

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

**RAPHAEL GEORG KIESEWETTER'İN "MUSİK DER ARABER" İSİMLİ ESERİ
(METİN, İNCELEME, ARAŞTIRMA)**

Yüksek Lisans Tezi

TAHİR ÇAĞMAN

İstanbul, 2014

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

**RAPHAEL GEORG KIESEWETTER'İN "MUSİK DER ARABER"
İSİMLİ ESERİ (METİN, İNCELEME, ARAŞTIRMA)**

Yüksek Lisans Tezi

TAHİR ÇAĞMAN

Danışman: PROF. DR. AHMET HAKKI TURABI

İstanbul, 2014



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Anabilim Dalı İSLAM TARİHİ VE SANATLARI
Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi TAHİR ÇAĞMAN'ın RAPHAEL GEORG
KIESEWETTER'İN "MUSİK DER ARABER" İSİMLİ ESERİ (METİN,İNCELEME,
ARAŞTIRMA) adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 27.05.2014 tarih ve 2014/19-
34 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak
kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 01 / 07 / 2014

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

1. Tez Danışmanı Prof. Dr. AHMET HAKKI TURABI
2. Jüri Üyesi Prof. Dr. M.SAFA YEPREM
3. Jüri Üyesi Prof. Dr. SAFİ ARPAGUŞ

İmzası

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Tahir Çağman
Anabilim Dalı	: İslam Tarihi ve Sanatları
Programı	: İslam Tarihi ve Sanatları
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans Tezi – Temmuz 2014
Anahtar Kelimeler	: Kiese wetter, Arap müziği, Musik

ÖZET

RAPHAEL GEORG KİESEWETTER'İN “MUSİK DER ARABER” İSİMLİ ESERİ (METİN, İNCELEME, ARAŞTIRMA)

Raphael Georg Kiese wetter'in “Musik der Araber” adlı eseri, o zamana kadar yapılmış derli toplu ve ayrıntılı ilk Şark (Arap) müziği araştırması olma özelliğini bünyesinde barındırmaktadır. Bir çok yabancı ve Türk araştırmacı tarafından kaynak olarak kullanılan bu eser, Rauf Yekta Bey gibi bazı müzikolog ve araştırmacılar tarafından içerisinde yer alan bilgiler münasebetiyle eleştirilmiştir. Çalışmamızın amacı, türünün derli toplu ilk örneği olan bu eseri Türkçeye aktarmak ve eseri ilgililerin nazar-ı dikkatlerine sunmaktır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Tahir ağman
Field	: Islamic History and Arts
Programme	: İslamic History and Arts
Supervisor	: Professor Ahmet Hakkı Turabi
Degree Awarded and Date	: Master – July 2014
Keywords	: Kieseletter, Arabic Music, Musik

ABSTRACT

THE TEXT, ANALYSIS AND RESEARCH OF “MUSİK DER ARABER” BY RAPHAEL GEORG KIESEWETTER

Raphael Georg Kieseletter's book named “Musik der Araber” was the first detailed oriental (Arab) music research compilation book which was ever published at its time. This book, used by several foreign and Turkish researchers as reference source, was criticised by some musicologist and researchers like RAUF Yekta Bey because of its content. The aim of the current study is to transfer compilation book of its of its kind into Turkish and present the book to the people who are interested in.

İçindekiler

Sayfa No

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
GİRİŞ	1
1. RAPHAEL GEORG KIESEWETTER	5
2. KIESEWETTER'İN "MUSİK DER ARABER" ADLI ESERİNİN ÇEVİRİSİ	6
2.1. Hammer-Purgstall'in Önsözü	7
2.2. Müellifin Önsözü.....	9
2.3. Giriş.....	15
2.4. Birinci Bölüm	31
2.5. İkinci Bölüm.....	37
2.6. Üçüncü Bölüm	51
2.7. Dördüncü Bölüm	64
2.8. Beşinci Bölüm.....	73
2.9. Altıncı Bölüm.....	78
2.10. Yedinci Bölüm	83
2.11. Sekizinci Bölüm.....	88
2.12. Ekler.....	91
3. DEĞERLENDİRME.....	143
4. SONUÇ	149
EKLER.....	150
KAYNAKÇA	152

GİRİŞ

İlmi disiplinler açısından insanoğlu her zaman etkileşim içerisinde olmuştur. Bazen batı doğunun ilmi araştırmalarını kendi diline çevirip incelemiş, bazen de doğu batıdaki ilmi araştırmaları çevirip bunları incelemiştir ve böylelikle ilim, her defasında kendini geliştirerek gelişmeye devam etmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Kiesewetter'in bu çalışması az evvel zikredilen neviden bir çalışmanın ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Batılıların İslami ilimlerle ilgilenmeye başlamaları çok eskiye dayanır. Sonraları Oryantalizm denilen bu doğu araştırmalarının akademik bir disiplin olarak kurumsallaşması XIX. asrın ilk çeyreğinde gerçekleşmiştir.¹ Burada Oryantalizm'in tarihi süreci hakkında bilgilere yer vermenin eserin bütünüyle ilgili önemli olmayacağından eserde yazarın çokça bahsettiği oryantalist müzikologlar hakkında bilgilere takip eden kısımda yer verilecektir.

Kiesewetter'in çokça bahsettiği Guillaume Andre Villoteau (6 Eylül 1759- 27 Nisan 1839) Fransız müzik yazarıdır. Maitrise of Le Mans Katedrali'ne katılmış ve Sorbonne'de felsefe okumuştur. Papaz olarak atanmıştır, ayrıca koro üyesi olarak Fransız devrimi öncesinde Notre Dame kilisesine katılmıştır. Devrim boyunca, Maitrise kilisesi baskı altında tutulmuş, Villoteau da, Opera korosuna katılmıştır. Güzel tenor sesi, onu katıldığı koronun şefliğine yükseltmiştir, bu zamanlarda şarkıcı François Lays ile bir dostluk kurmuştur.

1798'te geniş bir bilimsel araştırma grubunun üyesi olarak Mısır'a gitmiştir, bu seyahat onun gelecekteki kariyerinin büyük oranda etkilemiştir. Mısır'da kaldığı ilerleyen iki yılda, özellikle müzik hakkında olmak üzere birçok belgeyi bir araya getirmiştir ve daha sonra Paris kütüphaneler müdürüyle birlikte bu belgeler üzerine çalışma yapmıştır. Sonralarda ise, müzik ve Mısır ile ilgili birçok yayın yapmıştır. Bu çalışmalardan ilki, "*Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage* (1807" adlı çalışmadır. İki ciltten oluşan bu çalışma inişli-çıkışlı bir ilgi ürünü olup, antik yazarların Yunan, Mısır ve İbranice müzikleri üzerine olan düşünceleriyle yazarın kişisel teorilerinin birleştiği bir yapıttır. Yazar bu eserinde müzik ile dil arasında bir benzerlik kurmayı hedeflemiştir. Yazara göre bu iki sanatın etkileri arasındaki tek fark; şarkının doğrudan ruha hitap etmesi, sözün ise

¹ Yücel Bulut, "Oryantalizm", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, c. 33, İstanbul: 2007, s. 428

doğrudan akla hitap etmesidir. Villoteau, herhangi bir şeyi tasvir etmeyen müziğin değerinin olmadığına inanmaktaydı. Bundan dolayı operatik müziği överken, senfonik ve fug müziği kınamıştır. Böylelikle kendisini, kendileri için müziğin her şeyden evvel taklit edilebilen bir sanat dalı olduğunu kabul eden 18. Yüzyıl Fransız estetsiyenlerinin başarılı bir temsilcisi olarak göstermiştir. Villoteau, Romantik dönemin başlarında ortaya çıktıklarında oldukça tutucu sayılan fikirlerini açıklarken, Chabanon'un ferasetli fikirlerine sık sık karşı çıkmıştır. Villoteau, "Recherches sur l'analogie" adlı eserinin ilk cildinde Chabanon'un düşüncelerinin aksini ispat etmiştir. Rousseau'nun "Essai sur l'origine des langues" adlı eserine yönelik sıkı bir şekilde yapılan tartışmalar da yine Villoteau'nun yukarıda bahsedilen eserinin ilk cildinde yer almaktadır.²

Yazar ayrıca "description de l'Egypte" adlı birden fazla ciltten oluşan ve yazarın Mısır seyahati sonucu meydana gelen eserde müzik ile ilgili bölümler yazmıştır. (Yazarın bu kitaptaki katkıları daha sonra ayrı olarak basılmıştır ve 1846'da toplanan bu yazılar "Recueil de tous les memoires sur la musique des egyptiens et des orientaux" adlı kitapta bir araya getirilmiştir). Bu yazılar; çeşitli Orta Doğu ülkelerindeki, Yunanistan ve Mısır'daki (Arap ve Yahudilerin dâhil olmak suretiyle) müzikler hakkında, ayrıca antik Mısır'ın müziği ve antik Mısır'daki heykeller üzerinde bulunan enstrümanlar hakkında betimlemeler içermektedir. Villoteau'nun araştırmaları kendi türünde bir ilkti ama yazıları her ne kadar önemli ve hala bir bakıma bazı yönleriyle faydalı olsa da günümüzde oldukça güncelliğini yitirmiştir ve yazarın varsayımlarına olan bağlılığını ve eleştirel düşünme konusundaki eksikliklerini yansıtmaktadır.³

Bir noterin kendisini iflasın eşiğine sürüklemesinin ardından, Villoteau Paris'i terk etmiş ve hayatının geri kalanını geçirdiği Tours'daki küçük evine çekilmiştir. Orada yaşadığı sürece; insan sesinin bükülme noktalarını ve seslerin etkileyici özelliklerini göstermeyi kendisine görev olarak kabul ettiği "Traite de phonetesie" adlı eserini ve Meibom tarafından 1652 yılında Latinceye tercüme edilen "Antiquae musicae auctores septem" adlı eserin Fransızca çevirisini yapmıştır. Bu eseri orijinal olarak yazıldığı Yunancadan değil de Latince çevirisinden tercüme etmiştir. Mısır ve doğu müziği ile ilgili terimleri içeren bir sözlük yazmayı planlamış ama daha sonra bu düşüncesinden vazgeçmiştir.

Kiesewetter'in eserinde çokça zikrettiği diğer isim ise Johann Friedrich Hugo Dalberg'dir.

² Jean Mongredien, "Villoteau", **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, c. 19, New York: 1980, s. 778

³ Jean Mongredien, s. 778

Dalberg, 17 Mayıs 1760'ta dünyaya gelmiş ve 26 Temmuz 1812' de ölmüştür. Alman yazar, amatör besteci ve estetsiyen olan Dalberg, soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş ve evinde eğitim almaya başlamıştır.⁴ Sonrasında ise, Göttingen'de din eğitimi almıştır. Fiziksel olarak güçsüz olmasına rağmen, Göttingen'e vardığında, yetenekli bir piyanistti. Trier, Worms ve Speyer'de papazlık görevi yapmış ve yine Trier'de seçmen prensin gizli danışmanlığı görevini üstlenmiştir. Fakat, Dalberg hayatının ve enerjisinin büyük bir bölümünü müzik dâhil olmak üzere akademik uğraşlara adanmıştır. Ignaz Holzbauer ile beste yapma hakkında çalışmalar yapmış ve çoğunlukla İtalya ve İngiltere'ye seyahat etmiştir. Müzik ile ilgili çalışmaları ve besteleri Dalberg hayatta iken düzenli bir şekilde yayınlanmış ve profesyoneller tarafından dikkate alınmıştır.

Dalberg'in yazıları; meteorolojiden, ceza hukukuna ve oryantal çalışmaların çevirilerine kadar geniş bir yelpaze içerisinde yer almaktadır. Bu sanat meraklısının geniş ilgi alanı, müzik üzerine olan yazılarında da kolayca gözlemlenebilmektedir. Müzik yazılarının konuları içerisinde; Hint müziği, Antik Yunan müziği, yeni icat edilen enstrümanlar ve armoninin tarihi yer almaktadır. Ayrıca, yazılarında erken Alman Romantizminin özelliklerini yansıtan hayalperest ve fantastik bir hava olduğu da gözlemlenmektedir.⁵ Bunlar bir sanatçının, müziksel ilhamın doğası ve sanatçının iç dünyası ile güçlü bir bağlantıyı yansıtmaktadır.⁶ Bu çalışmaların ilk olanları 1780lerde ortaya çıkmış ve Dalberg'i, ilk müzikal Romantiklerden biri haline getirmiştir. "Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister (1787)" adlı çalışması, hasta ve hevesi kırılmış, piyanosuna dönüp, onunla bütünleşen bir sanatçıyı resmetmektedir.

"Pergolesi'nin tesellileri sanki bir melek tarafından gönderilmiş gibiydi. Onu okudum ve ilahi bir huzur içimi kapladı. Ruhumu sakinleştirdi, acılarımı azalttı ve gözyaşlarımı sildi"

Rüzgarla çalınan arp hakkındaki kitabı, E.T.A. Hoffmann'ın müzik hakkındaki çoğu yazılarında bulunan atmosfere benzer bir hava meydana getiren mecazi bir hayal şeklindedir.⁷

Dalberg'in besteleri genellikle piyano, oda korusu ya da eşlik edilen solo sesler için meydana getirilmiştir. Bunlardan birçoğu modern dergilerde değerlendirilmiştir, genelde

⁴ Karl Michael Komma, "Dalberg", **Neue Deutsche Biografie**, c. 3, Berlin: 1977, s. 488

⁵ Karl Michael Komma, s. 489

⁶ Howard Server, "Dalberg", **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, c. 5, s. 151

⁷ Howard Server, s. 152

saygıyla kabul gören bu çalışmaların bazen birtakım teknik aksaklıklardan dolayı olumsuz yorum aldıkları da görülmüştür.

Kiesewetter'in bahsettiği diğer isim De la Borde'dir. Jean-Benjamin (-François) de La Borde 5 Eylül 1734'te Paris'te dünyaya gözlerini açmış ve 22 Temmuz 1794'te yine Paris'te hayata gözlerini kapamıştır. Fransız bestekâr, kemancı ve müzik yazarıdır.⁸ Aristokratik bir ailede dünyaya gelen La Borde, Politik ve finansal kariyerinin yanında, entelektüel ve sanatsal eğitim de almıştır. Arkadaşları arasında Voltaire ve Beaumarchais gibi ünlü isimler yer almaktadır. Ayrıca; edebiyat, sanat dalları, coğrafya ve diğer konularda yayınları bulunmaktadır.

La Borde, gençliğinde oldukça sorumsuzdu ve birkaç defa iflasın eşiğine gelmişti. 1762'de 14. Louis'in hizmetine girmiştir ve daha sonraları kralın yakın dostu olmuştur. 1763'ten 1773'e kadar, Marie-Madeleine Guimard adlı ünlü bir dansçının aşığı olarak tanınmıştır. Guimard'dan ayrıldıktan sonra İsviçre ve İtalya'ya gitmiştir. Ferney'de Voltaire'i ve Napples'de Piccinni'yi ziyaret etmiştir. Döndüğünde ise Louvre valiliğine atanmış ama 10 Mayıs 1774'te arkadaşı 14. Louis öldüğünde gözden düşmüştür. 22 Ağustos 1774'te Opera müdürünün kardeşi olan Adelaide de Vismes ise evlenmiştir. Eşi Marie-Antoinette'nin hizmetine girmiş ve La Borde'nin eski saygınlığını kazanmasında mücadele etmiştir. Fransız İhtilali esnasında La Borde ve eşi sessizce Paris'i terk etmiştir, fakat daha sonra kütüphanesi ve evi basılmış, yakılmış ve kendisi de yakalanarak idam edilmiştir.

La Bordeye, Rameau tarafından beste eğitimi ve Dauvergne tarafından keman eğitimi verilmiştir. Yaptığı birçok müzik 14.Louis'in ölümünden öncedir. *Gilles ve Garçon Peintre* başta olmak üzere birçok dramatik çalışması halka mal olmuştur ama basın çalışmalarına çok fazla yer vermemiştir. La Borde, bazı opera güftelerini yazarken işbirliği yolunu tercih etmiştir ve kendi şarkı metinlerini oluşturmuştur. "Choix de Chansons", *Moreau le jeune* ve diğerleri tarafından takdirle karşılanmıştır. La Borde'nin müzik hakkındaki yazıları, muhtemelen bestelerinden daha önemlidir. Dört ciltten oluşan ve birçok konuyu ele alan *Essai sur la Musique ancienne et moderne (1780)* adlı eseri, 18. Yüzyıl müziği hakkında değerli bir bilgi kaynağıdır.⁹ Eski müzik çalışmalarının öncüsü olması hasebiyle, La Borde *trouvere* şarkılarını orijinal notaları ve metinleriyle yayınlamıştır. Abbe Roussier ile beraber antik ya da antik olduğu söylenen ölçekler ve akortlar ile ilgilenmiştir. Germain gibi, 8li 21 notadan oluşan bir piyano klavyesi ortaya atmıştır.

⁸ Frederic S. Merrit, "La Borde", **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, c. 10, s. 342

⁹ Frederic S. Merrit, s. 343

1. RAPHAEL GEORG KIESEWETTER

Avusturyalı müzikolog Raphael Georg Kieseewetter 29.08.1773 yılında Holleschau'da doğmuştur 01.01.1850 yılında ise Baden'de vefat etmiştir. Doktor ve aynı zamanda tıp alanında bir yazar olan Alois Ferdinand Kieseewetter'in (1739-93) oğludur. Raphael Georg, Olomouc Üniversitesinde felsefe okumuş ve daha sonra Viyana Üniversitesi'nde hukuk eğitimi almıştır. Çalışmalarını daha tamamlamadan okuldan ayrıldıktan sonra, Kieseewetter, merkezi Schwetzingen'de bulunan kraliyet ordusunun idari işler bölümünde memur olarak göreve başlamış ve 1801'e kadar orada kalmıştır. 1807'de Viyana'da bulunan harp ofisinde encümen üyesi olarak yer bulmuştur. 1843 yılında "Edler von Wiesenbrunn" ünvanıyla asalet derecesine yükseltilmiştir. 1845'te kendisine emekli maaşı bağlanmış ve üç yıl sonra emekli olmuştur.

Gençlik döneminde Kieseewetter piyano ve şarkı eğitimi almış ve daha sonra flüt çalmayı öğrenmiştir. Yetişkin olarak ise, fagot ve gitar dersleri almıştır. Albrechtsberger teoride hocalarından biriydi. Kieseewetter, 1801 yılından itibaren Viyana'da birçok özel ve halka açık konserlerde basso şarkıcısı olarak yer almıştır.¹⁰ 1816'dan itibaren ise, yeni evinden 16. Yüzyıldan 18.yüzyıla kadar uzanan vokal müziklere adanan yıllık konserler organize etmiştir. Bu konserler vasıtasıyla, sonraları Avusturya Ulusal Kütüphanesine ve yeğeni August Wilhelm Ambros'a miras bırakacağı eski partiyon koleksiyonunu meydana getirmiştir. Viyana konser dünyasında ve özellikle "Gesellschaft der Musikfreunde" aktif bir rol oynaması ona çok sayıda onur nişanesi kazandırmıştır: Özellikle 1840 yılında Roma'da "Congregazione ed Accademia di S Cecilia" ve 1843 yılında Berlin'de " Akademie der Künste" onur nişanelerine layık görülmüştür.¹¹

Kieseewetter'in öncü başarıları ise müzikoloji alanında gerçekleşmiştir, tıpkı müzik tarihi ve torisi alanında Fetis'in olduğu gibi.¹² Önceleri dergiler için makale formatında hazırladığı fakat sonraları kitaplaştırdığı eserlerinde, Avrupalı olmayan Akdeniz kültürlerinin ve Antik Yunanın müziklerindeki sorunlarla ilgilenmiş ve ayrıca Orta Çağın başından Viyana Klasik Dönemine kadar uzanan süreçteki Batı müziği tarihine de kafa yormuştur. Kieseewetter'in önemli eseri "Geschichte der europaisch-abendlandischen oder unsrer heutigen Musik" Aydınlanma Çağının özelliklerini göz önüne sürmesi bakımından oldukça kıymetlidir. Hollanda müziği hakkında yaptığı çalışmaları, biçim çalışmalarının tarihinde

¹⁰ Othmar Wessely, "Kieseewetter", **Neue Deutsche Biografie**, c. 11, s. 596

¹¹ Othmar Wessely, "Kieseewetter", **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, c. 10, s. 57

¹² MGG, "Kieseewetter", **Deutsche Biografische Enzyklopaedie**, c. 2, Münih: 1997, s. 534

kurucu olması açısından önem arz etmektedir. "Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges" adlı çalışması topografik müzik araştırmalarının ve müzik janra tarihinin ilk zamanlarında yazılmıştır."Die Musik der Araber" adlı eserin oluşturulmasıyla, bir oryantalistin yardımını alan ilk müzikolog olmuştur (Joseph Freiherr von Hammer-purgstall 1774-1856). Bu yardımla eserlerin Arapça orijinallerini inceleme fırsatı bulmuştur, bu kitap 19.yüzyıla kadar emsalsiz kabul edilmiştir. Akademik başarılarından dolayı Kiesewetter, 1849 yılında Viyana'daki Kraliyet Bilimler Akademisine muhabir üye olarak atanmıştır. Eserleri arasında şunları zikredebiliriz: 1. Geschichte der europäisch-abenländischen oder unsrer heutigen Musik, Leipzig 1834. 2. Über die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über alt-ägyptische und alt-griechische Musik, Leipzig 1838. 3. Guido von Arezzo: sein Leben und Wirken, Leipzig 1840. 4. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper, Leipzig 1841. 5. Die Musik der Araber, Leipzig 1842. 6. Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arithmetik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen, Leipzig 1846. 7. Catalog der Sammlung alter Musik k.k. Hofrathes Raphael Georg Kiesewetter Edlen von Wiesenbrunn in Wien, Viyana 1847. 8. Gallerie der alten Contrapunctisten: eine Auswahl aus ihren Werken in verständlichen Partituren, Viyana 1847. 9. Über die Octave des Pythagoras, Viyana 1848.

2. KIESEWETTER'İN "MUSİK DER ARABER" ADLI ESERİNİN ÇEVİRİSİ

2.1. Hammer-Purgstall'ın Önsözü

Uzun zamandır şark ilimlerine dair ansiklopedik bilgileri baştan aşağı elden geçirmekle meşguldüm. Şark literatürü sahasına adım attığım neredeyse 40 yıl oldu. Bu iş için gerekli araştırmalarımda dallı budaklı bu şark ilimleri ağacının Avrupa disiplin ve metodundan büsbütün farklı olmasından dolayı küçümsenemeyecek zorluklar gösteren bazı dallarına rastladım. Bu zorlukların en büyüğü, Arap mûsikî sanatının öğrenimi kadar olmasa da, terminolojinin anlaşılabilmesi için gerekli olan kavramların sözlüklerde dahi kesin ve doğru bir karşılığının olmamasıdır. Bu yüzden, mûsikî yazılarıyla, özellikle Hollanda kraliyet Enstitüleri tarafından taçlandırılmış, “Mûzik Eğitime Hollandalıların Sabık (kadîm) Etkisi” adlı ödüllü yazısı ve “Avrupa Mûsikî Tarihi” adlı eseriyle şöhret bulmuş Kiesewetter’e sığındım ve kendisinden sahip olduğum ya da erişme imkânı bulduğum Arapça, Farsça ve Türkçe neşredilmiş Arap, Fars ve Türk Mûsikîsi hakkında yazılmış eserleri inceden inceye beraberce tetkik etmeyi rica ettim. Bu çalışmanın zorluğu küçümsenemeyecek nitelikteydi ve Kiesewetter’in şahsi dostluğu ve bitmek tükenmek bilmeyen sabrı olmasa, herhalde bu işin altından kalkamazdım. Arap sistemini kastetmiyorum. Eski Grek ve Avrupa sistemlerinin aksine yalnızca mühim olan terminolojiyi de kastediyorum. Nitekim şimdiye kadar Arap mûsikîsi üzerine şöhret bulmuş eserleri incelerken bana yabancı olan terimlerin neredeyse tamamını boşu boşuna araştırdım. Mûsikî-Filoloji oturumlarımızın 3. Yılına geldiğimizde gözlerimden uyku akıyordu. Fakat saygıdeğer dostumun açıklamaları ve yardımları neticesinde en azından beraberce tetkik ettiğimiz 18 eserin¹³ filolojik mânâlarına vâkıf

¹³1. İhvan-ı Safa Musiki Risalesi, 50’ye yakın olan risalelerden beşincisi, 12 varaktan az değil, hicri IV. asrın sonları, miladi 10. asrın ikinci yarısında yazılmıştır.

2. Kasvini’nin “Acaibu’l-Mahlukat” adlı eserinin farsça çevirisi, hicri VII. asrın yarısı, miladi XIII. asrın yarısı.

3. Safiyüddin Abdü’l-Mü’min b. Fakir el-Urmevi (Urmiye’de doğduğu için Urmevî, Bağdat’ta yaşadığı için Bağdadi)’nin müzikal kompozisyonların davranışları hakkında yazdığı Şerefiyye’si, Arapça, hicri VII. asrın yarısı, miladi VII. asrın yarısı.

4. Büyük Farsî Ansiklopedisi Dürretü’t-Tac’daki musiki faslı, Kutbeddin Mahmud b. Mesud eş-Şirvani (716/1316), çeyrek formalardan mürekkep kitap cildi, 140 varak.

5. Adı zikredilmeyen müellifin “Musiki İstidadı Hazinesi” adlı eseri, Leiden kütüphanesinde Meragi’nin eserine bitişik vaziyette.

6. Muhammed b. İbrahim ibn Said el-Ensari’nin (794/1391) ansiklopedik eserinin musiki faslı.

7. Muhammed b. Mahmud Amulî, Nefaisu’l-Fünun fi araisi’l-Uyun

8. İbn Haldun

9. Abdülkadir Meragi, Makasidu’l-Elhan, Leiden Kütüphanesi

10. Şemseddin el-Fenari’nin ansiklopedisindeki 65. Fasıl

11. Cami’nin musiki risalesi

12. Medinettu’l-Ulum, İlim şehri, Hafız Acem, Musiki ve Musiki Çalgıları faslı

13. Taşköprüzade’nin ansiklopedisi, Musiki faslı

14. Muhammed Emir Şirvani’nin ansiklopedisindeki 36. Risale

15. Hızır b. Abdullah’ın Türkçe kitabı, Berlin Kraliyet Kütüphanesi

16. Müellifi bilinmeyen Türkçe eser

oldum. Farâbî'nin Milan Ambrosya'da güzel bir el yazması bulunan meşhur eseri, gerçi iki yıl önce Milan'da elime geçmişti, fakat oradaki kısa ikametim esnasında bu eseri incelemek için, Ambrosya'daki Arap, Fârisî ve Türk el yazmalarının Biblioteca Italiana'da çıkan kataloğunu tamamlamak için yeterince zamanım olmamıştı. Bu eser hakkında daha fazla malumata, Prof. Kosegarten'in büyük İsfahani'nin Eġani adlı eserinin çevirisi için "Makâmât" içinde yayınlanan önsözü dolayısıyla lüzüm kalmamıştı, zira Kosegarten Farâbî'nin Grek müelliflerden bunların mûsikîsine dair aldığı sistemi oldukça şumullü tasvir ediyordu. Bu önsözde büyük Arap ġinâ koleksiyonu, hatta daha eski, Eġânî başlıklı eserler hakkında bilgi veriliyor. Ancak mûsikî nazariyatı hakkında deġil, yalnızca ġınaların ve literatürlerinin toplanmasından ibaret bir yazıdır bu, yani bu literatür hem müzikal hem antolojik bir literatürdür. Arap mûsikîsi hakkında şimdiye kadarki en derli toplu literatür, yerli literatür yıllıklarındaki Hallam ve Graesse'nin literatür tarihine yapılmış olan kritiklerdir, Arap literatür tarihi ve ansiklopedisi için ansiklopedik bilgilerin yeniden elden geçirilmesiyle ilgili ön çalışma olarak yapılmıştır bu. Tıpkı aynı maksatla eskiden de yapıldığı gibi burada Gnomik, Lexikografik, Tarih, coğrafya ve Arap masallarının bibliyografya hülasaları verilmiştir.

Kieseweter'in önsözünü yazmak, arkadaşlığı vesilesiyle bana nasip olan elinizdeki bu çalışmasıyla, Arap müziğinin ruhunun ilk defa tüm gerçekliğiyle dirildiği mezarın kapağı aralanmış, aynı zamanda benim üstümden de yük kalkmıştır, şöyle ki tespit edilen terimlerin sözlük anlamı bir yana, benim eserimin ansiklopedik kısmında, müzik bahsinde muhterem dostumun elinizdeki eserine atıfta bulunmak yetecektir. Bu eserde ilk defa, Villoteau'nun birbirine karıştırdığı Arap ve Farisîlerin mûsikî sistemleri, gerektiği gibi birbirinden ayrıldı ve düzenlendi. Burada, Arapların ikinci Aristo dedikleri Fârâbî ve ondan önceki filozoflar Kindî ve Costa-Ben Luca'nın hicri III. Yy.'da (milâdî 9.yy.) Araplara zorla kabul ettirmek istedikleri eski Grek teorisinin yanı sıra, Arap ve Fars mûsikîsinin asıl pratik sistemleri büyük ölçüde yer kaplıyor.

İslâmiyet öncesi Arap ve Fars mûsikîsinin durumu hakkında bazı Grek atasözleri bize ışık tutuyor. Bunlardan bir tanesi şöyle: "weniger den Musen hold, als die Liebethrier." (Liebethrier) bunların, mûsikî ve şiiri sevmeyen ve Orpheus'u öldürdüğü tahmin edilen Fârisî bir halk oldukları düşünülüyor. Arapların mûsikî sanatına duydukları sevgiyi ifade eden daha iyi bir belge olarak bir atasözü ise şöyledir: "Arap neyzen (kavalcı)". Bu atasözünü aktaran Zenobius, Arapların gece nöbetlerinde sırayla uzun bir kamışa üfleyerek ve şarkı söyleyerek

güneş doğana kadar ateş etrafında oturduklarını aktarmaktadır. Arapların mûsikî ve ğinânın kendilerindeki yerlerini ifade den birçok atasözü var. En meşhur ve eski olanlarından bir tanesi Amalika kabile reisi Muaviye bin Bekir'in iki muğannîsi hakkındadır. Muaviye bu iki muğannîsine “Çekirgelerim” diye hitap ederdi ve bu yüzden “Muaviye'nin çekirgelerinden daha çığırkan (muğannî)” deyimini ortaya çıkmıştır. Daha önce, daha doğrusu miladi III. asrın başlarında yaşamış olan Hîre kralı Cezime'nin¹⁴ tarihinde, şâir olan Molik ve Okail'e çölde refakat eden bir muğanniye ortaya çıkar.

Her şeyden önce elinizdeki çalışmada kullanılan eserler arasından çeviriye ilk layık olanı İhvân-ı Safâ risâleleridir. Bu risâleler matematik ve fizik risaleleriyle mutabık olarak temele 4 sayısını koyarlar. Şöyle ki, Arap mûsikîsinde beşliden ziyade, dörtlü ana unsurdur. Bu da, dört element, dört sıcaklık, dört mevsim ve insan ömrünün dört kısmı vs. ile alakalıdır. İhvân-ı safâ risâlelerinin “Filozofların mûsikîye dair Nadirâtları hakkında” başlıklı son bölümü Arap mûsikî sanatının Fârisî kökenine işaret eder, bu da şuradan anlaşılır ki, eserde musikişinas kelimesi, Arapça muğanni veya mutrip kelimesiyle değil, mûsîkar diye geçer. Mûsîkar kelimesi Fârisî lügatlerde, Grekçe değil, aslen Farsça bir kelime hükmündedir. Burada bu önsözü destekleyici nitelikte Farsça şu mısralara yer veriliyor.

Udun sesi ve melodileri,
Usulca kulağa akar şarapla karıştırılmış süt gibi;
Ey sen, şaşırma sakın, muhteşem bir şekilde inlediği zaman,
Bu mûsikînin ormandaki geyiği şehre indirdiği an.
Tenten diye inledikçe, zamana sıhhat yayılır,
Ve her tını kalplere bir ok gibi saplanır;
Ağlayıp güldüğü an zevk ve keder verir bizlere,
Seher vaktinde, gün içinde ve ilerleyen gecede;
İçinde kamış tınısının sevgiyle kuşandığı,
Ve uşşâktan ve gönül sızısından bahsettiği.

2.2. Müellifin Önsözü

Bir yerlerde birileri, muasırlarımıza, vaktiyle yüksek medeniyeti haiz, kudretli bir halkın müziğini, bu halkın sağa sola yayılmış, büyük kısmı vahşileşmiş, bedevi hayatı süren torunları arasında bugün rastlanan popüler müzikle göstermiş olduğu zehabına kapılmışsa, bu apaçık yanlış bir düşünce olmuştur; aynı yanlışlık bugün doğunun bazı şehirlerinde dolanıp duran müzisyenlerin veya halkın ileri gelenlerinin hizmetinde bulunan kimselerin

¹⁴ Emin olmamakla birlikte bu kralın adının Cezime olduğu kanaati hasıl oldu. Eserin orjinalinde bu isim “Dschodeima” olarak geçmektedir. (Çağman)

müziği için de geçerlidir, bu tür müziğin çoktan gelip geçmiş bir sanat devrine isnat edilmesi pek mümkün değildir.

Zamanımızın musiki erbabına, tınıları artık duyulmayan bir musikinin yapısını – hem de yazıya geçirilmiş hallerinde bu musikinin fark edilebilecek abidelerine hiç rastlanmazken – bu halkın altın çağındaki filozoflarının kütüphanelerde mevcut bulunan teorik yazılarına bakarak anlatmak zor bir teşebbüs, çözümü kesin olmayan bir problemdir. Haddizatında birkaç asırdır çok sayıda gayretli alim, bize kadim Grek musikisi hakkındaki elde kalan yazı veya fragmanları izaha uğraşmış, yine de – bu musikinin riyazi kısmına nasıl bir muvaffakiyet ve ilim adına nasıl bir fayda sağlayarak nüfuz etseler de – yorulmak bilmez zahmetlerine rağmen şimdiye kadar, bu musikinin canlı icrasına dair az da olsa yeterli bir açıklık getirmek nasip olmamıştır.

Arap musikisi Avrupai diller literatüründe henüz el değmemiş bir sahadır. Bu musikiye dair bilgiler nispeten yeni bir zamana dayanmaktadır. Bahsedilen zamanda şark ve şimali Afrika eskiye göre çok daha fazla Avrupai seyyahın uğrak yeri olmuş, Şark lisanları tetkikleri eskiye göre çok daha hararetli bir hal almış ve nihayet falanca veya filanca yerde belki bir filolog, dikkatini, musikiperver bir alim tarafından musikiyi ele alan yazılara hasretmeye sevk etmiştir.

Bu seyyahlardan bazılarının belki de bir ğınayı yerinde notaya dökcek kadar musiki malumatı olmuştur; yine bunlardan belki daha iyi musiki malumatı olan fakat Avrupai bilgiçliğin fikir ve peşin hükümlerine kapılmış bazıları kulaklarına biraz yabancı gelen bu musikiye tuhaf mı tuhaf şeyler atfetmek meylili göstermiştir: mesela muğannînin, sedasını bir sestem sonraki sese miskin miskin geçirmesini veya anlatan kimselerin itiraflarına göre anlaşılmaz ve kulağa çok fena gelen ses aralıklarıyla (bunlar muhtemelen 1/3'lük veya 1/4'lük seslerle) modüle ederek okumasını kadim Yunan'daki armonisizlik (enarmoni) gibi görmüşlerdir (bu yüzden de zaten bunu bahane edip Aristides Quintilianus'u iktibas ederler); Şarklıların yazı ve anelerindeki masalların ve mistik belagatlerinin etkisiyle de (en iyi Müslümana taş çıkartacak şekilde birden mümin kesilirler) galiba bu şarkılarda bir "organizasyon narinliği" ve "musikinin hakiki güzelliğine yönelik hisler" görmüşlerdir, böyle bir musikiye yanlış terbiye almış biz Avrupaililer artık kâdir değilizdir, bunu ancak Şarklılar yapabilir. Bu meseleyle iştigal etmiş (çok az sayıdaki) gerçekten müzik erbabı esaslı alimlerse, verecekleri haberleri evlerindeki çalışma odalarında filologların yardımıyla eriştikleri, eski müelliflerin henüz iyice sömürülmemiş yazmalarına dayanarak yazmışlardır;

bunlar da ya bizzat gördükleri yahut başkalarının anlattıkları şeylerdir, bunların yanı sıra aşırı dikkat sarf edip peşin hükümlerle izahata kaçarak hâli maziyle karıştırdıkları da olmuştur.

Asıl musiki tarihi muharrirlerimiz ise (bugünlerde yalnız Burney ile Forkel'i böyle tavsif edebilmekteyiz) Araplarla Fârisileri ve bunların garip sistemlerini tamamen görmezden gelmişlerdir. Arapların (Türklerin ve Farisilerin) musikilerine dair şimdiye dek öğrendiklerimizi sadece birkaç Fransız alime borçluyuz. Bu musikiye dair asli kaynaklara dayanan daima muteber addedilecek bir katkıyı De la Borde 1780'de Paris'te neşredilen "Essai sur la musique ancienne et moderne" adlı büyük eserinin ilk cildiyle yapmıştı; yazdıkları "Panckoucke'nin Encyclopédie méthodique" eserine kabul edilen Ginguené ile 1802'de Erfurt'ta William Jones'un İngilizcesinden Baron von Dalberg'in aldığı "Hint Musikisine Dair" makalesi de bu nevidendir. Villoteau'nun aktardıkları da emsalsiz kıymettedir, bu bilgiler İmparator Napolyon'un tertiplediği büyük "Description de l'Egypte" içinde, mühim Mısır seyahatine iştirak eden alimlerin makaleleri arasında birinci ciltte (1809) veya Panckoucke'nin "Octav" neşriyatının XIII. ve XIV ciltlerinde (Paris 1823 ve 1826) bulunur^{15*}.

Yıllar yıllar önce Villoteau'nun tetkiklerini ve bu vesileyle diğer çalışmaları da okuyup bitirdiğimde Arap musikisine dair buralarda anlatılan sistemi pek anlamamam, verilen bazı bilgilerin sıhhatine yönelik bende daha ziyade şüpheler oluşması, herhalde benden kaynaklanıyordur, diye düşündüm. Bu konu hakkında kafamın netleşmesi ümidinden nihayet vazgeçtim, zira söz konusu eserlerle, bilgiye aç kimsenin ulaşabileceği vasıtaların zaten tükendiğini düşünüyordum.

Fakat öyle görünüyor ki adeta tuhaf musiki antikaları ve nadiratıyla meşgul olmak alnıma yazılmış; bunun için imkan ele geçince birçok sanat dalında ve ilmi disiplinde erken devirlerde temayüz etmiş, ruhlular bir halkın musikisini, bu halkın geride bıraktığı yazılarla doğrudan tetkik etme isteğine karşı koyamadım.

Baştaki önsözde kendini bu inanılmaz yabancı sahada benim nazik rehberim olarak tanıtan ve muhtelif büyük eserlerle çoktandır filolog, vakanüvis ve şair olarak meşhur olmuş

* Bir umumi musiki lügati yayıncısının veya "*Résumé philosophique*"in müellifinin (bu kişi Stafford'un Musiki Tarihi'ni de tercüme ve neşretmiştir) Arap musikisine dair şurada burada gösterdikleri, çok kifayetsiz olduğundan, bu branş literatürüne ilaveye değer görülmemiştir, zira mezkur makaleler yine yukarıda listelediğimiz eserlerden alınmış ve müellifleri, lüzumlu da olsa kısaltma gayreti içinde, etraflı izahatı muktezi bu meseleye dair mahdut bir kesit, ana hatları pek seçilmeyen, hatta itibar edilemeyecek bir taslak sunabilmişlerdir.

bir alim – liyakatli Baron von Hammer-Purgstall – 1839 yılında benden, Şarklıların musikisi hakkında Viyana’da mevcut bulunan yazmaları beraber gözden geçirme ricasında bulundu; kendisi gerçekten de iki kış boyunca bir buçuk düzine, kısmen çok meşhur Arapça ve Farsça yazmaları (daha az kıymetli birkaç Türkçe yazmayı da) bana okuyup muhtevalarını izah ve benimle mülahaza etmek hayırhahlığını gösterdi. Bu eserler kısmen kendi zengin koleksiyonundan, kısmen imparatorluk saray kütüphanesinin yazmalar hazinesinden ve buradaki bazı hususi koleksiyonlardan edinildi, yine uzaktaki kütüphanelerden sırf bu gayeye matuf ve yüksek masraflarla kopyalanmış olanlar da mevcuttu, diğer yandan kütüphane müdürlerinin iyilikseverliği neticesi muhabere yoluyla kısa müddet kullanabildiklerimiz de vardı.

Bu haliyle sıradan biri için tekrar ele geçmeyecek bu fırsat vesilesiyle kendim öğrenmek için not aldığım veya zor anladığım bir metni aydınlatmak için devrimizin musiki erbabı bir şahsın takdimini dikkate almak suretiyle kayda geçtiğim, hesapladığım veya çizdiğim şeyleri – gücüm yettiğince bir araya getirip çok özenli bir libasla giydirmeden düzene koyduğum – elinizdeki yazıda musiki bilgisi olan herkesin anlayacağı şekilde aslına sadık kaleme almak istiyorum. Buradaki maksadım sanat tarihi ve edebiyat meraklısı dostlar için ardımda hoş bir şeyler bırakabilmektir.

Burada bu teşebbüsün zorluklarından bahsetmek istemiyorum ama bu zorlukların en çetini, müellifin gayretinden ziyade nazik akıl hocasının bitmek bilmeyen sabrını iktiza etmiş olmasıdır; sadece şunu hatırlatmak isterim ki eski müelliflerin risaleleri (bu risaleleri acemilere ders kitabı diye değil, teorilerini tamamen ilmen açıklamak üzere veya hocanın ders esnasında açıklayarak yardım etmesini şart koşan sistematik hülasalar olarak yazmışlardır) hiç şüphesiz ta en başta okuyucunun anlamasını hedefliyordu: bunları yeniden ele alan, bambaşka sistemlerle yetişmiş kişi, bu risalelerin anlamlarını kavramak için dahi çoğu zaman alışageldiği kavramlarını adeta unutmuş olmalıydı ki bu risaleleri günümüz musiki erbabının lisanına nakledebilsin.

Yazımın başına, Arap musikisinin aslına yönelik kısa bir açıklama, bu musikinin tedrici şekillenişini ve son olarak da değişen kaderini eklemek, işin başından beri sessiz ama mühim bir arzumdu: ne var ki böylesi bir tarihi tasvir için ne Fransız alimlerin tarihi araştırmalarla iştigal etmeyen ve yalnızca müphem nakillerle ulaşmış veya keyfi söylenmiş iddiaları listeleyen yukarıda mezkur yazıları işime yarardı, ne de bunun için bilhassa faydalı olacak bir şeyleri Avrupalı literatürün tarihi eserlerinde bulabilirdim; yalnızca musiki ilminin durumuna, kendi çağlarındaki kanaat ve peşin hükümlere şehadet eden bu Arap ve Farsî müelliflerin sırf

nazari (yeri geldiğinde de masallar karışmış) risaleleri de pek elverişli olmazdı. Bu hususta ilk ve en mühim yardımı yapan çok bilgili şarkiyatçı Profesör J. G. L. Kosegarten zu Greifswalde beyefendiye şükranlarımı sunarım: Baron von Hammer-Purgstall'ın nazik tavassutu sayesinde teşebbüsümünden haberdar olan bu saygın alim, henüz baskıda bulunan çok mühim bir eserin ilk kısımlarını, göz atmam için göndermek gibi müstesna bir iyilikte bulunmuştur. Bu eserin (benim eserim günün birinde neşredilene kadar muhtemelen kültür dünyasına bağışlanmış olacaktır) başlığı şöyledir: "Alii Isphanensis Liber Cantilenarum magnus, ex codicibus manu scriptis arabice editurs, adjectaque translatione, adnotationibusque illustratus ab Joa. Godofr. Ludov. Kosegarten, Tehologiae et litter. orientalium in Academia Pomerana Professore. Tom. I. Gripsvoldiae, in Libraria Kochiana 1840". Çok sayıda Arap ğinasını (şiiirini) bir zamanlar toplayan müellif Isfahani, bu ğınaları kıymetli tarihi ve edebi notlarla ve dahi Emevi ve Abbasi halifeleri devrinde temayüz etmiş çok sayıda Arap şair, muganni, yeni form mucitlerini ve sazendeyi de göstererek, bunların hayatları, yaşama şartları ve münasebetleri hakkında bilgiler eşliğinde sunmuştur. Bu hazinenin takdire şayan naşiri buradaki haberlerin en mühimini, eserin başına koyduğu giriş kısmında hülasa edip eserin sonraki seyrinde (müteakip devrenin) bazı meşhur nazariyatçıları, yani büyük Arap filozof Farabi ile Farisi Abdülkadir ve bunların eserleri hakkında, şimdiye kadar eksikliği duyulmuş bilgiler aktarır.

Aynı zamanda Baron von Hammer-Purgstall'ın kısmen Casiri'ye göre ama büyük bir kısmı itibariyle de kendi araştırma ve taramalarının neticesi olarak Viyana edebiyat yıllıklarının XCI. cildinde (1840'ın üçüncü çeyreğinde) neşrettiği Arap (ve Farisi) musikisi literatürü de az işime yaramamıştır. Bu eser tafsilat ve titizliği açısından türünün ilkidir.

Bu yardımcı vasıtalar sayesinde nihayet elinizdeki eserin başına Arap musikisinin kısa bir tarihini koymaya teşebbüs edebildim: bu kısmı halkların tarihlerindeki dönemlerini dikkate alarak tamamladım; Arap ve Farisi müelliflerin tanıma fırsatı bulduğumuz risalelerini kıyaslayarak (bu risaleler o zamanın musikisinden kalan tek abidelerdir) insicama soktum; muteber Arap tarihçilerinin bazı ifadeleriyle de destekledim, böylelikle bu kısım elyazmalarını anlayıp doğru takdir etmek için gerekli görmem ve çok yaygınlaşmış kimi kanaatlerin aksi istikametinde yer alan bazı iddiaların geçerlilik bulması nispetinde, umarım, okuyucunun da çok işine yarayacaktır.

Farisilerin Arap musikisi sistemini nasıl kabul ve bu sistemi ne keskin bir zekayla izah ettiklerini işte bu tarih kısmı gösterecektir; farklı ekollerin öğretilerinin açıklandığı diğer kısımlarda, bu iki halkın müşterek sistemi olmasına rağmen elinizdeki eserin başlığının

neden “Arap Musikisi” konuğu ve Farisi alimlerin kendi devirlerinde bu musikiyi bazı ilavelerle zenginleştirmiş midir, sorusu da okuyucu için sarahat kazanacaktır.

Mukaddimemin sonunda şunu da belirteyim ki Avrupalı filologların her birinin kendi lisanının imlasına göre muhtelif şekillerde yazageldiği isim ve tabirler Alman okuru için Alman imlasınca yazılmıştır, böyle de telaffuz edilmelidir.

2.3. Giriş

Arap ve Fars müziği tarihi

İslamiyet'ten önce, çeşitli kabile reisleri tarafından kendi vatanlarında çok sayıda, birbirinden bağımsız kabilelere bölünmüş Araplar hakkında, bu yeni öğretiyi genişletmek ve dünyayı fethetmek için göç ettikleri zamana kadar, diğer milletler tarafından adları dışında, başarılı ticari faaliyetler sayesinde büyüyen bir halk olduklarından başka bir şey bilinmiyordu; tarihleri yalnızca kendi aralarında, geleneklerde yaşıyordu. Bu kadar uzun süre bu bağımsızlığı korumalarını, kudretli komşularının kaderlerine müdahale etmeden, ülkenin iç kesimlerinde yabancı işgalcilerin boyunduruk altına alma çabalarına zaman zaman muvaffakiyetle karşı koymalarına, zaman zaman ve muhtemelen de bilhassa denizler ve aşılmaz çöllerle çevrili coğrafi konumlarına borçludurlar. Kabileler ve kabile reisleri arasındaki düşmanlıklar dışında, genellikle ülkelerinin yumuşak gökyüzü tarafından himaye edilerek ve sahip oldukları neşeli fitratları sayesinde, bir parça medeniyetin gelişebildiği bir durum içinde yaşıyorlardı. Kıyı ülkeleri ve özellikle bunların şehirleri, beraberinde lüks yaşantıyı da getiren gemi yolculukları ve ticari faaliyetlerden müteşekkil karlı işletmeler sayesinde varlık içinde geçen rahat bir yaşantıya erişiyorlardı. Ve böylelikle yükselen medeniyetle beraber barış döneminin bazı sanatları da gelişme gösterebilmişti.

Bununla beraber bilimsel kültürü medeniyetten ayırt etmek gerekir; bilimsel kültür etkili bir rekabet aracı, fakat medeniyet bakımından zorunlu bir şart değildir. Gerçekten de Araplar, ilmi disiplinler açısından diğer eski çağ milletlerinden çok geri kalmışlardı. Bu kavram bile onlara yabancı kalmıştır. Flügel 1832'de Leipzig'de kaleme aldığı Arap Tarihi'nde Araplar için "herhangi başka bir halktan daha uzun" der. "Gelişmiş devletlerle münasebetlerine rağmen Araplar ve hatta bunların yazı sanatları geri kalmıştır." ---"Ruhun meydana getirdiği ve yüksek hassasiyetle ifade ettiği, dini müesseselerin düstur olarak meşru kıldığı, ceddin ilim dediği mefhum, nesilden nesle şifahen aktarılmıştır. Yazı yardımıyla yapısını ve kelime anlamlarını belli sınırlar içinde tutamadıklarından dillerinin bile nasıl bir keyfiliğe tabi olduğunu farklı kabileler arasında izlerine rastlanan bir yığın lehçe göstermektedir. Bundan dolayı, Arap şiir sanatının çok önceden övülmüş kalıntılarının hangi hususiyetlere sahip olduğu böylelikle belirlenmiş olacak. Hakikaten de Araplar, şair için gerekli olan dâhili ve harici hususiyetleri bünyelerinde barındırmaktadır. Bozulmamış adetler, mülki ve politik özgürlük, güçlü bir karakter ve girişken bir cesaret, akıcı bir dil, şiddetli bir ihtiras, canlı bir tasavvur ve her zaman açık bir gökyüzü, hayranlık uyandıran kelimelere bir an önce öncülük etmeliydi. Şarkı söyleyeni şevke getiren ve heyecanlandıran şey, bir kahramanın davranışları

mı ya da sevgili için atan bir kalp miydi, tabiat vasıtasıyla dini bir yükselme miydi, kılıç ya da mızrak mı, arazi ya da çadır mı, misafir ağırlama ya da hür bırakma sevgisi mi, beygirin hızı ya da devenin meziyeti mi, soyunun asaleti ya da hakları mı, bilgenin sözleri ya da akilin tavsiyesi miydi? – Bunlar hakkında Muhammed'den önce yazılıp söylenenlerden bize ne kaldı, diye soruyorlar - Bu bizim için erişilemez bir muammadan başka bir şey değil. Buranın eski devirlerinin ve sonradan gelen neslinin tarihinin aktarımı açısından sözlü aktarım, çok uzun zaman aldatıcı bir aktarım aracı olmuştur. Esas itibariyle bu, ta ki eslafın evladı ve evladın evladının tam manasıyla yazıya güvenmesine kadar, gün geçtikçe bulanıklaşan bir kaynaktı. ---

“Şiir ve hitabetin yanı sıra en fazla talim edilen ve itibar gösterilen unsur hiç şüphesiz harp sanatıydı. Genellikle birinin itlafıyla neticelenen iki kabile arasındaki bitmek tükenmek bilmeyen düşmanlık açısından –bir keresinde bir deve için tam kırk yıl savaşılmıştı-, birini alçakça yok etmek ya da akıtılan kanların bedelini ödemek için güdülen intikam hırsı, ilk ve en önemli kural sayılan katil ve hırsızlık sistemi (bozkır ve çöl bedevileri arasında) ve çadırın ve sürünün korunması açısından atıcılık ve binicilik Araplar için olmazsa olmaz şeylerdi. Küçük yaşlardan itibaren ok ve yayla, kılıç ve mızrakla ve atlarla talim yapıyorlardı.”

“Bununla beraber kıyı şehirleri sakinlerinin mimari, heykeltıraşlık ve birçok teknik melekeye sahip olması gerekmektedir. Zenginlik, lüksü meydana getiriyordu ve toplumsal hayat burada kültürün daha da yükselmesine vesile oluyordu. Bundan dolayı Yunanlı balıkçılar burada gördükleri altın ve gümüş süslemelerden, sanatlı taş işçiliğinden, kakmacılıktan, zarif ev eşyalarından ve mükemmel mabetlerden bahsediyorlardı.”---

Vakanüvis o erken dönemki ğına ve musikiden bahsetmiyor. Herr Kosegarten bahsedilen yerde en eski Arapların komşu Yahudi, Suriye, Grek ve İran halklarından ticaretin yanı sıra ğına bilgisi de edindiklerini düşünüyor. Bu kavimlere şiir sanatının yabancı olmadığı bilinmektedir. Şiirin olduğu yerde insan ğınaya da geçiş yapar. Bu geçiş, insan, benzeri şeyleri başkalarından duyacağı için daha kolay olacaktır. Buna, Yahudi dini geleneklerini oluşturan farklı kavimlerin olması da eklenmektedir. Bunların bazıları Hıristiyanlığa dönüp ananevi dini musikiyi kaydetmiş olmalıdır. Herr Kosegarten Hıristiyan yazarlara delil olarak Arapların bilhassa anmaya değer olayların kutlanmasında, şiir ve ğına kullandıklarını ve bilgilerini göstermektedir.

Araplarla münasebeti olan kavimlerin Arapların kültürüne muhtemel etkilerini tamamen reddetmeksizin (ticaret araçlarının sadece deve çobanları ve gemici olabilmelerine

rağmen) Araplarda ğınanın daha eski bir yeri olabileceğini düşünüyorum. Ğınanın insan tabiatı ve organizasyonuna uygun makamının sadece gelenekle devam ettirilmesi, insanoğlunun da Adem ve Havva'nın soyundan gelmeleri gibi düşünölmelidir veya ğına kendiliğinden, tamamen soyutlanmış kabilelerden çıkmış olabilir. Bunun için inandırıcı örnekler de gösterilebilir. Her durumda Araplar musikiyi en eski Mısırlılardan öğrenmiş olabilirler. Tarihin erişemediğı zamanlarda çok sayıda Arap kavmi berzah üzerinden Mısır'a göçmüşler ve bunlardan bir hanedan (Hiksos veya çoban kral diye adlandırılıyor) epey zaman fethedilen ölkede Memfis'e kadar hüküm sürmüştür¹⁶. Nuh'un torunları olan Arap kavimleri, acaba tabiat seslerini (ramage) veya Jubal'in tufandan kalma sanatının kalıntılarını (çoban düdüğü gibi) kendileri mi oraya götürdüler. O zaman onlar orada Mısır (yerli) musikisinin en parlak döneminde bunu duyup, bir kısmını benimsemiş olmalılardır. En azından ğına, Araplar arasında hiçbir zaman susmamıştır; bir sonraki uzun dönemde komşu milletlerin bunları özellikle etkilemesi vakanüvislerin atalarının bu münasebette çok daha aşığı bir seviyede bulduklarını söylemelerinden dolayı neredeyse hiç muhtemel değildir.

İslam'ın gelmesiyle fanatik savaşçı olan, kan ve korkuyla tarif edilen Arapların İran'ı İsa'nın doğumundan sonra VII. yüzyılın ortasında fethetmesi, ilerleyen zamanlarda insanlık tarihindeki tekrar uzlaştırıcı bir etkide bulunmuş, Araplar İranlılardan kendilerinde eksik olan çok yönlü bir eğitim almışlardır. Yine İranlılar da yeni hükümdarları sayesinde daha yüce bir ahlaka kavuşmuşlardır, zira bütün Şark halkları içinde Araplar bu konuda en öndeydi ve artık sakinleşen zengin topraklarında ahlak meselesi gelişmiş ve ilerlemişti. Fethedenlerin dili İran diline geçmiştir. Böylelikle İran dili ahenk ve zenginlik kazanmıştır, şiir ve ğınaya bununla bir

¹⁶ Bu tarihi zamanı bizim Arapların vakanüvisleri de kaydetmiştir. İncil'den yapılan nakillerle tamamlanan veya kontrol edilen eski Mısır tarihinde bunu teyit edici noktalar mevcuttur.

Manetho'nun Josephus Flavius, Julius Afrikanus, Eusebins ve Syncellus tarafından aktarılan (tarihleri de kendi aralarında farklılık gösteren) soy ağacına göre Hiksos 15. hanedanlıktır. Bu hanedanlıktan 6 Firavun çıkmıştır. Onların hükümdarlığında Yakup Mısır'a gelmiştir. Eusebius'a göre İsraililer Hiksos hükümdarlığının 76. yılında göç etmişlerdir. Ancak Julius Afrikanus Yusuf'un Hiksos hükümdarlığının (17. Antik Mısır hükümdarlığı ile eş zamanlı) 3. firavunun altında iktidara geçtiğini anlatır. Yusuf'un hikayesi ancak Memfis'te Hiksos hakimiyeti ile açıklanabilir: Melek Hadaş (rex novus, rex restaurator), İncil'in restoratörü, Yusuf'u tanımıyordu. Kendisi aynı zamanda antik Mısır hükümdarlığının meşru olmayan firavununu Memfis'ten kovalayan meşru firavun I. Amenos'tur. I. Amenos'un hükümdarlığı İ.Ö. 1864-1822 tarihleri arasındadır. Araplarla karıştırılan İsraililerin sonları İncil'in kronolojisine göre İ.Ö. 1401 III. Ramses'in (Greklerin Sesostrisi) veya oğlunun ve halefinin hükümdarlığında, eski istilacıların kovulmalarının takriben 330 sene sonrasındadır. Anıtlar, tarih ve İncil bu hususta tam bir uyum içerisindedir.

canlılık gelmiştir. Arapların İran'daki 400 yıllık hükümdarlığında iki halk adeta kaynaşmışlardı. İranlılar sıklıkla halifelerin saraylarında bulunurlardı. Araplar İranlıların arasında yerli sayılırlardı. Bunlar ğınalarını aktarıyorlardı, Araplar ise İran illerine ğınaları dinlemeye ve aralarında özellikle beğendiklerini, İranlıların da Arap ğınalarını benimsedikleri gibi benimsemek için seyahat ediyorlardı¹⁷. Halifelerin sarayında şairler, muğanniler ve müzisyenler aranan kişilerdi ve bunlar dindar hükümdarlarının lütfunu dört gözle bekliyordu. Kuran'da peygamber musikiye karşı çıksa da bazı bilgili kişiler musiki ve ğınanın ancak uygunsuz ve ahlaksız amaçlar için kullanımının yasak olduğu yorumunu getirmiştir¹⁸. Adı geçen İsfahani'nin delillerine göre Herr Kosegarten (isimleriyle birlikte) 112'den az olmayan şarkı - şiir, muğanni, form mucitleri ve kısmen müzisyen (sazende) sayıyor; bunlar arasında kısmen (özellikle öne çıkan ve kendileri öğrenci yetiştiren) kadınlar, kısmen de Emevilerin uzun döneminde, sonra da Abbasi halifeleri döneminde (ihtiyar İsfahani'nin bilgileri daha uzağa erişmiyor), çoğunlukla sarayda olmak üzere temayüz eden erkekler vardı. Bunların aralarında kadın köleler de mevcuttu (bu köleler inanılmaz yüksek fiyatlarla alıcı buluyordu). Köleler, azat edilmiş olanlar ve hür olanlar; tüccarlar, zanaatçılar, doğuştan ve bilimsel eğitimle yüksek devlet kademelerinde hizmet etmiş kişiler de bulunmaktaydı. Şiir ve teganniye çok değer verilmekteydi, hatta birçok halife ğınaların şairi ve mucidi olarak adlandırılıyordu¹⁹.

Filhakika bir halk, şiir ilmi ve musiki teorisi olmaksızın, böyle bir şeyin faydasını dahi bilmeksizin şiir ve musikiye sahip olabilir. Kuşkusuz eski İranlılar, Araplarda da uzun süre rastlanan aynı hal içindeydiler. Bizim Avrupalı yazarların Arapların İranlıların arasında Greklerin teorisini bulmaları ve benimsemiş olmaları hakkındaki geçerli iddiası sadece delilden yoksun değildir, o dönemin şartlarında teyit bile bulamamaktadır. İran'da birkaç Grek filozofunun daha İran şahenşahlar döneminde ve akabindeki (ancak yüz yıllık) Makedon

¹⁷ Kosegarten s. 10. Abdullah Bin Cafer'in kölesi Farisi şarkıcı Naşit'ten, a.g.e. s. 11'de bahsedildiğine göre Naşit Medine'de Farisi teganniye öğretmiş, ancak Araplarınkini öğrenmiştir.

¹⁸ A.g.e. s.6

¹⁹ Baron von Hammer-Purgstall, Herr Kosegarten'in henüz tashih etmediği, Egani'nin ikinci bölümüne isnatla edebiyat yıllıklarında bir dizi soylu, hatta hükümdar soyundan kadınlardan bahseder, bu kadınlar şair ve muganni olarak temayüz etmişlerdir. (Abdulkadir'e göre) sayıları 22'dir, bunlar erkeklerden ve kısmen de kadınlardan teşekkül eder, soyları Emevilere, Abbasilere dayanır, aralarında oğulları ve uzaktan akrabaları, sadece musikiyi himaye etmekle kalmayıp musikide çok yol kat etmiş, bir çokları şair, şarkıcı ve form mucidi olan halifeler de vardır.

İskender'in dönemi ve Selevkosların Grek hükümdarlığında, bir yerlerde musiki teorisi öğrettiği varsayılrsa bile bunun orada nüvelendiğine, o tarihlerde ve sonrasında Grek ilim ve sanatına orada özellikle özen gösterildiğine dair bir kanıt bulunmamaktadır.

Grek musikisi ise, bilakis kendi vatanında Büyük İskender'den beri ama daha çok onun akabinde gelen Romalıların hükümdarlığında git gide çöküşe geçti. Yalnızca Mısır'da Ptolemaios hanedanlığının hükümdarlığı altında inkişafına devam etti, hatta bilgelerin ve hakimlerin bu musikiye kendi vatanında vurduğu zincirlerden kurtardı, ilk defa burada bu musiki hür olarak ve başarıyla geliştirilmeye devam etti. Bu musikiye dair bütün bilgilerimiz o zamanlar Grek musikisinin sığınağı ve asıl merkezi olan İskenderiye'den gelir²⁰.

VII. yüzyılda, Arapların seferleri sırasında ise Grek musikisinden geriye pek bir şey kalmış olamaz. Burada halk şarkıları ve ev şenliklerine neşe ve ihtişam katmak üzere bazen çağrılan kişilerin kısıtlı olduğu muhtemel sanatı hariç tutulabilir. Mısır'da Grekler tarafından henüz kullanılan manzum sanat ve orada daha var olan musiki alimliğini, Araplar İskenderiye'de Grek ilminin hazinelerini ve ülke halkının kökünü kurutarak veya kovarak yok ettiler.

Fakat Grek filozoflarının yazıları her yerde kaybolmamıştı ve bilim Araplar arasında yeşerdiği için günün birinde, Arap alimlerinden biri uzun süre saklı kalan kaynakları arayıp halkının bilgileri artsın diye bunları kendi vatanına faydalı kılacaktı, bu şarttı. Bunun nasıl ve ne kadar olduğunu, Grek elementinin Arap musikisine geçişini ve bu musikide kurduğu hakimiyeti birazdan burada inceleyeceğiz.

Hakikaten Arapların hükümdarlığı başladığında bilim, hükümdarın koruması ve himayesi altında kısa sürede yeşermeye başlamıştır. Onların zaman hesabına göre ikinci yüzyılda, bizimkine göreyse sekizinci asırda, kısa bir sürede canlanan kültürlerine bakılırsa, bu insanlar inanılmaz ilerlemeler kaydetmiş ve aralarından farklı dallarda birçok müellif çıkmış olmalıdır. Daha ikinci yüzyılın ortalarında ve ardından gelen üçüncü yüzyılda musiki ile ilgili müellifler ortaya çıkar. Herr Kosegarten'in İsfahâni'den edindiği şair ve muğannî

²⁰ Bizim yazarlarımızdan şu iddia gelirse: İskender ve halefleri arasında, İranlılar – “Greklerin güzel modülasyonlarını taklit yerine armoni yanlısı Greklerin mektep tartışmalarına dalıp akustik teorisini tetkik etmeyi melodinin cazibesine yeğ tuttular ve müzik de güzel sanat olarak değil, spekülâtif bilim olarak değerlendirildiyse, onlar bu cümleyi (katiyetle) Farisi müelliflerin musiki risalelerine binaen kurmaktadırlar (Dahlberg adı geçen yerde s.108). Küçük bir anakronizm: Bu risaleler yarım bin yıl sonraki döneme aittir!!

isimlerine göre en azından Ebu Ahmed lakaplı Ubeydullah b. Ahmed b. Tahir karşımıza çıkmaktadır. Kendisi musiki ile ilgili teorik bir eserin (Liber disciplinarum nobilium)²¹ müellifidir. Kısmen bu tarihlerden önce kısmen de bu tarihleri takip eden yıllarda, ta miladi 16. asra kadar Baron von Hammer-Purgstall (a.g.y.) kronolojik olarak yaklaşık elli tane eser sıralamaktadır²². Orada yazılı olan birinci dönem Arap edebiyatı musiki müelliflerinin sadece isimleri mi korunmuştur veya yazıları nerede muhafaza edilmiştir gibi sorular hakkında elimizde bilgi yoktur. Şüphesiz nerede Arap musikisinden bahsedilse Avrupalı yazarlar özellikle ve sadece Farabi'yi başa geçirirler (orada N² 14). Bu tuhaf adamın musikideki ve edebi şöhreti müellifler arasında ancak bugüne kadar Anka kuşunun efsanesi gibi kulaktan duyma olarak kalmıştır. Musiki ile ilgili eseri güya şurada burada kütüphanelerde dolaşıyordu; bu eseri gören, inceleyen kimse olmadı. Farabi'nin hayat şartlarını lügatçiler aktarıyordu. Musiki bilgisinin derecesi ve niteliği ile ilgili detaylı bilgi arayışı şimdiye kadar neticesiz kalmıştır. Biyografa göre doğum yeri Ceyhun'un öteki tarafında bugün Otrar denen o zamanki adıyla Farab olan, Ebu Nasr Muhammed b. Tarhan genellikle el-Farabi (batı yazarları arasında Alfarabius) diye adlandırılır. Bizim zaman hesabımıza göre 900'lerde dünyaya geldi. Karakteri ve değişiminden ötürü gerçek bir bilge olarak saygı gören, o zamanki tüm ilim dallarında genişçe bilgi sahibi olan bir adamdı Farabi. Kendisi Greklerin yazılarına tamamen vakıftı ve Aristoteles'in *analytica*'sını birkaç kez farklı şekilde Arapçaya çevirmişti. Farabi geride kendisine ait farklı eserler bırakmıştır. Bunların ikisi kendisinin de pratikte vakıf olduğu musiki ile ilgilidir (Farabi mükemmel bir udiydi). Farabi bizim zaman hesabımıza göre 950 yılında vefat etmiştir.

Farabi'nin musiki ile ilgili eserini önce içeriği sonra da ruhuyla ilim dünyasına tanıtmak Herr Kosegarten'e mahsus bir kazanım olmuştur. Herr Kosegarten yukarıda mezkur kitabına ilave ettiği orijinal metinlerle belgelediği mufassal kesitler sunuyor. Öklid'in, sonra Tarantolu Aristoxen'in yazılarına aşına Farabi'nin Arap musikisinin, yani seleflerinin hatalarını düzeltmek niyetinde olduğu ve Yunanlıların teorisini tanıtmak istediği görülüyor bu belgelerde. Farabi'nin eseri ön kavramları, ses ve ses aralıkların açıklamalarını, karşılıklı ilişkilerini, aritmetik ilişkilerini vs. içeriyor. Bunlar genellikle Grek teorisyenlerin kelimeleriyle verilmiş. Onun ses sistemi (skala) Greklerin kabul ettiği *Systema perfectum*'dur, aşağıda

²¹ Horasan kaymakamının yeğeni ve birkaç zamanlığına da Bağdat muhafız kutasının amiri idi (adı geçen yerde S.31). Halife el Mu'tazid zamanında yaşadı.

²² Elinizdeki eserin ekinde 'Musiki Sahasındaki Arap ve İran Literatürü'nü bu kaynaklara göre aktarıyorum.

verilmiş beş adet Proslambanomenos dörtlüsüdür. Farabi aynı zamanda Grek makamlarından, hem de kendi isimleriyle bahseder.

Farabi'den sonra tanınmış müelliflerde (erken dönem yazarlarla ilgili her türlü detaylı bilgi eksiktir) karşılaşacağımız her sistem, sonra göstereceğimiz üzere bu sistemden epey farklıdır. Bu sistemin karakteristik özelliği ses aralıklarını üç sese bölmesidir. Böylelikle bütün oktav 17 ses aralığından oluşmaktadır. Bu ses sistemi önceki dönem Arap üstatlarının arasında, ancak Grek bilginliğinin etkisi olmaksızın (zaten bu bilginlik bu sistemi asla tasvip etmezdi), gelişmiş olmalıydı. Bu asli ve tamamen kendine has sistemin Araplar arasında evvelden beri mevcut olduğunu düşünebiliriz, zira bu sistemi genel hatlarıyla ve oldukça basit bir halde, kendilerine 'İhvanı Safa' diyen kimselerin bir araya getirdiği ansiklopedideki makalelerden birinde görüyoruz. Bu isimle faaliyet gösteren ulema yuvası ancak bizim zaman hesabımıza göre 10. yüzyılın ikinci yarısında terakki etmiştir ve etkili dönemleri neredeyse Farabi'nin yaşadığı zamana denk gelmektedir²³.

Ne olursa olsun, Farabi'nin Grek sisteminin, ölümünden sonra bile Arap üstatlar arasında yer edemediği kesindir. Eseri ne kadar değerli olursa olsun, bizdeki eski Grek teorisi hayranları onu ne kadar önemli bulsalar da ve bu muteber filozofu daha çok musiki ile ilgili Grek müellifler arasına alsalar veya onların tefsircilerinden saysalar da Farabi Arap musikisinin reformcusu olamamıştır ve bir çığır açamamıştır. Ondan sonra gelen öğreticiler Farabi'nin izlediği yolu izlememiştir. Gerçek şu ki onlar 'şeyhi' mesnet göstermekten çok hoşlanırlar ve hatta heyecan duyarlar. Bu sadece ön kavramlar ve tanımlar hususunda böyledir, Farabi bu hususlarda onlara faydalı bir miras bırakmıştır. Sadece pratiği amaçlayan ses sistemi ve sesleri makamlar halinde bir araya getirmek gibi konularda ise önceden bildikleri güvenli yolu takip etmektedirler. Kendi sistemleri Farabi'ninkinden etkilenmemiştir ve bu sistem, özü itibarıyla, özellikle Arapların arasında sadece Arapların esas ilim döneminin sonuna kadar değil, sonraları da şurada burada musiki ilmine merak duyanların yorum yaparak (hatta bu sistemi zenginleştirerek) bu sistemle meşgul olduğu her yerde, bizim zamanımıza kadar korunmuştur. Her ne kadar bazı müellifler kendi 'şeyhlerinin' önüne Grek bilginlerini - Pisagor, Aristoteles ve Eflatun - koysa da, teorileri çok az Grek teorisi ihtiva eder. Bu müellifler söz konusu teorilerin en önemli kısımları olan üçlü tını cinslerini ve ünlü dörtlüleri görmezden gelirler. Ses sistemleri (skala) Farabi'nin ve Greklerininkiyle uymaz. Ses

²³ Derneğin (Viyana saray kütüphanesinde tamamı mevcuttur) ve üyelerinin makaleleri hakkındaki eksiksiz bilgiyi Baron von Hammer-Purgstall vermiştir; XCI. cilt. Eserin önsözüne de bakılabilir.

ilişkinin hesaplama şekilleri de kendilerine has ve farklıdır. Makam dedikleri de Greklerininkine göre aynı skalanın muhtelif oktav türlerinden veya bunların göçürülmelerinden farklıdır. Her dilin musikisinde – miras kalmasa bile – bir şekilde meydana gelecek artık teknik bir hal almış ifadeleri istisna edersek tüm Arap musikisinde Greklerden gelme ve açıklanması gereken neredeyse tek kavram bile yoktur²⁴.

Bunda bile Grek musiki teorisinin İran'da tek başına asla tanınmış veya asla yerli olmadığı, ta eskilerde unutulmuş olmasının delili görülebilir. Çünkü bunlardan bazıları, ki bunlar yabana atılamaz, gelenekle İranlılardan Araplara gelmiş olmalıdır. Zira İranlıların Arapların musiki ilmi üzerindeki etkilerine hiç şüphe yoktur²⁵). Birçok ilim ve sanatta olduğu gibi musikide de İranlılar henüz bu konuda bilgisiz olan hükümdarlarına karşı üstün pozisyonadırlar. Arapların bir sonraki dönemde İranlılara yetmişmiş olmaları tabii bir şeydir. Musiki İran'da uzun zamandır sevilen ve özellikle Nuşirevan tarafından önem verilen sanattır. Karl von Aude'nin (İngilizlerin arkadaşı) 1813 yılında krallara özgü ihtişam ve cömertlikle yayınladığı 'yedi derya'²⁶ başlıklı Farsçaya dair büyük ansiklopedik eserinde, farklı türlerden İran şahı Hüsrev Pervez'in saray müzisyenlerinin başı Barbud'un bestelediği çok sayıda tür ve formda şarkının başlığı verilmiştir. Bu şah, Muhammed'in çağdaşıdır. Bizim zaman hesabımıza göre XIV. yüzyılın Arap müellifi Nobata, İbni Saydun'un vazife yazısı hakkındaki yorumunda, Nadr b. el-Haris b. Kelde adında Hira'dan, İran şahı Hüsrev Pervez'e giden yetkili bir kişiden bahsediyordu. Bu şahıs oraya gittiğinde Farsî melodiler terennüm etmiş ve ud çalmayı öğrenmiş ve Mekke halkına sanat nedir göstermiştir. Takip eden dönemde İranlı müzisyenlerin nasıl sıklıkla halifelerin sarayına geldikleri ve Arap muğannilerin onların sanatını öğrenmek için nasıl çabaladıkları yukarıda Kosegarten tarafından verilmiştir.

²⁴ Yalnızca (sonraki) Arap-Fars ekolü müelliflerinde fark edilen bir şey var ki o da, bu müelliflerin, Arapların çoktan unuttuğu Farabî'yi sayısız species modulations'ıyla birlikte ele aldıklarıdır (bu konuda VII. bölümdeki ilgili haşiyeye bakılabilir); bir de Farabî'nin aldatıcı sıra seslerinin (bu müelliflerin de muhafaza ettiği) Arap ses sistemiyle ne kadar az bağdaştığı görülebilir.

²⁵ Bunun kanıtı birçok yerde mevcuttur. Kosegarten kanıtı sıkça bahsedilen *Prooemio*'da vermiştir. Ve orada ismi geçen birçok Arap şarkıcının, özellikle Cytharöden'nin (oradaki udi) İran asıllı olduğuna işaret ediyor.

²⁶ Bu değerli eserin tüm masrafları kraliyet yayıncısı tarafından karşılanmıştır ve armağan olarak saraylara, en ünlü kütüphanelere ve Avrupa'daki birkaç bilgili şarkiyatçıya gönderilmiştir. Hammer-Purgstall Viyana edebiyat yıllıklarına, bu eserin bilgilerini vermiştir: yıl 1826, 36. cilt; Musiki makalesi s.285 ve devamında bulunmaktadır.

Musiki hususunda İranlıların Arapların eğitimine etkisi hakkında Arapların Endülüs hükümdarlığının son dönemlerinden muteber bir müellifi olan ve alimlerin Şarklı Montesquieu dediği²⁷ İbni Haldun'u dinleyelim:

'İslam'dan önce, musiki diğer imparatorluklarda terakki gösteriyordu, özellikle İran'da Nuşirevan musikiyi çokça destekliyordu. Ne zaman bir araya gelseler aralarında musikişinas bulundurulardı. Bugün dahi İran'ın hükümdarları musikiye karşı alaka beslemektedirler ve ataları Nuşirevan gibi, etraflarını muğanni ve musikişinaslarla çevrelemektedirler.'

"Arap kabileleri en eski zamanlardan beri tuluat kabiliyeti ile temayüz ediyorlardı. Tuluat, kelimeleri belli bir ölçüye göre ve hoş bir ritme göre sıralamaktır. Tuluat kelimeleri eşit parçalara ayırma kabiliyeti demektir. Bunu aynı anda hem açık hem kapalı sesleri kullanarak, dillerinin tabii prozodisinin beraberinde getirdiği gibi yapıyorlardı."

"Az önce söylediğimiz gibi Araplar İslam öncesi dönemde bile şiir ilmi ve tuluat sanatı ile temayüz ediyorlardı. Ancak onlar ne musiki ne de diğer sanat dallarında ilerideydiler. Araplar sıradan göçebe bir kavimdi, kültürle birlikte gelen sanata²⁸ dair hiçbir şeyleri yoktu. Ğına ve musikileri deve güderken çıkardıkları seslerden ibaretti. Hâdi, yani çoban dedikleri şarkıcılarının bütün sanatı bu çobanların kaba tutkularını dile getiren ham seslerden başka bir şey değildi."

"Sonraları, 'tağcir' dedikleri Kuran ve dua tilavetinden farklı olarak ses modülasyonuna 'teganni' ismi verdiler." – "İslam'ın ilk yıllarında, din Arapların bedevi adetlerini gitgide yumuşatınca ve Araplar dünya fatihi olduktan sonra Kuran ve şeriatla alakası olmayan her şeyi hor gördüler. Ne ğına ne de temsil biliyorlardı; yalnızca Kuran okumaktan ve çöldeki eski ğınalarından haberdardılar: fakat Farisi ve Yunanlıların hazinelerine hükmettikten sonra hayatın hoşluklarının zevkine varmaya başladılar; kabalıklarını bırakıp zevklerini daha da inceltmeye çalıştılar. O sıralar artık Yunan ve Farisi muğanniler Hicaz'a seyahat edip Arapların hizmetine giriyorlar, Araplar da onlara

²⁷ Fundgruben des Orients II. c. Hicretin 808.yılında (1405) vefat etmiştir.

²⁸ Arap sahilinin zengin şehirleri için geçerli değildir bu. Ancak fetih için seferleri oluşturanların çoğunluğu otlaklarda hayvancılık yapanlardan, çöldeki Bedevilerden, ticaret kervanlarının deve çobanlarından oluşuyordu. İslam'dan önce ve Arapların seferleri zamanında o ülkenin hükümdarlarının kadın şarkıcı (aralarında Grek şarkıcıları da) çalıştırdıklarını erken dönem Arap yazarlarından öğreniyoruz. Adı geçen yerde s.8 ve devamında. karşı. Hammer- Purgstall'in s. 6 üst kısım, önsözü.

hüsnükabulde bulunuyorlardı. O zaman Mechid-i Farisi (Naşit?), Tuveys, Abdullah ibni Cafer'in hocası Saib Hâsir gibi meşhur Arap ve Fârisi muğanniler revaç bulmaya başladı, Araplar da Fârisilerin zevklerine göre kendilerini eğittiler. Sonraki zamanlarda Muid ibn Şerih ve muhteşem bazı başka sanatçılar, hocalarının bıraktıkları izleri takip ederek teganni sanatını ilerlettiler, ta ki bu sanat büyük üstatlar İbrahim Mehdi, İbrahim el-Mevsili, Mevsili'nin oğlu İshak ve torunu Hamad sayesinde mükemmellik derecesine getirilene dek. O zamanlar Bağdad kaliteli musikinin merkeziydi, Bağdat ğınaları bugün bile cemiyetin üst tabakasının zevkini belirler.” -----

Herr Kosegarten'in yukarıda ihtiyar Ali'den naklettiği bilgiler bununla tamamen örtüşmektedir. Farisi sanatçıların Arabistan'daki musikiye nüfuzunun ne büyüklükte olduğunu şundan da görmek mümkündür: Arap Musikisinin 18 makamından (12'si ana makam, 6'sı âvâze) on iki kadarı (isimlerine bakılırsa) Farisiler tarafından Araplara getirildi yahut bunlar kısmen, Farisi sanatçılar Araplar arasında yaşarken onlar tarafından icat edildi ²⁹. Ancak Arap kökenli olanların bazıları çok erken ve kısmen İslamiyet öncesi döneme işaret etmektedir. Bunu yeri geldiğinde daha detaylı açıklayacağız.

Farisilerin musikide Arapların hocası olduğuna dair şüphe duyulamayacaksa da şu soruyu yine de sormak icap eder: acaba Farisiler Araplardan bizim sonraları Araplar arasında bulduğumuz teoriyi de mi devralmışlardır? Musikinin teknik yollardan ilerlediği yerlerde bile (Farisiler arasında durum böyleydi) belli bir ses sistemi, belli konvansiyonel makam şekilleri ve baş muallimlerce (umumiyetle sır olarak) gözde öğrencilerine aktarılan icra için faydalı bazı şeyler sanatçılar arasında malumdu; bunlar aynı zamanda musiki teorisine de zemin teşkil edebilecek malumatlardı. Fakat halkların sanat tarihine araştırmacı bir nazar atfedersek her yerde göreceğimiz şey teorilerin başlangıçta musikişinaslardan çıkmadığı gerçeğidir. Dört bir yanda filozof, matematikçi, hatta astronom gibi alim kimselerin ideal bir teori kurduğunu görürüz: riyaziye noktasından veya yıldızların konumuna göre kendi musiki tasavvurlarına uyan bir sistem geliştiren bu kimseler bu sistemi daha sonra bu yoldan elde ettikleri neticeler hakkında hüküm vermeleri gerekirken, anlamına bakmadan cari tek sistem sayarlar. Aynı şekilde bu yeni teori başka alimlerce geliştirilir ve sanat icrasına gitgide yabancılaştırılır, sonra da ilmi spekülasyonu sevenler arasında müstakil bir ilim halinde ebediyete kadar ilerleyip durur; çok sayıda muteber adamın terekesidir bu teoriler, halefleri de bu terekeye

²⁹ Onların makamları o vakitler çok farklı bir şey olmalıydı diye düşünsem de, teorisyenler bize sonraları bunları aynı isimleriyle aktarmıştır.

sahip olmakla gurur duyarlar veya kendini müstakil kılan icracıyı hor görürler yahut bu icracının sanatında uyguladığı teorinin kendi teorileri olduğuna inanırlar. Musiki ilminin bu gidişatını eski Mısırlılar, Hintli, Çinliler, Grekler, Araplar ve İranlılarda buluyoruz. Ve bunun sonradan ortaya çıkan nahoş etkisi ortaçağ döneminde Grek bilginliğinin tek mirasçısı olan Avrupa'mızda da görülüyor. Pratik sanat ancak burada ağırlığını koyuyor ve teorisyenlere teoremlerini ya bırakıp ya da yeni icra ile aralarında uyuma sokmayı ve onların icatlarını kullanıp ilme zenginlik katmayı sağlıyor.

Şarktaki Müslümanlar arasındaki musiki teorisinin ilk izlerini onların zaman hesabına göre 2. yüzyılda bulabiliyoruz³⁰. Üçüncü yüzyılda da ilk olarak sarayda veya halifelerin çevresinde farklı disiplinlerde muhterem Arap bilginlerinin kendilerini yazar olarak tanıtmalarının izleri görülmektedir. Elbette Farisilerin (muhtemelen kulağa daha hoş gelen) musikisinden meydana çıkmamış, baştan beri pratik sanattan ziyade spekülasyona dayanan bir teoridir bu.

Musiki teorisinin ilk yazarları halifelerin koruma ve himayesi altında kendilerini ilime veren Araplar ise ve şayet (şimdiye kadar öğrendiklerimize göre) ne bu müellifler ne de sonradan ortaya çıkan büyük Farisi teorisyenler bu ilim dalının eski devirlerdeki Farisi üstatlarına işaret etmiyorlarsa ve şayet Arap teorisyenler ortaya çıkmalı beri, takip eden beş asırda, çok sayıda Arap müellif olmasına rağmen bu branşta hâlâ hiç Farisi müellif yoksa ve son olarak Farisiler dört bir tarafta hep Araplara atıfta bulunuyorlarsa, o zaman biz, hiç şüphesiz, ilkin Arapların arasında gördüğümüz teorinin müellifi olarak Arapları tanımaya ve bu Arap teorisine yahut daha dar anlamıyla sonraları ortaya çıkan Farisi ekolden tefrik etmek gayesiyle Arap ekolü diyebiliriz. Arap hakimiyeti döneminde Arapça unsurların Farisilerin yazısına, lisanına, hatta bütün ilmi kültürlerine dahil olması ve Farisilerin çok geçmeden bu musiki teorisini müellifleriyle paylaştığı ifadesi yanlış olmayacaktır.

Musiki teorisi hakkında Farisi müelliflerin çok gecikmeli ortaya çıkması İran'ı tam bu dönemde yakalayan kaderle açıklanabilir: daha miladi takvimin XI. asrında söz konusu ülke, nereye gitseler musikiye muhalif duran Türklerin hakimiyetine girmiştir. Ne zaman ki Türkler XIII. asırda Moğol istilasından kaçmak durumunda kalmış, Moğol hanedanlıklarının daha yumuşak ve münevver idareleri altında sanat ve bilim tekrar canlanmış ve kudretli Fatih

³⁰ Arap vezninin mucidi Halil, arkasında bir ritim ve bir tane de ses kitabı bırakmıştır. Kendisi ilk musiki teorisini olarak gösterilebilir ve hicri 160, miladi 776 yılında vefat etmiştir.

Timur'un (Timurlenk de denir) hanesindeki mümtaz prensler arasında daha da ilerlemiş, inkişaf etmiştir.

Bu anlamda ancak hicri VII. asrın sonuna doğru – miladi XIV. asrın ilk çeyreğinde – kadim Yunan alimlerinin teoremlerini Arap sistemine aşılamaaya çalışın ve bilhassa musikinin riyazi kısmına dalan Farisi teorisyenlerin, hem de oldukça orijinal bir şekilde ve mühim yeniliklerle, ortaya çıktığını görürüz.

Takip eden dönemdeki tüm Farisilerin atıfta bulunduğu, bu yüzden de yeni ekolün başı denebilecek, XIV. asrın en büyük teorisyeni Safiyyüddin Abdülmümin b. Fakir el-Urmevî el-Bağdadî, yani “Şarklı Zarlino”dur. Büyük Moğol veziri Şemseddin'in oğlu Şerefeddin Harun için Arapça kaleme aldığı eserine (kendisi Farisi ekolün kurucusu, aynı zamanda Arap'tır) bu yüzden Şerefi Risalesi yahut Şerefiyye denir³¹. Bu ekolün meşhur öğreticileri arasında Abdülkadir b. İsa vardır³². Mezkur şahsın ardında bıraktığı (Farsça) eserlerinden bazı kısımlarını Herr Kosegarten kitabında yeri geldikçe zikretmiştir, biz de söz konusu kısımları kullanabildiğimiz için kendimizi şanslı addediyoruz. Safiyyüddin'in teorisini sonraları, (Abdülkadir'in çokça iktibas ettiği) Mahmud Şirâzî'nin (vefatı hicri 716, miladi 1313'tür) Amul'ü Mahmud'un (takribi 1349 yılında)³³ yine elimizde bulunan ansiklopedilerinde ta XVII. asra kadar buluyoruz.

O dönemki İranlıların yazıları müzikal aritmetik bakımından gerçekten takdire şayandır. Bizzat müzik ise onlar için yalnızca ilginç problemlere cesurca çözümler sunmak ve keskin zekalarını çalıştırmak için bahaneydi. Bu İranlıların aynı sahadaki Arap seleflerine dönecek olursak, gerçi yeni ekolün şakirtleri Araplardan devraldıkları (17 sesli) sistemi kullanıyorlardı, fakat bu sistemi daha fazla dikkate almaksızın kendi hesaplamalarına ısrarla devam ettiklerinden eski sistem, İranlıların elinde bazı değişikliklere uğramış ve bu sisteme bazı yeni teoremler ilave edilmiştir. Bu keskin zekalı adamları Arap teorisyenlerin salt tefsircilerinden öte görerek adil davranmak icap etse de bu adamlara yeni bir sistemin kurucuları diyemeyiz, zira 17 sesli sisteme dayanarak Arap musikisi makamlarının kurulduğu

³¹ Baron von Hammer-Purgstall bunu adı geçen yerde 18. sırada göstermiştir, söz konusu eser Viyana'daki imparatorluk sarayı kütüphanesinde bulunmaktadır ve bizim tarafımızdan da kullanılmıştır.

³² Hammer- Purgstall tarafından 21, 22, 23 numara ile gösterilmiştir.

³³ Adı geçen yerde no.39 ve 40.

esasî makam isimleriyle birlikte muhafaza etmişlerdir. Sistemleri Arap musikisine nüfuz etmediği ve kendi yurtlarında da – birazdan göreceğimiz üzere – meydanı yepyeni bir sisteme bırakmak zorunda kaldığı için müceddid de diyemeyiz. Bu Farisilerin bütün sistemine, eski Arap ekolünden ayırmak için, yalnızca Arap-Fars ekolü adını koyabilirim.

Bu şayanı hayret teorisyenlerin yazıları İran'da o zamanlar ne kadar takdir topladıysa da yine İran'da, çok geçmeden, hatta belki aynı sıralarda, görüldüğü kadarıyla bu ekolün yansıra yaygınlık kazanan, temeli itibarıyla bambaşka ve yepyeni bir sistemin ortaya çıkması göze tuhaf gelmektedir. (Orada yeni dedikleri) bu sistem ortaçağ Hıristiyan Avrupası'nda kurulan 7 tam ve 5 yarım ses sisteminin ta kendisidir!

Bu sistemin İran topraklarından çıkmayıp Avrupa'dan götürüldüğü ispattan varestedir; yine de bu sistemi kendilerince harika işleyen Farisi yazarlarda, o sıralar Avrupa'da yaygın bazı notaları bulabiliyor olmamız ve bu notalara aslında hiç önem atfedilmemesi gerçeği deminki ifademizi ispatlar niteliktedir. Yeri geldiğinde örnek vereceğiz. Bu sistem Avrupa'dan oraya nasıl gitmiştir, bunu tarih açıklasın. Avrupa'nın Şarkla bin yıldan fazla süredir kesintiye uğrayan münasebeti gerçi kısmen Haçlı Seferleri sırasında açılmıştır; yine de sair zamanlarda bütün münasebetler Kudüs'e hac yolculuklarından ibaretti; Haçlı Seferleri esnasında bile Avrupalılar yalnız Araplarla ve Türklerle – yani Farisilerle değil – temas kurmuşlardı: Fırat'ın öte yanındaki ülke Romalıların Partlarla savaşlarından beri meçhul bir araziydi. Ancak Moğolların XIII. asırdaki seferleri döneminde müteaddit defalar diplomatik vazifelerle birçok misyoner, papalar tarafından Moğol prenslerine gönderilmiştir; Avrupa saraylarıyla kudretli Tatar imparator Timurlenk ve Timurlenk'in halefleri arasında XIV. asırda siyasi münasebetler canlanmış, bu tarihlerde söz konusu prenslere birçok elçi gönderilmiştir³⁴. Bu delegasyonun refakatçilerinden musikiye vakıf birisinin Avrupa sistemini İran'a getirmiş olduğu su götürmez. İran'da da müzisyenlerden birinin bu sistemi kaydedip başkalarına nakletmesi de öyle; sistemin daha fazla tanınırlığa ulaşması bu sistemin, zaten (muhtemelen) fiilen icra edilen musikiyle benzerliğine dikkat çekmiş olmalıdır.

³⁴ Memories sur les relations politiques des chritiens avec les empereurs Mongols. Par M. Abel-Rémusat, Memoires'de de l'Institut royal de France etc.1882. Relations des Mongols ou Tartares etc. précédées d'une notice sur les anciens voyages de Tartarie en général etc. par M. d'Avezac. Paris 1839, Recueil de voygae et de mémoires publié par la Société de Géographie. T. IV.

Bu sistem o dönemin Farisi hocalarında (çok deformasyona uğradıysa da ana hatlarıyla hâlâ aynıdır) bulduğumuz şekliyle yeni Farisi sistem dediğimiz sistemdir³⁵). Bu sistemin Araplarıinkiyle, ses aralığı ve bazı makamların eski isimlerinin yerine yeni terimler verilmesi ve geçmişten gelen bazı mistik düşünceler haricinde hiçbir ortak noktası yoktur. Yazılarını XVII. asra kadar takip edebildiğimiz Farisi alimlerse Safiyüddin ekolüne hep sağdık kalıp on iki sesli sistemi görmezden gelmişlerdir.

Demek ki Şarklılar arasında, Emevi, sonra da Abbasi halifesinin çevresinde bir musiki teorisinin ilk başlangıçlarını keşfedebiliyorsak, baştaki anlatıma uygun olarak burada söz konusu anlatımın şu safhalarını kısaca gösterebiliriz:

1) Arap zaman hesabına göre III. yüzyıldan beri, bizim zaman hesabımıza göre IX. yüzyıldan beri Arap filozofların yerli (ne miras kalmış ne de aktarılmış) bir teoriyi yavaşça oluşturup geliştirmesi. Bu sistem tam sesin arasına iki orta ses alan ve oktavı 17 ses aralığı kapsayan bir sistemdir.

2) Hicretin VII. yüzyılının sonuna doğru (bizim zaman hesabımıza göre XIV. yüzyılında) büyük İranlı teorisyenler sistemin öncelikle matematik kısmı üzerinde çalıştılar. Birkaç yenilik yapıp eski Arap (17-ses) sisteminden yola çıkarak, kendi ses formüllerini veya kendi ifadeleriyle makamları muhafaza ettiler. İşte bu Arap- Farisi ekolüdür.

3) Kısa süre sonra (belki de bu ekolle eş zamanlı olarak) İran'da tamamen yeni bir sistem ortaya çıkar. Bu sistemin Avrupa'mızdan İran'a geçtiği sabittir, İranlılar bu sistemi Şark usulüyle ama aslının izlerini de tamamen silmeden işlemişlerdir. Bu, piyanolarımızda gördüğümüz, araya 5 yarım sesin alındığı 7 tam sesli sistemdir: biz buna 12 sesli sistem diyeceğiz. Farisi alimlerin kayda değer bir kısmı arasında ise bu sistem uzun müddet kullanılmamış görülmektedir.

Bu muhtelif dönemler ve bu dönemlerdeki değişken sistemler şimdiye dek Arap musikisi hakkında yazan müelliflerce fark edilmemiştir; böylelikle ya bir yerlerde daha önceden bulduklarını – bunlar bazen birbiriyle çelişen sistemler dahi olabilmektedir – fark gözetmeden Araplara atfetmişler yahut kati surette Araplara has olan bazı şeyleri (hatta her

³⁵ Villoteau bu yeni İran sistemini, Arap musikisi ile ilgili incelemesinin ilk makalelerinde Arap olarak aktarılıp anlatılıyor.

şeyi) Farisilere dayandırmışlardır. Halbuki Farisilerin kendi ekolleri çok sonraki bir döneme rastlar.

Bu en eski musiki sistemi Araplar arasında bile (bizim değişimizle) Arap-Farisi ekolünden yahut Farabi'nin Greklere dayandırdığı teorisinden daha yeni (Avrupai) Farisi sistemine yer açmadığı gibi Arap bilim ve sanatının eski altın çağını aşır, Şarkta hâlâ ara ara rastlanan musiki bilginliği sevdalıları arasında ta günümüze kadar varlığını korumuştur.

Müellifin Vazifesi

Benim vazifem – elinizdeki eserin başlığının da gösterdiği gibi – asıl Arap sistemini olabildiğince şümüllü göstermek, gösterirken de bu sisteme pratik hali nasıl olur diye bakmaktır. Bunu yaparken bana bu sisteme dair en anlaşılır bir tablo sunan elyazmalarını veya başka bir elyazmasının izah ve ikmaline yarayan yazmaları takip edeceğim. Bunların muhtelif varyantlarını ise (ki böyle varyantlara çokça rastlanıyor) ancak belli ölçüde önemi haiz iseler, yeri geldiğinde dikkate alacağım.

Bu Arap-Farisi ekolünün bütün öğretim sistemini tamamıyla göstermek, kendime çizmekte mecbur kaldığım sınırları fazlasıyla aşacaktır: bu ekolün yazıları hülasaya müsaade etmemektedir; sayısız tablo ve figürle dolu bu eserlerin ancak mütekamil çevirileri bu hususlara meraklı bir okuyucuyu tatmin edebilecektir. Yine de umarım ki okuyucuya bu müelliflerin metotlarına ve onları birbirlerinden ayıran hususiyetlerine dair kafi bir manzara sunmayı başarırım. Bunların müzikleri her halükarda hem ana hatları hem detayları itibariyle Arapların müziği olarak kalacaktır.

Bizde yaygın olan 12 ses sistemiyle örtüşen, yukarıda gösterdiğimiz yeni Farisi sistemi, bu bakımdan çağımızın müzik erbabı için ayrıca açıklamaya ihtiyaç duymaz; lakin umulur ki bu sistem üzerine kurulu ses formüllerini, hem de notalarını okuyarak, ilk defa tamamıyla önünde bulabilmek okuyucuda merak uyandıracaktır.

Her musiki nazariyesinin önüne konması mutad olan ve bizim musikişinaslarımızın yeni hiçbir şey bulamayacakları yahut yalnızca Şarklılara mahsus görecekları ritim, ses ve tını gibi akustik açıklamalar ile umumen musiki hakkındaki felsefi ve estetik gözlemleri, tarif ve ön kavramları atlamamda mahzur olmadığını düşündüm.

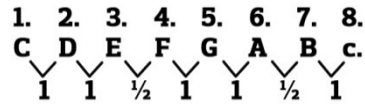
Avrupalı seyyahların bugünün Arapları, bedevileri, Mağribileri, Türkleri ve Farisileri arasında işittikleri, notaya döküp anlattıkları müzik benim üstlendiğim vazifemin sahasına düşmez: bu müziği o eski nazariyatçıların ne kalıntısı ne de tereddisi diye görebilirim; Arap kültürünün (ve Farisilerin de) zirve çağında filozofların alimane musikisinin yanı sıra halkın tahsilli sınıfları arasında muhtemelen daha hafif (ve iç açıcı) bir musikinin icra edildiği ve bunun yanında da daha düşük tabakalar arasında popüler bir musikinin mevcut bulunmuş olacağına dair bir kanaate sahibim. Bu durum ortaçağdaki Hristiyan batı Avrupa'sında (ve muhtemelen kadim Yunan'da) da mevcuttu^{36*}. Şarklıların, gösterdiğimiz yoldan bilgisine ulaştığımız şimdiki popüler musikileri hakkında yine de, yeterli örnekler vererek, kitabın sonundaki müstakil bir bölüme birkaç not ilave edeceğim; daha fazlasını öğrenmek isteyenler de la Borde T. I.'deki ilgili bahislere – Villoteau'da Descr. de l'Égypte T. I. veya Panckouck nüshasının XIII ve XIV. ciltlerine (État moderne) – yahut da çok muteber ve yenice bir eser olan An account of the manners and customs of the modern Egyptians, by William Lane, London 1836. V. II.'ye bakabilirler.

* Kadim Yunan'da da değirmenci, fırıncı, hamamcı, boyacı, börekçi, oduncu, tırpancı, kürekçi, dokumacı, süt anne ve ağıt yakan kadınlar gibi muhtelif meslek ve zanaatların kendi şarkıları vardı (bu şarkıların bestekarları da muhtemelen “üstatlar” veya filozoflar değildi). *P. Martini, Stor. della wus. II.* 251.

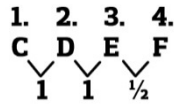
2.4. Birinci Bölüm

Dizi

Arap sisteminin dizisi en basit şekliyle diyatonik bir dizidir. Bizim majör modu dediğimiz diziyle uyuşmaktadır. Bu dizinin karakteristik sesi olan majör 3'lü ikisinde de mevcuttur. Birazdan da göreceğimiz gibi Arapların diyatonik dizisi bizim majör (Durton) dizisi diyagramı³⁷ arasındaki tek fark, bizim 7. ve 8. ses aralığına yerleştirdiğimiz ikinci yarım sesi Arapların 6. ve 7. ses aralığına yerleştirmeleridir. Risaleler, karar sesini kendi modern sistemimizde kesin bir tona çekebilmemiz ve buna göre adlandırabilmemizde büyük önem taşıyacak olan 1. sesin ya da karar sesinin nisbi tizliği ya da pestliği hakkında bize bir ipucu vermez. Bundan dolayı ,arap sistemiyle karşılaştırma yapmak için bizim 12 tane dizimizden herhangi birini kullanmamız arasında fark olmayacaktır. Bu yüzden kendi sistemimizdeki rumuzları kullanmak istiyoruz. Bunun için asli dizimiz olan C dizisini kullanacağım. Diğer tüm dizilerimiz bu diziden şekillenir. Tesadüfi veya zorunlu pestleştirme ya da tizleştirme işaretleri (bemol, diyez) almamış bu dizi, her anlamda bizim amacımız için en uygundur. İsteğe bağlı olarak pest - oktavının C'si olarak da düşünülebilecek olan C'yi 1. ses ya da karar sesi olarak kabul edersek Arap dizisi şöyle olacaktır.

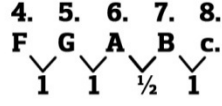


Üstatlar Bu dizinin 1. dereceden 4. dereceye kadar bir tetrakorddan meydana geldiğini düşünüyorlar.



³⁷ "Derece". Sözer,Vural, **Müzik ve Müzisyenler Sözlüğü**, İstanbul 1964, s. 106

Ve buna ilave edilmiş, 4.dereceden 8.dereceye (oktava) kadar bir pentakord;

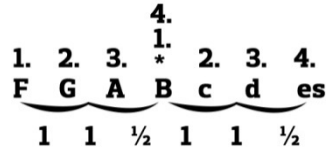


Bu pentakord, içinde bulunan B vesilesiyle, diğer akrabası F dizisine yönlendirir. Dizi C ile başlamasına rağmen, F sesini karar sesi olarak kabul ediyor. Bu diziye, birleşiminden dolayı daha ziyade (Hristiyan kilisesi makamları terminolojisine göre) "aritmetik bölünebilen dizi" diyebiliriz. Bu dizinin karar sesi gösterilen dizilimde 4. sırada yer alır.

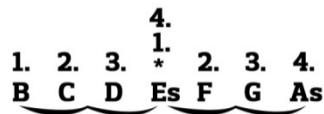
Ya da bu diziyi birbirine bağlı iki tetrakord olarak düşünürler.



Daha sonra;



Daha sonra;



Böylece 4'lü çevrim (devir) hazırlanır. Bu devirle (bizim sistemimizde olduğu gibi) ilk diziye geri dönülür. Bu döngüde tek tek seslerin arasında bulunan (bizim yarım sesler dediğimiz) ara sesler de mecburen ait oldukları yerde görünürler. Gerçekten sonraki nazariyatçılardan bile önce, icracılar tam ses aralıklarında daha küçük ses aralıklarının

olabileceğini görmüş olmalılar. Bizim teorimiz bu aralıkları küçük ve büyük yarım ses kavramlarıyla gösterir. Bizim icramızda bu yarım seslerin ayırımına özel bir değer verilmemişse de, tuşlu çalgılarda ya da sapı perdeli çalgılarda iki tam ses aralığına yalnızca 1 tane yarım ses yerleştirilmiştir. Bu yarım ses (inanıldığı üzere) küçük ve büyük yarım ses aralığının ortasında bir yerlerde bulunur; pratikte ikisi içinde geçerli sayılmalıdır, sayılabilir de. Halbuki nazariyatta bu ikisi birbirinden ayrılır. Bu ayrımı, sadece kulağa etkisinden dolayı değil, yazılı olarak da görülsün diye nota yazımında da gözetmeyi öğretir. Bu açıdan bu iki türlü yarım sesler bizim sistemimizde de temel kabul edilmelidir. Bizim diyagramımızı, oktava kadar, 12 sestem müteşekkil düşünürsek;

C	<u>Cis</u> Des	D	<u>Dis</u> Es	E	F	<u>Fis</u> Ges	G	<u>Gis</u> As	A	<u>Ais</u> B	H	<u>—</u> c
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

O zaman Arap sistemi burada her tam ses aralığına 2 yarım ses ekleyerek farklılık gösterir. Buna göre oktavi da 17 sestem oluşur. Müellifler bu sesleri 1'den 17'ye kadar sayılarla ifade eder.

Bir tam ses aralığına yerleştirilen iki ses (1/3'lük sesler olarak görünür bunlar) Araplar için bizdeki yarım sesler gibi asıl diyagramın tizleştirilmiş veya pestleştirilmiş sesleri olarak değil, başlı başına sesler olarak görülür; böylece bizim diyez veya bemol işaretlerimiz bir taraftan kavram karmaşası çıkarırken öte taraftan yorumda bazı zorluklara yol açar. Etrafıca mülahaza ettikten sonra (çıkıcı) ilk 1/3'lük aralık için (örnekteki harfin ya da notanın yanındaki) (koma diyez), ikinci 1/3'lük aralık için (mücennep diyezi) fark gözetmeden kullanmanın en iyi yol olduğuna kanaat getirdim; şöyle ki:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1. Oktav	: C	c†	c‡	D	D†	D‡	E	F	F†	F‡	G	G†	G‡	A	B	B†	B‡
2. Oktav	: <u>c</u>	<u>c†</u>	<u>c‡</u>	<u>d</u>	<u>d†</u>	<u>d‡</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>f†</u>	<u>f‡</u>	<u>g</u>	<u>g†</u>	<u>g‡</u>	<u>a</u>	<u>b</u>	<u>b†</u>	<u>b‡</u>
3. Oktav	: <u><u>c</u></u>	<u><u>c†</u></u>	<u><u>c‡</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>d†</u></u>	<u><u>d‡</u></u>											

Tablo I.

Kanun

Telin bağlandığı yer

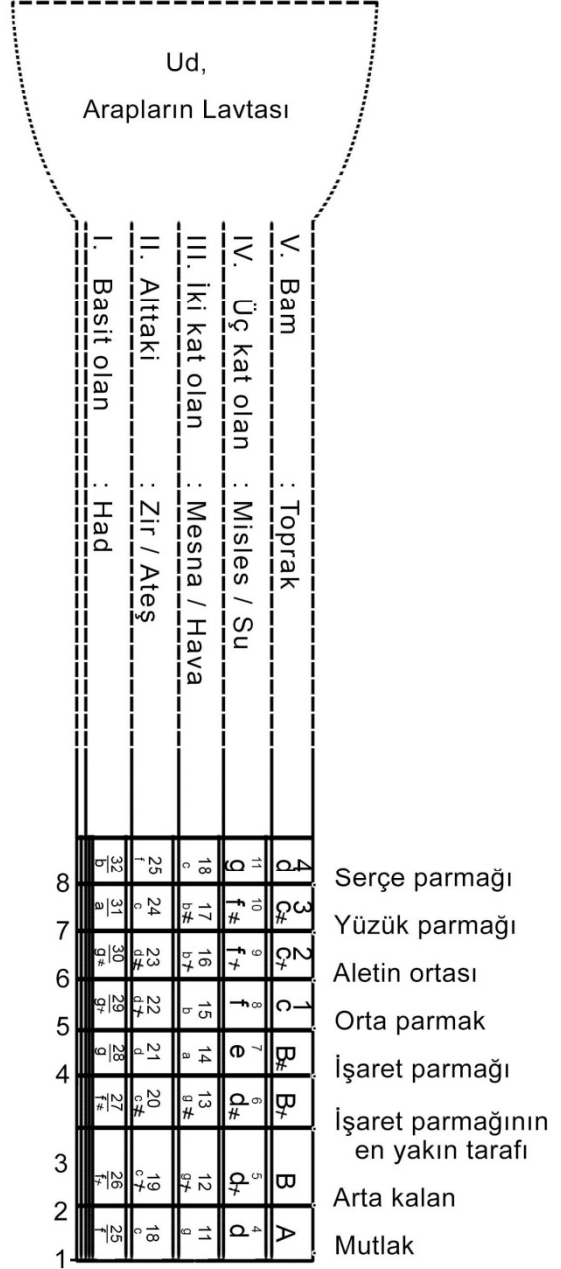
Şekil 2.

Şerefiye'ye göre

	C	18	Nevâ
	b#	17	Uzzal
	b+	16	Sabâ
	b	15	Çârgâh
	a	14	Bûselik
	g#	13	Segâh
	g+	12	Nihâvend
	g	11	Dügâh
	f#	10	Rehâvî
	f+	9	Zengüle
	f	8	Rast
	e	7	Nerm Mâhur
	d#	6	Irak
	d+	5	Nerm Acem
	d	4	Aşîran
	c#	3	Nerm Hisar
	c+	2	Nerm Bayâti
	c	1	Yegâh

Burun
(Mandal kutusu)

Şekil 1.



Yukarıda 8. Sese (F) dikkat çektim. Bu ses yeni bir dizinin diyagramını açmaktadır. Şöyle ki, bu 8. Ses, dörtlüsü olan 15. sesi (B) meydana getirdiği gibi, aynı şekilde 15. sesin (B) peşinden 5. ses (D koma diyezi) gelir; ondan sonra 12. ses (G koma diyez), ondan sonra da 2. ses (C koma diyez) vs.- Araplar da böylece sonunda bütün seslere dokunarak tekrar ilk sese geri dönen dörtlüyü böyle düşünürler. Yani:

1 8 15 5 12 2 9 16 6 13 3 10 17 7 14 4 8 | 1
C f b d† g† c† f† b† d† g† c† f† b† e a d g | c

Arap müellifler bu 17 ses aralığından müteşekkil diziyi, yandaki şekilde olduğu gibi ud (lavta) üzerinde de gösterirler. Şekildeki ud beş telli (ya da daha pest bağırsak tellerin katlarının artırılmasıyla, bizim tabirimizle, beş bağırsak telden meydana geliyor). Artan dörtlülere göre akortlanmış ve teller 8 perde bağı ile bölünmüş. Boş tele Araplar mutlak adını vermişler ve bu ses ilk ses kabul edilmiş. Görünen o ki eşit şekilde 1/3'lük sesler ile artar ve 8. perde bağına kadar sayılır. Son perde bağı bir sonraki telin mutlak sesi ile aynı sesi verir. Aynı ses sistemine XIV. asır ve takip eden asırlardaki meşhur Farisi nazariyatçılarda da rastlarız. Giriş kısmında bunlardan bahsetmiştik: Safiyyüddin, Şirazi, Abdülkadir, La borde'nin zikrettiği Ebülvefa ve diğerleri. Onlar da her yerde udu aynı taksimatla gösteriyorlar. Safiyyüddin aynı zamanda, 2. çizimde gösterdiğimiz gibi, gerilmiş bir tel çizer ve 18 ses derecesinin her birine (oktav dahil olmak üzere) isim ilave eder. Bunların daha fazlasını ilerleyen sayfalarda "Farisi makamlarının isimlendirilmesi" adlı kısımda belirteceğiz. Fakat bunlar ses dizisine dayalıdır ve az önce zikredilen Arap-Fars (okulunun) ekolünün öğretileri ile birbirine bağlıdır. Bu ekol bu 17 ses aralığını yalnızca sayılar ile ifade eder.

Evvelce tarihi giriş bölümünde de gösterdiğimiz yeni Fars sistemi, az önce tarif edilen ses dizisinden tamamen farklıdır. Bu sistemde 1 oktav içerisinde 12 adet ses gösterilmektedir. Böylelikle bizim ve (büyük ve küçük yarım sesler arasında bir fark gözetmeyen) ortaçağ Avrupası devletlerinde kullanılan pratik sistemle örtüşür. Bizim tuşlu çalgılarımızda bu sistem açıkça fark edilebileceğinden, okurlarımıza ayrıca bir açıklama yapma gereği duymadım. Az öncede gördüğümüz üzere Araplar sesleri genellikle sayılarla adlandırmışlar. Örneğin; 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10 vs. Nadiren küçük ses aralıkları hariç ve diziyi yalnızca diyatonik olarak düşündüklerinde ilk defa 7 sese sayı isimleri vermişlerdir. Örneğin; 1. Yek, 2. Dü, 3. Se, 4. Çar, 5. Penç, 6. Şeş, 7. Heft. İcabı halinde de Farsça ek olan "gah"

kullanılır. Mesela; Yegah, Dügah, Segah, vs. Diğerleri bu iş için herhalde alfabelerindeki harflere de ihtiyaç duymuşlardır.

Örneğin; 1. Elif, 2. Be, 3.Cim, 4. Dal, 5. He, 6. Vav, 7. Ze. Hatta bir yerde bir müellif, İtalyan usulünde olduğu gibi, harfleri bir araya getirip isimlendirmiştir. Şöyle ki:

Elif-mim-lam	,	İtalyanca	Alamire,
Be-sin-sin	,	İtalyanca	Befami,
Cim-sad-dal	,	İtalyanca	Cesolfaunt,
Dal-lam-re	,	İtalyanca	Delasolre,
He-sin-mim	,	İtalyanca	Elami,
Vav-dal-fe	,	İtalyanca	Fefaut,
Ze-re-sad	,	İtalyanca	Gesolreut,

Böyle bir isimlendirmeye yalnız (en yakın olmasa da) yakın devirlerdeki Fârisîlerde rastlanabilir ve yalnızca bizim yeni Farisi sistem dediğimiz sistemlerde uygulanmış olabilir. Bunların nasıl meydana geldiği aşîkardır ve Arapların (?) temel ekleriyle İtalyanlarınkinin tesadüf etmesinde, hatta (tarihlerin uyuşmaması bir yana) Avrupalıların solmizasyonunun kökenine Araplarda aramakta şaşılacak bir şey yoktur. Ortaçağ Avrupası sistemiyle beraber İtalyan isimlendirmesinin Fars memleketine ulaşmış olması ve herhangi bir hoca tarafından herhangi bir yerde uygulanmış olması son derece tabii bir durumdur. Esasen Farisi hocaların bu sisteme göre düşündükleri ses formüllerini okurlara ilgili yerlerde göstereceğim. Bunu gösterirken de İtalyanca hecelerin anlamlarını anlayıp anlamadıklarını incelemeleri için okurun keskin zekasına havale ediyorum.

2.5. İkinci Bölüm

Seslerin münasebetleri, hesaplama biçimi, uyum ve uyumsuzluklarına dair.

Müellifler seslerin münasebetleri, sesleri hesaplama yöntemi, ses aralıklarının taksimatı vs. gibi konulara son derece değer vermiş ve en önemli mevzulardan biri olarak telakki etmişlerdir.

Arap üstadlar ve Safiyyüddin'in ekolünün sonraki önemli temsilcileri seslerin münâsebetlerini hesaplama konusunda bizim yöntemimizden çok farklı bir metot izlemişlerdir. Biz modern nazariyatçılar (Pisagor'dan itibaren eski Greklerde olduğu gibi) istenilen uzunlukta gergin bir tel ele alırız ve bunu en kalın ses kabul ederiz. Aynı tel üzerinde ses sahasını daraltarak tiz sesleri karşılaştırırız. Örneğin parmağımızı telin tam ortasına koyarak telin diğer kısmını tınlatırız. Böylelikle oktavi elde ederiz. Bunu 1'e 2 münasebeti ya da mutat üzere 1/2'lik kesirle tanımlarız. Parmağımızı telin ilk çeyreğine koyarız ve geri kalan kısmını tınlatırız. Ortaya çıkan ses bize dörtlüyü verir. Bu yüzden tınlatılan diğer üç çeyreklik bölüm, telin tamamına nispeten 4'lüyü verir. Bu yüzden bu münasebeti 3'e 4 ya da 3/4'lük kesirle tanımlarız. Aynı şekilde 5'linin münasebetini 2'ye 3 ya da 2/3'lük kesirle tanımlarız. Bu yüzden telin 2/3'lük kısmı tamamına nispeten bize temiz bir 5'li verir. Telin 4/5'lik kısmı majörü, 5/6'lık kısmı minörü, 8/9'lük kısmı ise büyük ikiliyi yani iki tam ses aralığını verir vs. Bizde kullanılan bu ses aralıklarının tarifine bütün müzik sözlüklerinde rastlamak mümkündür.

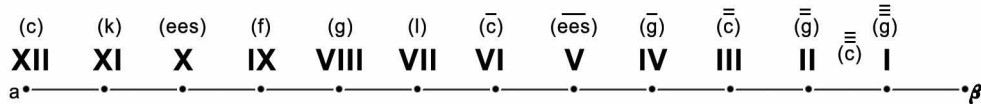
Eğer seslerin münâsebetini hesaplama yöntemimiz gerili olan telde meydana gelen seslerin her birine işaret eklemeyi hedefliyorsa ya da (tam tersi) gerili olan telde meydana gelen sesleri gösteren işaret bize seslerin aritmetik münâsebetlerini gösteriyorsa, Arapların (Perslerin) başka bir amacı var demektir: (Bizim konsonans ya da disonans dediğimiz) Kulağa uyumlu ya da uyumsuz gelen iki sesin münâsebetini ve aynı zamanda karşılaştırılan seslerin aritmetik (daha ziyade geometrik) münâsebetlerinden dolayı hoş ya da nâhoş tınlayışının sebeplerini izâh etmek. Greklerden beri gelen yöntemimiz Monokord denen şeyin varoluşuna sebebiyet vermiş olmamalıydı. Çünkü bu monokord hesaplama işleminden ortaya çıkar. Şarklılar böyle bir şeyin varlığından bîhaberdirdir. Seslerin münâsebetlerini ele alışlarından da belli ki, hiç bir zaman da bilemeyeceklerdir.

Yöntemleri bu yüzden çok farklıdır. Biz telin tınlayan kısmını tınlamayan kısmıyla kıyaslar, ikisinin münâsebetini sıradan bir kesrin payda ve payıyla ifade ederiz. Bu herkes tarafından anlaşılacak bir şeydir. Fakat şarklıların bunu anlayabildiklerini sanmıyorum. Onlar

telin tınlayan kısmını esas alırlar ve telin tınlayan kısmında arayıp buldukları bir ölçüye göre tınlayan teli değerlendirirler. Bu ölçüyü nazariyatlarında "MisI" olarak adlandırırılar.

Avrupalı okurların müelliflerin yazmalarında geçen "MisI" mevzusunu anlamaları pek mümkün gözüküyor. Bunun sebebi onların uzaktan yakından bildiği hiçbir sistemde buna benzer bir bilginin olmaması ve müelliflerin de hiçbir yerde bunu tarif etme zahmeti göstermemeleridir. Burada, bu kadar yazma okumuş ve incelemiş olmama rağmen bu mevzu hakkında zihnimde bir ışık yanmamasını itiraf etmekten utanmayacağım.

Kendi anladığım kadarıyla bu meseleyi izah etmeye çalışacağım. Müellifler istedikleri uzunlukta bir çizgi çiziyor ve bunu 1'den 12'ye kadar sayılar vererek 12 eşit parçaya bölüyorlar. Şöyle ki,



alpha ile beta arasındaki bu çizgi bütün bir teli ifade ediyor. 12 ses aralığı roma rakamlarıyla l'den XII'ye kadar numaralandırılmış; XII, müellifin "Mutlak ses" (boş tel, a vuide) dediği en kalın sestir. Alman okurlarımız için bizim sistemimizde aynı noktada bulunan seslerin harflerini sayıların üzerine yerleştirdim. Böylelikle ilerleyen bölümde anlaşılmasını kolaylaştıracağımı düşündüm. Bizim sistemimizde karşılığı olmayan (zannımca pratikte kullanılabilecek hiçbir sistemde hiçbir sistemde olmayan) XI. ve VII. ses aralıklarını "k" ve "l" ile ifade ettim. "MisI" kavramından, temel ölçü olarak esas alınan çizginin küçük ve büyük payları anlaşılıyor. Yani telin 12 parçasının her birinden müteşekkil olan bir uzunluk birimi. Bu yüzden "MisI" vaziyete göre betanın parçasıdır. l'e doğru en uçta yer alır; betadan II'ye, III'e, IV'e kadar vs. böyle devam eder. Bir ses aralığının başka bir ses aralığıyla kıyaslandığı armoni ilişkisi dikkate alarak yukarıdaki 12 ses aralığından her birinin nispetini ifade etmek için çok geçmeden 1M'ye ihtiyaç duyulacaktır. Daha sonra 2M'ye, daha sonra çok sayıda M'ye, daha sonra M'ye ve M'nin bir veya birden çok parçasına, daha sonra katlanmış M'ye veya katlamasına, daha sonra katlamalara ve bir veya daha fazla M ekleyerek başka katlamalara ihtiyaç duyulur. Betadan II'ye kadar hesaplayınca "Mutlak ses" olan XII (c) mesela 6M2den ibarettir. Betadan III'e kadar hesaplayınca 4M'den; veya betadan VI'ya kadar hesaplayınca 2M'den ibarettir. Bu sonuncusuna katlanmış (çift) veya ilk katlama (oktav) denir.

XII (c) sesine nispetle

X (ees) $1M+1/5$ 'dir, yani M betadan X'a kadar ve M'nin $1/5$ 'i X'dan XII'ye kadar hesaplanır. --
Sonra IX (f) $1M+1/3$ 'tür, yani M betadan IX'a kadar ve M'nin $1/3$ 'ü IX'dan XII'ye kadardır. --
Sonra VIII (g) $1M+1/2$ 'dir, yani M betadan VII'ye kadar ve M'nin $1/2$ 'si VIII'den XII'ye kadardır.
-- Sonra VII (l) $1M+5/7$ 'dir, yani M yedi parçadır, yani betadan VII'ye kadar ve VII'den XII'ye
kadar bunun gibi beş parçadır. -- Katlanmış M (subaudi M) ya da katlaması, yani M betadan
VI'ya ve bir o kadar da VI'dan XII'ye uzatılması VI. ses (c) ya da oktavdır. -- V (ees) M'nin iki
katı ve $2/5$ 'tir, yani betadan V'e ve aşağıdan yukarı XII'den VI'ye kadar sayılan $2M$ ve M'nin
 $2/5$ 'i VII'den V'ye kadardır. -- IV (g) $3M$ 'dir, yani betadan IV'ye, sonra aşağıdan yukarı VII'e
ve oradan da IV'e kadardır. -- III (c) katlamaların ilkidir, yani birinci katlama VI (c) , diğeri ya
da (teknik açıdan ifadesiyle) katlamaların ilki III (c, ikinci oktav) ya da M'nin $1/2$ 'si betadan
VI'ya kadardır. II (g) $5M$ 'dir, yani M betadan II'ye kadardır, oradan XII'ye kadar $5M$ sayılır.

XI (k) sesine nispetle

XI $1M+X$ 'un $1/10$ 'u kadardır.

V(ees) iki katıdır, yani $2M+1/5$ 'dir.

IX(f) $1M+2/9$ 'dur.

IV(g) iki katıdır, yani $2M+3/4$ 'tür.

VIII(g) $1M+3/8$ 'dir.

III(c) $3M+2/3$ 'tür.

VII(l) $1M+4/7$ 'dir.

II(g) $5M+1/2$ 'dir.

VI(c) $1M+5/6$ 'dır.

X(ees) sesine nispetle

X(ees) $1M+IX$ 'un $1/9$ 'udur

V(ees) iki katıdır.

VIII(g) $1M+1/4$ 'tür.

IV(g) iki katı+yarısıdır.

VII(l) $1M+3/7$ 'dir.

III(c) $3M+1/3$ 'tür.

VI(c) $1M+2/3$ 'tür.

II(g) $4M$ 'dir.

IX(f) sesine nispetle

IX(f) $1M+VII$ 'in $1/8$ 'i kadardır

IV(g) iki katı+ $1/4$ 'tür.

VII(l) $1m+2/7$ 'dir.

III(c) $3M$ 'dir.

VI(c) $1M+1/2$ 'dir.

II(g) $4M+1/2$ 'dir.

V(ees) $1M+4/5$ 'tir.

VIII(g) sesine nispetle

VIII(g) $1M+VII$ 'nin $1/7$ 'si kadardır.

IV(g) iki katı+ $1/4$ 'tür.

VI(c) $1M+1/3$ 'tür.

III(c) iki katı+ $2/3$ 'tür.

V(ees) $1M+3/5$ 'tir.

II(g) ilk katlamadır.

VII(l) sesine nispetle

VII(l) $1M+VI$ 'nın $1/6$ 'sı kadardır.

III(c) iki katı+ $1/3$ 'tür.

V(ees) $1M+3/5$ 'tir.

II(g) $3M+1/2$ 'dir.

IV(g) $1M+3/4$ 'tür.

VI(c) sesine nispetle

VI(c) $1M+V$ 'in $1/5$ 'i kadardır.

III(c) iki katıdır.

IV(g) $1M+1/2$ 'dir.

II(g) $3M$ 'dir.

V(ees) sesine nispetle

V(ees) $1M+VI$ 'ün $1/4$ 'ü kadardır.

III(c) $1M+2/3$ 'tür.

II(g) iki katı+ $1/2$ 'dir.

IV(g) sesine nispetle

IV(g) $1M+III$ 'ün $1/3$ 'ü kadardır.

II(g) iki katıdır.

I(g) ilk katlamadır.

III(c) sesine nispetle

III(c) $1M+II$ 'nin $1/2$ 'sidir.

II(g) I'in katlamalarıdır.

I(g) $3M$ 'dir.

Buradan itibaren, az önce açıkladığım gibi, önümde eseri duran müellifin harfi harfine naklettiğim kullanım şekli gelsin:

"İki katı -- M'nin ve bir parçasın bütün cinsleri -- İki katı ve bir parçası -- Katlamalar -- Katlamalar ve bir parçası -- bunlar uyumludur."

"M'nin ve parçalarının (in plurali) -- iki katlarının ve parçalarının-- Misillerinin ve bir parçasının-- M'nin ve birden çok parçalarının bütün cinsleri uyumsuzdur."

"Uyumlu seslerin en asili katlamadır (oktav); -- En başta M'nin ve bir parçasının türleri;-- bunlar arasında yine en kıymetli olanı $M+1/2$ 'sidir; ardından $1M+1/3$ 'üdür, $1M+1/4$ 'üdür ve nihayet $1M+1/5$ 'idir."

"Eğer iki telin (beta) en tiz sesi, en kalın sesin katlamasıyla (oktavıyla) beraber işitilirse, sanki kalın olan ses duyulmuş gibi olur. Bu $1M$ +bir parçası'na eşit bir ses aralığı olmuş olur. -- Aynı şekilde, eğer en kalın ses en tiz sesin yarısıyla beraber işitilirse, en tiz olan ses duyulmuş gibi olur. Örneğin; V IV (ees g) $1M+1/4$ 'tür. X(ees) V(ees)'in vekili olduğu için X IV (ees g) V IV (ees g) gibidir. Aynı şekilde II(g) IV(g)'ün vekili olduğu için II IV(gg) de V IV(ees g) gibidir. Bu yüzden bunlar uyumlu sesler olarak zikredilmektedir. Yani 1. ve 2. ses uyumu içerisinde (ses uyumu derecesi) kabul edilmiştir. Bunlardan ilki, iki tel arasında ses olmayan uyumdur. Bu ses uyumunun iki telden birine nispeti "zi'l-küll" (oktavın) ses aralığı olur; bu ses iki telin katlamasıdır, yani bu ses aralığı katlamadır veya M +bir parçasının bir cinsidir."

"İkinci konsonans, birinci konsonansla; uyumlu her ses aralığının daha tiz tarafı arasındaki bir bağlantı ve kalın olanla en kalın tarafın ve tiz tarafın yarısının katlanmasıdır: yani bu, katlamanın ve bir parçasının ya da katlamaların ve bir parçasının münasebeti demektir."

"Başka bir ses aralığına benzer işitilen her ses aralığı birinci konsonansda (birinci derecede) yalnızca benzer değil aynı zamanda uyumludur. İkinci konsonansla uyumlu ses aralığının asaleti, birinci konsonansla uyumluluk açısından münasebette oldukları apaçık ortadadır. Bir ses aralığının kendine benzettiği ses aralığı ise benzer olarak kıyaslanan ses aralığına göre daha asildir."

"Şimdi neleri armonik (uyumlu) ses aralıkları olarak adlandırdığımızı anlayacaksınız: Katlama ile M +bir parçanın çeşitli türleri. Buna karşın yalnızca ikinci konsonansda uyumlu olarak arta kalanlar. Fakat katlama+bir parça tıpkı katlama+yarım gibi M +bir parçanın benzerleridir; -- Nitekim burada katlama adı altında katlamanın M +yarısı ile ilişki içerisinde katlamanın yarısı ve $M+1/3$ 'e nazaran katlama+ $1/3$ anlaşılmaktadır."

"Fakat 4M miktarındaki birinci dereceden katlamalar, misilleri içinde barındıran ikinci dereceden katlamalara nazaran birinci dereceye benzerdir. Şüphe yok ki konsonanstaki ikinci derece birinci dereceye göre daha zayıftır, çünkü ikinci derece benzerin de benzeridir. Aynı şekilde bu benzerlik üçüncüyle ve on ikinci (III ve XII, yani c ve c) arasında, dördüncüyle ve birinciyle (IV ve I, yani g ve g) arasında ilâ âhir devam eder."

"Fakat katlamalar+bir parçası, katlamalar+aynı parçasıyla benzerlik göstermektedir. Bu yüzden armonik değillerdir (bu uyumsuz oldukları anlamına gelmez)."

"Oktav+parçaları ile bunlara benzeyen katlamalar+parçaları artık uyum gösteremezler: Misiller+bir parça ve bunlara benzemeyen Misiller+parçaları daha evlâdır."

" Fakat bazen bazı armonik olmayan ses aralıkları başka bir konzonansla uyumlu hale gelir. Buna, iki ses aralığından hangisini işittiğinden şüphe duyan işitme duyusunun yanılması sebep olur. Örneğin; 1M+3/5 olan V VIII (ees g) ses aralığında önce V sonra VIII (ees sonra g) duyulduğu sanılabilir; IV (g) VIII (g)'nin vekili olduğu için duyulan sesin IV(g) olduğu kanaati oluşabilir ve bu ses bu yüzden V IV (ees g)'e benzer. Örneğin V(ees) ilk haliyle kulağa V(ees) gibi gelir, daha sonra XIV gibi gelir(?). 16 (VIII'in oktavı, yani g?) II IV'e (g g) aktarılırsa, bunun VIII'in yerinde durması mümkündür. Tıpkı 13'ün 16'nın (V yerine X, yani ees yerine ees) yerinde durması gibi. O zaman sanki V IV (ees g) duyulmuş gibi olur ve ses kulağa uyumlu gelir. Bu şekilde nispet edildiklerinden küçük olan M+parçalarının münasebeti uyumludur; tıpkı IV VII (g I?)'de olduğu gibi. Bu demek ki 1M+3/4, VII VIII (I g) gibi, yani 1M+1/7 gibi görünür. -- IV XI (c k) 1M+5/6'dır ve XI XII (k c) gibi görünür. -- Bu sebepten dolayı 5'li aralık 4'lü aralığa benzerdir; ve yine, eğer tiz olan ses daha fazla duyulursa, VI IV (c g) ses aralığı III IV (c g) gibi ve aynı şekilde III IV (c g) ses aralığı II III (g c) gibi görünür. Bu yüzden, III IV (c g) ses aralığının III VIII (c g) gibi görünmesiyle 4'lünün iki katı da uyumlu sesler arasında zikredilmektedir."

"Katlamaların (c c) ilk derecesinin adı sul küllx2'dir. -- 3M (c g)'e eş değer olan katlama+1/2'nin adı zü'l-küll+5'tir. -- İki katı+1/3'ün adı zü'l-küll+4'tür. -- Katlamanın (iki katının) adı da "zü'l-küll"dür. -- 1M+1/2'nin adı "zü'l-hams", yani 5'lidir. -- 1M+1/3 (c f) 4'lüdür. -- 1M+1/8'in adı tanînî'dir (büyük ikili); buna mete de denir. -- 243'den 1M+3/10'un adı fadl (fazlalık) ve bakiye'dir (kalan). Tanînî'nin 1/4'üne irha aralığı denir ve bu biçimde diğer ses aralıkları da belirlenir. Örneğin; 1M+1/4, 1M+1/5 ya da tamamı+1/5 gibi.

Bizim sistemimize ve terminolojimize uyarlıysak, burada açıklanan "Misî" teorisinden ortaya şu çıkar, aşağıda gösterilen sıralamayla, sonradan isimlendirilen ses aralıkları uyumlu sesler olarak görülür.

Oktav;

Beşli;

Dörtlü;

Majör (VIII X, g ees);

Minör (X XII, ees c);

Burada da birbiriyle, kolay anlaşılabilir aritmetik münasebetler içinde bulunan ses aralıklarının ruha daha hoş geldiği tasavvuru geçerlidir. Oktav ve Beşli'nin ses uyumu (telin 1/2 ve 2/3'ü) konusunda Pisagor'dan beri müzisyenler arasında hiçbir zaman bir tereddüt yaşanmamıştır. Fakat bizim nazariyatçılarımız dörtlüyü uyumlu sesler arasında mı yoksa uyumsuz sesler arasında mı zikretsek diye uzun uzun tartışmışlardır. Fârisî müellifimiz, beşlinin tersine çevrilmesi kavramını ön plana çıkarıyor; bizde artık Dörtlü'nün uyumlu ses olduğunu reddetmiyoruz. Fakat şu da enteresandır ki majör ve minörü de uyumlu sesler arasında saymaktadır. Bizim ortaçağ nazariyatçılarımızın eski Greklerle olan farklılıklardan dolayı onları doğrulamayı cesaret edemedikleri bir meseledir bu. Aynı bugün de okullarda kulağa çok hoş gelen bu konsonanslara (armonimizin bütün sistemi de bu konsonanslara dayanır) sık sık şu eskiden kalma "kusurlu" ibaresinin eklenmesi gibi.

"Misî" teorisi her ne kadar Safiyyüddîn ekolündeki Fârisî müellifler tarafından zekice tetkik edilmişse de Arap müellifler de bu esnada kendilerini bu konu hakkında yetiştirmişlerdir. Fakat Araplar majör ve minörleri armonik ses aralıkları arasında zikretmezler. Hatta beşliye bu kusurlu ibaresini eklemekte sakınca görececek birileri de çıkabilir, fakat bu ibare, dörtlü ve beşlilerin (18, 2 9, 3 10 ve benzerleri, sonra da 1 11, 2 12, 3 13 ve benzerleri gibi) münasebetlerinde en fazla ilişki bulunan makamları en mükemmel makamlar olarak gören kimselerce karşı çıkılacaktır.

Şimdiye kadar olan kısımdan anlaşıldığı üzere "MisI" vesilesiyle dizinin en önemli ses aralıkları olan oktav, beşli ve dörtlünün yerleri sabit bir şekilde belirlenmiştir. Fakat hiçbir yerde bu 17'li sistemin geriye kalan ses aralıklarının münasebetlerini belirgin bir şekilde gösteren bir çizime rastlayamıyoruz. Sayfa 21'de Ud üzerinde tarif edilen bu ses sistemine ve yine aynı sayfadaki "Şerefiye"ye isnat edilen gergin teli gösteren çizime bakıldığında, nazariyatçıların oktavın taksimatını 17 eşit ses aralığına bölmüş olabilecekleri düşünülebilir. Sadece "MisI" bu düşünceye aykırı olduğundan değil, o durumda aynı şekilde bulunan 17 ses aralığının 1/3'lük ses aralıklarına bölünmesi de mümkün olmayacağından bu düşünce yanlış olacaktır. Çünkü dizinin en mühim ses aralıkları olan oktav, beşli ve dörtlü öyle bir durumda saflıktan sapacaktır.

Birazdan göreceğimiz gibi bizim de çoğu zaman 1/3 dediğimiz sesler daha titiz nazariyatçılar arasında bütün bir ses aralığının üç eşit parçaya bölünmüş parçaları değildir.

Daha önce de belirtmiştim; ne kadar tutkulu birer riyaziyeci olsalar da Arap ve Fârisî nazariyatçılar bugünkü anlamıyla, yani seslerin münasebetlerini hesaplayarak ortaya çıktığı gibi bir monokord ortaya koymamışlardır: Tıpkı vaktiyle Guido von Arezzo'nun (çok basit de olsa) kendi monokordunu oluşturması gibi onlar da (göründüğü kadarıyla) geçerli saydıkları sestem hareketle, teli tecrübeyle bölerek (ölçerek) buna benzer bir şey teşkil etmişlerdir; doğrunun üzerinde kast ettikleri sese başta tahsis ettikleri noktayı rastgele bir sayıyla telaffuz edilen bölme biriminde mi görmüşlerdir, bu şüpheye düşmemek pek mümkün değildir.

İncelediğimiz yazmalardan sadece bazılarında bu mevzuyu hususen açıklamışlardır; zira birçokları bu diziyi zaten bilinen ve mevcut bulunan bir mefhum olarak görmekteydiler: Bu konuya en belirgin olarak ve monokord biçiminde, yalnızca Merâgî'nin muteber olan eserlerinde, Câmî'de ve kısmen Şirâzî'de rastlıyoruz.

Şimdi, Merâgî'nin monokordunu tamamladığı yöntemi aktaracağım:

Alfa'dan Beta'ya bir çizgi çizilir. -- Alfa Mutlak³⁸ sestir, yani 1, Beta da telin en uç üst noktasıdır.

Telin yarısı 18. sestir (oktav).

Telin birinci 1/3'ünün sonu 11. sesi (beşliyi) verir.

³⁸ Telin açık hali. (Çağman)

Telin birinci 1/4'ünün sonu 8. sesi (dörtlüyü) verir. 8 beta 4 parçaya bölünür; son çeyreğin sonuna 15 sayısı konulur.

Telin birinci 1/9'unun sonuna 4 sayısı (ikili) konulur.

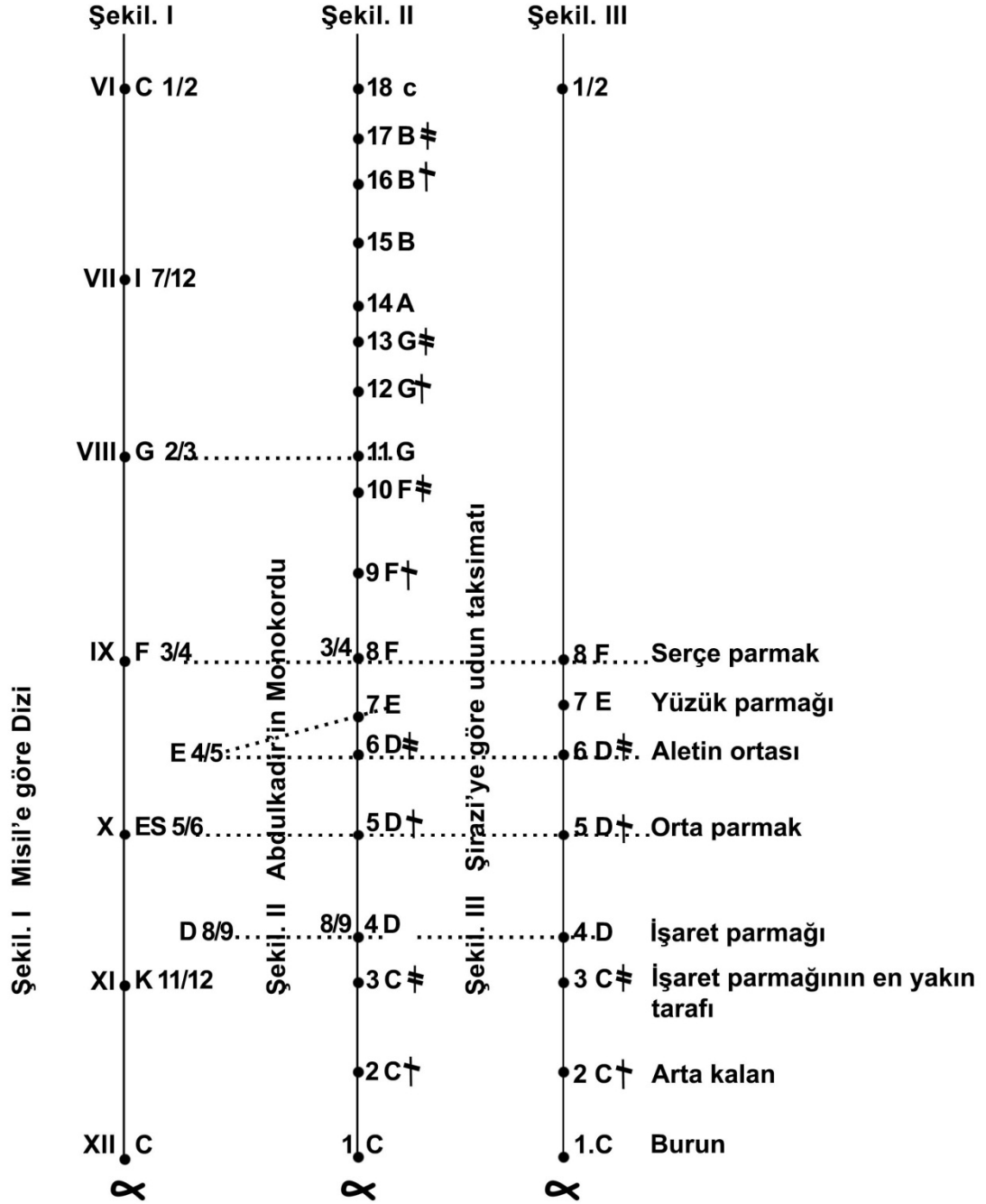
Şimdi 4 beta 9 parçaya bölünür, birinci 1/9'un sonuna 7 sayısı konulur.

8 beta 8 parçaya bölünür; aşağıya bunun gibi bir parça daha eklenir, böylelikle 5. ses elde edilir.

5 beta 8 parçaya bölünür; aşağıya bunun gibi bir parça daha eklenir ve yanına 2 yazılır.

2 beta 3 parçaya bölünür; böylelikle 12. ses elde edilir.

Tablo II.



2 beta dörde bölünür; en alttaki parçanın sonuna 9 gelir.

9 beta dörde bölünür; en alttakinin sonu 16'yı verir.

16 beta ikiye bölünür; bunun gibi bir tane daha alt tarafa ilave edilir ve elde edilen nokta 6 olur.

6 beta sekize bölünür; bunun gibi bir tane daha 6'nın altına ilave edilir ve sonuna 3 yazılır.

3 beta dörde bölünür; alttaki çeyreğin sonuna 10 gelir.

10 beta dörde bölünür; alttaki çeyreğin sonuna 17 gelir.

6 beta dörde bölünür; alttaki çeyreğin sonuna 13 gelir.

Son olarak 7 beta dörde bölünür; alttaki çeyreğin sonuna 14 gelir.

Abdülkâdir'in monokorduna nazire olarak Şîrâzî tarafından 8 perde bağına bölünmüş ud üzerinde taksim edilen beşliye göz atalım; örneğin:

alfa beta dörde bölünür ve ilk çeyreğin sonuna 8 yazılır, yani serçe parmağı.

alfa beta dokuzaya bölünür; ilk parçanın sonuna 7 gelir, yani yüzük parmağı.

8 beta sekize bölünür; bunun gibi bir parçanın "Misl"i en alta ilave edilir, böylelikle 5'i elde edersin, yani orta parmak.

5 beta sekize bölünür; bunun gibi bir parçanın "Misl"i 5'in altına yerleştirilir ve sonuna 2 yazılır, yani orta kalan.

2 beta dörde bölünür; ilk parçanın sonuna 9 yazılır; ardından 9 beta sekize bölünür, en altına bunun gibi bir parça eklenir ve o noktaya 6 yazılır; yani bu aletin ortasıdır.

Son olarak 6 beta sekize bölünür; 6'nın altına bunun gibi bir parça eklenir ve böylelikle 3'ü elde edilir; yani işaret parmağının en yakın tarafı.

Bu açıklamaya göre güvenilir bir şekilde tab. 2'yi, Abdülkâdir'in monokordunu ve ardından Şîrâzî'nin ud üzerindeki taksimatını oluşturabildim. Bundan yola çıkarak 1. figürdeki tel ile karşılaştırıldığında görülecektir ki, ana ses aralıkları olan oktav, beşli ve dördü "Misl"

teorisine (ve bizimkine) göre gerektiği yerleri alırlar. Fakat buna karşın ana ses aralıkları haricindeki ses aralıkları (bizde de 8/9 münasebetiyle bulunan ikili aralık hariç) bizdeki dizinin ses aralıklarıyla kesin bir uyum göstermemektedir.

Bir oktavdaki yerli yerince duran 18 sesin her birinin aralıkları ve birbirine olan mesafesi incelendiğinde yarım seslere nazaran üçlü seslerle daha az karşı karşıya kalındığı ilk bakışta dikkat çekecektir. Dikkat çeken bir başka husus da -tahmini bir bölme ölçüsü kabul edildiği takdirde- , ana sesi takip eden ses takriben 4/9, ikincisi 8/9 ve daha geriye kalan 1/9'a baliğ olur.

$$\begin{array}{ccccccc} c & & c\sharp & & c\# & & d \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \\ 4/9 & + & 4/9 & + & 4/9 & = & 1. \\ \underbrace{\hspace{3cm}} & & & & & & \\ 8/9 & & & & & & \end{array}$$

Daha önce de (ilk bölümde) bahsedildiği üzere, Araplar (ve Fârisî'ler) sistemlerindeki 17 sesi bir ses aralığının parçası gibi ya da diyagrama ait herhangi bir sesin yükseltilmesi ya da alçaltılması gibi değil, bağımsız ve tek başına düşünürler. Hatta yazmalarında üçlü sesler kavramı hakkında kesin bir açıklama bir yana, bunun sözü bile edilmez. Diğer taraftan ise neredeyse tüm müellifler tarafından en azından bir kere çizilmiş bulunan Ud'un sapı her yerde aralarındaki mesafelere göre beşliye kadar tamamen eşit sekiz perde bağına bölünmüş olarak, yani gerçek üçlü sesler ile gösterilmiştir. Aynı meseleye diğer müelliflerden azımsanmayacak derecede ve diğer müelliflerin kendi monokordlarına dayanarak elde ettikleri taksimattan tamamen tezat olarak Abdülkadir ve Şirâzî'de de rastlıyoruz. Bu tezat sadece şu sebepten kaynaklanmaktadır; önce geçici olarak seslerin sırası, daha sonra hangi telde buldukları belirtilmiştir. Diğer müelliflerin üçlü seslerin taksimatlarını doğru verip vermediği konusunu burada belirsiz bırakalım. Halbuki en azından eski okullarda/ekollerde bu tahminden bahsetmek ve diğer suni taksimatt (az önce gösterdiğimiz monokorda göre) Fârisî hocaların icadı gibi görünmektedir.

Ayrıca Arap-Fars okulunda/ekolünde bu 17 ses ile iş henüz bitmiş değil. Bu okul/ekol bunlar haricinde çok fazla olmasa da tetrakort içerisinde bulunan daha küçük ses aralıklarını

gösterir. Buna da "lahni", yani modüle eden ses aralıkları derler. Bunlar arasında büyük orta ve küçükleri, küçükler arasında da küçüğün büyükleri, küçüğün ortaları ve küçüğün en küçükleri (hepsi de rakam ve ölçülerle ifade edilerek) ayrımını yaparlar. Şöyle ki; modüle eden (üç) büyük ses aralıkları şu şekilde tarif edilebilir: Dörtlünden bölünmüş, bölünenden daha küçük bir bakiye gösterilir; tek tek isimlendirecek olursak: 1 tam+1/4, 1 tam+1/5, 1 tam+1/6. (Bu üç büyük olan ses aralıkları aşağı yukarı tam ses aralığına ya da bizim sistemimizin ikinci ses derecesi olan "d"ye denk geliyor; sonra da ikinci ve dördüncü ses kademesi arasındaki ara sesler olarak d-f sesleri gelir.) - Ortadaki modülasyonlardan da üç tane vardır. Bunlar "bu modülasyonları katlayıp dörtlünden çıkardığımız vakit katlamalardan değil ses aralığından daha küçük bir bakiye bırakan modülasyonlardır; yani: katlamadan çıkarılmış kısım+1/7, 1/8, 1/9." - Bunun peşinden de (yukarıdaki üç sınıfa ayrılmış) küçük modülasyonlu ses aralıklarını meydana çıkaracak kısımlar gelir, yani: "(bütünün) 3M'sinden çıkarılmış kısım+1/10, 1/11, 1/12 ve 1/13; 4M'sinden çıkarılmış kısım+1/14, 1/15 ve 1/16; 3M'sinden çıkarılmış kısım+1/17, 1/18, 1/19 ve 1/20; nihayet dörtlünün 6M'sinden çıkarılmış kısım+1/2;" böylelikle (dörtlünün içerisindeki) "büyük, orta, küçük ve en küçük modülasyonlu ses aralıklarının" sayısı 18'e ulaşır, bunlardan da 15 kadarı büyük ikili (c-d) kadar yer kaplayacaktır!

Görülmektedir ki bu ekol kendine ve müntesiplerine kısmen ufacak ses aralıklarından oluşan bir diziyi (118. milyona kadar ulaşan rakamlarla yan yana dizilmiş atomlar gibidir bunlar) hesaplamayı ne kadar zorlaştırmıştır, bunları insan aklı almaz; bu ses aralıklarından hiçbiri bütün dörtlü ele alındığı zaman monokordun ses aralıklarıyla örtüşmez ve bunlar arasında bu ekolün başka yerlerde konsonanslı diye açıkladığı küçük veya büyük üçlülerden hiçbiri olmadığı gibi saf bir ikili aralık da ayırt edilemez; bunlar ileriki safhalarda uygulamalarına dair hiçbir ipucu görülmeyen ses aralıklarıdır.

Bu ekolün sistemini tamamıyla ortaya koymak elinizdeki çalışmanın kapsamını aşacağından bu bölümü burada bitirmeyi uygun buldum.

Meraklı okuyucular için şüphesiz çok cazip bir ilave olarak yazının sonunda hususen eklenmiş bir bölüm bulunmaktadır. Bir 15. yy. Fârisî filozofun "Armoni Kaidelerine Dair" dediğimiz bu bölümü metnin içine dahil etmek istemedim, zira ele aldığımız meseleyle alakalı olarak bu Farisi ne Arap, ne Fârisî müziği müelliflerinden, ne de eski veya yeni ekollerden birinden sayılamaz. O sadece eski Pisagorcuların sistemini kendince açıklamıştır.

2.6. Üçüncü Bölüm

Seslerin biraraya getirilmesine (kompozisyon, terkip) ve makamlara (Cem' ya da Perde) dair.

Makam adı altında, oktavin ses aralıkları içerisinde seslerin düzenini, farklı büyüklük münasebetleri göz önünde bulundurularak kaidelerine göre düzenlenmesinden müteşekkil belli başlı ses sıralamaları, bir başka deyişle nağmelerin icrasını tertib eden formüller anlaşılmaktadır.

Farklı dönemlerde farklı ülkelerdeki müelliflerin hususi olarak açıkladıkları gibi, ben de, hiç bir ilave yapmadan ya da batılılaştırmadan, anladığım kadarıyla bu makamları ya da formülleri aktaracağım.

Doğulu'ların makamlar (ana makam, şube, avaze vs.) ve unsur, gezegen, gök cisimleri, gün ve saatler arasında bir münasebet kurmaları ve belli başlı makamlarla hakim olan gezegenin kast edilen hususiyetleriyle ilişki kurmalarına burada yalnızca biraz değineceğim. Esasen bu durum sistem hususunda üstatlara da çıkarım yapmak için sebep vermiyor. Makam tablolarında buna dair notları vereceğiz.

Arapların Makamları:

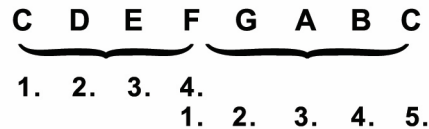
Eğer bizde zikredildiği şekliyle eski ya da kilise makamları hakikatte yalnızca, içinde takriben sadece tek bir sesin dizide aşağı inip yukarı çıkmasıyla ahenkten dolayı yada (çok sesli çınanın devreye girmesinden itibaren) akort uğruna değişime maruz kaldığı tek bir dizinin (diatonik) oktav cinsleriyse; ve eğer bizim modern müziğimiz, majör ve minör modlarından (büyük ve küçük üçlü ile) müteşekkil yalnızca iki diatonik ses dizisini kullanılabilir kabul ediyorsa, Araplar kıyas götürmez derecede daha fazla makam sayarlar: Araplar, tam ses aralığını üçe bölmeleri nedeniyle, oktav içerisindeki bu küçük seslerin değişken sıraları neticesinde, yine yalnızca (kendi kavramlarına göre) armonik açıdan daha hoş münasebetler ortaya koyan birleşimleri tercih ettikleri ve bunlara kıdem attıkları sayısız birleşim bulurlar.

Arap makamlarına dair en tafsilatlı malumata, makamları ud tasviri üzerinde gösteren daha eski Arap müellifte rastlıyoruz: bu müellif sesleri, üzerinde bulunduğu tel ve perde bağlarıyla tasvir ediyor. Bu düstur üzere eserinde 12 makam ve 6 âvâzeyeye rastlıyoruz.

Mesela, "Uşşak makamını şu şekilde bulursun: ikinci telde dördüncü perde bağı, sonra birinci perde bağı; üçüncü telde yedinci, dördüncü, birinci perde bağı; dördüncü telde yedinci, dördüncü, birinci perde bağı." -Bu şekilde uşşak dizisi verilmiştir. Müellif aynı şekilde -hatta devamında tel ve perde bağı sayısını gösteren bir tablo ilave ederek- geriye kalan makamları tarif ediyor. Bunlar; neva, bûselik, rast, ırak, İsfahan, zirefkend, büzürg, zengüle, rehâvî, hüseyinî ve hicaz'dır; -Aynı şekilde 6 âvâzeyi tarif ediyor: şehnaz, mâye, selmek, nevrûz, gerdâniye, geveşt.

Müellifin talimatlarını adım adım izleyerek ilk önce bir çeşit ud tablaturası meydana getirdim (İlavelerde). Bu tablaturaya göre yalnızca bir kaç kere talim ederek hiç zorlanmadan bu makamlar aslına uygun olarak icra edilebilir. Bu tablaturanın kaidelerini hatasız verdikten sonra anca, makamları arap sisteminin rakamlarıyla ve aynı zamanda benim yöntemimle notaları doğrudan doğruya gösterdim. Birinci bölümde zikrettiğim nedenlerden dolayı C dizisini örnek dizi olarak belirleyerek, D dizisinde yazılmış makam formüllerini, karşılaştırma yapmak isteyen okurların işini kolaylaştırmak için C dizisine göçürmeyi işlevsel buldum (İlaveler 2. sayfadan itibaren). Aynı sayfalarda makamların yanı sıra formüllerin yapısını da kendi sistemimize göre aşağı yukarı düşünebileceğimiz şekilde sayfanın kenarına ilave ettim. Aşağı yukarı diyorum, çünkü notasyon sistemimiz bu tam ses aralığındaki daha küçük aralıkları ifade etmede muktedir olmadığı için bunları yarım seslerle aktarabiliyoruz..

Formül ya da zikredildiği şekliyle makamları gösterdiğimiz için, müellifimizle beraber bu makamların hangi şekilde meydana geldiğini inceleyeceğiz. Müellif, daha aslî diatonik dizinin açıklamasında;



bu dizinin iki unsurdan meydana geldiğini dikkatimize sunar, yani, alt kısımda bir dördlü, üst kısımda da (dörtlüye bağlı) bir beşli vardır. Bu sekiz sestem müteşekkil dizinin içerisinde ve

aslında 1 - 8 (c - f) dörtlüsü ve 8 - 18 (f - c) beşlisi içinde, makamları bu şekilde karakterize eden modifikasyonlar mevcuttur. 1. ve 8. ve daha sonra 8, 15 ve 18. sesler değişmez, sabit sesler olarak telakki edilir; bunlar arasında bulunan sesler değiştirilebilir olanlardır, yani, kendi aralarında birbirlerinin yerlerini alabilirler. Mesela, 1 4 7 8 - 1 4 5 8 - 1 2 5 8 vs. - aynı şekilde: 8 11 14 15 18 - 8 11 12 15 18 - 8 9 12 15 18 vs.

Müellif, 1'den 8'e kadar olan sesleri kapsayan dörtlüye farklı çeşitleriyle beraber birinci tabaka; 8'den 18'e kadar olan sesleri kapsayan beşliye farklı çeşitleriyle beraber ikinci tabaka demektedir.

Müellifin ilk tabakası muhtemel çeşitlilikler açısından yalnız yedi bölüm vardır. İkinci tabakada bunlardan elbette daha büyük miktarda vardır, çünkü 8. ve 15. sabit sesler arasında bulunan değişikliklerden başka 15. ve 18. sesler arasında bir kaç değişiklik daha vuku bulur: Müellifimiz ikinci tabakada pn iki değişiklik olduğunu söyler.

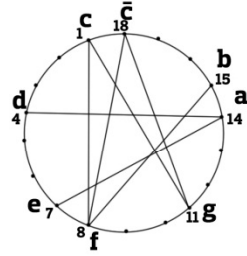
Bundan sonra değişiklikleriyle beraber bu iki tabakayla ilgili bilgilere "İlaveler" kısmında ulaşılabilir. Orada bu tabakalar müellifin metoduna göre sayılarla ve aynı zamanda bizim burada kullandığımız metodumuza göre notalarla tasvir edilmiştir. Birinci tabakanın yedi değişikliğinin yanına ikinci tabakanın değişikliklerini ilave ettik. Bakıldığında görülecektir ki ikinci tabakanın yedinci değişikliğine kadarki kısım, birinci tabakanın (sabit sesler arasındaki ses aralıklarının konumu açısından) birebir aynısıdır.

Her iki tabakanın ilk altı değişiklikleri birleşimleriyle birlikte mükemmel ilk altı ana makam olarak tavsif ediliyor. Bunlar; Uşşak, Nevâ, Bûselik, Rast, Zengüle ve Isfahan. - (Müellif ilk tabakanın yedinci bölümü hakkında bu bölümün ikinci tabakanın yedinci bölümüyle irtibatlandırılması halinde hoş bir bağlantı kuramayacağını söyler). İki tabakanın altı bölümünün birbiriyle ilişkisini Arap müellif bilhassa çizimini yaptığı altı daire içerisinde gösterir. Ses aralıklarının dörtlü ve beşlilerin münasebetlerinde nasıl gözüktüğü bu dairelerden belli olacaktır. Aynı zamanda bu türdeki çoğu ilişkinin yer aldığı ses dizisi kombinasyonları diğer hepsinden daha mükemmel görülecektir. Bunun için tablo 3'e bakılabilir. Müellif az önce gösterdiğimiz şekilde iki tabakanın birincisinde yedinciye, ikincisinde ise on ikinciye inerek bölümleri ve çeşitleriyle gösterdikten sonra ilk tabakanın bölümlerinden her birinin ikinci tabakanın on iki bölümünden her biriyle nasıl bağlanabildiğini ortaya koyar. Bunlardan 84 kadar farklı formül veya kombinasyon meydana çıkar. Bunlar arasında ilk altı ana makam haricinde (bizim de tanıdığımız) diğer altı makam da olmak üzere toplam 12 ana makam yer alır.

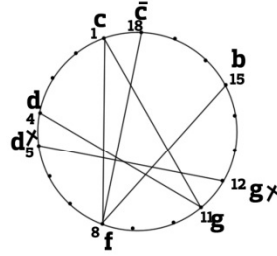
Tab. III.

Birinci tabakanın ilk altı bölümünün ikinci tabakanın buna mütekebil ilk altı bölümüyle birleşimi. Buradaki ses aralıklarının karşılıklı ilişkisinin gösterilmesi.

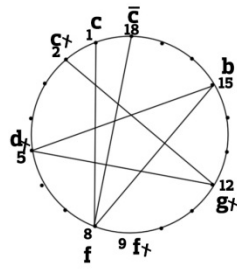
I. Daire: Uşşak Makamı



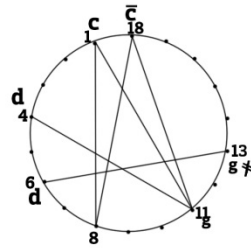
II. Daire: Nevâ Makamı



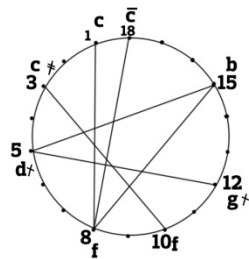
III. Daire: Bûselik Makamı



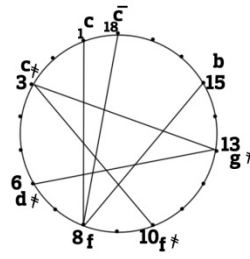
IV. Daire: Rast Makamı



V. Daire: Zengüle Makamı



VI. Daire: Isfahan Makamı



Bunların sayısız birleşimlerini tasavvur etmek için İlaver sayfa 5'e bakılabilir. Burada söz konusu birleşimler müellifin verdiği tablolara göre rakamlarla ve notalarla gösterilmektedir. Bununla birlikte müellif bu 84 devirden bazılarının gizli, bazılarının da ahenksiz olduğunu belirtir. Ahenksiz olanlar üçlü münasebetlerinde ses aralıkları meydana gelen devirlerdir. Mesela "ikinci tabakanın beşinci bölümünün birinci tabakanın beşinci bölümüyle ilişkisi"; böylelikle üçlülerden dört ses aralığı elde edilir; "zira bilirsin ki üçlünün dört ses aralığı ahenksizdir (?) çünkü bu ses aralıkları dörtlü telini (inici olarak) aşar."

"Bu bölümlere derya da denir. Buna göre dördüncü dairenin birinci deryası (1 4 6 8 11 13 15 18) 1 4 6 8'dir; ikinci deryası dört başka sestem, yani, 4 6 8 11'den meydana gelir; üçüncüsü 6 8 11 13'tür; dördüncüsü 8 11 13 15'tir; beşincisi de 11 13 15 18'dir"*. (* bizim usulümüzce şöyle yazılabilir:)

Demek ki buna göre derya, iki tabakanın bağlantılı bölümleri veya devirlerinden çıkarılan dört sestem ibaret kesitlerdir. Bu kesitlerden sekiz sesli bir dizide yalnızca beş - dokuz seslilerde ise (bu dokuz seslilere ikinci tabakada yedinci bölümden itibaren rastlanabilir) altı tane olabilir. "Fakat ilk derya (verdiğimiz örnekte) aslen (birinci tabakadaki) dördüncü bölümdür; ikinci derya (bu deryayı meydana getiren ses aralıklarının münasebeti bakımından) beşinci bölüme çok benzer; tıpkı üçüncü deryanın altıncı bölümle, dördüncü deryanın beşinci bölümle (aslında bu dördüncü bölümdür) beşinci deryanın da beşinci bölümle örtüşmesi gibi". Deryalar görüldüğü kadarıyla yeni bir ses sıralaması türü veya kombinasyonu teşkil etmez. Bu yüzden bunlara çok fazla dikkat etmeyeceğiz. Lakin bazı müellifler ses sıralamalarının yapısını açıklamak için bunlara önem atfeder. Biz ise makamları veya formülleri bulduğumuz haliyle ve devirlerin bütün sırası içerisinde nasıl gösteriliyorlarsa öyle ele almakla iktifa edeceğiz. Diğer taraftan müelliflere göre yalnızca 17 aslî derya mevcuttur. Zira (abdülkadir'in açıklamasına göre) her ses bir defa bir deryanın başı olur.

(Kitabın sonlarında iki tabakanın kombinasyonlarını ele aldığımız kısma bakıldığında anlaşılacaktır ki, bu kombinasyonlar müellifin 84 tane, yani 7x12, olduğunu söylemesine rağmen 72 adettir. Bu eksiklik müstensihthen midir yoksa müellif ilk tabakanın yedinci bölümünün pek içine sindiremediği kombinasyonunu red mi etmiştir, bunun kararını ben veremem.)

Villoteau makamları bizim müellifin aktardığı gibi, ikinci tabakayı teşkil eden beşlilerin birinci tabakanın kopyası olduğundan bahsetmemiştir. Makamları, incelediği müelliften

olduğu gibi almış gözüküyor. Villoteau'da tabaka adı altında yalnızca, makamların dörtlü devirde ortaya çıkan göçürmelerine rastlıyoruz. Burada 12 makamdan her birinin dörtlü devirde 17 göçürme (sirkülasyon) meydana getirdiği için, (Villoteau'nun zikrettiği şekliyle) tabakanın sayısı 204'den aşağı değildir. Bunları gerçekten de (rakamlarla, Kantemir'in işaretleriyle ve kendi metoduyla) Panckoucke'nin Octav neşriyatında 41 sayfada bizlere sunuyor. Burada aynı şekilde 84 kombinasyonumuzun 17 göçürmesini göstermek isteseydim, bunun pek faydsı olmazdı, muhtemelen okuyucu da bundan ötürü pek minnettar kalmazdı, zira bunların sayısı 1428'i bulacağından altından kalkılamayacak bir hacim teşkil edecekti, bu yüzden bana da lüzümsüz göründü. Ayrıca Villoteau tarafından gösterilen gerçek Arap makamları, ehemmiyetsiz ve nadir olanları hariç, burada İlaveler kısmında verdiğimiz makamlarla birebir örtüşmektedir.

Bu 17'li sistemin makamları ve makamların dizideki sabit sesler arasında değişken konumlarından meydana gelme prensibi, Arapları başkalarının sistemlerinden ayırd eden tamamen Araplara özgü bir mefhumdur.

Arap-Fars ekolü makamları:

Seslerin münasebetleri bölümünde zikrettiğimiz küçük ses aralıkları miktarıyla Arap-Fars ekolü sonsuz miktarda cins, makam ve alt birimi ideal biçimde ortaya koyabilmiştir. Bunlar içinde mesela kuvetli ve yumuşak bir cins vardır; bu cins tertip eden, biçimlendiren ve renklendiren olmak üzere alt birimlere ayrılır; ve bu alt birimlerden her biri yine sert, ılımlı ve zayıf çeşitlere ayrılır; bu çeşitlerden her biri de birbirinden ayrılmış ya da birbirine bağlı olabilir; o zaman bunların her biri farklı sayılarda göçürmeler meydana getirebilir. Bu ekolün müellifleri neredeyse sayısız miktarda çizim ve tablolarla bunları göstermeye gayret etmişlerdir. Nihayet hepsi şunu itiraf ederler: söz konusu bu çok sayıdaki "modüle eden ses aralıkları" (lahin) farazi bir ses aralığı yerine yakındaki daha tiz veya pes ses aralıklarından birine ihtiyaç duyulamayacak kadar küçüktürler; yine bütün bu cinslerin ve çeşitlerin yahut bunların alt birimlerinin musikide tatbiki mümkün değildir. Böylelikle son olarak bu ekol müelliflerinin, ananevi Arap makamlarına aynı isimle ve aynı prensiple geri döndüklerini ve her iki ekolün sistemini tamamen birleştirdiklerini görüyoruz. İki tabakanın tasviri için bu ekolün müelliflerinin formüllerini, benim haricimde bu müelliflerin risalelerini okumaya muktedir olanlara fayda sağlayacağını düşündüğüm açıklamalarımı da ilave ederek açıklayacağım. Makamların formüllerindeki (çıkıcı) ilerleme ya komşu olan en yakın ses

aralığına, ya da orta seslerin atlanmasıyla Taniniye, yani ikiliye olmaktadır; bu üçlü ilerleme 2,3, ve 9 rakamlarıyla gösterilmektedir. (Dokuz rakamı yerine, yazıda 9 rakamına denk düşen tanini de yazılabilirdi.) Mesela birinci tabaka uşşak makamında ; 9 9 2; - nevâ makamında: 9 2 9; - bûselik makamında: 2 9 9; - rast makamında 9 3 3; - hüseyinî: 3 3 9'dur vs.

Birinci tabakayla (1'den 8'e kadar) ikinci tabakanın (8'den 15'e kadar) birleşiminden makam denilen bir devir meydana gelmektedir. (Arap makamlarının izahında da anlattığımız üzere her devir makam olarak telakki edilmez.)

Arap-Fars ekolü üstatlarının açıklamalarına göre iki tabaka şu şekildedir:

Birinci Tabaka					İkinci Tabaka							
I	1 ⁹	4 ⁹	7 ²	8	I	8 ⁹	11 ⁹	14 ²	15 ⁹	18		
II	1 ⁹	4 ²	5 ⁹	8	II	8 ⁹	11 ²	12 ⁹	15 ⁹	18		
III	1 ²	2 ⁹	5 ⁹	8	III	8 ²	9 ⁹	12 ⁹	15 ⁹	18		
IV	1 ⁹	4 ³	6 ³	8	IV	8 ⁹	11 ⁹	14 ²	15 ⁹	18		
V	1 ³	3 ³	5 ⁹	8	V	8 ³	10 ²	12 ⁹	15 ⁹	18		
VI	1 ³	3 ⁹	6 ³	8	VI	8 ³	10 ⁹	13 ³	15 ⁹	18		
VII	1 ⁹	4 ²	5 ³	7 ²	8	VII	8 ³	10 ³	12 ³	14 ²	15 ⁹	18
					VIII	8 ⁹	11 ³	13 ³	15 ³	17 ²	18	
					IX	8 ³	10 ³	12 ⁹	15 ³	17 ²	18	
					X	8 ³	10 ²	11 ⁹	14 ³	16 ³	18	
					XI	8 ⁹	11 ³	13 ²	14 ³	16 ³	18 *)	

Birinci devir ikinci tabakanın birinci bölümüyle birinci tabakanın birinci bölümünün birleşmesinden meydana gelmektedir.

İkinci devir ikinci tabakanın ikinci bölümüyle birinci tabakanın birinci bölümünün birleşiminden meydana gelmektedir.

Üçüncü devir ikinci tabakanın üçüncü bölümüyle birinci tabakanın birinci bölümünün birleşmesinden meydana gelmektedir.

Bu minval üzere ikinci tabakanın 13 bölümü birinci tabakanın birinci bölümüne eklenmektedir; daha sonra geri kalan bölümler yedinci bölüme kadar eklenmektedir. Bu 91 devri meydana getirir.

Üstatlar tertip edilmiş ses silsilesine perde demektedirler; en meşhur olanları o 12

makamdır (Arapça "şütud [tekil "şedd] de denir). Bunlar 91 devirden seçilmiştir, "çünkü ana seslerine geri dönerler". Diğer birleşimlere Cem denir; bunlar ahenkli olduğu gibi ahenksiz de olabilir. Yalnızca tamamen ahenkli olanlar Perde'dir. Bir diğer birleşimlere de terkip (kompozisyon, birleşim) denir. Bu ekol ana makam olarak dört makamı zikreder. Bunlar uşşak, rast, hüseyni ve hicaz'dır. Diğerleri bunlardan türemiştir. Mesela nevâ ve bûselik uşşak makamına aittir; ses aralıkları uşşakta mevcuttur. Zengüle rast makamına aittir. Zirefkend, ısfahan ve rehavi hüseyni makamına aittir. (Rehavi'de mevcut bulunan sesler Zengüle'de de mevcut imiş.) Irak ve büzürg makamının ses aralıkları hicaz makamıninkiyle aynı olmasından dolayı hicaza aittir. İlaveler s. VIII ve devamında okur, Arap-Fars ekolünün de 12 ana makamını bulacaktır. Ehemmiyetsiz görünen varyantları hariç Arap müelliflerden gösterdiğimiz makamlarla tamamen örtüşecek surette bu makamlar meşhur Abdülkâdir'de de mevcuttur. Ardından 6 âvâze aynı müellif tarafından (udun teli ve perde bağlarıyla ilişkilendirilmiş) gösterilmiştir.

Nihayet, hem de ilk defa burada, (bildiğimiz kadarıyla) Arap müelliflerin üzerine düşünmediği, Fars ekolünde ise üzerine kafa yorulmuş Şube'leri buluyoruz. Bunlar 24 tanedir. Bunları en tafsilatlı biçimde Abdülkâdir açıklamıştır. Onun yazılarından (sayılarla açıklandığı üzere İlaveler sayfa IX ve devamında) bu Şube'leri zaman zaman ilave edilen yeni seslerle ve farklı başlangıç seslerinden yola çıkarak derledik. İsimleri şu şekildedir: 1) Dügâh, 2) Segâh, 3) Çârgâh, 4) Pençgâh, 5) Aşîran, 6) Nevrûz-i Arabî, 7) Mâhur, 8) Nevrûz-î Hârâ, 9) Hisar, 10) Nevrûz-î Bayâtî, 11) Nühüft, 12) Uzzal, 13) Eviç, 14) Nîriz, 15) Müberkâ, 16) Rekyeb, 17) Sabâ, 18) Humâyun, 19) Nihâvend, 20) Zâvelî, 21) İsfahânek, 22) Rûh-i Irak, 23) Muhayyer, 24) Hûzî.

Makamların göçürölmelerine dair başlıca bir bölüm vardır. 17 sesin her birinden hareketle değil, bir makamın dörtlüye veya beşliye (Rast ya da Dügâh, çok nadir Bûselik sesine, c, f ya da a) aktarılması suretiyle makamlar göçürölür. Ana makamlarda elde edilen ses sıralamalarının (daha evvelki Arap üstatların Derya yöntemine göre) ilave edilen makamlarda tekrar kısmen zuhur etmesi ve makamların belli kısımlarının ve makamların farklı birleşimlerinin Şube'leri nasıl meydana getirdiği de açıklanmıştır.

Nihayet, makamlarda bulunan çıkıcı, inici ya da başladığı yere dönen karakteristik seslerin nasıl yapılacağını gösteren çeşitli figürleri ele alan başlıca bir bölüm de vardır. (Örnekler eksiktir.) Böylece her figürün kendine has bir sıfatla farklı isimlendirilmesi gayet tabiidir.

Belli başlı bazı makamlar ruha cesaret, zevk ve huzur vermede elverişlidir: bu makamlar Uşşak, Nevâ ve Bûselik'tir; bu yüzden bu makamlar Türkler, Etiyopyalılar ve İran'ın dağlık bölge sakinleri için münasiptir. Rast, Nevrûz, Irak ve Isfahan gibi makamlar mutedil bir etkiye sahiptir. Bu yüzden daha sakin bir ruha sahip kişiler, dolayısıyla orta bölge sakinleri için münasiptir. Nihayet Büzürg, Rehâvî, Zirefkend, Zengüle ve Hüseyinî gibi geriye kalan makamlar daha naif, hüznü ve rahatlatıcıdır. Bu yüzden birşiri bestelerken içeriğe uygun bir makam seçmesi icab eder.

Az önce zikredilen 12 makamın içerisinde bizim makamlarımızla uyum sağlayan ve müzisyenlerimizin bunları anlayabileceği yalnızca 2 makam vardır. Bunlar Uşşak ve Nevâ makamıdır. Uşşak makamı bizim majör dizimizle, Nevâda minör dizimizle örtüşmektedir. Gerçi bunlar arasına çıkıcı f moll dizisiyle karşılaştırılabilecek olan Bûselik makamını da ilave edebiliriz. (Fakat biz insanı neşeye, huzura ya da cesarete teşvik eden makamlar arasında ne c moll'ü ne de f moll'ü sayabiliriz.)

Şimdiye kadar bu ekol hakkında yazılanlardan şu neticeye varılabilir: Araplar (ve bu ekolün Fârisîleri) makamlarının bütün tesirinin yalnızca bu makamların ses sıralamalarının çeşitliliği ve münasebetlerinde olduğunu düşünürler. Bu yüzden makamları her göçürmede tabiatlarını muhafaza ederler ve (tiz veya pes entonasyonun yol açtığı muhtelif tesirleri bir yana bırakırsak) bir makamın başka bir sese göçürülmesine hususi bir renk atfetmezler.

Yeni Fârisî sisteme göre makamlar:

İran'da sonradan ortaya çıkan sistemdeki makamlar, 12 makam ve 6 âvâze isimleri haricinde Arap makamlarıyla hiçbir benzerlik göstermezler. Bu makamlar yalnızca diatonik şekil veya ses formüllerine meydan veren 12'li sisteme dayanırlar.

Bu formül veya makamları sırf bu hususa hasredilmiş Farsça bir risalede buluyoruz. Bunlar kendi notalarımıza aktarabileceğimiz şekilde yazılmışlardır.

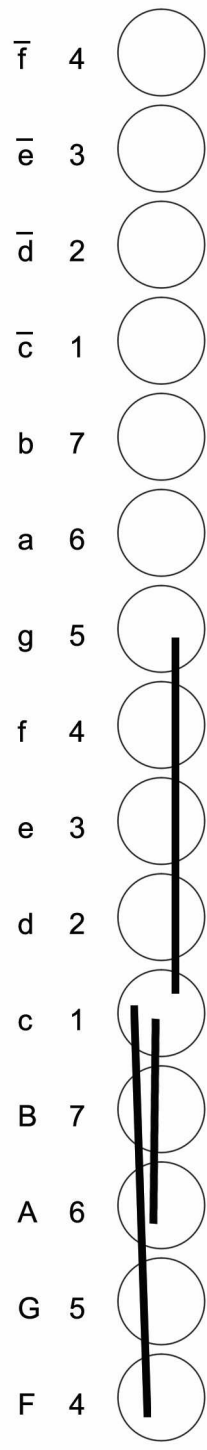
Her makamın müellifi yazısının bir sahifesini bunları izah etmeye ayırır. Alttaki örnekte görüleceği üzere üst üste konmuş 15 daire F'den f'e 15 sesi diatonik sırayla gösterir ki, bu da iki oktavlık bir skala verir. Bu dairelerin içine siyah çizgiyle tam ortadan ana makamı belirleyen seslerin genişliğini çizer. Sonra iki kırmızı yan çizgiyle iki başka avaze veya şubenin genişliğini çizer. Bu şubeler adeta gövdesinden çıkıyormuş gibi tam ortadan çıkarlar.

Burada gösterilen örnekte rast makamı verilmiştir. Bu makamın genişliği A'dan c'ye kadardır. İki avazesinden biri F'den c'ye kadar ki Müberka, diğeri de c'den g'ye kadar ki pençgah'tır.

Şeklin yanındaki metinde ise müellif makamın formülünü notalarıyla şöyle açıklar:

"Rast makamı, doğru olandır. Yek'de (c) başlar, oradan aşağıki Heft'e (B) - aşağıki Şeş'e (A) - iner. Sonra tekrar alt Heft'e, oradan da karar kıldığı Yek'e gider. Üç tam ses beş tını, genişliği: aşağıki Şeş'ten Yek'e kadar (A'dan c'ye)".

Müellif makamlarını izaha böylece devam eder. Bu sebepten makamları hemen bizim sistemimize göre notaya dökmek zor olmadı. Zira burada ne 1/3'lük seslerden ne de büyük veya küçük yarım seslerden değil, yalnızca tam ve yarım seslerden bahsedildiğinden bunları göstermek için bizim sistemimiz tamamen yeterlidir.



Okur bütün makamları ve bu makamların formüllerini İlavelerde bitamam notalarıyla bulabilir. Şöyle ki:

1) 12 ana makam (makamat)

Rast; İsfahan; Hicaz; Irak; Rehavi; Zengüle; Uşşak; Neva; Buselik; Büzürg; Zirefkend; Hüseyî.

2) 24 şube

Müberka; Pençgâh; Segâh; Hisar; Maklub; Irak'ın şubesi; Rekyeb; Bayâtî; Dügâh; Muhayyer; Aşîran; Nevrûz-î Sabâ; Humayun; Nühüft; Arap Nevrûzu; Acem; Çârgâh; Uzzâl; Nîriz; Nişâburek; Nevrûz-î Hârâ; Mâhur; Eviç.

3) 6 âvâze

Gerdâniye; Selmek; Mâye; Geveşt; Nevrûz; Şehnaz.

4) Makamlarla beraber şubeler.

Şubeler arasında bulunan makamlar bizde * ile belirtilmiştir.

5) Her biri başka bir makamdan türeyen âvâzeler.

Kenarlarda bulunan akraba olan makamlar bizde * ile belirtilmiştir; âvâzeler ortada bulunmaktadır.

Burada 12 makam, 24 şube, 6 âvâze, makamlarla şubelerden müteşekkil 12 birleşim ve son olarak âvâze ve makamlardan müteşekkil 6 birleşim, yani toplamda 60 tane formül mevcuttur.

Makam olarak gösterilen ve adlandırılan bu formüllerde birleşik bir sistem görememekle birlikte bu makamların pratik uygulanabilirliğini de (melodik formül olarak) göremiyorum. Henüz kesin bir fikir edinememiş olsam da bir dizideki başlıca seslerde kendini belli eden melodik yakınlıklar dikkatimi çekmektedir. Bizim (avrupâî) bakış açımıza göre Fârisîler daha doğru bir yol üzereydiler; bu nevî keyfi formüllerin kalıpları içine sıkışmış

olmalarına rağmen, mûsikîyi de bu yol üzere incelememeliydiler.

Bu yeni Fârisî sistem makamlarıyla daha evvelki Arapların makamları karşılaştırıldığında okur, bu devrin Fârisîlerinin (ve Arap-Fars ekolü erbablarının) makam sayılarını, ilk defa kendilerince adlandırılan ve özel isimlerle ifade edilen 24 şubeyle arttırdıklarını görecektir. Ayrıca bu şubelerle makam ve âvâzelerin birleşimlerini icat etmişlerdir; nitekim Araplar yalnızca 12 makam ve 6 âvâzeyi bilmekteydiler.

Orada, Fârisî üstatların yeni (avrupâî) 12'li sistemi, sanatın büyümesine katkı sağlaması gayretiyle, daha ziyade Şark mantığı ve üslubuyla gezegen ve gök cisimleri arasında hayalî bir bağlantı kurarak efsanevî tumturaklarla sarıp sarmaladığı da görülecektir. Böylelikle bu süreç, Fârisî sözlüklerde orada ya da burada yazılmış bulunan makam isimlerinin (yani şube isimleri) bir çoğunun ilk defa ortaya çıktığı şüphesinden ârî olmuştur;

2.7. Dördüncü Bölüm

Ritim (İkaa) ve Zaman Ölçüsüne dair

Arap ve Fârisî mûsikî müellifleri zaman ölçüsü ve ritim mefhumları hususuna büyük bir önem atfetmişler ve titiz ve ayrıntılı bir şekilde bu hususu incelemişlerdir. Bu konu hakkında, "müzik, ses ve ritimden ibarettir" demişlerdir.

Bu konuyu, en esaslı Fârisî nazariyatçılardan Mahmud Şirâzî'ye göre açıklamak istiyorum.

"Farâbî'ye göre (müellif bu şekilde söylüyor) ritim, seslerin münasebetlerine göre sınırlandırılmış zamanlara riayet ederek birbirini izlemesidir; - Şerefiye'ye göre ise, münasebetlerine göre sınırlandırılmış zamanlara riayet eden darpların tecessümüdür." Müellif, ilk açıklamanın ikincisine göre daha felsefi olduğunu söylüyor (bu tarif, işaret unsurunu işaret edilenin yerine koyar).

"Birbirini takip eden iki ses arasında akıp geçen zaman (süre) ya çok küçük, ya çok büyük, ya da ikisinin ortası uygun bir süredir."

"Eğer süre çok kısa olursa, ilk ses yeteri kadar duyulmadan diğeri devreye gireceğinden melodiye bozar. Fakat çok uzun süren zaman da, tınlayan sestene diğeri geçene kadar ilk tonun unutulmasından dolayı modülasyon açısından dezavantajdır. Bu yüzden icracılar orta ölçüleri tercih etmeye gayret etmişlerdir."

"En küçük süreye alpha, iki katına beta, üç katına gamma, dört katına delta, beş katına epsilon demek istiyoruz"³⁹

"Farâbî'ye göre süre beş katı aşmamalıdır. Daha büyük bir zaman dilimini gösteren darplar da (el, ayak ya da davul ile) temel ölçü kabul edilen alfanın (taasif ya da tevid) katlamalarıdır. Bunlara (alfa) 1 darp denir. Çünkü iki ses arasındaki bu kısa süreye ikinci bir darp sığmaz. Buna karşın betada 2, gammada 3, deltada 4, epsilonda 5 darp vardır."

"Alfa en az kullanılan süredir; fakat aynı şekilde epsilon da fazla kullanılmaz."

"İki darp arasında vuku bulan süreler ya eşit ya da artık sürelerdir. Eşit olan sürelere Hezec denir. Bunun gibi olanlar ya alfa, yani hızlı Hezec; ya beta, yani hafif Hezec; ya

³⁹ Yazmada 1 2 3 4 5 yerine pers harfleri kullanılmıştır

gamma, yani hafif ağır Hezec; ya delta, yani ağır Hezec'tir. En yaygın olanları hafif Hezec ya da hafif ağır Hezec'tir. Araplar birinci ve ikinciye hafif Hezec, üçüncü ve dördüncüye ağır Hezec diyorlar."

Artık darplar ya devri gözetir ve böylece 3 darp artık iki tanesini içinde barındırır veya diğer üçü iki zamanı içinde barındır böylece ikinci devrin birinci devriyle müşterek bir darbu olur ve dört darp üç zamandan artık kalır; dördü için de durum aynıdır.

Bütün bu çeşitler besteyi mahvettiği ve çok zor olduğu için artık kullanılmamaktadır. Bunlara "mutefassıl mussil" denir.

"İkinci artığa mufassal denir, bu da devri ya gözetir ya da gözetmez. Gözetmemesi tasvip edilmez: fakat devri gözeteni ya daha büyük zamandır ya da değildir. Yine olmaması da tasvip edilmez: olması ise iki zaman arasında üç darp ihata eder veya üç zaman arasında dört veya dört arasında beş veya beş zaman arasında 6 darp içerir. Bundan fazlası tasvip edilmez. Bunlara birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü mufassal denir ve bu zamandaki en uzununun adı fasıldır. İlk mufassalda zaman alfadan az değilse buna hızlı mufassal denir, zaman gamma ise buna hafif ağır mufassal denir, zaman delta ise ağır mufassal denir."

"Bu dilim (mufassal) bu türlerin hepsinde meydana gelebilir. Fakat uygun olanı, betada hızlı, gammada hafif, deltada ağır olmasıdır. En yaygın olanı hafif ve hafif ağır olanıdır. Bunlara "hafif zamanlar" diyoruz."

"İkinci mufassalda her iki zaman (süre) ya çok küçük ya da (ve?) eşittir. Bunlara üç kat hafif, 3 katlı mutafassıl denir. Ve bunlarda zamanlar ya alfa (üç sesli eşit ağır) ya da üç kat eşit hafif, - ya da epsilon (3 sesli eşit ağır), - ve ağır hafif dört seslidir."

"Araplar bu dilimlere (dördüncü hariç) Remel derler."

"Mutafassıl iki çeşittir; bunlardan birincisi, küçüğün büyükten önce gelmesi, ikincisi de büyüğün küçükten önce gelmesidir: küçük olanı bütün türlerde alfa, beta, gammadır; - eğer alfa olursa, beta ve gammadan büyük olur; eğer betadan büyük olursa, dilim alfayla beraber tam ve yarım, yani gamma, ya da alfa tam ve 1/3 olur; ve eğer gammadan büyük olursa, dilim büyük olanın bir tam ve 1/3'ü olur; ve eğer deltadan büyük olursa, dilim bir tam ve 1/4, yani epsilon ya da bir tam ve 1/5'i olur."

Ümit ediyorum ki (benim gibi) meraklı okurlar için birazdan göstereceğim şekil, yukarıda yazılı olarak anlatmaya çalıştığım ritimlerin kullanımını anlama bakımından daha faydalı olacaktır.

Şerefiye'nin müfessiri olan müellif bazı mevzuları eserine dahil etmemiş ya da çok hafif değinmiştir. Çünkü hitap ettiği kesimin belli bir seviyede olduğunu kabul etmektedir. Bu yüzden önemli gördüğüm yerleri, özellikle vezinlerin türleri ve bunların isimlerini evvela anlatmak istiyorum.

Ritimler, ya da (daha doğrusu) şarklıların basit vezinleri, bizim şiirde ayak, müzik vezninde de "ses ayakları" dediğimiz bir mefhumdur. Bunlar hareketli ya da sabit harflerden (seslerden) meydana gelir. Hareketli harfler ya da kısa harfler adı altında sesli harfler ya da sesli bir harfle biten heceler kastedilmektedir. Mesela te, ne vs. gibi (vurgular harflerin üzerinde belirtilmiştir). Sabit harf ya da uzun harfler adı altında da sessiz harfle biten hece kastedilmektedir. Mesela ten, lon, ton gibi.

Müellifler, muhtelif birleşimlerinden devirlerler meydana gelen dört çeşit ayak saymaktadır. Biz kendi terminolojimize göre bunlara mısra çeşitleri derdik.

Dört basit ayak şu şekildedir:

- 1) Hafif Sicim: ten (Longa)
- 2) Ağır Sicim: tene (Pyrrhichius)
- 3) Kazık: tenen (Iambus)
- 4) Kanca: teneten (Anapaestus)

Fârisî müellife göre yaygın olan devirler şu şekildedir:

1) Birinci ağır olan: 16 darptan oluşur; şöyle ki: iki kere kazık, kanca, hafif sicim ve bir kanca daha. Yani: tenen | tenen | teneten | ten | teneten. - Toplamda 16 darp; şöyle ki her hareketli hece bir, sabit ya da uzun hece 2 sayılır.

Mutat formülü şu şekildedir: mefailün failün müfteilün. Bu daire aynı zamanda ikiye de katlanır ve böylece 32 darp sayılır.

2) İkinci ağır olan: 8 darptan oluşur, yani iki kazık ve bir hafif sicim. Formülü şöyledir: mefailatün.

3) Hafif ağır olan: yalnızca dört darptan oluşur. Formülü: failün.

4) Remel: 12 darptan oluşur; Formülü: müfteilatün failün; ya da, müfteilün müfteilün. Şu şekilde de bölünebilir: ten, ten, teneten, teneten; - ya da şu formülü de vardır: failatün failatün.

5) Hafif Remel: 6 darptan oluşur ve formülü şu şekildedir: müfteilün (Choriambus). Bir önceki dairenin yarısıdır. Fakat icracılar hafif remele ve iki katına yalnızca remel demeyi kendilerine adet edinmişlerdi.*(Hafif remelin bir başka çeşidi 2uzun hece bir lambustan meydana gelir: ten ten tenen (7darp). Araplar buna Türk remeli demektedir.)

6) Hezec: 3 darptan oluşur. Yani; tenen ya da fail.

7) Ağır remel: Hızlı hezecten 24 darbı vardır. 4 kanca ve sonunda bir hafif sicimden meydana gelir. Yani; teneten, teneten, teneten, teneten, ten; ya da, failatün, failatün, failatün, failatün; ya da, 2 adet iki kısa ve bir uzun heceden mürekkep vezin, 6 uzun hece ve 1 adet iki kısa ve bir uzun heceden mürekkep vezin. Yani; teneten teneten ten ten ten ten ten teneten (Şerefiye'de bu böyle zikredilmiştir; esasen bu devir eski Fârisîlere aitmiş). Müellif şunu da not düşüyor; sanatçılar bundan 17 ya da 24 darp vuruyorlar.

8) Fahte: 20 darptan oluşur. Formülü: müfteilün failün müfteilün failün. "Fârisîlere ait olmasına rağmen onlar tarafından çok az kullanılmıştır."

9) Lenk Fahte: 28 darptan oluşur. Formülü: müfteilün failün failün (iki kere).

Muhtemelen yukarıda zikredilenler haricinde 8,12, 16 ve 18 darptan oluşan devirler de vardır. Fakat bunların özel bir ismi yoktur*(Bunlardan 12 darplı olanının adı Darb-ı Afs'tır) ve çok yaygın değildir. Yukarıda zikredilen 9 devir mükemmel olarak telakki edilir.

"Şiirdeki hece ölçüleriyle müzikteki ritimler (vezinler) ve burada bahsedilen devirler şiirdeki mısra çeşitleri arasındaki özdeşliği okurumuz fark edecektir. Gerçekten de bunlar Arap şiirinde de aynı şekilde izah edilmiştir; şiirde hareketli ve sabit hecelerle açıklanan mevzu, müzikte seslere uygulanmıştır. - Fakat müellife göre müzikteki ritimleri kavramak, şiirdeki heceleri kavramaktan daha zordur. Şairlerde bazen hareketlerin sapması ve alim kimselerin hece ölçüsünü her zaman idrak etmemesi bundan kaynaklanır. Halbuki müziğin ritmini benimseyen kişi şiirin ritmini bir o kadar daha emin kavrar."

Müellifler ritmik devirleri belli bir sıraya göre dairelerle resmetmişlerdir: burada dördüncü tabloyu (Şerefiye'den) böyle bir devirin tasviri olarak sunmam yeterli olacaktır.

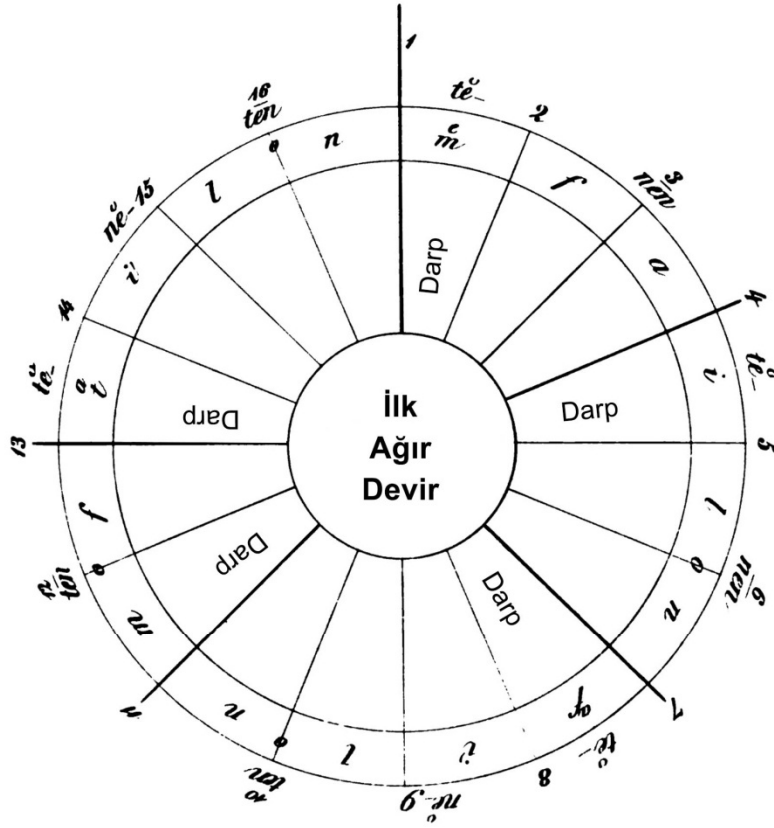
Eski Araplarda da ritim öğretisi aşağı yukarı aynı şekilde (daha ziyade icraya meyil ederek) ve aynı terminolojiyle ele alınmıştır. Şayanı dikkattir ki onlar ritimleri umumiyetle davulda uygulamışlar veya davulla izah etmiş görünmektedirler. Burada uzun darplar sol, kısalar sağ ele verilir. Müelliflerden biri darpların sıra ve ağırlığını yan yana konmuş iki merdiven çizimiyle gösterirler. Merdivenlerin basamakları arasında yukarıya doğru darplar eğik çizgilerle belirtilir. Merdivenlerden biri davulcunun sol, diğeri sağ elini gösterir. Bazı müelliflerde çok sayıda davul parçası zikredilir ve bu davul parçalarının kompozisyonuyla, bir de bunlara konan (şatafatlı) başlıklarla (yeni darp, ay darbı, fetih darbı, kraliyet döngüsü ve benzeri) meşhur olanlara üstat denir.

Sanat erbabı okuyucu hiç şüphesiz Araplarla Fârisîlerin müteakip zaman ölçüsü ve ritmi hakkındaki hükümde benimle hem fikir olacaktır.

Tab.IV.

İlk ağır Devir

tenen | tenen | teneten | ten | teneten
Formül : mēfa | ilün | failün | müf | teilün



Bunların zaman ölçüleri çok fazla belirsizdir. Kavram itibariyle bile, mevcut bir zamanın hareket (tempo, hız derecesi) ve ölçümü fazlaca muallaktadır, öyle ki burada kendi ölçüğimizi seçebilmemiz güçtür. Eğer bizde ölçek adı altında kaidelerine göre sıralanmış ritmik unsurlar, bunların belli benzerlikle geri dönüşü ve tonlaması (müzikal vurgu); - fakat ritim adı altında da uzunca bir cümlede bulunan ritmin her bir parçasının birbiriyle olan münasebeti iddiası anlaşılıyorsa, o zaman bizim müzik anlayışımızla şarklıların müzikte ölçek ve ritim bilgisi pek uyuşmaz. Çeşitli ölçüleri ya da kendi tabirleriyle ritimlerini bizim gibi darplarla (el, ayak, baget ya da davul) göstermeleri ve saymaları bu intibayı değiştirmez: onlarda darpların ses ayaklarına göre değişmesi gerekir; bizim usulümüz öngörülen hareketlerle ilerler ve sesler ya da hecelerin kendilerine denk gelen ağırlıklarla, bulunduğu yerde ilkinden sonraki vuruşa, daha hafif olanlar ilk vuruşa denk gelmeli; - burada usul vuran kişi konvensiyonel ölçüleri takip etmek zorundadır; bizim usulümüz müsamahasızdır ve müzikal kompozisyonun ölçüleri onu takip etmek zorundadır. (De la Borde'a göre Fârisîlerin gerçek ölçek işaretleri (harfleri) vardı ve bunların birlik notadan onaltılık notaya kadar geçerliliği vardı. Bu bir yanılgıdır. Gördüğümüz üzere harfler hocalara daha kısa ya da uzun zamanın açıklamasında hizmet ediyorlardı; ölçek işaretleri değillerdi; esasen onlarda aynı şekilde, bu nevi ihtiyaçlarında kullanabilecekleri kendilerine özgü bir nota yazısı eksik kalmıştır. Aynı müellif sağ ve sol el için gerçek davul işaretleriyle kaleme alınmış davul parçaları aktarıyor. Kendisi şarklılar için haddizatında alicenap bir müfessirdi. - Villoteau zaman ölçüsü ve ritim ile ilgili olan bölüme el sürmeden bırakmıştır.)

Bu yüzden prozodi konusunda bu kadar hassas olan dilde şiir ölçüsü üzerine inşa edilmiş, ilk zamanlar Greklere, şimdi de Araplara ve Fârisîlere ait olduğu düşünülen bir müziğin esaslı ölçümleri olmadan da gayet var olabileceğini, genellikle biraz da, müzikal ritme benzer, hatta dilbilgisine vakıf eğitilmiş ve hassas kulaklara sahip kişilere daha cazip şeyler tahayyül ettirmiş olabileceğini de büyük ölçüde itiraf etmek istiyoruz. Daha yeni Avrupai dillerde yetiştiğimiz için, prozodinin ve prozodik ölçünün cazibesini inceden duyacak hassamız çoktan kaybolmuş durumdadır ve mûsikîmizde usul ve müzikal ritim o kadar hakim olmuştur ki, bunun uğruna genelde bu usul ile şairin ritmi arasındaki uyum açısından gerçekten fark edilebilir bir eksikliğe göz yumuyoruz, evet, farkına bile varmıyoruz, hatta çoğu zaman övüyoruz. Acaba bu değişimle gerçekten kazandık mı yoksa kayıp mı ettik? Kendi adıma ben müzikal inşaat açısından eskilerin ritmini kaybetmiş olmamıza teessüf edecek pek sebep olmadığı kanaatindeyim, bizim şiirimizde de (alman kulağı için anlaşılır olacak şekilde) Klopstock, Voss v.b. şairler bu ritmi tekrar meydana getirmeyi başarıyla denemiş ve bunun mümkün olduğunu göstermişlerdir. Fakat kendini köle gibi şairin ritmine bağlayan hatibi de

tenkit ederdik: bize göre hatibin ritmi başka bir ritimdir ve bu ritmi müziğin kendisi için yeniden gerekli kıldığı ritme hâlel getirmeden serbest bir şekilde ğınaya aktarmak bestekârın mühim görevlerindedir. Calcas d'un trait mortel perçe, Baili de Roulet kendi mısarasını bu şekilde takti etmiştir; üstad Gluck onu şu şekilde ele almıştır: Calcas d'un trait mortel perçe. Mûsikînin içerisinde kim şairin dört Jambusunu eşit hareketlerle vurgulanmış olarak duymak ister? - Yine de burada şiir ölçüsü melodik ritim (iyi ve kötü olarak telakki edilen usul kısımları) sayesinde tamamen muhafaza edilmiştir; bu da bizim ölçümüzün üstünlüğüdür.

Bu bölümün sonunda Abdülkadir'in ritmik bir ğınasını okur için ilave edeceğim. A şıkında müellifin yazdığı gibi aktaracağım: kelimelerin üzerinde sesler sayılarla gösterilmiş, altında ise darpların sayısı noktalarla gösterilmiştir.

B şıkında ise notalarla, hüseyini makamını kendisine en yakın olan f minör dizisinde uyguladık ve mümkün mertebe usulü Avrupai tarzda yazmaya gayret ettik (ne var ki bu örnekte ne prozodiyi ne de müellifin metninde gösterdiği ritimleri tam olarak seçemediğimi itiraf etmem gerekir).

Tab. V.

Abdulkâdir'e göre ritmik bir ğına denemesi

Hüseyinî Makâmı

a)

Kad	lesaat	hajet	elhawa	hebedi	fela	thabib	leha
18		15	12	10	15	12	
c		b	g	f	b	g	
.....							
Wela	rak	illa	al	habi - b	ellesi	schefaat	bihi
10	8	22				18	
f	f	d				c	
.....							
Fe	an	duhu	rakjetti	we	terjaki		
15			12	10	10		
b			g#	f#	f		
.....							

Avrupai tarzda nota ve usül ile f minör dizisinde takriben şöyle :

Kad le - sa - at ha - jet el - ha - wa he - be - di fe - la tha - bib le - ha

we la rak il - la al - ha - bi - b el - le - si sche - fa - at bi - hi

Fe an du - hu Rak - jet - ti we ter - ja - ki

2.8. Beşinci Bölüm

Çalgılara dair

Arapların henüz diğer milletlerle beraber yaşamadan önce mûsikîlerinde çalgı kullanmış olma ihtimali yanlış bir bakış açısıdır. Bu kabilelerin ataları Mısır'ın hakimi oldukları dönemlerde belki de Mısır'ın o dönemki mûsikîsini ve çalgılarını kendi topraklarına getirmiş olsalar bile, aradan geçen iki bin yıl süresince bedevî yaşantısından dolayı bu mûsikî ve çalgıların akıbeti meçhul kalmış olmalıdır. Mûsikî Araplar arasında hiçbir zaman sükuta uğramamıştır. Fakat mûsikîleri, mûsikîleri kadar sanattan yoksun şiirlere eşlik mahiyetindeydi ve mûsikîlerine eşlik edecek çalgılara pek ihtiyaç duyulmuyordu. Telli çalgılar Arapların hiç bir surette bilmediği bir mefhumdur. Onların bildiği çalgılar yalnızca kaval, belki Haberohr ve Miskal (Musikar), bunlar haricinde de insanı eğlendiren ritim çalgılarından ibaretti.

Fârisîlerle karşılaştıklarında onlardan ilk önce daha gelişmiş bir mûsikî ve daha gelişmiş çalgıları öğrendiler. Tarihi Giriş kısmında Hire'den, pers kralı Hüsrev Perves'in sarayına elçi olarak gönderilen ve orada pers mûsikîsini ve ud çalmasını öğrenen ve daha sonra da bu sanatı Mekke halkıyla tanıştıran Nadr b. el-Hâris b. Kelde'den bahsetmiştik. En önemlisi de Fârisîlerin sonraki dönemlerde kendileriyle beraber yaşayan Arapların müzikal yeteneklerine olan etkileri olsa gerek. Bu konuyla ilgili daha ayrıntılı anlatmış olduğumuz tarihsel giriş bölümünde daha kapsamlı bilgilere yer verdik.

Mûsikî çalgıları arasında Arapların doğrudan doğruya Fârisîlerden aldıkları çalgı uddur. Medîne'de ilk defa ud çalıp ğınâ eden kişinin Fârisî bir babanın oğlu olan Medîne'li gıda taciri Sâib Hâsir olduğu söylenmektedir. Yaşadığı dönem takrîben hicrî 63 ya da mîladî 682 yıllarına tekabül etmektedir. Abdullah b. Câfer'in çağdaşı Mekke'li İbn Süreyc'den nakledildiğine göre, Sâib Hâsir pers ğınâsını hicrî 64 yılında Kâbe'nin tamiratı için çağırılan Fârisî işçilerden öğrendi ve Fârisî tavrıyla ud çaldı.

Arap mûsikî müellifleri udun icadını Bilge Pisagor'a isnat ederler. Bu hodpesentlik ve bir o kadar da cahilliklerinden kaynaklanan bir düşüncedir. Fârisî müellifler kendi ülkelerini çalgıların yegâne beşiği olarak görmektedir ya da çok gülünç masallar aktarırlar: Örneğin; udun mucidi Adem'in torunu Lamek imiş; ilk defa Lamek'in kızlarından Bun davul çalmıştır; tanbur (udun bir çeşidi) Lut ailesi tarafından icat edilmiş; farklı üflemeli çalgılar (güya Kürtlere ait olan beyaz ney hariç) İsraililerden, Davud'dan gelmiştir. En muhtemel kanı ise, Fârisîlerin ud ile Mısır'daki hükümlerlikleri esnasında tanıştıklarıdır. Başka bir eserimdeki düşünceme göre, o dönemlerde Mısır'da telli çalgılar çoktan miâdını doldurmuş olmalıydı. Fakat

mûsikîperver Fârisîler eski âbidelerde henüz okunaklı olan ud tasvirlerine göre bu çalgıları yeniden meydana getirmiştir. Eski dönemlerde başka hiçbir millette buna benzer bir çalgının olmaması bunu destekler niteliktedir. Hatta kendi dönemlerindeki milletler arasında müziğin gelişmesine en mükemmel katkıyı sağlayan Greklerin bile, sapları üzerindeki tellerin keyfiyete bağlı olarak kısaltılmalarıyla çok daha fazla sesin elde edildiği bu çalgıları tanımamaları ya da kabul etmemeleri, Grek müelliflerin hiç bir eserinde bu çalgılardan bahsetmemeleri de bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Mısırlılar bile ilk olarak çok daha yeni bir dönemde en eski âbidelerde bu çalgıların çizimlerine rastlamışlar ve Grek dostları bunları mevcut Grek çalgıları repertuarına kaydetme gereğini lüzumlu görmüşlerdir. Romalı ve Grek mûsikîşinaslar henüz m. 1. yüzyılda tellerin sayısını arttırmayı düşünmüşler ve 35 telli symicon ya da arpa benzer çalgılar (35 telli symicon ya da 40 telli epigonium) yapmışlardır. Buna mukabil bu arpa benzer çalgılar lyra'nın türlerinden çok daha azdır ve Fârisîlere asla ulaşmamıştır ve Grek muğanniye ve cithara icracılarının Emevî halifelerin ilk zamanlarında Arabistan'a gelmesiyle klasik cithara'nın izleri yok olmuştur.

Fakat elimize ulaşan en eski Arap müellif Fârâbî'nin eserinde, en asil ve kıymete şâyân çalgı olarak telakki edilmiş udun son derece ayrıntılı bir tanımına rastlıyoruz. Ud dört telliydi fakat henüz Fârâbî'nin kendi zamanında ikinci bir oktav elde etmek için beşinci tel de ilave edilmiştir. Fârâbî bu çalgının taksimatını, tertip ve tanzimâtını Grek sistemine göre açıklamıştır. Fakat kendi zamanında kullanılan küçük aralıkları vücuda getirmek için bizim sistemimizde olan perde bağlarından farklı ve daha çok perde bağından bahsetmektedir. Bunun yanında udun cinslerinden sayılan ve bir o kadar sevilen iki çalgıdan bahsetmektedir. Bunlar Tanbûr-u Bağdâdî ve Tanbûr-u Horasânî'dir. Uddan farklı olarak bu iki çalgının gövdeleri daha küçük ve daha uzun bir sapa (İtalyan çalgısı colascione gibi) sahiptir. Bu çalgılar yalnızca iki, çok nadir de üç eşit sesli telden meydana gelmektedir. Bu teller de uddan farklı olarak (bizim kemanımızda olduğu gibi) tek bir eşik üzerinden geçmektedir. Zikredilen bu iki tanbur biçim ve büyüklük açısından küçük farklılıklarla birbirinden ayrılmaktadır. Kosegarten'in açıklamaları ve çizimlerinden sapın çok fazla perde bağına bölündüğü anlaşılıyor. Verilen çizimde 1 tam ses aralığının üçe bölündüğü ve oktavın 17 sestem olduğu göze çarpıyor. Fârâbî ayrıca üflemeli çalgılara yer ayırmış ve bunların bir çok çeşidinin olduğundan bahsetmiştir. Bu açıklamalarda yalnızca düz yerleştirilmiş ya da bükülmüş metal boru ya da ağızlıkla ses elde edilen çoban kavalı tanınır vaziyettedir.

Ud çizimlerine özellikle biçim, yapım ve tel açısından daha âşikâr bir şekilde ve her parçasının münasebetiyle ilgili daha düzgün malumat aktarılan (neredeyse Fârâbî'nin

çağdaş) İhvân-ı Sâfâ risalelerinde rastlıyoruz. Bu risalelerin müellifi udu henüz Bam'dan Zîr'e kadar 4 telli (sayfa 21deki çizim) olarak tanıyordu. Teller birbirine eklenmiş ipek ipliklerden oluşmaktaydı: Bam 64 , (çıkıcı dörtlülerin münasebetine göre) Mesles 48, Mesna 36 ve Zîr 36 kat iplikten oluşmaktadır. 15. yüzyıl müellifleri Bam telinin bağırsak telden, diğer tellerin ipek telden meydana geldiğini kaydetmektedir.

Çalgılara ayrılmış bölüme ise yeniden 14. yüzyıl Fârisî müelliflerinde, daha zengin bir biçimde rastlıyoruz. Telli ve üflemeli çalgıları bir arada toplayan eski Grek mûsikîsi müfessirlerinden daha sistematik olarak bu mûsikî aletlerini sınıflara, cinslere ve türlere ayırmışlardır; yani telli çalgılar, üflemeli çalgılar ve vurmali çalgılar olarak üç ana sınıfta incelenmiştir. Telli çalgılar kendi içinde ikiye ayrılmıştır: 1) mutlak seslerden oluşan yani her ses için ayrı bir teli olan telli çalgılar. Örneğin; çeng, nûzhe ve kanun gibi. Bu çalgılar altında, yassı ahenk kapağı olan bir kasa üzerine belli sayıda tel gerilmiş ve Avrupa'da sonradan bunlara psalterium ya da cymbalum (tympanon) denilen ve biçim ve büyüklüklerine göre farklılık gösteren çalgılar anlaşılmaktadır. Simbalom gibi tokmakla değil, küçük omurga parçalarından oluşan ve metal yüksükle iki elin parmağına sıkıştırılan mızraplarla çalınır. 2) Saplı olan ve her telin ayrı ayrı yerlerine basılarak farklı sesler elde edilen telli çalgılar. Bunlar da kendi içerisinde ikiye ayrılır: a) mızraplı çalgılar; b) yaylı çalgılar. İlkine örnek olarak ud ve tanburu sayabiliriz. İkincisine örnek olarak kemançe ve rebab (ya da rûbab).

Sesi nefes ya da rüzgarla elde eden ikinci grup mûsikî çalgıları da ikiye ayrılmıştır. 1) insan hançeresi; 2) Ağız vasıtasıyla üfleyerek ve hayvan pöstekisi vasıtasıyla üflenerek ses elde edilen üflemeli çalgılar. Bunlardan ilkinde örnek olarak Flüt, Dûdük ve çeşitli büyüklük ve formlarda (surnay, şeştay vs.) olan çoban kavalı, ikincisine örnek olarak da Gayda, Tulum ve organon'u (organon) sayabiliriz. - Üflemeli çalgılar da kendi içerisinde - Miskal, musikar ve organon ve dûdük boylarının keyfi olarak kısaltılmasıyla ses elde edilen çalgılar gibi - yalnızca "Mutlak sesler veren" olmak üzere farklılık gösterir.

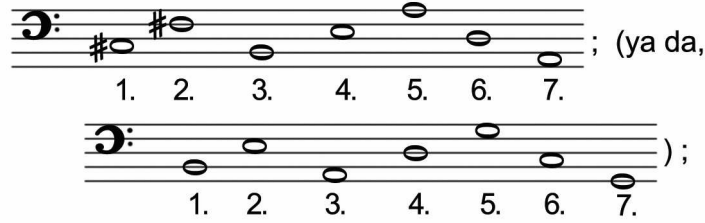
Son olarak üçüncü grup mûsikî çalgıları ise vurmali çalgıların (kap, davul, def (tamburin), zil, kastanyet vs.) bütün türleridir.

Müelliflere göre hakkıyla birinci sırada, mûsikî çalgılarının en kıymetlisi olan insan hançeresi yer alıyor. İkinci sırada insan sesine en yakın olan ve onun gibi sesi taşımada maharetli olan üflemeli çalgılar; üçüncü sırada Mutlak sesler veren çalgılar; dördüncü sırada anca Saplı çalgılar ve son sırada da Vurmali çalgılar yer almaktadır. İnceleme imkanı bulduğumuz eski müellifler ud ve tanbur dışında yukarıda zikredilen çalgılar hakkında ne bir

çizim ne de yeterli bir açıklama yapmışlardır. Günümüz Arap, Fars ve Türkleri arasında hala kullanılmakta olan çalgılarla bunlar şüphesiz ki aynı çalgılardır, belki birkaç yeni tür ve ufak tefek değişiklikler ilave edilmiştir, mesela udun yapımında kullanılan malzemenin ve telin iyileştirilmesi gibi. Bu çalgıların günümüzdeki şekil ve yapıları hakkında tafsilatlı malumat isteyenler için De la Borde, Villoteau ve William Lane'nin zikredilen eserine atıfta bulunabilirim. Burada sırf konu bütünlüğünden ötürü bu kaynaklardaki en önemli ve en çok kullanılan çalgıları kısaca göstereceğim.

Villoteau ve Lane (bizim maalesef epey ihmal ettiğimiz) fakat Avrupa'da hala hatırlarda olan ve müzelerde (veya ardiyelerde) çoğu zaman bir lüks eser olarak pek de nadir rastlanmayan udu şekil ve yapı itibariyle kusursuz bulurlar. Mezkûr seyyahlara göre bu çalgının ahengi tuhaftır;

Villoteau'ya göre ya da normal ses dizimize yaklaştıracak olursak şöyle:



Bu hiçbir sistemle alakası olmayan, belli ki yeni bir icracının sıradan ihtiyaçları için kolaylık olsun diye icat etmiş olacağı bir ahenktir.

Şarklılar arasında kıymet addedilmiş yaylı çalgı halen aynı isimle anılan kemañçedir. Gövdesi, bir çok yerinden delikler açılmış Hindistan cevizi kabuğundandır. Bu Hindistan cevizinin dörtte biri kesilir ve üzerine balık derisi (bazen de ince bir ağaç kapak takılır) gerdirilir. Alt kısmına yere dayamak için metalden ya da sert ağaçtan bir çubuk takılır. Genellikle Bağa, İnci ve parlak metal kakılmış silindirik bir sapı vardır. Sapın üst kısmında tellerin bağlandığı ve gerdirildiği burgular vardır. Uzun ve gevşek bir şekilde bağlanmış fakat çalan kişinin sağ eliyle gerdirerek çaldığı atkılından oluşan yayı vardır. Çalan kişi bağdaş kurarak oturur ve çalgıyı önünde dik bir şekilde tutar. Bu çalgının bir değişimi de rebabtır. rebabın gövdesi, Hindistan cevizi yerine yukarıya doğru incelen dört köşeli ağaç bir kutudan

oluşur ve genellikle tek tel ile donatılmıştır. Müelliflerin tarifine göre bahsettikleri Ney, kamıştan ibaret sekiz deliği olan dilli kavaldir. Bu çalgıyı çalan kişi kamışı biraz çapraz tutarak resmedilmiştir.

Kanun klavikord kasasına benzemektedir. İki elin parmaklarıyla (mızrapla) çalınır. Çalan kişi, doğulu edasıyla oturur ve kucağına koyar.

Bunlar çalgıların ana cinsleridir. Bunlar haricindekiler ufak tefek değişikliklerle bunların bir çeşididir. Yeni icat edilmiş çalgı bulma ümidi taşıyanları çalgı isimlerinin çokluğu yanıltmasın.

Okurlarımdan bir kaçı kısmen eski ve yeni müelliflerde yer alan, kısmen seyahatnamelerde gösterilen ve kısmen de Arapça, Farsça ve Türkçe sözlüklerde dağınık bir biçimde yer alan son derece zengin çalgı isimlerine ayrıntılı bir şekilde göz atmak isteyebilirler. Meraklı müzikseverleri tatmin edici bir çizim veya tarif yalnızca bir kaç müellifte mevcuttur. Bunun haricinde sözlüklerde bu çizim ve tariflere rastlamak şüphesiz mümkün değil. Müsikî aletlerinin sınıf ve cinslere göre sıralamasını yaparken çoğu zaman en muhtemel faraziyeyi göz önünde bulundurduk. Burada onca isme rağmen çoğu zaman farklı şehir veya bölgelerde aynı çalgı veya bu çalgının çok az değişik bir türünün isminin söz konusu olduğunu hatırlatmaya gerek duymuyoruz.

Eserimin sonunda, bazı yazmalarda ve sözlüklerde ifade edildiği şekliyle çalgılara dair bir fihrist hazırladım.

2.9. Altıncı Bölüm

Sesleri yazıya aktarma denemesi

Kosegarten'in Ebu'l-Ferec el-Isfahânî'nin kitabından "Prooemio"da iktibas ettiğine göre, Arapların ve Arapların Fârisî hocalarının bir nota yazım metoduna vakıf oldukları neredeyse kesinlik kazanacaktır. Ve yine aynı eserde Emevi halifeleri döneminde Yunus el-Kâtib adlı bir sanatçıdan bahsediliyor: "Composuit cantum eximum, modosque confecit multos, carminaque praestantia; liber ille vero, quo cantilenas consignavit, nominaque eorum, qui modos confecerunt, adposuit, fundamentum illud est, cui opera datur, cujusque ratio habetur; primus enim ille cantum in librum digessit."

İcracının kullanımı için sanatı ve melodileri kaleme alma düşüncesinin sonraki dönemlerde üzerinin tozla kaplandığını kabul etmemiz gerekiyor. Nitekim pratik bir nota yazımına Arap müelliflerde ve sonraki Arap-Fars ekolünde rastlamıyoruz. İlk olarak muhtemelen yeni pers sisteminin daha yeni müelliflerinde ilk defa düşünüldüğü açık olan fakat pek de başarılı olmayan ve birazdan da okura göstermek istediğimiz yeni bir nota yazım denemesine rastlıyoruz. Arap ve Arap-Fars ekolü nazariyatçıları, açıklama maksadıyla herhangi bir suretteki nota ya da ses işaretleri yerine sistemlerindeki sayıları (birinci oktav için 1-18, ikinci oktav için 18-35) kullanmışlardır. Pek muhtemel görünmese de ihtiyaçlarına yönelik biraz daha iyi bir nota yazısı icad edebilirlerdi. Eserleri notaya alma nazariyatçının işi değildi; icracıya ise nota lüzümlü değildi; o kendi yöntemini kendi belirliyordu; aynılarını improvize ediyor ya da hafızasına alıyordu; başkalarının eserlerini de teknik açıdan ya da dinleyerek öğreniyordu.

12'li sisteme geçilmesinden sonra geç dönem Fârisîler alfabelerindeki yedi harfin ilelebet kâfi geleceği bir nota yazım metoduna erişebilirlerdi; bizde (alman tablaturası adıyla) nota yazımının yanı sıra 16. asra kadar kullanımda olduğu haliyle ve (güya 11. asırdan gelen) Gallerdeki Minstrel'in arp parçaları koleksiyonunda ispatladığım şekliyle bir nota yazımına ulaşabilirlerdi. Lakin acemileri hayran bırakmak üzerine kurulu suni (veya zahiren suni) izahat ve usullere başvurmak için kendiliğinden anlaşılan basit ve kolay olanı reddetmek gibi bir kibir hali şarkılarda daima mevcut bulunmuş gibi gözükmektedir. Yeni dönem Fârisî müelliflerin bazı yazmalarında rastladığımız nota yazım metodu bu şekilde ortaya çıkmıştır. De la Borde örnek olması açısından bunların bazılarını aktarmıştır. Bunların daha fazlası incelediğimiz yazmalardan birinde karşımıza çıktı ve De la Borde ile örtüşmekteydi (yedi sesin sıralamasında belirtilen yedi renge rastlayamadık).

Tab.VI.

Zirefkend Makamı

No:1

Bütün ses aralıkları		
		<i>VII. b</i>
Ses		<i>VI. a</i>
Hızlıca in		<i>I. g</i>
Başlangıç sesi		<i>IV. f</i>
Hızlıca 1 ses aşağı in	Ses	<i>III. e</i>
	Aşağı in Hızlıca yukarı çık Karar sesi	<i>II. d</i>
		<i>I. c</i>

Hicaz Makamı

No:2

Bütün ses aralıkları		
		<i>VII. b</i>
		<i>VI. a</i>
Başlangıç Sesi	Ses	<i>V. g</i>
Hızlıca in	Aşağı in Ses	<i>IV. f</i>
	Ses	<i>III. e</i>
	Hızlıca çık Karar sesi	<i>II. d</i>
		<i>I. c</i>

De la Borde'un bahsettiği örnekleri tab. VI'da çevirilerini de ekleyerek (hatta bana göre düzelterek) aktardım. Okurlarımız burada bir kaç ses ile kısıtlanmış ve daire içinde aktarılmış bir melodi göreceklerdir. Bu daire, dörtgen içerisine enlemesine çizilmiş 8 paralel çizgiden ya da aslında (diatonik bir oktav üzerine yerleştirilmiş) 8 alandan ibarettir. Başlıkta makam adı zikredilmiştir; birinci dairedeki "Zirefkend Makamı" cümlesi buna örnektir. Yukarıdaki ilk çizgide (alanda) "Bütün seslerdeki ses aralıkları" yazısı göze çarpmaktadır. Bunu takip eden diğer 7 alan, dizinin diğer 7 sesine işaret etmektedir ve sırasına göre (burada roma rakamlarıyla) sağ tarafta isimleriyle (sayılar) beraber yer almaktadır (kenarına kendi sistemimizin harflerini de ilave ettik). Bu alanlarda icrâcının ilk olarak hangi sesle başlayacağı, diğer seslere nasıl geçeceği bazen bir çizgiyle gösterilmiş, bazen de kendisine bırakılmıştır. Geçişlerin hızı harflerle açıklanmıştır. De la Borde birinci örnekle ilgili şu açıklamalara yer vermektedir:

IV. sesle başla.

III. sese in.

Buradan IV. sese git.

Diğer seslere de dokunarak II. sese hızlıca in.

Burada bir kalış yap.

Tekrar III. sese çık.

II. seste karar kıl.

a minör dizisini (selefini takiben) norm olarak koyan Dalberg'deki ilgili kısımda bunun notalarla yorumu şöyledir:



Fakat önceden de gösterdiğim gibi Grek sistemine ait bu dizi (bizim a moll dediğimiz küçük üçlüsü olan a) değil de burada bizim 1 ve 2 numaralı dairelerde (c den hareketle) sayıların yanına koyduğumuz şekliyle tabii bir majör dizisi farz edilirse bunun doğru yorumu şöyle olurdu:



(Dalberg'teki yorum h sesinde karar kılarken, ki bu sesle hiçbir makam karar kılamaz) bu yorum hiç olmazsa icra edilebilecek ve bizim d moll'ü hatırlatan bir cümle edasındadır.

İkinci örnekteki sözüm ona Hicaz makamını De la Borde şöyle açıklamaktadır:

V. sesle başla.

Bütün seslere dokunarak hızlıca II. sese in.

Oradan hızlıca V. sese çık.

Tekrar hızlı bir şekilde III. sese in.

Orada bir puandorg yap.

II. seste karar kıl.

Notaya aktardığımızda şöyle bir şey meydana gelmektedir:



Okurumuz böyle bir yöntemle nağme aktarımının ne kadar zahmetli, ne kadar kısıtlanmış ve ne kadar güvenilmez olduğunu görmektedir ve böyle bir yöntemin asla uygulanmış olamayacağını kolayca anlayacaktır.

Villoteau, şarklılar arasında notasyona dair bir şeyler göstermemiştir. Fakat Mısır'daki Arap sanatkârların kendilerine gösterilen avrupâi tarzda nota yazısına, hiç anlaşılmaz bir mefhum gibi baktıklarından bahseder. Ne de olsa sesleri kaleme alma konusunda hiçbir fikirleri olmamıştır. Bunun yanında bilindiği üzere, şu âna kadar, Arap ve Pers sanatının altın çağına ait eski hiçbir müellif tarafından kaleme alınan bir notaya rastlayamadık. Hatta daha yeni zamanlardan bile, şöyle herhangi güvenilir ve orijinal bir nota yazımı aktarılmamıştır.

2.10. Yedinci Bölüm

Arap ve Fârisî mûsiki sistemlerinin değerlendirilmesi

Arap ve Fârisî mûsikisi öğretim sistemi hiç şüphesiz mucidinin acımasız keskin zekasını ve Arap ve Fars kültürü dönemi süresince bu mûsiki sistemini geliştirenlerin yorulmak bilmeyen akıl becerilerini izhar eder. Fakat bu teori, üstatlarının rakam ve ölçülerle mûsikiye vakıf olduklarını düşündükleri ve ilimleriyle gurur duyduklarından seslerin muhtemel etkilerini, kendilerince buldukları ya da seleflerinin öğretilerinden öğrendikleri münasebet ve birleşimleri deneme yoluyla hazmetmeleri ya da eğitimsiz kişilere fitraten daha iyi bir müzikal içgüdü nüfuz etmeyi hedefleyen ğinalara riayet etme illetinden muzdariptir.

Burada, Arap müziği teorisine vakıf Avrupalı müzik ehli bir kişinin zikrettiği neticeyi Alman okurumuzdan esirgemeyeceğim.

Villoteau şöyle demektedir: "Arap mûsikisindeki seslerin çok küçük ve doğal olmayan, ne insan kulağının bunları duyması ne de insan sesinin bunları tam manasıyla veremeyeceği ses aralıklarına taksim edilmesi ve sınıflandırılması; bu ses aralıklarından da meydana gelen makam ve sirkülasyonlarının ya da dizilerinin sayıları; bütün bunlar bize şu gösteriyor: bu müzik eski Greklerin ve eski Asyalıların bozulmuş müziklerinden ortaya çıkmıştır."

"Neredeyse denilecektir ki, bilgelik ve ahmaklık birbirleriyle iddia (!) edercesine bu sanatın teorisini Araplar arasında yola koymak için gayret göstermişlerdir. Bu teorinin içerisinde bu musikinin menşei, kudreti ve etkileri hakkında ağızda tat bırakan o kadar hayal ürünü ve icralarının kaidelerinde çok fazla basit, çocuksu ve komik araştırmalar var ki, bunlara bu sanatın felsefesinin temel tetkiklerinde ve seçkin naslarında rastlanmaktadır. Bunların içerisinde bu sanatın üzerine inşa edildiği bazı prensipler tanımamazlıktan gelinemez; fakat her şeyin suistimale müptela olduğu da en az o kadar gizlenebilir. Bu suistimal, eğitilmiş görünmek isteyen ve öyle görünmek için hiçbir şey yapmayan kendini beğenmiş müzisyen zümresinden kaynaklanmaktadır. Bu müzisyenler herkes tarafından takdir edilen bir nam elde etmek için sanatlarına faydalı bir etki bırakmaktansa hayranlık uyandırmak için birçok safsata karıştırmışlardır".

Villoteau başka bir yerde şöyle demektedir: "Eğer her sesin muktedir olduğu

modifikasyonların büyük sayısına hayran kalınacaksa, Arap mûsikisinde yüze yakın farklı ses bulunduğu düşünülürken daha fazla hayranlık ve şaşkınlık oluşacaktır. Bu müziğin kaidelerinin ve teorilerinin ne kadar geniş, ve öğreniminin ne kadar karışık ve zahmetli olmuş olacağı çok çabuk anlaşılacaktır. Bunun neticesinde, doğuda mantık ve sevginin ilmi himaye etmemesinden itibaren doğudaki sanatın bir nebze unutulmaya yüz tutmasının sebepleri de görülecektir". -

Çok yönlü eğitim almış ve zeki olan yazarın burada ilgili yerlerde Arap müziğinin sistemi hakkında zikrettiği acımasız hüküm esasen her bir sesin çok sayıda modifikasyona vakıf olabileceği ve çok sayıda sesin mevcut olduğu fikrine dayanmaktadır.

Seslerin zannedilen bu çeşitliliği modifikasyonların tahayyülüne dayanmaktadır. Bu tahayyül makamların farklı ses derecelerine göçürülmesine dayanmak zorundadır. Mesela; eğer aslen C sesi üzerinde düşünülmüş bir makam, C diyeze göçürüldüğünde doğal olarak karakteristik sesleri başka noktalarda meydana gelmek zorundadır; evet, belki de göçürülmüş makamın hiçbir sesi makamın esas yerinde bulunmayacaktır. Bu şekilde örnek telde gösterilmeyen yüzlerce yeni başlangıç sesi meydana gelecektir. Cetvel ve gönye ile mekanik deneyler neticesinde her zaman elde edilebilecek bu durum bizim müziğimizde az da olsa söz konusu bile değildir. Fakat bu durum muğanniye rahatsız etmemektedir: kendisine verilen makamı her seste icap ettiği gibi aynı kesinlikle icra edecektir; daha tiz ya da daha pes entonasyon sayesinde değil, seslerin ardı ardına sıralandığı münasebetle ya da karşılıklı ilişkileriyle bu makam fark edilebilecektir. Villoteau başka bir yerde son olarak şunları söylemektedir: Ce ne'st pas en general, le plus ou moins haut degre d'elevation ou d'abaissement de la premiere note d'une gamme ou de la tonique d'un mode, qui en fait la difference chez les Arabes, mais c'est la diverse ordonnance des intervalles entre eux, qui constitue essentiellement cette difference. Ainsi quelque eleve ou quelque abaisse que soit le ton, dans lequel s'exécute la musique, il est toujours censé le même, si l'ordonnance des intervalles entre les sons n'en est pas changée. -

Arap mûsikisindeki dizilerin sirkülasyonundan ya da yerlerinin değiştirilmesinden vücuda gelen sayısız sesler ve sirkülasyondan meydana gelen karışıklıklara ne müelliflerin yazmalarında rastladım ne de bir neden buldum. Arapların (az önce Villoteau'nun da zikrettiği gibi) bu dizileri her durumda aynı münasebetlere riayet ederek icra ettiklerini kabul etmek durumundayım; böylece bu durum hakkında sert bir karara varan Villoteau ile tamamıyla aynı kanıda değilim.

Arap mûsiki sistemindeki bu eksikliği görmezden gelmeden bu konu hakkındaki görüşlerimi aktarmak istiyorum.

Arapların, en basit haliyle diyatonik olan dizisi, medenileşmiş her milletin, üzerine mûsiki sistemlerini kurdukları diziyle aynıdır: işitme duyusu organizmalarına dayandığı oranda en anlaşılabilir sayı ve orantılara dayandığı için ezeli doğa kanunlarını bünyesinde barındırmalıdır. İnsan bunları bir kere kavradıktan sonra henüz bozulmamış müzikal bir hassasiyetle başka bir sistem için bunlardan vazgeçmiyor ve insanı şaşırtan bir kolaylıkla bu sistemi kendi etrafında genişletiyor. Pisagor bu sistemin mucidi değildi, yalnızca Grek filozoflar arasında bu sistemle sayıların ezeli kanunlarının örtüşüğünü keşfeden ilk kişidir ve bundan dolayı büyük bir mutluluk yaşamıştır.

Araplar da bu minval üzere bu dizileri tanımış ve ğınalarında icra etmiş olmalıydı; ta ki aralarında doğanın kanunlarını ve belli başlı ses dizilimlerinin kulağa hoş gelmesinin nedenlerinin izlerini süren bir filozof bulunana kadar ya da başka gelişmiş milletlerin alimlerinin çalışmalarını inceleyene kadar. Bir kere bu yola çıkmış filozoflar, ilk ve en doğal orantılar için yeni münasebetler araştırdıklarında ve sonra bulunan sayı ya da ölçülerle bunların uygulanabilirliği ve etkilerini, gerekli gayreti gösterdiklerini düşündükleri hassalarına danışmadan ideal bir mûsiki sistemi inşa ettiklerinde, her yerde yanlış yollara sapmış olarak bulunmuştur. Bu engelden kendi dönemlerinde meşhur Grek filozoflara nazaran çok az Arap filozof kurtulmuşlardır. Tam ses aralığının verilen doğal dizideki muhtemel ya da gerekli taksimatın münasebetlerini araştırmada yanılığa düşmüşlerdir. Uygulamada fiziksel olarak kısıtlı olan bu taksimat matematiksel açıdan sonsuz olarak düşünülebilir; münasebet açısından tamamen keyfidir: ses aralığı aynı şekilde 2 yerine 3, 4, 5, 6, 8 ya da 9 ve daha büyük parçalara bölünebilirdi. Hiç şüphesiz Arap filozoflar, tam ses aralığını üçe taksim etmeye karar verene kadar bunlar gibi farklı taksimatlar denemişlerdir. İlerleme döneminde dörtlü ve beşlileri sonsuza iteeceğinden ses aralığını iki eşit parçaya bölme girişimlerinden vazgeçmişlerdir. Yine sonsuza götüren, asli düzenden her an uzaklaştıran ses dizilimleri ideal varoluşu vermiş olabileceğinden, dörde, beşe vs. bölme çabaları da aynı akibete maruz kalmıştır. Yalnızca tam ses aralığının (başka bir sesi pestleştirmedeği ya da tizleştirmedeği düşünülen, bağımsız olan) üçe taksimi, filozofa ilk çıkış noktasına geri dönen bir deviri ele vermiştir. Bundan dolayı bu taksimat kendisine, en mükemmel, kendi içinde bir bütün oluşturan bir sistem olarak zuhur etmiştir. Sesin muhtemel başka bir taksimata gereksinim duymayan bu devirin inkişafı, müellife, başkalarının teorilerindeki tam sesi dörde bölmeleri kadar, bilgelikle övülmüş milletler kadar, Pisagor'un kendi buluşuna duyduğu sevinç kadar

tarif edilemeyecek bir sevinç bahşetmiş olmalıdır. Fakat o andan itibaren yalnızca kağıt üzerinde olmayan, insanların kulağına hitap eden bir mûsikiye uygulanması konusunda yanılığın baş göstermeye başlamıştır. Bu yanılığın nazariyatçıların sistemlerine acımasızca riayet ederek bütün modülasyonları değişken sırayla ses aralığının farklı bölümleriyle kısıtlamalarıyla neticelenmiştir. Bu modülasyonların tasavvur edilebilir farklı değişikliklerini, belli sıralarla makam adı altında icracıya şüphe götürmez bir kaide olarak zorla kabul ettirmek istiyorlardı. Böylelikle icracıya, mûsikilerinin gerçek hazinesini miras bıraktıklarına inanıyorlardı.

Filozofun değersiz ideali olan (ya da daha doğru söylemek gerekirse değersiz bir filozofun ideali) böyle bir mûsikinin hiç bir zaman ve hiçbir yerde aslına uygun olarak icra edilemeyeceğini akıl sahibi her kesin anlamış olması gerekir: Mesela aşağıda göstereceğimiz gibi niceleri:

1/3'lük seslerle Zirefkend Makamı

c	c [†]	d [†]	f	f [≠]	g [†]	g [≠]	b [†]	c
1	3	5	8	10	12	13	16	10
└───┘		└───┘		└───┘		└───┘		└───┘
$\frac{1}{3}$		1		$1\frac{1}{6}$		$\frac{2}{3}$		$\frac{2}{3}$
$\frac{4}{9}$		1		$1\frac{1}{18}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{5}{9}$

Farisi nazariyatçıların monokorduna göre Zirefkend Makamı

Bu makamlar fazlasıyla kötü hayallerdir. Bunlar, herhangi bir yerde ya da herhangi bir zamanda nazariyatçıların sesin buna benzer taksimatını düşünmüş ve öğretmiş oldukları, mûsiki kabiliyeti olan kulağın ve ğınânın organlarının, bütün düşüncelerden bağımsız olarak, verilmiş olan sesle münasebeti halinde yarım ya da tam ses aralıklarını oluşturan ya da bir çok tam ya da yarım sesle münasebet halinde olan seslerden başka ses meydana getirmeyeceği düşünülen hayallerdir. Kulak, dörtlü, beşli ya da oktava yalnızca en saf haliyle

müsade eder (Araplar tarafından bunlar değişmez, sabit sesler sayılırlardı); küçük sapmalar ikili, üçlü, altılı ve yedililerde fazla etili sonuç vermeksizin katlanılabildi; yalnızca bu gibi saflıktan sapmalar hesaplamanın bir konusu değildir; ve muğannîye kendisi farkında olmadan en doğru zamanda doğru duygular veren nüanslar hesaplanmaya müsait değildir ya da muğannî için bir kaide addetmez. Fârisî nazariyatçıların, fikrini meşhur Grek nazariyatçıları aldıkları en küçük ses aralıklarının hepsi tamamıyla rakamdan ibaretti ve rakamdır. Buna kendileri de inanmamaktadırlar ve buna itibar etmek istemediler.

Arap ve Fârisî mûsikîşinasların ve mûsikî severlerin daha gelişmiş ortamlarda gerçekten, teoriye bulaşmadan ya da bu teoriden sıyrılarak, çok farklı bir şekilde ve bizim mûsikimize benzer bir şekilde olduğunu düşündüğüm şekilde mûsikîlerini, üstatların risaleleri ve şarkî müelliflerin efsanevî anlatımları ve geleneklerine kapılmadan icra edebilecekleri kanaatindeyim.

Bu bölümü saygıdeğer dostumun vaktiyle bana sarf ettiği sözleriyle bitirmek istiyorum. "Biz, kendi fikirlerimize göre doğuştan değişmez ve genel geçer kanunlarımıza göre hareket ediyoruz. Sağlıklı bir göz, sağlıklı bir kulak her yerde aynı şekilde, bilinçsiz bir mantıklılıkla telakki eder ve kimse bu örtüşmeye şaşırılmaz. Fakat insan, ne gördüğünü, ne duyduğunu yazıya dökmek, tasvîrî ya da açıklayıcı bir biçimde aktarmak istediği an bu örtüşmenin sebeplerini araştırma ihtiyacına kapılır; ortaya bu teori çıkar. Bu teori uzun müddet her şeye el atar, ta ki sonuca giden yolu bulana kadar. Eğer farklı yollardan da bu sonuca ulaşabiliyorsa, ulaşılmayı bekleyen hedef aynı değil midir? Her zaman geçerli doğa kanunlarına muvafık olan yalnızca tek bir teori doğru olabilir. Bizim hasselerimizin kendisine göre etki ettiği en dikkat çekici ipuçları, insana özgü farklı açıklama girişimleriyle, eğitim seviyelerinin derecelerine göre ve yardımcı materyallerle (hayal gücüne göre) arayan kişi tarafından yakında bulunacaktır. Okul inançlı müritleri dînî ya da çok malumatlı otoriteyle alışkanlığa tabi kılıyor; yanlışlık gerçeklikle beraber yüzyıllarca devam ediyor; Fakat öğretilmeyen yekün bundan nasibini alamıyor ve sonunda onların teorilerini rahatlatmak zorunda. Her milletin medeniyetin her seviyesinin farklı ama gerçekten de doğru teorisi olabilseydi kötü olurdu."

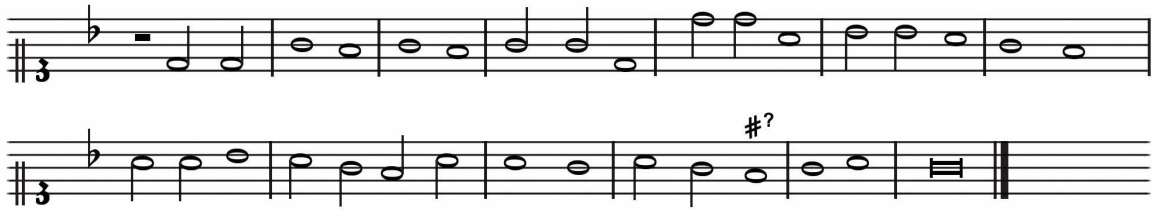
"Söylenilen, kısmen vizyona uyguluyor kendini. Görüleni tasvir etmek istiyorsak, görmenin en dikkat çekici şartları yakında bulunacaktır. Eskiçağ, ortaçağ ve yeni zamanlardaki güç bela yapılan karalamalarda bu şartların kafi geldiği, fakat uzun zamandan beri tam olmayan, yarı doğru, yanlış düsturlara göre bu ihtimam belirtilmiştir. Bu örtüşmelerin yeni bir zamanda inkişafına kadar çok asırlar geçti.

2.11. Sekizinci Bölüm

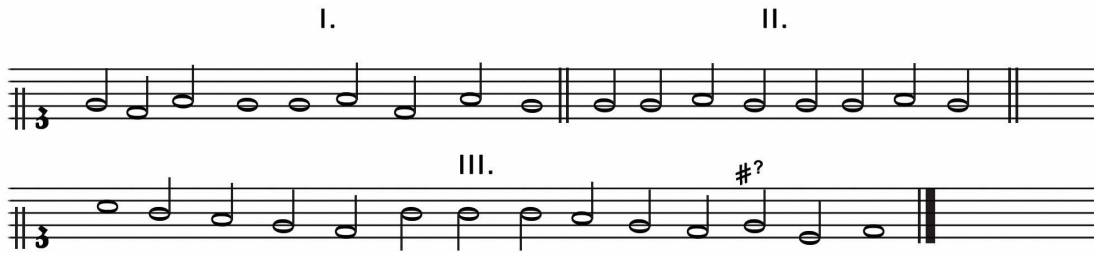
Günümüzdeki Arapların, Bedevîlerin, Mağribîlerin, Fârisîlerin ve Türklerin mûsikîlerine dair.

P. Mersenne takdire şayan çoktan nadir eserlerden sayılan büyük eseri "Harmonie universelle, Paris 1636 (Trait des Consonances etc. Livre 3 Proposition II)"de şu soruyu yöneltir: "Mûzikteki diyatonik ses dereceleri insana enarmonik cinslerden daha mı doğal gelmektedir?"

"Bunu tecrübe gösterir" der ve devam eder: "bünyesinde müzisyen barındırmayan milletlerin tecrübeleri" - (şunu da mı ekleyebilirdi: ya da mûsikî alimlerinin henüz etki etmediği ğinâlar.) "Tamamiyle diyatonik teğanni etmek; Fransa kralının kendisini oraya gönderdiği kaptanın seyahat raporlarından edindiğimiz malumata göre, Kanada'daki vahşilerin danslarında kullandıkları bir ğına"



Aynı icra üslubunu Amerika'lı vahşilerin de kullandığını garanti edebiliriz. Amerika tarihinin üçüncü kısmında, Jean Leri'nin seyahatnamesinde, Topinambur'ların genellikle bu üslubu kullandıkları ve aşağıda aktarılan güfteleri defalarca tekrarladıkları yazılıdır.



Buna benzer, tamamiyle diyatonik çeşitler yeni keşfedilen adaların sakinlerinde mevcut bulunmuştur. Bunlardan sadece, elimde hazır bulunan ve çokça zikrettiğim Dalberg'in risalelerinde mevcut bulunan, güney denizi adalarının örneklerini sunacağım. Bu örnekler Steele'nin Amsterdam adasındaki çalgılarına dair açıklamasından alınmıştır.



Sonraki örnek Madagaskar'daki Malgaş'lara aittir. Yeni bir seyyah tarafından (muhtemelen avrupâî bir aktarım olmayan) aktarılmıştır.



Bunlarla, ilavelerde okurumuzun nazarı dikkatine sunacağım günümüzdeki Arapların (Bedevîlerin, Mağribîlerin, Türklerin ve Fârisîlerin) küçük seçme nesir parçaları karşılaştırılmalıdır. Bu parçalar La Borde, Villoteau, Dalberg, Burkhard, Lane ve Maximilian Stadler'in koleksiyonlarından alınmıştır. Bunlar arasında, tamamen diyatonik ğına çeşitleri; her yerde (modern kabul edilen) majör ve moll makamlar; akraba makam ya da dizilere yapılan, açıkça belirtilen modülasyonlar; ritim, ölçü ve usuller bulmak mümkündür.

Eğer her hangi birisi şüphe arayışı içindeyse, bu örneklerin kesinliği konusunda şüpheye düşülebilir; fakat aktaranların sayıları çok fazladır ve aktardıkları örnekler birbirleriyle örtüşmektedir. Bu, mûsikî alimlerinin etkilerinden uzak kalmış bir toplumda ortaya çıkmış olma ihtimali olan bir mûsikîdir; ses çeşitleri, inanıldığı üzere hesaplanamayan bir zamanda eğitimsiz kişiler tarafından başarılı müzikal içgüdüleriyle mahir fertlerin bulunduğu toplumda icat edilmiştir. Çevrelerindekilerce de taklit edilmiş ve fark edilmeyen binlerce yöntemle geliştirilip ve miras bırakılarak yayılmıştır. Buradaki örneklerde gösterilen ğınâlar, filozoflar tarafından düşünülen ve geliştirilen teoriye galip gelememiştir; bu ğınâlar varoluş

itibariyle Arapların evvelki medeniyet devirlerinden, inanıldığı üzere daha eski; ve bir çok ğına örneğinden (15 ve 16 numaralı örnekler) de açık bir şekilde bellidir ki, İslam'dan daha eski oldukları kabul edilmiştir. Fakat, bugünkü Arapların ğınalarında hayret verici şeyler bulmayı ümit eden raportörlerin varsayımlarını üstü toprakla kaplanmış vaziyette bulmak için, seyyahlar tarafından o anda gözlemlenen ve notaya alınarak aktarılan ğınalar ve çeşitleri mizaca ait değildir. Şarklıların "çok sık ve hiç zorlanmadan" icra etmiş olacakları enarmonik ses cinslerine ait hiç bir iz yoktur.

Bize, Arap muğannîlerin bir ses aralığından diğerine vasıtasız bir şekilde çok nadir, diyatonik olarak geçtikleri de anlatılmıştır. Arapların mutat üzere, kromatik ve hatta enarmonik ara seslerde gezindikleri ya da (eğitimli raportörlerin tabiriyle) "enarmoniyi kullandıkları" anlatılmaktadır. Aynı zamanda melodiyi sayısız ilave notalarla süslemek de Araplara özgü bir uygulama olduğu söylenmektedir. Bizim örneklerini verdiğimiz popüler ğınâlarda bunlara rastlayamıyoruz. Ayrıca ğınâ esnasındaki uygunsuz hareketleri evvela şark mûsikisinde aramamak gerekir; bu örnekler çok da uzakta değildir.

2.12. Ekler

Armoninin kurallarına dair:

Ahlak Celali başlıklı büyük felsefi eserden bir kesit. Fakir Cani Muhammed Esad'ın farsçasından ingilizceye, oradan da almancaya aktarılmıştır.

Ex Oriente lux.

Birinci Kitap Beşinci Bölüm

Bizi bu konuya değinmeye iten incelemelerimiz neticesinde, bu konunun en esaslı noktaları hakkında derli toplu bir açıklama yapma ihtiyacını gerekli gördük. Bunu layıkıyla yapabilmek için, sesin belli bir süreyle meydana gelen bir tınlayış olduğunu ifade etmekle başlamamız gerekir. Armoniye özgü olan bu tınlayış herhangi bir etki bırakmadan gerekli tizlik ya da pestlik derecesiyle tekrarlandığında ilm-i mûsikinin alanına girmez. İlm-i mûsikinin görevi, ses aralıklarının tizlik ve pestlik açısından ya da bunlar arasındaki ses aralıklarının süreyi gözeterek ahenkli ya da ahenksiz münasebetlerini meydana getiren seslerle kısıtlıdır. İlkine armoni, ikincisine melodi denir. Tizlik ve pestlik bakımından farklı iki ses ele alındığı vakit bu iki ses arasındaki fark ahenkli ya da ahenksiz bir münasebet meydana getirecektir. Eğer bu fark münasebet açısından benzer ya da etki bakımından yakınlık gösterirse ahenkli, değilse ahenksizdir. Ses aralığının küçük olan ses aralığına nispeti eşitse gerçek bir benzerlikten söz edilebilir: Birinin, diğerinin iki katı olduğu durumlar olabilir, yani 4 ve 2, 6 ve 3 gibi; buna diapason denir. Etkinin benzerliği adı altında da, aslında eşit olmayan fakat duplikasyon ile eşitlenebilen etki anlaşılmaktadır: bu eşitlik (benzerlik) iki türdür; birincisi, bu özellik aradaki farkta saklıysa, 6 ve 4'te olduğu gibi, aradaki 2 sayı farkı duplikasyonla bertaraf edilir ve ikisi de dört olur; buna da tedrici nispet denir; diğeri ise aynı özelliğin farklı uzuvlarında meydana gelmesidir, mesela 6 ve 2'de olduğu gibi, aradaki fark 4'tür; farklılıklardan biri olan 2 duplikasyon ile 4 olur; buna da çoklu nispet/münasebet (ratio multiplex) denir. Bu şekilde devam eden ya da bu şekilde küçültülebilen her nispet/münasebet (proportio) armonidir; buna uymayan ise enarmonidir. Böylelikle nümerik bir payı olmayan, yani payları hususilik arz eden, sayıları olmayan bütün ses birleşimleri ahenksizdir; bunun gibi bütün telden ileri gelen ses ve bunun gibi bir kısımdan ileri gelen her ses, dikdörtgenin bir kenarının (latus) diyagonale olan münasebeti gibi telin tamamına nispet eden sesi ihtiva eder. Eğer münasebet nümerik olur da küçük sayı büyük sayıyı bölmezse ya da iki sayı arasındaki fark bir kısmında büyük olanın yapabildiğini yapamıyorsa ve bundan dolayı yukarıda zikredilen hareket tarzıyla armonik bir münasebete dönüştürülemiyorsa, aynı

şekilde ahenksiz olmalıdır; mesela biri 4/7 oranında diğerinden büyük olan iki ses, yani biri 7 diğeri de 11 olan aralarında 4/7'lik bir fark olan iki ses düşünelim; böyle bir durumda 11 ne 7'ye bölünebilir ne de 4'e bölünebilir; bu, iki sesin aralarındaki fark ölçüsüdür. Fakat büyük olan ses küçük olan sese bölünebiliyorsa, aralarındaki fark ölçüsü ya küçük olana eşittir ya da bundan büyüktür. Eğer eşitse elde edilen pay 1 tam ve 1 yarımır ya da zikredildiği gibi Diapason'dur: eğer büyükse, ratio multiplex olur.

Diğer taraftan aradaki fark bir açıdan büyük olanı bölüyorsa ve bu bölüm bir yarım ise ya da 1/2 ve 1/3 gibi bu sayılardan birinin yarısına yakınsa, bunlara aynı zamanda ikiye indirgenebilen orta ses aralıklarının nispeti denir. Çünkü eğer fark 4 ile 6 arasındaysa, birbirinden farklı olan kısım bir yarım teşkil eder; ve 7 ile 5 arasında farklılık arz eden kısım neredeyse yarısı kadardır. Bu orta ses aralıklarının, 2 ve 3 gibi, ilk cinsine Diapente, diğerine de, 3 ve 4 gibi, Diatessaron denir. Eğer bu fark bir yarımından bir sayıyı ya da bir yarımın sayısını vermeyen aynı kısımda ise buna küçük ses aralıklarının nispeti ya da Hypertessara denir.

Şimdi armoninin, bir sayının ya diğerine dahil edildiği ya da aynı kısımdaki farklı sayılardan müteşekkil olduğu, daha büyük sayıları bölen bu farklı açıklamaları yalnızca farklı hissedilirse ve insan uzuvları bunları meydana getirmede muktedir olduğunda takdir edilebilir. Eğer bu fark, yapıdan kaynaklanıyorsa ve artık hissiyatın bir unsuru değilse ya da insan uzvunun bunu ifade edemeyeceği kadar cüzî ise, bu biliminin inceleme alanına girmez. Zira bu farkın insanın hassalarından kaçması halinde yahut çok ufak bir ifade kabiliyeti olması halinde seslerin irtibatıyla meydana gelen o hoş hissiyat hasıl olmaz. Bu durumda da (böylesi farkları çalgılarda ortaya çıkarmak mümkün olsa da olmasa da) insan tabiatı böylesi ses irtibatlarından haz almaz. Zira bu ses insanın fiziki yapısının yani insanın organik sesinin gerektirdiği dizide mevcut değildir. Diğer yandan bu ses irtibatları hoş denebilecek seviyeye de ulaşamazlar. Onun için ilm-i mûsikî aslında en yüce hoşluğu göstermek demek olduğundan o sesler bu maksadın dışında kalır. Bundan da ortaya çıkan şudur: insanın organik sesinin dizisine tekabül etmeyen bir nispet bizim mülahazamızın nesnesi olmayacaktır. Büyük ses aralıkları sınıfında organik seslerdeki irtibatın sınırı şudur: bu ses aralıklarından biri diğerinin iki mislinin iki misli olacaktır, yani, 4'ün 1'e nispeti gibi. Daha küçük ses aralıkları sınıfında ise şöyledir: ses aralıklarından biri diğerinden 36'da 1'i kadar büyük olmalıdır, yani ses aralıklarından biri 36 iken diğeri 37 olacaktır. Bunun altında kalan şeyler mülahazaya alınmayacaktır.

Bu meselenin mevzumuzla alakasını kurmak için şöyle diyebiliriz: bizim eşit nispet dediğimiz katlama nispeti ilk ve en saf nispettir. Bunun yüce saflığının ve biricikliğin delili armoni zarar görmeden bir tarafı gibi diğeri tarafının da ele alınabileceği gerçeğidir. Yani sesin iki mislini alabileceğimiz gibi tersini alabiliriz. O halde ne insicam bozulur, ne de örtüşme ortadan kalkar. Mesela 4'ün yerine 8 koyduğumuzda ve bu sesi 3 ile gösterilen sesle irtibata soktuğumuzda 8 ile gösterilen ses, 4 ile gösterilenin iki mislidir. Böylece bu iki ses arasında aslında korkondas bulunmamasına rağmen 8 ile 3 arasında armonik bir ses aralığı elde ederiz. Buradaki armoni 8'in yarısı olan 4'ün 3 ile ahenk kazanmasından meydana gelir. Yahut 3'ü ele aldığımızda şöyle diyebiliriz: 3, 6'nın yarısıdır ve bu iki sayıyla 8 arasında da armoni mevcuttur. Burada söz konusu olan hep aynı esastır. Öyle de yapsak böyle de, ses aralığında diatessaron ortaya çıkar. Yine 5'i 3 ile irtibata sokarsak daha küçük ses aralığı içerisinde ortadan kalkan bir armoni elde ederiz. Bunun sebebi daha küçük ses aralığında 5 ile 6 arasında armonik bir ilişki vardır veya hakimdir ve 3, 6'nın yerine geçer. Şöyle de diyebiliriz: burada küçük ses aralığının 2 buçuk ile ilişkisi vardır ve 5, 2 buçuğun yerine geçer. Bütün bunlara ikinci konkordanstan konkorde edici denir. Anlayışlı okuyucumuz fark edecektir ki ses aralığı, tıpkı Diatessaron'un Diapente'ye irca edilmesi gibi çarpına yani dördüncü ses aralığına irca edecek diapenteye muktedirdir. Çünkü ilk yöntemde 2'yi 4'ün yerinde farz edersek, çarpım diatessaron'a düşer. Diğer yöntemdeyse 3'ü 6'nın yerin koyarsak çarpım Diapente'ye düşer.

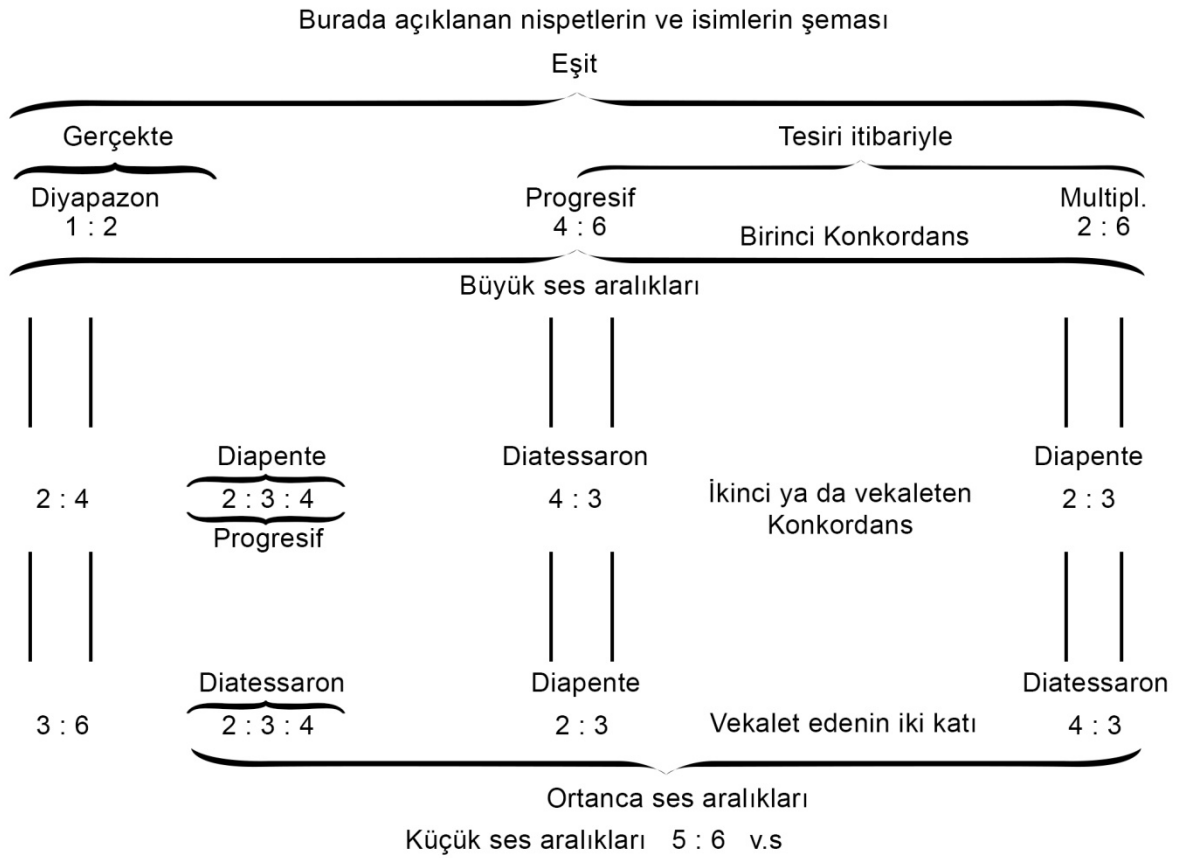
Diapazon ses aralığındaki en saf ve sıra dışı hususiyetn diğer bir delili de şudur: ses aralığının bölündüğü her iki ses aralığı hem aritmetik hem de armonik bir münasebetin vasıtalarıdır. Aritmetik vasıttan anlaşılan, bunun iki sayının tam ortası olmasıdır. Öyle ki bu aritmetik vasıttan dışarıdaki diğer iki sayıya nispeti uzaklık ve yakınlık açısından eşittir. Tıpkı 6 ile 2'nin arası olan 4 gibi. Bu aynı zamanda armonik bir vasıttır. Zira küçük ucunun fazlasının büyük ucunun fazlası karşısındaki nispeti, küçük ucun büyük uca nispeti gibi olmasındandır. Tıpkı 3 ile 6 arasındaki armonik vasıta olan 4 gibi. Zira 4'ün 3 üzerinden fazlalığı 1'dir ve 6'nın 4 üzerinden fazlalığı 2'dir. Yani 1 ile 2'nin nispeti 3 ile 2'nin nispetidir.

İlk vasıttan tatbiki şöyledir: 4'ün 2'ye nispeti diapazon ses aralığıdır ve nümerik orta olan 5 işe dahl edilirse meydana iki nispet çıkar. 2 ile 3'ün arasındaki diapente olan nispet ayrıca 3 ile 4 arasındaki diatessaron olan nispet.

Diğerinin tatbiki de şöyledir: 6'nın 3'e nispeti diapazondur. armonik vasıta olan 4 araya sokulursa 2 nispet ortaya çıkar. Biri 4'ün 3'e nispeti ki, buna diatessaron denir, diğeri 4'ün 6'ya nispeti ki buna da diapente denir.

Bu durumlardan anlailacağı üzere çifte nispete diapazon (herşeyi ihata eden) dememizin nedeni bunun yukarıda zikrettiğimiz iki konkordanslı nispeti içinde toplamasındandır.

Buraya kadar söylediklerimizden görülecektir ki, bütün armonik ses aralıkları aynı türden nispetlerin münasebetine dayanır. Zira gerçekte eşit olanın içinde ölçü gerçekten de eşittir. Tesiri itibariyle eşit olanda ise ölçü ya iki farklı sayının hususiyetinn ötürü veya tabiatından ötürü, yahut gösterildiği üzere dolaylı alakasından ötürü tesiri itibariyle eşittir. Armoni unsuru böylelikle bir bütünlük tablosu sunan hem cinslilik olacaktır.



Diapazon: Böyle denmiştir, zira bu ses aralığının bütün uçları eşittir veya diğer bütün nispetler bu ses aralığında mündemiçtir.

Progressif: Zira fark küçük ve büyük uçlar aritmetik bir süreçte bulunurlar (2:4:6).

Multiplex (Çoğaltılmış nispet): küçük uç büyük uçta iki defadan daha fazla mevcuttur (2+2+2=6).

Diapente: Zira 5'in bölümüdür: (2+3=5)

Diatessaron: Zira 4 tanzim edici rakamdır.

Hypertessara: Zira ses aralığı 1/4 ile ifade edilebilemeyecek kadar küçüktür.

I. Kosegarten'in bildirdikleri:

(...): Ubeydullah b. Abdullah b. Tahir, diğer adı ebu Ahmed. Halife Mutadhid zamanında yaşamıştır.

II. Hammer-Purgstall'ın bildirdikleri:

Viyana, B. XCI. literatür yıllıklarında yer aldığı şekliyle:

1), 2), 3), 4), 5), 6) ansiklopedik alimliğinin en yücesi, mûsikî alanında ilk arap müellif el-Kindî. Geride 6 eser bırakmıştır: 1) Te'lif üzerine, 2) Seslerin tasnifi, tertibi üzerine, 3) Müziğe giriş, 4) Ritim üzerine bir risale, 5) Mûsikî çalgılarına dair, 6) Müziğin güftelere eşlik etmesine dair. (ö. 248/862)

7) Kindî ile aynı tarihlerde Lucas'ın oğlu hristiyan filozof Kosta'nın mûsikî üzerine bir eseri (cas. I. 420) ve

8) Babil'li mûsikîşinas Kantun'un Ritim üzerine bir eseri (cas. I. 449).

9), 10), 11) Kindî'nin öğrencisi hekim, filozof Ahmed b. Muhammed b. Mervan es-Serhazi (ö. 286/899) 3 eser telif etmiştir: 9) iki fasıldan oluşan büyük mûsikî kitabı, 10) onbeş kısımdan oluşan küçük mûsikî kitabı, 11) mûsikî ilmine giriş.

12) Musa b. Şakir ve iki kardeşi mekanisyenliklerinden ziyade kabiliyetli birer mûsikîşinas idiler. Mûsikî üzerine bir eser telif etmişlerdir. (Cas. I. 418)

13) Büyük fiolozof Sabit b. Kurra'nın (ö. 288/900) mûsikî üzerine bir eseri. (Cas. I. 387).

14) Arapların Muallîm-i Sâni, yani ikinci Aristo (Cas. I. 192) dedikleri ve nazariyeyle icrayı birleştiren büyük filozof Abu Nasr Muhammed b. Tarhan el-Fârâbî (ö. 339/950). Mûsikî üzerine yazdığı eseri büyük bir şöhrete ulaştırmıştır. (Fârâbî ile aynı tarihlerde gençliğinde ud

çalan ve ğina eden büyük filozof Râzî yaşamıştır. Fakat kendisine ait herhangi bir mûsikî eseri bilinmemektedir. Büyük hekim ve filozof İbn-i Sînâ felsefik ansiklopedisi Şifâ'da mûsikîyi Fârâbî'nin izinde ele almıştır.

15) Büyük hekim ve filozof İbnu'l-Heysem (ö. 430/1038) mûsikînin hayvanlar üzerindeki tesirine dair bir risale telif etmiştir.

16) İbne's-Salt b. Abdulaziz el-Emevî? (ö. 529/1134) mûsikî üzerine bir risale telif etmiştir.

17) Muhammed b. Ahmed el-Haddâd (ö. 561/1165) mûsikî üzerine bir eser telif etmiştir (Cas. II. 73).

18) Yedinci yüzyılın sonlarında yaşayan en büyük nazariyeci Safiyyüddîn Abdu'l-Mü'min b. Fakir el-Urmevi. Büyük moğol veziri Şemseddin'in oğlu Şerefeddin Harun'a ithaf ettiği "Şerefiyye" adlı eserini telif etmiştir.

19) Ebu'l-Ferec Ali b. Hasan el-İsfahânî (ö. 721/1321) musiki üzerine bir eser telif etmiştir.

20) İspanya'nın müellif olarak tanınan en büyük veziri Lisaneddin b. el-Katib mûsikî üzerine de bir eser telif etmiştir.

21), 22), 23), Hacı Abdülkadir b. İsa (ö. ?) üç eser telif etmiştir. 21) Camiu'l-Elhan, 22) Makâsidü'l-Elhan, 23) Kenzü'l-Elhan

24) İbnü'l-Kâtib'in (20. sıra) hemşerisi El-Buşşerât/el-Buşârât'lı (Endülüs'te Gırnata'da bir bölge) Muhammed b. Ahmed b. Habr, İbnü'l-Katib'le aynı yıl vefat etmiştir. Mûsikî üzerine bir eser telif etmiştir.

25) Takiyyeddin Ahmed b. Ali el-Mukrisi (ö. 845/144) musiki üzerine bir eser telif etmiştir.

26) Lazkiye'li Muhammed b. Abdülmecid (ö. 848/1444) Fethiye adlı bir eser telif etmiş ve bunu II: Bayezid'e atfetmiştir. Bu eser o dönemin en derli toplu ve en meşhur eseridir. Bir giriş ve iki kısımdan meydana gelir. İlk kısım telif, ikinci kısım ritimle ilgilidir.

27) İbnü'l-Vefa Cüscânî ritim üzerine bir risale telif etmiştir. De la Borde bu eserden bahsetmiştir (I. 162). Fakat müellifi Ebu'l-Vefâ olarak zikretmiştir.

28) Musa Rüstem b. Seyya, Farsça bir Risale telif etmiştir.

29) Ebubekir Ahmed b. el-Hasan "Kitâbu'n-Nağam" adlı eseri telif etmiştir. Aynı isimle İbn Derye'nin de eseri mevcuttur.

30) Leiden Kütüphanesinde Farsça bir risale, no: 1064.

31) Daireler üzerine bir eser. Leiden kütüphanesi no: 1065

32) Mûsikî üzerine bir risale, Leiden kütüphanesi no:1060.

33) Mûsikîye dair bir şiir ihtiva eden mûsikî üzerine arapça bir risale. Gotha kütüphanesi no: 36.

34) Derviş Kazasker el-Halebi'nin Risalesi. Gotha kütüphanesi.

35) Sayvadi'nin Herbelot ve Uri tarafından neşredilen eseri. Paris kütüphanesi no: 1214 ve Oxford (bodlejanisch) üniversitesi kütüphanesi no: 42.

36) Villoteau'nun Mısır dönüşü getirdiği ve "De petat actuel de Part musical en Egypte" adlı risalesinde kullandığı risale.

37) Miafor adlı hinduca bir risale.

Bunlar haricinde bir çok ansiklopedik eserde ilm-i mûsikî ele alınmıştır. Bunlara örnek olarak şu eserleri sayabiliriz:

38) İlk tafsilatlı malumat en eski iliam akademisi risaleleri olan İhvan-ı Safa risalelerinde yer almaktadır. Bu risaleler (beşinci kopyası) 51 risale olarak en derli toplu haliyle kayzerlik saray kütüphanesinde, 9 adet başka risalelerle beraber Gotha kütüphanesinde (67. B.) yer almaktadır.

39) Mahmud Şirâzî'nin (ö. 716/1313) farsça ansiklopedisinde mûsikîye dair geniş yer verilmektedir. Bir önsöz ve beş baktan müteşekkildir.

40) Amul'lu Mahmud'un 750/1319 civarı telif ettiği ansiklopedisi. Beş ana bölümde ele almıştır.

41) İbn Sâib el-Ensârî'nin (ö. 794/1391) ansiklopedik eseri.

42) Acâibu'l-Mahlukât'ın Farsça çevirisi.

43) İbn Haldun'un "Doğunun zengin kaynakları" ismiyle çevirilen risalesi.

44) Fenarî'nin (ö. 859/1455) ansiklopedisi.

45) Taşköprüzâde'nin büyük ansilopedisi.

46) Hafız Acem'in eserleri.

Mûsikînin nazariyat ve icrasıyla alakalı olmayıp, şeriat açısından incelenen eserler:

47) Daha önce bahsettiğimiz (başka şekilde) Edfu Mısır doğumlu Kemaleddin Cafer b. Saleb el-Edfevî'nin yanı sıra (Cas. I. 483)

48) Casirius tarafından neşredilen "Mûsikîye dair bir Reddiye" (cas. I. 527, no: 1530)

49) Kadı Ebu't-Tâib Ahmed b. Abdullah el-Taberî'nin Ğına ve Yasaklanması üzerine telif ettiği eseri.

50) Birgelî'nin Ğınâ, Ğınâ'nın Önemi ve Vâizi dinlemenin önemine dair Risalesi.

Çalgı İsimleri Fihristi

Bu çalgı isimlerine kısmen eski ve yeni müelliflerin ya da seyyahların eserlerinde, kısmen de Arapça, Farsça ve Türkçe sözlüklerde dağınık bir biçimde rastladık ve bu isimlerin yanına farklı adlandırmalarını ve şark musikisindeki isimlerini ilave ettik.

Umumiyet itibariyle çalgılar:

Cinsî isimlendirmeleri: Mafsafik, ya da Maazif (Arapça), Kafsabe, Kafsibe, Taksibe (ar. Kamus, c.I, s. 233), Çalgı (Türkçe).

I. Telli Çalgılar

a) Ud cinsine ait olanlar.

Ud (el 'Ud) Lavta

Aşık (tanburun eş anlamlısı)

Bağlama (De la Borde)

Barbat (ar. kazın göğsü. el-Şalahi, Casiri T. I. 528)

Barbud (Pers kralı Hüsrev Pervez'in meşhur mûsiki üstadının adını almıştır.)

Evzan (Merâgî)

Gimar (el-Makkari)

İsitali (De la Borde'ye göre tanburun Türkçe ismi)

Yekta-i terentai (Merâgî)

Kennire, Kessire (el-Makkari, Grek'lerin Kinyra'sı ve İbranî'lerin Kinnor'u ile özdeş)

Kopuzat (Merâgî)

Künküre (dağ zirvesi. Merâgî)

Laputa (Farsça)

Pipa (Ayak-Ayak. Merâgî)

Rudhani (nehir yatağına ait (mecra?). Merâgî)

Ruhefsâî (ruhu kuvvetlendiren, kabartan. Merâgî)

Savuri (De la Borde'ye göre beş telli Tanbur)

Şidirgu (Merâgî)

Sitar (Farsça üç tel; bizim gitarımızın adı buradan gelmektedir)

Tanbur (Colascione'nin cinsi. Farâbî)

Tanbûr-ı Büzürg (Villoteau XIII)

Tanbûr-ı kebîr-i Türkî (Villoteau XIII)

Tanbûr-ı şarkî (Villoteau XIII)

Tanbûr-ı bulgârî (Villoteau XIII)

Tanbûr-ı bağlama (Villoteau XIII)

Tanbûr-ı Gili (Gilan'dan)

Tanburin (küçük tanbur. Merâgî)

Tabakifeth (Merâgî)

Tarabrud tarab (Merâgî)

Tuhfetul ud (Merâgî)

Venç (genel isimlendirme. Arapça)

Veterü'l-Arab (Arap teli. Merâgî)

b) Kanun (Psalterium) cinsine ait olanlar

Eğri (Merâġî)

Yatuğan (Merâġî)

Kanun

Mihri ya da Mihras

Müdevver (yuvarlak olan)

Muğnî (memnun eden. Merâġî)

Nüzhe

Sasâmi (belirsiz bir algı. Merâġî)

Santur (tokmaklarla çalınır. Villoteau)

Saz-ı murassa (parçalanmış algı. Merâġî)

Saz-ı Dolab (kutu algısı. Merâġî)

Çeng

c) Yaylı algı cinsine ait olanlar

Âcek (Merâġî)

Kemane

Kemane-i Rûmî (Villoteau)

Kemane-i Oğuz (Villoteau)

Kemane-i şarkî ya da Kemane-i Sağir (Villoteau)

Kemie (küçük kemançe)

Gitcek

Lyra (Grek'lerin bahsettiği uda benzer biçimsiz bir viyola)

Rebab (kemanın kendisinden meydana geldiği Fransa'daki Rebec; İspanya'da arrabel)

Revave

Rotte (ortaçağda Menetrier'lere has Rota, Rocta ya da Crotta. el-Makkari)

Rud (pes telli kemançe)

Şişak, Şaşek, Şarşenk (dört telli Rebab)

d) Lyra cinsine ait olanlar

Bum

Kisar (Etiyopya Lyrası)

Kussir

II. Üflemeli Çalgılar

Cinsî isimlendirmesi: Ney ya da Nay. - Mizmar (Arapça), Dūdük (Türkçe)

a) Açık ağızlı üflemeliler

Hita-i saca (Çince. Merâgî)

Musikar

Musikâr-ı Acem (Farsça)

Muskal (Arapça)

Miskal (Türkçe)

Nay-ı Mus (Farça)

b) Dilli üflemeliler

Argul (çift düdük)

Batal

Buk

Charnay (eşekflütü)

Dilli düdük (türkçe)

Eş-Şakare (ya da eş-Şukre. el-Makkari)

Girift

Hembuka (Arapça)

Kaval

Mari şikemsurah (midesi deşilmiş flüt. Ustalar tarafından üflenir)

Nay ya da Ney

Nây-ı Nihâvendî

Nây-ı Şâhî

Nây-ı Türkî

Nure (el-Makkari)

Safaret (el-Şalahi. Erkek çocukların güvercinleri (?) yakalamak için çaldıkları düdük.)

Salamani (Türk düdüğü. De la Borde)

Şababe (Villoteau. el-Şalahi'de Şebabe. Ekek çocuk düdüğü)

Şahni (Farsça, Şahin (el-Şalahi))

Şah Mansur

Şebbabe

Şeia (Arapça)

Segfi

Sergin

Suffara

Sumara (ikinci uzun bir borusu olan çift düdük. De la Borde)

Çağirtma

Düdük (Türkçe)

c) Çoban Kavalları

Bak (Merâgî)

Balaban (Merâgî)

Bok, ya da Buk (el-Makkari. İspanyolca albug)

Boru (Merâgî)

Halun

Dufai

Durai

Dusai

Çaver (Merâgî)

Eragyeh (Villoteau)

Kadib (Boru. el-Şalahi)

Nây-ı Sefid (Beyaz Flüt)

Nây-ı Sergin

Zarra (Türkçe)

Zeme (Merâgî)

Zemr (Zamr. Villoetau)

Zergine (Türkçe)

Şahnay (Farsça)

Şehrus

Zurme (De la Borde. recte Surna)

Surnay ya da Zurnay

d) Tulumlu üflemeliler

Organun (Merâgî. Oraganum?)

Dünbek

Nây-ı Erbab

Sukkara

Sumara el kurbe (De la Borde)

e) Borular

Hum Mehre (Midye kabuğundan üflemeli çalgı)

Mulu (Cogi'lerin borusu ve Hindistan'da bir takvim)

Pai sutur (ya da Paişur, en basık üflemeli çalgı, içi boş bir eşek kemiği)

Sur (Derviş borusu; aynı zamanda mahkeme borusu)

f) Trompetler

Buk (Buccina ?)

Gavden

Gundrud

Kürrenay (büyük savaş borusu, 1 buçuk arşın uzunluğunda)

Nefir

Ney ruhın (tunç flüt)

Şaypur (bir çeşit savaş borusu)

Zurna (De la Borde; Mısır'da yaygın, bizim tompetimize benziyor)

III. Ritim Çalgıları

Dof (De la Borde'ye göre tambur de basque), daha doğrusu Def

Cibance (Hintçe zil)

Cilacel (idem, cermen çingırağı)

Misri (hintçe Sera)

Nakkare (Kastanyet, İtalyanca Nacchera)

Pişil (Fârisî kastanyeti)

Salafsil (Kastanyet. Viloetau)

çagane (Arap Kastanyeti)

şirinc (Zil)

Zengüle (küçük çan)

Senug (Kastanyet. Villoteau)

Zil

Sinc (Zil)

Senc (Zil)

Sirenc (Zil)

Tal (idem, Cermence tabak kelimesinin kökü)

Çagane

Çeleb

Çeng

Zil

Ebu Karun (el-Makkari)

Arebane (Arap yarım davulu)

Bera (el-Makkari)

Debdebe, ya da Dobdab, el-Makkari)

Def

Daire

Dcmame (bir çeşit davul)

Dem-Dem (bizde Tamtam (gong))

Girbal (el-Şalahi. Kerbal)

Kas ya da Kus (Farsça. Cermen çemberi)

Kerbe, Kerbal ya da Girbal (el-Makkari. İspanyolca Garbillo, Kalbur)

Nakkare (Davul)

Rujin hum (Farsça metal güğüm. Hum, Cermen bardağı)

Sindef (küçük davul)

Şendef (büyük davul, kelime anlamı bayram davulu)

Tabla (Farsça, Cermen tahtası)

Tablwapes (Hüzün davulu. Yalnızca Hüseyin'in şehit edildiği hüzün günlerinde çalınır)

Tebire (Büyük Türk davulu)

IV. Belirsiz Çalgılar

Afsaf (el-Şalahi)

Hijal (el-Makkari)

Cabe (Türk kopuzu)

Carra

Cüstsaz (telli bir çalgı)

Efserisegi (Sistan'ın tacı)

Gartabe (el-Şalahi)

Gunave

Hamaki (el-Makkari)

Kais (el-Şalahi)

Kanger (Hindistan algısı)

Kassabe (el-Şalahi)

Kemer (el-Şalahi)

Kesan ya da Kefan (el-Şalahi)

Kesarat (el-Şalahi)

Kirenba (marangoz algısı)

Miskal (Hintçe Mihenk, üflemeli algı)

Müsehher ya da Müfehher (el-Şalahi)

Munis (el-Makkari)

Nimsaz (Telli bir algı)

Nud (el-Şalahi)

Orf

Rastsaz (telli bir algı)

Şaysan (el-Şalahi)

Sefakis (el-Şalahi)

Senganered (Etiyopya algısı, kaybedilen savaş sonunda çalınır)

Zenzure (Hindistan algısı)

Zelami (muhtemelen Berberice bir kelime, el-Makkari'de karşımıza çıkıyor. Arapça ahmak anlamına geliyor.)

Bazı isimlendirmeler ve bazı terimler hakkında açıklama:

Cem, Perde, Nağme ya da Neva, Lahn o kadar farklı anlamlarda kullanılmıştır ki bunlar hakkında kesin bir açıklama yapmak çok zordur. Fakat görünen o ki, makam ya da ses formülleri için genelde Cem, belirli bir formun melodileri içi Nağme ya da Neva, daha büyük mûsikî eserleri için Lahn ve arya için Perde isimleri kullanılmıştır.

Mızrap için şu sinonimleri verebiliriz: Şıgast (Arapça); - Şıgas (Farsça) - Mızrap; - Çaku; - Zahm-ı nahun (Tırnak ağrısı).

Şarud ya da Bem (Türkçe Bam), Pes tel; Veter, tel; İstihab, düzen ya da ahenk (Arapça); Girift, tellere dokunuş; Furudaşt, sese riayet etmek.

Genel olarak muğanni ve müzisyenler hakkında Farsça açıklamalar

Rehgui - Seraiende (Cermence çığırانlar) - Huniager.

Hoşnûvaz - Rudsaz ya da Rudsaf - Ramişger - Hoşengeşt (Parmaklarıyla güzel dokunan).

Taşğter - Muğannî, şarkıcı (Arapça).

Mutrip - Sazende (Arapça).

Mûsıkar, Müzisyen (Farsça).

Alatye, Meslek erbabı müzisyen (Villoteau).

Hanide, Bestekar.

Destekzen, usül vuran.

Hunbek, ayaklarıyla(?) usül vuran.

Şakz, el ile usül vurma.

Sela ya da Zela, telleri akort etmek.

Safsaka ya da Saffaka, telleri titretmek.

Şed, tellerin takılması.

Girift, tellere dokunuş.

Furudaşt, sese riayet etmek.

Furudest, bir çok kişinin okuduğu tek sesli ğına.

Şerve ya da Sehri, ğınanın özel bir çeşidi.

Terci, sesi titretme (aynı zamanda nakarat)

Oramen (oremus, oratio), Mecûsîlerin ateş tapınaklarında okudukları ğına.

Bohar, eski bir Fârisî ğınası, Pehlevî ya da Ramendî de denir.

Kasseġâh, askerî davulların çalındığı yer.

Yukarıda zikrettiğimiz isimlerle ilgili, Hammer-Purgstall'in mezkur yerde bahsetmiş olduğumuz "Yedi Derya" isimli Farsça sözlüğüne bakmakta fayda olacaktır. Burada aynı zamanda (muhtemelen yeni dönemlerde ortaya çıkmış) makam isimlerinin sinonimlerini bulmak mümkündür.

Arap mûsikî literatürüne dair bir ilave daha:

Şimdiye kadar bulunmuş, mûsikîden bahseden en eski ansiklopedik eserlerden biri olan Mefâtihu'l-Ulum'dur (İlimlerin Anahtarı). Bu (erken dönemde çıkmasından ve düzenli mûsikî sistemine dair yetkin malumat sunmasından başka) ilmî terminoloji açısından da enteresan bir eserdir.

Eskiden beri meşhur olan Leiden Kütüphanesine ait önümüzdeki nüsha hicrî 556 (1160) tarihlidir; fakat müellifi ebu Abdullah Muhammed b. Ahmed b. Yusuf Harezmî, - metinden anlaşıldığı üzere - Abbasi halifesi Tai (hicrî 363-381 arasında hüküm sürmüştür (974-991) saltanatı zamanında yaşamış olması gereken bir kâtiptir.

Bu eser, neredeyse çağdaşı olan "İhvân-ı Safâ"'nın eserinin akabinde gelir.

Mûsikîden bahseden bölümü üç kısma ayrılmıştır: çalgılara dair bir bölüm, seslerin bir araya getirilmesine dair bir bölüm ve ritimlere dair bir bölüm. Bu bölümler arasında enteresan olanı, çalgılara ait olan, özellikle udun tarifinin (techizat ve perde bağlarının taksimatı) yer aldığı kısımdır.

Müellif bu çalgıyı dört telli olarak tarif etmektedir. Bu tellere bam, misles, mesna ve zir demektedir. Müellif terminolojiyi belirgin ve güvenilir biçimde nakletme endişesi taşıdığından ve bu niyetle büyük bir titizlik içerisinde tüm sesleri açık seçik ve tekraren gösterdiğinden (diğer bütün yazmalarda veya bunların müstensihlerinde eksik olan bir tutum) elinizdeki makalede hep Mosseles ve musenna dediğimiz tellerin doğru isminin mesles ve mesna olacağı bellidir. Bu eski Arap müellifindeki perde bağlarının taksimatı Fârisî Mahmud Şirâzî'dekilerle örtüşüyor görünmektedir. 4 ve 7. perde bağları bizim de tam ses aralığı kabul ettiğimiz 1/9'luk ölçüde gösterilmiştir (8:9): 1 4, sonra 4 7 - C D ve D E. Bu müellifte de 6. perde bağı başka eserlerde tasvir edilen udlardakine göre 7. perde bağına daha yakın tutulmuştur. Bu da aşağı yukarı Şirâzî ile aynıdır. Müellif 6. bağına mucidine dayanarak "Zezezel'in ortancası" der.

Eserde bundan başka şimdiye kadar gösterilmemiş şu çalgı isimlerini ve tabirlerini bulmaktayız:

Zelyak (ud), Greklerin Chelys'idir.

Mestelik, Farsça Bişameste denilen, birçok düdükten oluşan bir Çin (!) çalgısı.

Şare, bir çeşit çoban kavalıdır. Baş kısmı dar, aşağıya indikçe genişler.

Şehrud. İcat edilmesi, 912 yılında filozof ibn Ahwas es-Sadi el-Bağdadi'ye isnat edilir.

İbrik, udun boğazıdır.

Ain, Gözler. Udun gövdesindeki ses delikleridir.

Mızrap

Ces, udun tellerini mızrapsız çekmeye denir.

Hask, tellerin gevşetilip gerdirilmesine denir.

Hat, bam telinin mutlak halı.

Besteler hakkındaki ikinci bölüm çok üstündür. Ritimlerden bahseden üçüncü bölüm hakkında yalnızca şu söylenebilir: müellif sonraki üstatların tafsilatıyla ele aldığı ve bizim de dördüncü bölümde tam tekmil gösterdiğimiz Hezec ve Remel'in muhtelif çeşitlerini bilmektedir.

A.
Arapların Makamları
Müellifinin ud üzerinde gösterdiği perdelere göre açıklanmıştır.

Makamlar burada bir çeşit ud tablaturası üzerinde gösterilmiştir. Beş çizgi beş teli, sayılar da perde bağlarını göstermektedir.



Bu kısımda yandaki sistem deşifre edilmiş, sayı ve notalarla aktarılmıştır.

I. 12 Makam

1. Uşşak :		
2. Nevâ :		
3. Bûselik :		
4. Rast :		
5. Irak :		
6. Isfahan :		
7. Zirefkend :		
8. Bûzûrg :		
9. Zengüle :		
10. Rehâvî :		
11. Hüseyinî :		
12. Hicâz :		

II. 6 Âvâze

1. Şehnâz	: 1 4 6 5 3 3	18 21 23 22 20 20
2. Mâyê	: 4 1 7 1 4	21 18 17 11 7
3. Selmek	: 6 6 6 7 4 1	21 21 21 17 14 11
4. Nevruz	: 4 4 6 4 1 6 6	21 21 23 14 11 9 9
5. Gerdâniye	: 4 2 7 4 3 1 6 4 1	21 19 17 14 13 11 9 7 4
6. Geveşt	: 1 2 6 4 3 1 3 6 1	

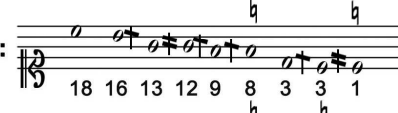
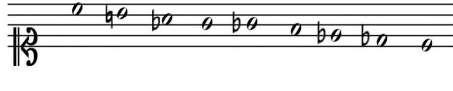
Bu kısımda, anlattığımız makamları C dizisine (D'den 1 tam ses aşağı) göçürdük ve aynı zamanda bizim tampere sistemimize göre aktardık.

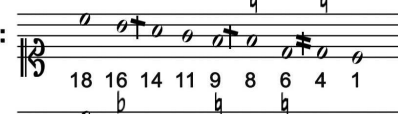
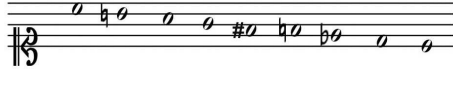
Arap sistemine göre

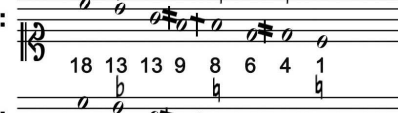
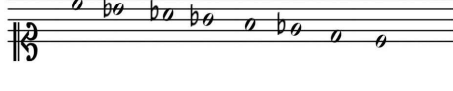
Bizim sistemimize göre
takriben şöyle (1/3'lük sesler yerine
yarım sesler kullanılmıştır.)


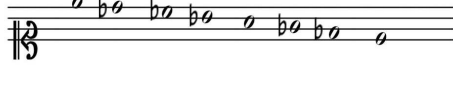
1. Uşşak	: 18 15 14 11 8 7 4 1	
2. Nevâ	: 18 15 12 11 8 5 4 1	
3. Bûselik	: 18 13 12 9 8 5 2 1	
4. Rast	: 18 15 13 11 8 6 4 1	
5. Irak	: 18 16 13 12 10 8 6 3 1	
6. İsfahan	: 18 15 12 10 8 6 3 1	

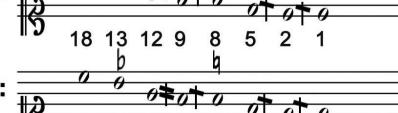
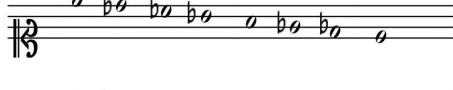
* Arap müstensihlerin Âvâzeleri aktarırken hata yaptıkları göze çarpıyor.

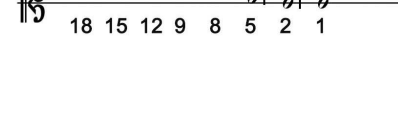
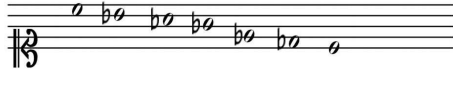
7. Zirefkend :  

8. Büzürg :  

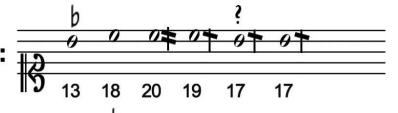
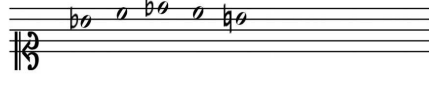
9. Zengüle :  


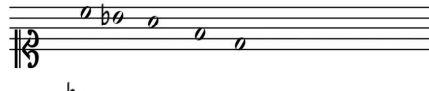
10. Rehâvi :  

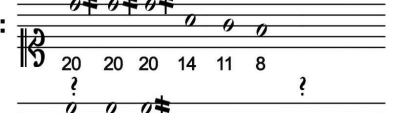

11. Hüseyinî :  

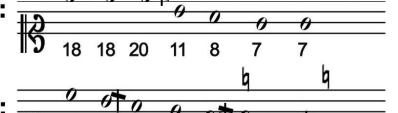
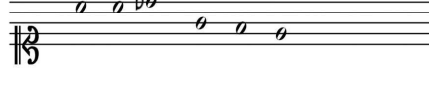
12. Hicaz :  

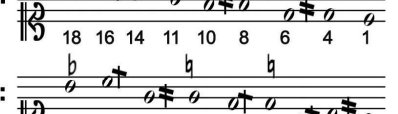
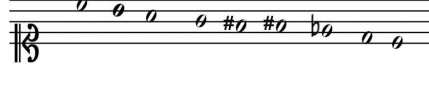
6 Âvâze

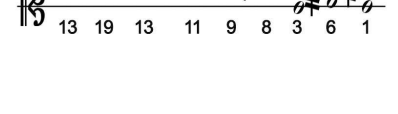
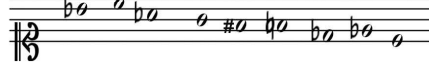
1. Şehnâz :  

2. Mâye :  

3. Selmek :  

4. Nevruz :  

5. Gerdâniye :  

6. Geveşt :  


Arap Sisteminin iki tabakası
 Tabakalar, arap dizisinin oktavını ikiye bölen 18 ses aralığının farklı karışımlarıdır.
 Bunların birleşiminden de makamlar meydana gelir.

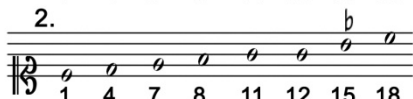
Birinci Tabaka (alttaki dörtlü)		İkinci Tabaka (üstteki beşli)		
Sabit sesleri : e ve f		Sabit sesleri : f, b ve c		
1 8		8 15 18		
I. Kısım		I.		Uşşak
II. Kısım		II.		Nevâ
III. Kısım		III.		Bûselik
IV. Kısım		IV.		Rast
V. Kısım		V.		Zengüle
VI. Kısım		VI.		İsfahan
VII. Kısım		VII.		
		VIII.		
		IX.		
		X.		
		XI.		
		XII.		

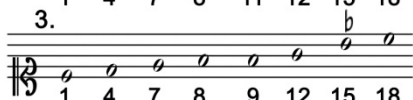
Not : X, XI, XII kısımlarda sabit ses 15 (b) atlanmıştır.

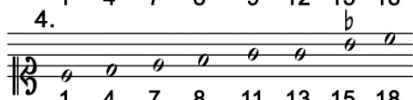
7 Adet dördlü ve 12 adet beşlinin birleşmesinden meydana gelen 84 makam ya da Dizi

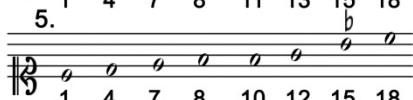
Uşşak

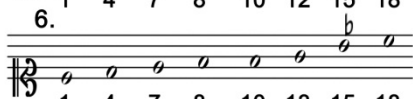
1.  1 4 7 8 11 14 15 18

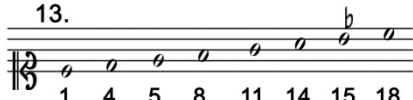
2.  1 4 7 8 11 12 15 18

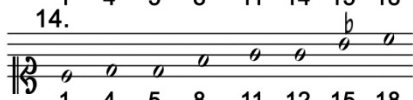
3.  1 4 7 8 9 12 15 18

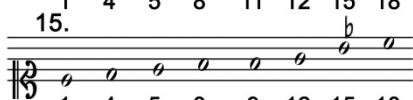
4.  1 4 7 8 11 13 15 18

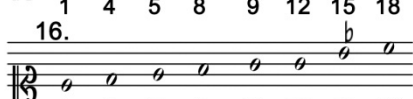
5.  1 4 7 8 10 12 15 18

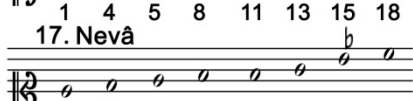
6.  1 4 7 8 10 13 15 18

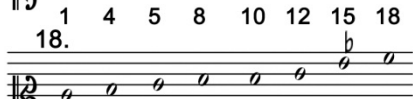
13.  1 4 5 8 11 14 15 18

14.  1 4 5 8 11 12 15 18


15.  1 4 5 8 9 12 15 18

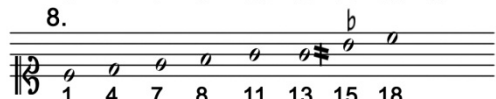
16.  1 4 5 8 11 13 15 18

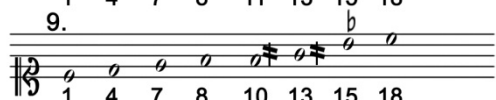
17. Nevâ  1 4 5 8 10 12 15 18

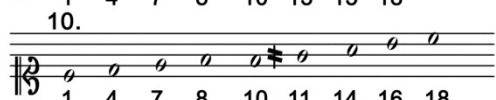
18.  1 4 5 8 10 13 15 18

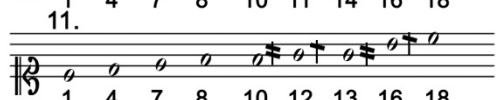
I.

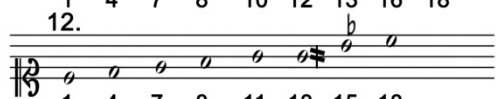
7.  1 4 7 8 10 12 14 15 18

8.  1 4 7 8 11 13 15 18

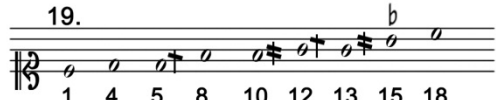
9.  1 4 7 8 10 13 15 18

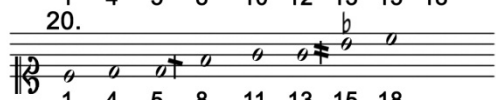
10.  1 4 7 8 10 11 14 16 18

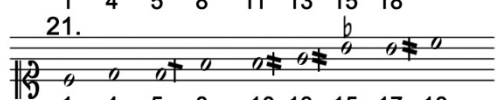
11.  1 4 7 8 10 12 13 16 18

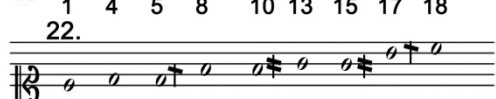
12.  1 4 7 8 11 13 15 18

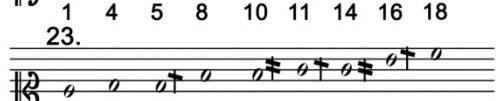
II.

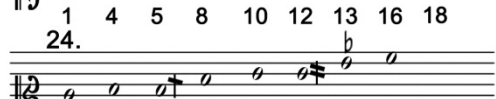
19.  1 4 5 8 10 12 13 15 18

20.  1 4 5 8 11 13 15 18

21.  1 4 5 8 10 13 15 17 18

22.  1 4 5 8 10 11 14 16 18

23.  1 4 5 8 10 12 13 16 18

24.  1 4 5 8 11 13 15 18

25.

1. 1 2 5 8 11 14 15 18

26.

2. 1 2 5 8 11 12 15 18

27. Büselik

3. 1 2 5 8 9 12 15 18

28.

4. 1 2 5 8 11 13 15 18

29.

5. 1 2 5 8 10 12 15 18

30.

6. 1 2 5 8 10 13 15 18

37.

1. 1 4 6 8 11 13 15 18

38.

2. 1 4 6 8 11 12 15 18

39.

3. 1 4 6 8 9 12 15 18

40.

4. 1 4 6 8 11 12 15 18

41. Rast

5. 1 4 6 8 10 12 15 18

42. Zengüle

6. 1 4 6 8 10 13 15 18

49.

1. 1 3 5 8 11 14 15 18

50.

2. 1 3 5 8 11 12 15 18

51.

3. 1 3 5 8 9 12 15 18

III.

31.

7. 1 2 5 8 10 12 14 15 17 18

32.

8. 1 2 5 8 11 13 15 17 18

33.

9. 1 2 5 8 10 13 15 18

34.

10. 1 2 5 8 10 11 14 16 18

35.

11. 1 2 5 8 10 12 13 16 18

36.

12. 1 2 5 8 11 13 16 18

IV.

43.

7. 1 4 6 8 10 12 14 15 18

44. Isfahan

8. 1 4 6 8 11 13 15 17 18

45.

9. 1 4 6 8 10 13 15 17 18

46.

10. 1 4 6 8 10 11 14 16 18

47.

11. 1 4 6 8 10 12 13 16 18

48.

12. 1 4 6 8 11 13 16 18

V.

52.

4. 1 3 5 8 11 13 15 18

53. Hüseyinî

5. 1 3 5 8 10 12 15 18

54. Hicaz

6. 1 3 5 8 10 13 15 18

55.

7. 1 3 5 8 10 12 14 15 18

56.

8. 1 3 5 8 11 13 15 17 18

57.

9. 1 3 5 8 10 13 15 18

61.

1. 1 3 6 8 11 14 15 18

62.

2. 1 3 6 8 11 12 15 18

63.

3. 1 3 6 8 9 12 15 18

64.

4. 1 3 6 8 11 13 15 18

65.

5. 1 3 6 8 10 12 15 18

66. Rehâvî

6. 1 3 6 8 10 13 15 18

58.

10. 1 3 5 8 10 11 14 16 18

59. Zirefkend

11. 1 3 5 8 10 12 13 16 18

60.

12. 1 3 5 8 11 13 16 18

VI.

67.

7. 1 3 6 8 10 12 14 15 18

68.

8. 1 3 6 8 11 13 15 17 18

69.

9. 1 3 6 8 10 13 16 17 18

70.

10. 1 3 6 8 10 11 13 16 18

71. Irak

11. 1 3 6 8 10 12 13 16 18

72. Büzürg

12. 1 3 6 8 11 13 16 18

73. Yazmada eksik

1.

74.

2.

75.

3.

76.

4.

77.

5.

78.

6.

VII.

79. Yazmada Eksik

7.

80.

8.

81.

9.

82.

10.

83.



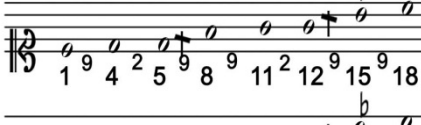




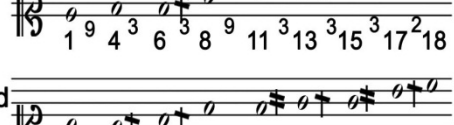


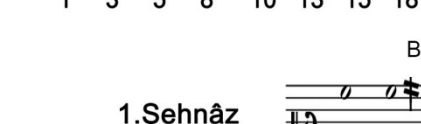
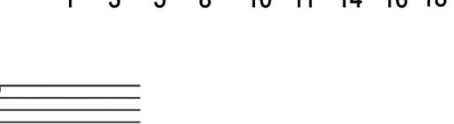
11.

84.

12.

B.
Arap-Fars ekolü makamlarına bir bakış
(Abdülkadir'e göre)

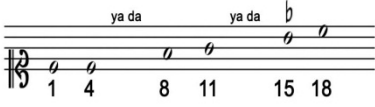



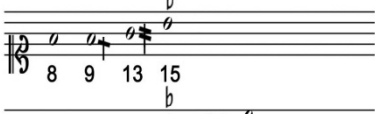
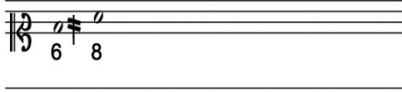
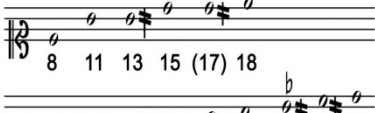
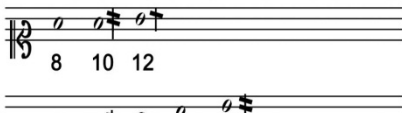

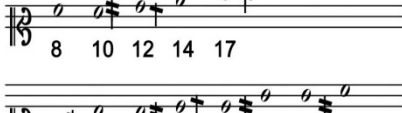
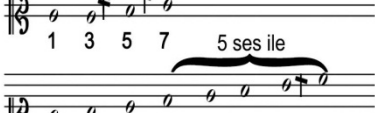
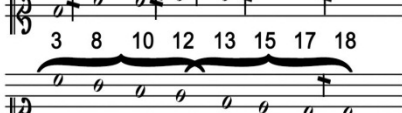
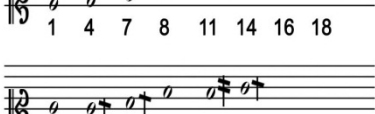
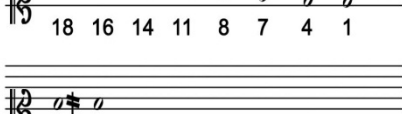
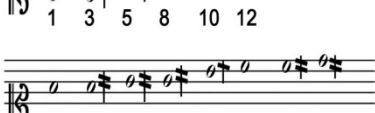

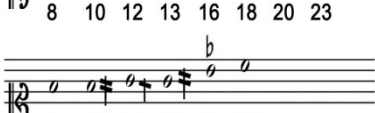

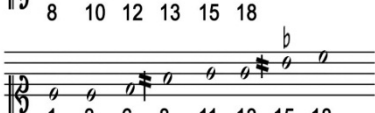
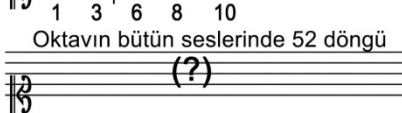
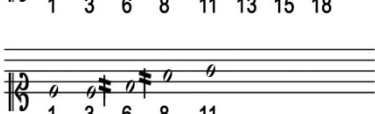
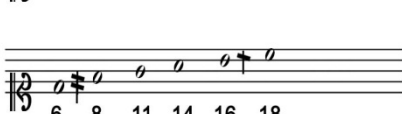
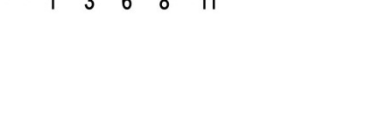
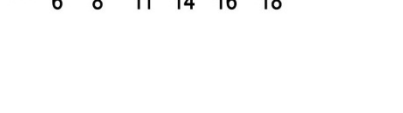
A. 12 Makam
(Abdülkadir'e göre)

1.Uşşak		7.Rehâvî	
2.Nevâ		8.Zengüle	
3.Bûselik		9.Irak	
4.Rast		10.Isfahan	
5.Hüseyinî		11.Zirefkend	
6.Hicaz		12.Büzürg	

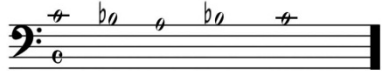
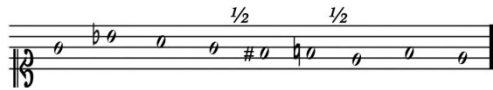
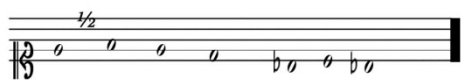


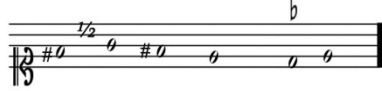
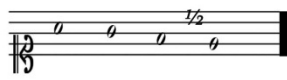
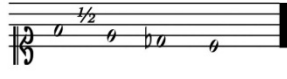
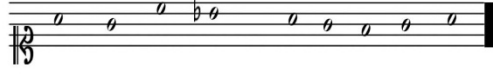
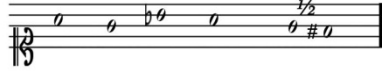
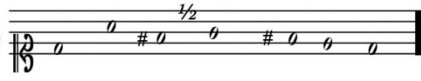
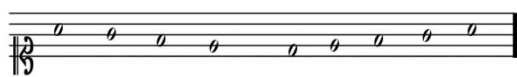
B. 6 Avâze

1.Şehnâz	
2.Mâye	
3.Selmek	
4.Nevrûz	
5.Gerdâniye	
6.Gewest	

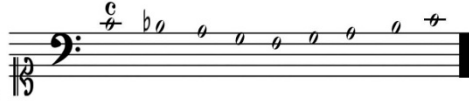
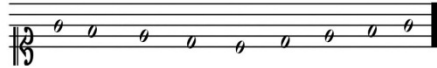
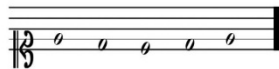
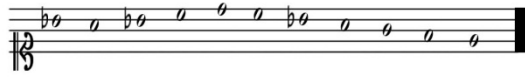
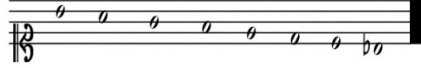
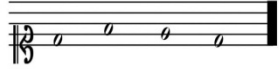
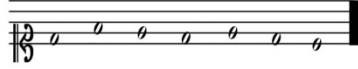
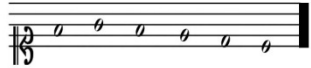
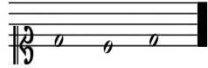
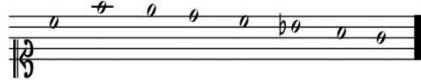
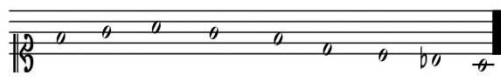

C. 24 Şûbe
(Abdulkâdir'e göre)


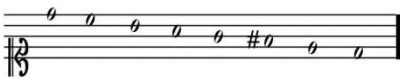
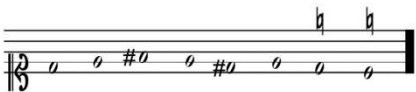
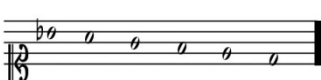


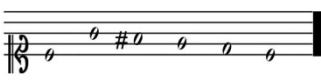
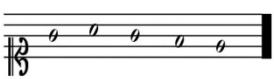
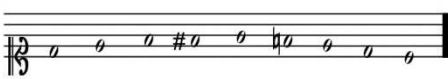
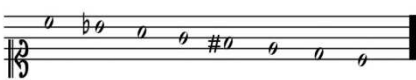


1.Dügâh		13.Evç	
2.Segâh		14.Nîriz	
3.Çargâh		15.Müberkâ	
4.Penç gâh		16.Rekyeb	
5.Aşîran		17.Sabâ	
6.Nevrûz-i Arabî		18.Humâyun	
7.Mâhur		19.Nihâvend	
8.Nevrûz-i Hârâ		20.Zâveli	
9.Hisar		21.Isfahânek	
10.Nevrûz Bayâtî		22.Rûh-i Irak	
11.Nühüft		23.Muhayyer	
12.Uzzâl		24.Hûzî	

C.
Yeni pers sistemine göre makamlar
A
12 Makam

- 1.Rast  3 tam ses; 5 tını
Genişliği: A-c
- 2.Isfahan  4 tam, 2 yarım ses; 8 tını
Genişliği: c-b
- 3.Hicâz  4 tam, 1 yarım ses; 8 tını
Genişliği: b-f
- 4.Irak  4 tam ses; 5 tını
Genişliği: B-d
- 5.Rehâvî  2 tam , 2 yarım ses; 11 tını
Genişliği: c# -f
- 6.Zengüle  3 tam, 1 yarım ses; 6 tını
Genişliği: d-g
- 7.Uşşak  3 tam, 1 yarım ses; 4 tını Genişliği: e-a
yarım sestem dolayı bir sonraki makamla akrabadır.
- 8.Nevâ  3 tam, 1 yarım ses; 4 tını
Genişliği: c-f
- 9.Bûselik  5 tam ses; 8 tını
Genişliği: f-c
- 10.Büzürg  3 tam, 1 yarım ses; 6 tını
Genişliği: f# -b
- 11.Zirefkend (Küçek)  4 tam, 1 yarım ses; 7 tını
Genişliği: d-a
- 12.Hüseyinî  5 tam ses; 9 tını
Genişliği: d-a

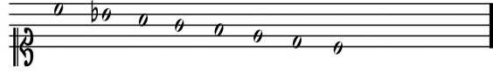
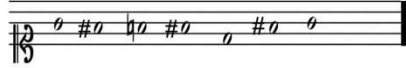

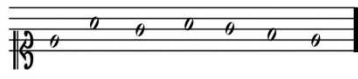
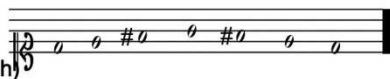
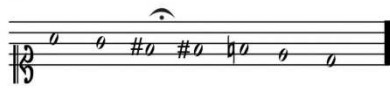
B
24 Şûbe

1. Müberkâ
(Rast'tan ya da C'den)  5 tam ses; 9 tını
Genişliği: F-c
2. Pençgâh (g)  5 tam ; 9 tını
Genişliği: c-g
3. Segâh  3 tam ses; 5 tını
Genişliği: c-e
4. Hisar
(Venüs,yaş,sıcak)  6 tam, 1 yarım ses; 11 tını
Genişliği: e-d
5. Maklub  8 tam ses; 8 tını
Genişliği: B-b
6. Irak'ın Şûbesi  3 tam ses; 4 tını
Genişliği: d-f
7. Rekyeb  4 tam ses; 5 tını
Genişliği: c-f
8. Bayâtî  3 tam, 1 yarım ses; 6 tını ; Genişliği c-g
Bayâtî ile Nevruz benzer olsa da renk açısından farklılıklar vardır.
9. Dûgâh (D)  2 tam ses; 3 tını
Genişliği: c-d
10. Muhayyer  7 tam ses (?) ; 8 tını
Genişliği: g-f
11. Aşîran  7 tam ses; 9 tını
Genişliği: A-a
12. Nevruz-i Sâbâ  3 tam, 1 yarım ses; 7 tını
Genişliği: a-d

13. Humâyun  3 tam, 2 yarım ses; 11 tını
Genişliği: c# -g
14. Nühüft  7 tam, 1 yarım ses ; 8 tını
Genişliği: d-ḡ
15. Nevrûz-i Acem
(Arap Nevrûz'u)  4 tam, 1 yarım ses; 8 tını
Genişliği: c-f#
16. Acem  5 tam, 1 yarım ses; 6 tını
Genişliği: d-b
17. Çârgâh (F)  4 tam ses; 7 tını
Genişliği: c-f
18. Uzzâl  4 tam, 1 yarım ses (?); 5 tını
Genişliği: F-c
19. Nikriz  4 tam, 1 yarım ses; 6 tını
Genişliği: c-g
20. Nişâburek  4 tam ses; 5 tını
Genişliği: e-a
21. Nevrûz-i Hârâ  4 tam, 1 yarım ses (?); 9 tını
Genişliği: c-g
22. Mâhur  7 tam, 1 yarım ses ; 8 tını
Genişliği: c-ċ
23. Zâvil  3 tam ses; 5 tını
Genişliği: f-a
24. Eviç  5 tam ses; 5 tını
Genişliği: a-ē


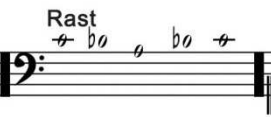


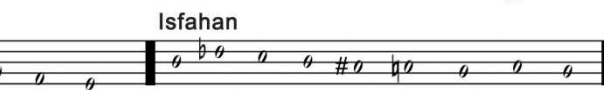
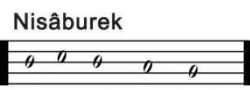



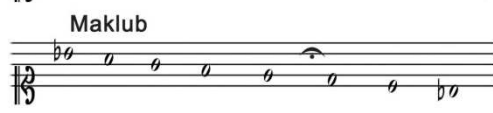


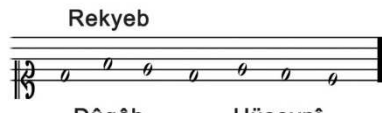


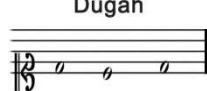
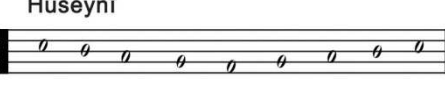

C.

6 Âvâze

1. Gerdâniye
(Ay, soğuk, nemli)  8 tam ses; 8 tını
Genişliği: c-c̄
2. Selmek
(Mars, sıcak, kuru)  3 tam, 1 yarım ses
Genişliği: d-g
3. Mâye
(Merkür, harmanlanmış)  6 tam ses; 13 tını
Genişliği: G-e
4. Geveşt
(Satürn, soğuk, kuru)  4 tam ses (?); 7 tını
Genişliği: e-a
5. Nevruz
(Jüpiter, bahar gibi ferah)  3 tam, 1 yarım ses; 7 tını
Genişliği: d-g
6. Şehnâz
 5 tam, 1 yarım ses; 7 tını
Genişliği: d-a

D.

24 Şubeyle 12 Makamın birleştirilmesi
Kenardaki ölçüler Şube, ortadakiler makam'dır

1. Müberkâ  Rast  Pençgâh 
2. Nikriz  Isfahan  Nisâburek 
3. Segâh  Hicâz  Hisar 
4. Maklub  Irak  Rûh-i Irak 
5. Rekyeb  Kûçek  Bayâtî 
6. Dûgâh  Hüseyinî  Muhayyer 

7. Zâvil [^] * Uşşak Eviç

8. Nevrûz-i Hârâ * Nevâ Mâhur

9. Aşîran * Büselik Nevrûz-i Sabâ

10. Humayun [^] * Büzürg Nühüft

11. Nevrûz-i Acem * Rehâvî Nevrûz-i Sabâ

12. Çârgâh * Zengüle Uzzâl

E.
Her biri ayrı makamdan türetilmiş 6 Âvâze

1. * Rast Gerdânîye * Uşşak

2. * Zengüle Selmek * İsfahan

3. * Hicâz Mâye * Kûçek

4. * Rehâvî Geveşt * Nevâ

5. * Büselik Nevrûz * Kûçek

6. * Büzürg Şehnâz [^] * Hüseynî

D.

Günümüzdeki Arapların (Bedevî, Mağribî [Berberî], Türkler) ve Perslerin Ğinâları

No.1 Air Bedouin

La Borde'nin "Essai sur la mus." eserinden



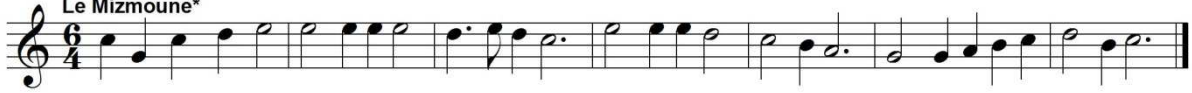
Prelude

No.2 Le Mizmoune

La Borde



Le Mizmoune*



No.3 Air Maure

La Borde



Min ny alt il Kel boo all il mil la me ih en fa oo



se na sa be r. Ba def ser roo ra roore ney



Kit ten ee houn tis hey ma e mal ly mee n.

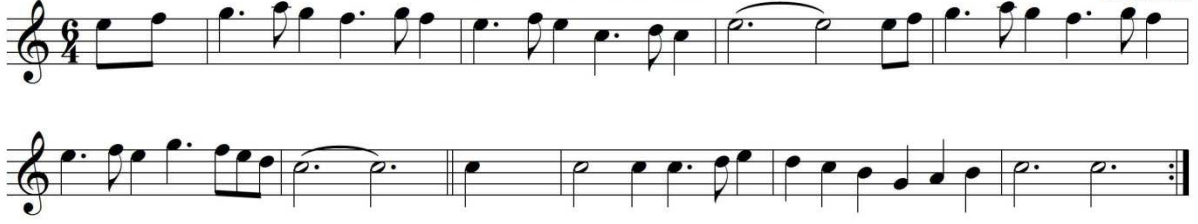


Lash yah hah be bee houn ley A nee al la y ha houn al la yah nee n.

* Bu ve bundan sonraki örneklerdeki güftelerin dili ve yazı biçimi bakımından sorumlu olmak istemiyoruz.

No.4 Danse Maure

La Borde



No.5 Danse Turque

La Borde



La Borde, Berberî müziğinin Bedevîlerinkine nazaran daha armonik ve daha coşkulu olduğundan bahseder. Türlerinin çoğu canlı ve hoştur. Greklerde olduğu gibi efsaneleri müziklerine etki etmiştir.

No.6 Arap Şarkısı

Villoteau'nun "Descript. de l'Egypte" adlı risâlesinden



Ya la be syn ek scha scha ke ly Ou ma hazze myn bel ka sche my ri.
Habbetsche mil be no hud rum mam mitsl eg ge myl ma raat a yn.

2 kere, 4 kıta

No.7 Başka Bir Arap Şarkısı

Villoteau



Es sal al a ly je suk i se tau ha schu le ghy a bak Yt bas se

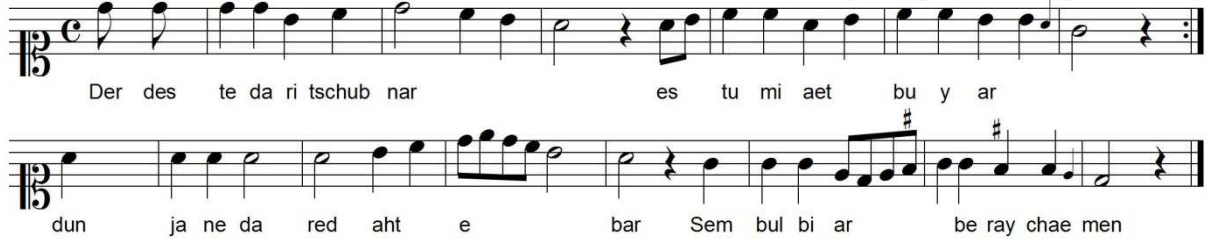


mu kyn y ra uk Wanghibte rad du ga wa bak U an ghibte rad du ga wa bak

4 Kıta

No.8 Pers Şarkısı

Chardin'in Seyahatlerinden,
(Dalberg'in "Hint Müziği" eserinden)



Der des te da ri tshub nar es tu mi aet bu y ar
dun ja ne da red aht e bar Sem bul bi ar be ray chae men

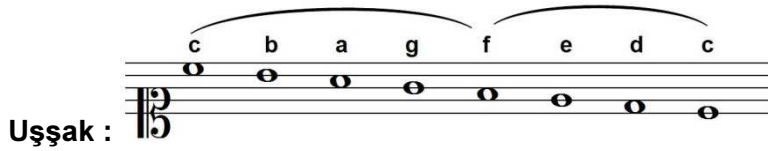
Uşşak Makamı

No.9 Arap Şarkısı

Villoteau tarafından
notaya alınıp aktarılmıştır.



Scha ga ny scha ga ny ya sug ya sug a la
e ke gun ya a'yn ya a'yn ya a'y ni a la eg ke gun
a la eg ke gun ya mâ ys so dah eg gho dun ouos
el ha byb ma ta y kun le tet mym ga lak eg ge sun



Uşşak :

Uşşak makamı formülü diyatonik olduğundan aşağıda bulunan nota hatasızca günümüz notasıyla şu şekilde aktarılabilmektedir.



K.

Neva Makamı

No.10 Başka Bir Arap Şarkısı

Villoteau tarafından
bu şekilde notaya alınmıştır.

Mah bu by lâ bas bur ney tah U dek ke ta leb tu
thu uas og tul dah ka u ly neyt sbey tah mah la ka
lâ mhu bit ta lyâ uy ya sa lam
min a' yu nhu a' jun ghu se lau ya sa lam
ya sa lam ma ba nam.

Neva:

c b as g f es d c

Süslemeler (?) muhtemelen yalnızca, talim edilmiş, yakışksız bir üsluptur. Görünen o ki, bugün yalnızca Mısır'daki Araplara aittir. Okur bunun gibileri zihninde canlandırabilir.

No.11 Mısır Araplarına Ait Bir Şarkı

William Lane'in Londra 1836, "Account of the manners and customs of the modern Egyptians" eserinden.



Dus ya le lli dus ya le lly Dus ya lel li dus ya le lli. Eschke ma bu bi fe te nni.

No.12 Mısır Araplarına Ait Başka Bir Şarkı




Ya bul dschel fi Ya bul dschel fi. Rah el mah bub ma ad wi I fi.

No.13 Mısır Araplarına Ait Başka Bir Şarkı



Ma murr we sac ka ni ha bi bi suk kar. Nosf el lâ ya li al mu da meh nek kar. *D.C*

No.14 Mısır Araplarına Ait Başka Bir Şarkı



A schik ra a mub te li ka I lu h En ta ra yeh seyn.

No.15 Ezan

Lane



Al ha hu ak bar Al ha hu ak bar Al la hu ak bar
Al la hu ak bar Asch ha du an la i
la hai la il la Ash ha du an la i laha i lah i lah
Asch ha du an na Mo ham ma dar ra su lu lah.

Asch ha du an na Mo ham ma dar ra su lu la h.

Hey ya a las sa lah Hey ya a las sa lah

Hey ya a lal fe lah Hey ya a lal fe lah

Al hal hu ak bar Al lah hu ak bar La i la hai la i lah.

No.16 Kur'ân Tilâveti

Lane

Bis mil la hir rah ma nir ra him El ham du lil la hi rab bil a le

min er rah ma nir ra hi mi ma li ki yev mid din İy ya ke na bu du ve

iy ya ke nes ta in İh di nas sı ra tal mus ta ki me si ra tel le zi ne en

am te a ley him ğay ril mağ du bi a ley him ve led dal lin A min.

No.17 Romans İcracılarının Üslûbu

(Prelude)

(Şuara) Kahire

Lane

Muc ka la tu ku dra an da

ma kud te sek ke ret li ma kud ga ra ma beyn neg a hil lal. *D.C.*

No.18 Dervişlerin Ğinâsı

Lane



La i la he il lal lah la i la he il lal lah la i la he il lal lah D.C.

No. 19 Vahhabi Kadınların Ğinâsı

(Esamer denilen) Özel gecelerde çadırların arkasında belli bir uzaklıkta okunur.
(İngilizce bir eserden: Notes on the Bedouin and Wahabys, collected during his travels in the East, by the late J. L. Burckhardt. Londra, 1880)

Birinci Koro İkinci Koro



El keil dschet na ya diba. El keil dschet na heti ba.

Birinci cümle ilk koro tarafından beş altı kere tekrarlanır. İkinci koro bunu tekrar eder. Aynı şekilde ikinci cümle uygulanır. Sonra üçüncü cümle olarak kastedilen savaştının adı elli kere söylenir. Meselâ,



El keil Dhou by ya diba

Fakat bu, dinleyen adamların, kadınların adını zikrettiği şanslı ölümlünün kim olduğunu anlayamayacakları bir şekilde icra edilir.

No. 20 Arkadaşları ve Akrabalarının Nişanlı Olan Erkeği Nişanlısına Götürürken Söylediği Ğinâ

Villoteau



D.C.

Gelin damadın evinin etrafında gezdirilirken çoban kavalı ile bu melodi çalınır:

Villoteau



D.C.

No. 21 Nil Gemicilerin Ğınası

Sefer Esnasında Villoteau

Ze ny a he le usch.

Rüzgar iyi estiğinde

Qum yal lah a bu sa lam

Kürekçi Reis Kürekçi Reis

Yelkenli karaya oturduğu zaman gemiciler onu tekrar hareket ettirmek için çalışırlarken.

Yal la sa lam Yal la sa lam Yal la sa lam Yal la sa lam

Büyük Müşkület: Gemiciler sandalı yola koymak için suya iner ve sırtlarıyla iterler

Al lah

Sandal hareket eder

Hey la hey la hey la hey la hey la hey la

Reis Gemici Reis Gemici

Gemiciler tekrar biner ve kürek çekerler

Reis Gemici

Rüzgar yelkeni doldurur

Bil leyl bil leyl ya bu sa lam yal lah yal lah bu sa lam

Ya da

Yal lah myn ha lak ya a bu sa la meh.

Ya da

No.22 Su Çekenlerin Ğınası

Esne'de

Musical score for No.22 Su Çekenlerin Ğınası. The score is written in 6/8 time and consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It starts with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D. A section symbol (§) is placed above the first measure. The melody continues with a half note G, a half note F, a half note E, and a half note D. The second staff continues the melody with a half note G, a half note F, a half note E, and a half note D. A section symbol (§) is placed above the second measure.

No.23 Mısırlıların Marşı

Villoteau

Musical score for No.23 Mısırlıların Marşı. The score is written in 2/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It starts with a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D. The melody continues with a half note G, a half note F, a half note E, and a half note D. The second staff continues the melody with a half note G, a half note F, a half note E, and a half note D. The third staff continues the melody with a half note G, a half note F, a half note E, and a half note D.

“Original Chöre der Derwische Mewlewi” adlı koleksiyondan birkaç ğinâ örneği.
 (Meşhur bir şarkiyatçı tarafından notaya alınıp Abbe Max Stadler tarafından piyano
 partisonları ilave edilmiştir.) Pietro Mecchetti tarafından Viyana’da neşredilmiştir.

No.24

Farsça

Lie ben de sie set zen erst auf bei de Wel ten hin den Fuss
 Ā şı kân ev vel ka dem ber her dü â lem mî ze nend

PIANO

und im Gau der Lie be prah len dann sie mit der Lie be Gluth
 Ba'd ez an der kû yi aşk ez â şı kî dem mî ze nend

Wenn die Ar muth mei nen Na men hin führt in des Freun des Gau
 Ta ber a yed es ke da i na mi ma der kû yi Dost

D.C

No.25

Türkçe

Tan send Lob und tan send Preis Freund Freund wie er rang er
 Ey ki he zâr â fe rin Dost! Dost! bu ni ce Sul

PIANO

Herr scher Macht! sieh, der Ihm als Knecht ge fröhnt, ach!
 tan o lur! Ku lu o lan ki ši ler Ah

glan zet in Chos ro en Pracht! glan zet in Chos ro en Pracht!
 Hüs re ve Hâ kan o lur! Ah ah!

D.C

4.

Al ter!mer ke auf mein Wort! ach, ach! Er den wal len ist nur Schein ist nur Shein.
Sa na de rim ey de de ah, ah! San ma de vi dün ya de

Wer der Sin ne Lust be zahmt ach, ach! wird des Glaubens Kö nig sein, Kö nig sein.
Nef si de vin zapt e den ah, ah! Din de Sü ley man o lur

No.26

Farsça

Ein Ohr, das im mer, im mer nur der Wahr heit of fen
 Gu shi, ki be hakk bas mer bü wed der he me

PIANO

steht ja wohl Freund, ya wohl, Freund, See len freund, o weh!
 dscha i be li ja ri, be li dost, yar dschani men, wai!

3.

Und je nes Aug'dem blin kethell des Höch sten Won ne strahl. Ja wohl, Freund,
Wan di de kes o nu ri o pe si red o ra be li ja r

ja wohl, Freund See len freund o weh! sieht in A to men selbst den Spie gel
be li dost jar dschani men wai! her se re bü wed a i ne i

der die Theure zeigt ja wohl, Freund, ja wohl, Freund, See len freund, o weh!
dost nu ma i be li ja r be li dost jar dschani men wai!

3. DEĞERLENDİRME

Raphael Georg Kiesewetter “Die Musik der Araber“ adlı eserinde kendi ifadesiyle „Arap müziğini“, Hammer-Purgstall ile beraber eserin ilk önsöz bölümünde isimleri zikredilen 18 adet edvar ve musiki ile ilgili eserleri inceleyerek ana hatlarıyla aktarmaya çalışmıştır. Hammer-Purgstall’in yazmış olduğu ilk önsözde karşılaştıkları zorluklardan bahsedilmektedir. Karşılaştıkları en büyük zorluğun ise Arap müziğine özgü terimlerin karşılığının hiç bir yerde olmamasıdır. Bu konudaki en büyük yarımın Kosegarten’in Isfahani’nin Kitabü’l Eġani’sine yaptığı çevirinin önsözünde Farabi ile ilgili yaptığı açıklamalar olduğunu söylemektedir. Zira Kosegarten’in bu kısımda Farabi’nin Greklerden aldığı sistemin tafsilatlı bir açıklamasını yaptığını kaydeder. Hammer-Purgstall Kiesewetter ile beraber hazırladıkları bu eserde ilk defa, Villoteau’nun birbirine karıştırdığı Arap ve Farisîlerin mûsikî sistemlerini gerektiği gibi birbirinden ayırıp düzenlendiklerinden bahseder ve Arapların ikinci Aristo dedikleri Fârâbî ve ondan önceki filozoflar Kindî ve Costa-Ben Luca’nın hicri III. Yy.’da (milâdî 9.yy.) Araplara zorla kabul ettirmek istedikleri eski Grek teorisinin yanı sıra, Arap ve Fars mûsikîsinin asıl pratik sistemlerinin büyük ölçüde yer kapladığını ilave eder. Ayrıca İslâmiyet öncesi Arap ve Fars mûsikîsinin durumu hakkında bazı Grek atasözlerinin ve Arapların mûsikî sanatına duydukları sevgiyi ifade eden atasözü ve deyimlerine yer verir. Son olarak çalışmada kullanılan eserler arasında çeviriye ilk layık olanın İhvân-ı Safâ risâleleri olduğunu vurgular ve bu risâlelerin matematik ve fizik risaleleriyle mutabık olarak temele 4 sayısını koyduklarını, Arap mûsikîsinde beşliden ziyade dörtlünün ana unsur olduğunu, bunun da dört element, dört sıcaklık, dört mevsim ve insan ömrünün dört kısmı vs. ile alakalı olduğunu ve İhvân-ı safâ risâlelerinin “Filozofların mûsikîye dair Nadirâtı hakkında” başlıklı son bölümünün Arap mûsikî sanatının Fârisî kökenine işaret ettiğini, bunun da eserde musikişinas kelimesinin Arapça muġanni veya mutrip kelimesiyle değil de mûsîkar kelimesi ile ifade edildiğinden bahseder. Mûsîkar kelimesi Fârisî lügatlerde, Grekçe değil, aslen Farsça bir kelime hükmünde olduğunu belirtir. Önsözün sonunda ise bunu destekler nitelikte bir şiire yer verir.

Eserin ikinci önsözü Kiesewetter’e aittir. Kiesewetter burada artık bir örneği olmayan müziğin yalnızca risalelerden aktarımının zor olacağını belirtir ve bu sahanın Avrupalı diller literatüründe henüz el değmemiş bir saha olduğunu ilave eder. Avrupalı musiki tarihi muharrirlerinin ise Araplarla Fârisîleri ve bunların garip sistemlerini tamamen görmezden geldiklerinden bahseder. Arapların (Türklerin ve Farisîlerin) musikilerine dair şimdiye dek öğrendiklerini sadece birkaç Fransız alime borçlu olduğunu da vurgular. Bunlar arasında De

la Borde, Villoteau ve William Jones'un İngilizce çalışmasını çeviren Dalberg'i zikretmektedir. Bu eseri hazırlamak için ne adı zikredilen şahısların, ne de Arap ve Fârisi müelliflerin eserlerinin tek başına faydalı olacağını belirtir ve bu anlamda ilk ve en önemli yardımı, Hammer-Purgstall'in de bahsettiği gibi Kosegarten'in mezkur eserinde aktarılan bilgilerin sağladığını ifade eder. İkinci yardımcı kaynak olarak Hammer-Purgstall'in Viyana edebiyat yıllıklarının XCI. cildinde (1840'ın üçüncü çeyreğinde) neşrettiği Arap (ve Fârisi) musikisi literatürünü belirtir ve bu eserin tafsilat ve titizliği açısından türünün ilki olduğunu ilave eder. Bu yardımcı vasıtalar sayesinde eserin başına Arap musikisinin kısa bir tarihini koymaya teşebbüs edebildiğini, bu kısmı halkların tarihlerindeki dönemlerini dikkate alarak tamamladığını, Arap ve Fârisi müelliflerin inceleme fırsatı bulduğu risalelerini kıyaslayarak insicama soktuğunu ve muteber Arap tarihçilerinin bazı ifadeleriyle de desteklediğini belirtir. Kiesewetter önsözünde son olarak Fârisilerin Arap musikisi sistemini nasıl kabul ve bu sistemi ne keskin bir zekayla izah ettiklerini yazdığı tarih kısmının açıklayacağını ifade eder ve eserin adının neden Arap müziği olduğunun ilerleyen bölümlerde anlatılanlardan anlaşılacağını söyler.

Eserin giriş kısmında Arapların genel olarak özelliklerinden, kültür ve medeniyet durumlarından, savaştı bir millet olduklarından ve İslam'ın sonra fanatik savaştı olan Arapların İrani fethettiklerinden ve böylelikle İranlıların daha yüce bir ahlaka sahip olduklarından, Arapların ise musiki başta olmak üzere İranlılardan kendilerinde eksik olan ilimleri öğrendiklerinden bahsedilir. Bu bölümde ayrıca o dönemki musikinin durumu, çalgıların tarihsel bilgileri ve İran müziğinin Arap müziğine etkileri anlatılmaktadır. Arapların ve İranlıların ne denli iç içe yaşamaya başladıkları ifade edilir. Halifelerin de musikiyi ve müzisyenleri himaye ettiği, hatta kendilerinin bazı musiki eserleri bestelediği de anlatılır. Kiesewetter bu bölümde ayrıca Türklerin musikiye bakış açısını şöyle izah eder: „*Musiki teorisi hakkında Fârisi müelliflerin çok gecikmeli ortaya çıkması İran'ı tam bu dönemde yakalayan kaderle açıklanabilir: daha miladi takvimin XI. asrında söz konusu ülke, nereye gitseler musikiye muhalif duran Türklerin hakimiyetine girmiştir. Ne zaman ki Türkler XIII. asrda Moğol istilasından kaçmak durumunda kalmış, Moğol hanedanlıklarının daha yumuşak ve münevver idareleri altında sanat ve bilim tekrar canlanmış ve kudretli Fatih Timur'un (Timurlenk de denir) hanesindeki mümtaz prensler arasında daha da ilerlemiş, inkişaf etmiştir*“. Arap ve Fars müziği icra hususiyetleri ve nazariyat bilgileri haricinde bu musikiye etki eden en öneli şahıslar hakkında da malumat verir. Giriş bölümünün sonunda yazar olarak vazifelerinden bahseder ve bölümü sonlandırır.

Kiesewetter birinci bölümde diziyi ele alır. Arap sisteminin dizisinin en basit şekliyle diyatonik bir dizi olduğunu ve batılıların majör modu dediği diziyi uyuştüğünü zikreder. Aralarındaki tek farkın, batılıların 7. ve 8. arasına yerleştirdiği ikinci yarım sesi Arapların 6. ve 7. ses aralığına yerleştirdiğini ifade eder. Arapların dizisi gerekli örneklerle ayrıca gösterilmiştir. Arap müziği ve Batı müziği dizilerinin kıyaslanması için C dizisini hangi sebeplerle seçtiğini de anlatır. Ayrıca Arapların dizisinin 17 sestem teşekkül ettiğini belirtir ve kendilerinin kullanmadığı bu sesleri gösteren şekiller ilave eder. Arap müziğinin seslerinin tamamını anlatan bir tablo da ekler. Bu tabloda sesler ud ve kanun teli üzerinde gösterilmiştir. Ayrıca bu seslerin Arap ve Farisilerde nasıl isimlendirildiğini de örneklendirir.

İkinci bölümde seslerin hesaplanması, münasebetleri, uyum ve uyumsuzlukları ele alınmıştır. Arapların bu konuya son derece önem addettiği vurgulanmıştır. Seslerin gerili bir tel üzerinde nasıl hesaplandığı ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Batılıların ses hesaplamasının Araplarınkinden farklı olduğuna dikkat çekilmiştir ve batılıların yöntemi de anlatılmıştır. Arapların sesi hesaplamada kullandıkları ölçüye misil dedikleri, fakat bu konuda hiç bir yerde bir bilgiye rastlayamadığından, dolayısıyla kendi anladığı kadarıyla okura bu kavramı anlatmaya çalışacağından bahseder ve bu konuyu her sese nispet ederek uzun bir şekilde aktarır ve örneklendirir. Bunlar haricinde bu bölümde, seslerin uyum ve uyumsuzluklarına dair bilgiler aktarılır. Ayrıca Arapların bir tam sesi ikiye değil de üçe böldüğünden bahsedilir. Bunlar haricinde Meragi ve Şirazi'nin monokordlarını nasıl ele aldıkları da aktarılır. Farabi'nin ses sistemlerini Greklerden alarak musikilerini bu sistemle anlattığı ifade edilir.

Üçüncü bölümde perde, makam isimleri bunların terkiplerine dair bilgiler aktarılır. Makam adı altında, oktavin ses aralıkları içerisinde seslerin düzeninin, farklı büyüklük münasebetleri göz önünde bulundurularak kaidelerine göre düzenlenmesinden müteşekkil belli başlı ses sıralamalarının, bir başka deyişle nağmelerin icrasını tertib eden formüllerin anlaşıldığı anlatılmaktadır. Kiesewetter burada, bunları olduğu gibi, batılılaştırmadan aktaracağına altını vurgular. Doğulu'ların makamlar (ana makam, şube, avaze vs.) ve unsur, gezegen, gök cisimleri, gün ve saatler arasında bir münasebet kurmaları ve belli başlı makamlarla hakim olan gezegenin kast edilen hususiyetleriyle ilişki kurmalarına burada yalnızca biraz değineceğinden bahseder. Arap müziğini 3 ana unsorda inceleyen Kiesewetter, ilk önce, kendi deyimiyle Arapların makamlarını, ardından Arap-Fars ekolü makamlarını ve son olarak yeni Fars ekolü makamlarını anlatmaktadır. Makamları ud tasviri üzerinde anlatan müellifin malumatlarına göre bir çeşit du tablaturası düzenlediğine de

değınır. Arapların dizisi incelendiğinde, dizinin bir dörtlü ve bir beşliden meydana geldiği, makamlarında bu dörtlü ve beşlilerin bir araya gelmesinden meydana geldiği zikredilir. Kiesewettere göre dörtlü ve beşliler iki tabakadan meydana gelir. Birinci tabakanın 6 adet dörtlüden, ikinci tabakanın ise 12 adet beşliden meydana geldiği resmedilmiştir. 12 makamın 6 adedi dairelerden oluşan bir tabloda gösterilmiştir. Kiesewetter'in ayrımını yaptığı ğç dönemin makamları ayrı ayrı isimleriyle ayrıca zikredilmiştir.

Dördüncü bölümde ritim ve zaman ölçüsüne dair bilgilere yer verilmiştir. Arap ve Fârisî mûsikî müelliflerinin zaman ölçüsü ve ritim mefhumları hususuna büyük bir önem affettikleri ve titiz ve ayrıntılı bir şekilde bu hususu inceledikleri ifade edilmiştir ve bu konu hakkında, "müzik, ses ve ritimden ibarettir" dedikleri belirtilmiştir. Bu bölümde ayrıca usüllerin nasıl meydana geldiklerinden bahsedilmiştir. Ayrıca bunların isimleri de zikredilmiştir. En uygun ses süresinin nasıl olması gerektiği konusunda bilgilere yer verilmiştir. Bahsedilen usüllerden ilk ağır devir olarak nitelendirilen usül bir daire şeklinde tablo halinde gösterilmiştir. Şiirdeki vezinlerle musikideki darpların ve usüllerin aralarında bir bağlantı olduğu ve usüllerin bu vezinlerden meydana geldiği zikredilmiştir. Arapların zaman ölçülerinin çok fazla belirsiz olduğu ifade edilmiştir. Bölümün sonunda ritmik bir ğına örneği adı altında bir tabloda usulün nasıl belirtildiği açıklanmaya çalışılmıştır.

Beşinci Bölüm çalgılara ayrılmıştır. Telli çalgıların, Arapların hiç bir surette bilmediği bir mefhum olduğundan, onların bildiği çalgıların yalnızca kaval, belki Haberrohr ve Miskal (Musikar), bunlar haricinde de insanı eğlendiren ritim çalgılarından ibaret olduğundan bahsedilir. Ancak Fârisîlerle karşılaştıklarında onlardan ilk önce daha gelişmiş bir mûsikî ve daha gelişmiş çalgıları öğrendikleri ifade edilmektedir. Mûsikî çalgıları arasında Arapların doğrudan doğruya Fârisîlerden aldıkları çalgının du olduğuna anlatılmıştır. Medîne'de ilk defa ud çalıp ğınâ eden kişinin Fârisî bir babanın oğlu olan Medîne'li gıda taciri Sâib Hâsir olduğuna söylenmektedir ve Yaşadığı dönemin takriben hicrî 63 ya da mîladî 682 yıllarına tekabül etmekte olduğuna ifade edilmektedir. Bu bölümde ayrıca, Abdullah b. Câfer'in çağdaşı Mekke'li İbn Süreyc'den nakledildiğine göre, Sâib Hâsir pers ğınâsını hicrî 64 yılında Kâbe'nin tamirâtı için çağırılan Fârisî işçilerden öğrendi ve Fârisî tavrıyla ud çaldı denilmektedir. Çalgıların tarihi bilgileri bu bölümde zikredilmektedir. Çalgılar özelliklerine göre sınıflandırılmıştır ve du gibi bazı çalgılar teknik açıdan ele alınıp incelenmiştir.

Altıncı bölümde seslerin yazıya aktarılmasına dair bilgilere yer verilmiştir. Kiesewetter pratik bir nota yazımına Arap müelliflerde ve sonraki Arap-Fars ekolünde rastlayamadıklarından bahsetmektedir ve ilk olarak muhtemelen yeni pers sisteminin daha yeni müelliflerinde ilk

defa düşünöldüğü açık olan fakat pek de başarılı olmayan bir nota yazımı denemesinin olduğunu ilave eder. Ayrıca bu bölümde Arap ve Arap-Fars ekölü nazariyatçılarının, açıklama maksadıyla herhangi bir suretteki nota ya da ses işaretleri yerine sistemlerindeki sayıları (birinci oktav için 1-18, ikinci oktav için 18-35) kullandıkları zikredilmiştir. Pek muhtemel görünmese de ihtiyaçlarına yönelik biraz daha iyi bir nota yazısı icad edebileceklerinden de bahsedilmektedir. Eserleri notaya almanın nazariyatçının işi olmadığından, icracının ise notaya ihtiyaç duymadığından bahsedilir. İcraçının kendi yöntemini kendi belirlediği, eserleri improvize ettiği ya da hafızasına aldığı ifade edilmektedir. Başkalarının eserlerini de teknik açıdan ya da dinleyerek öğrendikleri belirtilmiştir. Ayrıca, Kiesewetter'in bir müellifte rastladığı, iki makamın seyrini daire biçiminde gösteren bir tablo okurun nazarına sunulmuştur. Bu tablolarda bir eserin ya da dizinin nasıl icra edilmesi gerektiği anlatılmıştır.

Yedinci bölümde Kiesewetter'in Arap ve Fârisî mûsiki sistemlerini değerlendirmesi yer almaktadır. Burada ayrıca Villoteau'nun görüşleri de alıntılanmıştır. Kiesewetter değerlendirmesinin başında şu cümlelere yer verir: „Arap ve Fârisî mûsikisi öğretim sistemi hiç şüphesiz mucidinin acımasız keskin zekasını ve Arap ve Fars kültürü dönemi süresince bu mûsiki sistemini geliştirenlerin yorulmak bilmeyen akıl becerilerini izhar eder. Fakat bu teori, üstatlarının rakam ve ölçülerle mûsikiye vakıf olduklarını düşündükleri ve ilimleriyle gurur duyduklarından seslerin muhtemel etkilerini, kendilerince buldukları ya da seleflerinin öğretilerinden öğrendikleri münasebet ve birleşimleri deneme yoluyla hazmetmeleri ya da eğitimsiz kişilere fitraten daha iyi bir müzikal içgüdü nüfuz etmeyi hedefleyen ğınalara riayet etme illetinden muzdariptir“. Ayrıca Kiesewetter, makam sayılarının fazlalığını gereksiz bulduğundan ve makam sayılarının şişirilerek anlatıldığından bahseder. Zira Kiesewetter'e göre çoğu makamın esasında, bir dizinin başka bir diziyeye göçürölmesinden ibaret olduğunu ve bunların ayrıca makam olarak zikredilmesinin Arapların kibrinden kaynaklandığını belirtir. Yedinci bölüm, Kiesewetter'in arap müziği hakkındaki eleştirel görüşlerini ihtiva etmektedir.

Sekizinci Bölümde de Günümüzdeki Arapların, Farisilerin, Türklerin, Berberilerin ve Bedevilerin müzikleri hakkında ilaveler kısmında aktardığı ğına örneklerinden bahsedilmektedir.

Ekler bölümü dörde ayrılmıştır. Birinci bölümde „Ahlak-ı Celali“ adlı eserin armoninin kaidelerine dair bölümünden bir kesit sunulmuştur. İkinci bölümde Arap musikisi literatürüyle alakalı eserlere ait bilgiler verilmiş ve bunlar sıralanmış vaziyette kaydedilmiştir. Üçüncü bölümde çalgı isimlerine dair çok kapsamlı bir fihrist yer almaktadır. Fihristte yer alan çalgı isimlerinin hangi müelliflerde zikredildiği de kaydedilmiş ve bazı farsça terimler açıklanmaya

alışılmıştır. Dördüncü bölümde ise üçüncü bölümde bahsedilen makam vs. isimleri tafsilatlı bir şekilde tablolar halinde nota üzerinde karşılaştırmalı olarak belirtilmiş ve sekizinci bölümde bahsedilen bazı ğına örnekleri aktarılmıştır. Bunlar arasında ezan, Kur'an tilaveti, dervişlerin tevhid zikri ve piyano partiyonları ilave edilmiş ayin-i şerif örnekleri yer almaktadır.

4. SONUÇ

İncelenen bu eser bütün ayrıntılarıyla aktarılmaya çalışıldı. Çeviri sürecinde, dilin artık kullanılmayan bir üslupta kaleme alınmış olmasından mütevellid bazı sıkıntılar zuhur etti. Zira eserde geçen bir deyimın karşılığına ulaşmadığımızdan, bunu olduğu gibi aktardık. Aynı zamanda bizim esasında bildiğimiz bazı konuları, müellifin farklı algılayıp ya da doğru anlayıp farklı aktarmasından kaynaklı küçük çaplı sıkıntılar da yaşadık lakin cümlelerin bağlamından bunları çıkararak olası bir yanlışlığı engellemeye çalıştık. Fakat bunu yaparken de Kiesewetter'in yanlış anlayıp aktardığı bilgileri düzeltmeye çalışmadık. Kendi yorumumuza çeviri içinde yer vermedik. Zira gayemiz Kiesewetter'in musikimizi nasıl anlayıp nasıl ele aldığını açıklığa kavuşturmaktır. Bu anlamda muvaffak olduğumuz kanaatindeyiz. Musikimiz diyoruz, çünkü yazarın Arap müziği dediği mefhum aslında ecdadın ilm-i musiki dediği tek bir ilimdir. Bu ilme zaman zaman Farisilerin, zaman zaman Arapların ve de Türklerin etkileri olmuştur. Fakat sistem itibariyle ortak bir kültür neticesinde meydana gelmiştir. Nüans farklılıklarından kaynaklı icra hususiyetlerine istinaden falan ya da filan musikisi demenin yanlış olacağı kanaatindeyiz.

Bu çalışmanın eksik tarafı, bizim, Kiesewetter'in kaynak olarak kullandığı yazmaların çoğunu görmeden bu çalışmayı hazırlamamız olmuştur. Etraflıca araştırılarak, hangi yazmada hangi konunun nasıl ele alındığı tafsilatlı bir şekilde değerlendirilebilir. Nitekim Kiesewetter bu 18 eseri araştırıp ortak bir kanaat oluşturup bu eserini yazmıştır. Çoğu zaman beslendiği müellifi zikretmeden konuyu ele almıştır. Alanın uzmanları tarafından bu eserler incelenip, Kiesewetter'le karşılaştırılıp değerlendirmeler yazıldığında, bizim çalışmamızda eksik olan mefhumlar tamamlanmış olacaktır.

EKLER



Raphael Georg Kiesewetter

Die
Musik der Araber,

nach

Originalquellen

dargestellt

von

Handwritten: Jauchung
R. G. Kiesewetter,

begleitet

mit einem Vorworte

von dem

Freiherrn v. Hammer-Purgstall.

Mit VI Abbildungen im Text und XXIV Seiten Noten-Beilagen, welche die Tonformeln der alten Autoren, dann einige jetzt gangbare Volksweisen und Gesänge enthalten.

Leipzig, 1842.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

KAYNAKÇA

Duncker&Humboldt, **Neue Deutsche Biografie**, c. 3-11, Berlin:1977.

Killy, Walther ve Vierhaus, Rudolf, **Deutsche Biografische Enzyklopädie**, c. 2-5, Münih 1995-1997.

Sadie, Stanley, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, c. 5-10-19, New York: 1980.

Sözer, Vural, **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi**, İstanbul: Atlas Kitabevi, 1964.

Türkiye Diyanet Vakfı, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, c. 33, İstanbul: 2007.