'in vücudunda ses ve ritm vardı. Cenabı Hakkı tebcil için Hz. Âdem yüksek sesle zikreder gibi terennüm eylerdi.

Âdem'in oğlu Şifin de güzel bir sesi vardı. Âdem'in diğer oğlu Kabil'in oğlu Lameş ud'u icat etmiştir. Lameş'in çok uzun ömrü olmuştur. Elli zevcesi ve yüz odalığı vardı, bununla beraber hiç çocuğu olmamıştır. Hayatının sonuna doğru iki kızı oldu. Birine Sala, birine de Bem ismini verdi. Bir müddet sonra bir oğlu oldu. Bundan çok sevinç ve neşe duydu. Çocuk beş yaşına gelince öldü. Lameş o kadar ağladı ki, çenetten kovulduğu zaman Âdem'in ağlaması istisna edilirse, dünyada hiç kimse ondan evvel bu kadar ağlamamıştı. Çocuğunun cesedinin daima görülebilmesi için Lameş onu bir ağaca astı, ara sıra karşısına gidip onu kaybettiğinden dolayı ağhyordu. Çocuğun cesedi ağacın üzerinde o kadar uzun kaldı ki, eti ve derisi kemiklerinden dökülerek yere düştü. Lameş, cesedi asmış olduğu ağaç dalını keserek, ona az çok oğlunun şeklini verdi ve bu aletin üzerine at kıllarını bağlayarak gerdi. Bu kıllara parmakları ile dokunduğu zaman çıkan sesler onu ağlatıyordu. Bir gün bu sesler ona öyle tesir etti ki, derhal öldü. Lameş'ten sonra ud'un şekli değişikliklere uğradı ve bugünkü şeklini aldı. Lameş'in iki kızından biri olan Sala davulu icat etti.

Tanbur (telli ve uzun saplı alet) Lut kavmi tarafından genç erkekleri oyalamak maksadı ile icat edilmiştir. Nefesli musiki aletleri ise bir mucize olarak İsrail kavmine güzel sesini veren Davud Peygamber'in sesini taklit etmek için, yine onlar tarafından icat edilmiştir. Yalnız nay-ı sefid (beyaz ney, bir nevi flüt) koyunlarını çağırmak için kullanan Kürtlerin icadıdır. Hayvanlar dağılınca onları çağırmak için bu flütten çıkan sesler kâfi geliyordu.

Musikinin nazariyesinde ve tatbikatında Büyük İskender çok usta idi. Filozof Pythagoras musiki ilmine nazarî bir temel vermek için çok çalıştı. Eflâtun kanun'un (bir nevi Psalterion) mucididir. Aristo da çok usta bir musikişinastı..

Peygamberimiz Hz. Muhammed'in huzurunda Kur'-an, ahenkli seslerle okunmaktaydı. Peygamber, bizzat güzel sesi takdir etmiştir. Eshabdan Ebu Musa Eşarî bir gün ahenkli bir sesle evinde Kur'an okurken oradan geçen Hz. Peygamber onu dinleyerek çok zevkiyab oldu. Kendisini gördüğünde ona bunu söyledi ve Fedakâr arkadaşı ona şu cevabı verdi:

"Eğer Allah'ın Resulünün beni dinlediğini bilmiş olsaydım okumamı daha alâka çekici bir hale sokardım."

Hz. Peygamber'in önünde Kur'an Rehavi ve Zengûle makamlarında okunurdu. Bir gün Peygamber'in huzurunda meşhur bir şairin mısraları okununca kendileri bu şiirin güzelliğinden çok duygulanarak adeta vecd içerisinde kaldılar ve sııtlarındaki örtü (elbise) düştü. Bunun üzerine Muaviye şöyle dedi:

"Ey Allah'ın Resulü ne güzel raksediyorsunuz." Hz. Peygamber şöyle cevap verdi:

"Böyle söyleme; sevgilisinin vasıfları zikredildiği zaman titrememek doğru değildir.88

Fârâbî musiki ilminde çok üstat idi. Musikiyi ve diğer ilimleri Yunan dilinden Arapçaya nakletmiştir. Musiki nazariyatı üzerinde eserler yazmıştır; aynı zamanda iyi bir ud icracısı idi. Bu aletin tiz tellerine bir ilâve yapmıştır. Ustalığı o derecede idi ki istediği zaman aletinden çıkarttığı ses ile dinleyenleri ağlatabilir, güldürebilir, uyutabilir ve sonra da uyandırabilirdi.

Alim bir nazariyeci olan İbni Sînâ 17 yaşında zamanının bütün ilimlerini tahsil edip bitirdikten sonra;

"İşte insan, diğer ilimler nerede?" diyordu.

Fakat musikinin tatbikatıyla uğraşmaya teşebbüs edince kendisinin kabiliyetindeki eksikliği hayretle müşahede ederek şöyle dedi:

"İşte ilim, insan nerede?"

İbni Sînâ eserlerinde Fârâbî'nin musiki sistemini devam ettirmiştir."

Abdülkadir bu izahattan sonra Emeviler ve Abbasiler arasında bulunan musikişinas halifelerin isimlerini vermekte ve bu listeyi tamamlamak için de kendisinin musiki hocası olan babasına gelinceye kadar başlıca musikişinasların isimlerini zikretmektedir.

Yukarıya kısmen alınmış olan Abdülkadir'in tarihî hülâsası eğer asıl nüshadan okunacak olursa zikredilmiş musikişinaslar arasında çeşitli milletlere mensup sanatkârların isimlerinin bulunduğu önemle farkedilmektedir. Mesela bir Arap'ın yanında bir Türk zikredilmekte, bir İranlı'nın yanında bir Arap'a rastlanmaktadır. Bununla beraber eğer Avrupalı müelliflerin çoğunun fikirleri teessüs etmiş olsaydı bu iş böyle olmayacaktı (Bu fikrin neden ve nasıl teşekkül ettiğini fazla bilmiyorum.). Keyfiyeti anlamak için Kiesevvetter'in Die Musik der Amber isimli kitabının tarih kısmının sonunda bulunan metne bir göz atmak kâfidir:

"Emevî ve sonra da Abbasî halifeleri sülâleri etrafında Doğulularda bir musiki nazariyesinin başlangıcım müşahede ettikten sonra şu safhaları tespit edebiliriz:

1- Hicrî III. asırdan itibaren kendine has ayrı bir nazariye Arap filozofları tarafından meydana getirilmiş ve kademeli olarak gelişmiştir (Bu nazariye ne tevarüs edilmiş ne de ananevidir). Bu sistem majör tonun üç sese ayrılmasını ve bir sekizlinin de 17 aralığı olmasını kabul eder.

2- Hicrî VIII. asrın sonuna doğru büyük İran nazari-yecileri çeşitli yenileştirmelerle ve her şeyden evvel musikinin riyazî kısmı üzerinde çalışmaktadırlar. 17 sesli eski Arap sisteminden hareket ederek aynı ses formüllerini yani dizileri kabul etmektedirler. Bu Arap-İran ekolüdür.

3- Biraz daha sonra (aşağı yukarı aynı devirde) İran'da hiç şüphesiz Avrupa'dan alınmış ve İranlılarca Doğu usulünce düzenlenmiş yeni bir sistem ortaya çıkıyor. Fakat Avrupaî menşeini silmek imkânını bulamıyor; bu 7 tam sese 5 yarım sesin ilâve edildiği ve piyanolarımızda görülen 12 sesli dediğimiz sistemdir. Bu sistem hiçbir zaman İranlıların seçkin alimleri tarafından kabul edilmek imkânını bulamamıştır."

1 Tasavvuf lisanında "sevgili" ifadesinin mânası "Allah"dır.

Doğuluların musiki nazariyesinin tarihinde üç safha ortaya koyan Kiesevvetter'in yukarıdaki beyanları tamamen hayal mahsulü ve her türlü temelden mahrumdur. Bunu ispat için beyanlarına noktası noktasına cevap vereceğiz:

1- Doğulular musiki nazariyesini eski Yunanlılar'dan aldıklarını ikrar etmektedirler; bir çok eserler arasında Fârâbî'nin eserleri bu mevzuda kati ikrarları ihtiva etmektedir. Şu halde Doğuluların kendilerine has ve hususî bir nazariyeleri yoktu. Çünkü Türkler, Araplar ve İranlılar diğer milletler gibi beşer cinsinin bir kolu idiler. Yunanlıların ortaya koydukları musiki nazariyesi insan tegannîsinin nazariyesi olup yalnız Yunanlıların-ki değildi. Muhtemeldir ki Yunanlılar bizzat bu nazariyeyi tesis etmeyerek bunu Mısırlılar'dan veya daha eski bir milletten almışlardır. Her halükârda bu nazariye insan tegannîsinin tahlilinden ortaya çıkmakta olup neticede bütün kavimlerin musikisine kabili tatbiktir. Zaten ilimlere ve sanatlara birçok değişiklikler getiren asırlar geçmiştir ve yukarıda zikredilmiş olan sekiz aralıklı nis-betlerde ne bir değişiklik ne de gelişme olmuştur; görülüyor ki bütün medenî milletlerin musikisi bu aralıklardan teşekkül etmektedir.

Kiesevvetter Doğu sisteminde majör tonun üç sese ayrıldığını ve bir sekizlinin de 17 aralık ihtiva ettiğini söylerken hakikati ifade etmemektedir. Bu noktayı evvelki sayfalarda izah etmiş olduğumuz için burada yeniden teferruata girmeyerek şunu ilâve ile iktifa edeceğiz: Doğu müelliflerinin musiki nazariyelerinin ilk sayfalarında bir düz çizgi vardır ve bu çizginin yarısının üzerinde bir sekizliyi 17 aralığa bölen 18 işaret bulunacaktır. Bu çizginin gayesi, farz edilen bir tel üzerinde başlıca aralıkların durumlarmı göstermekten başka bir şey değildir. Bu bir sekizlinin içerisindeki seslerin sayısının 18 ile tahdit edildiği mânâsına gelmemektedir. Bir misal verelim:

|boş tel daima müsavi farz ve y)

ile ifade edilirseharfini taşıyan bu telin taksimi Mi natürel

yani Aşır an'ı verir.

Ve aradaki

harflerini taşıyan bölümler Re ve Mi natürel olan iki noktanın diyezi ve bemolüdürler. Bu iki nokta arasındaki nisbetlere gelince bunlar öteden beri müellifler tarafından şu şekilde tespit edilmişlerdir:

Açıkça görülüyor ki, majör ton üç eşit parçaya bölünmemiştir ve şunu tekrarlıyoruz ki, Re natürel ve Mi

TÜRK MUSİKİSİ

45

natürel arasında bu iki ara notanın kullanıldığım zannetmek lâzımdır. Çünkü tatbikatta bazen öyle olur ki Re natürelden sonra melodinin mahiyeti icabı bir büyük yarım perde yani apotom

nisbetinde ve Re'-

den başlayarak bir Mi bemol kullanılması lâzımdır; bu takdirde bir Pythagoras koması nisbetindeki daha tiz bir Mi bemolün kullanılması icap eder.

Eski nazariyecilerin öğrencilerine majör tonun bu bölünmesinde beş ayrı çeşit aralık olduğunu anlatmak istediklerini de ilâve edersek onların bu skolastik düşüncelerini şöylece ortaya koyacağız:

Re natürelden Mi natürele majör ton (

Re natürelden Mi bemole Umma Mi bemolden Re diyeze Umma

Re diyezden Mi natürele Pythagoras koması I, '

Mi bemolden Mi natürele apotom (20iH\

Re natürelden Re diyeze minör ton

İşte eski Doğu nazariyecilerinin bu cetveli düzenlerken ortaya koymak istedikleri budur. Onlar, Kiesewetter ile diğer birçok Batı nazariyecisinin zannettikleri gibi Doğu musikisi tatbikatında kulanılan kromatik bir dizinin sesleri tespit etmeyi hiç düşünmemişlerdir.

2- Hicrî VIII. asrın sonundaki İran nazariyecileri kendilerinden evvel gelmiş olanların eserlerini genişletmek ve ayrıntılarını meydana çıkartmak hususunda hakikaten çok çalışmışlardır. Bununla beraber Kiesewetter'in de inkâr edemeyeceği gibi bu nazariyeciler aynı nazariyeleri takip etmişlerdir. Kendilerini başka mekteplerin kurucuları addetmek doğru değildir, sonuncular evvelkilerin sarihleridir.

3- Kiesevvetter'in modern 12 seslik basit sisteme benzer bir sistemin İran'da zuhur ettiğine dair ifadesi tamamen kendi icadıdır. Hiçbir vesika bunu ispata imkân vermemektedir. Kiesewetter'in tetkik mahsulü olmayan fikirlerine bir temel bulmak için meydana getirdiği bir far-ziyedir.

Musikinin ilahiyata dayanan menşei üzerinde yalnız kendi vatandaşlarının fikirlerini okumuş olan bir Doğu-lu'nun fikrî durumunu tahmin etmek kolaydır; musikiyi bütün insanlara ilâhi bir vedia suretinde nazarı itibara almaya alışmış olan bu kimse muhtelif milletlerde musiki sanatının çeşitli görünüşlerini anlatan Batı musikisi nazariyecilerinin metinleri ile ilk defa tanışmış olmaktadır.

Ben de şahsen böyle bir duruma şahit oldum. Fransızca'yı öğrenmemiş olduğum ve tetkiklerimin münhasıran Doğu eserleri ile hudutlanmış bulunduğu devrede ilim ve sanat sahasında çok büyük terakkileri gerçekleştirmiş olan Avrupalıların Doğu'da uzun zamandan beri kullanılan ve her birinin bir hususi rengi ve kokusu bulunan bir hayli makam karşısında musikide iki makam-

la iktifa etmiş olmalarını asla düşünemiyorum. Ve bu tercih için sebep yoktu. Keza Avrupalıların Doğu musikisini kendilerinin iki makamını kullandıktan başka eski çağların o derecede ulvî olan diğer makamlarını da muhafaza etmeyi başarmış olmaları karşısında Doğuluların musikisine yabancı diye bakabilmiş olmalarını ve bu ayrılığın sebepleri hususunda hislere hitap edici vasıftaki küçük ses aralıklarıyla, bu vasıfların Asya kavimlerinin fizikî kuruluşlarına olan nisbetlerini tahayyül etmek istemiyordum."89

Kaldı ki fizikî kuruluş bakımından Doğulularla Batılılar arasında hiçbir fark görmüyoruz, bundan başka biliyoruz ki Doğu musikisi Batı musikisinden daha küçük aralıklar kullanmamaktadır. Gerçekten, yukarıda da söylemiş olduğumuz gibi Doğulularda da kullanılan en kü-

'dır. Avrupa musikisinin en

çük aralık Umma

küçük aralığına gelince -Doğu fizikçilerine göre- yarım

minör ton olup nisbetiyle ifade edilmekte ve tabi-

atıyla dan biraz daha küçük bulunmaktadır.

256

Bundan şu netice çıkıyor ki, küçük aralıkların kullanıldığı hakkındaki iddia doğru değildir. Burada bu teferruatın yerinde olmadığı düşünülebilir. Bununla beraber gayemiz bunları verirken fikrimize dayanarak yapacağımız bir zemin hazırlamaktır:

Musikinin ilâhi menşei üzerinde Doğuluların ananelerini ciddiye alan şahısların Avrupa'da az bulunduğunu iyi biliyorum. Biz Doğulular, başkalarının inançlarını ayıplamak iddiasında değiliz, fakat ananesi ile çok uygunsuzluk arzetmeyen bazı fikirlerin bu nokta üzerinde Batılılarca ortaya çıkarıldığını görüyoruz. Yalmz şu fark var ki, bir taraftan Doğu muhayyilesinin zengin şekilleriyle, diğer taraftan Batılının daha ciddi lisanı ve daha müşahhas düşüncesiyle aynı hakikat kendini göstermektedir.

Luther: "Musiki Allah'ın bir ihsanıdır" diyor. Madam Cottin şöyle yazıyor: "Musiki bütün duyuşları ahenkli bir şekilde anlatan bir cihanşümul lisan gibidir." Bu müellifler böyle söylemekle musikinin ilâhi menşeini kabul etmekten başka bir şey yapmamışlardır.

Alfred de Musset bir sevinç ifadesiyle: "Musiki bende Allah'a inanışı meydana getirdi" diyor ve Larousse Ansiklopedisi büyük Fransız şairinin bu sözlerini iktibas ederken "Musset'nin aym zamanda çok gerçekçi ve çok derûnî" olduğunu ilâve ediyor.

Fakat yukarıya iktibas ettiklerimizi bir tarafa bırakalım ve sadece diyelim ki "sözün hissi ifadesi olarak musiki insanda doğuştan mevcuttur ve doğru söylemek lâzım gelirse bir menşei yoktur." Zannediyoruz ki bu nazariye kimse tarafından reddedilemeyecektir. Çünkü Doğulular ve Batılılarca kabul edilmiş en genel olanı budur. Yeni bir ifadeyle Batı musikisi ile Doğu musikisinin menşeleri tamamen farklı iki kavmin iki lisanı gibi birbirlerinden ayn olduğunu şimdilik söyleyelim. Bu noktaya gelince çok mantıkî olan şöyle bir arzuyu ortaya koyabiliriz: Bir kavmin diğerinin lisanını öğrendiği gibi, Doğulular ve Batılılar birbirlerinin musikisini öğrenmek

TÜRK MUSİKİSİ

46

mecburiyetinde oldukları keyfiyeti karşısında her iki tarafta mevcut olan farkın ancak görünüşte böyle olduğu anlaşılacaktı.

Bu takdirde herkesin vazifesi çok açık ve çok basit olacaktı. Lisanların kendilerinde mevcut olmayan kelimeleri diğer lisanlardan almaları gibi, Batılılar modern musikice resmen kabul edilmemiş olan muhtelif makamları alacaklardır ve Doğululara gelince onlar da musiki sahasında Balıklarca gerçekleştirilmiş terakkilerden istifade hususunda acele edeceklerdir; hülâsa, eğer Doğu ve Batı musikide birbirlerini iyi tanımış olsalardı, bugüne kadar saf farziyeler üzerine yazılmış birçok eserlerin hiçbir ilmî kıymeti olmadığı meydana çıkacak ve bundan herkes kazanacaktı. Bu bizim en hararetli bir temennimizdir. Ve bu mütevazı tetkikimizin "Doğuyla Batı musiki birliği" adını taşıyacak olan eserin ilk taşını koyabilmesi halinde çok bahtiyar olacağız.

Bundan evvelki bölümün okunmasından sonra bize şöyle bir itiraz yapılabilir:

"Madem ki musiki Allah'ın insanlara bir ihsanı olarak kabul edilmektedir, bazı müelliflere inanılırsa muhtelif kavimlerin musikileri arasındaki sistem farkı hakkında ne düşünmek lâzım gelir?"

Madem ki bütün kavimler Allah'ın mahlûklarıdır, insan sesini teşkil eden bütün notaların aralarında aynı musiki nisbetlerinin mevcut bulunması daha tabii olmayacak mıdır?

Bu meseleyi tetkik etmiş olan Batık müzikologlar, her şeyden evvel medenî olmayan ve yabani milletleri ele alarak fikirlerini şöyle ifade etmektedirler:

"Avrupa musikisi, musiki sistemi ve binnetice ses ifadesi tamamen farkk temeller üzerinde bulunan diğer milletlere, bir dev olarak gözükecektir. Buna karşı, bu milletlerin musikisi kulaklarımızda dekşetli bir kakofoni meydana getkecektir. Bundan şu netice çıkacaktır ki, eğer ses tabiatın içinde ise, bir sistemin, bir dizinin teşekkülüne vasıl olmak için muhtelif seslerin gelişlerindeki sıra tamamen insan iradesine ve katta onun kissi arzusuna bağlı bir keyfî durum olup ancak alışkanlıkla bir kaide haline gelir."

"Belli bir ses ile bunun bir sekizli ötesindeki tizi arasında bir aralık yeri olarak nazarı itibara alınan kiçbir ara nokta yoktur. Bütün arakklar tabiatın içerisinde olarak bir ton, yarım ton, üçlü, dörtlü, beşü ve onlu diye ele alınınca bu usul kulağın iki sesi birbirinden ayıran arakğı duyup kıymetlendirme hassası ile hudutlanmış olacaktır. Bu fikir silsilesi içerisinde her şey alışkanlığa ve terbiyeye bağlıdır."

Bu mesele üzerinde doğru bir fikir edinmek arzu edi-ürse her şeyden evvel medenîleşmemiş milletlerden ne anlaşıldığını tespit etmek lâzımdır. Bu milletler hangileridir? Bunlar ne sanatı ne ilmi olan, ne okuma ne yazma bilen ve aşağı yukarı yabani bir halde yaşayanlardır. Bunlardan bir tanesini tetkik edelim. O suretle ki gelişigüzel sesler çıkartmak için herhangi bir kamış delinsin ve gerilmiş bir deri üzerinde bu seslere refakat edilsin ve dinleyiciler tatmin edilmiş olsun. Bunun neticesinde bir musiki sistemi, bk ses ifadesi elde etmiş oluyor muyuz? Bunu düşünmüyoruz.

Buna karşı, başka bir millette eğer sanatlar ve ilimler evvelden gelişmiş ise dikkatler musiki üzerinde de toplanacak ve musiki onun nazariyatını ve tatbikatını izab edecek hususi eserlerin konusu olacaktır.

Yalnız bu derecede fikren terakki etmiş ve kaideleş-miş sanat seviyesine erişmiş miketlerin musikileri ilmî bakımdan tetkik edilebilir.

Bunları tetkik ederken görüyoruz ki, istisnasız bütün medenî kavimler musikinin tabii kanunlarına riayet etmektedirler. Mesela, gerilmiş bir telin çıkarttığı bir sesin sekizlisini elde etmek için bir İranlı ile bir Japon aynı şekilde kareket ederler. Ve bu sekizliyi telin ortasında buİurlar. Keza, eğer bir Çinli açık telin çıkarttığı sesin beşlisini elde etmek için bir telin üçte birini alırsa, bir Avrupalı aynı gaye için aynı ameliyeyi yapmak mecburiyetindedir.

Musiki hissinin bu intibakı yalnız sekizli ve beşli için kendini göstermez; sekizli ve beşli de dahil 8 aralığın90 hepsine muhtelif milletlerde, aralıkların makiyeti ve matematik kıymeti üzerinde çok muktasar fikirleri olan şarkıcılar tarafından insiyakî olarak riayet edilmiştir.

Bunun neticesi olarak muayyen bir ses ile bunun sekizlisi üzerinde çeşitli seslere nazari olarak birçok ses eklenebilir. Ve bu şekilde gayri muayyen aralıklardan ibaret ve belli olmayan derecelerde ses sistemleri düşünülebilir. Her kavmin kendi musiki sistemini meydana getirmek için kendisine uygun gözüken sesleri seçtiği neticesine varmak doğru değildir; unutmamalıdır ki sistemler bir insanın veya bir nazariyecinin anlayışının neticesi değildir; nazariyecinin rolü kadiseleri incelemek ve bundan nazariye çıkarmaktır.

Eğer Avrupa musikisi Doğululara az çok anlaşılmaz gibi geliyorsa bunun iki sebebi vardır: 1- Tampere dizinin yanlış aralıklarının kulaklarına ters gelmesi. 2- Armonize sesleri işitmeye alışmamış olmaları.

Zaten bunda kiç şaşılacak bir şey yoktur: Eğer bugün Lully (\*) kayatta olsaydı yeni şekiller ve bunların acayip neticelerini bulmak arzusu ile çok muğlak eserler vermiş olan Avrupalı bestekârları Doğululardan fazla anlamayacaktı.

Diğer taraftan Doğu musikisinin Avrupalılara yabancı gelmesi şundandır: 1- Çocukluklardan beri yalnız tampere ve armonize sesleri işitmiş olmaları.

2- Yalnız majör ve minör olmak üzere iki makamdan başkasını birbirinden ayırmaya alışmamış olmaları.

Yukarıda zikredilmiş olan Batılı müzikologların sözlerine göre ses tabiatın içerisinde mevcut bulunduğundan bir dizi teşkil etmek için sesler arasında bir seçme yapmak keyfî olacak ve ancak akşkanlık ile bir kaide haline gelecekti.

Biz tamamen başka türlü düşünüyoruz. Çünkü eğer böyle olsaydı musiki ile ilgisi olmayan nisbetlere göre gelişigüzel teşekkül etmiş aralıklarla kerhangi bir nota dizisine kulağı alıştırmak kabil olacaktı. Bir misal vermek için titreşimlerinin sayısı aşağıda görülecek ve bir dizi teşkil edebilecek olan sekiz seskk bir seriyi keyfî olarak düzenliyorum:

90 Bu sekiz aralık şunlardır: Sekizli, beşli, dörtlü, üçlü, majör ton,

minör ton, apotom ve limma. \* Lully: (1633-1687) İtalyan bestekârıdır (Çev. notu).

TÜRK MUSİKİSİ

Bu diziyi tam bir surette gerçekleştirmek için bir piyanonun tellerini akort edelim. Şimdi ben sizi senelerce serbest bırakıyorum. Bu sesleri binlerce defa tekrar ediniz. Acaba kulağınız bunları işitmekten herhangi bir zevk alacak mı ve bilhassa bunları bir sanatkâra söyletebili-cek misiniz? Pek tabii hayır!

Şu halde kabul etmelidir ki yukarıda zikredilmiş olan ve her musiki sisteminin mâkul temellerini teşkil eden başlıca sekiz musiki aralığı kendisine nağme zevki bulunan her insana tabiat tarafından verilmiştir. Keza çeşitli kavimler eğer çeşitli diziler teşkil etmek için bu bellibaş-lı aralıkların bazı düzenlemelerini nağmelerinde kabul etmişler ise bu keyfiyet bu kavmin karakterinin bu dizilerin mahiyeti ile olan nisbetinin neticesidir. Birbirinden farklı kavimlerin nağmelerinde rastlanan çeşitli diziler menşe ve ırk ayırımı yapılmaksızın bütün aydın insanlar tarafından tatbik edilebilir. Çünkü bunların hepsi tabiat tarafından verilmiştir. O tabiat ki, hislerinin ifadesine has olan melodi formlarını elde etmek için insanların kendisine başvurdukları tek ve müşterek kaynaktır. Türklerin tarihi, İslâmiyetin Asya'ya girmesinden evvel onların fikrî kültürlerinin derecesini göstermek için kâfi derecede belge ihtiva etmemektedir.

VI Türklerde Musiki Tarihine Bir Bakış

Bununla beraber kabul edilmiş bir husus vardır. Bu millet menşeinden beri çok cesur ve muharip olmakla beraber asil, merhametli ve bilhassa çok misafirperver bir vasfı haizdir.

Hicrî I. asrın ortalarında Araplar İran'ı istilâ ettikleri zaman buraya onlarla beraber giren İslâmiyet Orta Asya'da çevresini daima genişletmeye devam ediyordu. Çeşitli bölgelerde oturan ve kabilelere ayrılmış bulunan Türkler yeni dini kabul etmek için uzun zaman tereddüt etmediler.

İslâmiyetin Asya'ya girmesi İran ve Türkistan'daki kavimlerin sosyal durumları üzerinde büyük bir tesir icra etmişti. Hicrî II. asırdan itibaren Asyalı Müslümanlar ve bilhassa Türkler, Araplar arasında yayılaıf fikir ve ilim hareketlerine yabancı kalmamışlardı.

Türk ve İranlı öğrenciler, her sene öğrenim yapmak üzere doğdukları memleketten, bu hareketin merkezi olan Bağdat ve Kahire gibi şehirlere gidiyorlardı.

Biz burada okuyucunun dikkatini maalesef bugüne kadar Avrupa'da yanlış tanınmış bir hakikat üzerine çekmek mecburiyetini hissediyoruz.

Hicretin ilk yıllarında İslâmiyeti kabul etmiş çeşitli kavimlerde milliyetçilik fikri daha meydana çıkmıyordu.

Çünkü bahsettiğimiz zamanlarda Arapça, Doğulularda Latin-cenin eskiden Avrupalılar arasındaki rolü ile aynı mahiyette idi. F6tis, Biographie üniverselle des musiciens, el, s.175. Kosegarten, Fârâbî'nin bu eserinin başlıca bölümlerine ve Latince tercümesine Latince olarak yazdığı Alii Ispahanensis li-ber cantilenarum magnus isimli kitabında yer vermiştir. Kose-

Türk, Arap, İranlı bir defa Müslüman olunca Hz. Mu-hammed'in: "Müslümanlar kardeştir" sözüne tâbi olarak her türlü çözülme ve ayrılık fikrini unutuyordu. Diğer taraftan biliniyor ki Türk milleti eski zamandan beri iki bölüme ayrılmıştı: Türkistan'ın doğusunda oturanlara Uygur, batısındakilere ise Türk veya Türkmen deniliyordu.

Başlangıçta Uygurlar daha medenî idiler. Dilleri Türklerin edebiyat dili idi; hattâ kendi harfleri ile yazılı kitapları vardı. Daha sonra Türkler arasında seyahat eden Nastûrî papazlar Süryanilerden alınan bir yazıyı Moğol-lara ve Uygurlar'a öğretmişlerdi. İslâmiyetin kabulüne kadar Türk dili bu yazıyı kabul ediyordu. Ve bugün bu harflerle yazılı çok eski kitaplar mevcuttur. Fakat İslâmiyet, Hicrî 350 (Milâdî 961) senesinde Türk Hakanları tarafından kabul edilince sözü geçen yazı Arap harflerine yerini bırakmak üzere tamamen terk edildi. Türk alimleri ve edebiyatçıları aynı zamanda Arap ve Fars dillerini öğreniyorlardı. Türk alimleri ilmî eserlerini çok defa Arapça9 r ve bazen Farsça yazıyorlardı. Farsça daha ziyade edebî bir lisan olarak ele alınıyordu. Eserlerini Arapça yazan Türk alimleri arasında bulunan bazılarım Arapça, Farsça yazanları da İranlı addederek Müslüman medeniyetinin tarihini yazan Batılı tarihçilerin hepsi bu nokta üzerinde yanılmışlardır. Doğru olmayan bu noktadan hareketle çıkarılan neticeler gerçeklere aykırıdır.

Fârâbî ve İbni Sînâ isimleri bu hususta bize parlak misaller vermektedir. Yukarıda da söylemiş olduğumuz gibi Fârâbî Türk idi. Bununla beraber onun eserlerinin Arapça olduğunu gören Batılı tarihçiler onu: "Meşhur Arap nazariyecisi" diye zikretmektedirler. Keza, Türklerin medarı iftiharı olan İbni Sînâ'ya aynı tarihçiler tarafından: "Arap tabiblerinin en meşhuru"92 gözü ile bakılmaktadır.

\*

Hicretin ilk asırlarından bize kalmış bulunan eski kitaplardan hüküm çıkartmak lâzım gelirse, Türkler arasında FârâbV nin ilk olarak musikinin nazariyesi üzerine bir eser yazdığını kabul etmek icap eder. FârâbVnm doğum tarihi tespit edilmiş değildir. Fakat onun biyografisini yazanlar Hicrî 339 senesinde seksen yaşım geçmiş olarak öldüğü hususunda birleştikleri için onun 259'da yani Hicrî Ill.asrın ikinci yansına doğru doğduğunu tespit etmemiz mümkündür.

Fârâbî "Kitab-ül Musiki-ül Kebir93 " isimli eserinin önsözünde kendisinden evvel musiki nazariyatı üzerinde yazmış olan müellifleri okuduğunu söylüyor; bununla beraber kendisinin "eski" diye vasıfladığı bu müelliflerin kimler olduğunu göstermediği için biz, sözü geçen bu yazarların asla Türkler olmayıp bilakis Yunanlılar olduğunu ve bunlardan musiki nazariyesini aldığını, "Yeni

garten FârâbVyz Yunan nazariyesini Arapların musikisine tatbik etmek için izah ve tefsir eden bir Arap nazariyecisi gibi bakmakla yanılmıştır(!) Araştırmalarımızın da gösterdiği gibi Arapların, Türklerin ve İranlıların musikisi için hakikatte birbirinden farklı nazariyeler yoktur. Musikideki seslerin matematik nazariyesi ister Doğulu ister Batılı olsun bütün kavimlerin musikisine tatbik edilebilir ve aynıdır, bu keyfiyet bugün de böyledir.

yazarlar" tabirinden ise 170 tarihinde Şam'da ölmüş olan meşhur Halil'i ve musiki hakkındaki eserlerin bazılarını ilk defa yazmış olan Araplar arasındaki yazarları kastettiğini zannediyoruz.94

Gayemiz Türk musikisinin tarihi üzerine bir göz atmak olup, bu büyük Türk nazariyecisinin eserinin muhtevası üzerinde söz söylemek, çerçevemizden pek tabiî dışarıda kalmaktadır. Şunu söylemekle iktifa ediyoruz: Fârâbî'nin nazarî prensipleri ve vardığı hükümler o kadar sağlamdır ki, ondan sonra gelmiş olan yazarlar ancak onun izlerini takip etmişlerdir. Bu, onun bu husustaki üstatlığının parlak bir delilidir.

Fârâbî'den sonra eserlerine malik olduğumuz Türk na-zariyecisi Avrupa'da Avicenne (370-428 H.) ismi ile tanınan İbni Sina'dır.

İbni Sînâ'mn musiki hakkındaki başlıca eseri "Kitab-ül Şifa" isimli büyük kitabının 12. bölümünde bulunmaktadır.

Fârâbî ve İbni Sînâ'mn bu iki eseri Doğu'nun bütün müzikologlarının yegâne selâhiyetli kaynağı olarak kalmıştır. Bu uzun süre içerisinde hattâ biyografi kitaplarında dahi, ister Türklerde, ister Araplarda ve İranlılarda bir musiki müellifinin meydana çıktığına dair hiçbir bilgi yoktur.

Bu iki büyük nazariyecinin eserlerinin uyandırdığı fikirlerden sonra Doğu'nun musiki dünyasında meydana gelen uzun sessizliğin sebebini, o devirde nizam ve sükûnun Orta Asya ve civarında kuvvetli ve devamlı bir hükümet tarafından tesis edilmemiş olması sebebine atfetmek mümkündür.

Nihayet Hicretin VII. asrının ortasında son Abbasi halifesi Mustasim'in saltanatı zamanında yaşamakta olan Safiyüddin Abdülmümin ismindeki bir Türk nazariye-cisi bu durgunluk devresini musiki nazariyesi üzerinde iki eser yazarak sona erdirebildi. Bunların biri "Şerefiye" diğeri de "Kitab-ül Edvar" adlarım taşımaktadır. Bu nazariyecinin eserlerinin Arapça yazılmış olmasından Arap musikisine has bir nazariyeden bahsettiği hükmüne varmamak lâzımdır.

Bu iddiamızı desteklemek için Hollanda'da Leiden şehrinde toplanan Miletlerarası Müsteşrikler Kongresi'nin Samî bölüm altıncı toplantısının birinci oturumundaki müzakerelerinden bir safhayı hatırlatmamız mümkündür.95

Land, Arap dizisi üzerindeki araştırmalarının sonucunu ortaya koyduktan sonra, Carlo Landberg meslektaşının dikkatini bu hususla ilgili bazı meseleler üzerine çekti. Ve görüşlerini ortaya koyarken, Abdülmümin'in "Şerefiye" isimli eserinden bahisle aynen şunları söyledi:

"Bütün eser içerisinde, bugün olduğu gibi Doğu'da genel bir şekilde kullanılan bu musiki için bir defa bile Arap denilmemiştir.96

94 Doğru bir fikir vermek için ben burada FârâbFmn eserinin ilk sayfasında bulunan cümlenin tercümesini veriyorum. Yazar, kendisine musiki hakkında bir eser yazmasını rica eden hamisine şöyle hitap ediyor: "Senin arzunu yerine getirmeden evvel eskiler tarafından yazılmış ve bize kadar gelmiş musiki eserleri ile, bu eskilerden sonra gelen ve bize daha yakın bir zamanda yazılmış bulunan eserleri tetkik etmeyi lüzumlu gördüm."

95 Cilt 2, s.132, Leiden-E.J.Brille, 1884.

96 Bu cümleden sonra Landberg soruyor: "O halde Arap musiki-

Hiç şüphesiz bu bizim fikrimizi tasdik ediyor; şöyle ki, tabiatın bütün insanlara vermiş olduğu bir musiki insiyaki vardır. Ve bu insiyak her milletin özel zevkine göre fikrî kültürünün artmasıyla ve içinde bulunduğu ortam ile gelişir. Binnetice musikinin cihanşümul bir nazariyesi mevcuttur ve bu nazariye prensip itibarıyla Doğu'nun ve Batı'nın bütün kavimlerine tatbik edilebilir.

Abdülmümin'in Şerefiye'si daha sonra meşhur İran mütefekkiri Kutbeddin Mahmut bin Mesut Şirazî tarafından "Dürret-ül Tâcfî Gurret-ilDibac" isimli büyük eserinde şerh ve münakaşa edilmiştir. Kutbeddin Hicrî 710 ((Milâdi 1310)'da ölmüştür.

Burada şunu kaydetmek faydalıdır ki, Kutbeddin İranlı olmakla beraber bir Türk'ün eserini şerh ve münakaşa ederken son zamanlardaki yazarların yaptıkları gibi kendi kavminin musikisi ile Türklerinki arasında farkların mevcut olacağını asla düşünmemiştir. Bunlar cer-hedilemeyen vesikalardır ve birisi Türk musikisi diğeri de Arap veya İran diye herhangi bir musikinin çeşitli nazariyelerinin mevcut olduğunun Doğulularca düşünülmediğini bir defa daha teyit etmektedirler.

Okuyucularımızın dikkati her halde şu nokta üzerinde toplanmıştır: Türk musikisinin tarihine dair buraya kadar vermiş olduğumuz izahat, Türklerin ve Türk yazarlarının yazmış oldukları eserlerin isimlerinin sayılması şeklinde olup bahsettiğimiz yüzyıllar içerisinde bu musikinin durumuna dair pratik bir fikir vermek üzere hiçbir belge ortaya konulmamıştır. Unutulmamalıdır ki modern mânâdaki musiki notası bu yüzyıllar boyunca Türkler tarafından kullamlmamıştır. Bunun neticesinde o devrin üstatlarının besteleri kaybolmuştur. Teessürle ifade

ediyoruz ki nazariye ve bibliyografya bakımından bilgi-

lerimiz mecburen mahdut kalmıştır.

ilâve etmek lâzımdır ki Fârâbî ve ibni Sînâ eserlerini 1 odalarına kapanarak ve yalnızca eski Yunan müellifle-j rinde bulabildikleri musiki ile ilgili eserlerde araştırma I yaparak yazmış değillerdir. Mesela, Fârâbî kitabının musiki aletlerine dair bölümünde diğerleri arasında Bağdat Tanburu ile Horasan Tanburu'ndan uzun uzadıya bahsetmektedir. Bu aletler onun zamanının musiki icracıları tarafından kullanılmaktaydı. Bu aletlerin perde bağı sayısı ve bunların aralarındaki nisbetler hakkında çok ayrıntılı bilgi vermektedir. Bu bilgiler ve daha birçokları Fârâbî'nin eski Yunan yazarlarının basit bir tercümanı olmadığım fakat bilakis hem eskilerin yazdıklarını, hem de zamanındaki çeşitli ülkelerin tatbikî musikisini inceleyen ve kitabında bundan nazarî prensipler çıkaran büyük kabiliyetli bir nazariyeci olduğunu geniş bir şekilde göstermektedir.

sini nerede aramalıdır?" Buna cevap veriyor: "Bedevilere ve ülkenin iç taraflarındaki gezginci olmayan kavimlere gitmelidir. Orada gerçek Arap musikisi işitilecektir." Kendi tarafımızdan ona şöyle cevap vereceğiz: "Tabiidir ki nazariye kitapları fonograf değildir; bunları incelerken sanatın tatbikatını işitmek gibi bir sonucu varılamaz, fakat Bedevilere gider ve onların musikilerini tahlil ederseniz bunu teşkil eden seslerin Abdülmümin'in eserinde izah edilmiş olan nazariyeye tamamen uygun bulunduğunu göreceksiniz.

Neticede, her ne kadar o devirde bestelenmiş melodilerden bize bir şey kalmamış olmakla beraber bu üstatların durumları, kullandıkları makamlar ve usuller hakkında az bilgilerimiz yoktur; bu da bizim için çok kıymetlidir.

Safiyüddin, Şerefiye'sinin son sayfalan arasına alfabe notasıyla bir ufak melodi egzersizi koymuş, fakat bu parça çok basit olup zamanın musiki tarzı hakkında açık bir fikir vermemektedir.

Safiyüddin'in bu küçük melodisini istisna edersek en eski Türk melodisine meşhur müellif Abdülkadir Mera-gî'nin "Makasid-ül Elhân " isimli eserinde rastlıyoruz. Kiesewetter "Musik der Araber" isimli eserinde Batılılar arasında ilk defa olarak bu melodiyi tercüme etmek istemiş, fakat tercümesi o kadar karışık bir şekil almıştır ki, Fetiş kendi yönünden bunu düzeltmek ve sözü-

mona doğru bir tercümesini vermek ihtiyacım duymamıştır.97 Maalesef, Fetiş daha fazla başaramamış bu parçanın ruhu denilebilecek olan usulünün tamamen şeklini bozmuştur.

Bahis konusu usul asrın musikişinasları arasında Reme fi8 ismi ile tanınan (12 vuruşlu) bir usuldür ve iki ritmik ayağın birleşmesinden oluşur. Bu ayakların biri trocheobacchius \_ diğeri de bir anaspeste'dh uu-,Bu durumda Remel şu şekli alır:

Bu melodinin tarihi önemli bakımından Fetiş onu "Enteresan eski bir abide" diye isimlendiriyor. Biz de tam bir tercümesini veriyoruz.

Fetiş, Histoire generale de la musique, c.l., s. 141.

Remel usulünün aralarında az çok fark olan diğer şekilleri de

Bu usul tetkik edilirse bunun

unsurundan iki defada teşkil edilmiş olduğunu düşünmek daha mantıkî sayılabilir. Bu tefsir hatalı olacaktır. Çünkü bu takdirde usul, iki uzun iki kısadan

Başkentlerini Konya'da tesis etmiş olan ve Hicrî 477'den 699'a kadar (Miladî 1084-1299) saltanat süren Selçuklular zamanında musiki çok rağbette idi. Bilhassa Türklerin büyük mutasavvıfı ve filozofu ve Mevlevi tarikatının kurucusu diye anılan Celâleddin Rûmî (604-672) bu şehirde meşhur olmuştu. Bu mübarek zat için yapılan merasimler sesli ve aletli musiki ile icra edildiği için, Konya musikinin en çok geliştiği şehirlerden biri olmuştu.

699'da Selçuklular saltanatlarının söndüklerini görünce, I. Osman, Osmanlı Türk İmparatorluğu'nu kurmuştu.

İlk Türk padişahlarının başlıca meşgalelerinin, yeni

memleketleri fethetmeleri ve imparatorluklarını genişletmeleri olduğu inkâr edilemez. Bununla beraber, fethedilen şehirlerde derhal bir cami ve yanında da, dinî ilimler tahsil eden talebeler için bir medrese, fakirleri beslemek için bir imaret, hamam ve diğer hayır tesisleri inşa ettiriyorlardı. Bu suretle, fethe devam ederken padişahlar ilim ve sanatın da gelişmesine yardım ediyorlardı.

Osmanlı padişahlarının devletin millî eğitimi hususunda gösterdikleri hassasiyet ve takdir diğer Müslüman memleketlerin en meşhur alimlerini Osmanlı başkentine çekiyordu. Sultan II. Murad'ın tahta çıkışını tebrik için Abdülkadir 826 tarihinde Semerkant'tan Bursa'ya gelip

mürekkep bir durum alacak ve bu usuller arasında kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların durumu bakımından hissedilir bir fark vardır. Yukarıdaki metinde kuvvetli zamanları/harfi ile, yarı kuvvetlileri d ile ve zayıfları da bir nokta ile gösterdik. Halbuki mürekkep usulün şöyle ifade edilmesi lâzımdır:

TÜRK MUSİKİSİ

50

yeni padişaha ithaf ettiği "Makasid-ül Elhân " isimli kitabını tahtın dibinde kendisine arzetmişti.100

Fakat siyasi olaylar aynı sene Sultan Murad'ı Rumeli'ye geçmek için Bursa'yı terke mecbur ettiğinden, Ab-dülkadir, Padişahın iltifatından uzun süre faydalanamadı ve memleketin durumunun güzel sanatlara uygun olmadığını görerek Semerkant'a döndü. Ölümüne kadar bu şehri terketmeyerek Timurlenk'in oğlu Şahruh'un hizmetinde bulundu, 838'de öldü.

Abdülkadir, Avrupa kütüphanelerinde bulunmayan iki eser yazmıştır. Bunlardan birisi "Cami-ülElhân" adını taşır ve Nur-u Osmanî Kütüphanesi'nde 3644 No.da kayıtlıdır; kendi el yazısı olan bu nüsha 818'de yazılmış ve Sultan Şahruh'a ithaf edilmiştir. İkinci eser yukarıda bahsi geçmiş olan Safiyüddin'in Kitab-ül Edvar'ımn bir şerhidir. Bu şerh dahi aynı kütüphanenin 3651 No.sında kayıtlıdır. Bu, müellifin son eseri olması gerekir, çünkü diğer eserlerinin hepsinden bahsedilmiştir.

Abdülkadir'in bu üç eserinden, kendisinin evvelâ 'Kenz-ülElhân" ismiyle çok teferruatlı bir kitap yazdığı ve bu eserin sonuna bütün bestelerinin notalı musikisini ilâve ettiği öğrenilmektedir. Bu eseri tekrar bulmak için çok araştırmalar yaptık. Bunlar neticesiz kaldığı için kaybolduğuna hükmetmek mümkündür. Bu ise, bu eserin notalı musiki ihtiva etmesi bakımından çok şayanı teessüftür.

Avrupalı müellifler Abdülkadir'e İranlı bir nazariye-ci diye bakarlar.101 Fakat bu doğru değildir. Çünkü onun doğum yeri olan Meraga şehri Azerbaycan'da, bulunmaktadır. Ve bu bölgenin nüfusu Türkmen lisanı denilen bir lisanı konuşan Türkmen kabilelerinden teşekkül eder.102

Abdülkadir bu eserlerini Farsça yazmış olsa bile, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi bu keyfiyet alimler arasındaki bir itiyadın neticesidir. Buna göre ilim ve sanat lisanı birinci derecede Arapça ve ikinci derecede Farsça idi. Netice olarak Abdülkadir'i Türk nazariyecileri arasında kabul etmemek için elimizde hiçbir sebep yoktur.

Bugün dahi Abdülkadir'e izafe edilen sözlü musikiye ait Kâr isimli büyük eserler mevcuttur. Eski Türk musikisi amatörleri bunları kıskançlıkla muhafaza etmekte ve bunların ortaya alınmasını -bir gün bunları takdir etmekten aciz olanların eline düşer korkusuyla- istememektedirler. Ben dahi bunları elde etmek için çok güçlüklere maruz kaldım Fakat sonunda çok fedakârlıklar karşılığında hepsini elde etmeyi başardım. Bu eserler bize ağızdan ağıza gelirken, hiç kimse bunların asıllarına tam ve kati bir şekilde uygun olduğunu iddia edemez. Birkaç sene evvel Türk musikisinin yaşlı bir amatör mensubuna bunu söyledim. Bana şu Türk atasözü ile cevap verdi: "Cami yıkılsa bile mihrap yerindedir."

Hakikaten şunu itiraf etmek lâzımdır ki, bu eserler hayret verici bir üslûp sağlamlığı ve taklit edilmeyen bir basitlik arzetmekte oldukları için bunları tanıyanlar asılarına uygunluluklarını itirafa mecbur kalmaktadırlar.

100 Bu kıymetli kitabın el yazısıyla bir nüshası, hususî kütüphanemin mücevheridir. 1893'te bunu İstanbul'da bir mezattan 100 Frank gibi hiç mesabesinde bir fiyata satın aldım. Aynı eser 1061 No. ile Leiden Kütüphanesi'ndedir.

"" H. Riemann onu "Arap musiki yazarı" diye tavsif eder. Dicti-onnaire de musigue'm ilk sayfası.

Sultan II. Murad zamamnda Türkler arasında Hızır bin Abdullah isimli diğer bir müellif meydana çıktı ve Padişah'ın emri ile bir musiki kitabı yazdı. Bu kitabın muhtemelden tek nüshası bende; ikinci nüshası Berlin1 dedir.103 Bu eser Kiesevvetter'in "Arap Musikisi" adlı eserinde listesi bulunan 18 eserin 15'incisi olup Kiesewet-ter kitabını yazmadan bunları tetkik etmiştir.

Hızır bin Abdullah'ın eserininin giriş kısmı okunursa, Sultan II. Murad'ın musikişinasları çok takdir ettiği ve Saray'da verilen konserlerde bulunduğu görülür. Onun saltanatı esnasında meşhur üstatlar arasında musahiplerinden üstat Sinan, üstat Hacı Ali, üstat Hüseyin, üstat Ali gibi saz sanatkârları ve üstat Emin ile üstat Muhammedi isimli seslerinin güzellikleri ile ve tegan-nîlerinin ustalığı ile temayüz etmiş iki sanatkâr vardı.

Aynı devirde Ahmetoğlu Şükrullah isimli bir musiki yazarı Abdülmümin'in "Kitab-ül Edvar'\m Türkçe'ye çevirmiş olup bu eserin İstanbul'da tek olduğunu zan-netiğim nüshası bendedir. Bu yazar sözü geçen eseri yalnız tercüme ile iktifa etmemiş tercümesinin sonuna o zaman Türkler tarafından kullanılan musiki aletleri hakkında çok kıymetli teferruatı ve musiki ile ilgili diğer meseleleri 21 bölüm halinde tercümesinin sonuna eklemiştir.

İstanbul Fatihi Sultan II. Mehmed devrinde Türkler arasında tek bir musiki nazariyecisi görüldü. Bu meşhur Abdülkadir'in oğlu Abdülaziz'dir. Sultan II. Mehmed'e ithaf ettiği "Nekavet-ül Edvar" isimli eserinden anlaşıldığına göre, babasının ölümünden sonra Abdülaziz eserini Padişah'a takdim için İstanbul'a gelmiştir. Bu eserin tek nüshası 3646 No. ile Nur-u Osmanî Kütüphane-si'nde mevcuttur.

II. Mehmed'in oğlu ve halefi Sultan Bayezid, Velî vasıflı olmakla beraber güzel sanatları çok teşvik ederdi. Onun saltanatı zamanında musiki ile ilgili iki müellif mevcuttur. Bunlardan biri Şeyh Muhammed bin Abdül-hamid-el Ladikî olup musiki hakkında iki eser ile meşhur olmuştur. Bu eserlerin bir tanesi bilhassa çok mühimdir. Şeyh Muhammed'in iki eseri Batı müzikologla-rınca bilinmemektedir. Şeyh Muhammed'in adındaki Ladikî kelimesinden anlaşılacağı üzere bu müellif Anadolu'da Amasya yakınındaki Ladik kasabasında doğmuştur. Sultan II. Bayezid tahta çıkmadan önce Amasya valisi idi. Şeyh Muhammed bu Veliaht'e bağlı idi. Veliaht'in padişahlığından sonra "Fethiye" isimli eserini yazdı ve efendisine ithaf etti. Bu eserin tek nüshası İstanbul'da Sur dışındaki Yenikapı Mevlevihanesi'nin kütüphanesinde bulunmaktadır.

Şeyh Muhammed'in diğer eseri daha az teferruatlı olup 3655 No. ile Nur-u Osmanî Kütüphanesi'nde mevcuttur. II. Sultan Bayezid devrinin diğer müellifinin ismi "Mah-mud"tur Kendisi meşhur Türk nazariyecisi Abdülkadir'in torunudur. Eserinin adı Makasid-ül Edvar olup Nur-u Osmanî Kütüphanesi'nde 3649 No.'da mevcuttur.

102 Intröduction â l'histoire de l'Asie: Turcs et Mongols adlı eserinde Leon Cahun bu bölge için, "Azerbaycan uzun yıllardan beri dil ve nüfus bakımından Türk memleketi olup kendisini Timur'a gönül rızası ile adamıştı" diyor. S.489. Bu eser Armand Collin Ş.Paris 1896'da yayınlandı.

103 Berlin Kütüphanesi, Dirz Kolleksiyonu.

II. Sultan Bayezid'in ikinci oğlu Şehzade Korkud Avrupalılarca "Korad" ismi ile tanınmış olup Türk musikisi tarihinde seçkin bir yer sahibidir. Çok tahsil görmüş olan bu şehzade babasının sağlığında Anadolu'da Teke Sancağı valisi idi. Diğer ilimler arasında musikiyi İran'dan getirtmiş olduğu Zeynel Abidin isimli usta bir hocadan öğrenmişti. Hattâ "Ruhefza" adı ile bir musiki aleti de icat etmiştir. Fakat bu icadının şekli ve nevi hakkında kafi malûmat yoktur.

Bununla beraber Şehzade Korkud'un bazı eserler bes-

104 Bu makam Hüseyni makamından başka bir şey değildir. Fakat Kürtler bunu çok sık kullandıkları için onlara has şekli taklit ederek Kürdi ismi verilmiştir.

telediği, hayat hikâyesinden anlaşılmaktadır. Bunları elde etmek için çok araştırmalar yaptım; eski bir kitapta Türk alfabe notası ile yazılmış bir tanesini bulmakla az çok bahtiyar oldum. Burada, hattâ Türkler için dahi şimdiye kadar hiç neşredilmemiş olan bu eserin tercümesini veriyorum. Bu eseri icra ederken bir hüzün hissi duymaktan kendimi menedemiyorum. Bu hazin parça, küçük kardeşi Yavuz Sultan I. Selim tarafından 1513'de idam ettirilen talihsiz Şehzade Korkud'un feci akibetini zihnimde canlandırmaktadır.

İşte Korkud'un eseri:

105 Kuvvetli zamanlar/harfi ile zayıf zamanlar nokta ile yarı kuvvetliler d ile ifade edilmiştir.

Kürdi makamında Peşrev (bir nevi giriş)

TÜRK MUSİKİSİ

II. Sultan Bayezid'in saltanatının sonuna kadar Osmanlı Türklerindeki musiki tarihi her ne kadar olaylarla dolu idi ise de musiki bakımından bu Padişah'ın saltanatından sonra geçen bir asırlık süre içinde tamamen boşluk arzeder.

Gerçekten ilk Osmanlı Padişahları Mevlânâ Celâled-din Rûmfnm tarikatına mensup olduklarından ve çok defa aynı sikkeyi106 taşıdıklarından Ney107 ve Rebab'ı101 ve diğer musiki aletlerini dinlemeyi çok seviyorlardı ve bu zevk Türklerde musiki kültürünün gelişmesine oldukça katkıda bulunuyordu. Bununla beraber Sultan I. Se-lim'den (Yavuz) sonra tahta çıkan padişahlar vakitlerinin çoğunu iç ve dış harplerle geçirmişler ve musikişinaslarla meşgul olmak imkânını bulamamışlardır; bunun sonucu da yetişen musikişinasların gitgide azalması olmuştur.

Bu duraklama devri IV. Sultan Murad'ın saltanatına kadar sürdü. Hicri 1048 tarihinde bu padişah Bağdat'ı fethettiği zaman harp esirleri arasında "Şahkulu"isminde çok usta bir musikişinasa rastladı. Padişah onu kendisi ile birlikte İstanbul'a getirerek İmparatorluğunun başkentindeki halkın musiki zevkinin tekrar geliştirilmesi ile vazifelendirdi. Şahkulu'nvn İstanbul'a gelişi Türk musikisi tarihinde gerçekten yeni bir devir açtı.

Dimitri Kantemir109 bu konuda aşağıdaki bilgiyi vermektedir:

"Murad'ın bu husustaki hunharlığı İranlıların gözünün yaşına bakmadı. Çünkü hiçbir esiri bağışlamamaya kararlı idi. Ve ne şartlar altında olursa olsun hepsini boğdurdu.

İnfazlar başlayınca bir musikişinas, kendisini idam ile görevli subaya infazı biraz geciktirmesini ve Padişah'a bir söz söylemesine imkân verilmesini rica etti. Kendisini Sultan Murad'ın huzuruna çıkarttılar ve söyleyeceğini sordular."

"Ey büyük Padişah" dedi. Musiki gibi nefis bir sanatın bugün ben Şahkulu ile birlikte yok olmasından üzülmeyiniz. Ben Padişah'ın hizmetkârıyım. Ben hayatıma hayattır diye değil, fakat daha bütün derinliklerine vasıl olamadığım musikinin yalnızca aşkı için acıyorum. Bu ilâhi sanatın içerisinde tekâmül etmem için birkaç zaman daha çalışmama müsaade ediniz. Eğer emelime vasıl olmak bahtiyarlığına erişirsem kendimi sanki sizin devletinizin sahibi imiş gibi zannedeceğim." Kendisine bu husustaki ehliyetini gösterritek üzere bir tecrübe yapmak fırsatı verildi; eline bir Şeştar alarak tatlı bir sesle Bağdat'ın kanlı zapünı ve Sultan Murad'ın zaferini çalıp söyledi. Padişah gözyaşlarını tutamayarak kendisinin bu ustalığı konusunda idam edilmemiş olanların infazlarını

106 Mevlevîlerin başlarına giydikleri keçeden uzun bir takkedir.

107 Kamıştan bir nevi flüt.

108 yay ile çalınan 2 veya 3 telli küçük bir çalgıdır.

109 D.Cantimir, Histoire de l'empire othoman (Paris, 1743), c.3, s.101.

durdurmakla kalmadı, üstelik onları serbest bıraktı. Musikişinası ise kendisi ile birlikte İstanbul'a getirdi ve onun İran'da bestelemiş olduğu, fakat sanki Bağdat harabeleri altında gömülü kalan ve taklidi mümkün olmayan eserlerini de Türkiye'de tekrar yaşattı."

Sultan IV. Murad'dan sonra gelen IV. Mehmed ve III. Ahmed musikiye ve musikişinaslara karşı çok iyi davrandıkları için onların devirlerinde seçkin musikişinaslar yetişmiştir.

Yukarıdaki bölümü eserinden almış olduğumuz tarihçi Moldavyalı Prens Kantemir, Sultan III. Ahmed zamanında İstanbul'da Türk musikisi sahasında parlamış olan musikişinaslardan biridir.

Kantemir, Türk alfabesinin harflerini kullanarak bir nota icadını kendisine maletmektedir.110 Bununla beraber yukarıda söylemiş olduğumuz gibi böyle bir nota Ab-dülkadir zamanında dahi bilinmekte idi ve bu müellif tarafından eserlerinde kullanılmıştı. Bundan başka İstanbul'da Yenikapı Mevlevihanesi'nin kütüphanesinde 1247 no.da kayıtlı olan edvar kitabı sonradan Beyoğlu Kule-kapı Mevlevihanesi'ne şeyh olan Nâyî Osman Dedeili'nm eserlerini Türk alfabesinin harfleri ile ifade eden bir nota ile bestelediğini göstermektedir. Zaten Kantemir ile Nâyî Osman Dede'nin kabul ettikleri işaretler arasında oldukça hissedilir derecede farklar göze çarpmaktadır. Mesela: Muhayyer perdesi için Kantemir yalnız (p) mim harfini kabul ettiği halde Osman Dede mim ve ha harflerini bitişik olarak(ız\şeklinde kullanmıştır.

Bu gibi farklardan şu hükme varılabilir ki, Kantemir, kendisinin iddia ettiği gibi Türkler'de ilk notanın mucidi değildir. Elimizdeki vesikalara göre kendisi, şekli ve esası, Hicrî IX. asırdaki Türkler'in zamanına kadar uzanan bir özel nota sistemini tekrarlamaktan başka bir şey yapmamıştır fikrindeyiz.

Osmanlı hanedanının 24. Padişahı Sultan I. Mahmud (1730-1754) büyük kabiliyet sahibi bir musikişinastı. Eserlerinin unutulmaktan kurtulmuş olan bazıları eski musikinin amatörleri tarafından çok takdir edilmektedir.

Ecdadının tahtına Hicri 1203 (M.1788) tarihinde çıkan Sultan III. Selim Türkiye'de musikişinasların tam mânâsı ile koruyucusu olarak kabul edilmelidir. Gerçekten III. Selim saltanatı zamanında Türk musikisi tekâmül ve terakkinin zirvesine ulaşmıştır. Kendisi de şeh-

110 Tarih kitabında c.2, s.236 şöyle diyor: "Türkler kendilerince malûm olmayan ve benim icat etmiş olduğum notayı bana borçludurlar."

111 1172'de vefat etmiş ve Galata Mevlevihanesi'ne defnedilmiştir. Hz. Muhammed'in Miracını anlatan çok şayanı dikkat bir eserin güftesi ve rivayete göre bir gece içinde yapmış olduğu bestesi ona aittir.

zadelığınden beri bir musikişinas ve mükemmel bir bestekar olan Sultan Selim tahta geçişinden sonra da musiki ve musikişinaslarla ilgisini kesmemiş ve onlara ihsanlarda bulunmuştur.

Kendisinin bu sanata olan bağlılığı yüzyıllardan beri Turkler'de eksikliği görülen musiki müelliflerinin meydana çıkmasına sebep olmuştur. Yenikapı Mevlevıhanesi11^ şeyhi Abdülbaki Dede Hicrî 1207 Pa-dişah'ın emri üe bir tatbikî musiki eseri yazmıştır.113 Sultan Selim bunu çok takdir etti ve Nâyî Osman Dede ile Kantemir'in yazmış oldukları iki nota sistemi unutulmuş ve terkedilmiş olduğu için musikiyi kaleme alabilmek üzere takıp edilecek kaideleri ihtiva eden bir eser yazmasını ona emretti.

Abdülbaki Dede'nin Padişah'm emri üzere yazmış olduğu uçuncü bir alfabe notası kendinden evvelki iki taneden çok farklıdır. Müellif bu notanm kaidelerini Tahririye" adındaki ve Padişah'a ithaf ve takdim ettiği eserinde izah eylemektedir.

Sultan Selim'in besteleri oldukça fazladır. Birçoğu bugün dahi mevcuttur.

Yeniçerileri yok eden Sultan II. Mahmud (1808-1839) bir musiki âşığı idi. Onun saltanatı zamanında Türk musikisi III. Selim zamanındaki parlaklığını muhafaza etmiştir. Bu padişahın bestelediği bazı şarkıların sanat kıymetlen zamanının en tanınmış bestekârlarının şarkılarından üstündür.

II. Sultan Mahmud'un vefatından sonra her ne kadar oğlu Sultan Abdülmecid Türk musikisini sevmiş ve ona hürmet etmiş ,se de ondan sonra gelen kardeşi Sultan Ab-

msalltfna,tinda Avrupa musikisi saraya ve Türk toplumunun yüksek tabakasına nüfuz etmeye başladı.

Sultan II. Mahmud tarafından 1826'da Yeniçeriler'in yok edilmesinden evvel Türkler'deki askerî musikinin görünüşü tamamen kendine hastı. Aşağıdaki resim sarayın onunde konser veren bu musiki topluluğunu göstermektedir:

Şekil 1

\_ Türk bandosu bünyesi itibarıyla altı bölüme ayrılmakta ıdı ve her bölüm dokuz şahıstan ibaretti. Bu bölümlerin birincisini Zurnazen'ler (bir nevi Türk obuası) teşkil ediyordu. Şeflerinin unvanı Mehterbaşı idi (resimdeki no.

Gerçekten Mevlevîlere Türk Benediktenleri denilebilir. Çünkü bunların çoğu şair, edip, musikişinas veya bazı sanatlarda us-talaşmış idiler; maalesef bugün içlerinden pek azı eskilere benzemektedir.

113 Bu eserin müellifinin yazdığı nüsha Tetkik ve Tahkik ismiyle

1). Avrupahlar'daki gibi elde baget ile topluluğu idare etmiyor kendisi de zurna çalarak sanatkârların meydana getirdiği dairenin ortasında yalnız olarak duruyordu.

2- İç oğlan başçavuşları; bunların şefi (no. 2) keza heyetin ortasında ve Mehterbaşı'nın tam karşısında bulunuyordu.

danlar (Tabılbazlar); bunların şefleri (no. 3) Mehterbaşı'nın yardımcısı unvanını taşırdı.

ÇaIuan!ar (Halilezenler); onların da sayısı şefleri

davul çalanla™ arka sırasında yer alırlardı.

5- Nakkarezenler (Küçük dümbelekler); bütün heyet ayakta durduğu halde Nakkarezenler ve şefleri (no 5) otururlardı.

6- Boruzenler (bir nevi trombon); onların da Boruzen-başı namı ile bir şefleri (no. 6) vardı.

Yeniçeriler'in yok edilmesinden sonra Sultan Mahmud un onların musikisini devam ettirmesi mümkün değildi. Avrupa'daki gibi askerî bandolar kurulması arzusu ile bu ışı İstanbul'da bulunan Manguel nammdaki bir sete havale etti. Birkaç zaman sonra bu zatın kâfi ehliyeti olmadığı anlaşıldı. Hükümet Avrupa'dan daha usta bir musiki şefi getirmeye karar verdi.

1831'de meşhur İtalyan bestekârı, Gaetano Donizetti nın kardeşi Giuseppe Donizetti, elinde Sardunya kralı nezdındeki Türkiye elçisinin bir tavsiye mektubu olduğu halde istanbul'a geldi.

G.Donizetti, Padişah'm hassa alayının musikisini teşkilatlandırdı. Türk ordusunun diğer bandoları onun yolundan gittiler ve birkaç zaman sonra her tarafta Avrupa usulü kurulmuş askeri bandoların sesi işitilmeye başlandı.

Donizetti'nin zekâsından ve çalışmasından tatmin olan Padişah kendisine paşalık rütbesi verdi.

10 Şubat 1856'da İstanbul'da ölen Donizetti Paşa'nın yerini Guatelli namında başka bir İtalyan aldı. Bu da selefi gibi ilende paşalık rütbesine nail oldu ve Sultan Ab-dülazız, V. Murad, II. Abdülhamid'in saltanatlarında devlet hizmetinde bulunarak 1899'da İstanbul'da öldü

Guatelli Paşa'nın ölümünden sonra Aranda Paşa za-namında, yine bir İtalyan musikişinası onun yerini aldı Sultan II. Abdülhamid'in takdirlerine mazhar oldu Onun tahttan inmesinden sonra da memleketine döndü.

Bugünkü Padişah114 Sultan Mehmed Reşat V hassa alayı mızıkasını Saffet Bey namında, Paris Konservatu-varı'nda tahsil etmiş ve Ambroise Thomas'nm talebesi olmuş meşhur flütçüye emanet etti.

Yenikapı Mevlevihanesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. 114 Bu eserin 1913'te yazılmış olduğunu belirtmek lâzımdır. O zamandan beri Sultan Mehmed Reşat V. vefat etmiş olup, halen VI. Mehmed saltanat sürmektedir.

Sabık Padişah Sultan II. Abdülhamid'in uzun ve kati saltanat devri esnasında hususî toplantılar yasak edildiği için Türkler'de musikinin gelişmesi teşvik edilmemişti.

1909'da Kanunu Esasi'nin yürürlüğe konması ile meydana gelen yeni rejim musikiseverlere ümit verdi, fakat bugüne kadar hükümet Osmanlı başkentinde bir millî konservatuvar kurulmasının acele ihtiyacına rağmen hiçbir teşebbüste bulunmadı.

Bazı hususî şahıslar İstanbul'da Türk musikisi sazende ve hanendelerini bir araya getiren bazı musiki cemiyetleri kurmaya teşebbüs ettiler ve ara sıra da halkın çok zevk aldığı bazı konserler vermeye başladılar. Fakat her şeyin hükümetten beklendiği Türkiye'de malî kaynak ve ciddi bir himaye eksikliğinden mahrum olan şahsî teşebbüsler kısır kalmaya mahkumdurlar.

Bütün münevverler Osmanlı hükümetinin İstanbul'da bu işe layık bir konservatuvar kurulması için teşebbüse geçmesini bekliyorlar. Avrupa'da aynı ismi taşıyanlarla İstanbul'dakinin farkı şu olacaktır: Buradaki Avrupa musikisini nazarı itibara almakla beraber umumiyetle Doğu musikisine ve bilhassa Türk musikisine çok geniş bir yer verecektir. Bu suretle bu müessese vasıl olmak istenen gayeyi elde edecektir: "Musiki bakımından Doğu ile Batı'yı ayıran maniayı ortadan kaldırmak."

VII

Türklerin Kendi Musiki Nazariyeleri Hakkında Bilgilerinin Bugünkü Durumu

Dünya Musikişinaslarının Biyografisi isimli eserinin üçüncü cildinde kendi hayatını yazarken Fetiş şu satırları ilâve ediyor:115

"Bir kimsenin kendisinden bahsetmesi daima gülünçtür; uzun konuşulursa daha beter gülünç olur. Bununla beraber yazdığım eser beni böyle yapmaya mecbur etti."

Kendi musikilerinin nazariyesi üzerinde Türkler'in bilgisi hakkında bir fikir vermek istediğimde Fetis'in bu sözünü hatırladım; gerçekten bu bölümün konusu -tabiatım itibarıyla bundan nefret etmekle beraber- uzunca bir şekilde kendimden bahsetmeye beni mecbur kılıyor. Okuyucularımın beni affedeceklerini zannediyorum.

Bundan evvelki bölümde okunmuş olduğu gibi Türkler arasında Fârâbî zamanından itibaren ilk Osmanlı Padişahları devrine kadar birçok nazariyeciler meydana çıkmıştır. Fakat son yüzyıllar içerisinde musikinin nazarî cephesi tamamen terkedilmiş ve musikişinasların bütün endişeleri paşalar ve büyük asilzadeleri eğlendirmek için bu sanatı icra etmek olmuştur. Bunun içindir ki, yukarıda zikredilmiş olan nazarî eserler dışında bir Türk musikişinası tarafından yazılmış hiçbir yeni eser ismi söylemek mümkün olmadığı gibi Fârâbî, İbni Sînâ ve diğerlerinin tesis ettikleri kurallara göre kendi öz musikisinin

H5 Fftis, s.226.

nazariyesini izah etmeye muktedir yeni bir Türk musikişinasının ismi de mevcut değildir.

Sekil 2 Musiki çalışmalarımın başında bu durum dikkatimi çekmişti. Meşhur bestekâr Zekâi Dede merhumdan meş-kederken Fârâbî ve onun takipçileri gibi Türk nazariye-cilerinin koydukları kaideleri, bana izah edecek bir hoca da arıyor idim. Nihayet aradığımı, Beyoğlu'ndaki Mevlevî tekkesinin şeyhi merhum Şeyh Ataullah Efen-di'nin şahsında buldum. Buraya hatıra olarak, tekkenin bahçesinde ve benim ilk musiki nazariyesi dersini almaya gittiğim gün çekilmiş olan resmi koyuyorum. Resimde tekkenin bütün mensupları görülmektedir. Ortada A harfi ile gösterilen ve sikkesinin üzerinde destar olan, çok muhterem hocam Ataullah Efendi'dk.

Kendisi, ilimde çok yüksek mertebesi olan bir zat idi; Fransızca ve İtalyanca bilirdi, fevkalâde kanun ve ud çalardı. Eski Türk, Arap ve İran nazariyecilerinin eserlerini hülâsa olarak tetkik etmişti; fakat memleketin fikrî durumu sebebiyle ve kendisinin de söylediği gibi bu nevi çalışmalara halkın rağbet etmemesi dolayısıyla, nazarî incelemelerini derinleştirmemişti. Ricam üzerine haftada bir günü bana hasredip, musiki nazariyesi dersleri vermeyi kabul etti. Tekkeye her salı günleri gidiyordum. Bir sene sonunda musiki nazariyesi konusunda hocam kadar kuvvetliydim, o da benim ilerlememden çok memnundu.

Daha sonra beni araştırmalarımızın neticelerini neşretmeye davet etti. Bu ana kadar musiki literatürü aşağı yukarı mevcut değildi ve ben musiki araştırmalarıyla Türkler'in zevkini uyandırmak ve amme efkârının bunun neticeleri üzerine dikkatini çekmek istiyordum.

Bu gaye için İstanbul'daki İkdam gazetesinin sütunlarını seçtim. İlk makalem 6 Nisan 1898'de çıktı. Bundan sonra devam eden makalelerimin bazı çevrelerin ve bazı şahısların beni kıskanmalarına sebep olduğunu çok iyi hissediyordum. Kim olduğum, kaç yaşında bulunduğum, buna benzer musiki araştırmalarını nerede takip edebildiğim bilinmek isteniyordu. İşte o zaman meşhur Türk halk muharriri Ahmet Mithat Efendi116 Paris'te çıkan Illustration mecmuasımn kapağında gördüğü basit bir ticarî ilâna sanat bakımından, bu ilânda gerçekten mevcut olmayan bir önem atfederek neşretmekte olduğu Tercüman-ı Hakikat gazetesinde bir makale yazdı.

ll6 29 Aralık 1912'de ölmüştür.

TÜRK MUSİKİSİ

55

Bu ilânın mevzuu, Alterman isimli bir lütiyenin imal etmiş olduğu beş telli bir alto keman idi. Bu aletten makalesinde bahseden ve bunu Türk musikişinaslarının dikkatine arzeyleyen Ahmet Mithat Efendi bu hususta bazı hatalı müşahedelerde bulunmuştu. Makale yazmakta olduğum gazetenin (İkdam) idaresi, bu makaleyi ertesi günü benim bilgimin dışında olarak neşredip sonunda da benim bu hususta bir makale yazacağımı ilâve etmişti.

Çok ölçülü ve çok hürmetkârane bir tenkit makalesi yazarak meşhur muharririn yanlışlarını tashih etmek serbestisini ele almıştım. Bu durum kendisinin hiddetlenmesine yetti. Buna şiddetle hücum etti ve bu fırsat dolayısıyla meydana diğer musiki meseleleri de çıkmış olduğundan bundan ancak muarızımın durumunu şiddetlendirdiler. Nihayet Mithat Efendi, basındaki bütün münakaşalarında önceden kabul etmiş olduğu tarza uyarak, ihtilaflı meseleler üzerinde hususî bir risale yazacağını ve benim gibi bir çocukla117 münakaşaya devama tenezzül etmediğini bildirdi.

Haklı olarak denebilir ki, İstanbul basınının okuyucularının dikkatini bunun kadar çekmiş olan bir ilmî münakaşa çok nadir görülmüştü. Konusu da Kemana bir tel ilâvesi gibi ilgi çekici bir başlık taşıyordu.118 Musikişinas olmayan şahıslar ve basit musiki amatörleri bu münakaşa ile ilgileniyorlardı. Diğer taraftan Mithat Efen-tf/'nin bu işte yalnız olmadığını ve makalelerime karşı az çok cephe alanların da kendisinin etrafında toplandıklarını öğreniyordum.

Bununla beraber alim muarızım, susacağını haber verdikten sonra sözünü tutmadı ve müstear isimler altında bana hücuma devam etti. Bundan başka şiddetli kalemini benim diğer rakiplerimin hizmetine arzederek, umumî efkârın hakkımdaki teveccühünü saptırmak için çok şiddetli polemiklere girişti. Bunlar çok acayip iddialar ihtiva ediyordu ve mesela bunların içinde şöyle fikirlere rastlanıyordu:

"Bugün zannediliyor ki birbirinden ayrı biri Doğu, diğeri Batı olarak iki çeşit musiki vardır; halbuki bu yanlıştır!"

Böyle düşünenlerle münakaşa etmem elbette faydasızdı, fakat muarızlarım mücadeleye devam ettikleri için ben de kendimi müdafaa mecburiyetindeydim.

Bu münakaşa esnasında içinde bulunduğum durumu tam olarak düşünebilmek bir Batılı için katiyen imkânsızdır. Münakaşa edilen hususlar üzerinde ve gerçeğin nerede olduğuna hüküm verebilecek bir amme efkârı mevcut olmadığı için okuyucular kuvvetli konuşana ve ortaya mükemmel fakat saçma iddialar atana hak veriyorlardı. Uzun uzadıya ve faydasız olarak devam etmeye meyli olan Doğu ve Batı musikilerinin nazariyeleri arasındaki farkla ilgili bu münakaşayı kısa kesmek için bir plan tahayyül ederek İkdam sütunlarında muarızlarımdan şu basit istekte bulundum:

O zaman 25 yaşında idim.

Bu münakaşa, o kadar meşhur oldu ki, Hürriyet'in ilânından (1908), yani bu münakaşanın tarihinden 10 seneden fazla zaman geçtikten sonra bir mizah gazetesi olan Kalem, Ahmet Mithat Efendi'yi her birinin üzerinde kendisinin basındaki eski münakaşalarının ismi yazılı bulunan kâselerle etrafı çevrili bir eczacı şeklinde tasvir etti. Bu kâseler arasında birisinin üzerindeki yazı şu başlığı taşıyordu: "Kemana bir tel ilavesi!"

"Malûmdur ki pestlikleri ve tizlikleri bakımından musiki sesleri arasındaki fark bu sesleri meydana getiren tellerin titreşim sayısı ile tespit edilir. Avrupa musikisinde kullanılan seslerin titreşimlerinin sayısı bunlardan bahseden eserlerde gösterilmiştir. Doğu musikisinde kullanılan seslerin sayısına gelince, bunlar bu sesleri meydana getiren tellerin uzunluğunu veren nisbetlerle eski na-zariyeciler tarafından gösterilmiştir ve bu nisbetlerin yardımı ve tellerin titreşimlerinin sayılarını tespit etmek kolaydır. Çünkü bu sayı tellerin uzunluğu ile ters orantılıdır. Şimdi 870 titreşimli normal diyapazonu hareket noktası olarak alınca Doğu musikisinde kullanılan Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol ve La notalarının her birine ait sayılar nelerdir? Ve bu noktalarla Avrupa musikisinde aynı ismi taşıyanlar arasındaki fark nedir?"

Muarızlarıma bir gazetede bana cevap vermeleri için bir haftalık bir süre veriyordum. Aynı zamanda şunu da bildiriyordum ki eğer cevap vermek imkânları yok idi ise bu sükûtları kendilerinin Doğu musikisinin hangi seslerden meydana geldiğini bilmediklerini gösterecekti. Bu takdirde kendileri ile her türlü münakaşaya son verecektim.

Giriştiğim iş oldukça cesurane idi; şunu kolayca far-zetmek kabildi, eğer muarızlarım ortaya konan suallerden habersiz idi iseler başkalarına müracaat edip cevabı onlar tarafından neşredebilirlerdi. Bununla beraber bu suallere cevap verecek ehliyette İstanbul'da ancak iki tane Türk musikişinasının mevcut olduğunu biliyordum; bunlar benim çok yakın dostlarımdı. Bu mevzuda onların ağızlarından tek kelime dahi çıkarmayacaklarını bildiğimden ortaya konan sualin cevapsız kalacağı benim için muhakkaktı.

Bu husus gerçekleşti. Muarızlarım bir cevap veremediler ve bunun bir fizik meselesi olduğunu, musikişinasların da bu gibi meselelerle meşgul olmadıklarını beyan ile yetindiler!

Okuyucular, musiki nazariyesi üzerindeki bir münakaşada böyle bir cevabın bir ricat tarzından başka bir şey olmadığına tabiatıyla hükmetmişlerdi. Ve bu benim için yeterli idi. Bununla beraber muarızlarım bu hezimeti hazmedemeyerek taraftarlarından birini Sabah gazetesinde neşrettiği bir makale ile öne sürdüler. Tellerin titreşimleri hususundaki sualimi bu makale sahibi "koyun postunun kıllarını saymaya" benzetmeye kadar gitti.119

Tahkir edici bu benzetme, İstanbul'un o ana kadar münakaşanın ilgisiz seyircisi olan ilim âlemini harekete geçirdi. O devirde rasathane müdürü olan çok tanınmış Türk fizikçisi ve matematikçisi Salih Zeki Bey120 bu münakaşaya müdahaleye kendisini mecbur görerek bu gafil polemikçiyi, gereği gibi tekdir etti. Zavallı şeytan, Salih Zeki Bey'in ezici ehliyeti karşısında cevap vermeye dahi teşebbüs edemeyerek sessizce çekildi.

Fakat böyle bir hal tarzı doğrudan hezimete uğrayanlara çok ağır gözüktü. Ve meşhur Ahmet Mithat tekrar

Lüzumsuz işler yapıldığı veya bir delinin faaliyetinden bahsedildiği zaman kullanılan bir Türk atasözüdür. Kendisi bugün (1913) Maarif Nezareti'nde müsteşardır. İsmi Fransız şarkiyatçılarınca bilinmektedir. Paris'te Baron Carra de Vaux ile birlikte Ayasofya Kütüphanesi'nin eski bir yazmasını tercüme ve neşretmiştir. Journal asiatique Araplarda matematik hakkında onun makalelerini de ihtiva etmektedir.

TÜRK MUSİKİSİ

56

perde arkasından kendini gösterdi.

Bu defa Salih Zeki ile Ahmet Mithat arasında musiki fiziği konusunda bir tartışma çıktı. Edebî hayatının başlangıcında bütün ilmî meselelere cesurane bir şekilde temas etmiş olan Ahmet Mithat Efendi meşhur fizikçi Salih Zeki Bey'in esaslı tenkitleri karşısında kendisini çok bedbaht hissediyordu. Okuyucular bu çok bilgiç alimin şöhretinin sona erdiğini ve Türkler'de ihtisaslaşma zamanının artık meydana çıktığını söylemeye başladılar.

Osmanlı Maarif Nezareti tarafından mektepler için kabul edilmiş olan fizik kitabında Salih Zeki Bey akustikle ilgili bahsi Batı müelliflerine göre yazmıştı. Ve bunu yazarken Doğu musikisinde kullanılan sesler arasında mevcut olan nisbetleri tanımak merakını da ortaya koymuştu. Bu münakaşa kendisine benimle münasebet kurmak fırsatını vermişti. Kendi imal ettiğim bir sonomet-re üzerinde araştırmalarımın sonuçlarını meşhur fizikçiye anlattım; bunları doğru buldu ve makalelerinin birçoğunda benim çalışmalarımı zikretmek nezaketini göstermekle beraber o zamana kadar tamamen hayalî bir ilim şeklinde ele alınmış olan Doğu musikisinin nazariyesinin fizik temellerini ilk defa izah etmiş olduğumdan dolayı beni alenen tebrik etti. Keza Darülfünun'daki fizik derslerinde öğrencilerine bundan uzun uzadıya bahsetti.

Bu suretle okuyucular Ahmet Mithat ve arkadaşlarının bana karşı ne kadar haksız davranmış olduklarını takdir etmek imkânını buldular. Bununla beraber Mithat bu itham altında kalmak istemedi. Bir giriş yazısında çok ustalıkla tavır değiştirerek Salih Zeki'nin ilmî müdahalesiyle münakaşanın faydalı bir sonuca ulaştığını beyan ediyordu. Sonra da Pythagoras dizisi üzerinde yeni bir münakaşa açmaya teşebbüs eyleyip, hakkımdaki iltifatla dolu iki uzun makale yazarak Salih Zeki'nin makalelerinde zikrettiği çalışmalarımdan dolayı da beni tebrik ediyordu. Fakat, benim bu oyuna gelmeyip kendisinin makalelerindeki bütün yanlışları inkâr edilmez delillerle ortaya koyduğumu görünce münakaşayı dostça halletmenin mümkün olmadığım sonunda anladı; münakaşaya devama vakti olmadığım söyleyerek birden bire geri çekilmekten başka bir çare bulamayarak sustu.

Beni en çok üzen de şu oldu: Doğu musikisi nazariyesi yüzyıllar boyunca Türkler tarafından bilinmiyordu. Fakat senelerce Batılı ve Doğulu yazarları inceleyerek gerçek ve güzel bir sanatın karanlık noktalarım aydınlatmaya muvaffak olmuştum. Haklı bir takdir beklerken Ahmet Mithat beni tebrik etmekle beraber, çalışmalarımın önemini azaltmak gayesi ile, bu nazariyenin bilinmeyen bir şey olmadığını iddia ediyordu.

İstanbul basınım oldukça uzun süreden beri meşgul eden bu meseleye kesin bir sonuç vermeyi yeniden arzu ettim. Doğu musikisinin nazariyesi üzerinde iki başka sual ortaya atarak bunları İkdam gazetesinde121 yayınladım ve dedim ki İstanbul'da Türk musikisinin nazariyesini bilen yalnız iki kişi vardır; biri Beyoğlu Mevleviha-nesi şeyhi Ataullah Efendi, diğeri Yenikapı Mevleviha-nesi şeyhi Celâleddin Efendi'dir. Bunların haricinde hiç kimsenin bu nazariyeyi bilmediğini iddia ettim. Doğu musikisi nazariyesini bilen bir kimsenin bu iki sualin cevabını yazmak için 15 dakikalık bir çalışmaya ihtiyaç var-

121 28 Şubat 1899 tarih ve 1668 No.lu nüshası.

122 Daha sonra 10 Mart 1899 tarihle Sabah'da ilk muarızım Nuri

dır. Mamafih İstanbul basınının sayfalarında bir cevap okumak için bir hafta beklemeye hazırdım. Hattâ cevapları imzalamaya da lüzum yoktu. Müstear isim de kullanılabilirdi.

Tasarladığım hedefe nihayet ulaşmıştım. Tespit edilen süre122 içerisinde hiçbir cevap çıkmadı. A.Mithat Efendi ve taraftarları seslerini kestiler. Ben de böyle uzun bir fikrî kavgadan yorularak 1899 yaz mevsimini geçirmek üzere Boğaziçi'nin şairane bir köyüne çekildim!

Bu uzun münakaşayı burada anlatmakta gayem hiçbir zaman zaferimi bildirmek ve bana yabancı olan gurur ve kibir hislerini göstermek değildir. Bilakis bu milletlerarası ansiklopedide Doğulu musikişinasların gerçek fikir durumlarını gerçeğe sadık kalarak göstermek ve Türkler arasında en aydın geçinen aynı şahısların kendi musikileri üzerinde iptidaî bilgi sahibi olduklarını ortaya koymak istedim.

Gerçekten 1908'de Kanunu Esasi'nin tekrar yürürlüğe konmasından sonra bazı musiki cemiyetleri kuruldu; az çok usta sazendelerden oluşan bu cemiyetlerde Doğu musikisinin nazariyesini ve tarihini bilen ve sanatlarının terakkisi için gerekli tedbirleri düşünüp alacak şahıslar mevcut değildi. Bunların meşgaleleri eski ve yeni eserleri az çok ustalıklı bir şekilde yalnızca icrayı hedef alıyordu. Bugünkü durumda Türk musikisinin geleceği üzerinde iki fikir hareketi mevcuttur:

Birincisine göre, Batılılardan diğer ilimleri ve sanatları aldığımız gibi Avrupa musikisini tampere dizisi ile kabul etmek; majör ve minör dışında bütün makamları resmen atmak. Ve hattâ içgüdüsünün şevki ile Doğu makamlarından birini kullanan bir bestekârı kendisine has olan akor ile ancak majör ve minör makamlarda karar vermeye zorlamak.

İkincisine göre, ne tampere dizinin biçimsiz ve ruhsuz yeknesak seslerine elzem olan aralıkları, ne de çeşitli Doğu makamlarını feda etmeden lüzumlu değişikliklerle Avrupa çoksesliliğini tatbik usulünü bulmak; o suretle ki, Doğu musikisi ile Batı musikisini ayıran maniayı ortadan kaldırarak ve her iki sanatın genişçe faydalanacağı yeni bir ufku ses sanatına açmak.

Her ne kadar ikinci fikrin taraftarları az ise de Doğu sanatı hakkında ciddi bilgi sahibi bazı kimseler mevcuttur. Zaten bu fikir daha evvel bahsetmiş olduğumuz meşhur Prof. Bourgault Ducoudray'in arzusu ile birleşmektedir. Biz de bu fırsattan istifade ederek ileri görüşü ile memleketinin medarı iftiharı bu sanatkârın hatırasına olan hürmetkârane hislerimizi ortaya koyuyoruz.

Şeyda Bey cevap vermeye teşebbüs etti. Fakat başaramadı. İk-dam'ın 1639 no.lu sayısında hatalarını uzun uzadıya izah ettim, itirazlarımı reddetmedi.

TÜRK MUSİKİSİ

57

TÜRK MUSİKİSİNİN BİR NAZARİYESİ ÜZERİNE KISA DENEME

GİRİŞ

Bu çalışma kendilerine Türk musikisi hakkında bir fikir vermek üzere daha ziyade Batılılara müteveccih olmakla beraber, Doğuluların faydalanması için Doğu ilminin bütün ayrıntılarını kapsayan nazarî bir eser yazıldığında takip edilmesi gerekli planı değiştirmeyi düşündüm. Modern musiki bilgisini haiz bir Batılı ile işimin olduğunu farzederek kendisi tarafından anlaşılmak için gayret sarfettim.

Bu prensipten hareket ederek Doğu'da yazılmış olan ve musiki akustiği hakkında bilgiler veren eserlerin başında bulunan bölümün hülâsasını bile vermedim.

Türkçe eski eserlerin diğer bölümlerine gelince bun-lar-skolastik ayrıntılarla doludur.123 Ben bunları tamamen tecrübî bir tarzda meydana çıkarttım. Böylece basit ve açık olabilmek için bunların içinde rastlanan şekilleri ve tabloları ortadan kaldırdım.

Diğer taraftan bu kısa denemenin baş tarafındaki Türk Musikisi-Giriş-Tarihçe ve Tenkit bölümünün her dikkatli okuyucuyu Doğu musikisinin Batı sanatı karşısındaki durumunu çok iyi anlamasına kâfi derecede hazırladığını zannediyorum. Bu giriş Türk dizisinin mahiyeti ve onu teşkil eden aralıklar hakkında daha fazla ayrıntılı bilgi vermemi önlemektedir.

Bu musikinin oldukça fazla olan makam'larma ait bölüm tarafımdan hususî bir dikkatle ele alınmıştır. Çünkü bu bölüm ilim ve sanat bakımından en az tanınmış ve en az incelenmiş olmakla beraber aynı zamanda en önemlilerindendir.

Musiki aletleriyle ilgili bölüm Türkler'de kullanılan eski ve yeni aletler üzerinde öz bilgiler ihtiva etmektedir.

Çok istisnaî bir rolü olan ve Batılı bestekârların dikkatlerini çekmeye gerçekten layık çeşitler ihtiva eden ve modern musikinin usul nazariyesinin çok mahdut olan ufkunu genişletmeye müsait bulunan "usul" başka bir bahis içerisinde tamamen tatbikî bir surette incelenmiştir.

Nihayet son bir bahis, Doğu makamlarının armonize edilmeleri hususunda müellifin bazı mütalaalarıyla temennilerini ihtiva etmektedir.

I Türk Dizisi

Türklerin musikisi çıkıcı-inici tiz-pest namı altında tanınan çok eski bir diziye dayanır. Bu, araştırmalarımıza göre eski Yunanlıların kullandığı ve Gui D'Arezzo'nun-meşhur sistemini kurmak için faydalandığı dizidir.

Fârâbî onu Yunanlılar'dan almıştı; bu nazariyeciden sonra gelen Türk, Arap ve İran müzikologlar aynı dizi-

Bu eserlerin muhteviyatının mahiyeti hakkında bir fikir sahibi olmak için Baron Carra de Vaux'un Journal Asiatigue, No. 7 (1891)'deki Traiti des rapports musicaux.

yi kabul ettiler ve bugün bütün Doğu memleketlerinin musikişinaslarınca eski hali üzere muhafaza edilmektedir.

Tarihî ve tenkidî bölümde muasır Doğuluların temel dizilerini Avrupalılar'm Do veya So/'leri ile başlatmayı mahzurlu bulduklarını söylemiştik. Doğu'nun eskiden ne durumda olduğu düşünülürse, yani Batı ile aşağı yukarı hiçbir temasının olmadığı devirde, musikişinaslarımızın dizilerini Do ile veya Sol ile başlattıklarım bilmek asla bir mesele teşkil etmiyordu. Çünkü Sol ve Do isimleri dahi onlarca bilinmiyordu.

Şu halde mesele onların dizisinin başında bulunan birinci sesin irtifamı bilmeye, bu sesi Avrupa musikisinin notalarıyla (normal La akordu) mukayese ederek onun muadilini tespit etmeye ve böylece her iki dizinin karşılıklı sesleri arasında mükemmel bir mukayese yapmaya inhisar ediyordu.

Eskiden Doğu'da diyapazonun muadili bir alet yoktu; bu iş kamıştan bir flüt olan Ney'in Mansur nevi ile yapılıyordu. Kamışın genişliği, uzunluğu ve boğumlarının adedi, ananevî bir şekilde tespit edilmiş olduğu için bu aletlerin akort bakımından aralarında aşağı yukarı hiç değişiklik yoktu. Mansur Atej'den çıkarılabilen en pest ses, bu aletin bütün delikleri açık olduğu zaman Türklerin musiki sisteminin birinci sesi olarak ele almıyordu.

İmdi bu ses şurada ifade edildiği gibi Batı musikisinin Re sesine eşittir.

Türk nazariyecilerin, temel dizilerine başlamak için neden Do ve Sol'ü reddettiklerini izah etmek bizi uzaklara götürecekti. Onların sebeplerinin bazılarını, Majör dizinin gerçek nazariyesi isimli ve Paris Revue Musicale-in (Musiki Mecmuası) 16 Nisan 1908 tarihli ve 8 No.lu nüshasındaki bir makalemde inceledim. Orada görülüyor ki, hattâ Avrupa dizisinin başlangıç noktasını teşkil etmek için dahi Do hiç uygun olmayıp Sol veya Re bu görevi ifaya çağrılmalıydı.

Bize gelince Re'yi Sol'e kabili tercih görüyoruz; gerçekten hem Doğu, hem Batı musiki nazariyesinin merkezi Re'dir. Xvaier Perreau Revue des Idees124 (Fikirler Mecmuası) de neşredilmiş olan makam çeşitleri hakkındaki şayanı dikkat tetkikinde bu fikri paylaşmaktadır.

Türk dizisinin başladığı perdenin muadilini bir defa tespit ettikten sonra bu dizinin her bir sesinin ayrı ayrı durumlarını Avrupa notasına göre şu şekilde ifade edebilmek kabildir:

#j J »J J J r r h

Bu dizi üç çeşit aralıktan meydana gelmektedir.

No. 15 (Mart 1905), No. 20 (Ağustos 1905), No. 32 (Ağustos 1906), No. 44(Ağustos 1907), No. 51 (Mart 1908). Sonuncu makale 1908 senesinin 418-435 sayfaları arasındadır.

TÜRK MUSİKİSİ

58

1- Majör tonlar

2- Minör tonlar

3- Yarım majör tonlar

Re-Mi, Sol-La, Do-Re sesleri arasında majör ton aralığı vardır.

Mi-Fa diyez, La-Si sesleri arasında minör ton araflğı vardır.

Fa diyez-Sol, Si-Do sesleri arasında yarım majör ton aralığı vardır.

Bu verilere göre Türk dizisinin seslerinin dizilişleri ve titreşimlerinin birincisine nisbetle sayıları şöyle olacaktır:

Doğu musiki nazariyesinde kabul edilmiş olan aralıkların çoğunun biri doğru biri takribi şeklinde iki türlü nisbetleri olduğunu yukarıda söylemiştik. Türk dizisinin yukarıda belirtilmiş olan nisbetleri takribidir. Aynı dizinin doğru nisbetlerini aşağıda veriyoruz:

Tenkit bölümünde temel dizinin tabii sesleri arasına konulabilecek arızî seslerin sayısını teferruatîyla göstermiştik. Bunları tekrarlamayarak aşağıdaki özetle iktifa edeceğiz.

Majör tonlar arasına üç tane arızî ses katılır.

Minör tonlar arasına iki arızî ses katılır.

Ve nihayet yarım majör tonlar arasına keza iki arızî ses katılır.

Bu çeşitli ara sesleri tam olarak belirtmek için bilinen diyez ve bemoller tek şekilleri ile kâfi gelmeyecekti. Bu boşluğu doldurmak gayesi ile Türk musikişinasları farklı şekillerdeki diyez ve bemolleri kullanmayı düşünmüşlerdir. Onların bu mevzuda yaptıkları araştırmalar gösteriyor ki süregelen her uygulamanın aşağıdaki şekillerde dört çeşit diyezi ve dört çeşit bemolü icap etmiştir.

Bu arıza işaretlerinin yardımıyla her türlü Doğu melodilerini, onların orijinal karakterinden hiçbir şey ek-

125 9/10 minör tonun takribî nisbetidir, doğru nisbet 59049/ 65536'dır.

sikmeden Avrupa notasıyla mükemmel surette yazmak kabil olmuştur.

Şimdi bu arıza işaretlerinin görevleri üzerinde birkaç kelime söyleyelim. Ve diyezlerden başlayalım. Diyez (No. 1) bir sesin önüne konulduğunda bir Pytha-

goras koması (J" ?\ miktarında onu tizleştirir. \53144i/

Diyez önüne konulduğu, sesi bir Umma

miktarında tizleştirir.

Noktalı diyez (No. 3) önüne konulduğu sesi bir apo-

tom miktarında tizleştirir.

İki noktalı diyez (No. 4) önüne konulduğu sesi bir minör ton /j^£049\ miktannda tizleştirir. \6Iİ536/

Bemollere gelince, bir sesin soluna konulan (1 No.)'lu bemol bu sesin bir Pythagoras koması pestleştirileceğini gösterir.

(2. No.)'lu bemol önüne konulduğu sesi takribî nis-

/24\ beti ( — j olan bir aralık miktarınca pestleştirir.

(3. No.)'lu bemol kendisini takip eden sesi bir Umma miktarınca pesleştirir.

(4. No.)'lu bemol kendinden sonra gelen sesi bir apo-

tom miktarında pestleştirir.

Türk musikisinin tam olarak notaya alınması için bu diyez ve bemollerin lüzumu, kendi musikilerinin gerçek kuruluşunu bilen yerli musikişinaslar tarafından umumiyetle kabul edilmiştir; bununla beraber bunları kullananlar azdır ve musikişinasların büyük bir kısmı bunları çok defa ihmal etmektedir.

Bundan sonra gelecek olan Türk melodilerini notaya akslarımızda bu işaretleri kullanmaya katiyetle riayet edeceğiz. Zaten Avrupalılar arasında bu melodileri tampe-re ve sabit sesli musiki aletleriyle icra etmek isteyenler güçlüklerle karşılaşmayacaklardır. Çünkü kabul ettiğimiz diyez ve bemoller ilk şekillerini aşağı yukarı muhafaza etmektedirler ve neticede tanınmaları kabildir. Bu suretle şu şekilde:

bir Si bemol görüldüğünde mutad Si

icrası kafidir.

Yalnız (1 No.)'lu yarım diyez ve (1. No)'lu yarım bemol tampere musiki aletlerinde nazarı dikkate alınmamalıdır. Bu sebeple şu iki arıza işareti:

görüldüğünde bu iki noktayı arıza yokmuş gibi yani Si natürel ve Do natürel şeklinde icra etmek lâzımdır.

Söylemeye lüzum yoktur ki bu şekilde hareket edince bu melodilerin kendilerine has olan tatları çok değiştirilecektir. Bu keyfiyet başka türlü icra edememek imkânsızlığı içinde bulunanların Türk melodilerinin karakteri üzerinde takribî bir fikir edinebilmeleri içindir.

126 15/16 keza majör yarım tonun takribî nisbetidir. Doğru nisbet 2048/2187 olarak daha ziyade apotom namı ile tanınır.

TÜRK MUSİKİSİ

59

Bu bölümün içindekileri özetlemek için aşağıda Türk

majör ton minör ton

yarım majör ton

meşinin önemli rolünü nazarı itibara almaları gerekiyor

du.

yarım

majör ton minör ton majör ton majör ton

esas dizisini bütün arıza işaretleriyle birlikte vermenin faydalı olacağı hükmüne vardık.

Şimdiye kadar birçok yabancı, Türk dizisini Avrupa sesleriyle ifade ederek vermeye çalışmıştır. Fakat onların bu benzetmeleri az çok hatalıdır. Rahip Toderini bu hususta gerçeğe en çok yaklaşmış olandır.128

Toderini bu dizinin başlıca noktaları üzerinde yanılmakla beraber Türklerin musiki nazariyesinin ruhunu ve önemini iyi kavramıştır. Bu nazariye Avrupa musikisi nazariyesindeki gibi tam ve yarım tonlarla iktifa etmez, fakat evvelâ majör ve minör tonlar arasındaki farkı tespit ettikten sonra Umma ve apotom denilen küçük büyük ve yarım perde aralıklarını doğru ve mantıkî olarak kullanır.

Gerçekten, bu nazariyeyi imkân ölçüsünde izah ettikten sonra bugün geçerli olan ve daha evvel bahsettiğimiz Bourgault-Ducoudray'in arzusunu da haber veren aşağıdaki sözlerini ilâve etmektedir:

"Bu bilgiler, İtalyan musikisini zenginleştirmek ve onu daha fazla süslemek için sanatın ustalarına belki yeni bir saha açacaktır. Bu ilmin nazariyesi üzerine bir aydınlık getirecek ve Yunan ve Latin müelliflerinin eserlerindeki eski musikinin etrafını sarmış olan karanlığı aydınlatacaktır."

Türk dizisinden bahseden bu bölümü bu doğru sözlerle bitireceğiz.

II

Cins

Musikide cins nedir?

Bunu musikilerinde kullanmış olan Yunanlılar: Genus est certa guaedam tetrachordi divisio;i29 yani "dörtlüyü bir bölme tarzı olarak belirtiyorlardı."

Yunanlıların musiki nazariyesinden yararlanmış olan Doğu milletlerinin ve bilhassa Türklerin, Doğu musikisinin çeşitli makamlarının oluşmasında dörtlünün bölün-

127 Batı teorisinin icaplarına göre de yazılsa, bu Fa kendinden evvel gelen bir diyezle Fa natürerden bir limma (243/256) tizleş-miş olmakla beraber Türk musikisinde değişikliğe uğramış bir ses olarak nazarı itibare alınmaz. Bu Fa diyez Türklerin esas dizisinde Re, Mi, Sol, La Si, Do .... gibi bir tabii sestir. Bu görüşle, Avrupa dizisinin Fa natürel'ine değişikliğe uğramış bir ses, bir Mi diyez veya bir Fa bemol olarak Türk dizisinde yer almış şeklinde bakılmaktadır. Fakat Batılı okuyucular tarafından da anlaşılmış olmak için biz onun hakkında Avrupa no-tasyon kaidelerine riayet ettik.

Bu noktadan hareketle yerli musikişinaslar Fa diyez 'i (esas dizinin 3. perdesi olan Irak ismini taşır) Fa natürel şeklinde yazmaya meyletmekle beraber buna icrada Fa diyez sesini vermektedirler. Bunun neticesi Do'nun doğru dörtlüsü olan Fa natürel, Fa bemol şeklinde yazılmış oluyordu. Bu konuda daha ev-

Söylemek istediğimiz şudur ki, Türk nazariyecileri musikide bütün bu bölünme cinslerini bilmektedirler. Bununla beraber Batı eserlerinde Yunan musikisinin bu cinsler ile ilgili bahisleri ve bunların Batılı müelliflere ilham ettiği fikirleri okuduğum zaman hayret etmekten kendimi alamadım, çünkü bazılarının ortaya koydukları ile diğerlerinki arasında açık bir çelişki vardı. Meselenin esası tamamen değişmişti.

Gerçekten Batı ve Doğu müelliflerinin musikideki bu cinsler hakkında aynı kaynaklardan yararlandıkları düşünülürse bu konuda onlarda görülen büyük ve esaslı tefsir ayrılıkları tamamen sayam hayret ve anlaşılmaz bir haldedir.

Bu incelemenin çerçevesi her ne kadar bana fazla teferruata girmeye müsaade etmiyor ise de, Avrupa'da az çok çelişkili çeşitli tefsirlerin ortaya çıkmasına sebep olan bu meseleyi aydınlığa kavuşturmak lâzımdır.

Evvelâ Batılı müellifleri dinleyelim. Onların yazdıkları şöyle özetlenebilir.

Yunanlılar musikilerinde başlıca üç cins ortaya koyuyorlardı. Bunların birincisi: 1 tam, 1 tam, 1 yarım ton (veya limma )'dan ibaret olan diyatonik'tk:

İkinci ve üçüncü cins kromatik ve anarmonik ismini taşımakta olup asla bugünkü modern musikinin anladığı mânâya gelmemekte idiler. Kromatik bir trihemiton ve Ummadan ibaret olup tizden peşte gider:

Anarmonik, bir diton (yani iki seslik bir aralık veya majör üçlü) bir diyez (veya çeyrek ses) ve bir diğer diyez ihtiva ediyordu."0

Bu üç cins için formüller ne idi? Her fikir sahibi bu hususta kendisininkini ileri sürüyordu. İşte G.Bertrand'a

vel bazı çalışmalar yapılmıştı. Doğu musikisinin ihtiyaçlarına daha uygun olacak bu fikrin herkesçe kabul edilmesini beklerken bu eserde biz Irak perdesini ve onun tiz sekizlisi olan Eviç perdesini Fa diyez şeklinde yazdık.

128 De La Litterature des Tucos(Pan%, 1789), c.l, s.240, levha 1.

129 Aristide uintilien, De Musica c.l, ap. Meybaum s.18 Eucli-de, Introduction harmoniaue, s.l.

130 Çeyrek ses miktarı yükseltme, burada Vincent'in teklifine göre X işareti ile ifade edilmiştir.

TÜRK MUSİKİSİ

60

göre Eflâtun'un fikri şöyledir:131

Diyatonik Kromatik Anarmonik

Aynı müellif, Didyme'in şu nisbetleri teklif ettiğini söylüyor:

Diyatonik ..... -X-

Kromatik Anarmonik

Nihayet J.J.Rousseau Musiki Lûgati132'nda Batlam-yus'a göre bu üç cins için şu nisbetleri veriyor:

Diyatonik.......

Kromatik hafif .. Kromatik kuvvetli

Anarmonik

Yunan musikişinaslarının metinlerine göre Batılı müelliflerin teklif ettikleri ve birbirleriyle az çok çelişkili olan nazariyeler işte bunlardır.

Aynı müelliflerin, bunların tatbikatı hususunda ne düşündüklerini tetkik edelim. Herkes diyatonik adı verilen cins üzerinde mutabıktır, fakat kromatik ve bilhassa anarmonik hususunda fikirler ikiye ayrılmaktadır

Kromatik ve anarmonik cinslerin musikişinaslarca tatbikatta gerçekten kullanılmış olduğunu kabul etmeyenler arasında evvelâ Belçikalı meşhur musiki yazarı Fetiş 1 hatırlamak lâzımdır. Umumî Musiki Tarihi adlı eserinin 3'uncü aidinden uzunluğuna rağmen alıp (s.99) aşağıya koyacağımız hem tenkit ve hem de izah eden bir bölümde, bu alım Pythagoras'm ve onun talebelerinin hesapla ilgili faaliyetlerine açıkça karşı çıkmaktadır

'Onların, yumuşak diyatonik, orta diyatonik eşit diyatonik, yumuşak kromatik, kuvvetli kromatik vs cinslerine göre ne şarkı söylenebüir ne de bir aletle bu sesler icra edilebilir. Euler, haklı olarak Pythagorasçıların ortaya koydukları cinslerde keyfi sayılar kullandıklarını söylemektedir. Pythagoras'm talebesi olan Arkhitas formülü Iolan herhangi bir diyatonik cins tahayyül etmişti. Yabancı aralıklardan ibaret olan diyatonik hiçbir zaman kullanılamamıştır. Kuvvetli bir alım ve vatanı Tarentum'da hatırı sayılır bir kişi olan

aynı Arkhitas formülü olan özel

bir anarmonik hesaplamıştı. İskenderiye kütüphanesinin muduru ve aynı zamanda geometri, astronomi, coğrafya ve felsefe konularında meşhur olan Eratosthenes Ark-hıtas'tan takriben iki asır sonra yaşamış ve onun gibi Pythagoras doktrinini takip etmiştir.Minör üçlünün 5:6

131 Essai sur la musigue dans fantiguıte s.758. Complement de

l tncyclopedie moderne'den.

Eski musiki cinslerine ait XXIII No.lu levha. 133 Essai sur la musigue, VI, I c.3,

Das Musikalische system der Grıechen in semer Urgestalt (Leipzig,

nisbetinin bulunması ona izafe edilir.

diyatoniğin müellifi de keza bu zattır. İsmi bilinmeyen diğer bir Pythagorasçı da eşit veya yeknesak diye

isimlendirilen formülü ile

ifade edilen bir diyatonik cins icat etmiştir.

"Şurası gerçektir ki majörden daha şiddetli ton 7-8 1 e ifade edilmiştir: minörden daha zayıf olan diğeri 10-11 ile ve takriben üç çeyrek tonluk bu aralık da 11-12 ile ve nihayet 27:28 ve 35:36 ile ifade edilmiş olan çok küçük aralık farkları yanlış ton bakımından abes mahiyeti olan aralıklardır. Doğrusunu söylemek lâzım gelirse ortaya konulan bütün bu cinsler dörtlünün sayı ile ifadesinin muadilini 3:4'ü meydana getirmek için yapılmış olan tertiplerin çeşitlerini göstermek hususunda çocukça oynanmış oyunlardan başka bir şey değildir."

Fetis'in görüşleri çok ciddidir. Fakat, düşünmeksizin bu cinslerin gerçekliğine inananların fikirleri üzerine yan-ışlıkla yazı yazan müellifler görülmüştür. Gretry bu konuda bir asırdan daha önce şöyle yazmıştı-

istenildiği kadar Yunanlıların çeyrek seslerle tegannî ettikleri söylenmiş olsun, zannediyorum ki, onlar bu seslen hesap ediyorlar, fakat icra etmiyorlardı; hiç değilse bu tatbikat, Yunanlı olmayan bizler için imkânsızdır. Kedilerimiz bazen buna karışır, fakat bu musiki hiç kimsenin hoşuna gitmez!"

Bu fikirlerin aksini iddia edenleri, yani Yunanlıların musiki tatbikatında bu garip cinslerin mevcudiyetine inananları dinlemek istersek, evvelâ Auguste Gevaert adındaki bir alımın fikrim ortaya koymamız icap eder. Gerçekten bu alim müzikolog, sözü geçen cinslerin mevcudiyetlerim inkâr edenlerden bahsederken şöyle diyor: "Bütün bunlar o kadar olağanüstü görülmüştür ki bir modern müellifler topluluğu bu nazariyeleri gerçek sanat tarafından hiçbir zaman bilinmeyen boş fikirler hayaller olarak nazarı itibare almakta tereddüt etmemişlerdi. Böyle bir iddianın az ciddi olduğunu ispat etmenin lüzumu var mıdır? Bunu kabul edilebilir hale getirmek için bütün eski devrin bu husustaki şahitliğini reddetmek, Yunan nazariyecilerinin en eskisi ve en meşhuru olan ve kendisinden bizlere münhasıran armonikler ve cinslere hasredilmiş yazıları intikal etmiş bulunan Arıstoksenos'un"4 doğru sözlerini inkâr eylemek lâzımdır. Bundan itibaren bütün hakikat siliniyor veYunan musikisi tam bir fantezi sahasına girmiş oluyor 135

Birbirine bu kadar zıt iki fikri uzlaştırmak kabil midir? Söylemekte acele edelim ki, bu mevzuda Doğulu eski müellifler bize yardım edeceklerdir. Yukarıda da söylemiş olduğumuz gibi bu eski Doğulu müellifler incelemiş bulundukları Yunanlı müelliflerin cümlelerinin mânâsını iyi anlamışlardı. Ve çok defa hatalı olan farziyelere de girmeyerek iyi anlamamış oldukları veya evvelden mevcut fikirlerine uymamış bulunan noktalara hiçbir husus ilâve etmemişlerdir.

Musikide cinsler üzerine bu müelliflerin, daima Yunanlı nazariyecilere göre burada özet olarak arzettiğimiz fikirleri, eski metinlerin Batılı ve Doğulu müelliflerce tefsirinde çok büyük fark olduğunu gösterecektir.

TÜRK MUSİKİSİ

61

Bir dörtlü içerisinde düzenlenmiş olan üç aralığa "cins" denilir. Demek ki bir dörtlü, dört sesi gerçekleştiren üç aralık ihtiva eder ki ismi de buradan gelir: "Dört sesin üzerine kurulduğu aralıktır."

Bunun çeşitli cinsleri vardır. Bir cinsin üç aralığından birinin nisbeti diğer ikisinin toplamından daha büyükse yumuşaktır (Leyin), böyle değilse kuvvetlidir (Kavi).

Yumuşak cins başlıca üç kısma ayrılır:

1- Normal cins (Rasim)

2- Kromatik cins (Levnî)

3- Düzenleyici cins (Nâzım)136

Bu üç cinsin her biri iki bölüme ayrılmış olup birincisi zayıf, ikincisi de şed ismini alır.

Yumuşak cinsin her iki bölümünün nisbetleri şöyledir:

Normal Cins „ .

Zayıf......IXHXJI = 3-

Kromatik Cins \_ Zaylf......?XTİXT9 = 3

Şed........-6XÜX2-8 = İ

Düzenleyici Cins

Zayıf......-

Kuvvetli Cins

Kuvvetli cins başlıca dört kısma ayrılır:

Sürekli cins (Muttasıl)

Kesintili cins (Gayrımuttasıl)

İki katlı cins (Zevatüzzııf)

Ayrı cins (Munfasıl)

Bu kuvvetli cinslerin birincisi, üçüncüsü ve dördüncüsünün her biri üç bölüme, ikincisi ise altı bölüme ayrılmış olup isimleri ve nisbetleri şöyledir:

ikinci kesintili zayıf

İkinci kesintili şed

Üçüncü kesintili zayıf

Üçüncü kesintili şed ...

İki Kati! Cins

Birinci iki katlı ...

İkmcı ıkı katlı ...

Üçüncü iki katlı

Mutedil (Orta) ayrı

Şed ayrı

Buna ilâveten eğer üç nisbetin aralarında fark var ise yumuşak ve kuvvetli cinslerin bölümleri de yeniden altı sınıfa ayrılır; eğer aralıkların ikisinin birbirlerine eşit nisbetleri varsa, bu takdirde kalan aralığın üç şekliyle ortaya çıkmak üzere cinsin ancak üç sınıfı vardır.

Daha açıklık getirmek için burada iki cetvel veriyoruz. Birincisi normal zayıf cinsin altı sınıfını, ikinci cetvel ise iki katlı cinsin üç sınıfını göstermektedir.

Cetvel I Normal zayıf cinsin altı sınıfı

Sürekli Cins

Birinci sürekli.........

ikinci sürekli.........

Uçuncu sürekli........

Kesintili Cins

Birinci kesintili zayıf........

Birinci kesintili şed

Daha doğrusu anarmonik.

İşte genellikle Türk, Arap veya İran nazariyecilerinin bizlere öğrettikleri başlıca cinsler bunlardır. Bunlara

TÜRK MUSİKİSİ

62

"aslî" diyoruz. Çünkü bunlar yalnızca mümkün olabilenler değildir. Nazariyeci Şafiyüddin, yukarıda bahsi geçen bütün bu "aslî" cinslerin cetvelini verdikten sonra bir hayli başka cinsleri de zikretmenin mümkün olduğunu, fakat daha evvel bahsedilenlerin özet bir eser için kâfi bulunduğunu söylüyor.137

Avrupalı bir okuyucu bundan evvelki satırları okuduktan sonra bize haklı olarak şunu sorabilir:

Bütün bu cinsler birbirleri ile uyum arzederler mi? Ve binnetice musikişinaslarca tatbik edilirler mi?

Şafiyüddin bize cevap veriyor:

"İmdi, bu çeşitli cinslerden bazıları mükemmel, diğerleri orta derecede bir uyum arzederler; bazılarında ise uyum tamamen yoktur. Otuzaltı sınıf ihtiva eden yumuşak cinslerdeki uyum hatalıdır ve bunların kullanılışı hoş

görülmez. Düzenleyici cins138 de uyumluluğa en az yaklaşık, kromatik cins ise, bunun aksine yani uyumsuzluğa en çok yaklaşık olandır. Normal cinse gelince; uyumlu olmaktan çok uzaktır!'

Şafiyüddin, kuvvetli cinsler arasında pek güzel uyum arzeden iki tane mevcut olduğunu söylüyor, fakat diğerleri nazariye bakımından ayrı olmakla beraber aralarındaki benzerlikler dolayısıyla kulak, bunları birbirlerinin aynı olarak hisseder. Gerçekten bu iki cins, mesela;

nisbetlerle sonometre gibi bir alet üzerinde meydana getirilirse bile, bir kemancı veya bir şarkıcı bunları tam bir sıhhatle birbiri arkasından icra edemez. Çünkü dörtlünün bu çeşitli aralık şekilleri duyma esnasında birbirine karışır. Binaenaleyh, iki katlı cins (ikinci bölüm) ve sürekli cins (ikinci bölüm) kabul edilirse bütün diğer kuvvetli cinsler, musiki tatbikatında doğruluğu ispat edilmiş bir mevki almamaya mahkûmdurlar.

Aynı Avrupalı okuyucu bu ilâve ayrıntılar üzerine bize ikinci bir sual sorabilir:

"Madem ki sayıları oldukça fazla bulunan bu cinsler musikide kullanılmıyor, niçin eski nazariyeciler bunlardan inceden inceye bahsetmiş ve bunlar hakkındaki fikirleriyle sayfalar doldurmuşlardır?"

Bu haklı sual Doğu nazariyecilerinin eserlerinden çıkarıp şöyle beyan edebileceğim bir izah ister:

Pythagoras'ın ve onun öğrencilerinin sayı konusundaki meşguliyetleri bilinmektedir. Onlar için her şey sayı idi, hattâ dünyanın kuruluşu dahi.139

Musiki seslerinin nazariyesi üzerindeki devamlı çalışmaları esnasında Pythagorasçılar, sekizli, beşli, dörtlü gibi esaslı aralıkların, nisbetlerin 1:2, 2:3, 3:4 gibi rakamlarla meydana çıkan uzunluktaki teller tarafından verildiğini görerek tatmin olmuşlardır.

Kendilerince çok mühim olan bu birinci keşif onlara çok cesaret vermiştir. Eski musiki, bilindiği gibi mün-

Şerefiye isimli eserinin cinslerle ilgili üçüncü bölümü. Her ne kadar Şafiyüddin böyle düşünüyor ise de bütün Doğulu müellifler, yumuşak cinsler arasında, Düzenleyici (Nâzım) olanın yalnız iki çeşidini uyumlu olarak istisna ermek lâzım geldiğinde söz birliği etmektedirler. Bu cinsler Doğu musikisinin en

hasıran melodi ile meşgul idi; bu sebeple nazariyeciler imkân nisbetinde fazla uyum aramaya ve bunun sayısını çoğaltmaya mecburdular; bu suretle birbirleri ile az çok farklılık arzeden nağmeler elde edilmek ve bunların aralarındaki ince farklar gerçekleştirilmek isteniyordu.

Sayılarla ve elde edilmiş ilk neticelerle çok meşgul olan bu nazariyeciler araştırmalanna devam ettiler, bu yolda iki türlü hareket edebiliyorlardı:

1) Halkın söylediği nağmeleri doğrudan doğruya inceleyip tahlil etmek ve bundan makamları teşkil eden sesler arasındaki nisbetleri ortaya çıkartmak, sonra bu nis-betleri birbirine bağlayarak bunları musikinin bir riyazî nazariyesi olarak düzenlemek.

2) Evvelâ dörtlüyü sonra beşliyi nazarî bakımdan mümkün olan bütün kısımlara bölmek ve sonra bu taksimden elde edilmiş olan neticeleri halkın kullandığı nağmelerle mukayese ederek bu neticelerin, musikişinasların tatbikatında kullanılıp kullanılmadığı hükmüne varmak veya bu yeni neticelerle o zamana kadar bilinmeyen bir makamı tesadüfen meydana çıkartmak hususunda faaliyetlerine devam etmek.

Eski nazariyeciler, yukarıdaki ikinci hareket tarzım her şeyi rakamlara irca eden istidlal doktrinlerine daha uygun buldukları için bunu tercihte tereddüt etmediler.

Bu kararı alarak sekizlinin pest dörtlüsü ile işe başla-

4 dılar. Dörtlünün nisbeti olduğuna göre bundan tenzil edilebilecek en büyük aralık ancak - nisbetinde idi.

16 Onu tenzil ettikten sonra nisbeti olan bir aralık

kalıyordu; bu iki eşit parçaya bölünüyor ve nisbetleri

— ve —. olan iki yeni aralık elde ediliyordu. Bu

suretle, normal zayıf diye isimlendirilmiş olan cinsin üç unsuru elde ediliyordu.

Fakat bu cins için bu nazariyeciler bu unsurlarla iktifa etmediler: Bakiye aralığını ikiye bölmek yerine onu üç eşit kısma böldüler; pest taraftan ilk önce tenzil edilmiş olan iki kısmı tekte birleştirerek normal şed denilen cinsi elde ettiler. Yukarıda görmüş olduğumuz gibi bu-

nun nisbetleri:

Sonra, dörtlü aralığından nisbeti = olan bir aralığı

tenzil etmeye çalıştılar ve geri kalan için de evvelce görüldüğü gibi hareket ettiler. Bu ameliye ile kromatik denilen yeni bir cinsin iki çeşidini elde ettiler.

mek için daima dörtlü aralığından birbirini takiben -,

-1 -, nisbetlerini tenzil ettiler ve geri kalan için de

çok sevilen ve Hicaz ile Saba adıyla tanınan iki makamını gerçekleştirmektedir. Bunların birincisi yani Hicaz Avrupa'da Doğu kromatiği olarak tanınmış bulunmaktadır. İleride daha ayrıntılı bahsedeceğiz. 139 A.Ed. Chaignet, Pythagore et la Philosophie pythagoricienne,

. Bölüm, Pythagorasçıların sayı ile ilgili nazariyelerinin izahı,

TÜRK MUSİKİSİ

63

bizim normal cins hususunda izah ettiğimiz aynı taksim kaidesine uydular.

"Bu yorucu meşgaleden sonra birbirleriyle uyum ar-zeden kaç tane dörtlü elde edilmiştir?" diye bize sorulacaktır. Cevaben ve biraz da mahcubiyetle yalnız dört140 adet uyumluluğuna hükmedilmiş dörtlü elde edilmiştir cevabını vereceğiz. Diğerleri, nazariye kitaplarında uyumaya mahkûm edilmişlerdir, buna ilâveten bu kadar yüzyıl geçtikten sonra bunlar Yunan musikisinde cinslerin esrarını ortadan kaldırmak isterken onları gerçekletirmek konusunda semere vermeyen141 çalışmalara teşebbüs etmiş olan Avrupalı sanatkârların fikirlerini bulandırmışlardır!

Cinsler mevzuu üzerinde çok uzun bir şekilde ısrarımdan dolayı belki beni itham edenler olacaktır, fakat Türklerin musiki nazariyesine sağlam bir temel teşkil etmek için, bunu takip edecek bahiste de hükmolunacağı gibi, bundan bahsetmek elzemdi.

Zaten bu mesele Gevaert142 gibi birçok müellifin zihnini bulandırmış olduğu için bununla ilgili ayrıntıların buraya aktarılmasının bir kıymeti olmayacaktır.

III Dörtlünün ve Beşlinin Uyumlu Şekilleri

Dörtlü aralığı içinde uyumlu şekillerin Doğu'nun eski nazariyecileri tarafından inceden inceye ortaya konulması şunu göstermişti ki hesap edilmiş çeşitli cinsler arasında kuvvetli olanlar bilhassa ilgiye layık ve gelişmeye müsait bulunanlar idi. Gerçekten düzenleyici zayıf cinsin altıncı sınıfı ile aynı şed cinsinin beşinci sınıfının dışında kalan diğer cinslerin kendileri ile meşgul olunmaya layık bir değer arzetmediklerini ve musiki tatbikatında bu suretle hiçbir yerleri olmadığını gördük.

Bu sebepledir ki, nazariyeciler iki katlı (2. bölüm) ve sürekli (2. bölüm) cinsleri ihtiva eden melodik aralıkların terkibi ile iktifa etmek zorunda kalmışlardır; bu melodik aralıklar daha evvel de bildiğimiz gibi dört çeşitten ibarettir.

140 Bu uyumlu dörtlüler şunlardır:

1. İki katlı cins (İkinci bölüm).

2. Sürekli cins (İkinci bölüm).

3. Düzenleyici zayıf cins (Altıncı sınıf).

4. Düzenleyici şed cins (Beşinci sınıf). Konuyu daha aydınlatmak için bu dörtlülerin her birinin nisbetlerinj burada vereceğiz:

141 Burada J.H.Vincent ve Halevy'nin çalışmaları hatırlanabilir. Halevy, 18 Mart 1849'da musiki konservatuvannda icra edilmiş olan Promethie'sinde Yunan nazariyecilerinin bu cinslerini gerçekleştirmek istemişti. Halk bunu dinledikten sonra haklı olarak söylendi ve bunu çok tatsız kedi miyavlaması diye tavsif etti. Rameaıi&a. anarmonik tarzda bir trio des Paraues yazmıştı; fakat Paris'te çeyrek sesi doğru tegannî edecek üç kadın şarkıcı bulamamıştı. (Acad. deslnscr., c. XXXV., Chabanon'un hatıraları.)

142 Gevaert, a.g.e., c.l, s.284. Gevaert fikirlerine çok bağlı gözüküyor ve bunların tatbikattaki mevcudiyetleri hususunda -birkaç sayfa evvel zikredilen eserinde görüldüğü gibi- ısrar ediyor. Bu

Takribi Doğru Nisbetler Nisbetler

1- Majör ton.........

2- Minör ton.........

3-AP°tora .........

4-Limma .........

Bu noktai nazara göre iki katlı cinsin (ikinci bölüm) ancak şu üç uyumlu şekli olduğu görüşüne varılacaktır.

1) Majör ton-Majör ton-Limma

2) Majör ton-Limma-Majör ton

3) Limma-Majör ton-Majör ton

Dörtlünün iki katlı cinsinin (ikinci bölüm) birinci şekli:

Aynı dörtlünün ikinci şekli:Aynı dörtlünün üçüncü şekli:

Sürekli cinse (ikinci bölüm) gelince aralarında eşitlik bulunmayan üç çeşit aralıktan meydana geldiği için bu cins nazarî olarak şu altı şekli alabilir:

1) Majör ton-Minör ton-Apotom

2) Majör ton-Apotom-Minör ton

3) Minör ton-Majör ton-Apotom

4) Minör ton-Apotom-Majör ton

5) Apotom-Majör ton-Minör ton

6) Apotom-Minör ton-Majör ton

Bununla beraber bu sesler duyulduğunda ikinci ve üçüncü şekilde kilerin, karşılıklı olarak iki katlı cinsin iki şekline145 yani ikinci ve üçüncü şekillerine benzer oldukları anlaşılmıştır. Bu ikinci ve üçüncü şekiller kullanıl-

konuda şahsî kanaatimi kısaca ortaya koymama müsaade olunursa diyeceğim ki eski metinler her halükârda yanlış yorumlanmıştır; bu keyfiyet aynı kaynaklardan faydalanmış olan Batılı ve Doğulu müellifler arasında yapmış bulunduğumuz mukayese ile kâfi derecede ortaya konulmuştu. Zaten bizden evvel bu konu üzerinde, Fetiş, daha önce göstermiş olduğumuz çok doğru fikirler ileri sürmüştü. Bu hususta B. Jullien'in tenkidi beyanlarında da fikir almak kabildir. Bkz. Jullien, De Qu-elgues Points des sciences dans l'antiquite (Paris, 1854), s.411-418.

143 Majör tonun takribi nisbeti yoktur.

144 xürk musikisinin temel dizisinde Sol-Do dörtlüsü bir majör ton, bir minör ton ve bir de apotomdan ibaret olduğuna göre bu tet-rakord (yani dizinin herbiri dört sesten ibaret iki gruba ayrılmış, seslere bölünmüş durumu) içerisine Si perdesinden evvel 1 No.lu diyezi koymak lâzımdır ki, La-Si aralığı bir majör ton olsun; bu örnek dizide ise bu aralık bir minör ton durumundadır.

145 Buraya, nazara alınmamış bu iki şekil karşısında kulak bakımından birbirine benzer olanları alıyoruz:

2. Şekil: benzer.

3. Şekil:

9X 9 x 256'ya benzer.

TÜRK MUSİKİSİ

64

mayarak terkedilmiş olup geri kalan dört şekil yani birinci, dördüncü, beşinci ve altıncısı kabul edilmiştir ki, bunları buraya şöyle yazıyoruz:

Dörtlünün sürekli cinsinin (ikinci bölüm) birinci şekli:

Aynı dörtlünün ikinci şekli:

Aynı dörtlünün üçüncü şekli:

Aynı dörtlünün dördüncü şekli:

Bu dörtlülere düzenleyici cinsin, biri zayıf biri şed olup uyumluluğuna hükmedilmiş ve yukarıda zikredilmiş iki sınıfını ilâve edersek dörtlünün toplam olarak dokuz uyumlu şeklini elde ederiz ki, aşağıdaki cetvelde okuyucularımıza sunuyoruz:

Dörtlünün Uyumlu Şekilleri:

1. Şekil Majör ton Majör ton Limma

2. Şekil Majör ton Limma Majör ton

3. Şekil Limma Majör ton Majör ton

4. Şekil Majör ton Minör ton Apotom

5. Şekil Minör ton Apotom Majör ton

6. Şekil Apotom Majör ton Minör ton

7. Şekil Apotom Minör ton Majör ton

8. Şekil „14S

Apotom 15

148 9. Şekil 11149 12 6

146 Bu aralık (15/16) apotom'dan her ne kadar biraz büyük ise de kendisine has değişme işaretleri kullanılarak bir apotom olarak kabul edilmiştir.

147 Bu aralık 8/9 majör tondan daha büyüktür. Buna artmış ikili olarak bakmak mümkündür.

148 Gevaert bu cinse kromatik senton ismini veriyor, a.g.e., c.l, s.321.

149 Bu aralık apotomdan daha büyük ve minör tondan daha küçüktür, fakat minör ton tarafına daha çok yaklaşık olduğu için

Her ne kadar konu dışında görülebilir ise de, burada, bir dizinin her biri dört sesten ibaret iki gruba ayrılmış seslere bölünmesi olan tetrakordun bölümlerinden bahseden Batılı müelliflerde müşahede olunan bir eksiklik üzerine birkaç kelime söylemeye mecburum. Bu müellifler arasında en tanınmış olanını zikretmek için, Geva-ert'ten bahsedeceğim.

Bu alim müellif (Eski Çağlar Musikisinin Tarihi ve Nazariyesi, s. 107) isimli eserinin birinci cildinde Yunanlıların diyatonik cinslerinin sistemleri içerisindeki aralıkların tertibini tetkik ederken şöyle diyor: "İki tam ses ve bir yarım ses aralığından ibaret olan bir dörtlü sistem, üç şekil alabilir. Bir beşli sistem, üç tam ses ve bir yarım ses ihtiva eder ve dört şekil alır."

Bundan sonra Gevaert diyatonik dörtlü ve beşlinin bütün şekillerini sayıvor, misallerinde ise yalnız Pythargo-ras cinsi denilen'5' diyatonik cinsin şekillerini veriyor ki

bunların nisbetleri şöyledir:

kat daha evvelden de biliyoruz ki Pythagoras diyatoniği mümkün olan tek diyatonik değildir ve aynı eserde (s.312 ve devamı) keza diyatonik olan daha dört cinsin mevcut olduğunu okuyoruz.

Uzatılmış Diyatonik Orta Diyatonik

Yumuşatılmış Diyatonik

Tabiatıyla bu dört cinsin muhtelif şekilleri olmak lâzım gelir. Fakat maalesef eser boyunca müellif bunlardan tek kelime ile dahi bahsetmiyor.

Acaba müellif faydalandığı kaynaklarda bunlar hakkında hiçbir şeye rastlamadı mı? Veyahut modern musikide yalnız diyatonik cinsin kullanıldığını nazarı dikkate alarak diğer diyatonik cinslerin şekillerini zikretmemek lâzım geldiğini mi zannetti? Eğer düşündüğümüz gibi ikinci farziyeyi kabul etmek lâzım gelirse Gevaert'-in hatası daha büyüktür, çünkü uzatılmış diyatoniğin üçlü majörü ihtiva ettiğini:

Ve bu üçlü - 'in modern musikinin tam üçlü armoniği olduğunu, halbuki Pythagoras üçlüsünün

( q X7i= öt ) burada hiç kullanılmadığım unutmuş

oluyor.

Gevaert eserinde, diyatoniğin yalnız Pythagoras cinsini zikretmekle eski çağlardaki musikinin tarihini ve nazariyesini ancak kısmen yazmış oluyor.

bunu gerekli değiştirme işaretleriyle beraber bir minör ton olarak nazara alacağız.

150 Limmadan biraz daha küçük olan bu aralığı biz limma olarak yazdık.

151 Daha doğrusu "diton" denilen iki sesli aralık.

TÜRK MUSİKİSİ

65

Zaten şahsî fikrim şudur ki: Avrupa musikisi modern armoni nazariyesinin temeli olarak biri majör diğeri minör iki tondan ibaret bulunan \_ majör üçlüsünü kabul etmekle bu musikinin tatbikatta majör tonlarla minör tonları birbirlerinden ayırmaya karşı olmaması lâzım geldiğini söylüyorum. -Eşit tamperaman ihtiyacından meydana gelen- bu iki tonun birleştirilmesi, melodik ifadenin çeşitliliği bakımından modern musikiye çok şey kaybettirmiş ve onu, resmen kabul edilmiş majör ve minör makamlardan başka, onlar kadar mevcudiyet sebepleri bulunan birçok makamlardan mahrum bırakmaya mecbur eylemiştir.

Beşli

Dörtlü aralığından hareket edilerek uyumlu cinsler meydana getirildiği gibi, bundan sonra beşli aralığının uyumlu şekilleri tespit edilmeye çalışılmıştır ki bu, sekizli, dörtlüye ilâve edildiği takdirde sekizlinin tamamlayıcı-sıdır:

Evvelâ, bir defa daha, iki katlı cinse (ikinci bölüm) bir majör ton ilâve ederek gelelim: Üç majör tondan ve bir ummadan ibaret tam bir beşli elimizde olacak. Ve bu takdirde dört şekil elde edeceğiz ki, bunların hepsi uyumlu ve tatbikatta çok kullanılan cinslerdir:

1- Majör ton-Majör ton-Majör-ton-Limma

2- Majör ton-Majör ton-Limma-Majör ton

3- Majör ton-Limma-Majör ton-Majör ton

4- Limma-Majör ton-Majör ton-Majör ton

iki katlı cins (ikinci bölüm) ile elde edilmiş beşlinin birinci şekli:

İkinci şekil:

Üçüncü şekil:

Dördüncü sekil:

Şimdi sürekli cinse (ikinci bölüm) geçelim: Eğer buna bir majör ton ilâve edersek, iki majör ton bir minör ton ve bir apotomdan ibaret tam bir beşli elde ederiz. Bu cins kendi cihetinden nazarî bakımdan aralarında farklı olan oniki şekil olabilir, şöyle ki:

1- Majör ton-Majör ton-Minör ton-Apotom

2- Majör ton-Majör ton-Apotom-Minör ton

3- Majör ton-Minör ton-Apotom-Majör ton

4- Majör ton-Minör ton-Majör ton-Apotom

5- Majör ton-Apotom-Minör ton-Majör ton

6- Majör ton-Apotom-Majör ton-Minör ton

7- Minör ton-Apotom-Majör ton-Majör ton

8- Minör ton-Majör ton-Apotom-Majör ton

9- Minör ton-Majör ton-Majör ton-Apotom

10- Apotom-Minör ton-Majör ton-Majör ton

11- Apotom-Majör ton-Minör ton-Majör ton

12- Apotom-Majör ton-Majör ton-Minör ton

Bununla beraber, ikinci, beşinci, altına, sekizinci, dokuzuncu şekillerin, beşlinin diğer şekilleri ile mukayese edildikleri takdirde kulakça hissedilen farklar arzetme-dikleri müşahede olmuştur152. Bu beş şekil terkedilmiş olup kullanılmakta olan yedi şekil kabul edilmiştir:

Sürekli cinsten (ikinci bölüm) elde edilmiş olan beşlinin birinci şekli:

İkinci şekil:

Üçüncü şekil:

Dördüncü şekil:

Beşinci şekil:

Altıncı şekil:

Yedinci şekil:

152 Burada terkedilmiş olan beş şekle karşı kulağa gelen seslere benzerlik arzedenleri kaydediyoruz.

2. Şekil

5. Şekil

6. Şekil keza

8. Şekil keza

9. Şekil keza

9 9 x 56 x 9 'a benzer.

8 243

9 256 x 9 x 9 'a benzer.

8 243- 8\_ 8

5" 258 x 9 x 5'a benzer

8,9 15 8

10

16 ~ 9'a benzer. benzer.

TÜRK MUSİKİSİ

66

Bundan başka, uyumlu beşli serisine dörtlünün sekizinci ve dokuzuncu şekillerinin aralıklarına bir majör ton karıştırılarak teşekkül etmiş üç diğer şekli ilâve etmek lâzımdır.

Şimdi bize, dörtlü aralığı için yapmış olduğumuz gibi, beşlinin de bütün uyumlu şekillerini bir cetvelde birleştirmek kalıyor. Bu, yukarıda verilmiş olan ayrıntılı bilgileri özetlemek imkânı sağlayacak, aynı zamanda bu şekillerin sabit sıra numaralan ile nizamlandırılmasını ve çeşitli Doğu makamlarının meydana geldiği dörtlü ve beşli birleşmesinden bahsedeceğimiz zamana kadar bunların akılda tutulmasını sağlayacaktır.

Beşlinin Uyumlu Şekilleri

1.

Şekil Majör ton Majör ton Majör ton Limma

2. Şekil Majör ton Majör ton Limma Majör ton

3.

Şekil Majör ton Limma Majör ton Majör ton

4. Şekil Limma Majör ton Majör ton Majör ton

5. Şekil Majör ton Majör ton Minör ton Apotom

6.

Şekil Majör ton Minör ton Apotom Majör ton

7. Şekil Majör ton Minör ton. Majör ton Apotom

8. Şekil Minör ton Apotom Majör ton Majör ton

9.

Şekil Apotom Minör ton Majör ton Majör ton

10.

Şekil Apotom Majör ton Minör ton Majör ton

11.

Şekil Apotom Majör ton Majör ton Minör ton

12. Şekil 15 16 8 9 14

Ti 6

7

13.

Şekil 8 9 İi 15 6 7 15 16

14.

Şekil 8 9 11 12 6 7 21 22

IV

Türk Makamlarının Teşekkülü

Eski Çağlarda Musiki Tarihi isimli kitabın II. Bölümünün başlangıcında 127. sayfada Gevaert, armoniler veya eskilerin musiki makamları'ndan bahsederken, haklı olarak: -Eski çağ sanatının bölümlerinden hiçbirisi musiki kadar, alimlerin ve musikişinasların merakını çekmiş olmak imtiyazını elde etmemiştir- dedikten birkaç satır sonra teessürle şunu ilâve ediyor: "Aynı sanatın hiçbir noktası yoktur ki, ihtisaslaşmış yazarlar bizlere az bilgi bırakmış olsunlar..."

Doğ rusunu söylemek icap ederse geleneğin ve halkın tatbikatının kaybolmaya bıraktıkları makamların gerçek melodik vasfını tekrar teşkil etmek, yalmz nazarî eserlerin yardımıyla mümkün değildir. Mesela Gevaert'in aynı eserinde (s.139) Gaudence'e göre, hipodor makamı (\*) denilen makam içerisinde sekizlinin bölünmesini şöyle görüyoruz:

Eskilerin musiki nazariyesine göre, bu sekizli, arzedil-diği durumda hiçbir mânâ ifade etmeyecektir; çünkü, La-Mi dörtlüsü aralıkları bu yazı şekline göre üç surette teşkil edilebilir:

la sol fa 3 mi \_8 ji 243

veya

la sol faj- mi

veya

la sol fa t] mi 9 8 15

10 9 16

Mi-La beşlisine gelince, o da şu aralıklarla teşkil edilebilir:

mi re do si la 8 243 8

veya 250 ?

mi re do si la

Gevaert tarafından ortaya konulmuş olan hipodor makamı meydana gelmiş olduğu dörtlünün ve beşlinin şekillerini ortaya koymamaktadır. Doğululara göre, bu sekizli bu durumda kati olan hiçbir şeyi ifade etmemektedir. Bundan başka ileride her makamdan ayrı ayrı bahsettiğimizde görülecektir ki, bu şekillerle yalnızca hareket, güçlü, karar değişikliği ile Türk musikisinde her birinin farklı renkleri olan çeşitli makamlar elde edilir. Doğu musikisinin bu en ince noktasının, Gevaert gibi Batılı müelliflerce tamamen bilinmemiş olarak kaldığı düşünülürse, onların semere vermemiş gayretlerine üzülmemek ve eserlerinde yıkılmaya mahkûm bir dev abide hüviyeti görmemek imkânı yoktur. O abide ki, harap olan

Yunan musikisinin en pest makamıdır. Kararı, Re dizisinden çıkmış olan ve bu musikinin keza ilk dinî makamlarından biri bulunan Doryen makamından bir dörtlü daha pest taraftadır (Çev. notu).

TÜRK MUSİKİSİ

67

kısımlarını atarak daima sağlam ve gerçeğe uygun malzemeleri kullanarak tekrar inşa etmek mümkündür.

Makamlarla ilgili olan bölüm muhakkak ki Türk musikisi nazariyesinin en önemli bölümlerinden biridir. İnsan ruhunun en samimî hislerini ifade etmek ve kalbe hitap eylemek bakımından musikinin sahip olduğu bu kudretin sırrmı sanatkâra ilham eden odur. Ve bununla beraber, bu bölüm, hattâ Türk musikişinaslarmca en az tanınan ve az tetkik edilmiş olanlardan biridir.

Türk musikisinde bir makamın ne olduğunu, bunu teşkil eden unsurların neler olduğunu, bir makamın diğerinden ne ile tefrik edildiğini ve her birinin hususiyetinin nereden geldiğini kısaca ifade ederek göstermeye çalışacağım.

Evvelâ, makam nedir? Makam, bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vasfım belli eden musiki skalasınm hususî bir şeklidir.153

Makamı bu şekilde tespit ettikten sonra şimdi makamların nasıl teşekkül ettiklerini veya diğer bir ifadeyle bir makamda bulunması lâzım gelen, onun ruhu ve hayatı denilebilecek olan esaslı şartların neler olduklarını gözden geçirebiliriz.

Özel araştırmalarımıza göre154 bu esaslı şartlar 6 tanedir:

1- Teşkil edici unsurlar,

2- Ambitus (vüs'at-genişlik)

3- Başlangıç

4- Güçlü,

5- Karar perdesi

6- Seyir ve tam karar

Şu halde bu altı şartın ne olduğunu birbirini takiben gözden geçirelim:

I- TEŞKİL EDİCİ UNSURLAR

Eski Yunanlılarda tetrakord ve pentakord bir veya iki sekizli ihtiva eden uzun devreler içerisinde yer aldıkları zaman mükemmel sistemler teşkil ediyorlardı. Keza Türklerde her ne kadar makamların çoğu tetrakorda muadil olan dörtlü aralığın üzerine çok defa esaslı surette kuruldukları gibi, pentakorda muadil olan beşli aralığın üzerine de kurulmuşlardır. Tatbikatta yalnız bu dörtlü ve beşli ile iktifa edilmemiş ve nağmeyi süslemek gayesi ile sekizliye, duruma göre bir beşli veya bir dörtlü ilâve edilerek tamamlanmıştır. Bu suretle Türk musikisinin makamlarının her biri bir dörtlü veya beşlinin ilâvesiyle şekil bulur. Yukarıda da gördüğümüz gibi dörtlü ve beşlinin şekilleri değişik olduğu için bu çeşitli şekillerin aralarında gruplaşmaları birçok makamın gerçekleşmesini açıkça göstermektedir. 155

Pest tarafta bulunan dörtlüye "Birinci Tabaka" ve bu dörtlünün tiz tarafına ilâve edilen beşliye ise "İkinci

Bu tarifi ve bu bölümün ilerdeki diğer bazı kısımlarını, bazı değişiklikler getirerek, R.P. Dechevrens S.J., Etudes de science musicale 1-11 (Paris, 1898), s.lll ve devamından alıyorum. Bu araştırmalar esnasında dostum ve Adliye Nezareti'nde müsteşar muavini olan H.Sadeddin Bey'in alimane görüşlerinden çok istifade ettim; burada kendisine en samimî teşekkürlerimi takdim ediyorum. (Burada adı geçen Hüseyin Sadeddin Arel'-dir. Çev. notu).

Fakat zannetmemelidir ki dörtlünün herhangi bir şekliyle beşlinin herhangi bir şeklinin birleşmesiyle uyumlu bir sekizli ve

Tabaka" denir. Birçok makamların içinde dörtlü pest tarafta, beşli tiz tarafta bulunur; fakat bazı makamlar vardır ki bunların içinde aksi de olur, yani pest tarafta beşli, tiz tarafta dörtlü bulunur.

II- AMBİTUS

Ambitus kelimesi ile pestten tize kadar bir makamın kuruluşu içerisine giren seslerin tamamını ifade ediyoruz. Avrupa musikisinin iki makamının ambitusu ancak bir sekizlidir; fakat Türk musikisinde her ne kadar bazı makamların ambitusu bir sekizliyle tespit edilmişse de bu ambitusu geçen makamlar olduğu gibi buna bile varsıl olmayan bazıları da vardır. Binnetice her makam için, bunu esaslı surette gerçekleştiren dörtlünün ve beşlinin yalnız şekillerini değil, fakat bu makamın ambitusunun mutad olarak ihtiva ettiği diğer sesleri de vermek mecburiyetindeyiz.

Bir makamın başlıca sekizlisine ilâve edilmiş olan seslerin hikmeti vücudu nağmeyi süslemekten başka bir şey değildir. Bu perdeler esas sekizlinin hem pest, hem de tiz tarafına aynı zamanda ve bestekârlar arasında tesis edilmiş olan kaidelere göre ilâve edilirler.

III- BAŞLANGIÇ

Avrupa'da şu sual münakaşa edilmiştir: "Her nağme, makamın bitiş perdesiyle mi sona ermelidir veyahut onu aynı zamanda güçlüsünün üzerinde veya makam dizisinin herhangi başka bir derecesinde bitirmek kabil midir?" Yalnız, her makam için bir hareket noktası tespiti düşünülmemiştir; zaten bu husus Avrupa'nın iki makamının kuruluşunun bugünkü durumunda mânâsız görülecekti.

Bununla beraber Türk makamlarına has olan nağme itibarıyla kuruluş, nazariyecilerimizi bu başlangıç meselesini tetkike ve bundan her bir makama ait kaideleri tespit eden bazı esaslar çıkarmaya mecbur kılmıştır.

VI. bölümün konusuyla tam bir benzerlik arzeden bu kaidelerin tatbikatı, daha sonra her makam için vereceğimiz misaller dikkatle incelendiğinde daha iyi anlaşılacaktır.

IV- GÜÇLÜ

Türk makamlarının güçlüsü ekseriya onların karar perdesinin beşlisidir. Fakat bu daima vukua gelmez ve bu kaide istisnalar kabul eder.

Güçlüleri karar perdesinin dörtlüsü olan ve çok hususiyet arzeden makamlar vardır, diğer bazıları da vardır ki bunların güçlüleri tam karar perdesinin üçlüsü üzerinde bulunmaktadır.

V- KARAR PERDESİ Türk musiki makamlarının her birinin tespit edilmiş

sonra da bir musiki makamı elde edilecektir. Bundan öteye bir dörtlü ve bir beşli herbiri uyumlu iken birbirlerine ilâve edildikleri takdirde uyumsuz bir sekizli verebilirler. Bir sekizlinin uyumlu olması için Doğulu eserlerde teferruaüyla incelenmiş çeşitli şartlar vardır; bizi çok uzaklara götürecek olan bu şartlardan burada bahsetmeye bu yazının çerçevesi müsaade etmemektedir. Bu kaydı koymakla iktifa ediyoruz.

TÜRK MUSİKİSİ

68

olan karar perdesi vardır. Bir makamın ancak bir karar perdesi olabilir. Eğer eserin icrası sırasında nağme, karar perdesinin beşlisi, dörtlüsü veya üçlüsü arasında muvakkat (asma) kararlar yaparsa, tam karar perdesiyle sona ermelidir.

Ayrıca bazı makamların karar perdesinin pest tarafında nağmenin bitişi esnasında çok defa basılan bir perde mevcuttur. Bu perdeye tamamlayıcı denir. Bu bir nevi yeden sesidir. Şu farkla ki Batı musikisinin her iki makamında olduğu gibi karar perdesinin daima yarım perde altında değildir156. Bazı makamlarda karar perdesinin bir perde, bazılarında da yarım perde altında bulunur. Bununla beraber her makam için bir tamamlayıcı mevcut olması mecburi değildir; bunun kullanılması ihtiyarî olup bestekârın zevkine bırakılmıştır.

VI- SEYİR VE TAM KARAR

Türk makamlarının teşekkülünde seyir ve tam karar'm çok önemli rolleri vardır. Bu çifte hayatî unsurdan mahrum olan makam, makam olmayacak, ruhsuz bir vücut, aralarında hiçbir bağlantı olmayan, ne bir düzen, ne birbirine tâbilik bulunan bir takım musiki hücrelerinin birbirleri üzerine yığılmaları olacaktı. Her makamın hüviyetini tanımayı mümkün kılan bu unsurlardır.

Nağme hareketinin başlangıç noktası karar perdesidir. Bazen bir eser karar perdesinden farklı bir derece üzerinde de başlayabilir. Her iki halde bu hareket noktalarının güçlü'ye doğru, eğer imkân varsa karar perdesinin sekizlisine, hattâ daha uzağa kadar, mukavemet edilemeyecek bir şekilde istikamet aldığı hissedilir.

Nağme seyrinin bir bakıma merkezi güçlü olduğuna göre, ses binbir şekilde hareket eder. Karar perdesinden güçlü'ye doğru giden ve sanatkârın insiyaki hissinin kumanda ettiği sesin düzenli hareketi, his çeşitleri ve ifade zenginliği ile çıkıcı ve inici gidişini tatlı bir şekilde bitirerek tabii hareket noktasına, bitişe veya karara gelir! Bu, iki şeyin yani seyrin ve kararın birbirini takiben gelmesi ve sanatkârane bir şekilde karışmasıdır ki güzel nağmeleri, yaşayan ve konuşan nağmeleri, insanın en içten hislerini ifade eden nağmeleri meydana getirir.

Her Türk makamının o halde kendine has ve gezinti mânâsına gelen bir seyri ve bir de istirahat hissi veren durumu vardır ki, buna da tam karar denir.

Bu iki unsur ile "başlangıç"ın tetkiki çok büyük ehemmiyeti haizdir. Fakat, Türk makamlarını tanıtmak için bunların her birinin dizilerini vermekle iktifa etseydik okuyucuya bir iskelet, ruhsuz bir vücut sunmuş olacaktık ve ilâve edebileceğimiz bütün nazarî teferruat bu makamlar hakkında bir fikir vermeye asla kifayet etmiş olmayacaktı.

Bu boşluğu doldurmak için çok pratik bir çareye başvurduk. Her makam için üç zamanlı ve herkes tarafın-

Bilinmektedir ki minör dizinin dördüncü şekli (Eski minör makam) yeden sesi olmadan dahi icra edilebilir.

dan iyi tanınmış olan Vals (Semai) temposunda bir küçük parça besteledik. Türk musikisi nazariyesinin bu şekilde gösterilmesinin Batılı okuyucularca iyi karşılanacağını ümit ederek bu örneği her makama has olan diziden sonra koyduk.

Bu parçalar birkaç defa icra edilirse, tamperamanh sazlar bunlara her ne kadar orijinal renklerden çok şey kay-bettirse dahi, majör ve minör isimli diğer iki kardeş makam gibi, Batılı musikişinaslar tarafından kullanılmak şerefine layık ve hiçbir eksiği bulunmayan daha birçok hususiyeti haiz makamların mevcut olduğu anlaşılacaktır.

Türk makamlarının sıralamasına geçmeden evvel şu hususu belirtmek istiyoruz: Mesela, Sol perdesi üzerinde Rast makamının dizisini verdiğimiz görülünce bu makamın münhasıran Sol perdesinde karar verecek şekilde icra edileceği neticesi çıkartılmamalıdır. Bu hususta bir şekil mecburiyeti yoktur. Herhangi bir karar perdesi üzerinde bir makam gerçekleştirilmek istendiği zaman nazariye, yalnız bu makamın şartlarına kati surette riayet edilmesini ister. Binnetice bahis konusu makam meselâ Do üzerinde icra edilmişse, kendisine has ismini daima muhafaza eder ve Rast makamının Do perdesine göçü-rülmüşü denir.

Nota yazılarımızda Türk icracılarının daima uyguladıkları usulü takip ettik. Ve her makamı sanatkârlarımızın umumiyetle kabul etmiş oldukları karar perdesine göre yazdık.

Türk Makamlarının Tatbikatı

Her üstadın kendine has metodu ve özel sıralaması mevcut olduğu için geçen asırlarda Türk makamlarının isimleri daimî değişikliğe uğramıştır.

Keza asrın üstatlarının tasnifine göre bu makamların sayısı da ara sıra değişir.

Eski nazarî eserler: Oniki makam, yirmidört şube ve altı âvâze belirtirler. Daha sonraki devirlerde Türk üstatları çok ahenkli ve nefis tesiri olan birçok şube icat etmişlerdir.

Türk makamlarının isim ve sayılarındaki bu daimî değişiklikler, kendilerine bunun sebebini anlatmak için bir mukayeseye başvurduğumuz takdirde Avrupalı okuyucuları hayrete düşürmeyecektir:

Dörtlünün ve beşlinin görmüş olduğumuz çeşitli şekilleri bir bakıma bir ressamın paleti üzerinde bulunan başlıca renklere benzer; sanatkâr bunları karıştırırken birçok ince farkları gerçekleştirir. Aynı şey dörtlünün ve beşlinin çeşitli şekilleriyle Türk musikişinası için de geçerlidir; bu ince melodi farklarını veya çok sayıda makamları ifade etmek istediği fikri gerçekleştirmek için bu şekilleri birleştirmekten kendisini kimse menetmemiştir. Bu şekiller dışında bu çeşitli makamlar arasında ustahkla kullanılmış olan geçki, Türk bestekârına Batılı musikişınasların malık oldukları nağme alanından çok üstün ve çok geniş kaynaklar temin etmektedir. Türk musikisinin usul zenginliği de, ilerdeki bir bahiste fikir verecek olduğumuz diğer bir kaynaktır.

69

nin, 8.Özde olan Türk makamlarını, her biri-mn özel olarak bestelenmiş bir parça ile tatbikatım yaparak bunlann kendilerine has lezzetlerini Batılı amatörlere tattırabilmek için takdim etmeye başlayalı^

1. Rast Makamı

Ambitus

Semai

Dörtlü Beşli

4. Şekil 5. Şekil

İhtar

Rast makam: Avrupa musikisinin Sat Majör tonundan başka birşey değildir.

2. Hüseyni Makamı

Dörtlü. 5. Şekil

Semai

Nota yazılarımızda bu şekilde rastlanacak bu Fa diyez ve diğer Fa diyezler Fa natürel'den itibaren 243/256 nisbetindeki bir küçük yarım perde aralığında bulunurlar, diğer tabirle aynı Fa diyezler Re natürel'in melodik majör üçlüsü'dürter. Bu üçlünün doğru msbeti, bildiğimiz gibi 6561/8192'dir. Fa diyez Fa na-turel'den itibaren 2048/2187 nisbetindeki apotom arahğı içerisinde bulunursa üzerinde bir nokta olan diyez işareti kullanacağız.

158 T harfi kararı (tonik) ifade eder.

159 D harfi güçlüyü (dominant) ifade eder.

60 fim™ T?^M na{ürfden Mbaren 243/256 nisbetindeki bir Imma aralığı içerisinde bulunur. Unutmamalıdır ki, bundan sonra gelecek eserlerin içerisinde rastlanacak olan bütün Fa natü-reller bu cinstendir. Eğer Fa natürel Mi natürel'den itibaren bk apotom aralığı içinde bulunuyorsa yarım diyezli bir Fa kullanı-

TÜRK MUSİKİSİ

82

30. Şedaraban Makamı

Ambitus

Dörtlü Beşli Dörtlü

8. Şekil 3. Şekil 8. Şekil

Türk musikisinin buraya her birinin ambituslarını takiben bestelenmiş bir parça ile notalarını yazmış olduğumuz yalnızca bu otuz makamdan ibaret olduğunu zannetmemek lâzımdır; bunlar en mühimleridir.

Makamların yekûnu ise doksandan ziyadedir.

Fakat bu otuz makamın dışında muhtelif tarzlarla gerçekleştirilmiş nağme karışmalarından meydana gelen renk farklarını takdir etmek Batılılarca güç olacağı için diğer altmış makamı buraya dahil etmedik.

Bu otuz makamın gerçek nağme mânâlarını kati bir şekilde elde etmek isteyen her Avrupalıya bilhassa şunu tavsiye ederiz: Bu makamlardan birinin tetkiki arzu edilirse her türlü art düşünceden kendini tamamen kurtararak ve önceden bir nevi tarafsızlığı kendine kabul ettirerek majör ve minör makamlardan başka olan bir nağme tadı almak için parçayı birçok defa icra etmelidir. Bu şartlar altında sözü geçen parça hafızaya iyice nak-şoluncaya, hattâ ezbere icra edinceye kadar icraya devam olunmalıdır. İşte bu suretledir ki bu makamların her birine has özel ve çok nazik musiki rengi hakkında kati bir fikir sahibi olunabilecek ve bu makamların Doğululara verdikleri zevk de hissedilmeye başlanacaktır.

Burada sırası geldiği için Doğu makamlarının teşekkülünü izah eden Batılı müelliflerde rastladığım bir alış-

173 Bu Mi bemol ve Fa dıyez'lerin tesiri pest oktavdaki seslere de şâmildir.

174 Bu makamın başlangıcında Do natürel muvakkaten Do diyez olur.

kanlığı tenkit etmek istiyorum. Mesela Yunan Ortodoks kilisesinin üçüncü makamını tarif için Bourgault-Ducoudray175 bu makamın "Avrupa'nın Fa majör dizisinden başka bir şey olmadığını ileri sürüyor. Ve aynı makam için "bunun eski diyatonik İpolidyen makamı veya dördüncü derecede olup bir bemolle değiştirilmiş beşinci Gregoryen makamı olduğunu ilâve ediyor."

Açıkça beyan ediyorum ki Doğu makamlarını bu tarzda ele almak hiçbir zaman hakikate götürmez. Evvelâ sözü geçen üçüncü makamın nağmeleri ile Fa majör makamının nağmeleri arasında, siyahla beyazın arasındaki kadar fark olduğunu kabul etmek lâzımdır. Saniyen beşinci Gregoryen makamında Si çok defa bemollüdür; bu da zannediyorum ki Fa natürel - Si natürel ile artmış olan dörtlüyü bertaraf etmek için yapılmaktadır. Si natürelli İpolidyen makamına gelince bu makam Türk musikisinde kullanılmaktadır, fakat şu şekilde göçürülmüştür:

Bu makam Türklerde Pencügâh-ı Zâid adıyla tanınmıştır. Bundan evvel 24 İno.lu örnekte vermiş olduğumuz Pencgâh makamının değişik bir şeklidir. Yunanlıların üçüncü makamı ne o ne de ötekidir; bu tamamen başka bir makam olup, 11 ndlu Puselik ve 2 no.lu Hüseyni isimli Türk makamlarının güzel bir karışımıdır denilebilir.

İşte bunun içindir ki Doğu makamlarının tahlili arzu edildiğinde, Avrupa'da hakikatten daima uzak kalınmıştır. Bunun sebebi hiç şüphesiz bu makamların gerçek kuruluşunun temeli olan ve bu tetkikimizde izah ettiğimiz

175 Ducoudray, Etudes sur la musique eccle'siastigue grecgue (Paris, Hachette, TÜRK MUSİKİSİ

böyle Türk makamJa« akında temıÇort! is-

Gerçekten, şunu da itiraf etmeli ki Batılı müzikolog arın meraklarını mucip olmakla beraber DoSı makam" an ilmi ve akla uygun bir tahlile ve nazarî-ame Bilakis °i" -tmn:

ian meselesini ele alan her müzikolog ortaya farklı hir

kateîvrîr'T3 3İt tetkikimi™ bu bahsi belki dikkate layık bir mahiyet arzedecektir Gerçekten h,,aL

TüTkmû'r usik,işinas oisun ^ ohSS'iS;

Türk musikişinaslarının tatbikatında başlıca otuz maka

wSS^k ,lm,, ediyo™ ki

Bu meseleyi tetkike layık bulanlara ilâve olarak baz, Bilgimizin hudutları içinde şunu düşünüyoruz' Tabi

SSSfffiS?? hisrgerçekten

ve konSeîvatlw tî lan' d?halan™ yol göstermesi ile rasrnfn h71 ann-feSmî tedrisatam inhisarcılığına rağmen hiçbir zaman iki makamın (majör, minör) çok mahdut çevresi ıçine kendilerini hapsetmeye razf olma

iara öğrettiğim bazen unutarak yalnız tabiatın kendilerine ihsan etmiş olduğu musiki şevki tabiisini

83

Majör makam

Beşli 5. Şekil

Minör makam

Dörtlü 2. Şekil

Bunların diğerlerine tercih edilmeleri bakımından im

22? 2S ManÜk b^^dan SnTsöyîenS mumkun değildir. Çünkü terkedilmiş bulunan zavallı mf ^imtiyazlı arkadaşlannda mevcut ££££.

t,^h^^amlan İle az çok mükemmel bir surette Ba-

S SSST "T\*temaS 6tmİŞ °ldukla™ \* " pıt etmek için Batının bütün musiki neşriyatını tetkik et

mek imkanım evvelce bulamamıştım; on secden fazt bir zamandır Bourgault-Ducoudray 'in"6Sd£rla »en,dansla

lerfkenSnf; ,bÜyÜk musiki slarm bu serbestî-makamSn ZTP T ÖnCeden ^"lamaksızm, Doğu makamları ile temas kurmaya götürdü. Bu da eösteri yor ki bu makamlar Doğulu veya Batılı farkı gözetaek

rs r müşte,ek mahsuiüdur- z-»sî

ak sualin SahİP °lduğunu kend^ize sorar-

VerİleCektİn Do'^ ™™£-cııer, acaba bu makamları evvelâ evlerinde icat edin rtP

Sler^vaS haIka bunla" s--danmıakaîuîedte tirdiler/ Veyahut nazarıyecilerden evvel halk naemevi tegannı etti de, bu^ar^nağmeleri teülri«SK

Chappe mes traits: klasik ıkı makamın birinden nihaî karar istemek üzere

kılmfşür uğunda'karar Bu melodinin notası şöyledir:

TÜRK MUSİKİSİ

 le chasseur leger qui fuit dans les

Açık konuşmak lâzım gelirse bu mecburiyet bestekâra ilk defa ortaya çıkan bir renk getiren ilk ilhamın bir bakıma tanınmak istenmemesidir. Çünkü bu yeni renk şimdiye kadar çok kullanılmış olan başka birisiyle birdenbire silinmiş olmakta; bu da orijinal ve iyi tesirini yok etmektedir.

Musiki dehasının bütün genişliği boyunca gelişmesi için başından sonuna kadar tamamen serbest bir cereyanın mevcudiyetine niçin müsaade edilmez? Acaba Doğu makamları armonize edilemezler mi? Avrupalıların kulaklarının majör ve minör makamlardan başka bir şeyi tatmaya kabiliyetleri yok mudur? Bütün bu suallere müspet cevaplar verilebileceğini zannediyorum. Bu bahsi bitirirken kesinlikle düşünüyorum ve bir defa daha tekrar ediyorum ki, Batı için musikinin umumi bir nazariyesini tesis etmek zamanı gelmiştir. Mevcut nazariyeyi terk ile çok geniş ve çok renkli olan seslerin sahasından istifade ederek ve Doğu'nun uzun senelerden beri ecdadının kıymetli bir mirası gibi hiç bozulmadan saklamış olduğu ve kendisine getirdiği hazinelerin modern armonisi ile zenginleştirerek bu yapılabilir.

VI Türklerin Musiki Aletleri

— Eski Aletler

Eski devirlerde Türkler tarafından kullanılmış olan musiki aletleri hakkında kâfi bilgimiz yoktur. Bu mevzuda bize teknik ayrıntıları veren Türk nazariyatçısı Fâ-râbTrim Kitâb-ül Musiki-ül Kebir isimli meşhur eseridir. Gerçekten, bu eserde o devrin Doğu'daki çeşitli milletler ve bilhassa Türkler tarafından kullanılan musiki aletlerinin şekilleri ve cinsleri hakkında birçok esaslı bilgi bulmaktayız.

Tarihî kısımda kısaca kaydetmiş olduğumuz gibi Selçukluların saltanatı devrinde (H. 477-699) başkent Konya'da musiki ve musikişinaslara çok itibar ediliyordu; bununla beraber bu devirde rağbette olan musiki aletleri hakkında bizi aydınlatacak herhangi bir eser günümüze intikal etmemiştir.

Keza Selçuk saltanatının çökmesinden sonra H.699'da imparatorluklarını kurmuş olan Osmanlıların musiki aletlerini de kesinlikle tanımıyoruz.

Türklerin altıncı Padişahı Sultan II. Murad (H.824-855) devrinde yaşamış olan Ahmedoğlu Şükrul-lah isimli Türk musikişinası bize Türklerin dokuz adet musiki aletini ilk defa, oldukça tam bir surette tanıtmaktadır. Bu musikişinasın eserinin tek yazma nüshası elimizde olup Fârâbî devrinden beri Türk musikisinin aynı aletleri muhafaza ettiğini bunda görmekteyiz.

Müellif bu eserinde Türklerin bu dokuz eski musiki aletinin sonraki yüzyıllar esnasında şekilleri bakımından bazı değişikliklere uğradıklarını, bazılarının tamamen ter-

1,7 Her ne kadar müellif bir şey söylemiyorsa da ud'un 5 telinin akordunun Fârâbî zamanından beri daima dörtlü olduğunu biliyoruz.

\* a. Ikhğı gövdesinin bronz olarak kaydedilişi, çalgıbilimde ma-

Şekil

fo.rets, qui fuitdanslesfo. rets

kedildiklerini ve bazı yeni aletlerin kabul edilerek kullanıldıklarını bize ispat etmektedir.

Avrupa konservatuarlarının müzelerinin kataloglarında bu aletlerin çoğunun isimlerine ve şekillerine tesadüf etmediğimiz için bunlar hakkında kısa malûmat vermeyi ve bu yazma eserde bulduğumuz şekilleri aynen buraya dercetmeyi düşündük. 1. Ud

Müellifimiz ud'un gövdesini imal etmek için gerekli ağaç çeşitlerim uzun uzadıya izah ettikten sonra bu ağaçların yerinde kurumalarını ve sonra kullanılmasını söylüyor ve aletin uzunluk, genişlik, derinlik ölçülerini veriyor. Ud'un 5 telli177 olacağını, bunlara nasıl vurulacağını ilâve ve izah ile aletin şeklini veriyor.

Bu şekil, aletin daha aşağıya koyacağımız resmi ile mukayese edilirse ud'un bugünkü şeklini alıncaya kadar çok değişiklikler geçirdiği müşahede edilecektir.

2. Ikhğı

Yaylı bir alet olan ıklığı'mn gövdesi bronzdan ve yere dayanmak için ayak çubuğu çelikten olmak gerekir. Bu ayak

üzerinde ve ayağın alete giriş noktasında iki teli tespit etmek için iki çengel bulunur. Müellif aletin sapımn badem veya ceviz gibi sert ağaçtan ve tercihen abanozdan yontulması gerektiğini söylüyor. Aletin beşliye akort edilen iki teli olması gerekir. Şekil yandadır.

3. Rebab

Müellifimizin rebab'm imal usulü hakkında verdiği ilgi çekici malûmatı buraya aktarıyoruz:

"Bu aletin gövdesi ve sapının kayısı ağacından imal edilmesi tercih olunur; bu gövde kesilip hazırlandıktan sonra içerisinde süt kaynatılır. Bazı imalcile-rin fikirlerine göre cam tozunu tutkalla hallettikten sonra rebab'm gövdesinin içerisine bu karışım sürülür; çalgının sesi böylece kuvvetli ve parlak olur. Gövde iki kıs ma ayrılır. Çalgının sapının bağlı olduğu birinci kısmın üze rine ince bir |tahta konur idi. Fakat ikinci kısmın üzerine bazı yapımcılar, deri; bazıları ise, ince bir tahta koymakta ve bunun üzerinde küçük bir delik bırakarak bu deliği deri ile kaplamaktadırlar. Rebab'ın bükülmüş ipekten imal edilmiş üç çift teli olması gerekir. Müellifimiz rebab'm akordu hakkında

denî gövdeye rastlanmayışı ve

b. Rebabın öteden beri Hindistan cevizi olarak bilinen gövdesinden burada bahsedilmeyişi çok dikkat çekicidir (Çev. notu).

Şekil 4 Ikhğı

TÜRK MUSİKİSİ

85

hiçbir şey söylemiyor, fakat kendisinden hemen sonra gelen müelliflerin şahadetlerinden de biliyoruz ki bu teller dörtlüye göre gerilmiştir. İşte rebab'm şekli:

1. Tel L

Şekil 5 Rebab

Şekil 6 Mizmar

Bu ayrıntılı izahtan anlaşılıyor ki, göğüs tahtasının yarısında bulunan 14'üncü telden itibaren, bu çalgı, ister yukarıda ister aşağıda olsun hem solda hem sağda bize şu diyatonik sesleri verebilecektir.

4. Mizmar

Bu, ön tarafında yedi ve arkasında da bir deliği bulunan bir obua cinsidir.

Kısmen tahtadan ve kısmen de siyah kumaştan imal edilirdi. Bu çalgının imali hususunda müellif burada tekrarını lüzumsuz bulduğumuz çok teferruata girmektedir. Elimizdeki yazma nüshada bulunan ve miz-mar'ı gösteren yandaki resmi vermekle iktifa ediyoruz.

5. Pîşe

Bu da basit olarak yedi ve bazen dokuz delikli kamıştan (Ney şeklinde) bir çalgı olacaktır. Müellifimiz bunun imali için ey iyi kamışın İran'da Nişabur bölgesinden geldiğini söylüyor. Kamış, yerinde kuruduktan sonra kesilmelidir. 510. Şekle bakınız.

6. Cenk

Bu eski zamanlardan kalma ve bugün Avrupa'da arp ismiyle tanınan çalgıdan başka bir şey değildir. Türklerin arpımn 24 teli vardı. Ve şu şekilde imal edilmişti.

7. Niizhe

Müellifimize göre niizhe, çenk'ten sonra en iyi çalgıdır; meşhur nazariyeci Safiyüd-' din tarafından icat edilmiştir.

Şekil 7

Pise Gövdesinin kırmızı söğüt ağacından veya daha iyisi şimşir veya selvi ağacından imal edilmesi gerekir. Şekli dörtgen olmayıp uzunluğu genişliğini bir parça geçmektedir. Göğüs tahtasının üzerine iki büyük eşik konulmuştur. Bu tahtanın üzerine, 27 ses vermek için üçerli 81 tel çekilmiştir. O suretle ki, her üçlü grup telden ikisi, üçüncüsünün pest sekizlisine akort edilmiştir. Bu üçüncü, diğer ikisinden daha kısa olup göğüs tahtası merkezine konulan küçük eşiklerle gerilmiştir. Diğerlerinin en pesti olan 14'üncü tel Re'y'ı verir. Birinci tel ile 27'nci tel eşikler vasıtasıyla birbirine katiyen müsavi üç kısma ayrılmış olduğu için bu üç kısımların her biri çalgının yu-

karısında ve aşağısında

olan aynı sesi verir.

8. Kanun

Bu çalgının eski şekli, öyle görünüyor ki bugünkü şeklinden çok farklı değildir. Türklerin modern musiki çalgıları arasında olmak üzere, şekli birkaç sayfa sonra verileceğinden uzun uzadıya bahsetmeyerek şeklini de koymuyoruz.

9. Mugni

Bu çalgı, nüzhe gibi, meşhur mazariyatçı Safiyüddin tarafından İran'da İsfahan'a yapmış olduğu seyahatten dönüşünde icat edilmiştir. Bu icadın fikrini o devirde mevcut olan rebab, kanun ve nüzhe gibi üç çalgıdan almıştır. Yazmamızda çalgının 39 teli olduğu söylenmektedir. Fakat mugni'mn şekli tamamlanmamış olduğundan bu 39 telin tertibi iyice anlaşılamamaktadır.

Müellifimizin eserini yazdığı devirde hiç şüphe yoktur ki ritmi temin etmek için çeşitli vurma çalgılar kullanılmakta idi. Fakat bu hususta yazma eserde hiçbir bilgi verilmediğinden ve bu nevi çalgılar yüzyıllar boyunca Doğu'da aşağı yukarı ilk şekillerini muhafaza etmiş olduklarından Türklerin bugünkü çalgılarını anlatırken bunlardan ileride bahsetmek istiyoruz.

— Modern (Bugünkü) Musiki Aletleri

Modern kelimesinden Türklerde bugün kullanılan çalgıları anlamaktayız. Bununla beraber bu çalgılar arasında ney, ud gibi oldukça eskiden beri kullanılanlar ve santurla lavta gibi mevcudiyetleri iki asrı bile geçmeyenler vardır.

TÜRK MUSİKİSİ

86

Türklerin çalgıları beş cinse ayrılabilir, şöyle ki: Yaylı çalgılar, mızraplı ve saplı çalgılar, nefesli çalgılar, mız-raplı ve sapsız çalgılar ve nihayet vurma çalgılar. Bu beş cins üzerine bir göz atıp Avrupa'da, Batılı müelliflerin çok defa hatalı izahları dolayısıyla yanlış tanınmış olan bu çalgılar hakkında doğru bir fikir vermeye çalışacağız.

/. Yaylı Çalgılar — Sînekeman

Bu çalgı Türkler arasında klasik musiki amatörlerin-ce en çok kıymet verileni idi. Denilebilir ki sînekeman, ney ve tanbur ile beraber Türk klasik musikisinin mükemmeliyetinin zirvesinde olduğu III. Sultan Selim zamanında nefis bir üçlü teşkil etmekteydi.

Bazı Türk musikişinasları sînekeman'm Viole d'amo-ur III. Selim'in (1789-1807) Padişahlığı esnasında Mi-ron isimli Moldavyalı bir musikişinas tarafından İstanbul'a getirildiğini ileri sürmektedirler; fakat bu iddia esassızdır. Çünkü 1781 Ekim'inden 1786 Mayıs'ına kadar İstanbul'da yaşamış olan Toderini sînekeman 'dan Türklerin kuUanageldikleri bir çalgı olarak bahsediyor.178 Maamafih III. Selim'in saltanatından evvel sînekemari Türkler tarafından kullanılmış olsa dahi, doğru tarihi bilgi eksikliği, dolayısıyla bu çalgının İstanbul'a getirildiği tarihi tespit etmek bizim için mümkün değildir.

Sinekeman'ın ve baritonun11\*\* menşeinin Hindistan olduğu hakkında180'in tahminine ihtimal vermiyoruz. Fetiş bu iki çalgıdan bahsederken şöyle diyor:

"17. yy'ın sonundan itibaren Macaristan ve Bohemya'da tanınmış olan bu çalgılar sonradan Almanya'da da oldukça rağbet görmüşler ve tanınmış sanatkârlar tarafından başarıyla kullanılmışlardır. Sînekeman daha evvel İstanbul'da tanınmış olup hâlâ onu orada bulmak kabildir. Öyle görülüyor ki, Macaristan'a bu çalgı Eflâk ve Sırbistan havalisi üzerinden girmiştir. Fakat İstanbul'a nereden gelmiştir?

Delhi'nin tumurahmda ve Benares'in şikarasında esasları bulunan Hindistan'ın sarungillerinin ne olduğunu gördükten sonra bir şüpheye yer yoktur. Hiç şüphesiz diyebilirim ki, ahenk tellerinin titreşim prensiplerinin doğum yeri olması hasebiyle sînekeman ve bariton Hindistan menşeli olup Türkiye'ye İran yoluyla geçmiştir."

Buna karşı zannediyoruz ki sînekeman Avusturya-Macaristan'dan Eflâk ve Sırbistan yoluyla İstanbul'a girmiştir. Kaldı ki Türklerin, sînekemanda rastlanan ahenk tellerinin tatbikatı fikrini İranlılar vasıtasıyla Hintlilerden öğrendiklerine dair bir iddiada bulunmak için hiçbir tarihi vesikamız yoktur. Çünkü İstanbul'a komşu memleketlerin birinden sînekemanlar ithal edilmeden evvel bu neviden hiçbir Hindistan menşeli çalgı burada görülmemişti.

Çağdaş medeniyetin birçok müeseselerinden mahrum bulunan Osmanlı başkenti İstanbul, iddiamızın doğru-

178 Toderini, De la Litterature des Turcs, İtalyan müellifin önsözü (Paris, 1789).

179 "Bariton", kiriş telli, armonik sesli ve yayla çalman, eşiğinin

luğuna yardım edecek bir çalgı müzesine sahip değildir, fakat amatör Türklerin muhafaza ettikleri çok nadir ve en eski sînekemanların hepsi Viyana ma-mulâtıdır.

Şimdi burada şeklini vermiş olduğum ve hususi koleksiyonuma ait bulunan sînekeman'm içerisinde şu etiket vardır.

Mathias Thir fecit. Viennae, Anno 1795.

Fetis'in farziyesinin zayıflığım kâfi derecede gösteren bu ayrıntılardan başka, bu çalgının menşeinin Avrupa olduğunu gösteren bir başka delil daha vardır: Bunun Batı akordu Türkler tarafından harfiyyen kabul ve tatbik edilmiştir; bu bir sîneke- Şekil 9 mandır ve başka hiçbir şey değildir. Ger- Sînekeman çekten sînekeman Türkler tarafından mükemmel Re majör akorduna tertiplenmiştir:

Türk musikisi "Oda Musikisi" hüviyetinde ve yumuşak mahiyette olup sînekemanın yabancı vasıflı, şairane ve melankolik sesi bu musikiye kemandan daha iyi uymakta ve Doğu salonlarının ihtişamlı ve esrarengiz çevresinde bu çalgının özel tadı daha iyi hissedilmektedir.

— Keman

Bu çalgı bir Avrupa aletinden başka bir şey değildir. Bununla beraber Türk kemanında bir özellik göze çarpar. Bu çalgının dört telinin Avrupa'da aşağıda görülen akordu:

Türk kemanileri tarafından şu suretle değiştirilmiştir:

Bu değişikliğin sebebi şudur ki, Türkler uzun müddetten beri yaylı çalgıların birinci telini M/'ye değil Re'ye akort etmeye alışmışlardır; gerçekten keman ve sînek-manın, Türklerce kullanılmasından evvel kemençe'nin, rebab'm ve Anadolu kemanının birinci telleri

'ye akort edilmiştir.

Keman ilk defa İstanbul'a girdikten sonra zannediyoruz ki akordu Türk musikişinaslarına yabancı gelmiş, onlar da bunu bir perde indirmekte mahzur görmemişlerdir; maamafih bugün bazı Türkler kemanlarının en ince telini M/'ye akort etmektedirler.

altında ahenk telleri bulunan bir çalgıdır. 180 Fetiş, Histoire generale de la musique, c.2, s.298.

TÜRK MUSİKİSİ

87

Çalgısına hâkim Türk icracıları nazarî kısımda izah edilmiş olan bütün aralıkları doğru olarak icra etmektedirler.

Yay kullanışa gelince, eserlerin icrasında birbirlerinden hassas bir şekilde farklıdırlar. Bunun da sebebi ritm ihtiyacı ve nağme cümlelerinin ifade edilişindeki özelliktir. Bu bakımdan Avrupa metodlarını takip eden keman amatörleri Türk musikisi sahasında iyi kemancı olamamaktadırlar. Bazı yerli sanatkârlar Doğu zevkine göre keman metodları neşretmişlerdir. Çok kusurları bulunan bu metodların zamanla tekâmül edeceğini ummak mümkündür.

— Kemence

Bu çalgının ismi Farsçada küçük keman mânâsına gelen keman ve çe kelimelerinden ibarettir. Fetiş, Arap çalgılarını zikrederken181 ibu ismi, biraz sonra kendisinden bahsedeceğimiz ve Türklerce rebab adı altında tanınan çalgıya vermektedir. Belki de, Mısır'da Türklerin rebab dedikleri çalgıdan kemence diye bahsedilmektedir.

Kemençe'nm şu şekildeki gibi akort edilmiş üç teli var-

dır:

Kemençe'nm telleri, çalgının sathının üzerinde 5 mm. yükseklikte gerilmiştir; bunları kemanda olduğu gibi parmak basımı ile kısaltmak mümkün değildir. Sol elin tırnaklarını yandan temas ettirerek kısaltırlar. Kemençe'nm sesi oldukça kuvvetli ve serttir. Bu sebeple eskiden oda musikisi hüviyetindeki İncesaz topluluklarına dahil edilmemiştir. Fakat bugün İncesaz tabiri; çeşitli çalgılardan ibaret olup, kabasaz denilen ve kahvelerde icrayı sanat eden toplulukları yanlışlıkla ifade etmektedir. Bu çalgıların arasında kemençeden başka eskiden İncesaz dışında bırakılmış olan Lavta'da bulunmaktadır. İncesaz'm bugünkü durumu hakkında bir fikir vermek için İstanbul'un Avrupa yakası olan Beyoğlu'nda-ki kahvelerde icrayı sanat eden meşhur musikişinaslardan ibaret bir heyetin resmini veriyoruz.

Şekil 10 Kemence ile lavta eskiden çok rağbette olup bugün dahi

181 Fetiş, a.g.e., s.134.

Padişah sarayında, Harem'de odahklann rakslarını idare etmek için teşkil edilen topluluklarda kullanılmaktadır. Kemençenin şeklini burada veriyoruz.

— Rebab

Eski çalgılar meyanında daha evvel gösterdiğimiz eski rebab ile Türklerin bugünkü rebab'ı arasında şekil ve yapılış bakımından büyük bir fark vardır. Bugünkü rebab daha ziyade iki telli olan ıklığı'ya benzer. Zaten bu çalgı da bugün tamamen terkedilmiş olup, bazı Mevlevilerce ney ile beraber ayinlerde kullanılmaktadır.

Sırası gelmişken şunu kaydedeyim:

Türklerin rebab 'inin Fetis'in iddiası gibi

iki değil, üç teli vardır; tabiatıyla üzeri

Şekil ıı üç oyuklu eşiği mevcuttur ve teller de

Kemence şu şekilde akort edilmiştir:

— Anadolu Kemanı

Anadolu (Küçük Asya) kemanı tabiri, bu çalgıyı Avrupa menşeli olanlarından ayırmak için ona verilmiştir. Gerçekten, Anadolu kemanı Türkiye'nin başlıca şehirlerinde imal edilmekte olup Batı kemanları ile mukayese edildiğinde imalinde çok kusurlar vardır. , Bu çalgıdan bilhassa Karadeniz kıyısı şehirleriyle bazı İç Anadolu şehirlerinin halkı zevk almaktadır; İstanbul'da ne İncesaz'da, ne de diğer musiki topluluklarında kullanılmamaktadır. İstanbul sokaklarında birkaç kuruş kazanmak için dolaşıp çalgı çalan kimselerden bu çalgıyı dinlemek kabildir. Anadolu kemanı'ma akordu, ince Mi telinin Re'ye akort edilmiş şekli ile Türk kemanının tamamen aynıdır.

2. Mızraptı ve Saplı Çalgılar

— Tanbur

Tanbur, Türklerin en sevdiği çalgıdır. Eski Arap ve İran müellifleri ud'u en mükemmel çalgı addederler, fakat Türk müellifleri bu şeref mevkiine tan-bur'a lâyık görmüşlerdir. Bir kıyaslama yapmak istenirse denilebilir ki, tanbur, Batılı bestekârlar için piyanonun oynadığı rolü ifa etmektedir. Gerçekten Türk bestekârlarının çoğu aynı zamanda tanburîdirler.

Şekil 12 Tanbur

TÜRK MUSİKİSİ

Tanbur'un ikişerli sekiz teli vardır ve şu şekilde akort edilmiştir:

Tanbur'a Türklerin verdikleri önem onun hassas bir alet, bir nevi mikyasısavt (sonometre) addedilmesinde-dir. Gerçekten, sapın üzerine birbirlerine gayet sıkı bir şekilde ince bir barsaktan beş devirle sarılmış perde bağları bütün telin pest tarafındaki yarısını Türk sistemine göre 24 kısma ayırmaktadır. Bu sistemin tatbikatı burada gerçekleştirilmiş olup tanbur bu bakımdan büyük bir tarihi önem kazanmaktadır.

Malûmdur ki, Yunanlıların musikilerinin ses değişme-yip yalnız notamn değişmesiyle hasıl olan ahenge dayanan en eski cinsi, bir sekizli içinde 24 çeyrek ses teşkil eden 25 seslik bir dizili musikinin tatbikatından başka bir şey değildi. Bu cinse "anarmonik cins" deniliyordu. Bunu izah etmek için, Fetiş; Milâdi I. asırda yaşamış olan Yunan müellifi Aristid Kentilyen'in şahadetini gösteren ve bu zatın Paris Milli Kütüphanesi'nde muhafaza edilen No. 2450/101'e kayıtlı eserinin el yazması nüshasının tıpkı basımım kendi eseri olan "Musiki Tarihi" C.III s.29-30'a koymuştur.

Fetis'e göre Aristid Kentilyen'in dedikleri şudur: "Burada esküerde mevcut olan şu armoniyi (ses dizilerini) veriyoruz: 1. Sekizli 24 diyezle (çeyrek ses) gelişiyor, ikincisi yarım sesle yükseliyor."

Şimdi, en mükemmel tatbikî izahı tanbur'da. bulunan Türk musikisi sistemi tamamen Kentilyen'inki ile aynıdır. Zaten Fetiş bu sistemin notaya almışını tercümeye çalıştıktan sonra183 bu gerçeği gördüğünü şu satırlarla ifade ediyor:

"Görüldüğü gibi, bu ses dizisi Toderini'nin, bunu İranlılardan almış olan Türklerde bulduğunun eşidir. İran ve Arap tanburaları'mn ses taksimatına benzetmektedir ve pest sekizlide çeyrek seslerden tiz sekizlide de yarım seslerden teşekkül etmektedir."

Burada tanbur'un (boş Re teli) dahil olmak üzere pest sekizlinin 25 sesini gerçekleştiren 24 perde bağının yerlerini bir cetvel şeklinde göstermeyi faydalı sayıyoruz. Bu ameliye tanbur'un yedinci ve sekizinci tellerinin yarısı üzerinde icra edilmektedir. Yukarıda şekli görülen tanbur'un titreşim yapan teli 1064 mm. uzunluğundadır.

Yandaki cetvel tanbur telinin yarısının taksimatını göstermektedir. Bilinmektedir ki, burada bahis mevzuu olan 532 mm'lik bir uzunluktur. Buna 24 perde bağının uyması lâzımdır. Fakat tiz sekizli bu uzunluğun yarısı olan 266 mm. üzerinde gerçekleştirileceğinden pest sekizlide olduğu gibi 24 tane perde bağının hepsim koymak lâzım

182 Tanburun akordunu izah etmek isterken Fetiş büyük bir hata işlemektedir. Çünkü altıncı, dördüncü, ikinci tellerin beşinci, üçüncü ve birinci tellerin bir üst sekizlisine göre gerildiğini söy-

lemektedir. Halbuki

1064 mm. uzunluğun-

daki bir telin Re perdesine nasıl gerileceğim düşünmesi lâzımdı. Fetiş a.g.e., s. 117.

gelince bunlar o kadar sıklaşacaklardır ki, bunlara basmak için yerlerini göz seçemeyecektir. Bu mahzura çare

Sıra

No. Perde

Bağlarının

Yerleri (mm) Pest Sekizlinin

24 Perdesinin

Bugünkü İsimleri Karşılığı Notalar

1 1064 Yegâh re

2 1009,97 Nim Pest Hisar re S

3 996,38 Pest Hisar re #

4 958,69 Dik Pest Hisar re S

5 945,78 Hüseyniaşiran mi

6 897,75 Acemaşiran fa ti

7 885,67 Dik Acemaşiran fa i

8 852,17 Arak fa #

9 840,70 Geveşt fa #

10 808,89 Dik Geveşt fa #

11 798 Rast sol

12 757,48 Nim Zengûle sol #

13 747,29 Zengûle sol#

14 719,02 Dik Zengûle sol S

15 709,34 Dügâh la

16 673,32 Kürdî la S

17 664,26 Dik Kürdî la #

18 639,13 Segah si

19 630,52 Puselik si \*

20 606,67 Dik Puselik si #

21 598,5 Çargâh do

22 568,11 Nim Hicaz do İ

23 560,47 Hicaz do #

24 539,26 Dfk Hicaz dojf

25 532 Neva re

bulmak için tiz sekizli içinde çok sıkışık olan bu 24 perde bağının 9'u iptal edilmek mecburiyetinde kalınmıştır. Bununla beraber pest sekizli içinde kullanılan perdelerden vazgeçilmemiştir. İnce barsaktan (kiriş) sarma ile yapılan perde bağları bir tırnak darbesi ile kolayca yer değiştirebilirler. Tanbur icracısı bir esere başlamadan evvel bu eserin bestelendiği makamın icabına göre tiz sekizlinin perde bağlarını düzenleyecektir. Burada tiz sekizli içerisinde bulunan hangi perde bağlarının yer al-

183 Mamafih bize öyle geliyor ki bu tercümeyi sadakatle yapmayı başaramamış. Çünkü bugünkü nota yazısı ile tercümesine bir sekizli içinde 24 aralık yerine 23 tane koymuş. Zannediyoruz ki en doğru tercüme, perde basılacak yerler dolayısıyla bizim verecek olduğumuzdur.

TÜRK MUSİKİSİ

89

dığını göstermek üzere ikinci bir cetvel vermek ihtiyacını duymaktayız. Bu cetveli vermeye mecburuz, çünkü tiz sekizli içinde perdelerin isimleri değişmektedir. Cetveldeki "Karşılığı Notalar" sütununa ancak tanbur'un sapı üzerinde hususi bir perde bağı konulmuş olan notaların isimlerini vereceğiz. İlâve edelim ki "Sarı tel" olan

Sıra No. Perde

Bağlarının

Yerleri (mm) Tiz Sekizlinin

24 Perdesinin

Bugünkü İsimleri Karşılığı Notalar

25 532 Neva re

26 504,99 Nim Hisar re #

27 498,19 Hisar re #

28 479,35 Dik Hisar

29 472,89 Hüseyni mi

30 448,88 Acem fa U

31 442,84 Dik Acem

32 426,09 Eviç fa\*

33 420,35 Mahur fa#

34 404,45 Dik Mahur

35 399 Gerdaniye sol

36 378,74 Nim Şehnaz

37 373,65 Şehnaz sol j

38 359,51 Dik Şehnaz

39) 354,67 Muhayyer la

40 336,66 Sünbüle laf

41 332,13 Dik Sünbüle

42 319,57 Tiz Segah si

43 315,26 Tiz Puselik si\*

44 303,34 Dik Tiz Puselik

45 299,25 Tiz Çargâh do

46 284,06 Nim Tiz Hicaz

47 280,24 Tiz Hicaz do #

48 269,63 Dik Tic Hicaz

49 266 Tiz Neva re

1. ve 2. teller dışında tanbur'un diğer bütün telleri çeliktendir.

Meşhur nazariyeci Abdülkadir'e184 göre ud, Doğu milletlerinin kullanmış oldukları en eski çalgıdır. Bir kısım Arap, İran müellifleri onun icadını Pythagoras'a diğerleri ise Eflâtun'a atfederler.

184 Bu müellif wf un icadını en eski çağlara kadar çıkarak Hz. Adem'in oğlu Kabil'in oğlu Lameş'in bunu icat ettiğini söylüyor bu efsane 40 ı sayfada yer almıştı.

Fârâbî bu çalgı hakkında bize en mükemmel bilgiyi veren Türk nazariyecisidir; Onun zamanına kadar ud'-

un 4 teli vardı. Bu teller arasında tam

G)'lübi

bir dörtlü

aralık bulunuyordu. En pest telin Re (Yegâh)'yi verdiğini farzedersek, tt;

bu tellerle gerçekleştirilen perdeler tam sistem (cem-i tam) denilen sistemi teşkil eden seslerin tamamına erişmiyordu. Bu mahzura çare bulmak için Fârâbî ud'a beşinci bir tel ilâve etti. Sonraki devirlerde de bir altıncı tel ilâve edildi. Fakat bu ilâveyi yapanı ve tarihini tespit etmek mümkün değildir. Bu tel ud'un boş tellerinin en tiz sesini veren beşinci telin altına bağlanmış olup, boş olarak La'yı veren üçüncü telin pest sekizlisine akort edilmiştir. Ve bas rolünü oynamak için kullanılır.

Musiki Tarihi (C.II., s.110-111) isimli eserinde Fetiş, ud'un tellerinin akordunu izah etmek için ViUeteau'nun verdiği bilgileri o kadar kötüye kullanmıştır ki, eserinin bu iki sayfası burada sayması çok uzun olacak hatalarla doludur. Şunu söylemekle iktifa edeceğiz ki hiçbir memlekette ve hiçbir zaman bu çalgı Fetis'in izah ettiği usule göre akort edilmemiştir. Önce buraya ud'un şeklini koyalım, sonra akordunu izah edeceğiz.

Yandaki şekilden de farke-dileceği üzere ud'un 11 teli vardır; bunların birincisi çift olmayıp La'yı verir. Diğer 10 tanesi ikişer ikişer tek sese akort edilmiş olup bunlar tizden peşte doğru Sol, Re, La, Mi ve Re'dh:

Türklerde mutad olan ud musikisi Sol anahtarı ile yazılır. Fakat bu çalgının tellerinin verdiği sesler gerçekte, yazılıştan bir sekizli daha aşağıdadır.

Fârâbî ve ondan sonra gelen eski müelliflerin metinlerinden anlaşıldığına göre udun sapında perde bağları vardı. Bugün bu bağlar ne Türklerde, ne Araplarda vardır. Öyle zannediyoruz ki bunların kaldırılışları sanatkâra bir perdeden diğerine geçerken parmağını az çok kaldırmayı mümkün kılmak üzere daha fazla bir serbesti vermek gayesine matuftur; bu da Doğu zevkine göre çalgıların icrasında özel bir letafet verir.

— Lavta

Ud ile lavtanın benzerlikleri gerek şekillerinde, gerek isimlerinde aşikârdır. Gerçekten "El Ud" kelimesi tamamen Arapçadır. Bu kelimenin muhtelif dillerce kabul edildiği görülmektedir. İspanyollar onu Laoudo yapmışlardır; İtalyanlar onu evvelâ Leuto şeklinde almışlar, sonra Liuto olarak değiştirmişlerdir. Fransızlar ise onu Luth olarak değiştirmişlerdir. Netice olarak burada şekli görülen Türklerin Lavta'sı aynı menşelidir.

Bununla beraber ud ile lavta arasında esaslı farklar vardır. Lavta'nın sapı wf unkin-den daha uzun, gövdesi de da- Şekil 14 Lavta

ha az bombelidir.

Lavta'nm sekiz teli olup bunlar ikişer ikişer tek sese akort edilerek şu sesleri vermektedir:

Bu çalgı hususunda söyleyeceğimiz şunlar kalıyor. Sapının üzerindeki perde bağlan o suretle tertip edilmiştir ki bunlara bastıkça Batılıların sabit perdeli dizisi -mesela gitarda olduğu gibi- elde edilmektedir. Bunun da izahı şudur ki lavta, bas ses verici bir çalgı olarak bilhassa ke-mençe'ye refakat etmek ve Doğu musikisinde uyumlu addedilen akorlan desteklemek için kullanılır.

Bu sebepledir ki, Türk klasik eserlerini lavta ile icra ederken bunların kendilerine has tatlarının muhafaza edileceği zannedilmemelidir. Lavta, Doğu musikisini ancak hatasız şekilde icra edebilecek olan Türklerin klasik saz topluluklarından ihraç edilmişti.

Mamafih yukarıda, kahvelerde saz icra eden topluluklarda görüldüğü üzere lavta'nm incesaza dahil edilmiş olması gerçek Türk musikisi bakımından bu toplulukların çöküntüsüne işarettir.

— Meydan Sazı

Bu çalgı klasik topluluklara ve kahvelerde icrayı ahenk eden incesaza dahil edilmemiştir. Âşık denen halk şairlerinin rağbet ettiği gözde çalgıdır. Âşıklar şehirden şe-hire, köyden köye Türkiye'yi dolaşarak aşkı ve esatiri, kahramanlıkları terennüm ederler. Musikileri saf halk musikisidir ve irticalendir. Gerek şiir gerek musiki olarak dinleyicinin gönlüne hitap eder.

Meydan sazı Türkiye'de şekil bakımından az çok farklarla imal edilmektedir.

Bu çalgının şekli değiştikçe ismi de değişikliğe uğramaktadır; daha küçük olanlar bağlama ve bozuk ismini almaktadır.

Meydan sazmm dört teli çelik beşinci ve altıncı telleri sarı teldir ve şu sesleri verirler:

Bu çalgının perde bağları tanburunki gibi değildir; bununla beraber bunlar o şekilde düzenlenmiştir ki, kromatik anarmonik sesler çıkarabilirler.

3. Nefesli Çalgılar

— Ney

Türklerin çok değer verdikleri «ey'in en çok özellik taşıyan bir çalgı olduğu münakaşa kabul etmez. Muhterem dostum Assomption rahiplerinden Thibaut, ney hakkında son çıkan185 çok esaslı bir makalesinde şu ifadede bulunuyor:

"Gerçekten, bu uzun kamışın esrarengiz, cezbedici, tatlı ve ahenkli sesinden başka bir şey bilmiyorum. Şairin sözleri şöyle:

....Kamışların üzerinden geçerken,

Kuşları uyandırmaya korkan

Tatlı bir meltemin kanat çırpınışları!

"Ney bir kamıştır, fakat nağme veren bir kamış ve çok basit olan tabii şekliyle nefesli sazların en tekâmül etmişidir. Armoniklerinin zenginliğine ulaşacak bir başka çalgı yoktur. Gerçekten fevkalâde ses rengini, armoniklerinin zenginliğine borçlu olup, hafif puslu olan bu renk az çok, fakat bariz bir şekilde insan sesini hatırlatır."

Ney, ağızlığı ve tutuş pozisyonu bakımından bir flüt değildir. Ağızlığı boynuz veya fildişinden olup üstü kesik bir mahrutu andırır.

Doğu musikisine has, çeşitli aralıklardan meydana gelen başa çıkılamayacak derecedeki göçürme güçlüklerine çare bulmak üzere ney konserlerde insan sesinin başlıca refakatçilerinden biri olarak yedi farklı tonalitede imal edilmiştir. Mansur (veya normal Ney), Şah, Davud, Bolahenk, Kız, Müstahsen, Süpürde.

Aşağıdaki cetvel bu neylerin her birinin mansur (normal) ney't göre Türk tabii dizisinin saniyedeki titreşim sayısı ile olan nisbetlerini mukayese etmeye yarayacaktır.

İzah etmiş olduğumuz gibi Türk veya Doğu tabii dizisi takribî nisbetleri ile şöyledir:

Bu cetvelden kolaylıkla anlaşılacaktır ki, yedi çeşit neyin icrası tatbikatta farklı bir parmak hareketini icap ettirmez; her ney üzerinde elde edilen sesler aynı parmak

185 S.I.M. Mecmuası No. 4 (Nisan 1909), s. 354'deki makaleden bazı bölümleri, benimle aynı ilhamı taşıdıkları için iktibas edeceğim.

TÜRK MUSİKİSİ

91

hareketi ile normal neyde çıkarılan seslerin aynıdırlar. Mansur ney tek bir kamış parçasından 806 mm. nor-

sesi meydana getirebilmektedirler. Mansur ney'in parmak hareketlerinin tam cetveli şudur:

mal uzunlukta imal edilir. Bu kamış, aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi, riyazî bir dakiklik ile 26 parçaya taksim edilir. Uzunluğunun yarısı olan ve onüçüncü parçaya isabet eden noktanın alt kısmı bir delikle işaret edilir ve bununla dostum Jean Parisot'nun186 iddia ettiği gibi ana dizinin sekizlisi olan Sol değil, Fa sesi elde edilir. Bu noktadan uca kadar çalgının üst kısmında altı delik daha vardır ki, bunlar dördüncü, beşinci, altıncı, sekizinci, dokuzuncu ve onuncu kısımlara isabet ederler. İşte şekil budur:

Ney'in ses genişliği üç sekizliden bir ses eksiktir:

İki kromatik nota La diyez ve Do diyezden gayrı, belirli deliklerden elde edilen diyatonik sesler ana ses Sofun birbirini takip eden armonikleri sayısı kadardır; buna ilâveten her diyatonik nota arasında son bir incelikle, tam bir seri ara ses elde edilir ki, bunlara Yunanlılar-

256 243

ve apotom

.lîl7 denilir.187 2048

Dikkati çeken başka bir özellik de şudur: Neyde ana sesten itibaren deliklerin her birinde, nefes kuvvetiyle yani parmakları değiştirmeden, her notanın beşlisi ve üst üste gelen iki sekizlisi elde edilmektedir; halbuki Avrupa flütleri aynı usulle ana sesin iki sekizlisini veya bir ara

186 Nouvelles Archives des Missions scientifiques, 1, X, s. 172.

187 Her makamın lüzum gördüğü az çok farklı sesleri çıkarmak için dudak hareketlerine başvurulur.

N: Nota ismi

T: Titreşim adedi

Nefesin birinci derecesi Pest sekizli

 (1) (2) (3) m (5)

1- Başı sola eğerek

2- Başı sağa eğerek

3- Normal duruşa avdet ederek

4- Başı sola eğerek

5- Başı daha fazla sola eğerek

Nefesin ikinci derecesi s

Orta (Vasat) sekizli

1- Başı sola eğerek

3

TÜRK MUSİKİSİ

92

Nefesin üçüncü derecesi Tiz sekizli

1- Bu iki ses nefesin dördüncü derecesiyle elde edilir.

Bundan başka yedi çeşit neyin her birinin yarısı olan nısfiye de vardır. Mesela, mansur neyin nısfiyesini elde etmek için 403 mm. uzunluğunda ince bir kamış parçası alınarak 26 eşit parçaya bölünür ve yukarıda izah edilmiş olan usullere göre delikler açılır; böylece bir sekizli daha tiz bir ney elde edilmiş olur. Nısfiyeler'in sesi biraz cırtlaktır. Fakat hanendelerin ve sazların fazla olduğu klasik konserlerde bunlar kabul edilmektedir.

Muhtelif ney çeşitleri ve bunların nisfiye'leri dışında girift denilen bir başka ney188 daha vardır ki, sekiz deliklidir ve parmak pozisyonları neyden tamamen farklıdır.

Bu çalgının icrası daha zordur ve Doğu makamlarının gerçekleştirilmesi bakımından çeşitli nağme aralıklarını iyice icra edilmesi için icracının dudak hareketlerinin yardımını ister.

Girift'i genç Türk musikişinasları arasında icra eden az sayıda amatör vardır. Bu bakımdan bu çalgının seslerini tespit usulleri, açık ve tıkalı olan 9 deliğinin üzerindeki parmak hareketleri (pozisyonları) hakkında fazla bilgi vermiyoruz.

— Zurna

Ney, çeşitleriyle, Türklerin son devirdeki klasik saz topluluklarına kabul edilmiş bulunan yegâne nefesli çalgıdır. Zurna ve basit fifre ailesinden olan kaval ve çığırtma gibi diğer bazı çalgılar böyle bir imtiyazdan istifade etmemişlerdir.

Zurna, Türkiye'de yerleşmiş olan Kiptiler tarafından özellikle icra edilen bir nevi obuadır. Bilhassa ilkbaharda Doğu'nun şairane iklimi altında güller açtığı zaman çayırlarda ve kırlarda zurna çalan Kıptilerin tamamen ırklarına has ve özel tavırlarıyla süslü bir musikileri vardır.

"Birbirine bağlı" mânâsına gelen Farsça bir kelime.

Türkiye'de Kiptiler, Avrupa klarnetini de aynı tavırla çalmaktadırlar. Gerçekten, Batılı usta bir klarnetçi bunların çalışını işitip tetkik etmek fırsatını ele geçirirse, eminim ki çok ilgi çekici şeyler bulacaktır.

Türkiye'de çeşitli zurnalar vardır; büyüğüne kaba zurna, küçüğüne cura denilir. Bu iki zurnanın sesleri, Doğuluların musiki sesleri nazariyesine bir dereceye kadar uygundur.

Bir üçüncü zurna çeşidi vardır ki, Van ve Erzurum gibi bilhassa Türkiye'nin Doğu bölgelerinin Kürt ve Ermeni halkı tarafından kullanılmaktadır. Bu zurna'nm. çıkardığı sesler gayrı kabili tahammül, hatalı ve cırtlaktır. İstanbul'da Doğu bölgeleri halkından olan amelelerin oturdukları mahallelerdeki bazı kahvelerin ,.ıüşteri-leri münhasıran bunlardandır. Bayram günleri esnasında çok defa bu kahvelerin önünden geçip bu zurna ile davul refaketinde icra edilen oyun havalarını dinlemek fırsatını elde ettim. Bütün dikkatime rağmen beşli veya dörtlü olsun, tam bir doğru aralık müşahede edemedim. Ve bu kadar hatalı seslerle bu adamların saatlerce oynamalarına hayret ettim. Bundan zevk aldıkları neticesi çıkıyor ve bu keyfiyet her milletin musikisinin onun fikrî kültürü ile aynı seviyede olduğunu ispat ediyor!

4. Mızraptı ve Sapsız Çalgılar — Kanun

Bu çalgının icadı meşhur Türk nazariyecisi Fârâbî'ye atfedilir. Daha evvel de gördüğümüz gibi, kanun Türklerin eski çalgıları arasında yer alıyordu; bununla beraber bir zaman geldi ki (XVIII. yy. boyu) kanun, Türklerce tamamen unutuldu. Şöyle ki: Türk musikisinin en parlak devri olan III. Selim'in saltanatı esnasında bu çalgıyı icra eden bir isme tarihte rastlanmıyor.

ikinci Sultan Mahmud (1808-1839) devrinde Şam'h bir Arap musikişinas olan Ömer Efendi, kanunu İstanbul'a getirmiş ve o zamandan beri bu çalgı, aralarında bilhassa Türk hanımlarının da yer aldığı birçok amatör icracı bulmuştur.

Bu çalgının ismi Arapça'da kaide, şekil, örnek mânâsına gelen kanun kelimesinden gelir. Çok telli bir çalgı olan kanunun ses çıkaran kısmı bir trapez şeklinde olup geniş kenarı ile çapraz kenarının birleştiği yer dar bir açı meydan^ getirir. Burada şekli görülmektedir.

Şekil 16 Kanun

Bu çalgının üzerinde tize ve peşte doğru farklı kalınlıkta olmak üzere kirişten yapılmış 72 tel gerili bulunmaktadır. Bu 72 tel üçerli olarak tek ses üzerine akort edilmiştir ve 3 sekizli ile bir küçük üçlü olmak üzere 24

TÜRK MUSİKİSİ

ses vermektedir. En pest ses bir Si ve en tiz de bir Re'-dir. Kanunun ses genişliği ve akordu:

nin 176'ncı sahifesinde verilmiştir. Evvelâ buraya çalgının şeklini koyalım. Aynı müellife göre Avrupa'da bu çalgı Macar çembalosu olarak tanınmaktadır.

Kanunun yukarıdaki akordu mutad bir akort olup, bunu bütün incelikleriyle tespit etmek için bu akordun notaları arasında bulunan nisbetleri verelim:

Tam (Doğru) Nisbetler

Çok çeşitli aralıklarıyla ve nağme değişiklikleriyle dolu bulunan Doğu musikisi eserlerini böyle bir akortla icra etmenin ne kadar zor olacağı kolayca anlaşılmaktadır. Evvelce bu çalgıyı icra edenlerin ses perdesini az çok yükseltmek istedikleri telin üzerine bir parmak darbesinden başka başvuracakları bir çare yoktu; fakat, hem hoş olmayan, hem de az muvaffak olunan bu ameliyenin güçlüğüne çare bulmak üzere, bundan otuz sene evvel, her telin altına iki veya üç madeni parça (Mandal) konulması düşünüldü; böylece kolayca kaldırılan veya indirilen bu mandallarla istenilen sesin (perdenin) titizliği veya pestliği elde edilmektedir.

Kanun icracılarının ellerinin her birinin işaret parmaklarında özel bir halka veya dibi olmayan bir nevi yüksük bulunur. Halka ile parmak arasına, teller (dokunmak için) bütün Doğu'da kullanıldığı üzere bağdan ince bir parça koyarlar.

— Santur

Türklerin santur diye isimlendirdikleri çalgı eskiden bütün Avrupa'da kullanılmış olan ve hâlâ Bohemya'da, Macaristan'da ve bilhassa Romanya'da rastlanan psal-terion veya tympanondan başka bir şey değildir.

Bu çalgı çok eski olup Tevrat'ta189 bile Phsanterin ve ya Psanterin diye zikredilmektedir ve santur kelimesi bunun bir başka şeklidir. Menşei itibarıyla, santur bir İbranî çalgısı olup, Doğu Musevileri tarafından halen icra edilmektedir.

İstanbul'da, akort, tellerin düzeni ve şekil bakımından aralarında esaslı farklar bulunan iki nevi santur kullanılmaktadır. Birincisi alafranga santur, ikincisi de Türk santuru ismini almaktadır.

— Alafranga Santur

Alafranga ismine rağmen, bugün Türk musikişinaslarının elinde bulunan çalgı, Avrupalı akordunu değiştirerek Doğulu olmuştur; bu sebepledir ki bunun çeşitli hususiyetlerini izah etmeye mecburuz.

Bu çalgının akordu, Paris Konservatuvarı'nın, hatırasını andığımız hocası Prof. Albert Lavignac tarafından, "Musiki ve Musikişinaslar" isimli ilgi çekici eseri-

189 1. cildin 3. bölümüne bkz. 11 ve 1.

391.

Ve şimdi Türklerin bu çalgıya getirdikleri değişiklikleri görelim. Bu değişiklikler iki noktada toplanır: 1- Tel adedi azaltılmıştır. 2- Eşiklerin yerleri değiştirilmiştir.

Alafranga santur'un san madenden 105 teli vardır ve her beşli grup bir ses (nota) verir ki, toplam 21 ses (nota) eder.

Bu tellerin üzerine icracının her iki elinde süratle hareket ettirmek mecburiyetinde olduğu iki yumuşak çekiçle vurulur.

Türklerin alafranga santurlarının 21 notası (sesi) şöyledir:

Bu çalgının toplam ses genişliği sekizli ve bir dörtlü-ir. Sövle ki:

dür. Şöyle ki:

Fakat teller bir sekizli daha aşağıya akort edildikleri için, bu şekilde bir yazılış hakiki sesleri ifade etmemektedir.

Bu çeşit santurun İstanbul'da kullanılışı altmış seneden fazla değildir.

Edindiğimiz bilgilere göre, Sultan Abdülmecid'in sal-

tanatı (1839-1860) esnasında Mızıka-i Hümayun mensuplarından genç bir musikişinas Hilmi Bey, bu santur çeşidini Romen musikişinaslarının ellerinde görmüş, icrasını öğrenmiş, evvelce görülen değişiklikleri190 yaparak, mevcut santurlardan ayırmak için buna Alafranga santur adını vermiştir. Hilmi Bey'den beri bu çalgı, gerek Saray musikişinaslarınca, gerekse dışarıda, bir rağbete mazhar oldu. Fakat tabii seslerde her ne kadar doğru olsa da, bir çeşit tamperaman yanm sesleriyle bazı Türk makamlarının ihtiyaçlarını tatmin etmemektedir ve bu çalgı klasik topluluklarla kullanılmamaktadır.191

— Türk Santuru

Bir santur çeşidinin şimdi sınırlı olarak kullanılması, bugün İstanbul'daki Musevi musikişinaslara inhisar etmektedir.

Her ne kadar tellerin sayısı kâfi miktarda artmış ise de, toplam ses sahası Alafranga santura göre bir perde daha aşağıdır; gerçekten bu saha iki sekizli ve bir minör üçlüdür:

Bu ise kromatik olarak (her biri beşer telli bir grup şeklinde) 32 ses eder.

Bu çalgının akorduna gelince, Avrupalı eşinden tamamen farklıdır. Aşağıda verilecek cetvel bu çeşit santur'-ların Türk musikisinin ihtiyaçları için bilhassa meydana getirildiklerini göstermektedir. Çünkü Si-Do ile Fa di-yez-Sol arasında bir ses bulunmaktadır.

Bu çalgının tellerinin hepsi sarı madendir.

Natürel sesler arasında her ne kadar bir tek yarım ton var ise de, bu yarım tonları tek bir tel verdiğinden, sanatkâr bunların akordunu icra edilecek makamın ihtiyaçlarına göre değiştirebilir; halbuki alafranga denilen diğer santur çeşidinde yarım tonlar, bir eşikle ikiye ayrılmış olan aynı telin her iki taraflarından çıktığı için, bir tarafa vurunca diğer taraf da değişmiş olur ve bu durum bu tellerin arzu üzerine akort edilmelerine karşı bir mâni teşkil eder; o suretle ki, iki natürel ses arasına girecek şekilde bir tampere yarım ton bulmak mecburiyeti hasıl olmaktadır; bu da Türk makamlarına uymamaktadır.

Türk santur'unun tercih edilmesinin bir sebebi de şudur:

Görmüş olduğumuz gibi Alafranga santur'ua dokuzuncu teli, bir tarafta Mi natürel diğer taraftan Si natürel sesi verir ki, doğru beşli budur. Halbuki Türk dizisinde Si natüreller Mi natürellerin doğru beşlisi değillerdir; bunlar bir Si diyez addedilerek f (yarım diyez) işareti ile ifade edilirler.

Halbuki Alafranga santur'da Türk icracısı aşağıdaki iki yanlıştan birini yapmak zorundadır:

190 Bundan başka, bu değişiklikler hakkında, yukarıda verdiğimiz tellerin akorduyla Macar çembalosu akordunun Lavignac'ın Mu-sique et les Musiciens (Paris, 1895) eserinin s.l77'dqki cetvelle mukayesesi yapılabilir.

191 Bazı Türk musikişinasları Alafranga santur'ua sarı telleri yerine çelik teller koyarak bu telleri bir sekizli daha tiz yapmaya çalışmışlardır; fakat netice tatminkâr bulunmamıştır. Sesler sanki bir cama vuruyormuş gibi çok katı ve aksi sedasız çıkmıştır. Bu sebeple bu usulden vazgeçilmiştir.

Ya, Si natürel dolayısıyla çok zayıf olarak ve hiçbir şeye yaramayacak Mi natüreli feda etmek mecburiyeti hasıl olacaktır.

Veya Mi natürelin doğru olması için Si natüreli feda etmek icap edecektir; bu takdirde en güzel Türk makamlarının teşekkülüne bu diklik zarar verecektir.

Türk santurunun otuziki telinin tertibini iyice gösteren bir şekil aşağıdadır:

Şekil 18 Türk Santuru

Türk musikisi, orijinalliğini ve canlılığının çok büyük bir kısmını, ölçü ve usulün meydana gelmesine sebep olan vurgulu sazlardan almaktadır. Bunlar şöyle sıralanabilir:

TÜRK MUSİKİSİ

95

— Def

Bu alet, çapı 40 cm. tahtadan bir çemberdir. Çemberin üzerine, Türkçe'de kursak denen bir deri yapıştırılmıştır; bunun üzerine enlemesine eşit mesafelerle ve kâfi genişlikte beş çift delik açılmıştır. Bu deliklere, usul vurulurken, birbirlerine çarpıp ses çıkaran on tane zil takılıdır.

İstanbul Ermenileri, bu zillerin imalinde kullandıkları madenlerin sırrım açıklamazlar. İstanbul zilleri 1867 Paris Milletlerarası Sergisi'nden beri Avrupa'da tanınmıştır. Oscar Comettant, bu sergi ile ilgili vesikalara hasretmiş olduğu eserinde192 şöyle diyor:

"İstanbul'da Samatya'da oturan büyük zil imalatçılarından Kerope, kardeşlerinin de yardımıyla her sene Avrupa için 1200-1500 çift zil imal etmekte ve bunların çiftinin fiyatı kırk Frank olmak üzere elli iki bin Franklık bir yekûna varmaktadır."

— Mazhar

Defin başka bir çeşidine de mazhar denir. Bunun diğerinden farkı, zil bulunmamasıdır.

Klasik oda musikisi konserlerine hiçbir zaman mazhar kabul edilmemiştir. Bunlar Mevlevi tekkelerinde ve diğer tarikatlerin âyinlerinde daima musiki refakatinde kullanılırlar.

— Kudüm

Muhtelif Müslüman tarikatlerinde sadece âyin icrasında mazhar gibi kullanılan, madenî kâse şeklinde gövdeli ve terbiye edilmiş keçi derisi ile kaplı bir alettir. Ku-dümzen, elindeki değnekleri (Zahme) kuvvetli zamanları sağ el ile, zayıfları da sol el ile sol taraftakine vurur; zaten kudümler kuvvetli ve zayıf zamanların icabına göre o suretle imal edilmektedir.

— Halile veya Zil

Bunlar Avrupa'da bilinen simballerin eşi olan otuz cm. çapındaki zillerdir. Klasik konserlerde halile'de yer almamakta, dinî âyinlerde görülmektedir.

Yukarıda zikredilen vurgulu çalgılardan başka halkın aşağı tabakası tarafından kullanılan darbuka (pişmiş topraktan, üzeri deri kaplı) ve zilli maşa (üzerine beş cm.lik küçük ziller takılı maşa) gibi diğer aletler de vardır.

Bu çalgılar arasında çiftenâra da zikre değer. Kudümden az büyük olup, iki tanedir ve bilhassa Türkiye'deki Çingeneler tarafından zurna çalınırken refaket aleti olarak kullanılır.

192 O.Comettant, la Musique, les Musiciens et les Instruments de musique (Paris, 1869), s.570.

193 Gevaert, a.g.e., c.2, b.3, (Rythmique et Metrique).

VII Türk Musikisinin Usulleri

Fârâbî ve İbni Sînâ gibi eski Türk nazariyatçıları, musikide usulü hassasiyetle ve çok geniş izahat vererek ele almışlardır. Arapça yazılmış eserlerde bir taraftan bunların fikirlerini, diğer taraftan da mesela ilk çağlarda musikide kullanılan usulden bahseden Gevaert193'in ilmî eserini okurken bu muhtelif müelliflerin hepsinin müşterek kaynağının eski Yunan olduğunu görmemek imkânı yoktur. Bununla beraber, bunların yazılarındaki büyük farkı da müşahede etmemek imkânı da yoktur. Bu fark esas itibarıyla şöyle meydana gelmektedir: Birinciler usulü kendilerinin dahi tatbikçisi oldukları, yaşayan bir sanatın bir bölümü olarak ele almışlardır. Bunlar Yunan filozof-musikişinaslarının nazarî verilerine dayanıyorlardı; buna ilâveten milletlerinin sanatkârlarının hususiyetlerini ve onların nazariyede ve tatbikattaki terakkilerini de ilâve ediyorlardı; hülâsa kendilerini bu filozofların devamı sayıyorlardı. Maalesef Gevaert bu müsait şartlar içinde bulunmamaktadır. Kendisi yalnız eskilerin bazen fena tefsir edilmiş nazarî yazıları üzerinde çalışmıştır. Yüzyıllardan beri ölmüş bulunan bir sanatı yaşatma gayreti içindedir. Ve bundan başka bunu etrafındakilere iyice anlatmak için çok defa modern sanattan aldığı kıyaslamalardan faydalanmaktadır ki, bundan da az veya çok derecede karışık neticeler çıkmaktadır.

Gevaert'in eserinin teferruatlı tenkidine girmek, bizi bu çalışmamızın dışına çıkaracağı gibi, zaten böyle bir işe girişmek gerçek bir hususî eser yazmayı icap ettirecekti. Biz, Batı dünyası için şuna ihtiyaç olduğunu göstermekle iktifa ediyoruz: Bestenin en esaslı unsuru olarak mantıkî bir usulün mevcudiyeti ve önemi hakkında kesin bir fikir elde etmek için doğrudan doğruya tecrübe ile, eskinin sadık bekçisi olan Doğu'ya başvurmak lâzımdır.

Bilinmektedir ki, usul, yani melodiye tatbik edilen hareketlerin ve sayıların arasındaki ahenk, eskilerde her türlü musiki eserinin ana ve hakim unsurunu teşkil etmekteydi. Eski Yunanlılar sanatın bu kısmını modern musikinin asla vasıl olamayacağı bir kemal derecesine götürmüşlerdi. Buna Avrupalılar ölçü demişlerdir ki, gerçekten musiki de ölçüdür.

Türkler, Yunanlıların bu derslerine bigâne kalmamışlardır. Türk musikisi sadece, birlikte icra edilen tek-sesli musiki olduğundan Türk üstatları nağmenin güzelleştirilmesine ve çeşitli orijinal usullerin meydana getirilmesine gayret etmişlerdir. Gerçekten, dostum Thi-baut'nun 1 Ağustos 1906 tarihli Revue Musicale dergisinde yayınlanan makalesinde beyan eylemiş olduğu gibi, Türk musikisi «s«/'lerinin zenginliğinin ve şaşırtıcı çeşitlerinin hiçbir eşi yoktur.

Bununla beraber şurası şayanı hayrettir ki, bu usuller Batılıların çoğu tarafından iyi karşılanmamaktadır. Thibaut gibi mümtaz bir Batılı yazar olan Henri Quit-tard, Doğuluların usulü için şöyle söylemiştir:194

Combarieu'nün Revue musicale, No.5 (1 Mart 1906), s.114.

"Her birinin devamlı bir süresi bulunan kuvvetli ve zayıf vuruşların belirli bir şekilde birbirlerini takip etmesi. Her iki formülde unsurların kıymetlerinin yekûnu eşit olsun; (şu misalde olduğu gibi) kuvvetli işaretler aynı yere konulmuş bulunsun:

Her iki usul birbirlerinden tamamen az çok farklı kalmamaktadır. Ve bu usulün melodi cümlesi ile kulağa zıt bir şekilde aksetmesi Doğulular için onların sanatının en büyük güzelliklerinden birini teşkil eder."

Ve iki sayfa ötede aynı müellif şunu ilâve ediyor:

"Usul yönünden Batılı bestekârlar aşağı yukarı aynı surette hareket etmişlerdir. Burada taklit daha kolay yapılmıştır. Fakat Doğu'da kullanılan birçok usuller Avrupa'da az anlaşılır olduğundan onlara karşı istek az olmuştur."

Burada neden bu usullerin Avrupalılara anlaşılmaz geldiğini anlayamıyorum. Bunlar şimdi kullanılmakta olan ikili ve üçlü usullerden başka bir şey değil midir? Türkler Batı'nm usullerinin büyük bir kısmını mükemmel surette anlamakta ve musikilerinde kullanmaktadırlar; binnetice kendilerine has, biçimli ve mantıkî usullerinin Batılılarca anlaşılmamış olması yüzünden hayretlerini saklamamaktadırlar.

Bize göre, bunun sebebi Batılı kulakların münhasıran az çeşitli ve sayıca çok sınırlı usuller işitmeleridir. Türk usulleri ile yazılmış aşağıdaki parçalar birkaç defa icra edilse, şuna eminiz ki, bu usullerin hakiki mânâsı ve havası Doğulular gibi anlaşılacak ve bunca şaheser yapmış olan Batılıların dehası bu Doğulu usullerle gerek Batı için, gerek Doğu için tamamen orijinal ve güzel eserler meydana getirecektir.

Keza, Türk musikisinin bu usullerinin meşhur Rus bestekârı Rimsky Korsakoff un Snegroçka operasında rastlanılan 11/4'lük usulünden daha az anlaşılır olduğunu zannetmiyoruz. Final korosunun Işık ve Kuvvet melodisi:

lan dolayısıyla tarizde bulunabilir.196 Bununla beraber, selahiyetli fikirlere göre ölçü ile usul aynı şey olmadıkları gibi sanat musikisinde biri diğeri ile daima çatışma halindedirler. Ölçü mücerret (soyut) bir çerçeve, basit bir hareket düzenleyicisi haline gelmektedir. Ve bütün nağme gruplaşmalarının gerçeği olarak cümle, cümleler, beyitler ve beyitlerin eşitleri usule intikal eder."

Tırnak içerisinde! 97 yukarıdaki cümlede Combarie-u'nün vermiş olduğu izahatten anlaşılıyor ki, Avrupa musikisinde usul bazen ölçü ile çatışma halindedir, bazen de ona uygundur. Bu ise Türk musikisinde vukua gelmemektedir. Usul daima ölçüye itaat eder, ondan ileri gitmez; zaten başka türlü de olamazdı. Çünkü ölçü, usulü teşkil etmek için önceden tespit edilmiş çeşitli farklı kıymetlerin toplamından başka bir şey değildir. Ve eğer usul ölçüden ileri giderse hemen kalitesini ve mevcudiyetmi-borçlu-bulunduğu şeklini kaybeder. Ve başka bir usul şeklini alır.

Quittard, Pierre Aubry198 ve diğer birçokları gibi Ba-tı'nın musiki alimlerinin yazıları dikkatle okunursa anlaşılır ki, Türk usullerinin asıfları ve bunların Türk musikisindeki rolü, bu alimlerce tam manâsıyla takdir edilmemiştir.

Bu enteresan meseleyi aydınlatmak için burada onu yakından ve tamamen pratik bir usulle gözden geçireceğiz. Farzedelim ki bir Türk bestekârı bir eser yazmak istiyor; evvelâ hangi usulle bunu yapacağını tayin etmesi lâzımdır. Ve eğer, prozodi kaidelerine göre, bir şiirin bestelenmesi bahis mevzuu ise, usulü evvelden tespit etmenin ihtiyacı, şiirin (güftenin) uzun ve kısa hecelerinin, usulün kısa ve uzun olan bölümleri ile uyum sağlaması bakımından çok öncelik gerektirir. Mesela, bestekârımız besteleyeceği parçayı aksak denilen usulle yani şu şekilde:

Madem ki yukarıdaki bu usûl anlaşılmıştır, Türk usullerinin bu şereften mahrum olmaları için mantıkî bir sebep kalmamaktadır! Bunun için ikinci bir tabiat haline gelmiş alışkanlıklardan kendini kurtarmak, sathî bir şekilde görüş ortaya koymakla iktifa etmemek ve emin kaynaklarla en çok aslına uygun vesikaları tetkik etmek lâzımdır.

Batılı müelliflere ölçü ile usul'ü iyi ayırmamış olma-

195 Bu iki usulün arasındaki büyük farkın anlaşılmamış olması şayanı teessüftür.

'den farklı olan sjsjj

yanyana gelince tamamen ayrı bir usul teşkil etmektedir.

196 Hakikaten şayanı teessüftür ki mesela Paul Verrier'nin Theo-rie generale du rythme isimli eseri gibi temel eserlerde dahi daima ö/fö'den bahsedilmektedir. Ve okuyucu ölçü ile usul arasındaki farkın açıkça konulmuş bulunduğunu gösteren bir kısım bulamamaktadır.

Yarım Kuvvetli Kuvvetli Kuvvetli Zayıf

bestelemeye karar vermiş olsun. Bestekârımızın bu usulü teşkil eden zamanlara ait notaların kıymetlerine kati surette itaat edeceğini zannetmemek lâzımdır, bilakis kendisi çeşitli melodi şekillerini seçmekte tamamen serbesttir. Mamafih bunu yaparken usulün kendisine has revişini, usulden ve hem de ölçüden dışarı çıkmamak için nazara alacaktır.

197 Combarieu'nün Revue musicale, No. 13 (1 Temmuz 1909), s.350.

198 Aubry, Le Rythme tonique dans la poe'sie liturgique et dans le chant des Eglises chretiennes au moyen âge (Paris, 1905), s.43 ve devamı.

TÜRK MUSİKİSİ

97

Fikrimizi açıklamak için 1819'da Sultan II. Mah-mud'un Müezzinbaşısı olan Şakir Ağa'nm bestelediği meşhur bir şarkının notasını veriyoruz:

Şuna eminim ki, bu iki usul arasında mevcut olan özel bir lezzeti tatmak imkânı bulamayan Quittard'ın tanı-

Şarkı

Makamı: Rast Usulü: Aksak

Aynı aksak usulünde başka bir şarkı daha koysak keza göreceğiz ki melodi şekilleri tamamen başka bir düzene uymakla beraber usulün revişi ile meydana gelen harekete daima mutabıktırlar.

Aksağın yanında Türklerin sofyan denilen (ikinci şekil) 9/8'li başka bir usulleri daha vardır ki vuruluşları şöyledir: Yanm

Kuvvetli Kuvvetli Zayıf

Batılı bir musikişinas olan Quittard'a inanılırsa, kendisi bu iki usul arasında çok fark görmemektedir. Bununla beraber bu iki usulü vurgulu çalgılarla vurarak aradaki farkı tespit etmek kolaydır.

mamaya meylettiği fark hemen meydana çıkmaktadır.

Yarım Kuvvetli Kuvvetli Kuvvetli Zayıf

Kuvvetli Kuvvetli Zayıf

Diğer taraftan, nağmenin bu usule tatbiki halinde bv fark daha çok barizdir. Daha iyi bir hükme varmak için burada kısa bir şarkının sofyan usulündeki (ikinci şekil) başlangıcını veriyoruz:

Ve şimdi usulün Batılı musikişinaslarca nasıl ele alındığını tetkik edelim. Onlar için usul Doğulularda ol-

Şarkı

Makamı: Nihavend Usulü: Sofyan

duğu gibi ölçü içerisinde notaların farklı kıymetlerinin bir sıra dahilinde taksim edilmesidir. 9/8 usulü içinde kalmak üzere üç misal seçelim:

dökmek ister; evvelâ mısralannın ölçüsünü seçmesi lâzımdır. Ondan sonra kelimeleri önceden seçmiş olduğu vezne göre ayarlar.

BEETHOVEN (Sonat op. 2 No. 3 Scherzo)

WAGNER (Walküre, III. Perde)

Yukarıdaki üç misalde görüyoruz ki, bunlar 9/8 ölçüsünde olmakla beraber daha evvel gördüğümüz 9/8'li iki Türk usulü ile hiçbir müşterek tarafı olmayan farklı usuller kabul etmişlerdir.

Bunu ifade ettikten sonra şimdi usul meselesini Doğulu ve Batılı musikişinasların görüşlerine göre ele alalım.

Doğu musikisinde ve özellikle Türk musikisinde her eser, daha sonra teferruatlı sıralaması yapılacak olan usullerden birisini ihtiva eder ve etmesi lâzımdır. Veya aynı prensiplere göre teşekkül etmiş tamamen yeni bir usulle bestelenmiş olması gereken bu eser, başından sonuna kadar aynı usulle yazılmalıdır.200

Her şey şiirde olduğu gibidir. Şair hislerini mısralara

199 Bu Mi bemol ve onu aynı ölçüde takip eden yalnız bir Pytha-goras koması ile Mi natürel seviyesine indirilmişlerdir. Piyano gibi sabit perdeli aletlerde Mi natürel icra etmek tercih olunur.

200 Bununla beraber bir eserin devamı müddetince usulün birkaç defa değişmesine bestekâr buna ihtiyaç gördüğünde müsaade

Türk musikisinde usulün nağme üzerindeki tesiri o kadar açıktır ki, sanatın bütün kaidelerine uyularak bestelenmiş olan bir eser ölçü çizgilerinden ve başlama usulünü gösteren işaretten mahrum olduğu takdirde usta bir musikişinasa arzedildiğinde usulünün ne olduğu kolaylıkla tahmin edilecektir.201 Bu nokta üzerinde dahi şairle musikişinas arasında mukayese yapabiliriz. Bir şaire birkaç mısra gösterip veznin ne olduğunu tahmin etmesini kendisine teklif edince onları okur ve önce takti-ini yaparak şu veya bu vezinle yazılmış olduğu cevabını verir.

Batı musikisine gelince, Berlioz'la birlikte, söylemekte tereddüt etmeyeceğim ki, "musikinin bütün bölümle-

vardır. Usulü belirten sayınm her sefer değiştiğini ve bu sayıdan itibaren eserin yeni usule uyacağım bu yazıyı yazmakla belirtmiş olur.

201 Bir Batı bestekârının hiç neşredilmemiş bir eserinin hangi usulle yazıldığının tanınabileceğini bilmiyorum.

TÜRK MUSİKİSİ

99

rindeki usul bugün en az ilerlemiş olarak gözükmektedir.202

Gerçekten Batı konservatuvarlarında bestekârlara çeşitli ölçüleri ve bunların her birinin kuvvetli ve zayıf zamanlarını tanımayı öğretirler. Mesela, dört zamanlı;

ölçüde birinciye kuvvetli, ikinciye zayıf, üçüncüye yarım kuvvetli ve dördüncüye zayıf denir. Bununla beraber bu ince farklara riayet ederek birkaç defa bir, iki, üç, dört diye tekrarlanırsa bu durum Doğulularda hakiki bir usul meydana getirmeye kâfi değildir. Halbuki, bu basit vuruşlar mesela:

şeklinde kuvvetli ve zayıf zamanlara riayet etmeksizin vurulursa bir usul karşısında kendimizi buluruz. Ve eğer bu vuruşlara kuvvetli ve zayıf zamanlar arasındaki ince farklar da eklenirse, bu takdirde bellibaşh bir usul meydana gelir.

Bu gerçek zaten Batı'da ileri görüşlü musikişinaslar tarafından öne sürülmektedir. Mathis Lussy203 bu mevzuda çok doğru olarak şöyle demektedir:

"Fakat musikide ölçüler ve zamanlar ancak tek, iki, üç heceli kelimeleri ifade ederler. Sözdeki kelimelerden fazla olmayarak fikirleri ve cümleleri teşkil etmezler. Yalnız bunlarla ölçülerin ve zamanların bellibaşh bir musiki mânâsı yoktur. Bunların bir musiki düşüncesini tamamen ifade edebilmeleri için, iki, üç, dört ölçülük bir bütün içinde gruplandırılmaları ve daha yüksek bir disiplin ve prensip altına konmaları lâzımdır ki, işte bu da

usuldür!"204

Ve Gounod aynı gerçeği mükemmel surette şöyle ifade ediyor:

"Kelimeler yalnız başlarına lisanı teşkil etmedikleri gibi, sesler de yalnız başlarına musikiyi teşkil etmezler. Kelimeler, aralarında idrak kaidelerine cevap veren mantıkî bir bağ olduğu takdirde, ancak anlaşılır bir cümle teşkil ederler. Aynı keyfiyet, bazı cazibe, tavsif kaidelerine uygun olarak ani veya birbirini takiben meydana gelişlerinde bir musiki gerçeği, bir musiki düşüncesi olması bakımından sesler için de geçerlidir.205

Bu sözlere bizim için ilâve edecek az bir şey kalıyor. Kâfi derecede anlaşılmıştır ki, her ölçü bir usulü ihtiva edebilir. Halbuki her usul Batılı solfejlerin ikili ve üçlü ölçüleri içine her zaman dahil edilemez. İşte bu sebepledir ki, Combarieu bu imkânsızlığı müşahede eyleyerek, usulün üçlü ile bazen uygunluk, bazen de uyumsuzluk halinde olduğuna işaret ediyor.

Bu şartlar altında haklı olarak iddia edilebilir ki, Batılıların usul nazariyesi tekrar gözden geçirilmelidir ve tatminkâr değildir. Bugünkü durum bize şunu ileri sürmeyi emretmektedir. Türkler eskilerin usul nazariyele-

202 Berlioz, A Travers Chants (Paris, 1898), s. 10.

203 Lussy, Concordance entre la mesure et le rythme (Paris, 1892), s.8.

204 Türk musikişinaslarının yaptıkları da budur. Evvelâ, çeşitli usul şekillerini kabul etmişler ve ölçü çizgisine mutlak itaat yerine usul bitince çizgiyi çekmeyi tercih etmişlerdir. Bu izahat oldukça uzun usullerin (mesela 16/4, 24/4, keza 60/4, 88/4 gibi) hikmeti vücudunu anlamayanlara bir cevap teşkil eder. Thibaut evvelce zikredilen makalesinden uzun usuller için şöyle diyordu: Bunların bazıları, görülüyor ki, hakiki usul cümleleridir; Batılı bir bestekâra çok ilgi çekici ve orijinal kalıplar arzederek onun dikkatini çekmeye lâyıktırlar.

205 22 Ocak 1882 tarihli Menestrel.

rini daha iyi anlamış ve eserlerinde bunu faydalı şekilde tatbik etmeyi başarmışlardır. \*

Bu usullerin kimin tarafından ve hangi tarihte ilk olarak tesis edildiklerini bilmek meselesi beş sene evveline kadar hâlâ halledilmiş değildi.206 Mızıka-i Hümayun şefi merhum Necip Paşa'nın kitapları arasında satın almış olduğum eski bir el yazması bu mesele etrafındaki tereddütlerin bir kısmını ortadan kaldırmaktadır. Bu yazmanın tarihi yoktur. Asıl mı, kopya mı olduğu bilinmemektedir. Bununla beraber en aşağı 200 senelik olduğuna hükmedilebilir. Müellifi Nâyî Kevserî Mustafa Efendi'-dir. Yaşadığı tarih kati olarak bilinmemektedir. Fakat Hicrî XII. asırda (M. 1591-1688) yaşadığına dair delli-ler vardır. Sözü geçen yazma, müellifinin büyük musiki dehasını ortaya koymaktadır. Bu yazma içerisinde görülen ve bundan sonra sıralamasını yapacağımız usullerin çoğunun bu marifetli zat tarafından icat edildiği görülmektedir. Bunların meydana çıkarılması fayda sağlamıştır.

Usullerle ilgili bahsin her sayfasında iki daire vardır. Ve her daire içinde bir usulün vuruşları kaydedilmiştir. Sayfaların üst kısmında: Bu sayfadaki usulün Nâyî Kevserî Mustafa Efendi tarafından icat edildiğine dair bir kayıt mevcuttur. Tuhaftır ki, bu yazma eserin maliklerinden birisi böyle ince bir buluş mahsulü olan bu kadar usullerin icadını belki de bir tek kimseye hasretmemek arzusu ile bu kayıtları silmek ihtiyacını duymuş! Memnuniyet verici olan şudur ki, bu teşebbüse rağmen harfler hâlâ okunabilmektedir ve şimdiye kadar şüpheli kalmış bir olayın meydana çıkmasını bizim için mümkün kılmıştır.

Vurgulu sazlar bulunmadıkça usul, Türklerde umumiyetle elleri dize vurmakla icra edilir. Sağ diz üzerine vurmakla kuvvetli (thesis), sol diz üzerine vurmakla da zayıf (arsis) zaman ifade edilir.

Kuvvet derecelerine ve hareket nevilerine göre bu zamanlar çalgıların çıkarttıkları seslerden alınmış hususi tabirlerle ifade edilirler. İranlılar, tanbunm titreşimlerini ve umumiyeüe telli çalgıları taklit etmek için ten tene ten hecelerini söylerler. Türkler vurgulu çalgıları taklit ederek düm, tek, teke, tekkâ, tahek derler.

Teke, Tekkâ az kuvvetli ve arka arkaya gelen bir Düm-Tek'dir. Eğer Düm-Tek oldukça hızlı ise Teke, daha ağırsa Tekkâ denilir. Teke'ler ve Tekkâ'lar birincisi kuvvetli, ikincisi zayıf iki zamandan müteşekkildir.

Tahek esas itibarıyla bir Tek'dır; fakat bu çeşit Tek'-ler Türk usullerinin sonuna doğru, duruşu ifade ettikleri için bunları diğer Tek'lerden ayırmak üzere Tahek ismi verilmiştir.

Tahek'i vurma tarzı, usul vuruşlarının en tipiklerinden biridir. Tahek umumiyetle birbirlerine eş iki kısmı

Çünkü Fârâbî, İbni Sînâ, Abdülkadir gibi eski Türk nazariye-cilerinin eserlerinde bulunan usuller, Türk musikişinasları tarafından hiçbir şekilde kullanılmayan tamamen farklı usullerdi. Kullanılan usullerin daha yakın zamanda icat edildikleri biliniyordu. Fakat bilinenin hepsi de bu idi.

TÜRK MUSİKİSİ

100

ihtiva eder: Sol elin vurduğu zayıf bir Tek'in arkasından her iki elle her iki dizin üzerine aynı anda vurulan bir Düm-Tek'in bunu takip etmesidir. Tahek'in sol elle vurulan ilk yansı zayıftır. Halbuki her iki elle vurulan ikinci yarısı daha kuvvetlidir.

Vurgulu çalgılarla Türk usullerinin vurulması çok ince hususiyetler arzeder; bunun izahı çok uzun olacağından burada bahsetmiyoruz.

Bu eseri yazarken gayemiz doğru ve pratik bir fikir vermek olduğu için, her usulün vuruşlarının yalnızca buraya konulmasının kâfi gelmeyeceğini ve bunların eserlerdeki tatbikatını tamamen temin edemeyeceğini düşündük.

Onun içindir ki, her usulden sonra çok tanınmış bestekârlar arasından birisine ait ve bu usulün gerçek revi-şini göstermeye elverişli bir eseri vermeyi düşündük.

Bundan başka, her eserin ölçülerinin altına, üstteki sağ elin vuruşlarını, alttaki ise sol elin vuruşlarını belirten iki satır koyduk.

I- Sofyan Usulü d207 tek kâ

Türklerin sofyan dedikleri usul Yunanlıların bir uzun iki kısadan mürekkep usullerinden başka bir şey değildir. İşte bu usulü özellikle belirten bir parça:

Şarkı

Makamı: Rast Usulü: Sofyan Bestekârı: Rifat Bey

Saz

dim

Ben

gon

iflrrr

lü mü al dır Saz

dim

wm

S£P

Gül be n zi mi sol dur dum

naz lı ca yar dan ay rıl

Saz

di Koda

m da s la

ra düş tüm gel dim

207 d harfi Düm'ü, t harfi Tek'i ifade ecter.

\* Güftedeki farklılık orijinaldeki gibidir (Çev. notu).

TÜRK MUSİKİSİ

101

2. Semai Usulü

Bu usul menşeinde yukarıdaki gibi idi. Batı müziğinin üç zamanlı usulü ile aynı idi; bugün dahi Avrupa stili taklit edilmek istenirse bu şekilde kullanılır.

Fakat 100 yıldan beri Türk bestekârlar bu iki usulü birleştirerek tek bir usul meydana getirmişlerdir. Şu şartla ki ikinci ölçünün son iki zamanı bir durak meydana getirmektedirler.

Şimdi buna yürük semai usulü denilmektedir. Fakat sırayı bozmamak için bundan altı zamanlı usulleri tetkik ederken bahsedeceğiz.

3. Düyek Usulü

Kelimenin Avrupalı manâsıyla, Türk musikisinde dört zamanlı ölçü ile (- jyani birincisi kuvvetli, ikincisi zayıf, üçüncü yarı kuvvetli ve dördüncüsü zayıf olarak yazılmış bir usul yoktur. Bunun sebebi Türklerin bu dört zaman içerisinde müs-

takil bir usulün revişini görmemeleridir; çünkü onların usul nazariyesine göre bir usulün zamanlarının hareketlerindeki çeşitlilik kâfi değildir, ayrıca bu zamanlar muhtelif kıymetlerde olmalıdırlar.

Bununla beraber son zamanlarda olduğu gibi, Avrupa musikisi İstanbul'da çok yayılmıştır. Türk bestekârları alafranga denilen eserler yapmak istedikleri zaman Avrupa'daki gibi dört zamanlı beste yapmaktadırlar. Fakat bu takdirde eser tempoya göre yazılmış olup, usullere göre (Türk usulleri) değildir.

- ölçüsü ile yazılabilen Türk usulüne düyek denilir

ki vuruşları şöyledir:

Söylemeye hacet yoktur ki, bu usul tamamen başkadır ve zamanla yazılmış Avrupalı usullerin revişi düyek usulü ile yazılmış Doğulu eserlere hiç benzemeyecektir. Burada pratik bir fikir vermek için Türk Bahriyelileri 1855'te Fransız ordu ve donanmasının da dahil bulunduğu müttefikleri ile birlikte Sivastopol'da harp ederken, bestelenen bir tarihi şarkının notasını veriyoruz.

Türk Bahriyelileri Sivastopol Önünde (1855)

Usulü: Düyek

Klasik eserlerde düyek usulünün aşağıdaki şarkıda anlaşılacağı gibi çok özel bir revişi vardır.

Şarkı

Makamı: Acemaşiran Usulü: Düyek Bestekârı: Rıza Efendi

TÜRK MUSİKİSİ

Türk bestekârlar bu düyek usulünü daha yavaş bir hareketle kullanmışlardır. Her ne kadar usulü teşkil eden zamanlarda hiçbir değişiklik olmamış ise de yavaşlığı kendişine has bir reviş vermektedir; bu takdirde - olarak

yazılır. Buna ait bir misali daha sonra sekiz vuruşlu usuller arasında vereceğiz.

4. Süreyya veya Türk Aksağı Usulü

Bu usul elli sene evveline kadar Türkler arasında kullanılmıyordu. Meşhur bestekâr Hacı Arif Bey onu ilk defa olarak nefis eserlerinde kullanmış ve o zamandan beri diğer musikişinaslar bu usulde çok eser bestelemişlerdir:

Bu zarif usulün mucidinin bestelemiş olduğu çok sevilen bir şarkının notasını buraya koyuyoruz:

Şarkı

Makamı: Hicaz Usulü: Süreyya Bestekârı: Hacı Arif Bey

TÜRK MUSİKİSİ

5. Yürük Semai usulü Yukarıda da gördüğümüz gibi bu usul şu şekildedir:

Buna en iyi örnek olarak Osmanlı Kanunu Esasisi '-nin 1876'da ilk defa ilân edildiği zaman Türk gençleri-

nin çok rağbet ettikleri bir eseri seçebiliriz. Kısa bir müddet sonra Kanunu Esasi yürürlükten kaldırılmış 1908'de ikinci defa ilân edilmesiyle bu talihsiz Vatan şarkısı 10 Temmuz 1908 tarihinden sonra ve otuz senelik bir sükûtu takip eden neşeli günlerde İstanbul sokaklarında işitilmekteydi.

Türklerin Hürriyet Şarkısı

Makamı: Nihavend Usulü: Yürük Semai Bestekârı: Rifat Bey

Ey va tan eyüm mi müş fik şa dü han da nol bu gün A le mi Osmani ye ne

per te vef şan ol bu gün A lemi Osmani ye ne per te vef şan ol bu gün

Bu usulün, birincisinden ancak çok ağır olması dolayısıyla farklı bulunan diğer bir şekli vardır ki, bu sebeple onu şöyle yazmak tercih edildi:

Klasik musikide bu usulde yapılmış çok eser yoktur. Aşağıdaki eser III. Sultan Selim'in musahiplerinden Hacı Sadullah Ağa'ya ait ve kendi emsali arasında bir şaheserdir:

TİJRK MUSİKİSİ

E. usul bilhassa Sengin ismini alır ki, mânâsı "Taş"

demektir. Bunun sebebi o kadar manâlı değildir: Türk-çede bir atasözü vardır, bir eşyanın ağırlığını ifade etmek için: "Taş gibi ağır" denir. Burada da hiç şüphesiz usulün ağırlığı dolayısıyla ona "Taş" denilmiştir.

Örnek olarak verdiğimiz eserin makamından, bundan evvel kuruluşlannı zikrettiğimiz otuz makam arasında bahsetmedik, çünkü Bey ati araban, müstakil bir makam olmayıp, Türk musikisinin şubeleri arasında yer almıştır.

Bahsetmekte bulunduğumuz usulün bir üçüncü şekli-

6. Devri Hindî veya Şarkı Düyeği Usulü İşte çok orijinal bir usul. Bunu izah için eskilerin lisanını kullanırsak ( sss ) ile ( JJ )'ün birbirlerine eklenmesiyle vücuda gelmiştir, diyebiliriz. Bu usul şu şekilde yazılmaktadır:

ni izah kalıyor ki, ona da keza yürük semai denilmektedir. Fakat bu usul ötekilerin aksine, epeyce canlı olduğundan şöyle yazılmaktadır:

Bu durumda, bu Türk usulü Avrupa musikisinin — 'lik usulüne oldukça benzemektedir, bununla beraber sonraki dörtlük durak J ona hususi bir renk vermektedir. Bunu iyi takdir edebilmek için büyük bestekâr Dede Efendi'nin çok zarif bir şarkısının notasını koyuyoruz:

Bu çok eski bir usul olup mucidi bilinmemektedir. Devri Hindî isminin belirttiği gibi muhtemelen Hindistan'dan gelmiştir.

Buna ait misal, bestekân bilinmeyen ve "Ey Gaziler"

Şarkı

Makamı: Rast Usulü: Yürük Semai (3. Şekil) Bestekân: Dede Efendi

Usul

Yü zün dür ci ha nı mü nev ver

den Fe da dır yo

bu ca nü

Se nin ı çün. yan di ğım

TÜRK MUSİKİSİ

106

diye başlayan keza eski bir şarkıdır. Türk askerleri harbe giderken tesiri gerçekten çok büyük olan bu şarkının söylenmesi mutad idi. Bandolar refaketinde askerler bu şarkıyı söyledikleri zaman herkes gözyaşlarını tutama-yarak kendinden geçerdi. Bu hususta şahsi bir hatıramı zikretmeme müsaade edilecektir:

1896-1897 Türk-Yunan harbinin başında idi; İstanbul (Sirkeci) Garı'nda bir kıtanın cepheye gidişine şahit oldum. "Ey Gaziler" diye başlayınca o kadar ürpermişim ki, hiç böyle bir tesir altında kaldığımı haürlamıyorum. Denilebilir ki, Fransızlar için Marseillaise ne ise Türkler için de bu eser böyledir.

Harbe Giden Türklerin Askeri Marşı

Makamı: Isfahan Usulü: Devri Hindî

Kal se lâ met

naz lı ya rim

bir ya na sen. bir de be . n

7. Ağır Devrihindî Usulü

Bu usul de bundan evvelkinden başka bir şey değildir. Fakat çok ağır ve bu itibarla onu teşkil eden zamanları notalarla yüklü olduğundan şöyle yazılmaktadır:

Bununla beraber, bu ağırlığın nağme üzerindeki tesiri o kadar barizdir ki, buna daha iyi hüküm verdirmek üzere klasik Türk musikisinin çok meşhur şarkılarından birini buraya koyuyoruz.

Şarkı

Makamı: Şehnaz Usulü: Ağır Devri Hindî Bestekârı: Dellalzade

208 Bu eserde karşılaşılan yarım diyezli Si ve Fa Pythagoras koması yükseklik ifade ederler. Sabit perdeli çalgılarda bunları Si

na türel ve Fa natürel olarak icra etmelidir.

106

TÜRK MUSİKİSİ

8. Mandra Usulü

Bu kelime Avrupa Türkiyesi'ndeki çoğu "Bulgar" olan çobanlann bir nevi gayda çalarak icra ettikleri oyun havalarında kullanılan usulü ifade eder. Mandra usulü şöyledir:

Bu usulde oyun havaları bestelemeye çalışmış olan Türk musikişinasları bunu teşkil eden zamanların:

olduğunu zannederek 2/4 ölçüsünde yazmışlardır.

İnceden inceye yapmış olduğumuz araştırmalarla, Bulgar oyunculannın kullandıkları hakiki mandra usulünün muhakkak surette 7/16 olduğunu tespit edebildik. Onların çok beğenilen bir oyun havasım koyuyoruz:

209

Oyun Havası

Usulü: Mandra

;sırı ize-ıbi-

209 Diğer eserlerde olduğu gibi oyun havasının hareketlerini tespit etmek istedim; fakat gördüm ki Maetzel metronomunun en hızlı hareketi olan 208, bu oyun havasmdaki beher 16'lık için (do-uble croche) çok ağır kalmaktadır. Bununla beraber bu eserde-

ki 7/16'hk bir ölçünün icrası için geçen zamanı metronomda 42 olarak ölçtüm. Rakkası 42 sayısının üzerine konursa ve metronomun (tik) sesi esnasında bir ölçü icra edilirse işte o zaman Mandra usulünün hakiki hareketinin içinde olunur.

TÜRK MUSİKİSİ

108

9. Katikofti\* Usulü

usu-

Bu usul elli sene evvel Türk musikisinde Süreyya a, ünde olduğu gibi Hacı Arif Bey tarafından icaf edile rek kullanılmıştır.

Şekli şöyledir:

İşte bu usulün mucidi tarafından bestelenmiş klasik bir şarkı:

Şarkı

Makamı: Isfahan Usulü: Katikofti Bestekârı: Hacı Arif Bey

10. Düyek Usulü (2. Şekil)

Bu usul Türk musikisinde en çok kullanılanlardan bindir; daha evvel yukarıda bahsetmiştik. Burada ağır seklini vermekle iktifa ediyoruz:

Bu usule ait çok hususiyet arzeden parçalardan birini

seçtik. Türk musikişinaslarının dahi mevcudiyetinden ha-

kIasik bir eserden alınmıştır Buna Kar-, Natık" denir. Beste çok dikkat çekicidir .Güftenin otuz beytinin her birinde bir makam ile bir usulün ismi geçer ve aynı zamanda bu makam ve bu usul icra [ed.hr](http://ed.hr); bu sebepledir ki konuşan ^ mânâsına gelen Kar-ı Natık ismi verilmiştir.

Bahsi geçen eser aşağıdadır:

Makamı: Hüseyn

Kâr-ı Nâtık

Usulü: Düyek (2. Şekil)

Bestekârı: Hatipzade

"Müsemmen" adın. kullanmam,,,,.

TÜRK MUSİKİSİ

11. Çifte Düyek Usulü

Bu usule bundan evvelki düyek'in bir değişik şekü olarak bakılabilir. Bununla beraber revişi daha çok özellikler arzeder. Ve Türklerin eski bestelerinde, sade düyek diye ısım verilen düyekin ikinci şekline tercihan kullanılmıştır. Çifte düyek'in şekli şöyledir:

Aşağıda, Hintlilerden devren gelmiş ve onlardan evvelki yüzyıllarda çok şey almış olan Türklerin muhafaza ettikleri bir eski eser veriyoruz. Bu eser Türkiye'de hiç neşredilmemiştir ve buna sahip olan nadir kimseler bunu kıskançlıkla muhafaza etmektedirler. Burada bu kıymetli eseri notaya alabilmem için bana lütfen okuyan eski dostum Posta Telgraf Nezareti erkânından Ahmet Avnı Bey'e şükranlarımı ifade etmek isterim.

Bu esere, süsleme mânâsına gelen Nakış denilmektedir.

Nakış

Makamı: Bestenigâr Usulü: Çifte düyek

210 Güfteyi tercüme edemiyoruz, Urdu dili ile yazılmıştır.

TÜRK MUSİKİSİ

110

12. Aksak Usulü

Tamamen Doğu'ya mahsus ve Türk şarkılarında çok kullanılan bu usulün şekli şöyledir:

Görülüyor ki 9/8'lik ölçüyle yazılmış olmasına rağmen, bu usulün Avrupa musikisinde 9/8'lik usulle hiçbir benzerliği yoktur. Zaten, meşkettiğim merhum hocam büyük Türk musikişinası Zekâi Dede'nin aşağıdaki çok nefis eserinden de bunu anlamak kabildir. İşte bahis konusu şarkı:

Şarkı

Makamı: Uşşak Usulü: Aksak Bestekârı: Zekâi Dede

TÜRK MUSİKİSİ

111

13. Sofyan Usulü (2. Şekil)

Bundan evvelki aksak denilen usul ile sofyan (2. Şekil) arasında ince bir fark vardır. Çünkü bu da 9/8 ile yazılır:

Notaların, kuvvetli ve zayıf zamanların sürelerinin yukarıdaki düzenlenmiş şekli sofyan (2. Şekil) usulü ile bestelenecek eserin revişi üzerine çok hassas bir surette tesir eder ve bu durum her iki usul arasında açık bir farkı temin eyler.

Şimdi verdiğimiz eser ile bundan evvelkini mukayese ederek bu mütalâamız hakkında kâfi bir fikir sahibi olmak mümkündür.

Şarkı

Makamı: Ferahnak Usulü: Sofyan (2. Şek.) Bestekârı Dellalzade

14. Evfer Usulü

Bu usûl Türklerin harcı âlem musikilerinde çok az kullandıkları bir usuldür. Özellikle buna Mevlevîlerin Âyini Şeriflerinde rastlanılır. Evvelâ Mevlevi evferi denilen bu usulün şeklini görelim:

Bu usulde bestelenmiş bir örnek olarak verdiğimiz aşağıdaki parça merhum Zekâi Dede'nin Suzidil âyini'nden alınmıştır. Âyin kelimesi Mevlevîlerin semalarında icra edilmek üzere yazılmış büyük bestelere verilen isimdir. Aşağıdaki parça, eserin aynı zamanda sonunu teşkil eden dördüncü selâmdır.

TÜRK MUSİKİSİ

112

Ayin

Makamı: Suzidil Usulü: Evfer Bestekârı: Zekâi Dede

15. Ağır Aksak Usulü

Esas itibarıyla bu, daha evvel aksak ismiyle izah edilmiş olan usuldür, fakat çok daha yavaş olduğu için ağır kelimesi ile ifade edilir ve şu şekilde yazılır:

Aşağıdaki eser incelenirken 9/8'lik usulün 9/4 olarak ağırlaştırılmasından elde edilen sonuç hakkında bir fikir sahibi olunacaktır:

Şarkı

Makamı: Eviç Usulü: Ağır Aksak Bestekârı: Rifat Bey

211 Bu parçada Mi ve Fa natüreller arasında daima apotom denilen aralık vardır. Bundan dolayıdır ki, donanımda fiz'lardan evvel yarım diyez gelmektedir. Bunun da mânâsı, bunların bir

Pythagoras koması tiz olduklarıdır. Halbuki Mi ve Fa natürel arasında limma denilen aralık olduğu malûmdur. Bununla beraber piyanoda bunları Fa natürel olarak icra etmek lâzımdır.

TÜRK MUSİKİSİ

16. Curcuna Usulü

İşte çok orijinal bir usul. Anadolu'nun Kürtler ve Ermenilerle meskûn bazı bölgelerinde genellikle halk türkülerinde kullanılır. Gerçek şekli şöyledir:

Pierre Aubry bu usulü212 iyi anlayamamış ve yürük semai ile karıştırmıştır. Bundan başka:

Şimdi yukarıya yazdığımız ve evvelce de görmüş olduğumuz yürük semai'nin mahiyetini onu şu şekilde yazarak değiştirmiştir:

ln2f m Aubry'nin eserinde yer al\*n Türk usulleri hak-, ,db'lgl lstemıS old"ğu Türklerde ve Ermenilerde bu u ul hiçbir zaman yukarıda görülen acayip şekli ile mev-ait olmamıştır.

kâSZÜHTwetle hatlrlatahm ki> curcuna. Batılı betfe-

Çekmeye layık ve onlara y^i kaynaklar verebilecek bir usuldür.

Şarkı

Makamı: Suzinak Usulü: Curcuna Bestekârı: Hacı Arif Bey

Aubry, poisie liturgique213 Bu usu[un her zamanı ymetindedir

ve metronomun

TÜRK MUSİKİSİ

114

17. Aksak Semai Usulü

Nazarî bakımdan bu usul curcuna ile aynıdır, şu farkla ki aksak semai iki defa daha ağırdır. Fakat tatbikatta bu iki usulün tesirleri o kadar farklıdır ki, eski usule göre, nota yazılışını bilmeden icra ve tegannî eden Türk musikişinasları bunların arasında hiçbir benzerlik görmezler:

Bu usule örnek olarak aziz dostum Hüseyin Sadettin Bey'in bestelediği 1/14 Ekim 1909 tarihli Şehbal resimli mecmuasının 13. sayısında, neşrettiği bir parçadan daha özelliği haiz olanını seçemezdim; yersizlik dolayısıyla bu şayanı dikkat bestenin ancak birinci kısmını buraya koymak mecburiyetinde kaldık.

Saz Semaisi

Makamı: Segah Usulü: Aksak Semai Bestekârı: Sadeddin Bey

18. Ağır Aksak Semai Usulü

Bu usul yukardakinin aynıdır, fakat hissedilir derecede ağırdır; şöyle yazılır:

Şimdi notasını vereceğimiz eseri bundan evvelki ile mukayese edersek Türk bestekârlarının bu iki usulü neden birbirlerinden ayırdıklarının sebebi anlaşılmış olur.

208. derecesinden daha hızlıdır. Bu derece metronomun en sü- beraber bu parçanın daha hızlı icra edileceğini hatırlatalım,

ratli mertebesi olduğundan işaret etmeye mecbur kaldık. Bununla

TÜRK MUSİKİSİ

115

Makam,: Gülizar Usulü: Ağır Aksaktmai Bestekâr,: Tanburî izak (6- 80)

19. Fahte Usulü

Fahte kelimesi Farsça "Kumru" adı verilen kuş mâ-nasındakı "Fahti"den gelir. Eski İran eserlerine göre bu usul, bu kuşun ötüşünün taklidi ile meydana gelmiştir Bununla beraber İranlılardaki bu isimdeki usul ile Türk-lerdekı usul arasında büyük bir fark vardır. Türklerin-kinin şekli şöyledir:

Türkler tarafından çok sevilen aşağıdaki parça, Kırım Hanları ndan olup, 1587-1607 arasında memleketi Türklerin hakimiyetinde iken saltanat sürmüş olan Gazi Giray Han'a ait klasik bir eserin birinci hanesidir.

Peşrev

Makam,: Hüzzam Usulü: Fahte Bestekâr,: Tatar Gazi Giray Han

20. Lenk Fahte Usulü Bu usulün çok şayanı dikkat bir revişi vardır Lenk

topal demektir. Evvelâ şeklini görelim:

Gerçekten ( J. ) noktalı bir beyaz (ikilik) miktarındaki tek den sonra ondan daha kısa bir siyahın (dörtlük) ( J ) gelmesi bu usule, bütünlüğü içerisinde çok düzenli surette bir aksaklık vermektedir ki, aşağıdaki parçada bunu görmek kabildir:

TÜRK MUSİKİSİ

116

Nakış

Makamı: Neva Usulü: Lenk Fahte Bestekârı: Rauf Yekta Bey

Gül den

21. Frenkçin Usulü

Bu usul hakkında tarihî izahlarda bulunmadan evvel kullanılan şeklini yazalım:

Frenk Doğulular'ın Avupalılar'a umumiyetle verdikleri isimdir. Çin Fars'ça bir ektir ve 'toplayan', 'terti'o eden', 'düzenleyen' mânâlanna gelir. Bu usulün ismi, onun Avrupalılar'dan alındığını göstermektedir. Fakat nasıl? Ben bunun sebebini anlamak için Türk musikisinin yaşlı hocalarına müracaat ettim. Bunların içinden bir tanesi, meşk hocam Zekâi Dede, bana bir hikâye anlattı, buraya kaydediyorum:

"Sultan Süleyman (Kanunî) zamanında meşhur Fransız musikişinaslarından mürekkep bir topluluk ilk defa İstanbul'a gelmişti. Bir amatör musikişinas olan Padişah bunları dinlemek istedi. Konser esnasında bu musikişinaslar 3 zamanlı iyi ritmli ve ara-sıra tekrarlanan şu şekildeki:

214 Olivier Aubert, Histoire abrigie de la musigue ancienne et moderne (Paris, 1827), s.23.

usulü bir parça icra ettiler. Bu eser Padişah'ın dikkatini çekti ve Saray musikişinaslarından, "Alafrank" olan bu usulü iyi hatırlannda tutmalarını ve buna göre eserler bestelemelerini istedi. Türk musikişinaslarından ismi bilinmeyen ve Fransız sanatkârların icra ettikleri eserden ilham alan birisi bir usul meydana getirerek buna Frenkçin ismini verdi ve bu usulde Padişah'ın çok beğendiği çeşitli parçalar besteledi."

Bu hikâyeyi dinlediğim zaman gerçek olduğuna inanmadım. Birkaç sene sonra, halen bende bulunan bir eserde aşağıdaki dikkate şayan hikâyeyi okudum:

"1543'de I. François, I. Süleyman'a (Kanunî) Fransa'da o devrin en usta musikişinaslarından bir topluluğu kendisine hoşnut edeceğini zannederek yolladı. Padişah bunlara huzurunda birkaç defa eserler icra ettirdi, iltifatlarda bulundu. Hattâ hediyeler ihsan etti. Fakat en kısa zamanda memleketi terketmedikleri takdirde bunun hayatlarına malolacağmı ihtar etti. Bunları dinledikten sonra o kadar heyecanlanmıştı ki, böyle bir musikinin kendisinin savaşçı ruhuna tesir edeceğinden ve aynı neticenin milleti üzerinde de meydana geleceğinden korkmuştu.214"

Bunu okuduktan sonra hocam tarafından anlatılan hikâyeye inandım. Zamanımızın Fransız musikişinaslarının Sultan Süleyman önünde icra edilmiş olan eski nağmelerinin bazı izlerini aşağıda vereceğimiz klasik eserde bulup bulamayacaklarını bilmiyorum:

TÜRK MUSİKİSİ

117

Kâr-ı Natık

Makamı: Puselik Usulü: Frenkçin Bestekârı: Hatipzade

Usul

Çember Usulü

Bu, eski İranlılardan alınmış bir usuldür. Bununla beraber son zamanlarda Türkler bunda bazı değişiklikler yaparak şöyle kullanmışlardır:

lgddtdddtttdtdtdt

Daire mânâsına gelen Çember isminin kendisine neden dolayı verildiği bilinmeyen bu usûlün revişini iyi tebarüz ettiren bir parça aşağıdadır:

Murabba

Makamı: Hicazaşiran Usulü: Çember Bestekârı: Zekâi Dede

me

215 Burada bu usulün birimi olan bir beyazın (iki dörtlük) metronom kıymetini vermek lâzımdı; fakat metronomda 40'tan daha ağır derece mevcut olmadığı ve burada da 36 icap ettiği için

bu hareketi jlaymeti olarak tespite mecbur ol-

duk.

TÜRK MUSİKİSİ

22. Ağır Çember Usulü

İsminden de belli olduğu gibi bu usul bundan evvelki çemberin çok daha ağır bir hareketle icrası olup şu şekilde yazmak mecburiyeti vardır:

Her vuruşun bir birlik ile yazılmasının çok yavaşlığı dolayısıyla Türk musikişinasları bu usulde bir eser bestelemeyi çok güç addetmişlerdir. Bunlar arasında, bir eser bestelemeyi başaran, en usta bestekârlardan biri sayılmıştır.

Murabba

Makamı: Eviç Usulü: Ağır Çember Bestekârı: Rauf Yekta Bey23. Şarkı Devri Revan Usulü

İsminin de ifade ettiği üzere bu usul Türk şarkılarında kullanılmaktadır. Şekil şöyledir:

13dttdt tdtdttdtdtt

Usulün başında olan üç siyah (dörtlük) bir tarafa bırakılırsa kalan kısmın düyek denen usulün iki buçuk kere tekrarı ile aynı olduğu görülür.

Şarkı

Makamı: Mahur Usulü: Şarkı Devri Revam Bestekârı: Zekâi Dede

24. Devri Revan Usulü

Bundan evvelkinin aksine, bu usul şarkılarda hiç kullanılmaz. Bu kesinliğin sebebi, çok defa sevince veya hüz-

ne meyyal, halkın hisleriyle uyuşmazlık arzeden bir re-vişe malik olmasıdır. Halbuki bu usulde, diğerlerinde boşuna aranan asil ve mutasavvufane bir hareket mevcuttur:

TÜRK MUSİKİSİ

Mevlevîlerin âyinlerinin birinci selâmı bu usulde icra edi-

SCÇtİğİmiz Parlak örneklerinden biridir:

Ayin

Makamı: Neva Usulü: Devri Revan Bestekârı: Dede Efendi (A: 132)

25. Devri Kebir Usulü

Büyük devir mânâsına gelen bu usulün iki şekli dır. Evvelâ aşağıda görülen şeklini inceleyeceğiz:

Devri kebirin bu şekli münhasıran Mevlevî "âyinlerinde kullanıldığı için bu usule ait örnek tabiatıyla onlara has musikiden seçilmiştir:

Ayin

Makam,: Nühüft Usulü: Devri Kebir Bestekân: Hafız Şeyda

TÜRK MUSİKİSİ

26. Devri Kebir Usulü (2. Şekil) Dev/-/ kebirin ikinci şekli şu suretle teşekkül eder:

Burada birinci bölümünü vermiş olduğumuz peşrev, Doğu'nun klasik musiki konserlerinde bir nevi giriş olup, İstanbul'da klasik Türk musikisinin haklı olarak en iyi bestekârı bulunan dostum Dr. Suphi Bey'e aittir.

Peşrev216 Makamı: Hicazaşiran Usulü: Devri Kebir (2. Şekil) Bestekârı: Dr. Suphi Zühtü Bey

27. Frengi Fer'i Usulü

Asıl Fer'i usulü daha ileride 16 vuruşlu usuller arasında izah edilecektir. İsminin mânâsı Alafranga Fer'i olan Frengi Fer'i usulüne gelince şu şekilde ifade edilmektedir:

Bu usulün kuruluşu dikkatle incelenirse bunun "Alafranga" olarak vasıflandırılmasınm sebebi anlaşılır. Bu hususta Frenkçin usulü dolayısıyla vermiş olduğumuz tarihî izahatı hatırlatmak ve bu iki usulün başlangıçlarını mukayese etmek kâfidir. Böylece Frengi Fer'i de, I. Fran-çois tarafından İstanbul'a yollanmış olan Fransız musikişinaslarının 3 zamanlı usullerinin tesirini tanımak kabil olacaktır.

Murabba

Makamı: Ferahfeza Usulü: Frengi Fer'i Bestekârı: Dede Efendi

216 Bu peşreve bestekârı "Ağlıyorum" ismini vermiştir.

28. Muhammes Usulü

Akıcı revişi dolayısıyla Türklerin çok rağbet ettikleri usullerden biri olup, klasik musikinin en güzel bestelerinde kullanılmıştır:

ddtdtddtdtdtdtdtdtdt

¥frrfrprrrrrfffrfrı"

~ Beşe bölünmeyen 16 adet vuruşlu bu usule Arapçada "beş kısımdan oluşan" mânâsına gelen muhammes isminin neden dolayı verildiğini bilmek güçtür.

İşte bu usulle ve kolay bir revişle bestelenmiş çok özellik arzeden eserlerden biri:

Murabba

Makamı: Hicaz Usulü: Muhammes Bestekârı: Halil Efendi

TÜRK MUSİKİSİ

29. Fer'i Usulü

Asıldan çıkan "bölüm " mânâsına gelen Fer'i kelimesi bu usule, muhammesten çıktığı için verilmiştir. Aynı sebep dolayısıyla eskiden ona fer'i muhammes deniliyordu.

Gerçekten bu usul muhammesin bir değişikliği olmakla

beraber hissedilir ve oldukça ince fark arzeder. i« d d i d t d.t d t

Aşağıdaki parça bu usulü tetkik etmek isteyene muhammes ile ondan çıkmış olan fer'i arasındaki farkı kâfi derecede gösterecektir.

Murabba

Makamı: Karcığar Usulü: Fer'i Bestekârı: Zekâi Dede

TÜRK MUSİKİSİ

30. Berefşan Usulü:

Doğulu usullerin en eskilerinden biri olan bu usul ıs

veı şeıcıınae ortaya konulmuştur, iranlılar ,™„ dan ona vereşan demişlerdir ki şu şekilde

Makam,: Neveser Usulü: Berefşan: Bestekâ ân: Hafız Efendi

31. Nim Devir Usulü 'Yarım devir" mânâsına gelen bu usul şöyledir:

Görüldüjil gibi bu usul. Devri kebir usulünün ikinci

TÜRK MUSİKİSİ

125

şeklinde ortadaki beş darbı (2 -birlik- ve 1 -ikilik-) kal-

dırmakla ortaya çıkar; neticede — , - halini alınca,

belki de bana nim deviri 9 vuruştan oluşan usuller ara-

sında zikretmem söylenecektir. Fakat onu, devri kebirin ikinci şeklinin incelenmesinden sonra bulunması için buraya koymayı tercih ettim.

Murabba

Makamı: Beyati Usulü: Nim Devir Bestekârı: Nâzım

Usul

32. Evsat Usulü

Bu usul çok ustalıkla meydana getirilmiştir; dinî törenlerde dervişler son derece şevk ve heyecanla bunu kullanırlar:

26 d t d tdtddtdtdd

t s s s r r r r r r; r r m

Evsat usulü Türklerin din dışı musikisinde çok nadir kullanılmakla beraber, bestekârı bilinmeyen aşağıdaki şarkı, tamamen klasik üslûpta yazılmış eski bir örnektir. Onun içindir ki buraya alıyoruz:

Şarkı

Makamı: Şehnaz Usulü: Evsat Bestekârı-?

Usul

217 Yarım diyezli Fa'lar, normal Fa natürelden bir Pythagoras koması daha tizdir.

TÜRK MUSİKİSİ

33. Devri Revan Usulü (2. Şekil) İşte çok az kullanılan bir usul:

Zaten, bir bakıma bu usul evsafın az daraltılmış bir

şekilde iki kat olarak artmasıdır. Zamanların uzunluğunun ölçülmesindeki güçlük dolayısıyla bu usulü vurmak oldukça güçtür; keza müptediler bu usulde bir eser okurken bunu iyi vuramadıkları için devri revanın ikinci şeklindeki her dörtlüğün yerine evsaftaki bir sekizliği koyarak vurmaktadırlar.

Kâr-ı Nâtık

Makamı: Hicaz Usulü: Devri Revan (2. Şekil) Bestekârı: Itrî

 Türk usullerinin en asil ve haşmetlilerinden olan remel'm önce kuruluşunu yazalım:

218 Itrî'nin büyük Kârı Nâtığından çıkarılmış olan bu parçada söz yerine terennümler vardır lci, bunlar Avrupa halk şarkılarının "tral lal la"larına tekabül eder, bunları tercüme etmek müm-

kün değildir. \* Rauf Yekta Bey'in büyük Kârı Nâtık diye isimlendirdiği eser, Itrî'nin bildiğimiz ünlü "Neva Kâr"ının Hicaz geçkili kısmıdır.

TÜRK MUSİKİSİ

127

Aynı isim altında Arapların ve İranlıların, şimdi nefis bir örneği sunulan Türk remelinden çok farklı olan musiki usulleri vardır.

Aşağıdaki klasik eser hakkında şu olay anlatılmaktadır: Ünlü Türk musikişinası Dede Efendi, bunu ilk defa

dinleyince gözyaşlarını tutamamıştır. O zamandan beri bu eser, musiki amatörleri arasında: "Dede Efendi'yi ağlatan murabba" diye meşhur olmuştur.

Hakikaten derin hüzün ifade eden mânâsını idrak etmek mümkündür.

Murabba

Makamı: Hüzzam Usulü: Remel Bestekân: Hafız Efendi

(d =40)

35. Hafif Usulü

Bazı Türk musikişinasları bu usulü —, olarak yazmaktadırlar. Yazılacak beste fazla nağmeli ise usulü böyle

TÜRK MUSİKİSİ

DARBEYN DENİLEN USULLER HAKKINDA BİRKAÇ SÖZ

Yukarıda izahı yapılmış olan usullerle iktifa etmeyen Türk bestekârlarının sanatkârlığı onları bir usulü diğer usule bağlayarak mürekkep usuller gerçekleştirmeyi denemeye şevketti. Bu durumda iki ayrı usulün birleşmesi tek bir usul addedilmiş ve buna darbeyn (iki devre mânâsına gelen) ismi verilmiştir.

Darbeyn denilen usuller çok defa aşağıdaki usullerin birbirleriyle eklenmesinden teşekkül eder:

1 - Remel ile Berefşan

2 - Devri kebir ile Berefşan

3 - Remel ile Muhammes

4 - Frengi Fer'i ile Berefşan

5 - Nimsakil ile Berefşan

Birbirinden farklı herhangi iki usulü yanyana getirerek bir darbeyn teşkiline müsaade olunmaz; bunun için meydana getirilecek darbeynin bütünlüğünü muhafaza etmek gayesine yönelik kaidelere riayet etmek lâzımdır. Bu kaidelerin izahı bizi çok uzaklara götürecekti. Türk usulleri için söylediklerimizin kâfi olduğuna hükmediyor ve onlara tahsis edilmiş olan bölümü burada bitiriyoruz.

VIII

Doğu Makamlarının Armonize Edilmesi

Bilinmektedir ki Türkler Doğu'nun, eski olsun yeni olsun diğer kavimleri gibi, musikilerinde kelimenin Batılı mânâsı ile armoniyi kullanmamışlardır. Bununla beraber aynı anda meydana gelen seslerin arasındaki münasebetlerin Doğu'da bilinmediği neticesine varılmama-lıdır. Bunun ötesinde Milâdî XV. asırda Türkler tarafından yazılmış musiki eserlerinde onların, aralarında

ve - nisbetleri olan iki sesin aynı zamanda

işitildiklerinde uyumlu bir armoni verdiklerini bildiklerine bu eserlerde rastlıyoruz. Buna ilâveten "aralık küçüldükçe" uyumluluğundan kaybeder ve uyumsuzluğa doğru gider. Zaten bu bir gerçektir; çünkü kulak, aralarında minör üçlü ( - ) teşkil eden iki sesi aynı anda işittiğinde aynı uyumluluğu bulamadığı gibi bir tam beşli (x) ötekinden daha çok uyumlu olduğu halde keyfiyet

onun için de böyledir.

Bununla beraber Türkler diğer herhangi bir musikiden daha zengin olduğuna itiraz edilemeyecek olan musikilerine, Avrupa'da tatbik edildiği üzere akorlar uygulamak ihtiyacını hissetmemişlerdir. Türk bestekârlarının kullandıkları çok sayıdaki makamları ve bu kadar çeşit-

li usulleri düşünecek olursak, onların bu ihtiyacı hissetmemiş olmalarına hayret etmemek lâzımdır. Zaten Doğu musikişinaslarının bu alandaki içgüdüleri onların çoksesliliğe zorlanmasına müsaade etmiyordu, çünkü kulakları bundan tatmin olmayacaktı. Doğu milletleri musikisinde his yönü o kadar hakimdir ki, bir gün samimi bir toplantıda Doğu makamlarının armonize edilmesi konuşulurken, meşhur bir Türk kemanisi bana "Armoni tatbik edildiği takdirde bir orkestrada ikinci kemanın görevlerini ifaya asla razı olmayacağını "beyan" ile şunu ilâve etti:

"Ne...! Benim yanımda bulunan birinci kemanlar tam bir serbesti içinde nefis bir melodiyi icra edecekler, halbuki ben... yapmaya mecbur olacağım! Allah korusun, böyle bir görevi hiçbir zaman kabul etmeyeceğim!"

Ben ise kendi payıma, bilgileri münhasıran kendi musikileri üzerinde olan başlıca Türk musikişinasları ile istişare ettim; onların fikri de Doğu makamları ile armoninin kabili telif olmadığıdır. Bunların arasında yabancı dilden tek bir kelime bilmeyen birisi222 o kadar açıkça ve öyle delillerle konuştu ki, kendisinin beyanı ile bir Fransız musikişinasının beyanı arasındaki benzerliğe hayret ettim ve J.J. Rousseau olan bu musikişinasın sözlerini tekrar ettiğini sandım. Burada bizim musikişinasımızın düşüncesini ifade eden Rousseau'nun sözlerini tekrar ediyorum:

"Dünyanın bütün kavimlerinin bir musikisi ve bir nağmesi olduğu düşünülürse, dünyada yalnız Avrupalılar bu karışımı hoş bularak armoniye, akorlara sahip olmuşlardır. Dünyanın bu kadar yüzyıldan beri süregeldiği ve güzel sanatları meydana getirmiş olan bütün milletler arasında hiçbirinin bu armoniyi tanımadığı ve hiçbir hayvanın, hiçbir kuşun, tabiattaki hiçbir varlığın teksesten başka akor, melodiden başka musiki meydana getirmediği; o kadar sesli ve musikili Doğu dilleri, o kadar yumuşak ve hisli sanat icra eden Yunan kulak hassasiyetinin bu zevksever ve ihtiraslı milletleri bizim armonimize doğru hiçbir zaman yöneltmedikleri; bu armoninin yokluğunda onların musikilerinin çok geniş tesirleri olduğu, varlığında ise bizimkinin çok zayıf tesirleri bulunduğu düşünülmelidir. Nihayet, sözlerin ve melodinin perde yumuşaklığından ziyade seslerin gümbürtüsünden daha çok etkilenen Kuzey milletlerinin katı ve kaba işitme hassalarına uygun gelen bu musiki hususunda büyük bir keşifte bulunmak ve bunu sanatın bütün kaidelerine bir prensip olarak vazetmek bakımından bütün bizim armonimizin gotik ve barbar bir icat olduğu hakkında şüphelenmemek oldukça güçtür. Sanatın ve gerçekten tabii mu-

222 Bunu, kendisinin beyanını başka bir yerde okumuş olmak ihtimalini bertaraf etmek için söylüyorum.

TÜRK MUSİKİSİ

135

sikinin gerçek güzellikleri hususunda daha hisli olmamızı hiçbir zaman düşünmemişizdir.223

Batı musikişinasları için bu netice her ne kadar çok sert ise de onların Doğulu meslektaşlarına mübalâğalı gözükmemektedir. Gerçekten J.J. Rousseau, fikirlerini farz ve tahmin yolu ile öne sürmektedir. Yani hakiki musikinin saf nağmeye dayanmasını farzediyor. Halbuki saf ve tabii bir musikinin güzelliklerini tatmış olan Türk musikişinasların Cenevreli filozofun fikirlerinde herhangi bir mübalâğa görmelerine imkân yoktur.

Doğu musikisine çok tutkun, diğer bir amatör arkadaşım, elinde eski bir kitapla bir gün beni görmeye geldi. Türk makamlarımıza çoksesliliğin tatbik imkânı üzerinde kendisi ile uzun uzadıya sohbet ettik. Kitabını açtı224 ve bazı kısımları okumamı teklif ettikten sonra aşağıdaki satırlara dikkatimi çekti:

"Armoninin musiki sanatına dahil edilmesi, eskilerin makamları arasında mevcut olan farkı ortadan kaldırmıştı. Bu dahil edilme keyfiyetidir ki, aralarında çok fazla benzerlik olan makamlardan birkaçına inhisar etme ihtiyacını doğurdu ve musiki sistemimizi bariz bir armoniye ve birbirinden farklı mükemmel akorlara malik olan yalnız iki makamla yani majör ve minör makamlarla sınırladı ki, görmüş olduğumuz gibi bunlar, çok büyük basitlik içerisinde çok büyük farklar yekûnunu birleştirmişlerdir."

"Armoninin melodiye ilâvesiyle, musikimiz, eskilerin kabul etmiş oldukları makamların çoğunun hariç bırakılması dolayısıyla kaybettiğinden daha fazlasını kazanmış mıdır? Bu sual, musiki sanatının iki esas kısmını teşkil eden melodi ve armoninin mahiyetlerini ve bunlara has tesirleri gözönüne almakla ancak halledilebilir."

Bu noktaya gelince, sözümü kesti ve bana şu sualleri tevcih etti:

"Eğer biz Doğu makamlarımızı armonize etmek isterken, o derecede ulu ve cazibeli olan bu makamların çeşitlerini kaybetmek tehlikesiyle karşılaşırsak bundan ne kazanacağız? Tehlikesi bizden önce gelmiş olanlar tarafından belirtilen bir yolda ilerlemek tehlikeli değil midir?"

Arkadaşıma böyle bir kayba hiç kimsenin rıza göstermeyeceğini ve bu makamların tesirlerini onların ananevi lezzetlerini muhafaza ederek daha güzelleştirmenin, eğer mümkünse, gayemiz olduğunu söyleyerek onu ik-naya çalıştım.

Türkler arasında başka bir musikişinas sınıfı vardır ki, Batı'da tatbik edilen her şeyden haberdar olmayı çok arzu etmekle beraber bu tatbikatın Doğu'ya gerçekten uyup uymayacağını bilmediklerinden armoninin Türk musikisine uydurulmasını çok açık bir surette istemektedirler. Fakat onların bu istekleri hiçbir ilmî esasa dayanmamaktadır ve sırf zamanın düşüncelerini ortaya koymaktadır. Keza, bunlardan hiçbirisi takip edilecek yolu

223 J.J. Rousseau, Diclionnaire de Musigııe, bkz. Harmonie kelimesi.

224 Memoire sur une nouvelle theorie de l'harmonie, (Paris, 1840), s.82 ve devamından.

225 Revue Musicale No. 5 (1 Mart 1905), s.l 16, L'Orientalisme en

göstermeye cesaret etmemiştir. Bu mevzuda modern armoninin tesirleri konusunda hissiz kaldıkları için Avrupa'da Türkleri tehkit edenlere rastlamaktayız. Bunlardan biri olan seçkin Fransız musiki yazarı Henri Quit-tard bu mevzuda şöyle diyor:

"Doğu makamları evvel emirde armonize edilemez değillerdir. Fakat aynı anda gelen sesleri incelemeyi ihmal eden, Müslüman medeniyetine mensup musikişinaslar Ortaçağların başındaki yüzyılların sırf teksesli musikisinden çıkmış olan armoni sanatımızdaki gelişmeyi belirtmek için hiçbir şey yapmamışlardır."225

Bu tamamen gerçek ve doğrudur: Biz Türkler arasında, Doğu ve Batı musikileri üzerinde kâfi derecede nazari ve tatbikî bilgilerle mücehhez olduktan sonra çok verimli olacağını umduğum bir araştırmayı denemek isteyen yoktur. Doğu'da daha fazla rastlananlar, bizde bulunan yarı Avrupalı maestrolardır ki, oturdukları memleketin musikisi hakkında en ufak bir bilgileri olmamakla beraber, -eğer böyle konuşmaya izin varsa- memleketin bu kadar ulu melodilerini armonize etmekte tereddüt etmemektedirler. Halbuki bu melodilerin hayatiyetinin borçlu olduğu özel renklerini tahrip ve yok etmektedirler. Ve zaten bu "sözde maestrolar"dır ki, yanlış armo-nizasyonlarıyla Türk musikişinaslarına, armoninin Doğu makamlanna tatbikinin imkânsızlığını müşahede fırsatını vermektedirler.

Bununla beraber musiki bakımından Doğu ile Batı arasındaki her türlü engeli kaldırmanın büyük faydasını anlayan aydın kişiler mevcuttur. Burada Bourgault-Duco-udray'in çok doğru olan temennilerini tekrarlayacağız:

"Uzun bir durgunluk devresi ile hareketsiz kalmış musikilerinin modern çokseslik ile ne kadar mebzul ve ye-nileyici bir unsuru bulacağını Doğulular anlayacaklardır. Majörünün ve minörünün haddinden fazla gelişmiş olması yüzünden yorgun düşmüş bulunan Avrupa musikisi, armoninin eski makamlara tatbik edilmesiyle şimdiye kadar meydana çıkarılmamış ifade vasıtalarını ve yeni terkip unsurlarını ortaya koyacaktı.226

Aynı müellif başka bir eserinde aynı temennide bulunarak şunu ilâve ediyor:227 "Doğu milletlerinin makamlarına armoniyi tatbik ettikleri gün, Doğu musikisi uzun zamandan beri içinde bulunduğu hareketsizlikten nihayet çıkacaktır. Bu hareketten yeni ve gelişmeye müsait bir sanat fışkıracak olup, bunun ortaya çıkması Batı'-nın musikisine yeni ufuklar açacaktır."

Bu temennilerin gerçekleşmesi genel olarak musikinin menfaati bakımından çok arzuya değer. Doğu'nun ve Ba-tı'nın bundan sağlayacağı fayda çok büyüktür. Ve bunun için yalnız ortaya istekler koymakla yetinmemeli, fakat bunun üzerinde ciddi surette çalışılmalıdır. Ve bu gelişmenin belirli sanatkârları her iki musiki üzerinde teorik ve pratik bilgilerle kuvvetli bir şekilde donanmış olan Doğulular olmalıdır.

Bana gelince, nâçiz yeteneğimin ölçüsü nisbetinde bir senedir bu meseleyi tetkike ve bu yolda denemeler yapmaya özellikle çalışmaktayım. Yakında çok tatminkâr

musique başlıklı makale.

Souveniers d'une mission en Grece et en Orient (Paris, 1878),

Etudes sur la musigue ecclesiastigue grecgue (Paris, 1877), s.64.

neticeler elde edeceğimi ve bunları Batı'nın musiki bilginlerine arzetmekte gecikmeyeceğimi bugün de söyleyebilirim.

Bu denemeleri gerçekleştirmek için bence bir esas meselenin halli gerekti. O da bu denemelerin üzerinde yapılacağı dizinin tespiti idi. Evvelâ eşit tamperemanlı denilen diziyi reddetmek mecburiyetini hissettim. Ve bununla beraber Türk musikisinin daha evvel zikredilmiş olan bütün doğru aralıklarını kullanarak, akorların teşekkülü ve nice diğer meselelerin oldukça karışık bir şekil aldığı keyfiyeti karşısında doğru aralıkları muhafaza etmek üzerine kurulmuş olan sistemi muvakkaten bir ke-nera bırakmak mecburiyetinde kaldım.

Aynı şekilde 12 yarım sesten oluşan ve içerisindeki aralıkların armonik doğruluğu daha fazla muhafaza edeceği bir eşit tamperemanlı diziyi teşkil etmenin imkânı olup olmadığını o zaman kendi kendime sordum. Birçok araştırmalar ve düşüncelerden sonra zannederim ki Türklerin esas ve kromatik dizisini aşağıdaki formüle göre gerçekleştirmeye ulaştım.

Bu dizide Doğu makamlarının armonize edilmesine çalıştım. Sonuç bana itiraz kabul etmez bir tarzda kabili tercih görüldü: Aralarında, armonik titreşimden meydana gelen doğru nisbetler bulunan seslerin teşkil ettikleri akorların eşit tamperemana göre akort edilmiş olan piyanonun yanlış sesleri ile mukayese edilmelerine imkân yoktur.

Gerçeği söylemek lâzım gelirse, meseleye kâfi derecede nüfuz etmiş Bourgault-Ducoudray gibi kişilerin dahi Doğu makamlarına uyguladıkları armoni çalışmaları hiçbir zaman başarıya ulaşmamıştır; bunun sebebi şudur ki, burada ilk defa izah edilmiş olan bir dizinin her dört sesten ibaret iki gruba ayrılmış seslere bölünmesi sistemine (tekrakord) göre Doğulu dizilerin teşkil edilmesi ve bu dizilerin her ses notasının meçhul bulunmasıydı. Bu diziler daima majör ve minörün yalnız iki ölçüsü ile ölçülmek isteniyordu. Mesela, Uşşak makamım izah etmek için: "Bu, La minörün yeden sesi olmayan bir dizisidir!" deniyordu. Bu görüş Uşşak makamının anlaşılmadığını göstermeye kâfidir. Bunu kısaca ispat etmek istersek diyebiliriz ki La minörde güçlü "M"dir. Halbuki Uşşakta '7?e"dir. Diğer makamlar için de keyfiyet aynıdır.

O halde Avrupalı meslektaşlarıma Doğu makamlarının teşekkülünü majör ve minör gözlüğü ile tetkikten vazgeçmelerini tavsiye etmenin yeridir.

Zannediyorum ki, bu nâçiz eserim Doğu'nun musiki sahasındaki araştırmaların önemini takdir eden Batılı musikişinasların gözleri önüne yeni bir ufuk açacaktır. Burada kendilerinin aynı gaye üzerinde araştırmalar yapmalarını, bunların neticelerini neşretmelerini ve bana ulaştırmalarını kendilerinden rica etmek serbestisini ele alıyorum. Mesela, birbirinden farklı otuz makamda bestelemiş olduğum otuz semaiyi armonize etmeye çalışmakla başlayabilirler ve yavaş yavaş Türklerin klasik usullerine örnek olarak vermiş olduğumuz diğer büyük parçaları da ele alabilirler.

Ve böyle yapmakla şunu bir gün ümit edebiliriz ki, ulu bir sanat olan musikiyi bütün sevenlerce hararetle ortaya atılan aynı musiki âlemi fikri, tamamen gerçekleşecektir!

Bu eseri bitirirken, musikinin çok arzu edilen bu gençleştirilmesinde, bu zenginleştirilmesinde semereli çalışma yapmak için en şayanı dikkat verilere sahip olan Fransız musikişinaslarına bilhassa hitap etmeyi düşünüyorum. Ve onları düşünmemin sebebi şudur ki, Türkler için Fransa'ya ve Fransızlara karşı olan sevgi ananevi bir histir. Tüıkler edebiyatta olduğu kadar diğer ilimlerde de asil Fransız milletine çok şey borçludurlar. Kendi payıma, Türk musikisi üzerindeki bu tetkikimin okuyucular tarafından, fikrî kültür bakımından çok şey borçlu olduğum medenî milletlerin müşterek vatanı Fransa'ya karşı derin şükranımın hürmetle ifadesi olarak kabulünü arzu ediyorum.

RAUF YEKTA

228 Bu dizide bir ufak düzensizlik bulunmaktadır. Çünkü Si-Do 25/27 sayılmıştır. Halbuki Fa diyez- Sol 15/16 sayılmıştır ki, fark az olarak takdir edilebilir. Fakat biz Do-Mİ aralığına 4/5 olan üçlü majörün tam nisbetini sağlamak için bu hal tarzını tercih ettik.