

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÛSİKÎSİ ANASANAT DALI**

**BİR MÛZİK EĞİTİM KURUMU OLARAK
DÂRÛLELHAN ve MECMUASI**

YÛKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Ahmet KARA**

**Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA**

İstanbul – 2010

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜSİKİSİ ANASANAT DALI**

**BİR MÜZİK EĞİTİM KURUMU OLARAK
DÂRÜLELHAN ve MECMUASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Ahmet KARA**

**Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA**

İstanbul – 2010

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

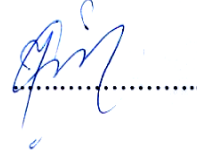
Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi **Ahmet KARA** tarafından hazırlanan **“Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Darülelhan ve Mecmuası”** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 31.05.2010

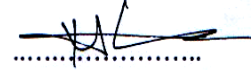
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

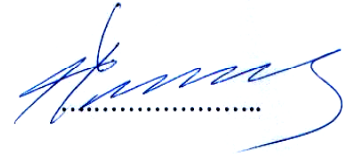
Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Dr.Yalçın ÇETİNKAYA
Danışman-İTÜ Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi: Prof.Mutlu TORUN
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Pınar SOMAKÇI
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Doç. Dr.Serpil MÜRTEZAOĞLU
İ.T.Ü. Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

“Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Dârülelhan ve Mecmuası” isimli araştırma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Yoğun çalışmalarına rağmen tez danışmanım olmayı kabul eden, konunun belirlenmesinde yol gösteren ve çalışmanın her aşamasında telkin ve tavsiyelerini esirgemeyen Danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA’ ya teşekkürlerimi sunarım.

Araştırma aşamasında okuyamadığım arşiv belgelerinin çözümüne özveriyle katkıda bulunan Sayın Güldane ÇOLAK’a, Tezin başından sonuna bütün süreçte yanımda olan kıymetli dostum Dr. Abdülkadir YELER’e, arşivinden ve geniş görüşlerinden istifade ettiğim değerli arkadaşım M.Yalçın YILMAZ’a teşekkür ederim.

Çalışmanın yazım aşamasında, Arş. Gör. Ayşe ŞENTEPE’ye, Dr. Fatma BÖLÜKBAŞ’a, Funda YAMAÇ’a ve Arş. Yazar Veysel DİNLER’e verdikleri destek için teşekkür ederim.

Son olarak çalışmanın eksiklerini görmemi sağlayan ve gidermem noktasında yardımını esirgemeyen hocam Prof. Dr. Mutlu Torun’a teşekkürü borç bilirim.

Ahmet KARA

Mayıs- 2010

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

KISALTMALAR LİSTESİ	ii
TABLolar LİSTESİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
1. GİRİŞ	1
2.OSMANLI DÖNEMİ BATILILAŞMA SÜRECİNDE MÛSİKÎ EĞİTİMİ VE KURUMLARI	4
2.1. Mehterhane	4
2.2. Enderun	5
2.3. Muzıka-i Hümâyun.....	8
2.3.1. III. Selim Dönemi	8
2.3.2. Osmanlı mûsikî Eğitiminde Batılılaşma Süreci	9
2.3.3. Muzıka-i Hümâyun'un Kuruluşu	10
2.3.4. Muzıka-i Hümâyun'un Gelişim Dönemi	11
2.3.5. Muzıka-i Hümâyun'un Gerileme Dönemi	12
2.3.6. Muzıka-i Hümâyun'un Yeniden Yapılanması	12
3. DÂRÜELHAN'A GİDEN SÜREÇ	15
3.1. Konservatuar İhtiyacı	15
3.2. Dârülbedâyi'nin Kuruluşu	15
3.3. Dârülbedâyi'nin Musuki Bölümü.....	17
3.4. Dârülbedâyi'de İlk Temsil.....	19
3.5. Dârülbeydayi'nin Mûsikî Bölümünün Kapatılması	20
4. BİR MÛZİK EĞİTİM KURUMU OLARAK DÂRÛL ELHAN: OSMANLI DÖNEMİNDE DÂRÛLELHAN	21
4.1. Kuruluş	21
4.2. Dârülelhanın Kuruluş Amacı.....	24
4.3. Dârülelhan'ın İdari Yapısı	29
4.4. Dârülelhan'da Ders Programı	30
4.5. Dârülelhan'da İmtihanlar	32
4.6. Dârülelhan'ın Öğretim Kadrosu	33
4.7. Dârülelhan'ın Öğrencileri.....	35
4.8. Dârülelhan Tarafından İcra Edilen Konserler	36
4.9. Dârülelhan'da Müze ve Kütüphane Kurma Planları	37

5. CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE DÂRÜLELHAN	39
5.1. Dârülelhan'ın Yeniden Yapılandırılması	39
5.2. Darlelhanın Yeniden Yapılandırılmasından Sonraki Eğitim Faaliyetleri	40
5.3. Yeni Dönemde Verilen Konserler.....	42
5.4. Derleme Çalışmaları ve Yayınlar.....	46
5.5. Dârülelhan'dan Türk Mûsikîsi Eğitiminin Kaldırılması.....	48
5.6. İstanbul Konservatuarı	51
5.7. Kurumda Türk Musikisi Eğitiminin Yeniden Başlaması.....	52
6. GÜNÜMÜZ HARFLERİYLE DÂRÜLELHAN MECMUASI	53
6.1. Dârülelhan Mecmuası: Birinci Sayı	53
6.2. Dârülelhan Mecmuası: İkinci Sayı	96
6.3. Dârülelhan Mecmuası: Üçüncü Sayı.....	140
6.4. Dârülelhan Mecmuası: Dördüncü Sayı	180
6.5. Dârülelhan Mecmuası: Beşinci Sayı	221
6.6. Dârülelhan Mecmuası: Altıncı Sayı	265
6.7. Dârülelhan Mecmuası: Yedinci Sayı.....	302
7. SONUÇ	335
8. KAYNAKLAR	337
9. EKLER	341
Ek 1. Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan Programı.....	342
Ek 2. Darülelhan Külliyyatı'ndan Bir Örnek	346
Ek 3. Darülelhan Mecmuası Kapakları	350

KISALTMALAR

a.g.e.	: adı geçen eser
a.g.m.	: adı geçen makale
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğçerleri
Yay.	: Yayınları, Yayınevi
diğ.	: Diğçerleri
Bkz	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
S.	: Sayı
s.	: Sayfa numarası
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
DİA	: Diyanet İslam Ansiklopedisi
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
BOA	: Başbakanlık Osmanlı Arşivi
MF.ALY	: Maarif Nezareti Tedrisat-ı Aliye
DH.EUM.AYŞ	: Dahiliye Emniyet-i Umumiye Asayiş Kalemi
DM.	: Dârülelhan Mecmuası
TV.	: Takvim-i Vekayi
CDTA	: Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 4.1. Dârülelhan'ın Erkek ve Kız Bölümlerinde Görev Yapan Kadro ve Maaşları	34
Tablo 5.1. Mahur Fası	44
Tablo 5.2. Kürdi Fası	44
Tablo 5.3. Üç Fası	44
Tablo 5.4. Milli Anadolu Havaları	45
Tablo 5.5 Yeni Mûsikî Eserleri Ruh-Nüvaz Fası	45
Tablo 5.6. Dârülelhan'ın türküleri tesbit ve kayıt altına almak amacıyla hazırladığı anket formu	47

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı	: Ahmet KARA
Anasanat Dalı	: Türk Musîkîsi
Programı	: Türk Musîkîsi
Tez Danışmanı	: Yrd.Doç.Dr. Yalçın ÇETİNKAYA
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans - Mayıs 2010

BİR MÜZİK EĞİTİM KURUMU OLARAK DÂRÜLELHAN VE MECMUASI

ÖZET

Osmanlı Devleti'nin son döneminde etkisini gösteren ve her geçen gün ivme kazanan Batılılaşma, Osmanlı askeri kurumlarında olduğu kadar eğitim kurumlarının yapılanmasında da ciddi dönüşümlere neden olmuş bunun sonucu olarak geleneksel eğitim kurumları, zamanla batı tarzı eğitim kurumlarına yerini bırakmıştır. Muzika-i Hümayun'un kurulmasıyla başlayan bu süreç kurumun geniş bir yapıya kavuşmasına paralel olarak yaygınlaşmıştır.

1914 yılına gelindiğinde tiyatro için olduğu kadar mûsikî için de dikkate değer girişim Darülbedayi'nin kurulması olmuştur. Klasik mûsikînin unutulmaması ve ileride tiyatroya yarayabilecek şekle dönüştürülmesi amacıyla kurulan müzik bölümü 1916 yılında kapatıldığında, müzik eğitimi konusunda oluşan boşluk Dârülelhan'ın kurulmasıyla doldurulmuştur.

1923 yılında yeniden yapılandırılan Dârülelhan, kuruluşundan itibaren mûsikî eğitimi, düzenlediği konserler, derlemeler, nota yayımlarıyla bir döneme damgasını vurmuştur.

Dârülelhan 1924'ten, İstanbul Belediye'sine devredilip İstanbul Belediye Konservatuvarı adını alacağı 1926'ya kadar, toplam yedi sayılık mecmua çıkartarak mûsikî yayıncılığının öncülerinden olmuştur.

“Bir Müzik Okulu Olarak Dârülelhan ve Mecmuası” başlığıyla hazırlanan bu çalışma, müzik eğitim tarihimizde önemli bir dönüm noktası olan Darulelhanı ve yayımladığı mecmuayı teferruatlı olarak ele almaktadır.

Anahtar kelimeler: Osmanlı, batılılaşma, müzik eğitimi, darülbedayi, Dârülelhan, Dârülelhan mecmuası

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Ahmet KARA
Field	: Turkish Music
Program	: Turkish Music
Supervisor	: Asist. Prof. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA
Degree Awarded and Date	: Master – May 2010

ABSTRACT

Modernization which affected the last era of Ottoman, not only affected military institutions but also educational institutions and as the result of this reality, traditional educational institutions were changed by westernized institutions in a time period. The process which begun by the establishment of Mızıka-i Humayun got a wider zone of influence in paralel with Mızıka-i Humayun got a wider structure.

The important initiative for music was the establishment of Darülbedayi as much as of importance for drama in 1914. When The music branch which was established in Darülbedayi with the aim of to save classical music and also to convert it to the benefit of drama was closed in 1916, there was an emptiness and it was aimed to change this situation by establishing Darulelhan.

Darulelhan was restructured 1923 and also affected an era in a serious way by the education of music, concerts and publishing music.

Darulelhan was became one of leaders of publishing music by publishing a magazine 7 times from 1924 until it was given to Istanbul Municipality and got the name of Istanbul Municipal Conservatory in 1926.

This work which was written by the title of “*Darulelhan as a Music Education Institution and Its Magazine*” focuses to Darulelhan wich is an important point in our musical education history and the magazine which was published by Darulelhan.

Key Words: Ottoman, Modernization, music education, Darulbedayi, Darulelhan the magazine of Darulelan

1. GİRİŞ

“Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Dârülelhan ve Mecmuası” başlığıyla hazırlanan bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, asıl konumuz olan Dârülelhan’a bir giriş olması bakımından; “*Osmanlı Dönemi Batılılaşma Sürecinde Mûsikî Eğitimi ve Kurumları*” başlığı altında, Hun Devleti’nden beri Türklere ait bir savaş tekniği olarak kabul edilen ve Osmanlı Devleti döneminde de Türk Mûsikîsinin taşıdığı kimliğin biçimlendirilmesine katkıda bulunacak bir hale gelen *Mehterhane*, II. Murat zamanında idari ve askeri kadronun yetiştirilmesi için bir saray eğitim müessesesi olarak kurulan ve Osmanlı’da devletin ana kurumlarının işleyişinde önemli bir fonksiyona sahip olan *Enderun*, Osmanlı’da batılı anlamda kurulan ilk müzik okulu *Muzıka-i Hümayun* ve 1914 yılında bir tiyatro okulu olarak kurulan, bünyesinde bir müzik okulunu da barındıran ve aynı zamanda Dârülelhan’ın öncüsü olarak kabul edilen *Dârülbedâyi* kurumları incelenmiştir.

Konunun daha iyi anlaşılabilmesi açısından ifade edebiliriz ki; Osmanlı’da Batılılaşma hareketleri, 18. yüzyılın başlarında saray çevresinde, önce askeri alanda ortaya çıkmış, devam eden süreçte sosyal, kültürel, eğitim, müzik vb. alanlarda da etkisini hissettirmeye başlamıştır. Batılılaşma akımının bir neticesi olarak Osmanlı’da geleneksel değerleri olan kurumlarda meydana gelen birtakım dönüşümler mûsikî eğitim kurumlarını da etkilemiş; geleneksel mûsikî eğitimi ve icrasının değişmesi zorunluluğu fikri Osmanlı Sarayında ve müzik çevrelerinde daha tartışılmaya bile başlanmadan 1826 yılında Mehterhane kaldırılmış, yerine batılı anlamda müzik eğitimi veren ilk kurum; Muzıkayı Hümayun kurulmuştur. Bu durum aynı zamanda Devlet’in müziğe bakış açısındaki değişimin de önemli bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Müzik alanındaki batılılaşma Muzıkayı Hümayun’la sınırlı kalmamış, Meşrutiyet döneminde, batılı anlamda ilk tiyatro okulu olan ve bünyesinde bir de müzik bölümü barındıran Dârülbedâyi kurulmuştur.

İkinci bölüm de ise “*Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Dârülelhan*” başlığı altında, ülkemizin kurumsal anlamda ilk müzik eğitim müessesesi olan Dârülelhan

ele alınmıştır. 1914 yılında kurulan Dârülbedâyi bir süre sonra çeşitli ekonomik sıkıntılara muhatap olmuş ve çözüm olarak da Dârülbedâyi bünyesinde yer alan mûsikî bölümünün kapatılması kararlaştırılmıştır. Müzik bölümünün kapatılmasıyla oluşan boşluk, yeni bir kurumla kapatılmak istenmiş ve Maarif Nazırlığı'nın girişimleriyle Dârülelhan kurulmuştur.

Dârülbedâyi bünyesinde tiyatro müziği yapılmak üzere temeli atılan Dârülelhan, devlet eliyle kurulan ve kurumsal anlamda Türk Mûsikîsi eğitimi veren ilk müzik okulu olarak faaliyete başlamıştır. Savaş yıllarının zor şartları altında kurulan Dârülelhan, başlangıçta belirlenen hedeflere ulaşmakta bir hayli zorlanmıştır. Ancak Cumhuriyetin kuruluş yıllarında daha güçlü olarak yeniden yapılandırılmış ve batı mûsikîsi de müfredata alınmıştır.

Yapılan reformların ardından sadece bir müzik eğitim kurumu olmaktan çıkıp; mûsikîmizin eski eserlerini tespit eden, derleyen, yayımlayan, diğer taraftan opera ve operet gibi batı müziği formundaki eserleri Türk mûsikîsine uyarlayan bir yapı haline gelmiştir.

Bu bölümde Dârülelhan; Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi esas alınarak iki farklı kısımda incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise, Dârülelhan'ın 1923 yılındaki yeniden yapılandırılmasının ardından uygulamaya koyduğu faaliyetlerden biri olan yayımcılık üzerinde durulmuş ve Dârülelhan'ın Şubat 1924'ten Şubat 1926'ya kadar geçen sürede toplam 7 sayı olarak çıkarmış olduğu Dârülelhan Mecmuası ele alınmıştır.

Bu çalışmalar kapsamında; Osmanlı Türkçesi ile yayımlanan mecmua günümüz harflerine çevrilmiş ve “mûsikî yayımcılığında Dârülelhan Mecmuası'nın rolü” üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmanın hazırlanmasında, konu ile ilgili kitaplardan, dergi ve gazete makalelerinden, ansiklopedi maddelerinden istifade edilmiştir. Bununla birlikte, arşiv belgeleri, tüzük ve talimatnameler de araştırmaya konu olan müzik okullarının özellikle açılışı, işleyişi, programı ve kapatılmalarına dair sıkça başvuru kaynakları olmuştur.

“*Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Dârülelhan ve Mecmuası*” başlığıyla hazırlanan bu çalışmada; Osmanlı'dan Cumhuriyete müzik eğitim kurumları ve bu kurumlardaki batılılaşma cereyanlarını tespit etmek, Osmanlı'nın son dönemlerini ve Cumhuriyetin ilk yıllarını tecrübe ederek müzik eğitim tarihimizde önemli bir yer

tutan Dârülelhan'ı farklı boyutlarıyla ele almak, bu çalışmalar neticesinde de hem ilgili alanda yapılan çalışmalara katkıda bulunmak hem de konu ile ilgilenen araştırmacılara ve okuyuculara kaynak bir eser sunmak amaçlanmıştır.

2. OSMANLI DÖNEMİ BATILILAŞMA SÜRECİNDE MÛSİKÎ EĞİTİMİ VE KURUMLARI

2. 1. Mehterhâne

Dünyanın en eski bandosu olarak kabul edilen mehter, adını farsça “mihter” kelimesinden alır. “Mihter” veya “mihtar” şeklinde telaffuz edilen bu kelime Memlûklular ve Türkistan saray teşkilatında “vazifeli memur” manasında kullanılmıştır (Sanal, 1994: 3).

İbrahim Hakkı Konyalı “*İstanbul Sarayları*” kitabında Mehter’in büyük anlamına gelen (meh) ile yüceltme edatı (ter) kelimesinden oluşan farsça bir sözcük olduğu bilgisini vermektedir. Nitekim Hunlar zamanındaki adı Tuğ olan ve vurmali sazlarla nefesli sazlardan oluşan askerî müzika okulu da Fatih Sultan Mehmet’ten sonra Mehter adını almıştır (Konyalı, 1943: 28).

Mehter, Hun devletinden beri Türk savaş tekniğinin vazgeçilmez unsuru olagelmıştır. Müziğin bu şekilde bir savaş tekniği haline getirilmesinde ise çok uzaklardan duyulan ve gitgide yaklaşan gök gürültüsüne benzer yabancı bir müziğin sesiyle düşmanın moralini bozup savaşacak güç bırakmamak, düşmanı teslim almak suretiyle harbi en kısa zamanda bitirmek ve böylece —bir bakıma— insan kıyımını önlemek amaçlanmıştır. Bizanslı tarihçi Menandros, “*Historia de Abaris*”nde Romalıların, Asya orduları ile temasta, gök gürültülerine karışan vahşi hayvan kükreyişleri gibi boğuk ve müthiş gürültülü yığınla davulun sesiyle önce şaşkına döndüklerini, sonra perişan olduklarını söyler (Tanrıkorur, 2003: 21).

Osmanlı Devleti için de hem bir mûsikî eğitim kurumu hem de bir savaş tekniği olarak mehterin ayrı bir önemi olmuştur. Osmanlı mehter teşkilatının kuruluşu ile ilgili olarak kesin bir bilgi olmamakla beraber Selçuklu Sultanı’nın Osman Gazi’ye hâkimiyet alameti olarak tabl ve alem göndermesi yaygın bir rivayettir (Özcan, 2003: 546). Osmanlı devlet teşkilatlarının büyümesine paralel olarak mehterhane de süreç içerisinde gelişmiş olmalıdır.

Müzikolog ve sanat tarihçisi Popescu-Judetiz mehter mûsikîsinin Osmanlı mûsikîsine ve toplumuna etkisini, toplumun bu müesseseye bakış açısını şöyle özetlemektedir:

“Mehter mûsikîsinin dağarcığı daha çok peşrevler ile semailerden oluşuyordu; genellikle diyek usulüyle bestelenmiş olan peşrevler ile semailer geleneksel askeri yürüyüş ezgilerinin çekirdeğini meydana getiriyordu. Ceng-i harbi mehterin yarattığı özel bir beste şekliydi. Mehter takımı askeri yürüyüş havaları dışında, bayramlarda şenliklerde, serhat boylarında yaşayan halkı eğlendirmek için ilahiler, halk türküleri, oyun havaları da çalar okurdu. Dağarcığındaki eserlerin çeşitliliği mehter mûsikîsinin toplumun bütün tabakalarında yaygın bir biçimde sevildiği gerçeğini yansıtır. Mehter mûsikîsi, aslında, şehir ezgileri ile halk türkülerini aynı tiyatro olgusu içinde hem sanat mûsikîsi eserleriyle, hem de askeri yürüyüş havalarıyla bütünleştiriyordu. Geniş anlamda düşünülürse, mehter mûsikîsi kültürü zamanla Türk mûsikîsinin ana malzemesi için bir kaynak olmuş, böylece Türk ulusal mûsikîsinin taşıdığı kimliğin biçimlenmesine son derece önemli bir katkıda bulunmuştur’ (Judetz, 1998: 66 – 67).

Köklü bir geleneğinin önemli bir kurumu olan mehterhaneyi, sadece askeri bir mûsikîyle değerlendirmek yeterli olmayabilir. Mehter, yürüyüş havaları dışında peşrevden gurbet havalarına kadar birçok formda mûsikî üreten ve icra eden, Haydn’lara, Hendel’lere Gluck’lara, Beethoven’lere ilham kaynağı olmuştur (Aksoy, 1999: 43-46).

Osmanlı geleneksel mûsikîsinin taşıdığı kimliğin biçimlenmesinde tarihi görev üstlenen ve bunu uzun seneler başarıyla gerçekleştiren mehterhane ve kimliği, Batılılaşmayla gelen yeni kimlik arayışında korunmayarak, Osmanlı Devleti’nin yenilikçi padişahı II. Mahmut tarafından 1826 yılında Yeniçeri Ocağı’yla birlikte kapatılmış yerine *“batı kopyası saray bando okulu “Muzıka-i Hümayun”* kurulmuştur (Tanrıkorur: 2003: 26).

2. 2. Enderun

Enderun Farsça bir kelime olup, bir şeyin içi, kalbi anlamına gelmektedir (Şükün, 1996: 178).

II. Murad veya II. Mehmed zamanında kurulduğuna dair iki yaygın görüş olmakla birlikte, II. Murad zamanında kurulduğu II. Mehmed zamanında da asıl teşkilatına kavuştuğu söylenebilir (Aktukay, 1984: 24).

İdari ve askeri kadronun yetiştirilmesi için kurulmuş (Ortaylı, 2008: 101) bir saray eğitim müessesesi olarak Enderun, Osmanlı'da devletin ana kurumlarının işleyişinde çok önemli bir fonksiyona sahipti ve gayesi farklı milletlerden ve kültürlerden oluşan yapıyı idare edebilecek yönetici yetiştirmektir (İpşirli, 1995: 185–187). Bunun yanında sarayın mimarını, nakkaşını, ressamını, imamını, müezzinini, hattatını, kâtibini, tarihçisini, şairini, hanendesini, sazendesini de bu çok önemli saray okulu yetiştirmekteydi (Ergin, 1939: 11).

II. Murad'dan sonra gelen her padişahın önem verdiği bu mühim müessesede süreç içerisinde mûsikî alanı da önemli bir yer tutmaya başlamıştır.

Saray eşrafı, Seferli Koğuşu'nun¹ yakınında olan Meşkhânedede konunun üstatlarından mûsikî dersi alarak kendilerini sanatın bu alanında yetiştirirlerdi. Meşk usulü ile yapılan dersler sayesinde Enderun'dan çok önemli mûsikîşinaslar yetişmiştir (Behar, 2006: 14).

Osmanlı eğitiminde hat sanatında da kullanılan meşk usulü, mûsikîde taklit ve tekrar üzerine kurulu bir yöntemdi. Enderun'daki müzik eğitiminde, mûsikî eseri hoca tarafından bölüm bölüm ve sonra bütünüyle öğrencinin tereddüt ve yanlışları ortadan kalkıncaya kadar defalarca tekrar ettirilir ve eserin hafızada yer etmesi sağlanırdı (Behar, 1992: 12–14).

Enderun'da meşkle ilgili kayıtlara XVII. yüzyıl başından itibaren rastlanıyor; Evliya Çelebi Topkapı Sarayı'ndaki sanat hayatını anlatırken mûsikî öğrenmeye yönelik, neredeyse kurumlaşmış bir sistemin varlığından bahseder (Behar, 1992: 11). Osmanlı İmparatorluğu başkentinde mûsikî eğitimi meşk yöntemi etrafında ve buna hasredilmiş bir mekân olan meşkhânedede örgütlenmiştir (Behar, 2006: 26).

Enderûn Meşkhânesi'nin işleyişini Ali Ufkî'nin konuyla alakalı notlarının bulunduğu, Cem Behar'ın “*Ali Ufkî ve Mezmurlar*” isimli eseri özetle şöyle aktarmaktadır:

“Meşkhane, mûsikî talim edilen odaya denir. Bu odada mûsikî, şiir, aritmetik, geometri gibi ilimlerde mahir içoğlanları bulunurdu. Akşama kadar açık olan bu odaya müzikçiler mûsikî meşk etmeye gelirler. Divandan sonra üstatlar gelip meşkhânedede otururlar. İçoğlanlar da gelip üstatların karşısına otururlar. Kâh saz eşliğinde kâh sazsız olarak kendilerine en hoş mûsikî eserleri öğretilirdi. Buradaki mûsikîşinaslar tonları bilirler ve bunlarla ezberden şarkılar bestelerlerdi. Murabba,

¹ Seferli Koğuşu ile ayrıntılı bilgi için bkz: (İnalçık, 2009: 209 – 210)

kâr, nakış, semai gibi çeşitli ince eserlerde ritim her zaman küçük bir davulla sağlanır. Güftenin mısralarının uzunluk veya kısalığına göre kullandıkları yirmi dört çeşit ölçü vuruşları vardır. Tesbih, ilahi, tevhid gibi samimi ve ciddi dinsel eserlerdeyse ellerini kaldırıp indirerek ölçü vurmazlardı. Mûsikî hep ezbere öğrenilir; yazılabilmeyse neredeyse bir mucize gibi görülürdü” (Behar, 1990: 44 – 46).

Ali Ufkînin konuyla ilişkili notlarını aktaran Cem Behar, eserinde bu durumu şöyle açıklamıştır: “*Nota bilen, yazan ve 16. ve 17. yüzyıllara ait yüzlerce saz ve söz eserini notaya alarak günümüze dek gelebilmelerini sağlayan Ali Ufkî, bu bilgisinin sağladığı kolaylığa rağmen bir eseri notaya almakla onu ezberine almanın ne denli farklı şeyler olduğunu bilincindedir. Çünkü nota ve yazı dahil hiçbir araç, eser meşk ederken veya icra ederken o eserin usulünün hafızayı kuvvetlendirici ve tazeleyici fonksiyonlarının yerini tutamaz. Ritmin her türlü, bedensel ritim dahil hatırlamayı kolaylaştırır. Yani ritmik atkı her zaman hafızanın yardımcıdır. Melodik düşüncenin ürünü olan bir nağme zinciri eğer ritmik bir kalıba oturursa tekrarı çok kolaylaşır. Sözlü aktarıma dayanan kültürlerde bu böyledir” (Behar, 2006: 26).*

Geçmişten günümüze büyüyerek gelen ve gelişen mûsikî sanatına ait birikim böylece bir dönemden ötekine ”yazarak kaydetmek” biçiminde değil “insan hafızasına emanet etmek” şeklinde intikal etmiştir (Behar, 1992: 11–82).

Bu eğitim ve intikal geleneği III. Selim döneminde altın çağını yaşamış, fakat bu altın çağın üzerinden çok zaman geçmeden 1826 Osmanlı’sında yeni bir kimlik kazanma telaşının neden olduğu derin kültürel ve sosyal kırılma doğal olarak mûsikîyi de etkilemiştir (Ayvazoğlu, 1989: 199–210).

Sultan II. Mahmut’un Yeniçeri Ocağı’nı kaldırılmasıyla yoğunlaşan ıslahatı sırasında daralan Enderun müessesesi, Sultan Abdülmecid’in (1839–1861) Dolmabahçe Sarayı’nı inşa edip devletin merkezini oraya taşımasıyla iyice gevşemiş, II. Abdülhamit (1876–1909) döneminde ise önemini yitirmiş, meşrutiyetle bu durum daha da pekişmiştir (Pakalın, 1993: 535 – 536).

Nihayet Enderun mektebi 1 Temmuz 1909 tarihinde lağvedilmiş böylece bu müessesenin beş asırlık ömrüne son verilmiştir (Ergin, 1939: 18).

2.3. Muzika-i Hümâyun

Muzika-i Hümâyun, köklü bir mûsikî geleneğine sahip olan Osmanlı'da aslında bir dönüşüm sürecini ifade eder. Osmanlı'nın mûsikî kültürü asırlardır bir geleneğin ürünü olarak gelmiştir ve bünyesinde hep Doğu kültürünü barındırmıştır. Muzika-i Hümâyun'un kuruluşunu da içine alan süreç Osmanlı'da Batılılaşmanın yoğun bir ivme kazandığı dönemdir. Bu okul Osmanlı mûsikî geleneğinde Batı tarzında kurulan ilk müzik okulu olarak tarihe geçecektir. Muzika-i Hümâyun'u daha iyi anlayabilmek için III. Selim Dönemi'ni ve Osmanlı mûsikî eğitimindeki Batılılaşma sürecini ayrı ayrı ele almak isabetli olacaktır.

2.3.1. III. Selim Dönemi

III. Selim Dönemi'nde Batı mûsikîsi sarayda pek yaygın değildi. Yine de Osmanlı Sarayı'nda bu mûsikîye yer verildiği ve III. Selim'in Batı mûsikîsine çok uzak olmadığı çeşitli kaynaklardan anlaşılmaktadır. III. Selim'in Batı mûsikîsine bakışını gösteren olaylardan biri Hatice Sultan'ın Neşatabat Sarayı'nda gerçekleşmiştir. İtalyan Mimar Melling tarafından düzenlenen Saray ve bahçesi yabancı sefirlerin ziyaret ettikleri bir yerdi. Yine böyle bir ziyaret sonrası Hatice Sultan tarafından ağırlanan Sicilyeteyn sefiri Mösyö De Lodo, gezi sonrası memnuniyetini göstermek için kendi kızını İzmir Fransız konsolosunun kızıyla birlikte Hatice Sultan'a hediyeler vermek üzere göndermişti. Kızlar hediye vermenin dışında müzik ve dans gösterileri sunmuşlar ve tesadüf eseri sarayda bulunan III. Selim mimar Melling'le beraber bu gösteriyi izlemiş, Melling aracılığıyla kızları tebrik etmiş ve kızlara değerli hediyeler göndermişti (Koçu, 2003: 221).

Bu türden tesadüfî olaylar dışında sarayda padişahın da katıldığı özel etkinliklerin yer aldığına dair kayıtlar da vardır. Mayıs 1797'de büyük olasılıkla İtalya'dan gelmiş bir opera heyeti sarayda III. Selim karşısında bir temsil vermişti (Sevengil, 1959: 15–16).

Yine bu dönemde bireysel etkinlikler dışında kurumsal bazda gerçekleştiren yenilikler de vardır.

1794'te Yeniçeri Ordusu'nun yanında kurulan Nizam- ı Cedit birliklerinin günlük eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak üzere asker yetiştirmekle görevli Fransız subaylarının girişimleriyle bir boru-trampet takımı meydana getirilmesi

bunlardan biridir ve bu, mehter müziğinden küçük de olsa bir kopuştur (Aksoy, 1985).

Yine aynı olay ileride mehterhânenin yerine Batılı bir müessese olarak kurulacak olan Muzıka-i Hümâyun'un öncüsü olarak değerlendirilebilir.

2.3.2. Osmanlı Mûsikî Eğitiminde Batılılaşma Süreci

“Batı Avrupa'nın düşünsel ve toplumsal bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım” (Mardin, 1991:11). *“Batı dışındaki toplumlarda Batı'nın gelişmişlik seviyesine ulaşma çabaları,* (Hanioğlu, 1992: 148) olarak tanımlanan batılılaşma kavramı; süreç içerisinde değişik kelimelerle ifade edilmişse de bütün bu kelimeler aynı gerçeğin çeşitli adları olmuşlardır.

Osmanlı devletinde başlayan Batıya yönelik kolay benimsenir bir tavrın etrafında şekillenmemiştir. Devletin ekonomik, askeri, idari sıkıntılarla karşılaşması, yöneticileri ıslahat tedbirleri almaya yönelmekle beraber, yapılan bu ilk ıslahatlar Batılılaşmanın tamamıyla dışında gerçekleşen, devletin kendi iç dinamiği çerçevesindeki çözüm arayışlarıdır. Esasında II. Viyana Bozgunu'ndan (1683) bu yana teşebbüs Avrupa'nın eline geçmişse de (Meriç, 1983:235) Osmanlı yöneticilerinin Batı dünyasına küçümseyici bakış açısı bu süreci algılamayı ve kabullenmeyi Lale Devri'ne (1718-1730) kadar geciktirmiş olmalıdır. Lale Devri'yle birlikte, Batı kültür ve kurumlarıyla ilgilenmeye başlanır, çok geçmeden ardından Osmanlı aydınında Batı kültürünün üstünlüğüne dair bir inanç oluşur. Aynı inanç devlet yönetim anlayışına da sıçrayınca askeri, idari sosyal kültürel vs. alanlarda hızlı ve köklü bir değişimin içine girilmiş olur. Bu değişimden Osmanlı mûsikîsini ve mûsikî kurumlarını ayrı düşünmek mümkün değildir.

Mûsikîde Batılılaşma, tarih boyunca devam eden Osmanlı Devleti ile Batı dünyası arasında yaşanan ticari, siyasi kültürel ilişkilerin mûsikîye de yansımaları şeklinde ortaya çıkmıştır.

Batı mûsikîsiyle ilk temas 1543'te Osmanlı Devleti'yle Fransa arasında imzalanan anlaşma sonrasında Fransız kralının teşekkür maksadıyla İstanbul'a gönderdiği orkestrayla gerçekleşmiştir (Say, 1998: 47) ve II. Mahmut Döneminde Muzıka-i Hümâyunun kurulmasıyla tarihi bir dönüm noktasına ulaşmıştır.

2.3.3. Muzika-i Hümâyun'un Kuruluşu

Sultan III. Selim'in (1789–1807)'den sonra VI. Mustafa'nın çok kısa süren hükümdarlığının ardından Osmanlı tahtına 1808'de II. Mahmut (1785–1839) geçmiştir. III. Selim döneminde olduğu gibi reformlar ilk olarak askeri alanda başlatılarak, Sekban-ı Cedid adlı yeni bir ocak kuruldu. II. Mahmud savaşta yetersizliklerinden ve sürekli çıkardıkları problemler nedeniyle yeniçeri ocağını kaldırır ve yerine Avrupa ordularını örnek alması öngörülen Asakir-i Mansure-i Muhammediye adı altında yeni bir ordu kurar. (Karal, 1995: 151) Kurulan bu ordunun yürüyüş temposuna ve tarzına mehterlerin ayak uyduramadığı gerekçesiyle yeni bir bando oluşturma çalışmalarına başlanır (Gazimihal, 1955: 38).

Bandonun kurulmasına karar verdikten sonra Enderun ağalarından Nokta Mehmed Efendi'nin idaresinde bir ekibi bu göreve atamış ve III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid'i kurmak için gelen Fransız subaylarından borazan ve trampet öğrenmiş olan Vaybelim Ahmed ile Trampetçi Ahmed Usta'ya bandodan ayrılan Enderun ağalarına öğretmenlik yapmak üzere görevlendirildi. (Sevengil, 1959: 55) Bu çalışmalar sonuç vermeyince takımının şefliğine İstanbul'daki azınlık tebaadan Mr. Manguel getirilmişse de çok kısa zamanda bu kişinin yeni bir oluşumu gerçekleştirmekte güçlük çekeceği anlaşıldığından başka arayışlara girilmiştir. Elçilikler vasıtasıyla yapılan araştırmalar neticesinde o dönem bando müziğinde en iyi durumda olduğu düşünülen İtalya'dan Giuseppe Donizetti 17 Eylül 1828'de İstanbul' getirilmiştir (Gazimihal, 1955: 41).

Çok geniş yetkilerle donatıldığı anlaşılan Giuseppe Donizetti 1828'den 1856'ya kadar yirmi sekiz yıl süren çalışmalarıyla Muzika-ı Hümâyun'un gerçek kurucusu olmuştur. Sabırlı ve çalışkan bir yapıya sahip Donizetti ilk iş olarak, Hamparsum notası bilen öğrencilerine Batı notasını öğretti ve kendisi de Batı notasındaki işaretlerin Hamparsum notasındaki karşılıklarını öğrenmek durumunda kaldı.

İlk etapta Donizetti Paşa'nın; Mevcut şartlar içerisinde repertuar, form, bestecilik anlamında çok geniş bir yelpaze açtığı söylenemezse de (Gazimihal, 1955: 53 – 54), Muzika-ı Hümâyun'u geliştirmenin yanında Batı mûsikîsinin bütünlüğü içerisinde bir program ortaya koyarak bu mûsikîsinin ülkede filizlenmesinde önemli rol oynamıştır.

II. Mahmut ve Abdülmecid dönemlerinde yirmi sekiz yıl görev yapan ve her iki padişah için birer marş da besteleyip şöhrete ulaşan Muzika-i Hümâyun'un kurucusu Giuseppe Donizetti; 12 Şubat 1856'da İstanbul'da ölene dek görevinin başında olmuş, bandosu, orkestrası, operası, korosu, enstrümantal ya da sözlü ürünleriyle Batı mûsikîsinin sınırlı bir çerçeve içinde tanınma, öğrenilme ve icra edilmesini sağlamıştır (Aksoy, 1985).

2.3.4. Muzika-i Hümâyunun Gelişim Dönemi

Tahta geçen Abdülmecid babası II. Mahmud'un açmış olduğu reform yolunu izleyeceğini göstermişti (Karal, 1995: 169-170).

Onun döneminde İstanbul'da mûsikî ve tiyatro etkinlikleri çoğalmıştır. Açılan tiyatro salonlarında² Avrupa'dan gelen sanatçıların yer aldığı tiyatro oyunlarının yanı sıra opera da sahnelenmeye başlanmıştır (Sevengil, 1959: 25 – 26).

İstanbul'daki opera temsillerinin sayıları Avrupa'ya göre daha az olsa da Avrupa'da meşhur olan eserlerin fazla beklemeden İstanbul'da sahne aldığı görülmektedir (Sevengil, 1959: 35). Naum Tiyatrosu'na gelen sanatçılar saraya da davet ediliyor ve konserler veriyorlardı. Franz Liszt, Belçikalı kemancı H. Vieuxtemps gibi önemli sanatçılar bunlar arasındadır (And, 1972: 25).

Abdülmecid'in isteği ile bir saray orkestrası ve yanı sıra bir de kadınlardan oluşan kızlar orkestrası kurularak (Sevengil, 1959: 57 – 60) Muzika-i Hümâyun genişletilmiş ve Donizetti'nin yanı sıra yurtdışından başka mûsikî öğretmenleri de getirilmiştir (Gazimihal, 1955: 54).

Abdülmecid döneminin sonuna doğru Muzika-i Hümâyun'un kurucusu Giuseppe Donizetti vefat eder, yerine yine bir İtalyan Callisto Guatelli getirilir (Gazimihal, 1955: 65).

Sonuçta Sultan Abdülmecit'in Batı müziğine olan ilgisi ve Batılı müzisyenlerle **iletişimi**, Batı tarzı müzik eğitimi veren Muzika-i Hümâyun'a hem doğrudan hem de dolaylı yollardan etkilemiş ve bu dönemde Muzika-i Hümâyun hızla gelişmiştir.

² İstanbul'un kültür yaşamında önemli yer tutacak olan Naum tiyatrosu bu dönemde kurulmuştur. (Aracı, 2006: 121)

2.3.5 Muzıka-i Hümâyun'un Gerileme Dönemi

II. Mahmud'un oğlu Abdülaziz (1830-1876) tahta çıktığının ikinci yılında, kızlar fanfarı ve baleyı kaldırdı, opera, operet, orkestra çalışmalarını durdurdu, sadece askeri törenlerde gerekli olan bandonun varlığını sürdürmesine izin verdi (Kösemihal, 1939: 76 –77).

Sultan Abdülaziz'in Batı mûsikîsine katı yaklaşımı Avrupa'ya yaptığı seyahat sonrası değişmiş, nitekim Avrupa seyahatinden sonra talimatıyla, saray orkestrası tekrar oluşturulmuş ve Guatelli Paşa yeniden Muzıka-i Hümâyun'un başına getirilmiştir (Kösemihal, 1939: 66–77–79).

Guatelli ilk iş olarak İtalya'dan bandocular getirtip orkestrayı yeniden düzenlemiş ve eğitimci olarak da birçok öğrenci yetiştirmiş ve ayrıca milli mûsikî temaları kullanarak marşlar bestelemiş, öğrencilerini de bu yöne sevk etmiştir (Gazimihal, 1939:71).

Avrupa seyahati her ne kadar Sultan Abdülaziz'in bakış açısında yumuşamaya sebep olsa da, onun Batı müziğine ve kültürüne mesafeli tutumu, Batı tarzında şekillendirilmiş bir mûsikî okulu olan Muzıka-i Hümâyun'u zayıflatmış ve önceki dönemlere oranla gerilemesine sebep olmuştur.

Abdülaziz'in Batı mûsikîsine karşı bu tutumu kendi kişisel zevki kadar önceki dönemin savurganlığına son vermek arzusuna da bağlanabilir. Öte yandan halkın gözünde lüks alafanga yaşayışla alafanga mûsikî birbirini tamamlayan unsurlardı. Buradan bakıldığında halkın tepkisine tercüman olmuş gibi görünse de bu defa Batı sanatından tasarruf edilen kaynak, geleneksel sanatlara ve eski tür saray eğlencelerine harcanmıştır (Aksoy, 1985).

2.3.6. Muzıka-i Hümâyun'un Yeniden Yapılanması

II. Abdülhamid, şehzadeliliği sırasında Guatelli ve Dussap ile çalışarak Batı mûsikîsi eğitimi almış; Sarayda sahnelenen müzikli temsilleri, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda gerçekleştirilen opera ve operetleri izleyerek kendisini bu yönde geliştirme imkânı bulmuştu (Sevengil, 1959: 101–113). Bu doğrultuda Sarayın mûsikî denetimini kendi elinde tutan Abdülhamid, sarayda görev alan mûsikîşinaslardan beğenmediklerini görevinden uzaklaştırıyor ve yerlerine yenilerini alıyordu (İrtem, 1999:360). Onun döneminde Muzıka-i Hümâyun'un başına geçen

D'Arende Paşa, burada hakim olan İtalyan sistemi yerine Fransız sistemini uygulamaya koymuş, bandoya saksafon gibi yeni sazlar sokarak gelecekteki biçimini kazandırma yolunda önemli adımlar atmış, repertuarı da yeni eserlerle genişletmiş (Aksoy, 1985), hatta bir opera ve operet bölümleri de eklemiştir. (Sevengil, 1959: 122).

Böylece isminden anlaşılamayacak kadar geniş bir yapıya sahip olan Muzika-i Hümâyun; Saray Orkestrası, Saray Opera Orkestrası, Saray Operet Orkestrası, Saray Korosu, Sarayın çeşitli salon ve oda mûsikîsi toplulukları, Askeri Saray Bando'su ile sarayın mûsikî hocalarının yanı sıra sözü geçen bütün bu konularda saray dışındaki tiyatro ve konser salonlarında sahneye çıkan akla gelebilecek bütün orkestraları ve konservatuar öğretim heyetini kapsamış oluyordu. Bunlara ilaveten Padişahın yatı, Ertuğrul'un bandosu, Topçu ve Bahriye bandoları ile bahriye çocuk orkestrası, bahriye Mûsikî Mektebi, Hatta Dârülaceze bandosu bile bu kadrodan kurulmuştu (Kosal, 2001: 91).

Açıķça Batı mûsikîsine taraf olan II. Abdülhamid'den sonra başa geçen V. Mehmed Reşad, Batı mûsikîsiyle onun kadar ilgili olmamıştır. Reşad, İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte Muzika-i Hümâyun'un kadrosunu azaltmış, buradaki bazı mûsikî birimlerini kapatmıştır (İrtem, 1999:368-369).

Bu dönemde Muzika-ı Hümâyun'unu savaşlar da etkiledi. Örneğin, Çanakkale Savaşı sırasında Enver Paşa'nın isteği ile bandoda görev yapan müzisyenler eğitime tâbi tutularak askere alınmışlardır. Ancak kayıplar verilmeye başlanınca, V. Mehmed Reşad'ın müdahalesiyle müzisyenler geri çağrılarak, uzun emeklerle oluşturulmuş kurumun hayatta kalması sağlanmıştır (Gazimihal, 1955: 126-127).

Özetle Osmanlı'da mûsikî eğitimi ve icrası; *Mehterhane* ve *Enderun*'da yapılmaktaydı. Osmanlı klasik mûsikîsinin ikinci inkişaf yeri tekkelerdi. Tanzimat devrinde *Muzika-i Hümâyun'un* oluşturulmasıyla klasik mûsikîmizin yanına Batı mûsikîsi de eklenmiş, bu farklı iki mûsikî aynı çatı altında yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Yine bu devirde açılan okullar arasında *Darüşşafaka*'da isteyenlere zamanın en meşhur mûsikî üstadı Zekai Dede tarafından klasik Türk mûsikîsi öğretiliyordu (Ergin, 1943: 1515).

Meşrutiyet Dönemi'ne gelindiğinde ise açılan birçok okul ve cemiyet mûsikî eğitimine katkıda bulunmuştur. Tiyatro ve mûsikî için dönemin önemli okullarından biri de *Dârülbedâyi*'dir.

3. DÂRÜLELHAN'A GİDEN SÜREÇ

3.1. Konservatuar İhtiyacı

“Tanzimattan sonra yazı yazan ediplerimizden ‘Tiyatro bir edep mektebidir’ sözünü işittiğimiz halde meşrutiyet devrine gelinceye kadar milli bir tiyatroya sahip olamamıştık” diyen Osman Ergin, bunun sebeplerini; Tiyatroya karşı cahil halk tabakası arasında hüküm süren geri fikirler yüzünden Türk gençlerinin onu hasis ve süfli bir meslek saymaları, Türk kızlarının örtünme mecburiyetiyle sahneye çıkamamaları ve nihayet Türk mûsikîsinin de bir oda mûsikîsi vaziyetinden kurtulamaması olarak sıralar. (Ergin, 1942:1271) Gerçekten de Dârülbedâyi- i Osmani kuruluncaya dek Osmanlı Devleti’nde bir tiyatro okulu yoktu (And, 1994: 92).

Türk sahne sanatları 1914 tarihine kadar, Osmanlı Devleti azınlıklarından Ermenilerle, pek az sayıda Rumlardan meydana gelmiş, gezgin profesyonel kumpanyalar ve çoğu Müslüman Türk olan orta oyuncularla, tuluatçılardan oluşan esnafın elindeydi (And, 1994: 90-91).

Bu dönemde İstanbul Belediyesinin başında tıp fakültesinden sonra Fransa’da eğitim görmüş ve Batı kültürünü tanımış Doktor Cemil Paşa (Cemil Topuzlu) vardı (Sevensil, 1968: 179-180). Tiyatronun içinde bulunduğu durumun farkında olan Cemil Paşa daha sonra hatıralarını topladığı kitapta “İstanbul’da birkaç barakadan başka ne bir tiyatro binamız ve ne de sahneye çıkabilecek bir artistimiz vardı. Bundan dolayı çok üzülüyordum” (Topuzlu, 2004: 131) demiştir.

3.2. Dârülbedâyi’nin Kuruluşu

“Bizde tiyatronun kurulması ve gelişmesi için ne yapmalı? Önce büyük bir bina: Osmanlı Tiyatrosu. Aktör ve aktrisleri yetiştirecek ulusal, küçük bir konservatuar, yani bir sanat okulumuz olsa, gerek tiyatronun, gerek okulun idaresi ve dersler iyi niyetli, yurtsever ve bilgin kimselere verilse, yabancı memleketlerde olduğu gibi bizde de hükümet bu milli müesseseye ödenek verse” (Sevensil, 1968: 177).

Yukarıdaki sözler Ekim 1908’de düzenlenen bir temsilden önce konuşma yapan İzzet Melih Devrim’e aittir.

Aynı dönemde klasik Türk mûsikîsinin geldiği yer itibariyle, tiyatrodan daha iç açıcı durumda olduğu söylenemez. Mûsikî dünyamızın içinde bulunduğu çıkmazı fark eden sağduyu sahibi az sayıdaki sanatçı ve bilim insanı, Türk mûsikîsini öğreten bir kuruluşa şiddetle ihtiyaç olduğuna inanıyorlardı. Maarif-i Umumiye Nezareti’nin 1911 tarihinde ilkokullara mahsus bir mûsikî eğitim planı hazırlanması (Özalp, 1986:81-82) özellikle programın içeriğine bakıldığında, Devletin de aydınların kaygılarına hak verdiği ve çözüm arayışına katkıda bulunmak noktasında hareket ettiği düşünülebilir. Görülüyor ki bir konservatuar kurmak düşüncesi meşrutiyetin ilk dönemlerine kadar uzanıyor.

Sonunda Tiyatro için olduğu kadar mûsikî için de dikkate değer girişim İstanbul Belediyesi’nin desteği ile gerçekleşti. İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu’nun girişimleri ile kurulması planlanan konservatuarın, kuruluşunu ve programını yönlendirmesi için 1914’te Paris Odeon Tiyatrosu’nun şöhretli direktörü Andre Antoine ile kontrat imzalandı (Sevensil, 1968: 177-178).

Antoine çalışmalara başlamak üzere İstanbul’a³ geldi. Ancak, Birinci Dünya Savaşı çıkınca kontratın süresi ve çalışmaları bitmeden ülkesine geri dönmek zorunda kaldı ve 4 Ağustos 1914 tarihinde Dârülbedâyi İdaresi gazetelere ülkedeki olağanüstü hal yüzünden ikinci bir bildiriye kadar derslerin yapılamayacağı ve okulun kapanacağı ilanını gönderdi. (Sevensil, 1968:189-190) Öğrenciler adayları seçilmiş⁴ program belli olmuş ama eğitime tam olarak başlanamamıştı.

Halit Fahri Ozansoy anılarında bu dönemden “Antoine, İstanbul’dan gittikten sonra, dersler kısa bir fasılaya uğramıştı. Çünkü vaziyet iyice tayin edilemiyor, ne yapılacağı bir türlü kestirilemiyordu. Fakat hamdolsun ki bu birkaç günlük arıza pek çabuk kapanmıştı” (Ozansoy, 1964: 48) diye bahsetmiştir.

Birinci Dünya Savaşı’nın çıkmasından kısa bir süre sonra İstanbul Belediye Başkanlığı’ndan ayrılan Cemil Topuzlu’nun yerine geçen yeni başkan İsmet Bey’in

³ Bu Antoine’nin İstanbul’a üçüncü gelişidir. İlk kez kendi kurduğu ve tiyatro tarihinde önemli bir yeri olan ‘Theatre Libre’ topluluğuyla Mayıs 1894 gelmiş ve temsiller vermiştir. İkinci gelişi aynı amaçla 1897 tarihine rastlar ve bu tarihte Antoine, Paris Odeon Tiyatrosu’nun yönetmenidir. (And,: 1964a)

⁴ Antoine, Darülbedayi’nin genel müdürü olarak, kuruluş hazırlıklarıyla birlikte ders programını ve giriş sınavını yaptı. Dönemin gazetelerine verilen ilanlar neticesi bu sına 8’i bayan 197 aday katılmıştı. Darülbedayi’de öğrenci olmak isteyenler arasında başta Muhsin Ertuğrul olmak üzere, Ali Naci Karacan, Peyami Safa, Halit Fahri Ozansoy, Behzat Haki Butak, Celal Sahir Erozan, Emin Belig, Ahmet Muvahhit, İ. Galip Arcan, Fikret Şadi, Raşit Rıza Samako gibi tanınmış kişiler de vardı (Nutku, 1993).

desteği ile 27 Ekim 1914 tarihinde konservatuar resmi olarak, Şehzadebaşı'nda Letafet Apartmanı'nın üst katında açıldı (Ozansoy, 1964: 8-50-51).

3.3. Dârülbedâyi'nin Mûsikî Bölümü

Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem'in teklifiyle Dârülbedâyi ismi verilen bu okul tiyatro ve mûsikî olmak üzere iki kısımdan oluşmaktaydı, başlangıçta dört komisyon kurulmuştu;

- 1- Edebi Komisyon (Tiyatro oyunlarını yazmak ve yazdırmakla görevli),
 - 2- Mûsikî Komisyonu,
 - 3- Tiyatro Mektebi Komisyonu (Antoine başkanlığında sınıfların oluşumu, muallimlerin intihab ve tayini ile görevli),
 - 4- Fenni Komisyon (Tam teşekküllü bir tiyatronun inşasıyla görevli)
- (Ergin, 1942: 1271-1272).

Bu çalışmada konunun alanı itibariyle Dârülbedâyi'nin daha ziyade mûsikî bölümü ele alınacaktır.

Dârülbedâyi'nin mûsikî bölümünün başkanlığına Belediye Meclis Üyesi Ali Rıfat Çağatay (1869-1935) getirildi. *“Acizlerinin bu meyanda bulunduruluşum, alaturka ve alafranga mûsikînin nazariyyat ve amelîyyatiyle rub'u asrı geçen teveggulüm ve Avrupa konservatuarlarındaki muhtelif ekoller hakkındaki tetkikat ve müşahadatım neticesinde istihsal edebildiğim malumat ve tecrübeye göre bu işlerin ehil ve erbabını intihab ve mesaiye sevk ile her birinden ahsen suretle istifade çarelerinin istikmaline delalet maksadından ibaret olsa gerektir”* (Ergin, 1942: 1273-1274) diyen Rıfat Bey bu göreve getirilmesini özetle; her iki mûsikînin teori ve uygulama safhalarıyla çeyrek asırdır ilgilenmesi, Avrupa konservatuarlarında çeşitli ekoller hakkında incelemeler, çalışmalar yapmasıyla elde ettiği bilgi ve tecrübe sayesinde, Batı ve Türk mûsikîsi heyetlerini oluşturmak, çalışmalarından en iyi şekilde faydalanmak çarelerine aracı olmak noktasında görmektedir.

Kuruluş çalışmaları sırasında Dârülbedâyi'nin mûsikî alanında ne yapacağı yolunda basında öne sürülen sorular ve düşünceler Ali Rıfat Çağatay tarafından cevaplandırılmıştır. Bu cevaptan hem bu bölümün amacını hem de kimlerin burada görevlendirileceğini öğrenmiş oluyoruz.

Ali Rıfat Çağatay bölümün kuruluş amacını;

“...tiyatronun ıslah ve terakkisi maksadıyla teşkil olunan heyeti erbaadan birisi olan mûsikî heyetinin vazife-i asliyesi, Dede merhumun bestelerini veya sair mûsikîşinasânı salifenin asarını unutturmamak için talim ve tekrar etmek olmayıp Mûsikî-i Osmaniden Müzik Teatral vücade getirmek hususudur. Yani Mûsikî Osmanideki nağamat-ı latife muhafaza edilmek şartıyla tiyatronun kaide-i mahsusasına tatbikan operalar ve operetler yapabilmektir.

“...Tiyatro mûsikîsi denilince derhal tenorü, baritonu, sopranosu, velhasıl armoni için lazım olan eşkâli muhteyi bir heyeti mûsikîye gelir. Ve böyle bir heyeti ortaya çıkarmak için de konservatuara luzum görülür” (Ergin, 1942: 1273-1274) sözleriyle ifade etmektedir. Bu maksadın gerçekleşmesi için önemli mûsikî üstatlarından Zati Arca (1864-1950), Zeki Üngör (1880-1958), Tanburi Cemil (1871-1915), Radeğlia, Silvelli, Forlani gibi mûsikîcilerden seçkin bir heyet kurulmuş raporlar hazırlanmaya başlanmıştır (Sevengil, 1968: 189).

Dârülbedâyi'nin Türk Mûsikîsi bölümü içinse; Klasik mûsikîmizin unutulmaktan kurtarılması ve ileride tiyatroya da yarayabilecek bir şekle çevrilmesinin yolları araştırılacağını, bu iş içinde Rauf Yekta (1871-1935), Zekai Zade Ahmet Irsoy (1869-1943), Tanburi Cemil, Sadeddin Arel (1878-1955), Dr.Suphi Ezgi (1870-1926), Baha ve Leon Hancıyan gibi üstatlardan bir uzmanlar heyeti kurulduğunu ifade etmiştir.(Sevengil, 1968: 189)

Dârülbedâyi yönetim kurulu ikinci toplantısında mûsikî bölümünün durumu ve geleceği hakkında da bazı kararlar almıştır. Bu kararlara göre Dârülbedâyi Mûsikî Bölümü'nün görevi şu olacaktır:

- a) Şark mûsikîsini kaybolmaktan ve bozulmaktan korumak,
- b) Klasik Türk mûsikîsi eski eserlerini, o zamanlarda çalındığı şekliyle notaya alıp bu eserlerin unutulması önlemek devamını sağlamak,
- c) Mûsikî zevkini yaymak (Sevengil, 1968: 209).

Dârülbedâyi'nin mûsikî bölümünde yalnız geçmişten gelen Türk mûsikîsinin okutulması ve Türk mûsikîsi konserleri verilmesi kararlaştırılmıştı. Batı mûsikîsi için çalışacak bölüm açılmayacaktı. Yönetim Kurulu, genel mûsikîsinin yayılmasına çalışacak bölümün açılmasını ileri bir tarihe bırakma kararı almıştır (Sevengil, 1968: 209).

Bu sırada Dârülbedâyi mûsikî bölümü başkanı Ali Rifat Çağatay bu görevden çekilmiş kararlar içlerinde mûsikîci bulunmayan yönetim kurulunca verilmişti. Kurul daha sonraki toplantılarında Dârülbedâyi kadrolarını tamamlamaya çalışırken mûsikî

bölümünde bırakılan öğretmenliklere Tanburi Cemil, Kemani Leon Hancıyan, usul öğretmeni Hafız Ahmet (Irsoy), umumi fasıl öğretmenliğine İsmail Hakkı Beyleri tayin etti (Sevengil:1990).

3.4. Dârülbedâyi’de İlk Temsil

Dârülbedâyi ilk temsilini, 20 Ocak 1916’da Emile Fabre’in “La Maison d’argile” adlı oyununu Hüseyin Suat Yalçın’ın “Çürük Temel” uyarlamasıyla halka sundu (And, 1964b).

Dârülbedâyi’nin mûsikî kısmı temsilden sonra bir konser verecekti (Zobu, 1977: 33) ve ilk temsile ait programın kitapçığının 9,10,11,12. sayfaları temsilden sonraki konsere ayrılmıştı (Sevengil, 1968: 212).

Dârülbedâyi’nin mûsikî bölümünün amacını ve dönemin mûsikî anlayışını yansıtması yönüyle önemli bulunabilecek ilk programın kitapçığındaki açıklamayla konser programını Serengil’den aktarıyoruz.

“Dârülbedâyi mûsikî bölümü eski Osmanlı mûsikî eserlerini doğru ve aslına uygun olarak toplamaya çalışıyor. Eski üstatların eserlerinden en güzel parçaları usta mûsikîciler çalıp söyledikleri zaman bile her sanatçının aynı parçayı kendisine özgü bir üslup ile ve pek belli farklarla icra ettikleri görülür. Hâlbuki besteci bu değişik tarzlardan yalnız birini seçmişti. İşte Dârülbedâyi’nin maksadı eski eserlerin doğrusunu bulmak için gereken kaynaklara başvurarak elde ettiği neticeleri herkesin anlayabileceği surette notalara geçirtmektir. Bu konserde çalınıp söylenecek eserler Dârülbedâyi Mûsikî Heyeti tarafından kesin olarak kaydedilmiş eserlerdir.

Konser programı dokuzuncu sayfaya konulmuştur:

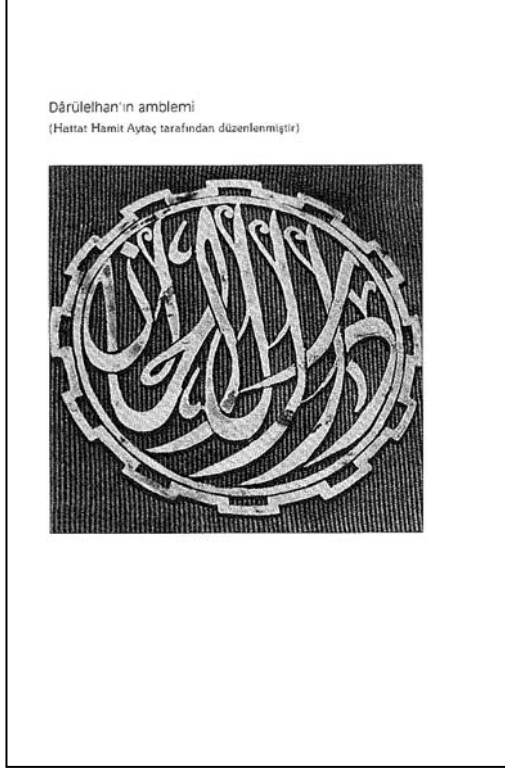
- 1- Taksim. Dârülbedâyi muallimlerinden Cemil Bey’in.
- 2- Rast peşrevi. Benli Hasan Ağa’nın.
- 3- Rast Kâr-ı nev. Usulü düyek. Dede Efendi merhum’un.
- 4- Rast Yürük semai. Hafız Post’un.
- 5- Şarkı. Hacı Arif Bey (Ş. Fıtrî tarafından düzenlenmiştir)
- 6- Saz Semaisi. Benli Hasan Ağa’nın” (Serengil, 1968: 213)

3.5. Dârûlbeydayi'nin Mûsikî Bölümünün Kapatılması

1916 yılında “Çürük Temel” piyesinin sahneye konulmasından kısa bir süre sonra Birinci Dünya Savaşı'nın buhranlı günlerinde Dârûlbedâyi'de ekonomik sıkıntılar baş gösterdi. Bu sıkıntılara bir çözüm olacağı düşüncesiyle, yönetim kurulu 14 Mart 1916 tarihinde mûsikî bölümünü kapattı (Sevengil, 1968: 219).

Bu tedbirin yeterince çözüm olamayacağı anlaşılınca Dârûlbedâyi Yönetim Kurulu bir yandan Şehremini'ne diğer yandan Maarif Nazırlığı'na para yardımıyla bulunulması için başvurmuş fakat netice alamamıştır (Nutku, 1993). Maarif Nazırlığı bu işle ilgilenmek yerine kapatılan mûsikî bölümünün boşluğunu doldurabilmek için, bir mûsikî okulu-Dârülelhan- açma kararı almıştır (Serengil, 1968: 220).

4. BİR MÜZİK EĞİTİM KURUMU OLARAK DÂRÜLELHAN: OSMANLI DÖNEMİNDE DÂRÜLELHAN



4.1. Kuruluş

Asrîleşme, batılılaşma politikaları sebebiyle âtil kalan milli mûsikînin durumu, Türk kültür ve birikimini geleceğe taşıyacak olan öğretmenleri yetiştiren okullarda verilen mûsikî eğitiminin yetersizliği ve niteliksizliği, bu konunun resmî kurum bünyesinde ele alınması gereğini ortaya koymaktaydı. Ayrıca milli musikîyi sanat sahnesine çıkarmak lüzum ve ihtiyacı kendini olanca kuvvetiyle hissettirmekte idi (Süleyman Cevad, 1338). Bu alandaki

boşluğu dolduracak ve Türk mûsikîsi eğitimi verecek bir okul açılmasını tetikleyen olay ise şöyle gelişmişti: I.Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı'nın müttefiki Almanya'dan gelen yüksek bir mûsikî grubu Hilal-i Ahmer Cemiyeti yararına birkaç konser verir. Bu jeste mukabele etmek isteyen Osmanlı Hükümeti alafranga müzik icra eden yegâne kurum Muzıka-i Hümâyun'dan seçilen bir grubu Almanya'ya gönderir. Ancak ne var ki alafranga müziğin anavatanı olan Avrupa'nın bir ülkesinde sergilenen Batı müziği icrası beğenilmez, Osmanlı kültürüne ait eserler dinlenilmek istenir. Bunun üzerine ekip kısıtlı bir repertuarda çalabildiği birkaç Türk mûsikî eserini icra eder. Almanlar farklı bir kültüre ait bu eserleri ilgiyle dinler, hatta daha fazla eser çalınmasını isterler. Muzıka-i Hümâyun'un Batı musikîsi konusunda ihtisas yapmış olan ekibi ne yazık ki bu talebi yerine getiremez. *"Mûsikî ister iyi, ister kötü olsun kendinin, kendi varlığıdır. Çünkü her cemiyetin mûsikîsi kendi varlığından münteşir ve yine kendi varlığına uygun bir mûsikîdir"* ("Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Teşkili,"1333) görüşünü ispatlayan bu hayal kırıklığı, Türk

mûsikîsinin ihyası ve geliştirilmesi konusundaki düşünceleri canlandırmış ve daha önce millî mûsikî eğitimi konusunda Seyit Yakup Hanoğlu Abdülkadir Bey'in⁵, Maarif Nezareti'ne takdim ettiği layihayı hatırlatmıştır. (İhsanoğlu ve diğ., 2003: 244-245) Abdülkadir Bey, okullarda verilen mûsikî eğitiminde öğrencilerin milli mûsikîye aykırı olan bestelerle kırık dökük manzumeler okuduklarını gözlemlemiş ve “millî mûsikî eğitimi” konusuna Maarif Nezareti'nin dikkatini çekmek istemişti (Ergin, 1977: 1578). Bunun üzerine Maarif Nezareti bir mûsikî mektebi açmak üzere çalışmalara başladı. Maarif Nazırı Ahmed Şükrü Bey'in Abdülkadir Bey'e gönderdiği bu konudaki çalışmalara başladığını bildiren Haziran 1916 tarihli tezkirede şöyle deniyordu: “*Mekatibde musikînin hüsn-i talimi ve âsâr-ı eslâfin ihyâ ve muhafazası ve Anadolu milli terennümatına göre milli bir mûsikî tanzimi ve mûsikîde mütehasıs muallim yetiştirilmesi gayretlerine çalışmak üzere mûsikî meşahir-i mütehasısından Washington sefir-i esbakı Ziya Paşa hazretlerinin riyaseti altında teşkîl olunan heyet-i fenniyye zât- ı âlileri de âzâ tayin olunduğundan Haziran'ın 23. Perşembe günü zevalî saat ikide daire dahilinde Meclis-i Maarif odasında ilk ictimâ'ını akd edecek olan Encümeni teşrife bezl-i himmet buyurulması temennî olunur efendim*” (Ergin, 1977:1579). Maarif Nezareti'nden gönderilen tezkirede “*heyet-i fenniye*” ile kastedilen Mûsikî Encümeni'nin oluşturulması bu konudaki çalışmaların ilk aşamasıydı.

Mûsikî Encümeni aylarca çalışarak bir talimatname hazırladı. Talimatname hem Encümen'in görevlerini, hem de kurulacak olan mûsikî okulunun yapılanmasını kapsıyordu. Genel anlamda görevini “*Türk müziğini ihya ederek ilmî bir zemine oturtmak*” olarak tanımlayabileceğimiz Mûsikî Encümeni, bu görevi hakkıyla yapabilmek ve Türk Mûsikîsini geleceğe taşıyabilmek için ihtiyaç duyulan muallimleri Dârülelhan'da yetiştirecekti. Temeli Dârülbedâyi'de teatral müzik yapılması adına atılan Dârülelhan, artık devlet eliyle kurulan Türk mûsikîsini eğitimi veren ilk okul olarak Osmanlı musikî eğitimindeki seçkin yerini almıştır. Okula, “*Nağmeler Evi*” anlamına gelen Dârülelhan ismi Mûsikî Encümeni başkanı Ziya Paşa tarafından konulmuştur (Paçacı, 1994).

⁵ Türkistan'da doğdu. Aksaray'da Yusuf Paşa'da Mekteb-i Osmanî de ilk tahsilini gördü. Daha sonra Davud Paşa Rüşdiye ve İdadisi'nden mezun oldu. Mekteb-i Mülkiye-i Şahane'de iki yıl okudu ve bitirmeden ayrıldı. Dahiliye Nezareti Mektubi kaleminde, Hariciye Nezareti müracaat ve tahrirat-ı hariciye kalemlerinde katiplik yaptı. 12 yaşında mûsikîye başlayan Töre, Kanuni Halid Bey'den kanun ve Kemani Kırkor ile Kemani Tatyos'tan keman, Albert Brown'dan Batı usulu keman, Neyzen Kırkor'dan ney dersleri aldı. Kemanda karar kıldı. Dârülelhan'da nazariyat öğretti ve keman çaldı. Dokuz yıl Cerrahpaşa'daki evinde Gülşen-i Mûsikî Mektebi'ni açarak mûsikî öğretti. Abdülkadir Töre 1946 yılında İstanbul'da vefat etti (İhsanoğlu ve diğ., 2003:244-245).

Okulun ilk binası Cağaloğlu'nda Himaye-i Etfal sokağında bulunan kâgir bir konak idi (Ergin, 1977: 1579). Daha sonra erkek kısmı Şehzadebaşı Fevziye Caddesi'nde bir konakta, hanımlar kısmı ise başka bir binada açıldı ("Dârülelhan Mecmuası", S.1, 1340). Ancak açıldıktan bir sene sonra erkek kısmı kapanmış sadece hanımlar kısmı varlığını sürdürebilmişti (Paçacı, 1994). Mûsikî Encümeni başkanı Yusuf Ziya Bey "... *Dârülelhan'ın zükur kısmı mehza müsteciren işgal ettiği binanın tahliyesine mahkemece karar verilmesinden dolayı binasız kalarak faaliyetinden munkatı olmuş...*" diyerek zükur kısmında eğitime ara verilmesine sebep olarak okulun binasız kalmasını göstermektedir (BOA. MF.ALY 160/22). Dârülelhan'nın erkek kısmı binasının sahibi Hasan Nedim Bey, Sultanahmet Sulh Mahkemesi'ne başvurarak, Mart 1919 tarihinden beri kira ödenmediğini bildirir ve binanın boşaltılmasını talep eder. Bina sahibi Hasan Nedim Bey'in, zamanında kira ödenmediğinden dolayı başka bir kiracı ile de anlaşmış olduğunu söylemektedir (BOA. MF. ALY 149/76 Ek 11). Temmuz 1919 tarihli belgeye göre binada eğitim bir süredir yapılmamakta ve bina askeriye tarafından kullanılmaktaydı. Üstelik bina sahibi Hasan Nedim kira bedelini arttırmak talebinde bulunmuştu (BOA. MF. ALY 149/76 Ek 8). Mahkeme 14 Temmuz 1919'da binanın tahliyesine karar verdi (BOA. MF.ALY 149/76 Ek 10). Sultanahmet Sulh Mahkemesi'nin verdiği tahliye kararıyla Dârülelhan erkek kısmı bulunduğu binayı terk etmek durumunda kalmış (BOA. MF.ALY 149/76 Ek 38), okula ait eşyalar ise inas kısmına nakledilmiştir (BOA. MF.ALY 149/76, Ek 18). Dârülelhan erkek kısmının terk ettiği binanın daha sonra İttihad-ı Osmani Mektebi olduğunu öğreniyoruz (BOA.MF.ALY 149/76 Ek 10). Mûsikî Encümeni Başkanı Yusuf Ziya Bey, erkek ve hanım öğrencilerin aynı binada ayrı daireleri kullanmak suretiyle eğitim görebileceklerini ya da erkek ve hanımların farklı günlerde eğitim alabileceklerini, böylelikle talimatnameye uygun olarak eğitime devam edebileceğini ifade etmişti (BOA. MF. ALY 149/76, Ek 18). Ancak Maarif Nezareti Tedrisat-ı Aliye Müdüriyeti bu öneriyi reddetmişti. Açıklamada talimatnamenin 10. maddesinde erkek ve hanım kısımlarının ayrı binalarda olacağına ilişkin maddenin açık ve net olduğunu, binanın ikiye ayrılarak hem erkek hem hanım kısımlarının aynı binada bulunması ya da belirli günlerde dönüşümlü olarak kullanılmasının nizamname hükmünde geçerliliği olan talimatnameye uygun olmayacağı belirtildi.

Erkek kısmının kesin ve tam olarak ne zaman kapandığını söylemek güçtür. Ancak Temmuz 1919 tarihinde bina terk edildiği dönemde eğitim verilmediğini

öğrendiğimiz Dârülelhan'da Temmuz 1919'dan önce eğitimin son bulunduğunu söyleyebiliriz. Temmuz 1921'de zükur kısmı hocalarından, hanımlar kısmında da görevli olan Baş Muallim İsmail Hakkı Bey ve keman hocası Kirkor Efendi dışındakilerin maaşları kesilmiştir (BOA. MF. ALY 160/22). Maaşları kesilenler Müdür Rahmi Bey, Katib Muhsin Efendi, Sersazende Abdülkadir Bey, Baş Muallim Muavini Ali Rıza Efendi'dir. Ancak Abdülkadir Bey kızlar kısmında Nazariyat-ı Mûsikî dersi verdiği için yalnız bu derse ait maaşı almaya devam edebilecekti (BOA. MF. ALY 160/65). Ağustos 1921 itibariyle kesilen bu maaşlar ileride Dârülelhan erkek kısmı tekrar açıldığında kullanılmak üzere tutulacaktı (BOA. MF. ALY 160/22). Erkek kısmı öğretmenlerinin maaşlarında yapılan bu geç kalmış kesinti ve maaşı kesilenlerin, bu kısmın tekrar hayata geçtiğinde ödenmek üzere ayrılması, erkek kısmının tekrar açılması niyetinin kaybolmadığını düşündürmektedir.

4.2. Dârülelhan'ın Kuruluş Amacı

Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi'nde (Bkz. EK: 1), Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan'ın kuruluş amacı; “*mûsikî sanatının ilmî bir sûrette talim ve tedrisi ve mûsikîye ait âsâr-ı mutebere-i eslâfın neşr ve ihyâsı*” olarak özetlenmişti (“Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan Programı”, *Takvim-i Vekâyî*, 1335). Encümen Dârülelhan'da mûsikî sanatının inceliklerine vâkıf muallimler yetiştirecekti (Takvim-i Vekâyî, 1335). Azaları Maarif Nezareti'nce alanında ihtisas sahibi kimselerden seçilecek Mûsikî Encümeni'nin vazifesi, sadece Dârülelhan'ın idaresi ve burada görev yapacak muallimlerin seçimi ile sınırlı değildi. Encümen, mûsikî sanatının okullarda ilmî surette öğretilmesi için “edvar” denilen eski mûsikî kitaplarında bulunan hüküm ve kuralları toplamak, birleştirmek ile nazariyat şeklinde öğretilmesinden sorumlu olacaktı (TV, 1335). Ayda veya iki ayda bir yayın çıkararak eski eserleri ihyasına çalışmak da Encümenin görevleri arasındaydı (TV, 1335). Yayın faaliyetleri ile geleneksel meşk usûlünden devralınan sözlü mûsikî birikiminin kâğıda dökülerek mûsikî eğitimi için kaynak oluşturulması ve gelecek nesillere aktarılması hedeflenmişti. Encümen ayrıca diğer resmî okullardaki müzik derslerinde öğretilen eserleri incelemek, ilmî kaidelere uygun olmayanları ders programlarından çıkartmak ve bunların yerine millî hislerin yücelmesine hizmet edecek eserler getirmek suretiyle okullardaki mûsikî ders programlarını düzenleyecekti (TV, 1335). Okullardaki mûsikî derslerini teftiş işi

Encümente belirlenecek ve Maarif Nezareti'nce tayin olunacak kişilerce yapılacaktır (TV, 1335). Encümen'in diğer okullarda mûsikî eğitimine yönelik çalışmalarından biri de mûsikîye yeteneği olan öğrencileri Dârülelhan'da eğitmek amacıyla getirdiği öneridir. Encümen, Dârümuallimin ve Dârümuallimat (Erkek ve kız öğretmen okulları) öğrencilerinden mûsikîye yeteneği olanların haftada iki defa iki saat süreyle Dârülelhan derslerine katılmalarını teklif etmişti (BOA. MF.ALY 121/79). Bu teklife gelen cevabî yazı Dârümuallimin'de verilen müzik eğitimi ile Dârülelhan'da hedeflenen amacın aynı olmadığı şeklinde idi. Konu belgede şöyle açıklanıyor: *“İbtidai Dârümualliminlerin mûsikî tedrisatında istihdaf eyledikleri (hedefledikleri) gaye muallim namzedlerine iyi ve tam nota öğretmek “solfej” nazariyatını göstermek ve bunları herhangi bir besteyi notasını kolaylıkla okuyabilecek bir hale getirmek, sesleri tabii ve fennî kabiliyet ve taksimata göre tanzim, tesviye ve tazyîf eylemek, teknik ve pratik metodlarla gına muallimi yetiştirmekten ibarettir. Binaenaleyh “hanende ve sazende” yetiştirmek isteyen Dârülelhan ile mekatib-i ibtidaiyyede nota ve gına tedrisi usulleri öğrenmekle mükellef Dârümualliminler arasında münasebet tasavvur doğru değildir* (BOA. MF.ALY 121/79)” denilerek Dârülelhan'ın amacının hanende ve sazende yetiştirmek olduğu belirtilirken; Dârümuallimin ve Dârümuallimat öğrencilerinin ise ilk mekteplerde müzik öğretmenliği yapabilecek seviyede eğitilmeleri yeterli görülmektedir.

Talimatnamede Mûsikî Encümeni'nin kurulmak amacı olarak belirtilen “millî mûsikînin bozulmaktan korumak ve Osmanlı mûsikîsini kendine has özelliklerini koruyarak zamanın zevk ve karakterine göre geliştirebilecek sanatkâr yetiştirmek” (TV, 1335) ifadesi Dârülelhan'ı gerçekten de, programlarında müzik dersleri bulunan diğer okullardan amaç noktasında ayırmaktaydı.

Bu ayrım, Dârülelhan'ın içtüzüğüne bakıldığında daha belirgin olarak görülecektir. Dönemine göre oldukça hassas hazırlanan tüzüğü Nazmi Özalp'in sadeleştirdiği şekliyle aktarıyoruz. Tüzüğün adı: *“ Mûsikî Encümeni'nce bittanzim Marif-i Umumiye Nezaret-i Celilesi'nin tasdikine iktiran ettiği 22 Mayıs 1334 (R.) tarihli tezkeresiyle tebliğ kılınan Darü'l- Elhan Talimatname-i Dahilisi, Matbaa-i Bahriye 1918 İstanbul”* (Özalp, 1986:85-87):

Dârülelhan'ın İctüzüğü:

1. Birinci öğretmen, nota öğretmeni ve “ser-ahenk” görevleri birleştirilmiştir. Bu görevi yapanlar başöğretmen adını alır.

2. Solfej kurallarını öğreten kimse aynı derecede başöğretmen adına sahiptir. Gerektiği zaman bunlar komisyonun uygun görmesiyle birbirlerinin görevlerini yaparlar.

3. Öğretmen yardımcılara öğretmen unvanı verilmiştir. Bu unvana hak kazanmak, yukarıdaki maddelerin hükümlerine uyulmak şartıyla mümkündür.

4. Başöğretmen, komisyonun onayına sunulan eserleri yazmaya, bu eserleri bu talimat altında geçerli usul ve kararlara uyarak öğretmeye, çalışmış olan eserlerin bir usul dahilinde iade ve reddi durumu ortaya çıkarsa bunu bildirmek için topluca müzakere etmeye, meşk ettiği eserleri onaylanmış notalarına bakarak öğretmeye mecburdur.

5. Komisyonun onaylamasına sunulan eserler, çalışmaya başlamadan bir hafta önce nota tahtasına yazılarak öğrenciye kopya ettirilecektir. Bu eserlerin öğretimine başlama tarihini müdürler yazacak ve komisyona bildirecektir.

6. Öğrencinin yazmış olduğu eserlerin notalarını gözden geçirip olabilecek yanlışları düzeltmek önce öğretmenlere, ikinci derecede de baş sazanelere verilmiştir.

7. Fasıllara mahsus olarak saz ve ses sanatçıları için çoğaltılacak eserler, müdürler tarafından saklanacaktır. Fasil veya çalışma günleri hangi eser okunacaksa notası müdürlerden istenecek ve çalışma sonunda yine müdürlere verilecektir.

8. Fasil mûsikîsi için çalışma şekli: Öğrenci gruplara ayrılacak başöğretmen ve öğrencilerin önünde notalar olduğu halde icra edilecektir. Bu grubun dışında bulunanlar sıraları gelinceye kadar önlerinde notalar olduğu halde sınıfta hazır bulunacaklardır. Sınıfı terk edenler hazır bulunma hakkını alamazlar.

9. Her gruba çalışma için birer metronom ayrılmıştır. Bir grubun çalışması bitince diğer gruba verilir. Ancak bir veya iki grup yapılabilecek öğrenci sayısı yoksa ders saati var olan öğrenciye verilir. Daha önce çalışmasını bitiren öğrenciler yedinci maddede gösterildiği gibi sınıfı terk edemez, adı geçen maddenin hükümlerine göre ders dinler.

10. Çalışmaların nota ile yapılması kararlaştırılmış olduğu için bir eserin öğretilmesi iki veya nihayet üç derste bitecektir.

11. Sazendelerin çalıştırılması bu açıklanış şekline göre öğretmenleri tarafından yapılır. Ancak öğretmenlerin yeni çalışılmakta olan bir eserin usulüne uygun olarak öğretmek veya icra etmek yönlerini iyice anlamaları için, başöğretmenin derslerinde hazır bulunmaları ve bunları bir kere de tek tek başından sonuna kadar başöğretmenin huzurunda sazlarla çalmaları gerekir.

12. Meşk edilmekte olan eserlerin öğretilmesi bitinceye kadar her meşkten önce özel çalışmalar yapılır. Bu özel çalışmaları okuyucular bölümünde başhanende, saz bölümünde başsazende yapar.

13. Başhanende, tüzükte gösterilen öğretim sürelerine ait usulleri, saz ve ses bölümlerini her ikisine öğretir.

14. Bir eserin öğrenilmesi bittikten sonra, saz ve ses bölümlerinin her ikisi birleştirilerek baş sazendenin idaresi altında toplu çalışmalara başlanır.

15. Gerek bu çalışmalara, gerek başöğretmenin idaresi altında yapılacak çalışmalara başlamadan önce birinci derecede öğretmenler, baş sazendeler fasılda bulunan sazların bir düzen içinde akort edilmiş olmalarına dikkat ve özen göstereceklerdir.

16. Genel çalışmalar başöğretmenin idaresinde toplu halde yapılır. Bu çalışmalar sırasında bütün öğretmenlerin mûsikî icra etmeleri gereklidir. Aksine hareket edenlerin gündelikleri kesilir.

17. Genel çalışmalar bir haftanın bitiminden sonra gelecek olan mûsikî faslının özel gününe rastlayan günde, başöğretmen tarafından yapılır. Bu çalışmalara ayrılan günlerde mûsikî faslı dersleri tatil edilir.

18. Genel çalışmalar özel günlerde kesinlikle yapılacak, gerekirse bir buçuk saat uzayabilecektir.

19. Çalışmalar başlamadan bir çeyrek saat önce sazların güzelce akort edilmiş olmaları şarttır. Dördüncü maddede gösterildiği gibi sazların akorduna dikkat ve özen gösterilmesi baş sazendeye bırakılmıştır.

20. Genel çalışmalar yapılırken veya fasıl okunurken bir sazın akort edilmesi gerekirse, sınıf dışında yapılacaktır.

21. Bir eseri tek başına okuyamayanlar veya çalamayanlar alışkanlık ve beceri kazanıncaya kadar genel çalışmalara katılamazlar. Fakat dinleyici gibi çalışmalarda hazır bulunmaları gerekir. Bunlar, konser verilinceye kadar beceri kazanamazlarsa konsere katılma hakkından yoksun kalırlar.

22. Mûsikî faslına girmeyen öğrencilerin genel çalışmalarda dinleyici sırasında bulunmaları gereklidir.

23. Öğretim sırasında veya özel çalışmalarda dışarıdan kimse bulunamaz.

24. Genel çalışmalarda dışarıdan hazır bulunacakların sayısı beşi geçemez. Bunlar bile önceden özel izin almak şartıyla girebilirler.

25. Meşk edilmiş veya edilmekte olan eserlerin notaları, matbaadan basılıp gelinceye kadar hiçbir kişiye ve dışarıdan hiç kimseye verilemez, dışarıdan hiç kimseye öğretilemez. Aksine hareket edenler sorumlu tutulurlar.

Değişik Hususlar:

Dârülelhan memurları ve hizmetlileri, istisnasız belirlenmiş zamandan önce okulda bulunmaya mecbur olduklarından, meşru bir mazeret olmadıkça ileri sürülecek her türlü özür dileme ve beyanat meşru sayılmayacaktır.

Meşru mazereti olmadan derslere gelmeyenlerden istisnasız yevmiye kesintisi yapılır.

Öğretmenler, ders zamanının bitimine kadar kendilerine ayrılan odalarda bulunurlar.

Her yerde özen gösterilmesi gereken genel terbiye kurallarının Dârülelhan içinde de doğal olarak korunmasına bütün memurlar, hizmetliler ve öğrenciler tarafından dikkat edilecektir.

Hiçbir sebep yokken müdürlerin odalarında toplantı ve konuşma yapmak yasaktır.

Dışarıdan hiç kimse okula giremez.

Öğrencilerin ana ve babası, akrabası müdürlerden izin alındıktan sonra öğrenciyi görebilirler.

Okulun malı olan sazlarla, okula ait eşya, kitaplar, notalar vs. hiçbir bahane ile okul dışına çıkarılamaz.

Bu tüzüğün yürütülmesine dikkat ve özen gösterilmesi müdürlere bırakılmış olmakla birlikte, aksine hareket edenlerin adı ne olursa olsun, okulun vukuat defterine yazılarak komisyon başkanlığına bildirilecektir. Karşı harekette bulunmakta ısrar edenler hakkında yapılacak olan işlem için Eğitim Bakanlığı'na danışılacaktır.

Geçici Hususlar:

Bu tüzüğün yürürlüğe giriş tarihinden başlayarak en geç bir aya kadar öğretmen yardımcıları öğrettikleri sızlarla ilgili olarak hazırlamak zorunda oldukları metotları⁶ zamanında komisyona veremezlerse öğretmenlik sıfatını alamazlar. Tıpkı bunun gibi ertesi ders yılında da komisyon tarafından belirlenecek süre içinde bu gibi şeyleri zamanında yerine getiremeyenlerin Bakanlıktan izin alınarak görevlerine son verilir ve yerlerine bu işleri yapabilecekler seçilerek tayin edilir.

4.3. Dârülelhan'ın İdari Yapısı

Maarif Nezareti tarafından kurulan Mûsikî Encümeni; başkan, ikinci başkan ve azalardan oluşan bir heyetti. Encümen başkanlığı, haftada bir veya daha fazla olmak üzere encümen üyelerinin toplanması, mûsikîye ait konuların görüşülerek karara bağlanması, Encümen tarafından alınan kararların Maarif Nezareti'ne bildirilmesinden sorumluydu (TV, 1335). Encümen gerekirse dışarıdan uzman danışmanlığı alabilirdi. Encümen azaları Osmanlı mûsikîsinin gelişmesi hakkında bir konuyu gündeme getirebilir, encümende müzakere edilmesi için başkanlığa bildirebilirdi (TV, 1335). Başkan ve üyeler müzakere sonrası karar aşamasında oy vermek hakkında sahiptiler. Maarif Nezareti'ne bağlı olarak çalışan Encümen'in vazifelerinden biri de, Türk mûsikîsi alanında ehliyetli muallimler yetiştirmek olduğundan, bu vazifeyi Dârülelhan vasıtasıyla yapmaktı. Encümen, Nezaret'e; Dârülelhan İdaresi de Mûsikî Encümeni'ne karşı sorumluydu. Dârülelhan'da görev yapacak yönetici ve muallimlerin seçiminden derslerde kullanılacak mûsikî aletlerinin alım kararının verilmesine kadar birçok konuda Encümen yetkili idi. Dârülelhan, yine Encümen tarafından seçilip nezaretçe atanacak erkek ve hanım bölümlerine ait ayrı birer müdür tarafından idare edilecektir (TV, 1335). Talimatnameye göre okulun kız ve erkek bölümlerinin müdürleri kendi kısmındaki personelin görevlerini yerine getirmeleri, öğrencilerin gelişim durumları, ders programlarının layıkıyla uygulanabilmesi, okulun genel düzenini sağlamakla vazifeli idiler (TV,1335). Talimatnamede Dârülelhan müdür ve müdiresine her ay bir cetvel düzenleyerek okulun işleyişi hakkında Mûsikî Encümeni'ni bilgilendirme zorunluluğu getirilmişti (TV, 1335).

⁶ Burada metot ayrıntılı müfredat anlamında kullanılmış olmalıdır.

4.4. Dârülelhan'da Ders Programı

Dârülelhan mûsikî eğitiminde “Mansur ahengini” benimsemiştir (TV, 1335). Ses, solfej ve genel müzik tarihi dersleri tüm öğrencilere verilecek, müzik aletleri için ise öğrenciler dörder kişiden oluşan gruplara ayrılacak ve her gruba bir hoca tayin edilecekti (TV, 1335). Öğretmenler sazende ve hanende öğrencilerine ayrı ayrı 15'er dakika ayırmak durumunda idiler. Mûsikî aleti hocalarına saat hesabı ücret ödenecektir (TV,1335). Talimatnamede dört sınıf olarak sürdürülecek ders programı şu şekilde planlanmıştı:

Birinci Sınıf

1. Mebhas-ı savtden malumat-ı evveliye,
2. Mûsikî hurufu: Nota'nın tarz-ı tahrir ve kıratı ve mûsikî hurûfu anahtarlarıyla (Gam natürel) ve (gam modere) tarifâtı ve Osmanlı mûsikîsinde müstâmel (kullanılan) perdelerin esâmîsi ile çeyrek sesler hakkında malumat-ı kifaye,
3. Darb ve mûsikî usul ve evzan tarifâtı ve mûsikî hurûfunun sûret-i tatbîki Sofyan, Düyek, Ağır Düyek, Çifte Sofyan, Aksak, Ağır Aksak, Aksaksemâî, Yürüksemâî, Vals, Evfer, Devrihindî, Devrirevan vezinlerinin tatbikat-ı ameliyesi,
4. İlahiyat ve âyin-i şerif,
5. Mûsikî tarih-i umûmîsinden malumat-ı evveliye,
6. Sazlar için birinci sene (Mûsikî emsilesi: metod).

İkinci Sınıf

1. Mebhas-ı savtden malumat-ı mütemmîme (tamamlayan),
2. Makamât-ı esasiye ve müteferriâtı hakkında malumat-ı kâmile, makâmâtın (mûsikî hurufu: nota) ile tarz-ı tahrîri,
3. Çifte Düyek, Çenber, Fahte, Devr-i kebir, Birefşan, evzanı ile bunların hey'et-i mecmuasından teşekkül eden (Zincir) vezni ve (Evsat, Frenkçin, Lenkfahte, Fer-i Hafif, 4. Nimsakîl, Muhammes, Nimdevir) evzanının tatbikât-ı ameliyesi ve mûsikî hurufu ile tarz-ı tahrir ve kıratları,

5. (Kübrâ= Majör) (sagır=minör) kavaidi ve (Armoni) mebadis (Fa ve Do) anahtarları ve (sınaat-ı telif= bestekârlık) hakkında malumat-ı evveliyeye,
6. Tarih-i umûmî-i mûsikîden malumat-ı mufassala,
7. İlahiyat ve âyin-i şerif,
8. Sazlar için ikinci sene (mûsikî emsilesi=metod).

Üçüncü Sınıf

1. Mebhas-ı savtden malumat-ı mükemmele ve âlât-ı mahsûsa ile tatbîkât-ı fenniye,
2. Darbeyn, Remel, Sakil, Havi, Darb-ı Feth vezinlerinin tatbîkât-ı ameliyesi,
3. Armoni hakkında malumat-ı mütemmime,
4. Muhtelif anahtarlarla mûsikî kıratı ve anahtarların alaturka mûsikîye sûret-i tatbîki,
5. (Sınaat-ı telif= bestekârlık) kavaidi,
6. Mufassal mûsikî tarih-i umûmîsi ve terâcim-i ahval,
7. İlahiyat ve âyin-i şerif,
8. Sazlar için üçüncü sene (Mûsikî emsilesi=metod).

Dördüncü Sınıf

1. Üç sene zarfında talim olunan mûsikî evzanı (vezinler) ile telifat,
2. Mûsikî tarih-i umûmîsi hakkında malumat ve tedkîkât-ı mükemmele,
3. Sanat-ı telif=bestekârlık hakkında malumat-ı mufassala (detaylı),
4. Armoni hakkında malumat-ı mufassala,
5. Sazlar için dördüncü sene (mûsikî emsilesi: metod) ve ikmâl (TV, 1335).

Talimatname'nin 40. maddesinde Dârülelhan'da öğretilecek aletlerden ney, tanbur, keman, sine kemani, kemençe, ud, kanun, lavta, santur, kudüm, def, arp, viyolonsel, alto ve piyano sayılmaktadır. İlk bakışta Dârülelhan'da hem Batı hem de Türk mûsikîsi eğitimi verildiği izlenimi uyandıran bu listedeki enstrümanların hangileri mevcuttu? Tespit ettiğimiz arşiv belgelerinde arp, viyolonsel, altonun bulunduğu dair herhangi bir bulguya rastlayamadık. Ayrıca keman dışında bu aletlerin eğitimini verecek muallim isimleriyle de karşılaşmadık. Bu konuda tespit edebildiğimiz bir belge bize Temmuz 1921 tarihinde okulda piyanonun da olmadığını göstermektedir. Bu belgeye göre okulun hanımlar bölümü piyano öğretmenliğine -ki o tarihte erkek bölümü kapalıdır- fahrî olarak Hamiyet Hanım

atanmıştır. Okula piyano öğretmeni atanmasıyla da müdire Sabiha Hanım'a geçici olarak bir piyano temin etmesi gerektiği belirtilir. Maarif Nezareti tarafından Mûsikî Encümeni başkanlığına yazılan bu yazı ile hali hazırda okulda piyano bulunmadığını anlıyoruz (BOA. MF.ALY 159/19).

Talimatname'ye göre kız ve erkek öğrencilerin ders programlarında bir fark gözetilmeyecekti. Savaş ve işgal yıllarının zor şartlarında ayakta kalmaya çalışan böyle bir kurumda ders programının her zaman aynıyla uygulanabildiğini söylemek mümkün değildir. Aynı binalarda çoğunlukla ayrı hocalardan ders alan iki bölüm halinde eğitim veren okulun bunu her zaman başarabilmesi gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır. Ali Rıfat Bey ders programının aynıyla tatbik edilememesinin ve erkek kısmının açılmamasının sebebini okula bağlanan tahsisatın yetersiz oluşuna bağlar ve şöyle der: *“Dârülelhan'ın maksad-ı teşkîli daha büyük gayelere matuf idi. Ancak yekûn-ı tahsisatı ile mekteb kirasını ve bir iki muallimin maaşını güçlülükle temin edebilen bir müesseseden daha büyük muvaffakiyetler istihsâline imkân olamayacağına kanaatim hasebiyle daha bidayette çekilmiş idim. Mektebin zükûr kısmının elân açılmaması ve ders programının tamamen tabîk edilememesi kanaatimi teyid etmiştir. Maarif Vekalet-i celilesi bu emr-i mühimi nazar-ı itibara alarak, dâr-ı mezkurun tahsisatını hadd-i layıkına iblağ eyler ve mûsikîde sahib-i re'y ve selahiyet zevatın himmetleri de temin edilebilirse, maksadın husûlüne yaklaşılmış olur”* (Süleyman Cevad, 1338).

4.5. Dârülelhan'da İmtihanlar

Sınavlar, okulun açıldıktan sonra üçüncü, altıncı ve dokuzuncu ayında olmak üzere yılda üç defa encümençe seçilen mümeyyizler gözetiminde yapılacaktı (TV, 1335).

Sınav-ı telif dersi hariç tüm sınavlar sözlü olarak yapılacaktır. Sınav notları 4 ve aşağısı zayıf, 5-6 orta, 7-8 iyi- 9-10 çok iyi olarak değerlendirilecektir (TV, 1335).

Talimatname'den anlaşıldığına göre bir imtihan komisyonu idare tarafından kurularak gerçekleştirilmektedir.

Dârülelhan hocaları da müdür ve müdireler gibi Encümen tarafından seçilecek ve Nezaretçe atamaları yapılacaktı (TV, 1335).

4.6. Dârülelhan'ın Öğretim Kadrosu

İlk kurulduğunda kadroda İsmail Hakkı Bey, Zekaizâde Ahmed Efendi, Leon Hancıyan, Ziya Bey, Refik Bey, Dürü Bey (Turan) gibi tanınmış sanatkârlar vardı (Özcan, 2003). Encümen'in muallim ve muallime seçimini imtihan ile belirlediği, imtihanda başarılı olanları görevlendirdiğini görüyoruz. Eylül 1918 tarihli bir arşiv belgesinde inas kısmı sersâzendeliğine alınan Muazzez Hanım ve serhanendeliğine alınan Zahide Hanım, ud muallimi Hayriye Tevfik Hanım imtihanla alınan hocalardandı (BOA. MF.ALY 121/80).

Bir yıl sonra Encümen devamsızlık sebebiyle Leon Efendi'nin görevine son vermişti (BOA. MF. ALY 121/80). Eylül 1918 'de kızlar bölümü ikinci ders yılına başlamış muallim-i evvel Ahmed ve nota muallimi Leon Efendilerle ve Ud muallimesi Nimet Hanım kadroda yer almamışlar ve onlardan boş kalan maaşlar diğer hocaların maaşlarına eklenmiştir (BOA. MF. ALY 121/80).

Ekim 1918 tarihinde Dârülelhan erkek ve kız bölümlerinde görev yapan kadro ve maaşları şu şekilde idi (BOA. MF. ALY 122/55).

Tablo 4.1. Dârülelhan'ın erkek ve kız bölümlerinde görev yapan kadro ve maaşları

Maaşı/Kuruş	Vazife	Esami	Mülâhazat
1000	Müdür	Talat Bey	22 Ağustos sene 34 (22Ağustos1918) tarihinden itibaren istifa etmiştir
750	Kâtib	Cemal Bey	5 Eylül sene 34 azl edilmiştir.
550	Muallim Muavini	Ali Rıza Efendi	
300	Hademe	Hüseyin Ağa	
250	Hademe	Safvet Ağa	
250	Hademe		
1000	Ser-sâzende	Abdülkadir Bey	
750	Ser-hânende	Hüsameddin Bey	
600	Ney Muallimi	Emin Bey	
600	Ud Muallimi	Refik Bey	
600	Tanbur Muallimi	Refik Bey	
600	Kanun Muallimi	Hasan Bey	
500	Santur muallimi	Ziya Bey	
İnas Kısmı			
1000	Müdire	Hatice Hanım	
550	Katibe	Firdevs Hanım	
400	İdare Memuru	Osman Efendi	
250	Hademe	Şadiye Hanım	
250	Hademe	Sultan Hanım	
600	Tanbur Muallimesi	Faize Hanım	
600	Kanun Muallimesi	Fahriye Hanım	
600	Kemençe Muallimesi	Samiye Hanım	
600	Ney Muallimi	Hilmi Dede Efendi	
500	Santur Muallimi	Ziya Bey	
1200	Keman Muallimi	Kirkor Efendi	
600	Ud Muallimesi	Hayriye Tevfik Hanım	
600	Ser-hânende	Zahide Hanım	
600	Ser-sâzende	Muazzez Hanım	
500	Muavine	Zehra Hanım	

4.7. Dârülelhan'ın Öğrencileri

Dârülelhan mûsikî yeteneği olan kız ve erkek öğrencileri kabul edecek, ancak kız ve erkek öğrencilerin eğitim gördüğü binalar ayrı olacaktı. Açıldıktan bir yıl sonra erkekler kısmı kapanarak, hanımlar kısmı eğitim hayatını sürdürebilmiştir (Paçacı, 1994). Dârülelhan erkek kısmı kapanmadan az önce 1919 ders yılı başında Dârülelhan'da kayıtlı öğrenci sayısı mûsikî fasıl heyetindekiler hariç 39'dur (BOA. MF.ALY 149/76, Ek 18). Erkek bölümünde eğitime ara verildiği dönemde de okula öğrenci kaydedilmeye devam edildiğinden (BOA. MF.ALY, 149/76, Ek 9) bu sayı tam olarak öğrenim gören öğrenci sayısını ifade etmemektedir.

Dârülelhan'a kabul edilecek öğrenciler seçilirken mazbut ailelerden gelmesi ve mûsikîye yeteneği olması dikkate alınacaktı. Öğrenciler yeni başlayanlar ve mûsikîye az da olsa aşina olanlar olmak üzere ikiye ayrılmıştı (TV, 1335).

Gerek yeni başlayanlar gerekse mûsikîye aşina olanlardan okul ücreti olarak ders yılı başında yarım Osmanlı altını alınacaktı (TV, 1335).

Mûsikîye aşina olanlar imtihanla belirlenerek uygun sınıfa yerleştirilecekti. Yeni başlayanlar için ise hanendelere 15 yaşından aşağı olmamak, sazanelere ise 20 yaşını aşmamış olmak şartı getirilmişti (TV, 1335).

Ancak yirmi yaşını geçmiş olup da mûsikî ile uğraşanların okuldan yararlanabilmeleri amacıyla okula kabul edilmeleri konusunda Maarif Nezareti ihtarda bulunmuş, bunun üzerine Encümen bu gibi talebeyi okula kabul etmişti. Aynı şekilde Encümen başkanı Yusuf Ziya tarafından imzalanan 16 Eylül 1919 tarihli yazıya göre Encümen hanendeler için olan 15 yaş alt sınırını da kaldırmak istemiş yetenekli olanların bu yaşın altında da olsalar kabul edilmeleri gerektiği beyan ederek bu konuda nezaretin izni istemişti (BOA. MF. ALY 121/79). Nitekim bir süre sonra Dârülelhan öğrencilerinin yaş sınırlamalarının epeyce esnediğini görüyoruz. Halide Nusret, Cumhuriyetle yeniden açılan Dârülelhan'da çok farklı yaş aralıklarında hanım öğrencilerle dolu bir **sınıfı tasvir eder (Zorlutuna, 1339)**. Cemal Reşit Rey 1923'te yeni bir yönetmelikle tekrar açılan Dârülelhan'da annesi yaşında hanımlara armoni dersi verdiğini söyleyerek, aralarında çok genç ve yetenekli hanımların da bulunduğunu ekler (Rey, 1973).

4.8. Dârülelhan Tarafından İcra Edilen Konserler

Dârülelhan, gerek kız, gerek erkek herhangi öğrencisinin eğitim süreleri boyunca hiçbir yerde umumî konser veremeyeceklerini talimatnamede belirtmişti. Talebelerin ücret karşılığı bir yerde çalıp söylemeleri de aynı maddeyle yasaklanmıştı. Dârülelhan yönetimi tiyatro gibi yerlerde düzenleyeceği konserlere öğrencileri sevk edemezdi, ancak öğrenciler okul içinde düzenlenecek konserlere katılmak mecburiyetinde idiler (TV, 1335).

Dârülelhan Talimatnamesi'nde eski eserlerin yayılması ve ilmî usulde yazılmış eserlerin tamimi için kadın ve erkek olmak üzere iki ayrı fasıl grubu oluşturulması kararlaştırılmıştı (TV, 1335).

Fasıl heyetlerine sanatçılar ve mûsikî sanatının yükselmesine hizmet etmek isteyenler katılabilirdi. Bu heyetlere katılacakların yetenekli ve haysiyet sahibi kişiler olmaları gerekmektedir. Heyetlerin, haftada iki defa düzenli olarak toplanarak eski mûsikî eserlerini icra etmeleri öngörülmüştü. Gerektiğinde konser de verecek olan heyetlere katılacak olan adaylar imtihanla belirlenecekti. Maarif Nezareti'nce fasıl heyetlerine mahsus bir muallim-i evvel ve bir ikinci muallim, solfej ve nota hocası, ser âhenk, ve tavşan takımları hocası ve bir sersazende ve bir de serhanende bulunacaktı (TV, 1335).

Fasıl heyetlerinin konserlerinden elde edilecek gelirin dörtte biri Dârülelhan'da oluşturulacak olan kütüphane ve müzeye kaynak olarak aktarılacak, kalan kısmının yarısı konser veren heyete diğer kısmı da hazineye ayrılacaktı (TV, 1335).

Dârülelhan, daha çok 1923'te yeniden yapılandırıldıktan sonra konserleriyle öne çıkmıştır. Bu dönemde Dârülelhan öğrencilerinin verdikleri konserlerin ilkine Eylül 1918'de rastlıyoruz. Dârülfunun salonunda verilen konser hâsılatından Dârülaceze hisse talep etmiş, bu talep Şura-yı Devlet'de⁷ görüşülmüştü. Şura-yı Devlet hazırladığı raporda; daha önce tiyatro ve bunun gibi yerlerde yapılan

⁷ Günümüzdeki Danıştay'ın karşılığı olan Şura-yı Devlet teşkilatı, Abdülaziz zamanında kurulmuştur (1868). Yasama, idari yargı ve danışma görevlerini üstlenen meclistir. Kuruluş safhasında Şura-yı Devlet'in görevi yasama fonksiyonu çerçevesinde her türlü kanun ve nizamnameleri hazırlayarak, tetkik ve tadil etmek, devlet ve memleket meseleleriyle uğraşarak bunları uygulamaktı. Bunun yanında idari yargı ve danışma görevleri de vardı. Ancak zamanla Şura-yı Devlet'e havale olunan işlerin büyük kısmını hükümetle şahıslar arasındaki davaların halli ve görüşülmesi, devlet memurlarından kanun dışı hareket edenlerin muhakemelerinin yapılması, kısaca idari yargı görevi teşkil eder olmuştu. Daha fazla bilgi için bkz. (Canatar, 1997: 107-139)

gösterilerin hâsılatından Dârülaceze'ye hisse ayrılmasıyla ilgili karar verdiğini belirterek, Dârülelhan Talimatnamesi'nin 32. maddesinde “Fasl-ı Umumi heyetlerinin vereceği konserler hasılat-ı sâfiyesinin dörtte biri Dârülelhan kütüphane ve müzesi için tefrik edildikten sonra mütebâkîsinin yarısı hazineye bırakılacaktır” şeklindeki ibareyi hatırlatır. İlgili maddede Dârülaceze hissesinden bahsedilmemesi ve Dârülelhan'ın Maarif Nezareti'ne bağlı resmî bir müessese olması dolayısıyla Dârülelhan konserinin diğer tiyatro ve gösteriler kategorisine giremeyeceği eklenir. Dolayısıyla Dârülaceze'nin konser hâsılatından hisse talebi uygun görülmemiştir (BOA. MF. ALY 137/171). Dârülelhan tüm bu gerekçelerle ve konser gelirinin bir kısmını zaten hazineye ayırdığı için tiyatro gibi yerleri işletenlerin verdiği Dârülaceze hissesini ayırmak yükümlülüğünden muaf tutulmuştur (BOA. MF. ALY 137/171).

Dârülelhan Fasl-ı Umumi heyeti tarafından 1918 Eylül'ünde verilen konser de meşruiyet açısından sorun yaratmıştı. İstanbul Valisi tarafından Dâhiliye Nezareti'ne yazılan yazıda bahsedilen bu konser, herhangi bir izin başvurusu yapılmadan Şehzadebaşı'nda mekteb tiyatrosunda gerçekleştirilen konserdi. Bu konserde kadınların erkek dinleyicilerin önünde şarkı söyleyerek, enstrüman çalmaları gayr-ı dini ve gayr-ı ahlâkî bulunmuş, milli edebe aykırı görünen bu konuda İstanbul Valisi tarafından Dahiliye Nezareti'ne yazı gönderilmişti (BOA, DH.EUM.AYŞ 58/123). Polis Müdüriyeti ise kadınların bu şekilde umuma açık yerlerde konser vermelerinin tekrar edilmemesi için Maarif Nezareti'ni uyarması konusunda Dâhiliye Nezareti'ni uyarmıştır. (BOA, DH.EUM.AYŞ 58/123). Cumhuriyetle birlikte bu gibi kısıtlamalar kalkmış ve Dârülelhan konser faaliyetlerini bu dönemde daha rahat sürdürebilmiştir.

4.9. Dârülelhan'da Müze ve Kütüphane Kurma Planları

Mûsikî konulu eski eserleri inceleyecek ve derleyecek olan Encümen, topladığı eserlerle bir kütüphane oluşturmayı planlamıştı. Encümen, incelenen ve onaylanan eserlerin asıllarının kütüphaneye konması, sadece kopyalarının kullanıma açık olmasını kurala bağlamıştı (TV, 1335).

Encümenin yayımlayacağı eserlerden elde edilecek olan gelirden olduğu gibi, konser gelirlerinden de kütüphane ve müze için hâsılat ayrılacaktı. Dârülelhan'a ayrılan tahsisatla ancak kira ve hocaların maaşlarının ödenebileceği düşünülecek olursa Encümenin kütüphane ve müze giderlerini karşılamak üzere böyle bir çözüm getirmek istediği söylenebilir.

5- CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE DÂRÜLELHAN

5.1. Dârülelhan'ın Yeniden Yapılandırılması

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e savaş ve işgal yıllarının zorlu şartlarında hayatta kalmaya çalışan Dârülelhan, kendinden beklenen varlığı gösterememiş, Cumhuriyet'le birlikte reform ihtiyacı hissedilmiştir. Musa Süreyya Bey⁸ bu ihtiyacı şöyle anlatır: “*Memleketimizde bir konservatuvarın lüzumu çok zamandan beri hâsıl olmuştur. Şimdiye kadar mevcut olan Dârülelhan, ihtiyacı tatmine kâfi değildir. Mûsikîye karşı derin iştiyakı olan heyecanlı gençlerimizin ciddi tedrisat elde etmeleri için hiçbir vasıtaları yoktu. Bunlar bir takım fedakârlıklarla âlât-ı mûsikîyeden birisini öğrenmek için muallim buluyorlarsa da mûsikînin fenniyatına ve diğer teferruatına ait malumattan mahrum kalıyorlardı. Bunlar için ayrı ayrı muallim tedarik etmek mecburiyetinde idiler. Buna ise bittabi maddi olarak pek imkân yoktu. Bu suretle pek çok istidadlar inkişaf edemiyordu. Hem fevkalade güzel seslerin talim ve terbiye görmemeleri mucib-i teessürdü. ...İşte yeni Dârülelhan bu kabiliyeti neticeye ve kemale erişirmeye çalışacaktır. Bu suretle memleketimizin en büyük bir ihtiyacını tatmin edecek, hatta mûsikî tahsili için Avrupa'ya kadar gitmeye mecbur olan gençlerimizi bu külfetten varestede kılacak mahiyette yeni sene-i dersiyeye bidayetinde tedrisata başlayacaktır*” (Ergin, 1977:1584).

Vali Haydar Bey'in (Yuluğ) ilgisi ve desteğiyle girilen bu yeni dönemde, ilk önce Mûsikî Encümeni lağvedilir (Paçacı, 1999:13). Dârülelhan, Maarif Vekâleti'nden ayrılıp İstanbul Valiliği'ne bağlanır ve müfredatına Batı müziği eklenerek yeniden yapılandırılır (Paçacı, 1999:13) Dârülelhan, 14 Eylül 1923'te Garb ve Şark bölümleriyle eğitim vermek üzere tekrar açılır. Okulun açılış töreninde bir konuşma yapan Müdür⁹ Musa Süreyya Bey, mûsikînin etki sahasını genişletmek emelinde olduğunu belirterek, “yeni şekil ve surette açılan Dârülelhan'ın memleketin mûsikî hayatını makul ve esaslı inkişaf kabiliyetini haiz cereyanlara sevk etmek

⁸ 1884 yılında İstanbul'da doğdu. Üsküdar Rüşdiyesi'nde ve İdadisinde okudu. Babasından mûsikî dersleri aldı. 1910'da Osmanlı Devleti tarafından Berlin'e gönderildi. Orada, Prusya Kraliyet Akademisi'nde ve Konservatuarda Batı mûsikîsi eğitimi aldı. 1915'te İstanbul'a döndü. Dârülelhan'da müdürlük ve öğretmenlik yaptı. 1932'de İstanbul'un Laleli semtinde öldü. Çok iyi piyano, girift, ud çalardı. Batı mûsikîsi ve klasik Türk mûsikî formlarında eserleri vardır. (İhsanoğlu ve diğ., 2003: 205)

⁹ Yeniden yapılandırılan Dârülelhan'ın başına-sevenlerinin hayli çabasına rağmen- Rahmi Bey getirilmeyerek Musa Süreyya Bey, yardımcılığına da Yusuf Ziya (Demircioğlu) atandı. Yusuf Ziya 1931 yılında müdür olacaktır. (Oransay,1983)

üzere bir merkez olacağını” söylemiştir (“Dârülelhan Mecmuası”, S.1, 1340: 38- 43). Musa Süreyya Bey konuşmasında Dârülelhan’ın amaçları arasında kıymetli mûsikî eserlerini koruyarak hayatını devam ettirmek, dönemin mûsikî hayatındaki gelişmeyi ülkemizde neşr ve tamim etmek, millî mûsikîyi layık olduğu seviyeye getirmek olduğunu belirtmiştir (DM. S.1, 1340:38). Dârülelhan sadece mûsikî eğitimi veren bir okul olmayacak, yapılacak ilmi toplantılar ve çalışmalarla mûsikîmizin eski eserleri tespit edilecek ve kaydedilecekti. Aynı zamanda opera, operetler ve diğer batı müziği eserleri dilimize çevrilerek uyarlamalar yapmak da Dârülelhan’ın programı dâhilindedir. Süreyya Bey konuşmasını Dârülelhan gibi bir kuruma olan ihtiyacı tayin eden Vali ve Vilayet Umumi Meclisi’ne teşekkürle bitirir (DM. S.1, 1340: 43).

5.2. Darülelhan’ın Yeniden Yapılandırılmasından Sonraki Eğitim Faaliyetleri

Bu yeni dönemde hazırlanan yönetmeliğe göre ilköğretimden sonra Dârülelhan’a alınacak olan öğrenciler hazırlık sınıfında bir yıl okuyacak, ardından bölümlere ayrılacaklardı (Özcan, 1993). Bölümlerde de bir takım ihtisas sınıfları vardı. Bunlar Alafranga Bölümü’nde; kompozisyon, şan, piyano, viyolonsel, flüt ve diğer orkestra sazları sınıfları, Alaturka Bölümü’nde ise keman, kemençe, santur, ney, tanbur, ud, kanun ve teganni sınıflarıdır. Bütün talebelerin katılması gereken dersler ise mûsikî nazariyatı, solfej, armoni, fûg, mûsikî tarihi dersleriyle orkestra ve koro çalışmaları idi (Özcan, 1993).

Müdür Musa Süreyya Bey Dârülelhan’ın ders programı hakkında şu bilgileri vermektedir: Dârülelhan iki şubeyi ihtiva edecektir. Garb ve Şark mûsikîsi. Bu şubelerde orkestrada mevcut olan bütün mûsikî aletleri ve mûsikî aletlerimizin her çeşidi öğretilecektir. Genel mûsikî tarihi, nazariyat, armoni, kontrpuan, orkestrasyon, kompozisyon dersleri ve mûsikîmizde özellikle şimdiye kadar ihmal edilmiş olan teknik bilgilerle mûsikî tarihimizin öğretilmesine önem verilecektir. Talebenin daha esaslı bir surette temin-i istifadeleri için koro, birlikte çalma dersleri de konulmuştur. Dârülelhan’da ilmi toplantılar da yapılacak, inceleme ve tartışmalarla milli mûsikîmizin esasları ve geleceği konuları görüşülecekti (Ergin, 1977: 1583).

Musa Süreyya Bey Dârülelhan’ın bu yeni dönemde işleyişi hakkında ise şu bilgileri vermektedir: Öğrenciler mûsikî aleti dersini hocalardan tek olarak birebir

alacaklar, armoni dersleri küçük gruplar halinde öğretilenektir. Garp mûsikîsi şubesine devam eden öğrenciler isterlerse Şark mûsikîsi nazariyatı ve tarihi derslerinde katılabileceklerdir. Dârülelhan'da bir de hazırlık sınıfı vardır. Bu sınıf mûsikîye yeni başlayacak talebeye aittir. Nazariyat dersleri küçük gruplarla, saz dersleri yalnız olarak yapılır. Bu usul Avrupa konservatuarlarından alınmıştır. Garp mûsikî şubesine üç ve Şark mûsikî şubesine iki sene devam etmiş olan öğrenciler diploma alabilmek için sınava girebileceklerdir. Bu asgari süreyi doldurmadan ayrılanlara ise tasdikname verilecektir. Ancak bu süreyi doldurduğu halde öğrencilerden okula devam etmek isteyen olursa devam edebilecektir. Öğrencilere sınavda elde ettiği başarı derecesinde diploma verilir. Alafranga şubesinde eğitim üç ay yaz ve üç ay kış olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Alaturka şubesinde ise eğitim ders yılı başından Haziran sonuna kadar devam eder (DM. sy 1, 1340: 38).

Dârülelhan'a kabul edilecek öğrencilerden altı yıllık ilkokul tahsilini tamamlamış olmaları ya da o seviyede bilgiye sahip olmaları gerekir. Alafranga şubesine girenler için altı ay ve alaturka şubesine girenler için dört ay hazırlık süresi vardır. Bu süre zarfında başarılı ve yeteneklilerden derslere düzenli devam edenler aslı talebe olarak kabul edilirler (DM. S.1, 1340: 38).

Garp kısmının başında Musa Süreyya Bey, müdür muavini olarak da Yusuf Ziya Demirci bulunuyordu (Rey, 1973). Bu yeni dönemin öğretim kadrosu şu şekilde idi: Alafranga bölümünde; Zeki Bey (Orkestra şefi), Ekrem Besim Bey (Tektaş), Cemal Reşit Rey, Nimet Vahid, Chevalier Geza de Hegey, Victor Radeglio, Edgar Manas, Henry Furlani, Sadri Bey, Zati Bey, Nezihe Hanım, Muhittin Sadak Bey, Kadri Bey, Veli Bey (Kanık), Adil Bey, Osman Şerefeddin Bey, Seyfi ve Sezai Asal kardeşler, Ali Bey (Sezin), Mesud Cemil Bey.

Şark Mûsikîsi bölümünde ise; Nuri Bey (Duyguer), Kevser Hanım, Mustafa Bey (Sunar), Sedad Bey (Öztoprak), Hayriye Hanım (Örs), Faika, Zehra, Şeref Hanımlar, Muazzez Hanım (Yurcu), Ziya Bey, Refik Bey, Faize Hanım (Ergin), Emin Bey (Yazıcı), Ruşen Ferit Bey (Kam), Rauf Yekta Bey, Zekaizade Hafız Ahmed Bey, İsmail Hakkı Bey, Teganni: Ziya Bey, Zahide Hanım idi. Bu kadroya daha sonra Reşat Bey (Erer) ve Dürrü Bey de katılmıştır (Özcan, 1993).

Dârülelhan'ın gösterdiği başarıdan sonra ikinci yıl, okul kapasitesinin birkaç misli başvuru olmuş ve öğrenciler bir sınav yapılarak seçilmiştir (Paçacı, 1999: 14). İkinci yıl eğitime başlanmadan okulun vilayet bütçesinden ayrılması ve belediyeye ya da genel bütçeye bağlanması gündeme gelir. Musa Süreyya Bey bu konudaki

görüşünü şöyle dile getirir: “*Memlekette tedrisatla meşgul olan bilimüm müessesatın merci-i tabisi Maarif Vekâleti’dir. Memalik-i sairede de mûsikî mektepleri maarif müessesatı meyanındadır. Şehremaneti ancak şehre ait tiyatro, opera ve fîlharmoniyi himaye ve bu nevi müessesata müzaheret eder*” diyerek okulun Belediye ya da başka bir yere bağlanması fikrine karşı olduğunu belirtmiştir (Paçacı, 1999: 14).

Bu yeni dönem 1926 yılında Belediye Konservatuvarı adını alacak olan okulun Dârülelhan adıyla yaşadığı en parlak yılları olmuştur. Programına Batı müziğini de ekleyen Dârülelhan bir kısmı Avrupa’da eğitim görmüş olan daha geniş ve önemli isimlerden oluşan bir kadroyla faaliyet göstermiştir. Dârülelhan’ın konservatuvar şeklini alabilmesi adına bu dönemde önemli adımlar atılabilmektedir. Konserler, yayın faaliyetleri, derleme çalışmaları Dârülelhan’ın bu yeni döneminde adından söz ettiren faaliyetleri olmuştur.

5.3. Yeni Dönemde Verilen Konserler

1923’te yeniden yapılanma konserler açısından oldukça verimli olmuştur. Düzenli yapılan konserler dışında Dârülelhan’ı ziyaret eden devlet adamları ve yabancı ziyaretçiler şerefine de konserler verilmekteydi. Örneğin Kazım Paşa, okulu ziyaret etmiş ve şerefine verilen konseri dinlemişti. Şark mûsikîsini yakından incelemek amacıyla İstanbul’a gelen bestekâr Şelling de Dârülelhan’ı ziyaret ettiğinde alaturka şubesinin şarkılarını dinlemiştir (DM. S.6: 268). Ayrıca 15 günde bir Şark ve Garp mûsikîsi bölümleri konserler vermekte ve bu konserler aydınlar, bilim adamları, üniversite öğrencileri tarafından büyük ilgi görmekteydi (DM. S.1: 46). Düzenli olarak icra edilen konserlerde Dârülelhan talebeleri yeteneklerini sergileyebilmekteydiler.

Dönemin basını da Dârülelhan konserlerine büyük ilgi göstermekteydi. 28 Mart 1924 Cuma günü Galatasaray Lisesi’nde verilen konseri dönemin gazete sayfalarına şöyle yansımıştı:

Tanın: “*Dün Galatasaray salonunda Dârülelhan’ın verdiği müsamereler sanata susamış güzide bir halkın Garb ve Şark mûsikîsine ait bütün, arzu ve ihtiyaçlarını temin etti. İki hanende hanımın refakatiyle beş ud, iki keman, bir kemençe, bir santur ve bir kanundan ibaret olan çok kıymetdar saz heyeti Sedat Bey’in bestelediği şarkıları coşkunun ahenkle tegannî ve terennüm ederken*

mûsikîmizin bu teceddüdünün çok mühim ve bedii bir inkılab olduğunu tasdik etmeyen kimse kalmamıştı”

Tevhid-i Efkar: *“Dârülelhan müdüriyeti 1340 senesi kış devre-i tedrisiyyesinin hitamı münasebetiyle dün Galatasaray Lisesi salonunda bir müsamere-i mûsikîye vermiştir. Bu tegannideki intizam genç hanımlarımızın Garb mûsikîsinde klasik mûsikîmizdeki kadar muvaffak olduklarına bir delildi.”*

İkdam: *“Dârülelhan bu mutantan nihariyyesiyle şimdiye kadar mazlum bir perde arasında boğulan şark mûsikîsinin kıymet ve ehemmiyeti hakkında iyi bir fikir vermiş ve davetlilerini bu latif mûsikîyi sevmeye teşvik etmiştir.”* (DM. S.2: 94-96).

Konserde Halide Edib Hanım, Adnan Bey, Kazım Karabekir, Refet, Ali Fuad, Kemalettin Sami Paşalarla şehrimizin kibar mehafiline mensub birçok aileler hazır bulunuyordu (DM. S.2: 94-96).

Cemal Reşit Rey Dârülelhan’da hoca olarak bulunduğu dönemde verilen konserlere gösterilen ilgiyi şöyle anlatır: *“1924 senesinden itibaren Şehzadebaşı’ndaki konakta oda müziği konserleri vermeye başladık. İlgi o kadar çoktu ki gelen dinleyicilerden binanın yıkılmasından korkuldu. Bir sene sonra konserlerimiz için daha büyük bir salon aramak mecburiyetinde kaldık. Union Francaise yöneticileri, salonlarını konserlerimize açtılar. Bizim oda müziği konserlerimiz ortaya geçince büyük rağbet gördü. Konserlerimizde çoğu zaman halk yer bulamıyor, ayakta dinliyordu. Bu konserler üç sezon devam etti”* (Tongur, 1973).

1925 senesinde sadece talebelerden oluşan 60 kişilik bir orkestra oluşturuldu ve halk karşısındaki ilk konserini Galatasaray Lisesi’nde verdi (Ergin, 1977: 1585). 23 Ocak 1925’te Şark bölümü konser programı şöyle idi (DM. S.5: 226-227):

Tablo 5.1. Mahur Fash

	Bestekârı	Muallim İsmail
Mahur Peşrevi	Gazi Giray Han	Hakkı Bey
Mahur kâr (Râhyâr)	Abdülkadir Meragî	Tarafından idare
Mahur Saz Semâî	Gazi Giray Han	Edilecektir

Tablo 5.2. Kürdi Fasıl

	Bestekârı	
Kürdi Peşrevi	Korkud	Sabiha Hanım
Anadolu Divanı (Aksine Döndürdü)	Meçhul	Tarafından
Halk Şarkısı (Urfalıyam, Bağlıyam)	Mechul	Tegannî
HalkŞarkısı (Bir Kuğunun)	Mechul	Edilecektir

Tablo 5.3. Üç Fasıl

	Bestekarı	
Peşrev	Zakir	Muallim
Murabba Çenber (Rahların Kıldık)	Haca Zekai Efendi	Ziya Bey
“ “ (Halka-i Zülf-i Siyahı)	Rauf Yekta Bey	Tarafından
Ağır Semai (O Şuha Arz-ı Niyaz)	Eyyubi Bekir Ağa	İdare
Yörük Semai (Gencî ve Kitabî)	Hacı Abdülkadir Meragi	Edilecektir
Saz Semaisi	Zakir	

Tablo 5.4. Milli Anadolu Havaları

	Bestekarı	
Medhal	Muallim İsmail Hakkı Bey	
Türkü Fındıklı Bizim Yolumuz	Mechul	
Türkü Aksadeler	“	
Türkü Çeşmesinin	“	Muallim
Türkü Kalenin Burcuna	“	İsmail Hakkı
Türkü Sinanoğlu	“	Bey
Türkü Zeybek Havası	“	Tarafından
Türkü Bahçeye	“	İdare
Türkü Zeybek Havası	“	Edilecektir

Tablo 5.5 Yeni Mûsikî Eserleri Ruh-Nüvaz Fasıl

	Muallim Sedad Bey	
Peşrev	Muallim Sedad Bey	
Şarkı Senin Nazlı Hayalinle	“	Muallim Sedad
Şarkı Ben Esir-i Aşkın	“	Bey
Longa	“	Tarafından
Zeybek	“	İdare
Küşad (Tahir makamında)	“	Edilecektir
Suzinak Peşrevi (Fantezi)	Hüseyin Sadeddin Bey	
Longa	Muallim Sedad Bey	

Dârülelhan konserlerini yakından takip eden gazeteler bu konserle ilgili olarak şunları yazdılar:

Cumhuriyet: “*Dün Dârülelhan Şark Musikîsi kısmı Galatasaray Lisesi’nde pek parlak bir konser vermiştir. Dârülelhan’ın muntazam bir surette vermekte olduğu talebe konserleri bütün dinleyenlerin takdirlerine mazhar olduğu nispetinde bu müesseseden iyi neticeler elde edileceği kanaatini tasvir etmiştir.*”

Vakit: “*Milli mûsikîmizin terakkisini temin için ciddi bir ihtimamla çalışan (Dârülelhan) müessesesi terbiye-i mûsikîyeyi deruhte ettiği talibatından güzide bir heyete dün Galatasaray Lisesi’nin salonunda büyük bir konser verdirdi. Her şeyden*

evvel şurasını kemal-i memnuniyetle kaydedelim ki konserin muvaffakiyeti her türlü zan ve tahmin hududunu geçti. Ve Dârülelhan'ın bi-hakkın iftihar edebileceği bir mahiyet aldı”.

Tevhid-i Efkar: “*Dârülelhan Şark Mûsikîsi şubesinin dünkü konseri fevkalade muvaffakiyetle devam etti. Salonu dolduran ahzar üzerinde pek iyi intibalar bıraktı”.*

Tanin: “*Dünkü konser, Darüelhan'da mûsikî tahsil eden sırf sanatkar hanım kızlarımız tarafından ve samiinin samimi ve sürekli alkışları ile karşılanmıştır (DM. S.5: 228).*

5.4. Derleme Çalışmaları ve Yayınlar

Bu dönemde halk müziği konusunda da Cevdet Paşa, Fuad Köprülü, Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedii Yönetken, Rauf Yekta Bey, Musa Süreyya Bey gibi aydınların halk müziğimizin önemi ve halk müziği ezgilerinin toplanması konusunda dile getirdikleri görüşler doğrultusunda bazı çalışmalara başlandı (Paçacı, 1994: 21). Mûsikî alanında gelişmiş olan milletlerin ilhamını kendi millî nağmelerinden aldıkları düşünülerek halk şarkıları üzerine çalışmaya başlanmıştır. Milletın hakiki ve samimi duyguları yansıtan halk şarkılarını tespit ve kayıt altına almak amacıyla bazı soruları içeren formlar, günümüz harflerine çevrilerek aşağıda verilmiştir. (DM. S.1: 38) :

Tablo 5.6.Dârülelhan'ın türkûleri tesbî ve kayıt altına almak amacıyla hazırladığı anket formu

Numara	Sûâller
1	Memleketinizde mûsikişinâslar ve saz çalmakta şöhret kazananlar var mıdır bunların isim ve hüviyetleri nedir?
2	Kasabanız dâhilinde ne gibi âlât-ı mûsikiye müsta'meldir ve bunlardan en çok çalışanı hangisidir?
3	Şehrinizde mûsiki cem'iyetleri var mıdır? Var ise târîh-i teşekkülüyle mikdâr-ı a'zâsı ve fa'âliyeti hakkında ma'lûmât verilmesi
4	Kasabanızda ve köylerinizde okunan halk şarkıları hangisidir? Bunların notalarının yazılıp gönderilmesi
5	Halk şarkılarını çıkararak kimlerdir? Bunlar ne gibi ahvâl ve vekâyi'in te'sîri altında çıkmıştır?
6	Halk şarkılarından en fazla sevilen ve söylenen hangileridir? Bunlar arasında eski ve yeni devirlerin hissiyât ve menâkıbını tasvîr ve ifâde edenler var mıdır? Var ise notalarının gönderilmesi.
7	Şehrinizdeki kütübhânelerde veyâ herhangi bir zâtta âsâr-ı kadîme-i mûsikiyemize âid nota ve kitâb var mıdır? Var ise bunlar hakkında îzâhât i'tâsı
8	Bulduğunuz mahalde eski sazlardan şimdiye kadar muhâfaza edilebilenler var mı? Var ise nelerdir ve kimlerin nezdindedir?
9	Mekteblerinizdeki talebe ve talibât şimdiye kadar marş ve şarkı olarak ne gibi şeyler öğrendiler? Bunların unvânları nedir? Ve kimlerin eseridir?
10	Harb-i Umûmî, mütâreke ve mucâhede-i milliye esnâsında memleketimizde ne gibi millî ve vatanî şarkılar terennüm edildi ve hâlâ hangileri söylenmektedir? Bu yolda şarkılar var ise notalarının gönderilmesi.
11	Notalardan ve mûsiki kitâblarından en fazla hangilerine ihtiyacınız vardır?
12	Şehrinizde âlât-ı mûsikiye i'mâl ve ta'mîr eden kimseler var mıdır? Bunlar en fazla hangi sazların i'mâl ve ta'mîriyle meşgûl oluyorlar?
13	Bulduğunuz kasaba ve köylerdeki her nev'i eğlencelerde ne gibi sazlar çalınmakta, şarkı ve türkû olarak neler söylenmektedir?
14	Halkın duygularını ifade eden şarkılar ve türkûler hakkında umûmî mütâla'anız nedir?

Gönderilecek notalar ile verilecek cevaplardan mufassal olanlarının ayrıca bir kâğıda yazılarak numara sırasıyla bu cetvele rabt edilmesi ricâ olunur.

Dârülelhan Müdürü

Musa Süreyya (DM. S.1: 39-40).

Dârülelhan adına yukarıda görülen iki bin kadar anket fişi hazırlatılarak Maarif Vekâleti tarafından Anadolu'nun her yanına gönderildi. Üç yıl süren bu çalışma sonucu gönderilen yüz civarı notadan 85 tanesi 1926 yılında iki defter halinde yayınlandı. Anket usulünün pek başarılı olmadığı anlaşılınca derleme gezilerine katılmak ve ezgileri kaydetmek fikri benimsendi (Paçacı, 1994: 21).

Dönemin önemli bir çalışması da, Türk Mûsikîsinin en değerli seçme eserlerinin yayınlanmasıdır. Bu eserler 1-120 numaralar arasında 4 sayfa halinde¹⁰ usul vuruşları da katılarak yayımlanmıştır.(Bkz: Ek2) Rauf Yekta Bey'in başkanlığındaki bir heyet tarafından yönetilen bu yayın daha sonra "İstanbul Konservatuarı Neşriyatı" adı ile 180 numaraya kadar devam etmiştir. Yayınlarda tarih kaydı yoktur, ancak tahmini olarak 1924 yılında yayınlanmaya başlanmıştır (Üngör, 1977: 16).

Bunun dışında Dârülelhan süreç içerisinde On sekiz ciltlik cami ve tekke mûsikîsi örnekleri (1931-1939), on beş türkü defteri, üç ciltlik Zekai Dede Külliyyatı (1940-1943), Buselikli Fasıllar (1943), yirmi bir fasıl defteri (1954-1958), Tanburi Mustafa Çavuş'un otuz altı Şarkısı (1948), Subhi Ezgi'nin Beş ciltlik Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi (1935-1953) gibi bugün için de kaynak değerini koruyan çeşitli eserler yayımlamıştır (Gençer, 1994).

5.5. Dârülelhan'dan Türk Mûsikîsi Eğitiminin Kaldırılması

Dârülelhan yeniden yapılandırıldıktan sonra, yukarıda anlatıldığı gibi mûsikî eğitimi yanında birçok alanda faaliyetlerine devam ederken beklenmedik bir uygulama gerçekleşti. 9 Aralık 1926'da Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in emriyle oluşturulan ve içerisinde Musa Süreyya Bey, Cemal Reşit Rey ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu' nun da bulunduğu Talim ve Terbiye Dairesi Sanayi-i Nefise Encümeni'nin kararıyla, kurumdan Türk mûsikîsi eğitimi kaldırıldı (Paçacı, 1994 a:

¹⁰ İlk sayfada kapak, ikinci ve üçüncü sayfalarda notalar ve güfteler vardır. Formların son sayfalarında ise ihtar-ı mahsus adı altında şarkının çalınması esnasında kullanılacak metotlar anlatılmaktadır. 121 ile 150. numaralar Latin alfabesiyledir. (İhsanoğlu ve diğ., 2003: 218-219)

54). Türk mûsikîsi çalışmaları, yeni kurulan Türk Mûsikîsi İcra Heyeti¹¹ ve Tarihi Türk Mûsikîsi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti¹² adlı iki kurulun faaliyetleri ile sınırlandırıldı (Özcan, 1993).

Cemal Reşit Rey, “*Konservatuar Hatıralarım*” başlığı altında yayımlanan yazısında bu dönemden şöyle bahseder (Rey, 1973)

“*Sene 1926. Yaz aylarında, Ankara’dan bir davet geldi. Müdür Süreyya Bey’e ve bana. Daveti Maarif Vekili Necati Bey yapıyordu. Maarif Vekaleti bir encümen kurmuş, Sanayi Nefise Encümeni, sanat meselerini görüşecekti. Bu encümende kimler vardı: Reis olarak rahmetili Ressam Namık İsmail, (Namık İsmail o zaman Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü idi. Çallı İbrahim (O da Güzel Sanatlar Akademisi’n de hoca idi. İstanbul Müzeleri Müdürü Halil Ethem Bey, İsmail Hakkı Bey, Mimar Kemalettin Bey. Biz Musa Süreyya Bey’le bir layiha hazırladık ve Encümen’ e sunduk. Bu tarihi bir layihadır. Dârülelhan isminin kaldırılmasını onun yerine konservatuar isminin kullanılmasını, ayrıca Maarif’e bağlı bütün mekteplerde müzik tahsilinin eski tarz usulleriyle, yani yegah, düğah, segah, dümteka dümtek tabirleriyle değil, solmizasyon denilen usulle, yani do re mi fa sol tabirleriyle yapılmasını teklif ettik. Bu teklifimiz kabul edildi ve o günden itibaren Dârülelhan ismi kalktı yerine konservatuar ismi alındı, Türk müziği tedrisatına son verildi”.*

Alınan bu karar, Cumhuriyet Dönemin’de ülkede egemen olan genel siyasi yönelimin, toplumun geleneksel mûsikîsine, topluma rağmen, yansımaları olarak değerlendirilebilir. Nitekim encümen üyesi olarak alınan kararda dahli bulunan Cemal Reşit Rey, daha sonra bu kararı “*o dönemde alınmış hızlı bir karar*” olarak yorumlamıştır (Paçacı, 1994a: 54).

Bu dönemi yansıması ve konuyu özetlemesi bakımından İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun “*Türke Doğru*” eserinden aktarıyoruz (Baltacıoğlu, 1972: 167-168) :

¹¹ Hocalardan oluşan bu heyet sadece icra boyutuyla sınırlı olarak faaliyetlerini sürdürmüştür (Paçacı, 1994b)

¹² Tasnif ve Tesbit Heyeti Talimatnamesi’nin birinci maddesinde ‘Heyet üç zattan müteşekkil olacaktı’ denilmiş ve başlangıçta bu Heyet Rauf yekta beyin başkanlığında, Zekaizade Hafız Ahmet Bey ve Muallim İsmail Hakkı Bey’ den oluşturulmuştu (Ergin, 1943: 1317). Talimatnamenin üçüncü maddesinde ise “ Heyetin ilk vazifesi mahfuzatı tesbit etmektir. Bu tesbit faaliyeti dini eserler takdim edecektir” denilmiştir. Özellikle dini eserlere öncelik verilmesi kapatılmış olan tekkelerde gelişen dini mûsikî eserlerinin kaybını önlemeye yönelik olduğu düşünülebilir. Fakat heyetin “katiyen tedris ve talim mahiyetinde olmamak şartıyla, tedrisat olmadığı günlerde konservatuarda çalışabileceği” ni bildiren cümlesinin yaşayan Türk mûsikîsinin hayatîyetini önlemeye yönelik olduğu düşünülebilir (Özcan, 1993).

“ Burada mûsikîde Türke doğru nasıl gidileceğini göstermek istiyorum. Mesele yeni değildir. Bu mesele 1926’da Rauf Yekta Bey’le aramızda şiddetli münakaşalara sebep olmuştur. Bu müzmin dava hala sürüyor. 30 yıldan beri üç ayrı kanaat birbirini yiyor. Bu kanaatleri gözden geçirelim:

Alaturkacılar vardır. Bunlar, bizim mûsikîmiz alaturka mûsikîdir, derler. Bu mûsikînin ruhu da tekniği de ayrıdır, bizindir derler. Alaturkacılar göre milli mûsikî, Türk mûsikîsi bu olduğundan, hiç kaybedilmemeli okullarda, konservatuarlarda öğretilmelidir. Alaturkacılar arasında piyano dışlerini artırmaya kalkışanlar ve merhum Muzikalı İsmail Hakkı Bey gibi nihavendleri, hicazkarları operete tatbik edenler ve marş yapanlar olmuştur! Bu alaturkacılar arasında aşağılık duygusunun zoruyla alafranga gibi şarkılar yapan, söyleyen ve güliinç olanlar da vardır.

Alafirangacılar vardır. Bunlar mûsikînin bir alaturkası bir de alafrangası olmaz; mûsikî birdir ve Garp mûsikîsidir derler. Bunlara göre alaturka, gerek ruh ve gerek teknik bakımından geri mûsikîdir. Mûsikî bahsinde de ileri atılmak için alaturkayı atmalıdır; yahut bu alaturka bir zümre mûsikîsi olarak bir tarafta kalmalıdır. Okullarda ve konservatuarlarda yalnız Garp mûsikîsi öğretilmelidir.

Gökalpçiler vardır. Gökalp’e göre milli mûsikî ne birinci ne de ikinci. Alaturka mûsikîsinin ne ruhu ne de tekniği bizim değildir. Bu, Bizans mûsikîsidir. Garp mûsikîsi de tekniğin ileri olmasına rağmen bizim değildir. Mûsikînin teknik bakımından modern ve melodi bakımından milli olması gerektir. Öyleyse Garp mûsikîsinden tekniği, halk şarkılarından da melodiyi almalıdır. Bu melodileri Garp tekniğine göre armonize edince milli mûsikî doğar. Gökalp’in koyduğu bu temel üzerine Garpli Türk mûsikîşinasları bazı eserler vermişler”...

1826’da başlayan mûsikî inkılabı, tam yüz yıl sonra, 1926’da Dârülelhan’dan Türk müziği eğitiminin çıkarılması, aynı yıl Türk mûsikîsinin genel eğitim kurumlarından kaldırılması, İsmail Hakkı Bey’in bahsettiği gibi, müziksel kamplaşmaları belirginleştirmiş ve bir şekilde uzantıları günümüze kadar yansımıştır. Başlangıçta Dârülelhan adıyla Avrupa konservatuarlarının talimatname ve ders programlarını örnek alarak ağırlıklı olarak Türk mûsikîsi eğitimi veren kurum, 1926’da Türk Mûsikîsi açısından bahsi geçen kırılmaya uğramış ve bu kırılma 1943 yılında İstanbul Belediye Konservatuarının başına Hüseyin Saadettin Arel’in getirilmesine kadar sürmüştür (Paçacı, 1994b).

5.6. İstanbul Konservatuarı

9 Aralık 1926 tarihinde Milli Eğitim Bakanlığı'nın 176 numaralı tebligatı ile kurumdan Türk musikisi eğitimi kaldırıldı.

Bahsi geçen tebligatla İstanbul Konservatuarı ismini alan kurum, 1927-1944 yılları arasında müzik öğretiminde yalnız Batı müziğiyle meşgul olmuştur.

Şehremaneti'ne bağlı olarak, teorik ve uygulamalı olarak, çeşitli derecelerde müzik öğretimi yapan Konservatuar'da 1927 yılı yönetmeliğine göre;

- 1- Solfej ve musiki nazariyatı
- 2- Teganni ve inşad-ı musiki
- 3- Armoni, Kontrpuan, Füg, Kompozisyon, Enstrümantasyon Orkestrasyon
- 4- Piyano, Harp, Org
- 5- Genel olarak telli sazlar
- 6- Genel olarak nefesli sazlar, vurlarak çalınan aletler
- 7- Umumi musiki tarihi ve temsil edebiyat tarihi
- 8- Koro
- 9- Sesli okuma
- 10- Emprovizasyon sınıflarının açılması öngörülmüştü. (Tongur, 1973: 12)

İstanbul Konservatuarı bu dönemde Şehzadebaşı'ndaki bir konakta eğitim veriyordu. 1931 yılında yönetimde ve eğitim-öğretimde değişiklik yapılması amacıyla besteci ve müzikolog Joseph Marx (1882-1964) çağırıldı ve yaptığı incelemeler sonunda İstanbul Vali ve Belediye Reisi'ne raporlar verdi. Bu raporlar 1962 yılında Konservatuarın Beşiktaş'taki yatılı kısmında çıkan yangınla kaybolmuştur. (Say, 1992: 659)

1931 yılında kurumun eğitim kadrosunda yer alanlar arasında Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Anlar, Ali Sezgin, Seyfettin Asal, Albert Braun, Muhittin Sadak ve Nimet Vahit sayılabilir (Say, 1992: 659). Bu isimlerin yanında Okul Müdürü Musa Süreyya Bey'in ayrılmasıyla onun yerine geçen Yusuf Ziya Demirci ve yatılı kısım müdürü ve solfej öğretmeni Hulisi Bey'i de zikretmek gerekir (Tongur, 1973: 12)

Şehzadebaşı'nda sürdürülen dersler devam ederken oda müziği konserleri de verilmeye başlandı. Özellikle Cemal Reşit Rey, Muhittin Sadak ve Ekrem Besim'in oluşturduğu trio oldukça ilgi görmekteydi(Paçacı, 1994c: 142).

Konservatuvar Tepebaşı'ndaki binasına taşındığı zaman öğretim kadrosuna Ömer Refik, Laşinski, Licco Amar ve Adnan Saygun da katılmıştı. Cemal Reşit'in yönetmeye başladığı yaylı sazlar orkestrasına İzzet Albayrak, Ekrem Besim ve Mesut Cemil de katılmış, bu orkestraya Joseph Marx'ın aracılığı ile flüt, obua, fagot ve kornocular getirilmişti (Tongur, 1973: 13).

5.7. Kurumda Türk Musikisi Eğitiminin Yeniden Başlaması

1943 yılında konservatuvar başkanlığına Şehir Umumi Meclisi kararıyla Hüseyin Sadettin Arel getirildi. Arel yönetimindeki konservatuvar oldukça düzenli ve aktif bir döneme girmiştir (Tongur, 1973:15). Konservatuvarın eğitim programına Türk müziğinin alınması ve birçok düzenlemenin yapılması bu dönemde olmuştur (Paçacı, 1994b:19). 5 Şubat 1944 tarihli "İstanbul Belediye Konservatuvarı Genel Talimatnamesi" hükümlerine göre İstanbul Belediyesi'ne bağlı olan konservatuvar, yıllarca anılacağı "Belediye Konservatuvarı" adını almıştır. (Tongur, 1973: 15) Sadettin Arel, Laika Karabey, Şefik Gürmeriç, Münir Nurettin Selçuk, Nevzat Atlığ, Mefharet Yıldırım, Halil Bedii Yönetken, Naime Batanay, Mustafa Nafiz Irmak ve Dürdane Altan gibi hocaların görev yaptığı Türk müziği eğitim bölümünde çok kıymetli sanatkarlar yetişmiştir. Bu bölümden yetişen müzisyenlerden bazıları şunlardır: Haydar Sanal, Tülin Korman, Yüksel Kip, Ethem RuhiÜngör, Mülkiye Topper, Tülin Yakarçelik, Özdal Orhon, Ayla Büyükataman, Doğan Koçer, Meral Uğurlu, Selma Ersöz, Bekir Sıdkı Sezgin, Fikret Değerli, S. Mutlu Akbulut, Abdi Coşkun, Doğan Ergin, Erol Bingöl, Vedat Çetinkaya, F. Tunceli (Paçacı, 1994b: 19). Türk Müziği nazariyatı eğitiminin tekrar programa alındığı 1944 yılında İcra Heyeti de kadrolu bir yapı kazanmıştır (Paçacı,1994b: 84).

Belediye Konservatuvarı 1955 yılından sonra ise 7 Mart'ta yürürlüğe giren " İstanbul Belediye Konservatuvarı Talimatnamesi" ile idare edilmiştir. 1980'li yıllarda Belediye için giderek maddi bir yük olarak görülmeye başlayan konservatuvar 1986 yılında İstanbul Üniversitesi'ne devredilmiştir (Paçacı, 1994b: 23). Kurum, günümüzde yarı zamanlı olarak faaliyetlerine devam etmektedir.

6. GÜNÜMÜZ HARFLERİYLE DÂRÜLELHAN MECMUASI

Mecmua, günümüz Türkçesiyle dergi, çoğunlukla haftalık, 15 günlük, aylık, 6 aylık ya da yıllık olarak sanat, edebiyat, tarih, ekonomi, kütüphanecilik vb. alanlarda çıkarılan süreli yayımlardır. Dergiler, bir konuyla ilgili kitabın bulunmadığı, yazılmamış olduğu ya da yazılmış kitapların dondurulmuş bilgiler karşısında yeniliklerin izlenebilmesi ve son bilgilere ulaşılması yönüyle taze bir kaynak niteliği taşır.

Ülkemizde dergicilik, bilim ve edebiyatın yanı sıra, mûsikî alanındaki yeniliklerin izlenmesinde ve paylaşılmasında da önemli bir işleve sahiptir. Ülkemizde mûsikî yayımcılığı 1850'lerde başlayıp 1950'li yıllara kadar daha çok nota basma etkinlikleriyle kendini göstermiştir. Mûsikî dergisi yayımcılığı nota yayımcılığına göre kurumsallaşamamış, daha çok kişisel çabalarla sürdürülmüştür.

Türk mûsikî yayımcılığının en önemli yapıtaşlarından biri olan “*Dârülelhan Mecmuası*”, Dârülelhan tarafından Şubat 1924'ten Şubat 1926'ya kadar toplam 7 sayı çıkartılmıştır. Kurum, mecmua neşrine kararını ilk sayının girişinde, “*Dârülelhân; tadrîsât ve teşebbüsâtının, onları ta'kîb edebilen mahdûd bir zümreye inhisâr etmeyerek mümkün mertebe vâsi' bir sınıf halka teşmîl edilebilmesi*” cümlesiyle ifade etmiştir.

Mecmua'nın gayesi, yine kurumun ifadesiyle, kıymetli ve nadir milli güzelliklerimizi tesbit etmek, evrensel sanat eserlerini ve sanatkarlarını tanıtmak, kurumun faaliyetlerini memleketin her yerine yaymak suretiyle mûsikî algısı ve anlayışına olumlu etki edebilmek olarak özetlenmiştir.

Musa Süreyya, Rauf Yekta, Ekrem Besim, Halil Bedii, Ruşen Ferit, Cemal Reşit, Mahmut Ragıp gibi çok önemli isimlerin makalelerinin bulunduğu mecmuada, Dârülelhan talebeleri için ayrılan bir sütun yanında, Dârülelhan'ın faaliyetlerinin anlatıldığı “*Dârülelhan Şuunu*” bölümü de bulunmaktadır.

6.1. Dârülelhan Mecmuası: Birinci Sayı

Sene 1

1 Şubat 1340

Numara 1

Dârülelhan Mecmû‘ası

(Dârülelhan) Hey’et-i Tedrisiyesi tarafından iki ayda bir neşredilir

Mecmû‘aya aid bi’l-cümle husûsât için müdür-i mes’ûllüğe mürâca’at lâzımdır

Münderecât

Mukaddime

Garbde Son Mûsiki Cereyânları Musa Süreyya

Dede Efendi Rauf Yekta

Union Française Konserleri Ekrem Besim

Mûsiki ve Halk Terbiyesi İbrahim Alâeddin

Tanburî Cemil Bey Musa Süreyya

Dârülelhanlar Târîhine Bir Nazar ... Rauf Yekta

Felix Mendelssohn Ekrem Besim

Mûsiki ve Şi‘ir Güzide Osman

Mûsiki ve Dârülelhan Sabiha Emel

Dârülelhan Şu‘unu

Büyük Şehirlerde Mûsiki Fa‘âliyetleri

Resimler:

Dede Efendi

Dârülelhan Hey’et-i İdâre ve Tedrisiyesi

Tanburî Cemil Bey

İlâveler:

Cemil Bey’in Hatt-ı Desti

Sûâl Varakalarından Bir Numune

Mecmû‘anın adresi: İstanbul-Şehzadebaşı-Dârülelhan

Tevzi‘ yeri: Bâbiâli Câddesi’nde Sudi Kütübhânesi Fiyâtı on beş guruşdur

Şehzadebaşı: Evkâf-ı İslâmiye Matba‘ası

1340

[2]

Mukaddime

Dârülelhân; tadrîsât ve teşebbüsâtının, onları ta'kîb edebilen mahdûd bir zümreye inhisâr etmeyerek mümkün mertebe vâsi' bir sınıf halka teşmîl edilebilmesi için böyle bir mecmû'a neşrine karâr veriyor.

Mecmû'anın gâyesi memleketimizde mûsiki telakkisi üzerine hayırlı ve müsemmir bir sûrette mü'essir olmak, kıymetli ve nâdir bedâyi'-i milliyeyi tesbît etmek, umûmî mâhiyetteki âsâr-ı san'atı ve büyük san'arkâtları tanıtmak, hülâsa mü'essesenin tekmîl-i mesâ'i ve teşebbüsâtını memleketimizin her cihetine ta'mîme çalışmaktır.

Dârülelhân; her türlü asrî ve insânî terakkiyi takdîr ve telakkiye müsâ'id bir şekl-i hükümetin mevlûdu olan ve müdürân-ı hükümetten lütf ü müzâheret görmekte müftehir bulunan bir mü'essese olduğu için halkımızın ısrâd-ı zevk ve ma'neviyetine mümkün mertebe geniş bir sâhada hizmet etmeyi sevgili milletine ve cumhûriyetine karşı mu'azzez bir vazîfe addetmektedir.

Mecmû'amızın ilk sahîfesinde Dârülelhân'ın te'sîs ve idâmesi için her türlü himmet-i medeniyetkârâneyi dîrîğ buyurmayan şehrimizin vâli-i irfân ve ümrânı Haydar Beyefendi hazretlerini ve Meclis-i Umûmî azây-ı kirâmı hazerâtını hürmetle selâmlamayı da bir deyn-i şükrân telakki ediyoruz.

[3]

Garbde Son Mûsiki Cereyânları

Muharriri

Musa Süreyya

On dokuzuncu asrın nihâyetlerine doğru Avrupa'da başlayan yeni mûsiki cereyânlarının başında Fransızlar bulunuyor. Daha evvelki devirlerde, fikrî ve edebî sâhalarda zekâsı inkişâf eden bu milletin, mûsiki hayâtında mevki'i pek yüksek değildi. Son hareketlerde Fransızlar san'atının hârici eşkâliyle meşgûl olmuşlar ve bu nev'i mesâildeki muvaffakiyetlerini cihân mûsikisinde epeyce derin te'sîrler bırakmışdır. Beethoven'la Wagner, mûsikiye his ve rûh kazandırmışdı. Bilâhîre Fransız San'atkârı [Berlioz] bu tahassüs ve heyecân tablosuna hârici bir dekor ve çerçeve ilâve etti. Berlioz'un senfonilerindeki süsler, Almanlar'da bir def'a daha derinleşdi. İnce hisleri ifâdeye muvaffak oldu. Berlioz'un mûsikideki ziyetleri, bed'i ilhâmlar için kifâyetsiz kaldı. Yeni güzellikler ihtiyâcı karşısında bulunan san'atın etrâfında yeni bir hâle, daha başka bir ziyâ ve renk husûle getirdi. Yan yana dizilen, tahlîle imkân bulunmayan renklerin manzara-i umûmiyesinden gözler

kamaşdı. İctimâ'î hâdiselerin te'sîriyle husûle gelen inkılâbât- rûhiye için tabi'atın te'sîri, güzellikleri kâfi gelmiyordu. Mâddi kıymetlerin câzibelerine karşı, cümşe asabiye ince bir hassâsiyet kazanmışdı. Sinirlerin bu kâbiliyetinden mûsikide empresyonizm cereyânı kuvvetlendi. [Saint-Saëns] rûhen tabi'ata merbûttu. Hârici güzelliklerin billuru içinden yeni ve şahsî bir tarz-ı ifâde bulmaya muvaffak olmuşdu. Do minör senfonisinde hissiyâtle hârici mehâsinin güzel, câzibeli renklerini ma'kûl bir sûrette mezcetmişdi. Piyano ve org için bestelediği parçalarda husûsî bir üslûbun evsâfi vardı. [Gabriel Fauré] [Charles Widor], [Paul Lacombe], [Cécile Chaminade], [Goddard] biraz klasik rûh ile karışık temâyülleri hâiz, bir Saint-Saëns nev'inden bestekârlardır. Fransızlarda asıl modern senfoninin müessisi orgun üstâdı [César Franck]'dır. Fransa'nın genç mûsikişinâsları [César Franck], [Wagner] [Beethoven] derecesinde kıymet verirler. Hakîkatte César Franck'ın senfonik eserleri Berlioz'a yakındır. Bu eserlerin hepsi tabi'at tasvîrlerinde empresyonist görünür. Re minör senfonide de nağmelerin derin bir elemi ihtivâ ettiği hiss olunur. Belçikalı [Paul Gilzot]; [Deniz] unvânlı senfonisini ve muhtelif memleketlerin karakterleriyle bestelemiş olduğu sonetlerde tasvîr mâhiyetinden ileri gidememiş, hislerin asıl içden gelen heyecânlarını ihtivâ etmekte a'zamî [4] kudret göstermemişdir. Orgun San'atkârı [Kilman] ve [Vincent d'Indy], senfoni bestekârlarından [Paul Dukas] mûsikinin yeni cereyânlarına tâbi' kalmış üstâdlardır.

Bu safahât arasında [Claude Debussy] yeni empresyonist sîmâ ile mûsiki târîhine karışıyor. Esâsen şahsî bir husûsîliği hâizdir. Ona eski empresyonistlerden başka evsâfin mevcûdiyeti görülür. (Debussy)'nin mûsikisi zevâhire münhasır değildir. Âhenginin ilhâmı içinde hareketler, akışlar, dâimâ değişen bir muhît-i hava, kımıldayan, oynayan şeyler hissedilir. Debussy, empresyonistlerin esere fazla ziyâ ve nûr koymakdaki ifrâtlarını ta'dîl etmişdir. Debussy de ressâmlığın tasvîrî kısmından ziyâde hassâs bir mûsikişinâslık zevki duyulur. Tabi'ati rûhen tasvîr ediyorken asâb üzerinde hafif ihtizâzların husûlüne muvaffak olur. Asabî teheyücleri, mûsiki şeklinde ifâde etmeye muktedirdir. Yalnız müstakil bir binây-ı mûsiki vücûda getirmez. Bir ressâm gibi de tabi'atın tekâmül ânâtını mûsiki âlemine nakletmiş değildir. Eserleri, çizgi ve plastikden uzaktır. Eserlerinin mûsiki hatlarıyla dokunmuş ve nazarı taltîf eden renklerle boyanmış ince zarîf bir kumaşın rûhda bıraktığı intibâ'lara benzetilen tatlı bir manzarası vardır. Debussy ilk mesâ'isinde bestelerine kendi milletinin dekoratif sıfatıyla ve empresyonizm yolunda koyduğu ziyâlarla başlamış ve bu vâdide tekâmül etmişdir. Ritminde, armonisinde câzib

şekiller vardır. Kulaklarda henüz işitilmeyen te'sirler husûlüne yardım eden terkîbi bir âhenk vücûda getirir. [Swit Bergamask]'da bu vasıfları bâriz bir sûrette görünür. Debussy gecelerin gizli terennümlerini, bu notların semâda seyrânlarını, denizin dalgalarını, ince, hafif hareketlerini büyük bir kudretle ihsâs ve tasvîre muvaffak olmuştur. Debussy'de renklerin bir husûsiyeti vardır. Tersîmâtı şahsîliğinin intibâ'ıyla doludur. Mûsikide teknik esâsları ve kâ'ideleri hiç deyişmez. Fakat; onların isti'mâlinde mu'tâd olan usûlden ayrıldığı pek kolay anlaşılır. Efkâr-ı mûsikiyenin ve armonilerinin te'âkub ve tevâlisi, fennî evsâf ile inkişâf etmiştir. Fakat, ritim i'tibârıyla hâsıl olan tahavvüllere nihâyet yokdur. İntizâr edilmeyen usûlün deyişmesi, sâmi'ada yeni teyakkuzlar husûle getirir. Eserlerinin câzibesi artar. Mûte'addid disonansların isti'mâli, sâmi'lerini daha yeni sâhalara çeker. Beşinci fâsılalar bunların çok büyültölmüş ve çok küçölmüş şekilleri, büyük akordlar yedinci ve dokuzuncu disonans akorlar zencîr gibi birbirini ta'kîb eder. Modolasyon yani makâmâtteki tahavvüller, îkâz vesâitinin en mühimlerinden biridir.

Debussy; yalnız Fransa'da değil muhtelif memleketlerde rağbete mazhar olmuş, bütün teşkîlâtıyla hâiz-i kıymet bir mekteb vücûda getirmişdir. Te'sîri Almanlar üzerinde bile mahsûsdur. Mûsiki [5] zâhiri fantezilerden istifâde ettikçe Almanlar'ın derin bir sûrette mütehassis oldukları söylenemez. Fakat; Debussy'nin mûsikideki husûsiyeti Almanya'ya intikâl etmiştir. Almanlar'ın [Schönberg]'i bu nev'i bestekârlar meyânında yâd edilir. [Arnold Schönberg] 1874'de Viyana'da doğmuştur. Hayâtını Berlin'de, Viyana'da geçirmektedir. Schönberg bilhâssa yaylı âletler için çok güzel eserlerin mübde'i olmuştur. Beş orkestra parçası da mühim eserleridir. [Weimar] da Alman mûsikişinâslarını tecbîlen, yapılması i'tiyâd edilen bed'i merâsimde Schönberg'den de ba'zı parçaların çalınmasına zarûret hâsıl olmuşdu. Bu yoldaki Alman bestekârlarından [Şreker] ile [Korngold]da tahattur edilmek lâzımdır. Bunlarda da Debussy tarzının bestekârlığı hissedilir.

Yeni empresyonist san'atkârlarından ba'zıları da Alman te'sîrinden âzâde addolunamaz. [Max Durel]'in piyano parçalarında [Schuman]'ın te'sîrâtı pek bârizdir. Alsaslı [Martin Loeffler] tamâmıyla Fransız mektebinden yetişmiş bir mûsikişinâs olmakla berâber eserleri işitildiği zamân Wagner'i hâtırlamamak mümkün değildir.

Delioz'un mûsikisi, dünyânın her tarafında muhtelif üslûb farklarını kavrayarak meydâna gelmiş güzel bestelerdir. Eserleri arasında Norveç Sovyetleri Paris'İN gece şarkıları Amerikalılar'a âid rakslar ve beynelmilel operalar vardır. Çekler'de [Dvořák]: empresyonist bir bestekârdır. İngilizler'in (Gabriel Scott)'u

Fransızlar'ın Debussy'sine benzer. Fakat eserleri dünyânın her tarafına intişâr etmiş değildir. Empresyonizm İngiltere'de ve Amerika'da kabûle mazhar olmuştur. Fakat bu mektebin en kuvvetli te'sîri İspanya'da hissedilmiştir. Meşhûr Piyanist [Isaac Albéniz], operalarının husûsîliğiyle berâber piyanoya mahsûs olarak bestelediği suitlerinde Debussy'nin rûhunu taşır. (Roberto Kapi) fantazileriyle İspanya'nın yeni empresyonist bir bestekârı idi.

Empresyonizmde hârici mûsikinin mühim te'sîrlerini de tedkîk etmek îcâb eder. Fransızlar az zamânda yükselen İslav mûsikisinin nüfûzuna karşı rûhi bir irtibât te'sîs etmek lüzûmunu hissetmişlerdir. Son devrin mûsiki besteleri içinde yalnız rûh i'tibârıyla değil, ritim ve armoni zevkine göre de Rus mûsikisi dâhil olmuştur bu nev'i egzotik ilhâmlar, rûhun teheyüclerine hâdim pek mühim unsurları ihtivâ eder. Fransızlar, İslav nüfûzuna tâbi' kalmakla iktifâyâ râzı olmuşlar, İtalya ve İspanya'nın te'sîrinden de istifâde etmişlerdir. Bestelerinde şarkın husûsiliği de hissedilir.

Avrupa'daki mûsiki menba'larının tükendiğine, bu sâhada her şeyin ikmâl edilmiş olduğuna kanâ'at edenler az değildir Saint-Saëns, başka bir yenilik ihtiyâcını duyan, mâzinin i'tiyâdlarına tab'iyetle bestelenen [6] mûsikideki zenginliği hissedenerin başına geçmişti. (Saint-Saëns) asr-ı hâzırın, armoni ve ritim i'tibârıyla vücûda getirilen tekâmülünün artık nihâyetlendiğini söylüyordu. Şarkın nihâyetsiz tenevvü'leri ihtivâ eden makâmâtıyla uğraşmak zamânının hülûl ettiğini söylemişti. Melodi servetiyle mümtâz olan şark mûsikisininin te'sîriyle yeni beste menba'ları bulunacağına kâni'di. Pek çoklarının kanâ'atine göre de sadâ sistemini başka vaz'iyete koymak zarûreti hâsıl oluyordu. Avrupa'da buna sâik olan son kuvvetli hareketlerin asıl menşe'i ekspresyonizm temâyülleridir.

Mûsiki; bu mekteb mensûbları nazarında yüksek bir kudret-i ifâde kazanmalıdır mûsikinin şimdîye kadar mevcûd olan fen vâsıtaları, hüsn-i ihtiyâclarını en son derecelere kadar beyân etmek için muhtelif tecrübelerden geçirilmiş, ne yapmak îcâb ederse bu tedbîrlerin hiçbiri ihmâl olunmamıştır. Fakat; artık yeni ifâde menba'ları bulunabilmek için ilmin yardımına, yeni ibdâ'lara mürâca'at etmek lüzûmu hâsıl oluyor. Mûsiki; bu son ihtiyâcı tatmîn etmek için dünyânın her tarafına ilmî bir keşif seyâhatine çıkmalıdır.

Bu noktada biraz da fütürizme temâs etmek îcâb ediyor. Fütüristlerin mûsiki programları, pek çok mûsiki münekkidi nazarında bir skandal mâhiyetinden uzaklaşmamıştır. Bu nev'i eserler yâ handelerle karşılanmış yâhûd infi'âl ve hiddet tevliidine sâik olmuştur. Busoni; esâsen iyi bir piyanist idi. Fakat; bestekârlıktan

nasîbi vardı. Yazdığı ufak bir kitâb elden ele dolaşmak rağbetine mazhar olduğu için birçok sâfdilleri izlâl etmiştir. Buzuni; kitâbında yeni heyecânlara ihtitâc hâsıl olduğundan birbirine müşâbih efkâr-ı mûsikiyenin işidilmesinden insânların bıkdığını söylüyor. Fende, mûsiki âletlerinde ta‘dîlât yapılmak lüzûmunu kuvvetli bir kanâ‘at hâlinde tekrâr ediyor. Bir Amerikalı doktor, Buzuni’nin nokta-i nazarını kabûl etmişti. Vücûda getirdikleri bir âlette akrebin çevrilmesiyle çeyrek, hatta daha ufak fâsılalı seslerin ismâ‘ına imkân hâsıl olmuşdur. Buzuni; bu yeni seslerle ensâl-i âtiyenin kulaklarını terbiye etmek lüzûmunu ileri sürüyor. Fakat, Amerikalı’nın bu şüpheli keşfine Avrupa ehemmiyet etmemiştir.

Buna mukâbil [Yurg Mager] ile [Richard Stein], çeyrek sesleri çıkarmak üzere i‘mâl ettirdikleri bir klavyatör üzerinde yeni bestelerini çalmaktadırlar. Bu eserler; mûsiki âleminde kabûl edilmiştir. Esâsları hakkında kemâl-i ciddiyetle münâkaşa yapılıyor. Bu nev‘i fennî mesâ‘i, şimdiki erbâb-ı sa‘yî ehemmiyetle işgâl etmektedir. Bugün on iki kısma ayrılmış olan oktavin yirmi dörde iblâğ edilmesi fikri ve buna tatbîk edilecek armoni ve diğer mûsiki esâslarının bir servet vücûda getirebilmesi emeli ehemmiyetli bir sûrette intişâr ediyor. [Willi von Möllendorf] [7] bu husûsda muhtelif konferanslar tertîb etmekte ve bu fikir etrâfında ba‘zı besteler vücûda getirmektedir.

Mûsikişinâslar; sadânın bu küçük farklarını bâriz bir sûrette hissedebilirler. Yalnız bu vâdide hâzırlanan eserlerdeki zevkin umûmîleşmesi, daha iyice bir zamâna muhtâcdır. Möllendorf’un piyanosu oktavin yirmi dörde taksîmi esasına müsteniddir. Bu nev‘i bir de armoniyom i‘mâline pek yeni bir zamânda muvaffakiyet hâsıl olmuşdur. Ufak fâsılalı sesleri çıkarmak için en ziyâde müşkilâta üflenerek çalınan sazlarda tesâdüf ediliyor. Yaylı sazda yeni bir usûl-i mesâ‘i ile bu muvaffakiyet kolayca te‘mîn edilir.

Yalnız şunu da i‘tirâf etmek lâzımdır. Bugünkü fennin vesâit-i hâzırasıyla daha pek çok nâşinîde hislerin ve tasvîrlerin ifâdesi ve beyâni-ı rûhî mümkündür. [Brahms]’ın elindeki fen bugün ma‘lûm olan, teknikdi. Fakat; onun yüksek eserleri şahsîliğinin mümtâziyetiyle mâzinin farklı bir sûrette yenilemiştir.

Bundan başka san‘at mutlaka geniş, şümûllü, büyük eserlerde tecelli etmez. Ufak bir şarkının ihtivâ ettiği kıymet-i san‘at, büyük bir senfoniden çok yüksek olabilir. Teknik elde bir vâsıtaadır. Dehâlar onunla mâfevkü’l-hayâl ibdâ‘atta bulunur. Ma‘amâfih; san‘atta dâimi bir hamle-i tekâmül vardır. En yeni tecrübeleri bugünün ihtiyâcları tevlîd etmiştir. Mûsiki helezonlarına pâyân olamaz. Bir dâhi gelir

arkasından fen ve san'at âlemi, heyecânlarının câzibesine kapılır. Fende vaz'iyette mâzinin silsile-i cereyânı fevkinde bir inkılâb vücûda gelir.

[8]

Meşhûr Türk Bestekârları

Dede Efendi

Muharriri

Rauf Yekta

1

Türkler'in büyük bestekârı (Itri)'nin tercüme-i hâlimden bâhis olarak vaktiyle (Tevhîd-i Efkâr) gazetesine yazdığımız makâle münâsebetiyle (Mûsiki Merâklılarında A. H.) imzâlı bir mektûb almış idik. Mektûb sâhibi bizdeki meşâhîr-i mûsikiyenin terâcim-i ahvâline muttali' olmayı pek ziyâde arzu ettiği ve bu maksadla kütübhânelerde bir hayli taharriyâtta bulunduğu hâlde bu mevzû'a dâir hiçbir kitâba tesâdüf edemediğinden şikâyetle arasına bu gibi meşâhîrin hayât ve âsârı hakkında birer makâle yazılması târîh-i mûsikimize mühim bir hizmet olacağını ihtâr ediyordu.

Geçenlerde görüşdüğümüz diğeri bir heveskâr-ı mûsiki de üstâd-ı şehîr (Dede Efendi)'ye dâir bizden ma'lûmât istemiş ve üstâd-ı müşârun-ileyhânın (Damad İbrahim Paşa) devri ricâlinden (!) olduğunu mu'alliminden işitmiş ise de tercüme-i hâlini kimseden öğrenemediğini söylemiş idi.

(Dede Efendi) 1262 târîhinde vefât etmiş pek ma'rûf bir bestekârımızı Lale Devri'nde yaşatacak kadar mûsiki târîhimizin câhili mûsiki mu'allimleri bulunabileceğini doğrusu me'mûl etmezdik; meğerse ne kadar yanılıyor imişiz! Bu bâbda birazda mûsiki muharrirlerimizin kabâhati yok değildir. Öyle yâ, bu gibi meşâhîrin terâcim-i ahvâli tahrîr ve tesbît edilmezse erbâb-ı merâk bunları nerede arayıp bulacak? Reviş-i âhvâl gösteriyor ki meşâhîr-i mûsikiyemiz hakkındaki ma'lûmât ve mesmû'âtımızı bizler de yazmayacak olur isek millî esâtizemizin bir müddet-i muvakkate için ancak isimleri yaşayabilecek ve biraz zamân daha geçtikten sonra belki isimleri de unutulacaktır.

Harb-i Umûmî'den mukaddem Almanya'nın (Leipzig) Şehri kitâbcılarından birinin basdığı bir fihrist elimize geçmiş idi ki münhasiren Alman dâhi-i mûsikisi (Wagner)'in besteleri ve te'lifâtı ile meslek, hayât ve âsârı hakkında Almanya ve memâlik-i sâirede yazılmış bütün kitâbların ve tetebbu'nâmelerin isimlerini hâvi idi. (Wagner) için bir kütübhâne dolusu eser yazılmasına mukâbil, târîh-i mûsikimizde

mevki'i (Wagner)'in Alman mûsikisi târîhindeki mevki'i derecesinde hâiz-i ehemmiyet bulunan (Dede Efendi)mize dâir şimdiye kadar bizde hemen hiçbir şey yazılmamış olmasına ne kadar te'essüf edilse azdır.

[9] Millî kütübhanemizin bu noksânı âcizâne telakki maksadıyla bu büyük mûsiki üstâdımızın hakkında bir kısmını müşârun-ileyhe yetiştirilmiş mevsûkû'l-kilem zevâtan tehkîk ve zabt etmiş, bir kısmını da muhtelif

Resim: Dede Efendi

husûsi mecmû'alarla şâyân-ı i'timâd menâbi'-i sâireden toplamış olduğumuz ma'lûmâtı ber-tafsîl muhterem kâri'lerimize arz etmek istiyoruz. Türk mûsikisi târîhinin pek mühim bir şahsiyeti [10] olan (Dede Efendi)'nin bugün kısm-ı a'zamı, en meşhûr üstâdlarımızın bile meçhûl bulunan safahât-ı hayâtını gösterecek olan bu tettebbu'nâmemizin mûsiki ile alâkadârolanlar tarafından lezzetle okunacağı ümidindeyiz.

On ikinci kurun-ı hicrîde Türkler arasında yetişen mûsikişinâsların şüphesiz en muktediri olub (Dede Efendi) nâmıyla iştihâr eden esbak Sermüezzîn-i Şehriyârî (Hammamîzâde İsmail Dede) 1191 senesi Zilhiccesinin onuncu günü Şehzadebaşı civârında bir hânede doğmuştur. Pederi olan (Süleyman Ağa)'nın mevledi ise eski (Manastır) Vilâyetimizin (Görüce) Sancağı muzâfâtından (Kesriye) kasabası imiş. Süleyman Ağa, vüzerâdan (Sayda) Vâlisi Bosnalı (Cezzâr Ahmed Paşa)'nın bir hayli müddet mühürdârlığında bulunmuş ise de Paşa'nın gaddâr ve sefk-i demâyâ ziyâdece münhemik olmasından dolayı hizmetinden bi'l-istifâ İstanbul'a gelmiş ve Şehzadebaşı'ndaki (Acemoğlu) Hamâmı'nı satın alarak hamâmcılıkla te'mîn-i ma'îşete başlamış idi. Süleyman Ağa, İstanbul'a geldikten bir müddet sonra (Rukiye) isminde bir hânımla izdivâc etmiş ve bu izdivâcdan (Dede Efendi) dünyâyâ gelerek vilâdetinin Kurban Bayramı'nın birinci gününe tesâdüfü münâsebetiyle pederi tarafından (İsmail) tesmiye kılınmıştır.

Küçük İsmail henüz üç dört yaşlarında iken pederi (Acemoğlu) Hamâmı'nın satmış ve (Altımermer)'de (Kuru Sebîl) Mahallesi'nde (Çavuş Hamâmı) ile civârında bir de hâne alarak o mahalleye nakl-i mekân etmiştir. (İsmail) sekiz yaşına gelince (Hekimoğlu Ali Paşa) Câmî'-i şerîfi ittisâlindeki (Çamaşırıcı) Mekteb-i İbtidâiyesi'ne devâma başlamış ve tahsîlini orada ikmâl etmiştir. Bu mektebe devâmı esnâsında (İsmail), sesinin letâfeti ve alelhusûs çocukların mektebe başlanması merâsiminde

(İlahicibaşılık) vazîfesini hüsn-i ifâdaki muvaffakiyeti ile nazar-ı dikkati celb etmekte idi.

Mektebin civârında konağı bulunan o asrın esâtize-i mûsikiyesinden (Uncuzâde Kisedâr-ı Anadolu Seyyid Mehmed Emin Efendi), çocuklarından birinin (Çamaşırıcı) Mektebi'ne başlanması münâsebetiyle(İsmail)'in meftûr olduğu fevkalâde isti'dâd-ı mûsikiyi bilhâssa takdîr ederek (Hamamîzâde)'yi halka-i ta'lîmine almış ve şâkird-i güzînine birçok nefâyis-i âsâr meşk etmiştir. (İsmail)'in ilk mürebbi-i mûsikisi işte bu zâttır ki bilâhire âlem-i mûsikinin rükn-i â'zamı olan (Dede Efendi) gibi bir dâhinin mu'allimi olması dolayısıyla târîh-i mûsikimizde ibkâ-yı nâma [11] muvaffak olmuştur; yoksa tek bir şarkıdan başka eseri bulunmayan (Uncuzâde) nâmının çokdan târîhin zalâm-ı nisyânına karışacağı şüphesiz idi.

Uncuzâde Efendi (İsmail)'e evlâd nazarıyla bakıldığından terbiye-i mûsikiyesine ihtimâmı derecesinde te'mîn-i istikbâlini de düşünmüş ve on dört yaşına gelmiş olan İsmail'in (Baş Muhâsebe) Kalemi'ne çerâğ olmasına delâlet etmiştir. (İsmail) yedi sene kadar hem bu kaleme, hem (Uncuzâde)'nin dersine devâm etmekle berâber Pazartesi ve Perşembe günleri de (Yenikapı) Mevlevihânesi'ne müdâvemetle o târîhlerde postnişîn-i dergâh bulunan (Şeyh Ali Nutki Dede Efendi)'den fenn-i mûsikinin dekâyıkını ta'allüm ettiği cihetle az vakitte pek çok ilerlemiş idi; o derecede ki (İsmail)'in fart-ı isti'dâdına hayrân olan (Ali Nutki Dede) bir gün şâkirdini takdîren:

-Oğlum! Mûsiki fenni sana bir mevhibe-i ilâhiye! Öyle görüyorum ki istikbâlin en büyük üstâdı olacaksın; cenâb-ı Hakk feyzini müzdâd etsin.

Demeye mecbûr olmuştu. (Ali Nutki Dede) ile (İsmail) arasındaki münâsebet, "üstâd-şâkird" mertebesinde kalmayarak "übüvvet-bünüvvet" derecesini bulmuş ve Şeyh Efendi, İsmail'i evlâdı gibi sevmekte bulunmuş idi. Evvel emirde mûsiki ta'allümü vesilesiyle dergâha devâma başlayarak sonraları "mukâbele"lerde dahi isbât-ı vücûd eden (İsmail) –bu mülâzemetleri sebebiyle olacak ki- tarîkat-ı aliyye-i Mevlevîyeye karşı pek samîmî bir incizâb hissetmekte idi. Mevlevîliğe olan muhabbetinin günden güne kuvvetlendiğini gören (İsmail) nihâyet bu meyl-i vicdânîsine mukâvemet edemeyecek bir hâle gelir; 1212 târîhinde bir gün dergâha gidib doğruca şeyh efendinin yanına çıkarak:

-Efendim! Fakîriniz artık kalemi filân terk edib kabûl buyurursanız bugünden i'tibâren bu tarîk-i âliye büsbütün dehâlet arzusundayım; "ikrâr vereceğim"....

Der. (Nutki Dede) dahi cevâben:

-Oğlum! Pekâlâ ama burası tekkedir; çilekeşlik kolay değildir, sonra yapamazsan nâfile bu işe girme; çünkü burada insâna sırasına göre odun yarıcılık da yaptırırlar...

Me'âlinde sözlerle mevlevî çilesinin müşkilâtından bahseder ise de dervîş-i nev-niyâz, her türlü hizmette kusûr etmemeye çalışacağını te'mîn ile çilekeşliğe kabûlünü musırren ricâ eder. Hâlbuki İsmail'in ebeveyni yegâne oğullarının bu sûretle dervîş olmasına hiç de râzı değiller imiş; şeyh efendi bundan haberdâr olduğu için bu husûsda evvelâ rızây-ı ebeveynin istihsâli şart olduğunu söyler. Ma'ahazâ (İsmail)'in fevkalâde ısrârı üzerine ebeveyni de muvâfakatlarını hazret-i şeyhe bildirmeye mecbûr olurlar; (İsmail) de merâmına ererek şeyhi (Ali Nutki Dede)'nin dergâhda elyevm mahfûz bulunan husûsî mecmû'asının:

[12] (Zamân-ı meşihatimizde dergâh-ı aliyeye çile çıkarıb)
(dervîş olmaya gelen cânlar)

Serlevhalı kısmında muharrer olduğu üzere 18 Zilhicce 1212 târihine müsâdif Cumartesi günü (21) yaşında olduğu hâlde (Matbah-ı Mevlânâ) hizmetine dâhil olur.

Yine bu mecmû'anın (Semâ'-ı şerîfi meşk edib mukâbele-i şerîfeye giren canlar) faslının nihâyetindeki kayda nazarân (Dervîş İsmail) matbahında çile çıkarır iken semâ'zenliği temeşşuk etmiş ve sene-i merkûme Teşrîn-i evvelinin 14üncü Perşembe günü ilk def'a semâ'hâne-i feyz ve i'tilâda tenevvüre küşâ olmuşdur.

(Dervîş İsmail)'in çileye girmesinden bir müddet sonra pederi Süleyman Ağa'nın irtihâli vukû' bulur. (İsmail), pederinden kendisine intikâl eden hamâmı hemen satmak ister; vâlidesi (Rukiye Hânım) buna mûmâna'ata kıyâm ederse de kadıncağız küçüklüğünden beri pek sevdiği ve ziyâdece yüz verdiği oğluna söz geçiremediğinden nihâyet hamâm satılarak parasıyla dergâhda müte'addid "âyîn-i cem"ler ziyâfetler yapılır, hamâmın parası da bu sûretle suyunu çeker!....

(Dervîş İsmail), çileye girdiğinin ikinci senesinde en nefis âsârından biri olan:

Zülfündedir benim baht-ı siyâhım

Güfteli meşhûr (bûselik) şarkısını bestelemiş idi. Bu şarkı sür'atle mehâfil-i mûsikiyeye aksederek herkes tarafından pek ziyâde beğeniliyor ve mü'essiriyetin (Yenikapı) Mevlevîhânesi çilekeşlerinden olduğu anlaşılınca bu derece üstâdâne bir şarkıyı besteleyen dervîşi görmek için birçok mûsiki merâklıları dergâha gelib:

-Burada bir Dervîş İsmail var imiş, görmek isteriz...

Demekle başlarlar. Dergâhdakiler bittabi‘ halkın bu tehâcümünden memnûn olmazlar. Ma‘mâfih şarkının şöhreti gittikçe artmakta olduğundan hanendegân-ı şehriyârî tarafından temeşşük edilerek (Selim-i Sâlis)’in huzûrunda okunur; şarkı, pâdişâhın cidden hoşuna gittiğinden bestekârının sarâyâya celbi hakkında irâde sâdir olur. Bunun üzerine musâhiblerden (Vardakosta Ahmed Ağa) dergâha gelib irâde-i seniyyeyi teblîğ ve müsâ‘ade edince şeyh efendi:

-Emr-i şâhâneleri baş üstüne, ancak kendisi çilededir, çilesi de iki seneye bâliğ oldu, tarîkimizin usûlü îcâbınca gece hâricde kalamaz; ricâ ederim her hâlde akşam ezânından evvel dergâha avdet etsin...

Diyerek Dervîş İsmail Musâhib Ahmed Ağa’ya terfîkân (Topkapı) Sarâyı’na gönderir. (Selim-i [13] Sâlis) İsmail’i derhâl huzûruna kabûl ile birçok iltifâtlardan sonra (bûselik) şarkısını okutur; şarkı pâdişâhın o derece mahzûziyetini mûcib olur ki bir def‘a daha okumasını irâde buyurur. Bunun üzerine (Selim-i Sâlis) İsmail’i atıyye-i seniyye ile taltîf ve dergâha i‘âde eder.

(Dervîş İsmail) sarâydan çıktığı vakit akşam ezânına ancak bir sâ‘at kaldığından koşmaya başlayıp yol üzerinde bulunan vâlidesinin hânesine uğrar, kapı açılınca:

-Anneciğim! Hamâmı sattık da parasını tekkede dervîşlere yedirdik diye bana darılmış idin; bak işte pîrîm bana neler ihsân etti...

Diyerek atıyyeyi hâvi keseyi içeri atar ve alelacele kapıyı kapayıp vakt ü zamânıyla dergâha yetişir.

1215 senesi Ramazân-ı şerîfine müsâdifdir ki Dervîş İsmail (bin bir) günden ibâret olan çile müddetini ikmâl etmesiyle (Dede) unvânını almış ve dergâhın kendisine tahsîs edilen bir “hücre”sine çekilmiş idi.

(Dede)’nin bundan sonraki hayât-ı mûsikiyesinden gelecek makâlelerimizde bahsolunacaktır.

[14]

Union Française'de Cuma Konserleri

Muharriri

Ekrem Besim

Viyolonist Mu'allim Zeki Bey'in idâresinde Makâm-ı Mu'allây-ı Hilâfet Orkestrası'nın her Cuma günü (Union Fransız) Salonu'nda verdiği konser senfonikler halkımızın mütezâyid-i rağbetine mazhar olmaktadır. Şu müşâhadeyi iki muhtelif nokta-i nazardan tahlîl edecek olur isek her hâlde memnûniyet-bahş netîceler elde ederiz.

Evvelâ halk nokta-i nazarından: geçen ve evvelki senelerde yine aynı orkestra, Cuma günleri yine konser senfonikler verir idi. Lakin hâzırûn meyânında pekçok ecnebiler olduğu hâlde pek de az Türk vardı. Bu, sene salon lebâleb Türkler ile doludur. Her hâlde İstanbul âhâlisinin mûsikiye ne kadar rağbet ettiği ve vâdi-i mûsikide de ne kadar çabuk tekemmül etmekte olduğu bununla sâbittir.

Her konserde İstanbulumuzun tanınmış âilelerine mensûb bir çoğu hanım ve beyefendiler ile Zeki Bey'in da'vetiye ile celb ettiği tâlibe ve talebe zümresini de gördük. Gençlerin her Cuma iştiyâk ile konserlere şitâbı memleketimizin müstakbelde mûsiki hayâtı hakkında şimdiden pek büyük ümîdler beslememize hak verdirir.

Sâniyen orkestra nokta-i nazarından: geçen ve evvelki senelere nisbeten orkestranın çaldığı eserler meyânında pekçok yeni parçalar gördük ki, bu da üstâd-ı muhterem Zeki Bey'in demir eli altında orkestranın ciddi çalıştığına bir delildir. Vahdet-i âhenk nokta-i nazarından hey'et-i mûsikiyenin vaz'iyetini de tedkîk edecek olur isek yine, a'zamî sa'y ü gayret netîcesi olarak serî' bir tekemmül müşâhade ediyoruz. Her orkestranın yegâne gâyesi eczây-ı muhtelifesinde bir "berâberlik" te'mînidir ki hilâfet mûsikasını bu berâberliği te'mîn etmiştir. Her hâlde Harb-i Umûmî esnâsında hey'et-i mûsikiyenin Avrupa seyâhati işbu berâberlik cihetinde yardım etmiş ise de, bir cihetten a'zânın bunu tamâmıyla idrâk edib mesâ'inin bu noktaya ma'tûf bulunması diğer cihetten orkestranın senelerden beri aynı idâre tahtında ve bilhâssa Zeki Beyimiz gibi pek muktedir ve liyâkatli "şefin" taht-ı idâresinde bulunması mevzû'-i bahis olan tekâmülü ve berâberliği te'mîn etmiştir. Orkestrada genç unsurun bulunması kendisine yeni bir kuvvet bahşetti. Geçen ve evvelki senelerde gençlerde müşâhade ettiğimiz tereddüd bu sene zâil olmuştur. Herhâlde bunların mütemâdiyen dört beş yüz kişi huzûrunda çalmaları, kendilerine daha ziyâde i'timâd vermiş, gençleri âdetâ pişirmiştir.

[15] Bütün bu evsâf-ı mümeyyize arasında yine şehrimizin yegâne orkestra unvânını bi-hakkin ihrâz edebilmiş olan hey'et-i mûsikiyede ufak tefek nevâkıs da vardır. Meselâ kemanların adeden azlığı bütün sazların –ma'denîlerin de- iştirâk ettiği parçalarda yedi birinci ve altı ikinci kemân pek zayıf kalıyor ve bittabi' ba'zen bunların sesi tamâmen kapanıyor. Ümîd edelim ki gelecek sene orkestrada on dört birinci ve o kadar da ikinci kemân görürüz. Sonra, sırf tahta sazların icrâ ettiği ba'zı geçidlerde (fagot)un mühim rolü olduğu hâlde, lâyıkiyle bu rolü ifâ etmiyor. Bu da zannederim fagot san'atkârının cesâretsizliğinden ileri geliyor. Ma'amâfih arz olunduğu gibi orkestranın ba'zı aksâmının gayr-ı mütecânis olmasına rağmen programlar büyük bir muvaffakiyetle icrâ olunmaktadır. Bu muvaffakiyetin en mühim âmili Zeki Bey'in tarz-ı idâresidir. Üstâd-ı muhterem her sâzın ayrı vazîfesini tamâmiyle müdrük, bununla berâber hey'et-i umûmiyenin âhengine son derecede ri'âyetkâr bir şef, Türkler'in bu vâdide yegâne medâr-ı iftihârı bir san'atkârdır. Yardımcıları da yok değil! Talebesi kemân birincisi Halil, flüt birincisi Kadri, klarnet birincisi İhsan Beyler partilerini pek san'atkârâne icrâ ediyorlar. Kendileri orkestranın bir direğidirler.

Şimdiye kadar Cuma günleri çalınan âsâr pek mütenevvi' olub ezvâk-ı muhtelifeyi tatmîn edecek mâhiyettedirler. Programların birinci kısmını (klasik)lerden müntehib bir senfoni ikinci kısmı ise (romantik) ve (modern) mü'elliflerin âsârı teşkil ediyordu. Senfonilerden (Haydn) ve (Mendelssohn)'un eserleri çalındıktan sonra şimdi (Beethoven) serisi başlamış ve beş senfoni de icrâ edilmiştir. Dokuzuncu senfoninin icrâsı İstanbul'da mümkün değil gibidir. Çünkü mühim bir koronun iştirâki elzem olduğundan bu uzvî şehrimizde tedârik etmek bilmem ne dereceye kadar kâbil olur. Belki Ruslar'dan mürekkeb bir koronun iştirâkiyle dokuzuncu senfoni icrâ olunabilirdi. Lakin bunların da eserin seviyesinde olub olmadığını bilmediğimizden bu husûsda bir şey söylemek câiz değildir. Herhâlde Zeki Bey de bunu düşünmüş olacaktır. Ma'ahazâ üstâd-ı muhterem bize dokuzuncu senfoniye dinletirse çok minnetdâr oluruz. Programlarda (Debussy)'nin eserleri büyük bir mevki'-i işgâl etmektedir. Son konserlerde ise İstanbul'da ilk def'a olmak üzere Rimsky-Korsakov'un bir eseriyle Schuman'dan Genevive uvertürü ve Liszt'den prelüdlere çalındı. Konserlere iki def'ada Mösyö Heke mehâret-i san'atkârânesiyle iştirâk etti. Bir def'asında Frank'ın varyasyon senfonik nâm eserini diğerinde de Liszt'in birinci konserini büyük bir muvaffakiyetle çaldı.

Görülüyor ki programların tertibinde her mektebden eserler idhâl olunuyor. Bunun da halkımızın terbiye-i mûsikiyesine çok hizmet edeceği âşikârdır.

[16]

Mûsiki ve Halk Terbiyesi

Muharriri

İbrahim Alâaddin

İki bin sene evvel bile ma'nevi ve ahlâkî terbiyenin en mühim âmili tanınan mûsiki için bugün aynı vazîfe ve ehemmiyeti tekrâr ve isbâta çalışmaya elbette ihtiyâç yoktur. Husûsuyla on seneden beri resmî mekteb programlarımızda teganni ve mûsiki de dâhil bulunuyor.

Fakat memleket yeniden dünyâyâ gelmiş gibi deðişdi. Halka bir ân evvel kıymet vermek ittihâz ettiğimiz şekl-i hayât ve tarz-ı idârenin zarûri bir netîcesidir. Terbiyede âmil olan her vâsitayı bu maksada tevcîh ve imâle etmeyi düşünmeli değilmiyiz?

Ma'lûmdur ki son zamânlara kadar hemen her yerde nefis san'atlar ancak yüksek sınıflara, rengînlere hâs gibiydi. Halkın kendine mahsûs tabî'i ve samîmî şi'irleri, şarkıları, hatta resimleri bulursa bile bütün bu mecmû'a-i bedî'iyât kendi hayâtı gibi ibtidâî ve münhat idi. Buna mukâbil münevver ve mümtâz denemelerin ince zevk ve san'atı da tabî'ilik ve samîmiyet i'tibarıyla zayıf bulunuyor, çünkü halka temâs ile hayât almıyordu.

Demokrat memleketlerin bu hâli düşünen âzami on beş yirmi seneden beri (San'at-terbiye) (halk ve san'at) (âilede sanâyi'-i nefîse) ilh. gibi isimlerle birtakım cem'iyetler teşkîl ediyorlar ki bu cem'iyetlerin gâyeleri nefis san'atların her şü'besini halka ta'mîm ve teşmîl etmek, halk kitlesini nefis san'atların kudreti ve san'atları da halkın sirâyet-i samîmiyeti ile yükseltmektir.

Bizim memleketimiz için bu nev'i mesâ'ie belki her yerden fazla ihtiyâç vardır; bilhâssa mûsiki sâhasında. Çünkü hissiyâtın mürebbisi ve heyecânların sâiki olmak i'tibarıyla hiçbir san'at-ı mûsiki derecesinde kudretli değildir.

Bugünkü mûsikimizin hayât ve ihtiyâcımıza uygun bir terbiye vâsıtası olduğunu kimse iddi'â edemez zannederim.

Hatta eski ve kıymetli bestelerimizi halka ta'mîm etmeyi ben divân edebiyâtını ibtidâîlerde ta'lîm kadar yanlış buluyorum. Bize geniş sedirlerde bağdaş kuranları gaşy ve mest eden baygın nağmeler değil, rûha heyecân ve hareket kudreti isâle eden elhân lâzım. Yunan-ı kadîmde milleti rehâvete sevk eden nağmâtı

men‘ ettikleri gibi bizde bu nev‘iden şarkılarımızı ve bestelerimizi kâbil olsa da müskirât gibi men‘ veyâ takyîd edebilseydik diyorum.

[17] Zâten halk terbiyesinde âmil olacak mûsikinın bütün hayâta intibâk edecek sûrette çalak ve mütehavvil olması lâzım gelmez mi? Bedevi veyâ medeni her seviyedeki insânın bütün merâhil-i ömründe bir nev‘i nağme veyâ bestenin yeri var. Çocuklar uykularını, oyunlarını, gençler sa‘yılarını ve sevdâlarını, çobanlar inzivâlarını, mü‘minler du‘a ve ibâdetini, ihtiyârlar uzlet ve sükûnetini dâimâ bir başka âhengin refâkatiyle temdîd ve tesliye ederler. Hâlbuki biz, meselâ ihtiyârlar meclisinde güzeldir diye bir ninniye veyâ havâi gençler mahfilinde zâhidâne bir besteyi terennüm etmekden hâlâ vazgeçmiyoruz.

Mûsikiyi bir terbiye vâsıtası olarak resmen kabûl etmiş olmamıza rağmen (gınâ) dersi programlarımızda elân fazla bir zinetmiş gibi durmaktadır. Hiçbir zamân ona meselâ târîh vetâ coğrafya kadar ehemmiyet verilemedi. Hâlbuki gınâ temrînleri ferdî ve ictimâ‘î melekâtın, bilhâssa hissiyâtın kemâli için şüphesiz bu derslere fâikdir. “Jean Jacques Rousseau ”nun “İnsânlar konuşmadan evvel terennüm ediyorlardı” demesi sâbit olmasa bile terennümün insân için lisân kadar tabî‘i bir ihtiyâc olduğu âşikârdır.

Ma‘amâfih çocukların ve gençlerin ihtiyâclarına tekâbül edecek eserler bulunmadığı veyâ mevcûd olan pek az eserde ta‘ammüm etmediği, hele kâfi mikdâr ve ehliyyette mu‘allimlerin olmadığı da düşünülürse programlardaki mûsikinın fazla bir süs hâlinde kalmasını tabî‘i görmelidir.

Telakkiler, eserler ve mu‘allimler üzerinde ancak (Dârülelhânlar)ın fi‘ilî delâletleri müessir olabilecektir. Demek ki (Dârülelhân) mûsiki gibi en kâdir ve cihân-şümûl bir vâsıta ile halkın terbiyesine istikâmet verebilecek bir mevki‘ide bulunuyor.

Şarkılar a‘sâr ve ensâl-i müstakbeleyi yekdiğerine rabt etmekde hâdim olduğu için bu vazîfe son derecede mühim ve nâziktir.

Vaktiyle (Perikles)’in hocası “Damon” bir kavmin âdât ve an‘anâtını taklîb etmek için rebâbına bir tel ilâve veyâ ondan bir tel tarh etmek kâfidir” dermiş.

Bu ehemmiyeti “Anatole France”ın şu cümleleri ne güzel ifâde ediyor:

“Çocuklar şarkı söyleyerek geçiyorlar. Tıpkı bülbüller gibi teganni ediyorlar. Çünkü onların da bülbül gibi bir neşe-i kalbleri var. Teganni ettikleri eski şarkıyı nineleri de küçükken söylemişlerdi. Ve bir gün torunları da aynı şarkıyı söyleyecekler. Şarkılar; lâyemût tayflar gibi a‘sâr içinde dudakdan dudağa uçarlar.

Dudaklar bir gün renklerini kaybedip sükût ederler. Fakat şarkı dâimâ uçmakta devâm eder...”

[18]

Tanburî Cemil Bey

Muharriri

Musa Süreyya

Mûsikinin büyük san‘atkârları iki nev‘i isti‘dâdı hâiz olarak yaratılmışdır. “İcrâ kudreti” ve “hissiyât ile çalma” kâbiliyeti. Bu nev‘i mûsiki üstâdları en müşkil besteleri pek suhûletle çalarlar. Aynı zamânda teheyüclerini ince, derin bir duygu ile ifâde ederler. İcrâ kudreti, devâmlı ve metodik mesâ‘i ile elde edilebilir. Bununla berâber sükunet, i‘tidâl, hâfıza gibi kıymetli ba‘zı evsâfa da

Resim: Tanburî Merhûm Cemil Bey

mâlik bulunmak îcâb eder. İcrâda irâdeli, tereddüdlere sevk edecek fart-ı heyecân, acûl olmak za‘afi, hâfizadan mahrûmiyet, muntazam ve sayamamak her türlü gayrete rağmen icrâ melekesini iktisâb etmeye mâni‘dir. İcrâ kudretini te‘mîn etmek, san‘atkâr olmak için kâfi olamaz. Yalnız bu meziyetlerle iktifâya rızâ gösterenler, ekseriyâ san‘atkârlıktan uzak kalırlar. Çalınan [19] parçalara bir de rûh ve hissiyât ilâve edilmesi ihmâl olunamaz. Bunun için ayrıca bir isti‘dâda ihtiyâc vardır. Fıtrat, mûsikide heyecân kâbiliyetlerinin teblîği için insânlara muhtelif derecelerde liyâkat-i âhenk tevzî‘ etmiştir. Fazla nasîbedâr olanlar mütekâmil bir kudret-i icrâiyeye mâlikseler, büyük san‘atkâr vasfını kazanırlar.

Cemil Bey merhûm, işte bu iki kudret ve kâbiliyeti kendi rûhunda kemâliyle toplamış, tanburun tarz-ı terennümünde yeni bir yolun mebd‘i, edâ ve ifâdede müstesnâ husûsiyeti hâiz bir üstâd-ı san‘attı. Tanburî, lavtayı, kemençeyi, viyolonseli aynı derecede kudret ve mahâretle çalardı. Fakat rûhuna en yakın olanı tanıyordu. Hissiyâtının samîmî heyecânlarını bu sazla ifâde ederdi. En serî‘ nağmeleri suhûletle yapar ve bütün sesler vüzûh ile iştilirdi muhtelif makâmlara âid eserleri, herhangi bir sesden başlayarak muvaffakiyetle çalardı. Sazlarının vüs‘at-i icrâiyesi dâhilinde ne yapılmak mümkünse onu icrâyaya muvaffak olurdu. Mûsiki parçalarında tekerrür eden nağmeleri, her def‘asında başka bir tenevvü‘le çalardı. Yüksek kudreti, bu vâdide bedî‘alar ibdâ‘ına müsâ‘iddi. Teknikde tekemmül etmiş bir san‘atkârdı. Âsâr-ı

mûsikiyeye ilâve ettiği rûh ve hissiyât i'tibârıyla da mümtâz bir şahsiyet olmuşdu. Her nev'i ihtisâsâtı, büyük bir belâgatla sazına söyletirdi.

Cemil Bey'in ince san'atı bilhâssa taksîmlerde tecelli ederdi. Her taksîmi kıymetli bir eser, yüksek bir beste idi. Mûsikinin bu nev'inde nihâyetsiz bir hazîne-i ilhâmâta mâlikdi. Sazını eline aldığı zamân efkâr ve hissiyâtını istediği tarz ve edâda ifâde ederdi. Husûsî bir üslûbu vardı. Mâzi ile alâkası kesilmişdi. Eski mûsikinin ilahî ve semâvî esrârına fikren vâkıfdı, fakat dergâh mûsikisinden tamâmıyla ayrılmı olarak doğrudan doğruya rûhunun acı hasretlerini terennüm ederdi. Bütün nağmeleri bir te'essürdü. Rûhunda ebedî bir mâtemin hicrânları vardı. Taksîmlerinde bir müteverrim melâli gizlenmişdi. Çıkardığı sesler, hassâsiyet içinde bir feryâddi.

Bestekârlığa merâkı azdı. Hislerini makâmve usûlün kayıtlarına ve şerâitine tâbi tutamazdı. Coşkun duygularını, şahsîliğinin hür ilhâmlarıyla teblîğ ederdi. Mahdûd eserler meydâna çıkarmışdı. Son senelerde mûsikimiz, rûhundan ve âsâletinden çok şeyler kaybediyordu. Ortalığa âdi ve kıymetsiz nağmeler yapılmışdı. Bu esnâda Cemil Bey'in mahdûd besteleri mûsiki hayâtına yeni bir rûh nefhetti. Bunlar kısa bir devre zarfında birbirini müte'akib bestelenmişdi. İ'lân-ı hürriyetten sonra her sâhada yeni fa'âliyetler tezâhür ediyordu. Cemil Bey de heyecânlanmışdı. Kendisiyle berâber Hüsameddin Bey ve ben muntazam ictimâ'alara başlamışdık. Maksudumuz eski üstâdların bestelerini ihyâ etmekdi. Yalnız mâziye merbût kalmakla iktifâyâ râzı olmuyorduk. Yeni emellerimiz de vardı. O zamân terennüm edilmeyen şedd-i arabân, ferahfezâ ve sûzidilâra gibi nâdîde fasıllar [20] üzerinde çalışıyorduk. Bunlar için yeni peşrevler ve semâ'iler yapılması düşünölmüşdü. Cemil bey kısa bir zamân zarfında bugünün meşhûr eserlerini meydâna çıkardı. Mûsiki zevkiyle müteheyyic olduğu vakitlerde sür'atle besteliyor, bir günde bir peşrevi ikmâl ediyordu. Bu muvaffakiyeti bestekârlığa âid kâbiliyetinin kemâline delâlet eder.

Eserleri i'tinâlı tedkîke mazhar olunca eski âsâra nisbetle bâriz farkları derhâl görülür. Bestelerinde bilhâssa icrâsı müşkil olan serî' ve nâşinîde nağmelere tesâdüf edilir. İcrâ husûsunda müterakki olmayanlar, âhenginin zevkini vermekde izhâr-ı acz eder. Semâ'ilerinin dördüncü hâneleri ekseriyetle alafranga ve periyodik olarak terkîb edilmişdir. Bu nev'i besteleri ilhâm ve rûh i'tibârıyla da yenidir. Üslûbu dînî olmadığı gibi son senelerin mütereddi mey âlemlerinin âsâletten mahrûm evsâfi da yokdur. Cemil Bey umûmiyet i'tibârıyla da şark mûsikisine "jilyete" denilen sür'ati vermişdir. Taksîmlerindeki serî' icrâ'ât, eserlerinin ba'zı yerlerindeki kolay cereyânlı nağmeler, mûsiki hayâtında mühim te'sîrler husûlüne sebep olmuşdur. Bu meziyetini

gerek taksîmlerinde gerek diğerk âsârında ma'kûl bir sûrette isti'mâl etmiş, aynı zamânda şark mûsikisinin rûh ve âsâletini de muhâfazaya muvaffak olmuşdur. İhtiyâr ettiği sür'at son devrin ifrâtkârlığından âridir.

Eski zamânlarda mûsiki mahdûd zümrelere münhasırdı. Mûsikinin terbiye ve tehzîbindeki nüfuzu tamâmıyla ma'lûm değildi. Mekteplerde mûsiki tedrisâtı yokdu. Âilelerde de nağmelerin lüzûm-ı terbiyevîsi takdîr edilmemişdi. Cemil Bey'in müstesnâ muvaffakiyeti pek çok kimseleri teshîr etmiş, mûsikiye karşı meyl ü rağbet uyandırmışdı. Samîmî duyguları, yeni ifâdesiyle gönüllere heyecân tevzî' ediyordu. Mûsikinin halk arasında ta'ammüm ve intişârına Cemil Bey'in te'sîr-i mühimmî olduğunu kabûl etmek târîhî bir hakîkate tercümân olmak demektir. San'atına iştiyâk hissedenler pek çokdu. Fonoğraflar ve gramofonlar vâsıtasıyla şöhreti memleketimizin her tarafına yayılmışdır. Yüksek san'atından istifâde etmek üzere vatanın muhtelif taraflarından da'vet edilirdi. Bir def'asında Edirne'ye birlikde gitmiştik; Cemil Bey kıymetli bir muhît takdîr arasında hüsn-i kabûle mazhariyetinin hâtırasını muhâfaza ediyordu. Gönlünde Avrupa'ya azîmet etmek, orada san'atını icrâya başka ve yeni bir muhît bulmak arzusu vardı. Garbın i'tiyâdları hakkında vâzih fikirleri yokdu. Orada başka bir âlemin husûsî bestelerini heyecânla hissedecekler zannediyordu. Bu esnâda ben ikmâl-i tahsîl için Berlin Konservatuari'na gitmiştim. Bir müddet sonra böyle bir seyâhat icrâsına âid tasavvurâtından bâhis bir mektûbu gelmişdi. Târîh-i mûsikimizde geniş bir mevki'i hâiz olan bir san'atkârın efkârını ihtivâ eden bu mektûbu kıymetli bir hâtıra olmak üzere aynen derc ediyorum.

[21] Mu'azzez ve muhterem kardeşim Süreyya Beyefendi'ye

Berlin'e azîmetinizden beri mektûb yazamadığımdan ve bu cevâbnâmemin de meşgûliyet ve telâş ile te'ehhur takdîminden dolayı ne kadar müte'essir ve mahcûb olduğumu ta'rîf edemem. Siz yine kusûruma bakmayıb birkaç def'adır lütüfnâme-i birâderiniz ile taltîfime himmet ediyorsunuz. Buna da nasıl teşekkür edeceğimi bilemem. Tahmîniniz pek doğru: Bu yazmamak değil yazmak isteyib de yazamamaktır ki kendinizde de vâki' olduğunu söylediğiniz bu hâl bir dereceye kadar ma'zeret addolunabilir. Maksad-ı asli olan sıhhat ve âfiyet haberinizi aldıktan sonra mektûb yazmak birçok meşâgiliniz esnâsında sizi bir kat daha işgâl demek olacağını bir aralık düşünmüş bir def'asında da yani evvelki mektûbunuza cevâben yazıb hâzırladığım müsveddeyi adresinizi nasılsa kaybettiğim ve İbrahim Beyefendi'yi görüb tekrâr tahkik edemediğim için tebyîz ve takdîm edememişdim,

Hülâsa meftûn-ı mezâyâ ve fazâiliniz olan benim gibi bir muhibb-i hakîki ve hâlisinizin ihmâl ve seyyi'atla ithâmına asla vesîle olamayacak o gibi â'zâr ve mevânî'yle şimdiye kadar bir şey yazamadım. İnşâllah bu vazîfeyi îfâda bundan böyle terâhi etmem. Siz yine ricâ ederim benim gibi [22] husûsâtta vâki' olan server-i havâlîğima bakmayarak arasıra mektûbunuzla taltîf ediniz. Ahvâl-i âcizâneme gelince başlıca meşgalem hâtrâtınızı tekrâr râhatınızı âfiyetinizi muvaffakiyetinizi temennidir. Te'mîn ederim ki âlâmını, ancak bi'l-izz ve'l-âfiye avdetinizi düşünerek ta'dîl edebildiğim müfârakatınızdan sonra hâlâ devâm eden bir yalnızlık bir bîkeslik hissetmeye başladım. Burada iken kudümünüzü tebşîr için şu azimetgâhın kapısına vurduğunuz (dört darbe) tek tınıtısi hâlâ kulağımdadır. Odamın duvarındaki mevki'-i ihtirâmından ve pîş-i çeşm-i tahassürümden asla ayrılmayan girift dolgun mühtezz müessir muganniyâtınızı dâimâ bana ihtâr etmektedir. Her ne hâl ise inşâllah pek uzamaz yakında teşerrûf ve mülâkât müyesser olur gelecek sene İstanbul'a teşrîf buyurulacağı haberiyle mübeşşir ve mesrûr oldum. Burada da konuştuğumuz vechile Berlin'e azîmetim hakkında vâki' olacak delâlet-i birâderîlerine şimdiden teşekkür ederim oraca Türk enstrümanları dinlemeye merâk, bizce bu seyâhatte bir istifâde bulunub bulunmadığını ta'yîn size âiddir. Ubûdiyetinizden ve hakkımdaki teveccühünüzden emîn ve ümîdvârım. İnşâllah himmet ve delâlet-i birâderîlerine şu muvaffakiyet hâsıl olur. Mûsikimizi Avrupalılar'a tanıttırmak zamânı çokdan gelib geçdi. Türklüğün Osmanlılığın [23] iyi şeylerini âsâr-ı nefsesini görmek işitmek husûsunda merâkı olan şimdiye kadar mûsiki-i Osmanîye âid bu gibi şeyler dinlememiş olduklarına şüphe olmayan o medenilere ney ve tanburumuzla bir hayli şeyler ismâ' ve izâka edebiliriz. Eskiden onlar buraya gelib dinlerler yani dinleyecek mevâki' ve mehâfil ve hakîkî erbâb-ı san'at bulurlar imiş şimdi bizim onların nezdine gitmemiz zarûriyât-ı ahvâlden görünüyor. Bunları beyândan maksadım Avrupa'ya gidecek onlarca henüz nâşinîde bir hey'et-i mûsikiyenin rağbet göreceğine kâni' olduğumu ve vakt-i merhûnu gelince refâkatınızda bu seyâhati yapmakda tereddüd etmeyeceğimi bildirmektir. Bâki karîben müşerref ve mülâkât selâm ve ihtirâm-ı mahsûsî ve samîmâne sevgili ve muhterem kardeşim beni ma'zûr görmenizi ve hâtırdan çıkarmayarak ara sıra mektûblarınızla taltîf etmenizi tekrâr ricâ ile hatm-i kelâm eylerim fi 3 Teşrîn-i sâni sene 327

Muhibb-i muhlisiniz

H. Celil

Hüsameddin Bey'in adresi Düyûn-ı Umûmiye Muhâsebe Kalemi'dir. Yazın Anadoluhisarı'nda oturuyor idi. İstanbul'a indi mi inmedi mi bilmem herhâlde me'mûriyet adresinin tasrîhiyle mektûbu bana gönderir iseniz ben kendisine îsâl ederim.

[24]

(Dârülelhân)lar Târîhine Bir Nazar

Muharriri

Rauf Yekta

Avrupa'da mûsiki ta'îmi için açılan büyük mekteblere (konservatuar) nâmı veriliyor ki bizde buna mukâbil (dârülelhân) ta'bîri kabûl edilmiştir. Bu mekteblerin maksad-ı te'sîsi bestekâr, mûsiki mu'allimi, hânende, sâzende yetiştirmekdir. Mûsikinin muhtelif şu'abeleri ciddi bir sûrette ta'îm edilen bu mekteplerde tadrîsât ekseriyetle meccânen olub ba'zılarında dahi talebenin az bir miktarda tahsîsâtı vardır.

Ba'zı müellifler (konservatuar) lafzının Fransızca "conservation" kelimesinden alındığını ve bunun sebebi de dârülelhânların mûsiki-i hakîkiyi "muhâfaza" maksadıyla te'sîs edilmesi olacağını zannetmişler ise de bu zanları doğru değildir; çünkü bu lafz, İtalyanca conservatorio'dan me'hûz olduğu cihetle "melce" "dârüleytâm" ma'nâlarını ifâde eder. Vâkı'a en evvel ihdâs edilen konservatuarlar bir nev'i "dârüleytâm" hâlinde olarak bu mü'esseselere alınan çocukların mûsikiye kâbiliyeti bulunanlarına mûsiki tâlîm olunur idi.

Avrupa'da ilk def'a olarak mûsiki mektepleri İtalya'nın (NaPauli) şehrinde te'sîs edilmiştir. Memâlik-i sâirede muahharân açılan mekteblere numûne ittihâz edilen ve iki yüz seneyi mütecâviz bir zamân zarfında İtalya'nın medâr-ı iftihârı olan mûsiki üstâdlarını yetiştiren bu mekteblerin sûreti te'sîsi hakkındaki ma'lûmât-ı târîhiye bizce mûcib-i istifâde olduğu gibi Avrupa'nın meşhûr şehirlerinde bulunan diğer konservatuarların târîhi de şâyân-ı mütâla'a safahâtı hâvi bulunduğundan bu mü'esseselere dâir sebk eden tettebbu'atımız netâciyinin mecmû'amızla neşrini münâsib addediyoruz.

1350 târîh-i mîlâdisine doğru İtalya'nın cenûb taraflarında mûsiki alemi, birçok asırlardan beri daldığı metrûkiyet uykusundan uyanmaya başlamışdı. Roma'da, NaPauli'de ibtidâ kilise mûsikisinin ıslâhına gayret edildi; o zamâna kadar gâyet sâde terennümâtta müteşekkil olan bu mûsiki, dört muganni tarafından terennüm edilmeye mahsûs parçalar ve sâir eserler tanzîm ve tertîbi ile bir tarz-ı nevîne mûnkalib oldu. Bu tertîbât mûcibince bir taraftan ma'bedlerdeki

mugannilerin mikdârı dahi tezyîd edildi. İşte bu esnâda idi ki mâhir mugannilere lüzûm görüldü ve bunları yetiştirecek mü'essesât vücûda getirmek fikri zihinleri iştigâle başladı.

[25] İtalya'nın usta mugannilere mâlik olmayan kiliseleri, mugannileri mâhir olan kiliseler kadar züvvâr celbine muvaffak olamamalarından dolayı kiliseler arasında şiddetli rekâbetler husûle geliyordu. Nihâyet İtalya hükümeti, memleketin muganniye olan mübrem ihtiyâcını nazar-ı dikkate alarak lüzûmu kadar mektebler açmaya teşebbüs etmiş ve bu mekteblerin programına yalnız ibâdet, kırâ'et, mûsiki derslerinin idhâlini münâsib görmüş idi.

İtalya'da ibâdet merâsim-i ruhâniyesini ta'lîm edecek mu'allimlerden çok bir şey yok idi; hâlbuki okumak öğretecek hocalar ne kadar nâdir ise mûsiki mu'allimi olmak da o derece müşkil idi. Bu müşkilât-ı evveliyeye, bir de mekteblere kabûl edilen çocukların âhâlinin aşağı tabakalarına mensûbiyeti sebebiyle ta'lîm ve terbiyelerinin uzun müddet mesâ'î sarfına muhtâc olduğu ve bu çocuklarda ise meftûr oldukları haylazlık ve kayıdsızlık îcâbınca o derece sabır ve tahammûlden eser bulunmadığı görüldüğünden mezkûr mekteblerin te'sîsi emrinde sarf edilen mesâ'î semeredâr olamamıştır.

Müteâkıben (NaPauli) kralları bu mekteblerin tekrâr te'sîsini arzu ederek evvelkilerin mahzûrlarını hâvi olmayacak tarzda mûsiki mektepleri açılabilmesi için ne yolda hareket etmek lâzım geleceğini mutazammın layihalar tanzîmini erbâb-ı ihtisâsa emretmişler ise de ba'zı esbâba mebni bu layihalarda mevki'-i tatbîk ve icrâyâ konulamamıştır.

Ma'amâfih maksadın husûlü için çâreler taharrisinden geri durulmuyordu; bu cümleden olmak üzere mûsikiye âşinâ müte'addid erbâb-ı iktidâra mâlik bulunan manastırlardan birer mu'allim alınıb her manastırın dâire-i rûhâniyesi dâhilinde te'sîs olacak mûsiki mekteblerinin o mu'allimlerin idâresi altına tevdi'i, ve her manastırın kaybettiği mu'allime bedel ikmâl-i tahsîl eden talebe arasından yalnız bir şâkird almaya selâhiyât dâr bulunması gibi türlü türlü tedâbîr teklîf olunmakta idi. Her gün yeni bir şekilde ortaya konulan bu teklîfâtan bıkmış usanmış olan İtalya Hükümeti artık umûma mahsûs mûsiki mektepleri açmak tasavvurundan fârîğ olmuş, NaPauli'deki mûsikişinâsların her birisi de –zengin kiliselerde ve yâhûd İtalya ile memâlik-i ecnebiyede mütemekkin büyük familyalar nezdinde mu'allimlik etmek için- bir tarafa dağılmış idi.

Şurası garîbdir ki bir asırdan beri başa çıkarılamayan şu tasavvur, sebât ve gayretinden başka hiçbir mu‘âvini bulunmayan tek bir adamın himmetiyle vücûda geldi. On altıncı asrın evâilinde idi ki NaPauli’de mukîm İspanyol râhiblerinden (Giovannini di Tapyra) nâmında bir zât kilise hânendeleri yetiştirmek maksadıyla bir mekteb te’sîsine ve bu husûsda îkâ‘ olunan mevâni’in iftihâmına teşebbüs etti. Birçok seneler böyle bir mektebin ihdâsına muktezi parayı tedârik edebilmek için fâydasız sûrette [26] çabaladıktan sonra en nihâyet memleketten memlekete, kapı kapı dolaşarak te’sîsini tasavvurettiği mûsiki mektebinin küşâdına lüzûmu olan mebâliği dilenmeye karâr verdi! Bîçâre adam mürâca‘at ettiği yerlerin ekserisinde şiddetli istihzâlarla karışık tahkîrâne hedef olmuş, bin türlü müşkilâta ma‘rûz kalmış iken yine azm-i kuvvîsine halel getirmedi; tamâm dokuz sene devr-i ebvâbdan sonra NaPauli’ye avdet etti. Evvelâ uhdesinde bulunan emlâkı satın bedelini seyâhatinde toplayabildiği mebâliğe zammederek bu sermâyeye ile 1537 senesinde Santa Maria di Loreto nâmıyla birinci mûsiki konservatuarını te’sîse muvaffak oldu.

Bu derece müşkilât ile açtığı bir mektebin devâmını te’mîn için Râhib (Tapiya) kral ile erkân-ı hükümetin mu‘âvenet ve himâyetini ricâ etti; ricâsı mazhar-ı kabûl olduğundan bir taraftan tadrîsâta devâm, diğer taraftan mektebin nevâkısını ıslâha gayret ediyordu. Lakin uzun müddet süren yordunluktan bu gayretkâr adamın sıhhati muhtell oldu ve mesâ‘isinin semeresini görmeden 1540 senesinde vefât etti. Kadirşinâs şâkirdleri (Tapiya)’yı konservatuarın kilisesi dâhiline defin ve her sene vefâtına müsâdif günde mezarının etrâfında bir âyîn-i mûsiki icrâsı usûlünü ihdâs etmişlerdir ki bu usûle on sekizinci asrın nihâyetine kadar ri‘âyet edilmiştir.

Bu mektebin kavânîn ve nizâmâtı ibtidâ pek müsâ‘adeli iken sonradan biraz daha teşdîd edilmek lüzûmu hiss olunmuş idi. Nizâmât-ı âhire îcâbınca mektebe alınacak çocukların yetim olması ve mûsikiye bir isti‘dâd-ı fitrîsi bulunması cümle-i şerâitten idi; ma‘amâfih her taraftan vukû‘ bulan mürâca‘atlar o kadar çoğaldı ki (Dellano Niziyana) nâmındaki hastahânedede bir ikinci konservatuar te’sîsine mecbûriyet görüldü. (Di San Unufriyo) nâmıyla 1576 senesinde açılan bu mektebe İtalya’nın en muktedir mu‘allimleri celb edilmiş ve kabûl edilen etfâl-i yetimenin fevkalâde bir mûsiki isti‘dâdına mâlik olmalarına i’tinâ edilmekte bulunmuş idi.

Konservatuarların ehemmiyetleri gittikçe artmakta idi; binâen aleyh idâreleri NaPauli hükümetinin en âsil hânedânı olan (Monte Lion[?]) dükalarına tevdi‘ edildi. Servet-i azîme ve muhabbet-i mûsikileriyle şöhrat-şi‘âr olan bu dükalar taht-ı himâyelerine verilen iki konservatuarın terakkisine son derece çalışmışlar ve ihdâs

ettikleri büyük mükâfâtları her sene kendi elleriyle imtihânlarda biraz ehliyet eden talebeye tevzî' etmişlerdir.

Çok geçmeden konservatuarların menâfi'i İtalya'nın her tarafında takdîr edilmeye başladığı cihetle merkezi (Della Korona Tella) Manastırı'nda bulunan bir hey'et-i rûhâniye, yetim çocukları toplayarak onlara mûsiki ta'limine başladı. Bu yeni mü'essesenin nâmı derhâl etrâfa yayılarak tevsî'-i hidmet [27] için ashâb-ı servetten birçok kimseler tarafından mühim mebâliğ teberru' edildi. Bu sâyede mezkûr hey'et iştirâ ettiği vâsi' bir arsaya zarîf bir kilise ile cesîm bir binâ inşâ ettirmiş ve 1607 târihinde (Della Piata) unvânı altında üçüncü konservatuar işte bu binada te'sîs edilmiştir.

Küşâdı târihinden i'tibâren az müddette husûle getirdiği terakkiyât-ı ciddiye ile İtalya'nın her cihetinde büyük bir şöhret kazanan (Della Piata) konservatuarı ile (Di San Unufriyo) muahharân birleştirilmiş ise de birinci mûsiki mektebi yine hâl-i aslısi üzere bâki kalmış ve dördüncü (Ferdinand)'ın pederi olan Kral (Karl), (Della Piata) Mektebi'ne riyâziye, hendese, hey'et, felsefe derslerini de ilâve ederek bu mü'esseseyi bir (dârülfünûn) hâline ifrâğ etmiştir.

Mebhûsün anh konservatuarın üçü de te'sîslerinden muntazar olan fevâidi bi-hakkin göstermişler ve her türlü medh ü senâyâ lâyük bir sûrette idâre olunmuşlar idi; ancak talebenin mikdârı günden güne çoğalmaya ve vâridât-ı husûsiyeleri mesârif-i müberremeyi bile te'diyeye kifâyet etmemeye başladığından şâkirdânı i'âşe için ba'zı vâridât menba'ları taharrisî mecbûriyeti baş göstermiş idi. Bu mecbûriyete binâen şâkirdânın sinnen pek küçük olanları bi't-tefrîk Pazar günleri NaPauli kiliselerinde du'â okumaya ve büyükleri de mu'allimlerinden birinin idâresi altında olarak zengin kimselerin cenaze alaylarına, (flütül) denilen merâsim-i mûsikiyeye, ba'zı tiyatrolarda ve alelhusûs (Sen Şarl) Tiyatrosu'nda muganniliğe, ba'zen dahi vilâyât kiliselerine gönderilir, elhâsıl NaPauli Kraliyeti dâhilinde verilen bütün konserlere bu mekteblerin talebesi iştirâk ediyor idi.

Şu sûretle elde edilen hâsîlât, konservatuarların vâridâtına ve bestekârlık etmeye başlayan müntehi sınıf talebesinin aldıkları hakk-ı te'lîfe zammolununca mekteblerin idâresine kifâyet edeceği tabî'i idi. Ancak konservatuarların idâresi mürûr-ı zamânla o kadar bozuldu ki talebenin ba'zen aç kaldıkları bile vâki' olmuş ve bu hâl on sekizinci asır nihâyetine kadar devâm etmiştir. Nihâyet 1808 senesinde Kral (Mora)'nın emriyle mevcûd mûsiki mektepleri birleştirilerek yine NaPauli'de (Collegio reale di musica) nâmında muntazam bir konservatuar açılmışdır.

NaPauli mekteplerinden birçok esâtize-i mûsikiye neş'et etmişdir ki tercüme-i hâlleri İtalyan mûsikisi târîhinin sahâifini tezyîn etmektedir.

NaPauli konservatuarlarından sonra ehemmiyetce derece-i sâniyede olarak (Venedik)'de dahi 1771 târîhinden beri dört mûsiki mektebi mevcûd idi; münhasıren genç kızların mûsiki tahsîline mahsûs olan bu mektepler 1799 senesi vekâyi'ine kadar devâm etmiş ve o târîhde bunlardan (Ospedal Dela Piata) ismindeki mekteb müstesnâ olarak diğerleri lağvedilmişdir.

[28] İtalya konservatuarlarını gören diğer devletler memâlikinde dahi bu yolda mü'essesât vücûda getirilmeye başlamış ve 1784'de Paris'de ilk mûsiki mektebi açıldığı gibi müte'âkıben Milan'da, İspanya'da, Viyana'da, Varşova'da dahi birer konservatuar ihdâs olunmuş idi.

Bu mü'esseseler ile Avrupa'da son asırda açılan konservatuarlara ve bunlarda ne sûretle mûsiki tahsîl edildiğine dâir esnây-ı tettebbu'da şâyân-ı dikkat bir hayli ma'lûmâta daha resâdüf edilmiş ise de makâlemiz ziyâdece uzadığından onları da gelecek nüshamıza yazacağız.

[29]

Felix Mendelssohn

Müellifi

Kamil Beleg

Mütercimi

Ekrem Besim

-1-

Tulon'dan On Altı Yaşına Kadar

Felix Mendelssohn 3 Şubat 1809 târîhinde Hamburg'da Elbe Nehri kenârında kâin küçük fakat güzel ve "Marnens Mole" nâm evde tevellüd etmiştir. Pederi Abraham'ın tekrâr tekrâr söylediği meşhûr bir söz vardı: beni birçok zamânlar babasının oğlu diye yâd ettiler, şimdiden sonra oğlumun babası olmakla iştihâr edeceğim." Abraham yanlış söylemiyordu. Bu iki sıfattan ikincisi şüphesiz en şerefliyi idi lakin birincisi de şerefden büsbütün âri değildi.

Felix Mendelssohn cediti Moses Mendelssohn (yani Mendel oğlu- o zamân Museviler isim ve mahlası için bu usûlü tatbîk ederlerdi) "Dachau" Şehri'nde 1729 târîhinde tevellüd etmişdir. Pederi hâl-i sefâlette bir adam olduğundan pek küçük bir mektebin müdürü idi. Lakin kendi âlim olamadığından oğlunun tahsîline ihtimâm etmiş ve hiçbir fedâkârlıktan geri kalmamıştır. Dilinde rekâketi, vücûdunda gayr-ı

tabî'ilikleri bulunan küçük Moses'in ilk hocası komşularından bir haham olmuştur. Moses on dört yaşında iken hocasıyla berâber (Berlin)'e gitmiş ve çok zamânlar bir hayli müşkilât ve mahrûmiyete ma'rûz kalmıştır: haksızlık, nefret, kin ve garez, fakîrlik hatta açlığa rağmen zekâsı, sa'y ve gayreti ve cür'eti sâyesinde herkese ve her şeye nihâyet galebe çalmış. Bu zayıf vücûdu âsil ve âteşin bir rûh tahrîk ediyordu. Bunun önüne geçmek gayr-ı kâbildi. Mürebbi olsun, muhâsib olsun yine mütemâdiyen fa'âl ve müterakki olan zekâsını tamâmıyla hür olarak yaşattı. Bu sâyede de birçok dostlar kazanmıştır ki bunlardan ezcümle (Lessing) kendisine çok merbût idi. Moses Mendelssohn (Lessing)'in eserlerini muvaffakiyetle tercüme etmiştir. 1763 târîhinde evlenmiş ve 1786'da vefât ettiği vakit üç erkek ve üç kız evlâdı vardı. Moses Mendelssohn'un ikinci oğlu olan Abraham (1776) Felix Mendelssohn'un pederidir. Bu zât oğluna hem baba hem mürebbi hem dost oldu. Felix dehâsını babasına medyûndur.

Abraham Mendelssohn genç yaşında Paris'de (Fold) müessesesinde vezirdârlık vazîfesini deruhde etti. Birkaç ay sonra Berlin'de tanışmış olduğu (Lea Salomon) ile izdivâc [30] etmiş ve Paris'de ikâmet etmeyi çok arzu ettiği hâlde kayınvalidesinin ısrârı üzerine Almanya'ya avdet ile Hamburg'da birâderi Jakob ile müştereken işe başlamıştır. Abraham ile Lea'nın üç ilk evlâdı Hamburg'da tevellüd etmişdi: 15 Teşrinisâni 1805 târîhinde Fany, 3 Şubat 1809 târîhinde Felix ve 1811 senesinde de Rebeca. Son ve dördüncü oğlu Paul ise 1819 senesinde Berlin'de tevellüd etmiştir.

Resim: Felix Mendelssohn

1811 senesinde Fransızlar'ın Hamburg'daki sû-i idâresi Mendelssohn âilesini şehri terk etmeye icbâr etmiştir. Ma'a-âile Berlin'e nakl-i hâne etmişler ve orada az zamânda parlayan Mendelssohn ismiyle bir banka te'sîs etmişler. Mezkûr banka elân aynı nâm ile Berlin'de icrây-ı mu'âmele eder.

Mendelssohn âilesinde peder ve mâder fikir ve rûh tekemmülünde birbirine rekâbet ederlerdi. İşte bu ebeveynin evlâdları hayâtının bütün iyi güzel, ulvî cihetlerini daha genç iken öğrendiler.

Madam Mendelssohn zeki ve fevkalâde ince ruhlu bir kadındı. Gâyet sâde ve gayr-ı mahsûs bir sûrette etrâfindakileri cezb eder ve onlara nüfûz ederdi. Bu evsâfa zamîmeten [31] fevkalâde mûsikişinâs idi. Henüz dünyâyâ gelmiş olan kızı Fany'yi

gördüğü vakit nevezânın parmaklarını mu'âyene etmiş ve (Bach)'ın (füg)lerini çalacak parmaklar olduğunu söylemişti. Hakîkaten Fany on üç yaşında iken Clavecin bien tempéré'yi ezber çalmış! Fany ve Felix ilk derslerini vâlidelerinden almışlar ve birçok zamânlar kendisi hâzır bulunmadıkça çalgı çalmaktan imtinâ' etmişlerdir.

Abraham Mendelssohn refikasına fâik, doğru sözlü, namuslu bir adam idi. Denilebilir ki refikasına ve çocuklarına karşı beslediği muhabbet ile ciddiyetini ve sertliğini tahfif eden genç bir Musevi şeyhi derecesinde ve oğlunun tercüme-i hâl muharrirlerinden birinin dediği gibi “muhâkmesi billurî” bir adam idi. Meşhûr (Goethe)'ye (Zelter) Abraham Mendelssohn'u tavsiye ederken şu cümleyi sarf etmiştir: “İyi adamlar zümresine mensûbdur. Müşkil günlerinde bile vicdânına hiçbir gölge sindirmeksizin öldü” mes'ûd âile ocağında Abraham Mendelssohn emniyet ve muhabbet ile nîm Musevi tarzında âsâyış ve hürmeti te'mîn ediyordu. Nîm Musevi, çünkü ihtiyâr Moses'in oğlunda ecdâdın i'tikâdâtı artık silinmişti. Refikasının kardeşlerinden biri “Bartholdy” –ki bilâhire Roma şehbender vazîfesini îfâ etmiştir– tanassur etmişti. Kendini bu yolda ta'kîb etmesi için eniştesini teşvîk eder ve hatta Mendelssohn'a yolladığı bir mektûbda şöyle yazıyordu: “Ezâ ve cefâyâ ma'rûz bedbaht bir dînin iyi ve yegâne çâre-i halâs olduğuna kâni' bulundukça bu dîne merbût olmak ve çocukları onunla mükellef kılmak doğrudur; lakin bu kanâ'at mevcûd olmayınca çocukları lüzûmsuz ve acı fedâkârlıklara ma'rûz bırakmak bir vahşet olur. Mendelssohn âilesinin diğer a'zâsından âilenizin tefrîki için Mendelssohn ismine (Bartholdy) lafzını ilâve etmenizi tavsiye etmekle ictisâr ederim. Muhîtinizde benim ismimi bu sûretle dâimâ yâd etmeniz beni son derece memnûn edecektir. Esâsen bir âilenin muhtelif efrâdını birbirinden tefrîk edebilmek için kendi ismine refikasının ismini ilâve etmek Fransa'da da câri bir usûldür. Bu sizin için pek basît bir tedbîr olacaktır.”

Mendelssohn, bu iki tavsiyenin ikisini de infâz eyledi. Çocukları –ve onlardan sonra da kendi- protestan oldular ve Mendelssohn ismine Bartholdy lafzını ilâve ettiler. Lakin dayılarının tanassur etmesi büyük vâlidelerinin infi'âlini ve uzun müddet de garzini mûcib olduğundan âilenin mütebâki efrâdının tebdîl-i dîn keyfiyeti mektûm tutuldu. Abraham Mendelssohn'un dîn-i Musa'yı terk ile dîn-i İsa'ya merbûtiyeti de yek şüpheli! Fany'nin (Konfirmasyon)^[*] merâsimi

[*] Konfirmasyon: Protestan mezhebine mensûb çocukların 14-15 yaşlarında kilisede merâsim-i mahsûsa ile te'yîd-i mezheb etmeleri –Mütercim-

münâsebetiyle yazdığı [132] bir mektûbun me'âli de oldukça serest daha doğrusu oldukça meşkûk bir dînî mü'eyyed vesikadır: “Sevgili kızım; artık lâ-yetegayyer bir karâr verdik. Ömrün imtidâd ettikçe netâyicinin de mu'azzez olmasını temenni ederim. Şimdiye kadar berâberce münâkaşa etmekden tevakki ettiğimiz bir nokta var ki şimdi ona temâs etmek isterim. Allah var mıdır? Allah kimdir? Vücûdumuz öldükden sonra da varlığımızın bir kısmı yaşıyor mu? Hangi fezâlarda yaşayacağız? Bu mesâil-i mühimmeyi halle muktedir olmadığımızdan bu vâdilerde seninle münâkaşa etmekden ihtirâz ettim. Yalnız, bildiğim bir şey varsa o da sende ve bende ve her adamın kalbinde hakîkate ve adâlete doğru ebedi bir incizâb mevcûd olmasıdır.

Vazîfemizden inhirâf etmeye meyyâl bulunduğumuz her anda, vazîfemizin neden ibâret olduğunu ihtâr eden vicdânımız vardır. İşte, benim dînîm: kanâ'at-ı vicdâniyem. Lakin ben nasıl hissediyor isem seni de aynı his ile mükellef kılmak benim için gayr-ı kâbildi. Sana şimdilik verebileceğim ma'lûmât bundan ibârettir. Hakîkat ise: dünyâ mevcûd olduktan beri isbât edilmişdir. Dünyânın beşeriyete irâe olduğu şekil: târîhî olub her düstûr-ı beşer gibi tahavvülâta ma'rûz ve mahkûmdurç Dîn-i Musa bundan birkaç asır evvel mütehakkim idi. Putperestlikden sonra da nihâyet dîn-i İsa gâlib geldi. Bizler, ebeveynin dîn-i Musa ile müşerref olduk ve ecdâdımızın çizdiği yolu ta'kîben cenâb-ı Hakka vicdânen arz-ı ubûdiyet ettik. Sana ve kardeşlerine dîn-i İsa'yı telkîn eyledik çünkü bu dîn şimdi ekser insânların ihtiyâcâtını tatmîn ve itâ'at, merhamet, şefkat esâslarını ihtivâ ediyor. Hazret-i İsa – ki maalesef az kimseler tarafından taklîd edilir- bu esâsların hepsini tatbîk etmişdir. Sen, bugünkü merâsimle Hristiyan cemâ'atinin seni kendi arasına alması için senden taleb ettiği bir mecbûriyeti îfâ eyledik. Kızım! Vicdânını dinle, hakîkat-perest ve iyi ol. Ebeveynine ölünceye kadar itâ'at et: işte bununla dünyâda en büyük bahtiyârlıktan birine: sükûnet-i vicdâniyeye mâlik olusun.”

Bu kelimelerin muhtevi olduğu âsâlet ve mükemmeliyet-i ahlâkiye ile şüpheyi hangi mezhebe mâl edeceğimizi kesdirmek cidden müşkildir. Lakin şüphesiz olan bir şey var ise o da: yarım Hristiyan olan Abraham Mendelssohn: (Pavlos) (Eli) (Lavdasyon) ve (Lubkezang) müellifi olan sevgili oğlunu kendi gibi namuslu bir adam yaptıktan gayrı bir de mükemmel bir Hristiyan yetişirdi.

Çocukluğunda (Mozart) derecesinde bir hârîka olan (Felix Mendelssohn) daha pek genç iken mükemmel her nev'î hocalara teslîm edilmişdi. Lisâniyât ve edebiyât derslerini evvelce (Hayze)'den ba'dehu (Hegel)'den tederrüs etmişdir. Mûsiki hocaları (Klein) (Berger) (Zelter) olmuşdur. Herhâlde (Berker) bunların

içinde en iyisi idi. (Zelter)e gelince, Mendelssohn'a (Bach)'ın kim olduğunu öğreten, (Bach)a âdetâ tapdıran olduğu için hocaların içinde [33] en ziyâde şâyân-ı takdîr olanıdır. Te'mîn olunduğu vechile mesâil-i sâire için: balığı suya koymuş ve nasıl yüzdüğünü seyretmiş.

Hakîkaten Mendelssohn çocukluğunda bir balığın suya daldığı gibi mûsikiye dalar ve içinde oynardı.

Resimlerinden de anlaşıldığı gibi mûsikide ve kompozisyonda ciddiyet ve heyecânı kendini hiç terk etmezdi. Dokuz yaşında iken (1818) ilk def'a olarak umûma bir konser verdi ve piyano çaldı. 1819 senesinde Zenig Akamesi'ne^[1] dâhil olduve keman ile viyolonsel meşk etti. 1820 târîhinde bir (fûg) yazdı. Bu eseri pederi ba'zı mûsikişinâsa gösterdiği vakit mûmâ-ileyhüm izhâr-ı hayret etmişler. Aynı târîhde (iki yeğen) nâmında bir salon operası yazmıştır. Bunu bir dînî şarkı, bir büyük fûg, küçük senfoniler, bir kuatur ta'kîb etmiştir. İşte bugün Berlin Konservatuar'ında muhâfaza olunan ve adedi pek büyük olub kırk veyâ elli cildi dolduran Mendelssohn'un ince yazısıyla müzeyyen nota yaprakları birer birer vücûda gelmeye o vakit başladı.

1821 senesi Felix Mendelssohn için şâyân-ı dikkat bir sene olmuşdur. Felix Weber ve Goethe ile görüşdü. (Freischütz)^[2] müellifini babasının evinde pek az gördü. Weber Berlin'e (Freischütz)u temsîl ettirmeye gelmişti. Lakin (Weimar)'a Goethe'nin yanına gittiği vakit on beş gün kalmıştır. Sonraları birçok def'a yine Weimar'a gitti ve şan şerefe gark olmuş bu ihtiyâr ile şan ve şerefe nâmzed bu çocuk beyninde nâmütenâhi bir dostluk te'essüs etmiştir. Goethe bu çocuğa hayrân olmuşdu. O ciddi, vakûr adam Felix ile sâdece bir çocuk olurdu.

Ebeveyni ile hocası Zelter ve on bir yaşındaki Weimar hâcısını Goethe'ye gönderir iken birçok nesâyihde bulundular; babası, gözünü dört aç, kendini kolla, yemeklerde iyi otur, çok konuşma dedi. Vâlidesi ise, Goethe'nin en ufak kelimesini bile hâtırından çıkarma; bana her şeyi anlatacaksın diye ilâve etti.

Felix itâ'atkâr idi; onlara herşeyi yazdı: evi, bahçeyi, etrâfindakileri ve bilhâssa üstâdın etvârını, sözlerini, dâimâ nâzik olan fakat bir gök gürültüsü gibi parlayabilmek kâbiliyetini hâiz bulunan sesini ilh. "Burada evdekinden daha ziyâde çalgı çalıyorum," diyordu. Alelumûm hergün bilâ-inkitâ' dört ba'zen altı hatta sekiz sâ'at piyano çalıyorum. "Hergün yemekden [34] sonra Goethe piyanonun kapağını

[1] Teganni Mektebi

[2] Weber'in bir operası

açıyor ve bugün seni daha dinlemedim. Biraz tıngırdat bakalım, diyor. Sonra benim yanımda oturuyor ve bitirdiğim vakit beni kucaklıyor ve uyuyor”.

Goethe gâh fûgler gâh minüetler isterdi. O vakit Felix: dünyâda en güzel bir minüet var, onu çalayım mı? Diye sorar ve (Don Juan^[*])’dan minüeti çalardı. Goethe ile küçük Mendelssohn ba’zen de iddi’âlara girişirlerdi. Meselâ ihtiyâr üstâd genç üstâda meydân okur derecesinde müşkil el yazılarını çaldırır idi. Bu gibi iddi’âlar alelekser çocuğun lehine netîce-pezîr olur ve Goethe fevkalâde mesrûr olurdu.

Mendelssohn âilesi 1822 senesi yaz mevsiminin birkaç haftasını İsviçre’de geçirdi. Frankfurt Şehri’nde Felix bilâhire pek aziz dostlarından biri olan (Ferdinand Hiller)’in âilesine takdîm oldu. Ferdinand Hiller bu ilk mülâkâtı nakletmiş ve genç fakat meşhûr zâirinin gâh yaramaz gâh resmi hâllerinin kendinde bırakmış olduğu te’sîrâtı nakletmişti.

Berlin’e avdet ederken Weimar’a uğradılar. Burada Felix’in azîmetinden sonra Goethe’nin piyanosu kapalı kalmış idi. Goethe: Gel! Dedi. Birçok zamândır uyumakta olan kanadlı rûhları uyandır.” Ba’dehu ebeveynine hitâben: bu çocuk ilahi birçocukdur. Ricâ ederim yakında onu yine bana gönderiniz. Ben onu dinleyerek istirâhat ediyorum, dedi.

Her ne kadar çocuk ile ihtiyâr birbirinden ayrı yaşıyorlar ise de yine birbirine merbût iki kıymetli uzuv idiler. Felix’in hocası Zelter talebesinin terakkiyâtını Goethe’ye bildirir idi. Her iki eser de Zelter yeni fikirler, yeni güzellikler bulur idi.

1824 senesinde (Moşeles) Berlin’de bulunduğu bir sırada Mendelssohn’a ders vermeyi kabûl etti. Fakat kendinden on beş sene küçük olan bu talebeyi derhâl o gündün i’tibâren hayâtının sonuna kadar bir üstâd olarak selâmladı ve Mendelssohn’un en iyi dostu oldu.

Her ay, belki her hafta hakîkate inkılâb eden birçok ümîdlere bir yenisi daha inzimâm ediyordu. Zelter, acûl dehâsına bahş-ı hürriyet etmek zamânının hulûl ettiğini hissetti. 3 Şubat 1824 târihinde Mendelssohn on beş yaşını ikmâl ediyordu. O akşam (İki yeğenler) küçük operası orkestrada tekrâr edildikten sonra âile efrâdı gece yemeği masasının etrâfında toplanmış idi. Zelter ayağa kalkdı Felix’in elinden tutarak, kendisine hitâben şöyle söyledi:

“Azîz çocuğum, bugünden i’tibâren sen bir şâkird değil fakat bir arkadaşsın. Sana bu unvânı Mozart, Haydn ve İhtiyâr Bach nâmlarına tevcih ediyorum.” Bu üç

[*] Mozart’ın bir operası

üstâddan Bach Zelter'in gerek [35] zihninde gerek lisânında birinci mevki'î işgâl ediyordu. İhtimâl Felix de bu tercîhe iştirâk ediyordu. Son milâd-ı İsa yortusu münâsebetiyle kendisine verilmiş olan hediyelerden en kıymetdârı büyük vâlidesi tarafından ihdâ edilmiş olan Bach'ın (Passion nach Matthäus) nâmındaki eserinin güzel bir nüshası idi. İhtiyâr bestekârın muhabbeti Felix'in genç kalbini doldurmuşdu ve kendisi dört sene sonra bu muhabbetin muhteşem burhânını göstermeye hâzırlanıyordu.

Fakat bunun zamânı daha hulûl etmemişdi. 1825 senesi ilkbahârında Felix pederi ile birlikde birkaç hafta için Paris'e gitti. Fransuz mûsikisinden pek az hoşlandığı gibi Fransız zevk-i mûsikisinden de daha az hoşlandı. Paris mûsikisinden bahsederken evvelce Mozart'ın sarfettiği sözlere yakın ifâdâtta bulunmuşdur. Fransa'da, dehâ ve ilimden ziyâde âlAyış-i hırs ve entrikaya şâhid oldu. Oradaki insânların hafif meşrepliğine ve san'atkârların da cehline te'essüf ediyor. Hemşîresi Fany'e, yazdığı bir mektûbda diyor ki:

“Düşün ki, buradaki insânlar (Fidelio)'dan bir nota bile bilmiyorlar. Bach'ı da ilim ile doldurulmuş kuru bir kafa yerine koyuyorlar. Akşam iki (prelüd) çaldım. La minör prelüdün (Monsini[?])nin bir parçası gibi başladığımı söylediler.”

Kendisine müzâheret eden bir adam varsa o da (Cherrubini) olmuştur: bu çocuk zengindir. İyi şeyler yapacak; şimdi bile iyi şeyler vücûda getiriyor. Yalnız, çok para sarf ediyor. Esvâblarında çok kumaş var.” Diyordu. Her hâlde (Auber) bu kadar güzel giyinmezdi. (Leukadi) operasından bahsederken Mendelssohn diyor ki: dünyâda bu kadar fecî' bir şey görmedim uvertürü sanki bir evin tavan arasında bulunan bir pikolo –küçük kıt'ada flüt- ile bodrum katında bulunan bir bason arasında mütemâdi bir tremolodan ibârettir.” Bilâhire pek çok takdîr edeceği (Bayo) bile Mendelssohn'un bir kuaturunu o kadar acele çalmış ki eser-i müellifini bile korkutmuş! Mendelssohn Paris'i ma'al-memnûniye terk ile sevgili Almanyasına avdet etti. O vakit her zamândan daha ziyâde Alman olmakla iftihâr etti.

Kendisinin hânesine merbûtiyetini de pek mâddi bir hâdise, nakl-i hâne etmeleri te'mîn edecekti.

(Mâba'dı var)

[36]

Mûsiki ve Şi'ir

Talebe Sütûnu

Her şarklı az çok mûsikişinâsıdır. Mûsiki ve şi'ir bu iki duygunun hiç bozulmayan ve örselenmeyen temeyyüz yuvası şarklının kalbidir.

Ne zamân orasını eşelersek parmaklarımızın arasında bu iki şeyin çitirtisini duyarız....

Târîh-i mûsikimizin eşik taşından başlayan bedâyi‘ merhalesinde dolaşalım. O uzun mesâfenin aşıntılarında şarklı kalbininheyecân ahengiyle bestelenmiş binlerce aşk divânına tesâdüf ederiz.

Bugün pek acı zavallılıklardır ki o eski ihtisâsâtın, o eski san‘at saltanatının üstüne sönmüş bir duygu ocağının külleri sinmiştir.

Fakat “fani kalbler dâimâ orada lâ-yezâl bir san‘at ateşinin sıcaklığını buluyorlar. Kalblerinde aynı san‘at aşkını bütün harâretiyle yaşatabilenler târîh-i mûsikimizin o kıymet biçilmez hüsn ü san‘at mirâsına karşı kabak sazıyla gazel okumak saygısızlığını büyük bir san‘at sermâyesi olarak telakki etmiyorlar. Hakîkaten mûsikide öyle ulaşılmaz ufuklar, öyle ölçülebilmez mesâfeler var ki o vâsi‘ ve âhenkdâr sâhanın ortasında dolaşan düşünceler için bir istinâd noktası bulmak kâbil değildir.

Onun için oraya atıldığımız zamân bizi dâimâ yüksekde taşıyacak uçuşumuzu yormayacak san‘at kanadlarının çok sağlam olması lâzımdır.

Aksi hâlde boşluklar içine yuvarlanıb döne, dolaşa eriyen bir duman parçasına benzeriz..

Bu hâl mûsikiye yeni başlayıb kıymetli sâ‘atlarını bir bestenin nağmeleri üstünde geçiren ve o nağmelerin ağlarına dolanıb oradan kurtulmak istedikçe çözülmöz düğümlerin çenberi içine sıkışan yeni mûsiki merâklılarında kesretle vâki‘dir.

Sonra mûsikiye merâk edenler ekseriyetle “şark mûsikisi esâssızdır hiçdir, asıl sağlam ve hakîki olan garb mûsikisidir” gibi yanlış bir telakkinin kurbanı oluyorlar.....

Nefis ve yüksek olan garb mûsikisi birçok asırların ve çalışmanın vücûda getirdiği bir bedî‘adır. Herkesin kendine mahsûs bir fikri, duygusu söylemesi olduğu gibi bir şarklı mûsikişinâsla garblı mûsikişinâsın arasında da başka başka tahayyüller, tahassüsler, düşünceler vardır.

Şark mûsikişinâsı çok uzaklarını göremeyen ve yalnız kendi tabi‘ati içinde yaşayan bir mahlûkdur. O husûsî hayâtının ilhâmalarını, renklerini nûrlarını bilir, oradaki çehrelerden zevk alır, o güzelliklerden heyecân kapar.

Garb mûsikişinâsının hayâl kâinâtı, tefekkür ve tahavvülâtı vâsi' ve çok başkadır, onun da ayrı çiçekleri, nûrları, çehreleri, güzellikleri vardır. O onlardan aldığı heyecân ve te'essürleri yine orada bulduğu zevk ile terennüm eder.

Hâsılı nasıl olursa olsun mûsikişinâs olmak emeliyle emek sarf eden bütün mûsiki merâklılarının her şeyden evvel müşkilpesend birer san'atkâr olmak gâyesini gözetmelerini hem isti'dâdlarının istikbâli, hem de mûsikimizin olduğu nâmına temenni etmemek elden gelmiyor.

[37] Her şarklı az çok mûsikişinâsdır demişdim:

İşte bu şî'iriyeti ve duygunun çiçeklerinden örülmüş bir demet hâline sokmak için hassâs ve uğraşmaktan üşenmez müşkilpesend eller lâzım. Ve bu eller ne kadar çoğalırsa memlekette mûsikimizin nefâseti de o nisbette artacak...

Güzide Osman

Mûsiki ve Dârülelhân

Mûsiki dünyâya ilk insânla berâber geldi. Ve beşeriyetle berâber tekemmül etti. Uzun asırlardan sonra, birçok ilmî hâddelerden, daha süzgeçlerinden geçtikten sonra bugünkü kemâlini buldu. Artık bugün mûsiki başlı başınabir lisân, bir lisân-ı bedî'idir. En vahşi hayvândan, en mütekâmil insâna kadar derece, derece hemen bütün mahlûkât onun dâire-i inzibâtında, onun yed-i teshîrindedir. Sanâyi'-i nefisenin başka hiçbir faslı yokdur şümûllü bir fâikiyet ihrâz edemedi. Güldüren, ağlatan binlerce insânı sâ'atlerce berrâk bir hiss-i bedî'i ile sermest eden, binlerce insânı bir anda kaynaştıran, cephelerde milyonlarca insânın gözünden adem kaygısını silen onlara fevkalbeşer bir kuvvet ve hamâset bahş eden odur. Muzaffer bir ordunun azametini toplarından evvel önündeki muzika tercümân oluyor. Hülâsa rûh-ı beşer onun esiridir. Beşeriyet ona muhtâc ve müftekir bulunuyor.

Bugün Avrupa'da mûsiki ta'lîm etmek, herhangi bir âlet-i mûsiki öğrenmek okuyub, yazmak kadar bir ihtiyâc-ı tabî'i, bir lâzıme-i medeniyet hâline geldi; yer yer konservatuarlar, adım başında birçok dârütta'lîm mûsikiler vâr. Avrupa gençliği her günün mesâ'i programında onun için de mühim bir yer ayırıyor. Akşamüzeri işlerinden bîtâb dönenler yorgun â'sâbını onunla teskîn ediyorlar. Avrupa'ya gidenler, oranın orkestralarını dinleyenler operalarını, operetlerini görenler bize peri masalları gibi acâib mühim şeyler anlatıyorlar şaşırıyoruz. Memleketimizin onları karşılaştınca acı bir inkisâr, duyuyoruz.

Bizde ma'alesef bu ihtiyâc çok ihmâl edildi. Ona lâzım gelen kıymet ve ehemmiyeti vermemek, memleketimizde mûsiki ta'lîm eden konservatuar olmaması,

mûsiki hakkında mahdûd telakkimiz, birçok müstesnâ isti'dâdları söndürdü. Ba'zı mûsiki âşıkları muhîtinde kendisini tatmîn edecek mü'esseseler görmeyince hârice taşdılar.

Avrupa'nın konservatuarlarına dağıldılar. Bunlar Avrupa'da hayâtlarını te'mîn edecek kadar bir servete mâlik olanlardı. Burada bile hayâtlarını güçlkle te'mîn eden ba'zı isti'dâdlar nâbit yetişdiler. Ve tabî'i usûlsüz, methodsuz... Zamân yavaş yavaş ona lâzım gelen ehemmiyeti verdirdi. Mûsikiye rağbet çoğaldı. Ve çok şâyân-ı şükândır ki memleketin mûsikiye susadığı halkın müftekir bulunduğu bir zamânda Vâli Haydar Beyefendi'nin himmetiyle bir konservatuar açıldı. Bilmünâsebe başka bir yerde de zikrettiğim gibi dârülelhân bu muhîte kızgın bir çölde açılan bir artezyen kuyusu te'sîrini yaptı. Halk fevc fevc onun etrâfına koşdular. Zevk-i mûsikilerini tatmîn ve tenmiye etmeye çalışıyorlar. Yakın bir âti bunun ilk semeresini verecek vâli beyefendiye arz-ı teşekkür, talebe ve tâlibe arkadaşlarıma muvafakkiyetler temenni eylerim.

Sultan Ahmed

Sabiha Emel

[38]

Dârülelhân Şu'ûnu

Dârülelhân 1333 senesinde Harb-i Umûmî esnâsında Maarif Nâzır-ı esbaki Şükrü Bey'in nezâretinde te'sîs edilmişdi. Ziya Paşa'nın riyâsetinde teşekkül eden Encümen-i Mûsiki bu husûsda bir ta'lîmâtname ihzâr etmişdi. Zükûr kısmının resm-i küşâdı Şehzadebaşı'nda Fevziye Caddesi'nde bir konakda icrâ edildi. Başka binâda inâs kısmı da açıldı. Zükûr kısmı bir sene sonra kapandı. Yalnız şark mûsikisi âlâtı tedrîsine münhasır olan inâs kısmı sekiz kişilik bir hey'et-i tedrîsiye ile kalmışdı. Şanlı zaferleri ve mes'ûd inkılâbı müte'âkib makâm-ı vilâyeti teşrîd eden Vâli-i muhterem Haydar Beyefendi birçok kıymetli icrâ'âtı meyânında Dârülelhân'ın da Avrupa konservatuarları gibi asrî bir müessese olarak vücûd bulmasına sarf-ı himmet buyurdular.

Dârülelhân'ın yeni teşkîlâtı: -Dârülelhân teşkîlât-ı cedîdesinde bir takım ihtisâs sınıflarına ayrılmışdır. Bunlar da kompozisyon, teganni, piyano, keman, viyolonsel, flüt, tahta sazlar ve ma'denî sazlar sınıflarıdır. Dârülelhân'a dâhil olacak talebe yalnız bir sınıf intihâb edib ona devâm edebilir. Bu sınıflardan herhangi birisine girenler aynı zamânda (1) nazariyât-ı mûsiki, solfej, armoni, fûg. (2) Tarîh-i mûsiki (3) Orkestra ve koro ta'lîmlerine devâma mecbûrdurlar. Kompozisyon ve teganni sınıfına devâm edenler, târîh-i mûsiki dersiyile koro ta'lîmlerinden başka

piyano dersini de alırlar. Âlât-ı mûsikiye tadrîsâtı tek olarak yapılır. Yani talebe mu‘allim-i mahsûsdan yalnız olarak ders alır. Armoni dersleri ufak gruplarda tadrîs edilir. Garb mûsikisi şû‘besine devâm edenler ihtiyârî olarak şark mûsikisi nazariyâtı ve târîhi dersine de devâm edebilirler. Dârülelhân’ın bir de sınıf-ı ihzârîsi vardır. Burası yeniden mûsikiye başlayacak talebeye mahsûsdur. Şark mûsikisi şû‘besinde keman, kemençe, ney, tanbur, santur, ud, kanun, teganni sınıfları vardır. Diğer şû‘bede olduğu gibi burada da iki sınıfa birden devâma müsâ‘ade edilmez. Saz ve teganni sınıfı talebesi aynı zamânda şerk mûsikisi nazariyât ve târîhi ile solfej, teganni ve usûlât-ı mûsikiye ve fasıl derslerine devâmla mükellefdirler. Saz dersleri yalnız olarak verilir. Nazariyât dersleri ufak gruplarda tadrîs edilir. Bu teşkilâtın esâsı Avrupa konservatuarlarından alınmıştır. Bilcümle konservatuarların teşkilât ve tadrîsâtı birbirlerine müşâbih olup akademilerde tadrîsât tahdîd edilmemiş olduğundan bizim dârülelhânımıza da talebe istediği kadar devâm edebilir. Ve mektebi terkedeceği istihkâk için sınıf-ı ihzârîden başka garb mûsiki şû‘besine üç ve şark mûsiki şû‘besine de iki sene devâm etmek lâzımdır. Bu zamânlardan evvel mektebi terk edenlere yalnız tasdîknâme verilir. Alafranga şû‘besinde tadrîsât iki devreye ayrılmıştır. Yaz devresi üç ay kış devresi altı aydır. Mart ayı ile Temmuz ve Ağustos ayları ta‘tıldir. Alaturka şû‘besinde tadrîsât sene-i dersiye bidâyetinden Haziran nihâyetine kadar devâm eder. Devre bidâyetleri talebe kayıd ve kabûl zamânıdır. Dârülelhân’a gireceklerin altı senelik ibtidâî tahsîlini ikmâl etmiş ve yâhûd o nisbette müktesebâta mâlik olmaları lâzım gelir. Alafranga şû‘besine girenler için altı ay ve alaturka şû‘besine girenler için dört ay tecrübe devresi ittihâz edilmiştir. Bu müddet zarfında isti‘dâd gösterenler devâm ve mesâ‘isi mükemmel ve muntazam olanlar talebe-i asliye hakkını iktisâb ederler.

Halk Şarkıları

Halk Şarkıları: Vicdân-ı millîden kopan bir takım nağmelerdir ki milletlerin en derin ve samîmî duygularını ifâde eder. Asrımızda terakkiyât-ı mûsikiyeye mazhar olan milletler ilhâmâtını kendi millî nağmelerinden almışlardır. Bir Alman halk şarkısıyla “Beethoven”ın yüksek bir eseri mukâyese edilecek olursa her iki parçada da müşterek bir rûhun mevcûdiyeti görülür.

Halk şarkılarındaki kıymet ve ehemmiyeti nazar-ı i‘tibâra alan mü’essesemiz bunlar üzerinde tedkîkâtta bulunacağı beyânıyla âtideki sûâlleri tertîb ve memleketin

her tarafına irsâl etmiştir. Alınacak cevâblarla bunlara âid tedkîkâtın netâyici peyderpey mecmû'mızla neşredilecektir.

Dârülelhân, memleketimizin mûsiki hayâtı hakkında bir fikir edinmek ve bilhâssa âsil Türk milletinin hakîkî ve samîmî duygularını ifâde eden halk şarkılarını toplayıp tedkîk ve tahlîl etmek için âtideki sûâlleri tertîb etmiştir; mü'essese mûsikimizin terakki ve i'tilâsına ma'tûf bu teşebbüsünde alâkadârânın müzâheret ve mu'âvenetini ümîd eder.

Numara	Sûâller	
1-	Memleketinizde mûsikişinâslar ve saz çalmakta şöhret kazananlar var mıdır bunların isim ve hüviyetleri nedir?	
2-	Kasabanız dâhilinde ne gibi âlât-ı mûsikiye müsta'meldir ve bunlardan en çok çalışanı hangisidir?	
3-	Şehrinizde mûsiki cem'iyetleri var mıdır? Var ise târîh-i teşekkülüyle mikdâr-ı a'zâsı ve fa'âliyeti hakkında ma'lûmât verilmesi	
4-	Kasabanızda ve köylerinizde okunan halk şarkıları hangisidir? Bunların notalarının yazılıb gönderilmesi	
5-	Halk şarkılarını çıkaran kimlerdir? Bunlar ne gibi ahvâl ve vekâyî'in te'sîri altında çıkmıştır?	
6-	Halk şarkılarından en fazla sevilen ve söylenen hangileridir? Bunlar arasında eski ve yeni devirlerin hissiyât ve menâkıbını tasvîr ve ifâde edenler var mıdır? Var ise notalarının gönderilmesi.	
7-	Şehrinizdeki kütübhânelerde veyâ herhangi bir zâtta âsâr-ı kadîme-i mûsikiyemize âid nota ve kitâb var mıdır? Var ise bunlar hakkında îzâhât i'tâsı	
8-	Bulduğunuz mahalde eski sazlardan şimdiye kadar muhâfaza edilebilenler var mı? Var ise nelerdir ve kimlerin nezdindedir?	
9-	Mekteblerinizdeki talebe ve talibât şimdiye kadar marş ve şarkı olarak ne gibi şeyler öğrendiler? Bunların unvânları nedir? Ve kimlerin eseridir?	
10-	Harb-i Umûmî, mütâreke ve mücâhede-i milliye esnâsında memleketimizde ne gibi millî ve vatanî şarkılar terennüm edildi ve hâlâ hangileri söylenmektedir? Bu yolda şarkılar var ise notalarının gönderilmesi.	
11-	Notalardan ve mûsiki kitâblarından en fazla hangilerine ihtiyâcınız vardır?	
12-	Şehrinizde âlât-ı mûsikiye i'mâl ve ta'mîr eden kimseler var mıdır? Bunlar en fazla hangi sazların i'mâl ve ta'mîriyle meşgûl oluyorlar?	
13-	Bulduğunuz kasaba ve köylerdeki her nev'i eğlencelerde ne gibi sazlar çalınmakta, şarkı ve türkû olarak neler söylenmektedir?	
14-	Halkın duygularını ifâde eden şarkılar ve türküler hakkında umûmî mütâla'anız nedir?	

Gönderilecek notalar ile verilecek cevâblardan mufassal olanlarının ayrıca bir kağıda yazılarak numara sırasıyla bu cedvele rabt edilmesi ricâ olunur.

Dârülelhân Müdürü

Musa Süreyya

[43] Dârülelhân'ın resm-i küşâdı- Dârülelhân'ın yukarıda îzâh edilen teşkilâta göre resm-i küşâd merâsimi ilim ve san'ata müştâk güzîde ve münevver zevâtın huzûruyla Eylül'ün on dördüncü Cuma günü icrâ edilmiştir. Program mûcibince evvelâ İstiklâl Marşı çalınmış ve kâimen dinlenmiştir müte'âkıben Mü'essesemiz Müdürü Musa Süreyya Bey bir nutuk îrâd etmiş ve yeni bir kuvvetle başlayan ma'rifet hareketlerinde mûsikiye de bir hisse-i fa'âliyet isâbet ettiğini, halâs ve mefkûre uğrunda cihânın bütün müşkilâtını yenen millî azim ve îmânın bu sâhada da kemâliyle muvaffakiyet kudreti izhâr edeceğini ve yeni şekil ve sûrette te'essüs eden Dârülelhân'ın memleketimizin mûsiki hayâtını ma'kûl ve esâslı inkişâf kâbiliyetini hâiz cereyânlara sevk etmek üzere bir merkez olacağını, aynı zamânda terbiyenin en mühim esbâb ve avâmilinden biri olan mûsikinin te'sîrâtı sâhasını tevsîf etmek emeli samîmîsinde bulunduğunu bahsettikten sonra mûsikimizin vaz'iyet-i hâzırası hakkında îzâhât-ı âtiyede bulunmuştur:

Şark mûsikisi târîhinde görülür ki birçok büyük dehâlar yetişmiştir. Bu dâhilerin vücûda getirdikleri âsârı tedkîk ve tettebbu' edenler bunların karşısında pek derin hürmet duyarlar. Şark mûsikisi cihân mûsikisi târîhinin şâyân-ı ehemmiyet bir faslını teşkil eder. Garbin mûsiki ulemâsı mûsikimizi ilmî kıymetleriyle ehemmiyetli bir sûrette tettebbu' etmişlerdir. Kendi sâhasında pek büyük terakki ve tekâmüle mazhar olan bu mûsiki son zamânlarda bir tereddidi devresine girmişti. Büyük eserlerimizin terennümü ihmâl edilerek bunların yerine ufak eşkâlde mûsiki parçaları kâim oluyordu. Bu sûretle bir kısmı ziyâ'a uğrayan âsâr-ı eslâfin diğer kısmı da nisyâna atılmak tehlikesine ma'rûz kalmıştı. Mü'essesemizin mühim vazîfelerinden biri de eski asırların hayât ve hâtırâtını yaşatacak olan bu âsâr-ı kıymetdârı indirâsdan vikâye ve tarz-ı tertîl ve terennümündeki edâyı muhâfaza etmektir; yalnız târîh-i mûsiki gösteriyor ki muhtelif milliyetlere âid mûsiki hayâtında üslûbi ifâde ve fenniyât i'tibârıyla birçok inkılâbât safhaları mevcûddur. Hâlbuki mûsikimiz pek eski asırlardan beri mevzû' olan esâsâtını muhâfaza ile bir devre-i tevakkufa dâhil olmuş ve son zamânlara kadar esâslı bir tahavvüle mazhar olamamıştır; bugün ma'lûm olan bir hakikat varsa o da mûsikimizin vesâit-i hâzırasıyla muhtelif tahassüsâtını iblâğ ve

ifâdesine imkân olamamasıdır. Son zamânlarda mevcûd olan vesâitle her nev'î ihtisâsâtın ifâdesi tarzında sarf edilen mesâ'î ve yapılan tecrübeler bu husûsdaki imkânsızlığı pek bâriz bir sûrette meydâna koymuşdur; hâlbuki garbin vesâit-i fenniyesi her nev'î hislerin ifâdesini sehîl ve mümkün bir hâle sokmuşdur. Hatta o derecedeki tefekkürât-ı felsefiyenin bile mûsiki ile iblâğı kâbil olmaktadır. Beethoven'ın senfonileri ve Wagner'in âsârı derin felsefeleri ihtivâ etmektedir. Mûcib-i şükrân bir şey var ise o da garbın bugünkü fenniyâttan istifâde lüzûmunun mûsikişinâslarımız tarafından teslîm ve kabûl edilmesidir. Garb mûsikisi aynı zamânda bu kudret ifâde kâbiliyetini seslerini birlikde olarak isti'mâline medyûndur. Seslerin birbirine mezc edilerek kullanılması ve bu yoldaki fennin terakkiyât-ı fevkalâdesi asr-ı hâzır mûsikisini en büyük tekâmüle îsâl eden sebeplerden biridir. Mûsikişinâslarımız armoni denilen sadâların tevhîdi usûlünün mûsikimize lüzûm-ı kabûlünü de takdîr etmişlerdir. Yalnız tatbîkât vâdisinde farklı cereyânlar mevcûddur. Bir kısım armoninin kendin sistem ve makâmlarımızda tatbîk nokta-i nazarını mûsikimizin terakki ve inkişâfına muvâfık ve müsâ'id görüyorlar. Diğer bir kısmı da doğrudan doğruya garbın usûl ve fenniyâtını kabûl ile efkâr ve hissiyât-ı mûsikimiz için vicdân-ı millîden kopan halk şarkılarının menba'-i feyz ve ilhâm olacağı mütâla'asını dermiyân ediyorlar. Her iki taraf aynı gâyeyi hedef ittihâz etmiş olmasına nazaran esâsda bir ihtilâf olmayıp yalnız bu hedefe vâsıl olacak yolların ta'yîn ve tesbîti husûsunda tevâfuk-ı efkâr görülemiyor. Mü'essesemiz vücûdlarıyla müftehir olduğu kıymetli mu'allimlerinin mesâ'î ve himemâtıyla bu nokta-i nazar farkını her hâlde ıslâh ve te'lîf edecektir. Müterakki milletlerdeki mûsikilerin müşterek fen vâsıtaları o milletler arasındaki muhtelif mûsikileri kâbil-i tefehhüm ve tahassün bir hâle koymuşdur. Onun için mûsikiye

[44]

Dârülelhân hey'et-i idâre ve ta'lîmiyesi

Resim:

Sağdan sıra ile oturanlar: Faize Hanım, Hayriye Hanım, İsmail Hakkı Bey, Kevser Hanım, Müdür Süreyya Bey, Nezihe Hanım, Zeki Bey, Ziya Bey, Radelya Efendi.

İkinci sırada ayakda duranlar: Selahaddin Bey, Mustafa Bey, Ali Nuri Bey, Zehra Hanım, Ziya Bey, Fâika Hanım, Ekrem Bey, Manas Efendi, Muhiddin Bey, Fazıl Bey.

Üçüncü sırada ayakda duranlar: Ruşen Bey, Sedad Bey, Refik Bey, Sadri bey, Veli Bey, Basri Bey, Adil Bey, Kadri Bey.

[45] beynelmilel bir lisân denilmiştir. Beynelmilel mûsiki hayâtına giren mûsikişinâslar mensûb oldukları milletlerin his ve heyecânlarını terennüm ettikleri için birinci derecede millîdirler. Müessesemizin yetiştireceği güzîde ve millî mûsikişinâslarımızın mûsikimizi de beynelmilel hayâta idhâl edeceklerine kavi imânım vardır.

Musa Süreyya Bey ba‘dehu mü’essesenin gâyelerini, mûsikimizin kıymetdâr âsârını muhâfaza ile devâm-ı hayâtını te’min etmek, asr-ı hâzırın mûsikideki terakkiyâtını memleketimizde neşr ve ta‘mîn etmek, millî mûsikimizi lâıyk olduğu derece-i tekemmüle îsâl etmek sûretiyle îzâh etmiş ve Dârülelhân’da yapılacak ilmî ictimâ‘alarla âsâr-ı kadîme-i mûsikiyemizin zabt ve tesbîti, ve aynı zamânda beynemilliyet iktisâb eden opera, operetler ve diğer teganniye âid garb âsâr-ı mûsikiyesinin lisânımıza nakl ve tatbîki Dârülelhân’ın mesâ‘isi dâhilinde olduğunu zikrettikten sonra “memleketin böyle bir müesseseye muhtâc olduğunu ibtidâ ta‘yîn ve takdîr ve iktisâb-ı mevcûdiyetini te’min buyurmuş olan İstanbul vâlisi beyefendi hazretleriyle yine İstanbul’un necîb halkının mümessilleri bulunan meclis-i umûmî-i vilâyetin muhterem â‘zâsı beyefendiler hazerâtına arz-ı teşekkürât eylerim” sözleriyle nutkuna hitâm vermiştir.

Bu nutka Vâli Haydar Bey mukâbele ederek memleketimizin en güzîde erbâb-ı mûsikisini ve üstâdlarını toplamış olan Dârülelhân’dan mûsikimizin terakkisi için pek çok şeyler beklediğini söylemiş ve mü’essesemiz için hayırlı muvaffakiyetler temşiyetinde bulunmuştur. Bundan sonra konsere başlanılarak şark ve garb mûsikilerine âid müntehib ve mümtenâ parçalar çalınarak merâsime nihâyet verilmiştir.

Teşkilât-ı cedîde mûcibince Dârülelhân hey’et-i ta‘lîmiyesi ber-vech-i âtidir:

Alafranga Şu‘besi- Keman- Zeki Bey (şef dö orkestra), Ekrem Bey; piyano- Hege Efendi, Sadri Bey, Nezihe Hanım, Radelya Efendi (birlikde çalma); viyolonsel- Muhiddin Sadık Bey, flüt- Kadri Bey, orkestra âlâtı- Veli Bey, Âdil Bey; teganni- Madam Osman Şerefeddin Bey; târîh-i mûsiki ve kompozisyon- Musa Süreyya Bey; koro ve kompozisyon- Manas Efendi.

Şark Mûsiki Şu‘besi- Keman- Nuri Bey, Kevser Hanım, Mustafa Bey; ud- Sedad Bey, Hayriye, Fâika, Zehra Hanımlar; kanun- Muazzez Hanım; santur- Ziya Bey; tanbur- Refik Bey, Fâize Hanım; ney- Emin Efendi; kemençe- Ruşen Bey, şarmûsikisi nazariyât ve târîhii- Rauf Yekta Bey; ilahiyât ve usûlât-ı mûsikiye- Zekâi

Dedezâde Hâfız Ahmed Efendi; nazariyât ve fasl-ı umûmî- İsmail Hakkı Bey; tegani-Ziya Bey, Zâhide Hanım.

Hey'et-i muhtereme-i meb'ûse ile Şükrü Nâili Paşa hazretleri şerefine müsâmere- İstanbul'daki işgâlin ref'iyle mukaddes ordularımızın şehrimize gelmesini tes'îden hey'et-i muhtereme-i meb'ûse ile muhterem Kolordu Kumandanı Şükrü Nâili Paşa hazretleri ve erkân-ı muhteremesi şerefine Dârülelhân'da bir müsâmere tertîb edilerek şark ve garb mûsikilerine âid muhtelif âsâr çalınmıştır. Konserin hitâmında Meb'ûs-ı muhterem Celal Beyefendi tarafından san'atkârlar hakkında izhâr-ı takdîrât edilmiş ve Müdür Süreyya Bey tarafından da bi'l-mukâbele arz-ı şükrânda bulunulmuştur.

Kâzım Karabekir Paşa hazretleri şerefine müsâmere- Mü'essesemizin ricâsı üzerine Kâzım Karabekir Paşa hazretleri de Dârülelhân'ı teşrîf ve şereflerine tertîb edilen konseri dinlemişlerdir. Ba'dehu hey'et-i ta'lîmiye ile birlikde çay içilmiş ve bu esnâda mûsikinin hâl ve âtisi hakkında musâhabâta bulunmuşdur.

Fethi Beyefendi hazretleri riyâsetindeki hey'et-i muhtereme-i meb'ûse şerefine konser- Sevgili ordumuzun istihlâs bayramına iştirâk etmek üzere İstanbul'a gelen hey'et-i meb'ûse şerefine mü'essesemizde konser ve çay ziyâfeti tertîb edilmiştir. Hey'et-i muhtereme, müdür ve hey'et-i idâre tarafından istikbâl edilerek sûret-i mahsûsa da ihzâr edilmiş olan salona îsâl edilmişlerdir. Hey'et-i ta'lîmiye şark ve garb mûsikilerine âid müte'addid âsâr-ı mûsikiye [46] çalmışlardır. Konsere bir aralık fâsıla verilerek çay içilmek üzere diğerk bir salona geçilmiştir. Ziyâfetin hitâmında Müdür Musa Süreyya Bey tarafından şu nutuk îrâd edilmiştir:

Azîz reis beyefendi hazretleri, muhterem meb'ûs beyefendiler,

Dârülelhân bugün hey'et-i aliyyenizi âğûşunda bulundurmakla son derece mes'ûd ve müftehirdir. Himmət ve fedâkârlığınızla sulhe kavuşan büyük milletimizi medeniyetlerin mikyâsı olan mûsiki hayâtında inkişâf ve i'tilâyâ sevk etmek yolunda bize fırsat ve mu'âvenet ibzâl buyurduğunuzu pek derin bir hiss-i minnet ve şükrânla görüyoruz. Asrın ihmâl ve lâkaydîsi altında kalan pek kıymetli âsâr-ı mûsikiyeyi nisyân ve indirâsdan vikâyeyi hedef ittihâz eden mü'essesemiz yeni nesillerimiz için de ulvî ve hayâtî his ve heyecân menba'ları hâzırlamayı kuvvetli bir mefkûre hâlinde muhâfaza etmektedir. Milletlerin duygularındaki vahdet ve kıymeti tamâmen ifâde eden mûsiki ilminin hayâtın neşe ve fa'âliyetlerinde de pek mühim hissesi vardır. Bu i'tibârla mü'essesemiz bütün ana vatan halkının rûhiyâtını ifâde eden şarkılarını toplayıp tedkîk etmeye karâr vermiş bulunuyor. Bir taraftan mûsiki ilminin i'tilâsını

diğer taraftan da halkın rûh ve lisânına uygun mûsiki parçalarını vücûda getirmeyi hummâli fa'âliyetle çalışıyoruz. hey'et-i aliyenizin ve bütün Türk milletinin mü'essesemize olan teveccüh ve mu'âveneti muvaffakiyetimizin kat'î bir müjdesi olabileceğini arz eder, ve bugünkü kıymetli teşrîfinizden dolayı bütün arkadaşlarım nâmına en samîmî teşekkürlerimi takdîm ederim.

Bu nutka Fethi Beyefendi mukâbele etmiş ve demişdir ki:

Arkadaşlarımızın yüzünde nümâyân olan haz ve memnûniyet muvaffakiyetinizin delîlidir. Himmet-i âlinizle şimdiye kadar mühmel bir hâlde bırakılan mûsikimizin intizâm dâhiline girmiş olmasını görmekle müftehiriz. Sizin gibi kıymetdâr mûsikişinâslarımız sâyesinde bu mü'essese milletimizin vahdet ve resâneti için lâzım gelen lisân-ı mûsikiye daha büyük bir kuvvet verecektir. Millî şarkılarımız toplanacak olursa milletimizin hamâsetini, dâsitân-ı besâletini terennüm edeceksiniz ve bu sûretle pek büyük bir hizmet yapacaksınız. Bu kıymetli hizmetinize şimdiden teşekkür etmeme müsâ'adenizi ricâ ederim.

Fethi Bey nutkunu müte'akib tekrâr müsâmere salonuna inilerek ba'zı parçalar daha çalınmış ve konsere nihâyet verilmiştir.

Dârülelhân'ın umûma mahsûs konserleri- Dârülelhân hey'et-i tederisiyesi mü'essesenin bidâyet-i küşâdından beri her on beş günde bir olmak üzere konser vermekte, şark ve garb mûsikisine âid eserler çalmaktadır. Müsâmerelere memleketimizin münevverân ve mütefekkirini da'vet edilmekte olduğu gibi ensâl-i müstakbelenin mûsikinin âsâr-ı ilmiyesine karşı ülfet-i sem'iyelerinin te'mîni için Dârülfünûn ve mekâtib-i sâire talebeleri de münâvebeten da'vet edilmektedir.

Talebe konserleri- Dârülelhân, müterakki tâlibât ve talebeler tarafından verilmek üzere ayrıca her on beş günde bir olmak üzere konserler ihdâs etmiştir. İlk konserde Mu'allim Zeki Bey'in tâlibâtından Mutahhare ve Mihriban Hanımlar keman çalmışlar ve muvaffak olmuşlardır. Alaturka şu'besi müdâvimîninden bir grub (sûzidil) faslını terennüm etmiştir. İkinci konserde Zeki Bey'in talebelerinden Muzaffer Hanım'la Mustafa Efendiler, Viyolonsel Mu'allimi Muhiddin Sadık Bey'in tâlibâtından Hatice Satia Hanım viyolonsel, Hege Efendi'nin tâlibâtından Matos ve Pakize Hanımlar piyano çalmışlardır cümlesinin muvaffakiyâtı mazhar-ı takdîr olmuş, bilhâssa viyolonselist Satia Ziya Hanım'ın şanson trist Çaykofski parçasını çalmadaki muvaffakiyeti sürekli alkışlara mazhar olmuştur. Bunu müte'akib Mu'allim Sedad Bey'in tâlibâtından mürekkeb bir fasıl (tarz-ı nevîn) makâmında müte'addid besteleri terennüm etmişler ve alkışlanmışlardır.

Dârülelhân'ın âsâr-ı mûsikiye külliyyâtı- Mü'essesemizde müteşekkil bir hey'et-i ilmiye, âsâr-ı kadîme-i mûsikiyemizi tedkîk ve tetebbu' ile zabt ve tesbît etmektedir. Büyük ve târîhî kıymetleri olan bu âsârın neşrine ibtidâr [47] edilmiştir. Bunlardan iki (murabba') âhiren mevki'-i intişâra vaz' edilmiştir. Diğer âsârdan tedkîkâtı hitâm bulmuş olanlar dahi peyderpey neşredilecektir. Aını zamânda âsâr-ı garbiyenin lisânımıza nakl ve tatbîki ile meşgûl olan diğer bir hey'et tarafından hâzırlanmış olan (Saint-Saëns)'in (Samson Delila)sından ve (Meyerbeer)'in (Afriken)inden korolar tab' edilmek üzeredir.

Büyük Şehirlerde Mûsiki Fa'âliyetleri

Viyana- Haydn, Mozart, Beethoven ve Schubert'in yaşadıkları şehirdir. Geniş bir hayât mûsikisi mevcûddur. Büyük operasının orkestrasında yüz ön iki san'atkâr vardır. Müte'addid mûsiki mü'essesâtının başında akademi bulunmaktadır. Kilise mûsikisi pek müterakkidir. Kiliselere mahsûs olmak üzere otuz aded kadın ve erkek karışık, kırk aded yalnız erkeklerden mürekkeb "koro" hey'etleri vardır. Bunlardan başka mûsiki cem'iyetleri, orkestra ve teganni hey'etleri de bulunmaktadır. Fransız Cem'iyeti Orkestrası, Mûsiki San'atkârlarının Orkestrası, Mozart Mûsiki Cem'iyeti Orkestrası, Haydn Orkestra Klübü, Yeni Orkestra Cem'iyeti, Teganni Akademisi ve filarmoni koroları bunların en mühimlerinden ma'dûddur.

Viyana'da büyük mûsikişinâsların ekserisinin heykelleri vardır. Mûsikiye âid müzeler şunlardır:

Mûsiki cem'iyetleri müzesi, Beethoven, Schubert'e âid müzeler, şehir müzesinde târîh-i mûsikiye âid şu'be, "Haydn"'ın ikâmetgâh ittihâz ettiği binâdaki müze, Wagner müzesi, büyük ve küçük binlerce kişileri isti'âb eden mûsiki salonları lâ-yu'addır. Bunlardan en meşhûrları, Beethoven, "Bösendorfer" Hit Zinger, Sofin Sal, ve sâiredir.

Berlin- Alman hayât-ı mûsikiyesinin merkezidir. Müte'addid orkestralar vardır. Şehir orkestrası, filarmoni ve blotner orkestraları, en ileri gelenlerindedir. Berlin'de mevcûd konservatuarların adedi iki yüzdür. Hâiz-i ehemmiyet olan Mûsiki Mekteb-i âlisi ve Kilise Mûsikisi Mektebi, Şteden ve Şavange Konservatuarlarıdır. Kilise teganniyâtına mahsûs kırk kadar koro hey'eti vardır. Kadın ve erkek karışık olarak elli kadar teganni cem'iyeti vardır. Bunların en mühimleri eski Teganni Akademisi ile Filarmoni Teganni Cem'iyeti'dir. Yalnız erkeklerden 150 ve kadınlardan altı teganni cem'iyeti teşekkül etmiştir. Mûsikiye âid muhtelif ilmî

cem'iyetler mevcûd olub bunlardan "tedkîkât-ı ilmiye" cem'iyeti en mühim olanıdır. Bir kış mevsiminde verilen konserlerin yekûnu beş bin dokuz yüze bâliğ olur; bu konserlerin verildiği salonlar şunlardır: Filarmoni Salonu, Beethoven Salonu, Teganni Akademisi Salonu, Berlin Mûsiki Mekteb-i âlisi Salonu, Blotner Salonu, Şarvenga, Vyeştaş salonlarıdır. Âsâr-ı mûsikiyi ihtivâ eden muhtelif kütübhâneler meyânında şehir kütübhânesinin mûsiki şu'besi en mühim olanıdır. Âlât-ı kadîme-i mûsikiye için de ayrı bir müze vardır.

Paris- "Akademi Nasyonal dö Muzik" denilen (Büyük Opera) ile meşhûr bir konservatuara bir de kilise mûsikisi mektebi vardır. Bunlardan başka pek çok husûsî konservatuarlar, orkestra ve teganni cem'iyetleri mevcûddur. Meşhûrları; konservatuar cem'iyeti orkestrası, kolon konseri orkestrası; daha başka bir çok teganni cem'iyetleri vardır.

[48] Londra- Şehrin resmî bir operası yoktur. Fakat hâl-i fa'âliyyette pek çok husûsî operalar vardır. Büyük teganni cem'iyetleri de mevcûddur. Bach Teganni Cem'iyet-i Kraliyesi, Londra Teganni Cem'iyeti mühimlerindendir. Londra "Senfoni" Orkestrası, ve diğer orkestralar ve meşhûr san'atkârlar vardır. Akademi-i Kralî, Kralî Mûsiki Koleji, ve daha bir çok mühim mü'essesât-ı mûsikiye mevcûddur. Bir de büyük bale hey'eti vardır. Konser salonları:

"Albert Hall" on bin kişi isti'âb eder. "Christal Palace" 6000 Foreign Hall 4000, James Hall 3000 kişiyi isti'âb eden salonlardır.

Budapeşte- Büyük bir opera vardır. Bir tane resmî şehir orkestrası ve iki tane büyük husûsî orkestra mevcûddur. İki akademi, bir resmî konservatuar, beş tane büyük ve husûsî konservatuarı vardır. "Liszt" Cem'iyet-i Mûsikiyesi, "Mûsiki Muhibbleri Cem'iyeti" "Macar Bestekârları Cem'iyeti" "Eski Macar Mûsiki Cem'iyeti" müte'addid kadın ve erkek teganni cem'iyetleri olduğu gibi, yalnız kadınlara, yahud yalnız erkeklere mahsûs cem'iyetler de vardır. Millî Müze Kütübhânesi'nde kıymetdâ âsâ-ı mûsikiyeyi hâvi şu'be meşhûrdur.

Zekâi Dede İçin İhtifâl

Mecmû'amızın tab' edileceği sırada aldığımız ma'lûmâta göre son asırda yetişen Türk bestekârları içinde pek mümtâz bir mevki' sâhibi olan (Zekâi Dede)'nin vefâtının yirmi yedinci sene-i devriyesi münâsebetiyle (Eyüb Mahfili) tarafından merhûmun nâm ve hâtırasını tezkâr için mutantan bir ihtifâl yapılacaktır.

Bu ihtifâle dâir gelecek nüshamızda tafsîlât verilecektir.

Sâhib-i İmtiyâz ve Müdür-i Mes'ûlü: Fazıl Hakkı

Dârülelhân Mecnû'ası

(Dârülelhân) Hey'et-i Tedrisiyesi tarafından iki ayda bir neşredilir
Mecnû'aya aid bi'l-cümle husûsât için müdür-i mes'ûllerine mürâca'at lâzımdır

Mündericât

Garbte Bugünkü Opera Hayatı	Musa Süreyya
Dede Efendi	Rauf Yekta
Rus Musikîsine Bir Nazar	Ekrem Besim
Itrî Mustafa Efendi	Ruşen Ferid
Darüelhanlar Tarihine Bir Nazar.....	Rauf Yekta
Feliks Mendelson	Ekrem Besim
Terbiye-i Mûsikîye	Muallim Ahmed Muhtar
Türkiye'de İlk Konservatuar	Güzin Şefik
Musikî ve Mekteb	Muslihiddin Ali
Dârülelhân Şu'unu	

Mecmu'anın Adresi: İstanbul-ŞehzadebaşıDârülelhân

Tevzî' yeri: Bâbıâli Caddesi'nde Sudi Kütübhânesi

Fiyâtı on beş guruşdur

Şehzadebaşı: Evkâf-ı İslâmiye Matba'ası

1340

GARP'TA BUGÜNKÜ OPERA HAYATI

Muharriri: Musa Süreyya

Wagner mûsikî âlemine hiç nazari olmayan eserler ihdâ etmişti. Ayrıca mûsikîyi daha şerefli bir mevki-i itilâya çıkarmak için mücahedelerde bulunuyordu. Operayı maddi menfaatlerini temine vasita addeden bir takım cemiyetlerin elinden kurtarmak ve milletin yüksek bedî ihtiyaçlarını tatmin etmek için alî müesseseler arasına sokmak istemişti. Bu yoldaki mesaisinde bazı muvaffakiyetler kazandı. Vücuda getirmeye muvaffak olduğu daki (...) mûsikî meftunları için bir kâbe-i sanat ve büyük bir mabet oldu. Oraya sanat ankaları koşuyor, mûsikînin en yüksek eserlerini derin bir huşu içinde vecd ile dinliyorlardı. Wagner'in karıştığı mücadeleler arasında istihsal ettiği bir hakta sanat hayatında mühim bir hadise olmak üzere telakkiye layıktır: Parzifal'in yalnızicrası buna ait veraset hakkının muayyen bir zaman için temini. Wagner bu imtiyazla fikir erbabının müstahak olduğu mevki tanıtmış ve kabul ettirmiştir.

Harb-i umumiin mevkiini pek ziyade sarsmıştı. Son zamanlarda sermayedarlardan mürekkep bir grup teşekkül etti, eski mevki-i şerefinin iadesi için çalışmaya başlamıştır. umumi olan temaşa hayatına mühim tesirler icra etmiştir. Şimdi pek çok tiyatrolarda senenin bir günü her nevi maddi menfaatlardan azade olarak en yüksek bir eser-i sanatın icrasına tahsis ediliyor. Aynı zamanda bütün temaşa müesseselerinin de hükümet tarafından idare edilen fikir ve ilim teşkilatı gibi istifade-i umumiyeye hadim bir şekil alması hususunda bir cereyan hâsıl olmuştur. Bugün tiyatrolarda yalnız hususi cemiyetler kendi istifadelerini temin etmeye dikkat eder ve bu sebeple azami surette müstefit olmak için halkın arzu ve temayüllerini de hesaba katar. Hakikatte çok defa eserin kıymet-i hakikiye ve sanatkaranesi ikinci derecede kalır. Mamafih bu noktada tiyatro müdürlerinin vazifesi ehemmiyet kesbeder. Bir eserin mazhar olacağı takdiri evvelden tahmin etmek herkese nasip olamaz. Halkın ruhu ve sanat eserlerinin güzelliği ve kalplere nüfuzu tecrübeli bir nazarla takdir edilmek lazımdır. Henüz ismi işitilmemiş bir bestekârı dahi bile olsa temaşağırlere sevdirmek çok güçtür.

Yalnız garbın bugünkü seviye-i mûsikîyyesi yüksek ve zekalar da pek hassas olduğu için Händel'in de (Rinaldo) ismindeki operası son zamanlar muvaffakiyetle vaz'-ı sahne edildi. Mamafih meşhur mûsikîşinas (Kevler)in teklifiyle Händel'e ait diğer eserlerin sahneye konması için sarf edilen gayretler hüsn-ü netice vermemiştir.

Fakat bu azami nispete varmayan raġbetten mahrumiyet Händel'in Şerefine büyük müsamerele tertip edilmesine mani olmamıştır. Händel'in büyük dehası daima sırası geldikçe ŐaŐaa ile tesit edilir.

(Halévy)'nin (Bodin)i ve Marye Rober'in (Hugo Nevteten) ve Afrika Nerin gibi kıymetli ve büyük operalardan yalnız sanatkârların bilhassa muganniyelerin icraatına ait parçalara ehemmiyet atfolunmuş, hatta operanın evsafından ve beklenen ruh ve manadan uzak kalınmıştır. Cherrubini'nin (Vasser teragur) ve (Mehol)ün (Jojef)i opera sahnelerinde sık sık tesadüf edilen eserlerdendir. Goldmark'ın büyük operalardan madud olan (Konigin Fonsaba) Gogono'nun (Margarite) Tuman'ın (Minyon)u hala kıymetini muhafaza ediyor. Lord...nin (Çaruçimirmen ve Wildistes), (Ondine) ve (WafenŐemit) operaları Wagner'e karşı yapılan itiraz ve mücadele devresinde sahneye kesretle sevk olunan eserlerdendi. Hala kıymetlerini muhafaza ediyorlar. Halbuki bestekarın hayatında bu âsârın mevcudiyetinden kimse haberdar değildi. Sanatkâr insanıyetin tarihinde hayret ve ibretle görülen daha bazı mütefekkirler gibi yaşadığı asırda muasırlarının zevkine takaddüm etmiştir. (Nikolay)ın (Lost.) ve Rossini'nin (Barrier), Donizetti'nin yalnız (Rekimens tohatr) isimli eserleri büyük opera evsafını haiz telifattan olmakla beraber sık sık sahnelerde görülür fakat (Leys Teranik) (Don Pascal) o nev operalardandır ki halkın temaşa zevki önünde güçlkle tutunabiliyor. (Adam)ın küçük operalarından (Postilyon)u Ober'in (Fradolo)su ile Őuçer Domino'su da ara sıra sahneye çıkıyor. Bu meyanda Boldiyo'nun (Vasiyedams)ı zikredilebilir. Folutov'un (Marta) ve (Őtradella)sı o nev operalardandır ki bazı kere tamamıyla unutulur aranmaz fakat hiç beklenilemeyen bir zamanda yine programlara girer.

Bugünün sahnelerinde kudretle yaşayan eserlerin silsilesi arasında Verdi'ye ait olan operalar çok raġbete mazhar oluyor. Bunların en mühimleri (Il Travatore), (Rigoletto) (Maskanbal) (La Traviatta) ve (Aida)dır. Son zamanlarda Ovotlu da ta'mim ve intişara başlamıştır. (FalŐetan) ismindeki eseri de arada sırada oynanıyor. Wagner'e fikir ve meslek itibariyle merbut olan List'in (Halike Elizabeth)i bazı merasimde çok kıymet verilerek icra edilir. Berliyoz'un operaları mûsikî âleminde yeni tetkikat için vesile verir. (Beatrice)i ile (Benodikat)ı ara sıra sahneye konur fakat Wagner'den sonra operalarda kuvvetli mevkie tutan Homberdig'in (Hansel ve Gretel) ve Fincel'in (Evangeliman) ve Dalbert'in (Nikoland)ıdır. Bir de (Richard Strauss) bugünkü sahne hayatında müstesna mevkie sahip addolunur. Yalnız Strauss'un Wagner vadisinde yazdığı Goturam'ın hemen hiç oynanmaması Şayan-ı hayrettir.

(Foyrosnot) ismindeki operası da son zamanlarda birkaç defa tekrar edilmek talihine mazhar olmuş fakat arzu edilen muvaffakiyeti kazanamamıştır. Yalnız yine Strauss'un (Salome), (Electra), (Adene) ve (Firavenestaten [Feuersnot veyâ Friedenstag]) bugünün en canlı eserleridir mamafih zevk değişiyor. İstikbalin hayale, hisse ve efkâra çizdiği istikamet kolay tahmin edilemez. Bu sebeple eserlerin ömrü ne kadar olacağı şimdiden güç takdir edilir. Schilling'in (Monaliza)sı son senelerde fazla intişar etmiştir. Bestekârın eski eserlerinden (ibgoevelde) ve (Fayfernak) bugün ara sıra hatırlanıyor. Bervel'in (Goldener Korviç)i arada batıp çıkan âsârın silsilesi arasına girer. Smetana'nın (Die verkaufte Braut)i (Offenbach)ın (Hoffman's Erzehlungen)i daima tazeliğini saklayacaktır. Bugün kıymetini muhafaza eden ve haz ile temaşa edilen eserlerden biri de Bizet'nin meşhur (Carmen)idir. Mascagni'nin (Cavalliera Rusticana)sı ve Leoncavallo'nun (Palyaço [Pagliacci])su bugünün mergub ve makbul operalarıdır. Puccini'nin âsârı bugünün sahne hayatındaki faaliyete vesile teşkil eder. Tosca, Manon Lescaut, La bohème daima tekrar edilmektedir. Puccini'nin eserlerinde muvaffakiyetini temin eden şey melodilerden tercih ettiği hissolanun letafet ve cazibedir. Hans Pfitzner'in (Palasterina)sı daima artmakta olan bir rağbete mazhar oluyor. Bunlar meyanında Bellini Donçini Rosini gibi İtalyan bestekârlarıyla Adam, Buoldio, Uber, Herold gibi Fransız sanatkârlarının da bazı eserleri beynelmilel kıymet kazanmıştır.

Siyasi hadiseler memleketler arasında mevcut hasmane buhranlar opera programları üzerinde esaslı tahavvül husule getirmiyor. Amerika ve İngiltere gibi doğrudan doğruya en yüksek opera bestekârlarına malik olmayan yerlerde İtalyan, Alman ve Fransız eserleri vaz'-ı sahne ediliyor.

Richard Wagner İtalya'da ve Fransa'da pek müstesna bir mevki temin etmeye mazhar olmuştu. Harb-i umumi bu şerefli imtiyazı epeyce sarstı. Milli taassup mûsikî zevkini de biraz ihmale sevk etti, mamafih iktisat için menfaat temini hevesleriyle duyulan ihtiras beşeriyetin müşterek hissi, fikir ve hayal serveti yanında epeyce adi kalıyor, Wagner'den mahrum seneler geçiren bazı memleketlerde Tanhäuser, Lohengerin operaları büyük iştiyakla karşılanmaya başlanmıştır.

Operanın tekâmül ve terakkisine bilhassa üç memleket – Almanya, Fransa, İtalya – başlıca saha olmuştur. Mûsikî tarihi bu milletlerin faaliyetiyle doludur. Harb-i umumi esnasında bazı vatani operalar da vücuda getirilmişse de bunlar daima değişmeye maruz olan telakkilerin mahsulü sayılır, yüksek bir kıymet-i sanatkâraneyi haiz değildir.

Beynelmilel en yüksek evsaf-ı ruhiyeyi haiz olan operalara dair memleketimizde hemen hiç tahlilî izahat intişar etmemiştir. Biz mecmuamızda maruf operalara dair bazı neşriyatta bulunacağız.

Meşhur Türk Bestekârları

Dede Efendi

2

Muharriri Rauf Yekta

(İsmail Dede)nin çilesini ikmal edip (Yenikapı) Mevlevihanesi hücrenişinleri zümresine dâhil olduktan sonra bilhassa mukabele günleri odası muşarun-ileyhten istifade için gelen mûsikî heveskârları ile dolmaya başlamış idi.

Bu esnada (Dede Efendi) birçok bedi‘ eserler vücuda getirmekte ve bu eserler dergâha devam eden tilmizleri vasıtasıyla İstanbul’un o tarihlerde pek revnakdâr olan mûsikî mahfillerine intişar ettikçe (İsmail Dede) namının büyük bir şöhret kazanmasına sebep olmakta idi. (Dede)nin eserleri birbirinden parlak düşüyor idi; alelhusus (Hicaz) makamından meşhur:

Ey çeşm-i ahu hicr ile tenhalara saldın beni
Çün nafe bağrım hun edüb sahralara saldın beni
Ey kamet-i serv-i semen salınmada ellerle sen
Haşrolalım dedikçe ben ferdalara saldın beni

“nakşı”nı bestelemesi İstanbul mûsikî âlemince fevkalade bir hadise olarak telakki edilmiş idi; o derecede ki her mûsikî meraklısı bu yeni sanat eserini edinmeye büyük bir tehalük gösteriyordu.

(Dede)nin cidden nefis eserlerinden biri olan bu “nakş”, müesseri hakkında (Selim-i Salis)in tekrar nazar-ı iltifatını celbe vesile olmuştur. Hakan-ı muşarun-ileyh, (“Zülfüdedir benim baht-ı siyahım”) şarkısıyla mûsikîdeki iktidarının âlî derecelerini anladığı (Dede)yi bu “nakş”ı bestelemesi üzerine tekrar huzuruna kabul ile yeni eserini dinlemiş ve yine atıye-i seniyye ile taltif ettiği (Dede)nin haftada iki defa sarayda icra olunan (huzur fasılları)na devamını irade etmiştir. Bir müddet sonra (Dede Efendi)ye (musahib-i şehriyârî) unvanı verilmiş ve arası çok geçmeden (ser-müezzinlik) hizmeti de uhdesine tevci olunmuştu.

Hakkında şahane iltifatların bu suretle tevalîsi (Dede)yi pek mütehassis ettiğiinden bu tesir altında bizzat yazdığı:

Müştak-ı cemalin gece gündüz dil-i şeydâ

Etti nigeş-i âtıfetin bendeni ihya

Mesrur ede hak kalb-i hümayûnunu daim

Ed'ıyye hayrın dil ü canımda hüveydâ

nazmını (sûzinak) makamında ve (darbeyn) ...ika'ında besteleyerek refikasıyla beraber (Selim-i Salis)in huzurunda okumuş ve (Dede)nin bu suretle teşekküratını izhar etmesi padişahın pek ziyade mahzuziyetini mûcip olmuştur.

(Ser-müezzın) olduktan sonra 1216 senesi evahirinde (Dede Efendi) teehhül etmiştir. Zevcesinin saraylı bir hanım olduğu mervî ise de ismi tahkik olunamadı. (Dede) teehhül edince bi't-tabı dergahtaki hücrelerini terk ile Akbıyık mahallesinde isticar ettiği bir hanede oturur ve yalnız mukabele günleri dergahına gidip kendine mahsus hücrede şakirtlerine mûsikî talimiyle iştiğal ederdi.

(Dede)nin hem mürşidi, hem de fenn-i mûsikîde üstadı olan Şeyh (Ali Nutkî Dede) merhum vefatından pek az mukaddem (şevkutarab) makamında bir (ayın-i şerif) bestelemiş ve bu şaheser sanat ilk defa olarak 19 Rebiülahir 1219 tarihinde (Yenikapı) dergahında esna-yı mukabelede okunmuş idi. Ma-haza (Nutmî Dede) bu ayını şakird-i güzînine ithaf etmiş olduğundan (ayın)in dergah mecmuasındaki kaydının üzerine (Derviş İsmail) namını yazmıştı. (Şevkutarab) ayını okunalı henüz bir ay kadar zaman geçmiş idi ki 1219 senesi Cemaziyelevvelisinde (Nutmî Dede) irtihal etmesiyle (Dede Efendi) mecmuadaki ayın güftesinin nihayetine aynen şu sözleri yazarak hakikat hali itirafa lüzum görmüştür:

(Şeyhim azizim Yenikapı şeyhi es-seyyid Şeyh Ali Efendi Hazretlerinin rey ve tedbiri ve her bir nağmede tarifi munzam olduğundan hala okunan bestede medhalim yoktur. Hal-i hayatlarında tembihleri mûcibince kendi isimlerini ahfâ ve bâlâsına bu fakîrin ismini tahrir buyurup fakîre ala tarikü'l-hediye ihsan buyurdular.)

El fakir

Derviş İsmail

(Dede Efendi) şeyhinin vefatından çok müteessir olmuş idi bu teessürü henüz zail olmadan üç yaşında oğlu (Salih) de rahmet-i Rahmana kavuşarak dergâh civarındaki dedegân ve muhibbâna mahsus kabristana defnolundu. El-yevm mevcut olan seng-i mezarının üzerinde (musahib-i şehriyârî Hamamizade İsmail Dede'nin oğlu merhum ve mağfur Mehmed Salih Dedenin ruhu için ibaresi ve altında 1220 tarihi muharrerdir.

Pek ziyade sevdiği (Salih)ini ebediyen kaybeden (Dede)yi bu elîm zayi çok dilhûn etmiş idi. (Beyati) makamında ve (hafif ikâ)ındaki:

Bir gonca femin yarası vardır ciğerimde
Ateş dökülürse yeridir âh serimde
Her lahza hayali duruyor didelerimde
Takdire nedir çare bu varmış kaderimde

(murabba)ını işte bu sırada kalbini coşturan bî-nihaye teessürden mülhem olarak yazmış ve bestelemiştir ki hakikaten sûzişli ve pek hazin bir eserdir.

Üç sene sonra biçare (Dede)nin validesi (Rukiye) Hanım da vefat ederek hâfidi (Salih)in ön tarafına defnedilmiştir. Mezar taşında (Yenikapı Mevlevihanesi dedegânından ser-müezzinan-ı şehriyârî İsmail Dede'nin validesi merhume ve mağfur leha Rukiye Hatun) sözleri ve zîrinde 1222 tarihi mahkuktur.

Artık felaketler birbirini takibe başlamıştı; 1225 senesinde (Dede) ikinci oğlu altı yaşında (Mustafa)nın da nâgihanî ufûlüyle mûsab olmuş ve onu da sevgili (Salih)inin yanına defnetmiştir.

(Dede Efendi)nin bunlardan sonra muhtelif tarihlerde üç kızı dünyaya gelmiştir. Büyük kızı (Hatice) Hanım tanburî-yi şehîr (Keçi Arif Ağa) ile¹³ izdivaç etmiş ve bu izdivaçtan esbak ser-müezzin maruf bestekârlarımızdan (Refet Bey) doğmuştur. Ortanca kızı olan (Fatma Hanım), Dürrî Bey namında bir zata varmıştı; mülga muzıka-i hümayün ser-çavuşlarından hanende Şevket Bey bu zatın oğludur. (Dede Efendi)nin üçüncü kerimesi (Ayşe Hanım) tezevvüc etmeden on üç yaşında iken irtihal etmiştir.

* * *

(Dede Efendi)nin başından bu felaketler geçtiği sırada memleketin dahili ahvali de pek elim safhalar geçirmekteydi. Bir taraftan (Selim-i Salis)in feci bir surette şehit edilmesi hassas kalpleri müteallim etmiş, diğer taraftan (Mahmud-ı Sani)nin cülusunu müteakip zuhur eden mütenevvi gavâil gönüllerde mûsikî ile iştigale heves bırakmamıştı. Gerçi (Mahmud-ı Sani) hem bizzat mûsikîşinas, hem de bilahare görüldüğü vechile mûsikî erbabına iltifatı mebzul bir padişah ise de cülusunun ilk senelerinde muhât bulunduğu müşkilat içinde böyle şeyleri düşünmeye vakit bulamamıştı.

¹³ Arif Ağanın boyu ve kolları gayet kısa olduğundan tanbur çalarken (yegâh) perdesine doğru inmek istedikçe yerinden sıçramak mutadî imiş ve bu hali kendisine (Keçi) namının verilmesine sebep olmuş imiş! Enderun tarihinde bu zata dair bir hayli malumat vardır.

Zaten (Selim-i Salis)in şehadetinden sonra (Dede Efendi) bi't-tabi saraydan ve ser-müezzinlikten uzaklaşmıştı. Tamamıyla dervişlik hayatına rücu eder (Dede), bu fetret devresini münzeviyane geçirmek için bir taraftan şeyhi (Nutkî Dede)nin halefi (Nasır Seyyid Abdülbaki Dede)den neyzenlik öğrenmeye başladığı gibi diğer cihetten de kâr, murabba, nakş, semai, şarkı gibi âsâr-ı nefisesini bestelemekle iştigal ediyordu.

Pazartesi ve Perşembe günleri muntazaman dergaha devam eder ve mutriphanede “ayin-i şerif” okurdu. Rivayete nazaran (naat-hanlık) vazifesini de ekseriya (Dede Efendi) ifa eder imiş; rast makamındaki meşhur natını ayinin bestelenmiş olduğu makama bi't-tahvil irticalen bir naat okurmuş ki bundaki müşkilatı iktiham için ilm-i elhanda ne derecelere kadar meleke sahibi olmak lazım geldiğini erbabı takdir eder.

(Dede Efendi) o tarihlere kadar mahdut birkaç makamdan bestelenmiş olan “ayin”lerin adedini kâfi bulmuyor ve daha birçok latif makamlar bulunduğundan o makamlardan da birer “ayin” bestelemeyi arzu ediyordu. (Dede) bu arzusunu bir gün şeyh (Recep Hüseyin Hüsnü Dede)ye açmış ve muşarun-ileyhten ümidinin fevkinde teşvik görmüştür. Şeyhinin bu teşviki üzerine derhal (saba) makamından bir “ayin” besteleyerek 1239 senesi Cemaziyelahirinin on ikinci günü (Yenikapı) mevlevihanesinde kıraat etmiştir.

(Saba) ayininin Mevlevi meşayih ve dedegânı tarafından mazhar olduğu hüsn-ü kabul (Dede)yi bir ikinci ayin daha bestelemeye sevk etmişti. (Dede Efendi) bu niyetle hemen çalışmaya başlamış ve bu defa da (neva) makamında ölmez bir eser olan ayinini bestelemiştir. Ayin-i şeriflerdeki güftelerin (Celaleddin Rumi) hazretleriyle mahdum-ı mükerrerleri (Sultan Veled)in şiirlerinden intihabı mutad ise de bazen tarikat ekâbirine ait eserlerin bestelendiği de mesbuk idi; binaenaleyh (Dede Efendi) dahi (neva) ayininin birinci ve ikinci bendlerini evlad-ı Mevlana'dan (Ulu Arif Çelebi)nin aşıkane ve mutasavvıfane eş'arından intihab etmiştir. Yalnız birinci bendin nihayetindeki:

Ey rûy-ı tû nevbahar-ı handan

Ahsen et zehî nigar-ı handan

Ey şehri cihan harab bî-tû

Ey hüsrev i şehriyar-i handan

beyitleri (Mevlana Celaleddin)in üçüncü benddeki rubailerde mahdumları (Sultan Veled)indindir. (Neva) ayini 1239 senesi Şaban'ın evâsıtında bestelenmiş

ve o sene Ramazan-ı şerifinin (Kadir gecesi) mukabelesinde ilk defa olarak (Yenikapı) dergâhında mutantan surette okunmuştur.

(Saba) ve (neva) ayinlerinin bestelenmesi Mevleviler arasında olduğu kadar hariçteki mûsikî meraklıları beyninde dahi ehemmiyetle telakki olunmuştu. Mukabele günleri (Yenikapı) dergâhının semahanesi bu ayinleri dinlemeye şitâbân olan züvâr ile mâlâmal olmakta idi.

Yeniçerileri ilgaya muvaffak olduktan sonra biraz içi rahat etmiş olan (Mahmud-ı Sani) 1241 senesi evahirinde bir Perşembe günü (Yenikapı) mevlevihanesini ziyaret etmişti; o günün mukabelesinde de tesadüfen (neva) ayini okunuyordu. Bu ayin vesilesiyle (Mahmud-ı Sani) (Dede)yi hatırlayarak hemen saraya celbini irade etmiştir. (Dede) huzura çıkınca padişah:

- Ben seni kendime musahib tayin ettim; burada kal...der; (Dede Efendi) dahi (Ferman efendimizin, yalnız başımdan sikke-i mevlanayı çıkarmamaklığıma müsaade buyurun.) istirahatında bulunur ise de sadır olan irade mucibince (Dede)ye derhal sarıklı bir kavuk ve Enderuna mahsus elbise giydirilerek musahipler zümresine ithal olunur.

(Dede)nin saraya alınması Enderun hanendeleri arasında kıl ü kallere bais olmuştur; çünkü Enderun'da mûsikîce teferrüd daiyyesinde bulunan bazı zevat, (Dede) gibi bî-nâzir bir üstadın oraya gelmesi üzerine eski mevkilerini artık muhafaza edemeyeceklerini pekâlâ anlamışlardı. Ez-an cümle ser-müezzin (Şakir Ağa) merhum, (Dede)yi pek ziyade istirkâba başlamıştı. (Şakir Ağa) meftur olduğu fevkalade tabiat-ı mûsikiyesine, sesinin letafetine mağrurdu. Halbuki (Dede)nin sesi o kadar güzel olmamakla beraber o da malumatının ve kârihâsını vüsati dolayısıyla (Şakir Ağa)ya her zaman galebe çalacağından emindi.

(Şakir Ağa), bir vesile bulup (Dede)yi (Mahmud-ı Sani)nin huzurunda mahcup etmeyi çok arzu edermiş. Bu maksatla ârız ve âmik düşündükten sonra zihninde bir plan tertip etmiştir ki o planda yeni bir makam-ı mûsikî icadıyla o makamdan kendisinin besteleyeceği eserleri vehleten padişahın huzurunda okumak ve bu eserleri okurken (Dede)yi sükûta mecbur etmekten ibaret imiş!...

Elhanşinaslarca malumdur ki mûsikîmizde min-elkadim (evc) namıyla bir makam mevcuttur. (Şakir Ağa) parlak tabiat-ı mûsikîsinin yardımıyla (evc) faslında taksim ederken bir takım lahni tezyînat ilavesiyle bu makamı daha ruh-nüvaz bir tarza ifrâğ eder imiş; bu tezyînat sayesinde makamın başka bir renk aldığı görülen

(Şakir Ağa) yeni bir makam icadına¹ muvaffak olduğunu zannetmiş ve (ferahnak) tesmiye ettiği bu makam ile (Dede Efendi)ye mûsikî sahasında bir galebe kazanmayı zihnine koymuştu.

Mûsikîşinaslarımızda garip bir zihniyet vardır: ekabir huzurunda mûsikî faslı yapılırken mesela hanendelerden biri eslafın eserlerinden – ve hata bazı kere bizzat kendi bestelerinden – bir parça okumaya başlayıp da o eseri bilmeyen arkadaşlarını zımnen sükûta davet ederse bu hal o zat için iftihar, refikleri için de mahcubiyeti bâdî addolunur! (Şakir Ağa) işte bu manasız zihniyetle malul, biraz da hod-pesend bir zat olduğundan (Dede)nin haberi olmadan (ferahnak)tan bir fasıl besteleyerek münasip bir zamanda (Mahmud-ı Sani)nin huzurunda okumayı ve eserlerini okurken sükûta mecbur kalacak rakibini bu suretle padişahın huzurunda mahcup etmeyi pek ziyade arzu ediyordu.

Bu arzusunu kuvveden fiile çıkarmak için kendisine refakat edecek sazandelere de muhtaç olan (Şakir Ağa), tanburi meşhur (Zeki Mehmed Ağa)ya tasavvuratından bahsederek yeni makamdan bir peşrev, (Kemani Ali Ağa)dan da bir saz semaisi istedi. Mamafih (ferahnak) makamına dair kimseye bir şey söylemiyor, yapılan eserler de gizli tutuluyordu.

(Şakir Ağa) yeni faslın birinci “murabba”ı ile “yürük semai”sini çoktan hazırlamış ve bunlara zamîmeten:

Ey şah-ı melek-hûy kadi bâlâ-yı ferahnak
Vechinde muharrer senin imza-yı ferahnak
Teşrifî kudümün şeref efzâ-yı ferahnak

Nakarat

Cennet gibidir işte bu nev-cây-i ferahnak

güfteli ve cidden sanatlı bir şarkı bestelemiş idi. Bir müddet sonra peşrevle saz semaisi de yapılmış ve bunları o tarihte huzur-u hümayun fasıllarında neyzenlik vazifesini ifa eden (Mustafa Efendi) dahi² temeşşuk etmiş olduğundan bir keman, bir ney, bir de tamburdan mürekkep olan bu takım efradı (Şakir Ağa) ile beraber

¹ Halbuki mûsikî tarihimiz gösteriyor ki bu makamın tertibi şerefi Hâce (Abdülkadir Meragi)ye aittir; muşarun-ileyhe şark mûsikîsi nazariyesince mer’î kaidenin hilafına olarak zül erba’nın (zül hams) izafesi suretiyle (ferahnak) makamını vücuda getirmiş ve ma-haza bu makamı bir isimle tesmiye etmemiş idi.

² Bilahare kazasker ve reis’ül-ulema payelerini ihraz eden hattat ve mûsikîşinas meşhur (Mustafa İzzet Efendi)dir ki bu zat-ı âlikadrin mûsikî hayatı hakkındaki mazbûtatımızı da ayrıca yazacağız.

Enderun'un ağıyardan âlî bir köşesine ara sıra çekilirler, yeni faslın itina ile sazlı sözlü provalarını yaparlardı.

Halbuki (ferahnak) faslından kimsenin haberdar olmaması hakkındaki bütün ihtimâmâta rağmen (Dede Efendi) nasılsa (Şakir Ağa)nın bu hazırlığını duymuştu; hatta bir gün tesadüfen Enderun koşuşlarından birinin önünden geçerken içeride hafif sesle (ferahnak) okunduğunu işiterek durmuş, dinlemiş ve yeni makamın seyr ü refâtı neden ibaret olduğunu anlamıştı.

Bunun üzerine (Dede Efendi) dahi derhal aynı makamdan (zincir) îkânda bir (murabba) ile bir de (ağır semai) bestelemiş ve güzide şakirtleri olan ser-.....dan, (İsmail) ve (Ahmet) ağalara meşk etmiştir. (Şakir Ağa) ise (ferahnak)tan:

Sâkî benûr-ı pare ber-efrûz câm-ı mâ

Mutrib bekû ki kâr-ı cihan şod bekâm-ı mâ

güfteli büyük bir (kâr) bestelemeye başlamış ve ancak zeminini ikmal edebilmişti. Faslın ikinci “murabba”ı ile “ağır semai”si de henüz hazır değildi.

Mabadi var

Rus Mûsikîsine Bir Nazar

Muharriri Ekrem Besim

Rus mûsikîsinin yeniliği ve bu mûsikîde tecelli eden milli ruh evvel emirde zikrolunacak ve nazar-ı itibara alınacak iki noktadır. Rusların ilk âsâr-ı mûsikîyesinin daha pek yakın zamanda vücuda geldiğine zâhib olmak yanlıştır. Rusya'da diğer memleketlerden ziyade halk terennümatı min-el-kadim vücut bulmuş ve büyük bir rol oynamıştır. Bu terennümat gam ve sürûru, aşkı ifade eder. Erbab-ı sanatın söyledikleri şarkılar ile harp şarkıları oyun havaları vardır. Bütün bunlar tek sesli veya birkaç sesli olsun bir sazın refakatiyle veya sazsız söylensin pek vasi ve metin bir esas, kıymetli bir definedir. Bu terennümat evvelce dağınık bir halde iken sonraları bilhassa (Balakirev) ve (Rimsky-Korsakov) tarafından toplanarak muntazam bir mecmua haline ifrâğ olunmuştur. Bunlarda Rus ruhu gamlı ve sürûrlü, nazik ve kaba, hazin olarak tecelli etmekte olup halkın ihsâsatını tamamıyla ifade ederler. Diğer memleketlerin halk terennümatından pek farklı olan bu terennümatın kuvve-i tersimiyyesi daha bariz bir surette inkişaf etmiştir. Şimalin şiiiri, âdât ve ânânâtı ve tabiatı bunlarda mündemiçtir.

İşte Rus mûsikîsinin mebdelerini bunlarda aramalı. 19. asrın evâsıtına kadar Rusya’da bu “anonim” ve sade mûsikînin yerine fennî ve şahsi bir mûsikî ikame etmek için çok çalışılmış ve yazılmıştır. Herhalde sarf edilen emeklerin boş yere gitmediğini ve bu suretle pek bâtî fakat emin ve faydalı bir hazm-ı ilmiyesinin vuku bulunduğunu kabul etmeliyiz. Bununla beraber bir mümbit zemine atılmış tohumlara teşbih edilen bu devrin eserlerinden hiçbiri Rusya hududundan dışarı çıkmamış ve bu eserlerin sahipleri de vatanları haricinde şöhret kazanmamışlardır. Fransa’da (Rameau, Mehov) gibi İtalya’da (Palestrina, Porgulez) gibi Almanya’da (Bach, Händel, Mozart, Beethoven) gibi eserleri cihanda malum olan dahiler varken Rusya’da çalışkan, azimkar, velut olmakla beraber namını ebediyen yaşatacak dehadan mahrum mûsikîşinaslar vardı. Bu devre ait bazı sanatkarlar diğerlerine etmiştir. 17. asırda (Nikon) dini mûsikîyi tensik ederek kiliseye orgun yerineyi ithal etmiştir. İkinci Katerina devrinde (Komita) tiyatrodaki pek büyük bir şöhret kazanmıştır. (Bortniansky) Rus kilisesine çok faydalı hizmetlerde bulunmuş ve vefatına kadar çok güzel dini âsâr vücuda getirmiştir. 1805 senesinden itibaren (Titov) milli operayı tesis etmek emeliyle halk terennümatından isti’âne suretiyle operalar yazmıştır. Mamafih bu mûsikîşinasların ehemmiyeti Rusya’da dahi pek idrak olunmuş değildir. Ancak birkaç âlim ve mütehassis bunların eserleriyle meşgul olmuştur. Ahaliye gelince bunları hiç bilmez.

Rus mûsikîsini zulmetten kurtaran (Mikhail Glinka)dır. Petersburg’da 1836 senesinde muvaffakiyetin son derecelerine vasıl olan (Çar İçin Hayat) namındaki operası Rus mûsikîsinin bir dönüm yeridir. Bu opera istikbaldeki mûsikînin istikametini tayin etti. Vakıta Glinka’nın

Rimsky-Korsakov resmi

bu operası İtalyan mektebinin tesiri altındadır. O vakit (Rosini)nin bütün dünya mûsikîsine tahakküm ettiğini unutmamalı. Glinka’nın eserinde memleketinin en birinci arzusunun yerine getirmiş olması şayan-ı dikkattir. (Titov)un fikrini takiben eserini halk terennümatından vücuda getirmiştir. Pek sade ve basit bir orkestra tertibi ile suretâ İtalyan görünen bu operada milli Rus ruhunu tecelli ettirmiştir. (Glinka) ikinci operasında: (Roslan Vilodimila) İtalyan nüfuzundan tamamen azade olarak milli Rus mûsikîsini tesis etti. Bu opera evvela adem-i muvaffakiyete duçar olduysa da sahib-i eserin vefatından sonra layık olduğu muvaffakiyeti ihraz etti. (Glinka)nın çizmiş olduğu yolu şakirtleri takip ettiler. Bunlardan en mühimleri (Serof) ve (Daomisereski)dir.

Rus mûsikîsi hayatında tekemmülün en büyük amili olan beş mûsikîşinas vardır ki bu grup “beşler” namıyla tesmiye olunur. Beş kişi ki: birbirlerini anlamış ve birbirlerine yardım etmiş; beraber mücadele etmeye ve beraber galip gelmeye karar vermiş. Bunlar: (Balakirev, César Cui, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky ve Borodin)di. Mussorgsky ve Borodin’in birden bire vefat etmeleri üzerine ber-hayat kalan diğer üçü dostluklarını daha ziyade takviye ettiler ve aralarına daha genç olan (Glazunov)u alarak modern Rus mektebini tesis ettiler. Bugün Rusya’da bilumum mûsikîşinasların kanaati olan Beşlerin kanaati mûsikîde mutaassıp milliyetperverlik idi. Wagner’a hürmet etmekle beraber Wagner’ın usullerini kendi mûsikîlerinde tatbik etmezlerdi. Beşlerin hepsi mükemmel senfoni sanatkarlarıydı. Glinka gibi onlar da eserlerinde halk terennümatı kullanmışlar ve milli rengi bu suretle istihsal etmişlerdir. Mussorgsky ve Borodin’in vefatlarında natamam bırakmış oldukları eserler diğer arkadaşları tarafından itmam olunmuştur.

Beşler grubunun en mühim siması şüphesiz ki (Rimsky-Korsakov)dur. Senfoni tarafından yazmış olduğu eserler meyanında zikrolunacak: “Antar, Kapris İspanyol, Şehrazat”da hedefinin mûsikîye milliyet damgasını vurmak olduğu görünür. Buna da tamamıyla muvaffak olmuştur. Tiyatroya mahsus âsârı senfonik eserlerinden aşağı değildir. “Malada, Mayıs Gecesi, Salko, Çarın Nişanlısı” nam operaları ayrı birer şaheserdir.

Beşlerden bahsederken bunlara pek kıymetli yardımlarda bulunmuş olan (Belayev)i zikretmek icap eder. Bu adam hububat ticaretinde mühimce bir servete malik olduktan sonra Glazunov’un ve onun delaletiyle beşler grubunun en sadık bir dostu, semih bir hamisi olmuştur: bir matbaa tesisleriyle beşlerin eserlerini orada pek nefis bir surette tab ettirmiş, bunu da kafi görmeyerek konserler tertip etmiş ve bu eserleri çaldırılmıştır. Ne ahalinin adem-i icabeti ne düşmanlarının şedid propagandası ne de bazılarının adem-i itimadı bu adamı yolundan geri çevirmedi. Belayev’in himaye ettiği sanatkarlar kendisine müşterek bir eser ithaf etmekle minnettarlıklarını ispat etmişlerdir. Bu eser Belayev isminin her harfine tekabül eden notalar ile başlar.

Beşlerin en büyük muarızları (Anton Rubinstein) ve (Tchaikovsky) Rusya’da azim bir şöhrete nail olmuşlardı. Rubinstein’in eserlerinin mazhar oldukları teveccühün en mühim sebebi şüphesiz ki kendisinin pek büyük bir piyano sanatkarı olmasıdır. Tchaikovsky’ye herkesin perestiş etmesi izah olunamaz. Kendisi berhayat iken bir mabud derecesine kadar yükseltilmişti, her yerde onun eserleri çalınırdı. Hükümetin verdiği üç bin ruble tahsisattan maada, Madam (Meck) isminde zengin

bir kadın da kendine ayrıca senevî altı bin ruble tediye ederdi. Bu kadını Tchaikovsky ömründe hiç görmemiş ve görmek arzusunu da izhar etmemiş olduğu rivayet olunur! Bu suretle refah içinde imrâr-ı hayat eden Tchaikovsky operaları, balatları, uvertürleri, kovatourları, daha birçok parçalar birbiri üzerine yığmıştır.

Modern Rus mektebinden olan eserlerdeki Slav hususiyeti Tchaikovsky'nin âsârında bulunmaz. Orkestra (teknîği) fevkalade olmakla beraber eserleri dinlendiği vakit derin heyecanı tevlit etmezler. Mamafih Tchaikovsky Rubinstein'a nispeten yüksek bir mûsikîşinastır.

Modern mektebin en mühim şahsiyetlerinden biri (Glazunov)dur. O da çok velut olmakla altı senfoni, üç balat, birçok uvertürler, fanteziler ve diğer parçalar yazmıştır. Bu mektepten "Araneski, Liyadov, Scriabin" gibi sanatkârlar da pek parlak âsâr vücuda getirmişlerdir.

Itri Mustafa Efendi

Muharriri Ruşen Ferit

Sanayi-i nefise tarihimizin en ziyade mühmel ve hatta metruk bir halde bırakılan şubesi hiç şüphesiz ki tarih-i mûsikîdir. Son zamanlara kadar muhtelif zümre-i halk arasında telakki-i mûsikî yalnız saz ve söze münhasır kalmış, his ve heyecan-ı bediimiz üzerinde en ilahi tesirâtı halk eyleyen bu sanat-ı rakika milkimizde layık olduğu derecede tamamıyla ilmi ve fenni bir mahiyet iktisap edememiştir.

Bugün herhangi bir vadi-i ilm ve fende fikrimizi cevelan ettirmek istesek inkişaf-ı fikrimize hadim olabilecek malumata dest-rest oluyor, elimizde mevcut müellifattan az çok istiane ve istifade edebiliyoruz.

Fakat asırlardan beri kökleşen aynı telkinin temadî eden tesiriyledir ki gerek mûsikîmize ve gerekse mûsikîşinâsânımıza ait malumat ve terâcüm-i ahvali bulmakta fevkalade duçar-ı müşkülât oluyoruz. Veyahut hususât-ı mezkureyi temindeki tetkikat ve mesai daha ziyade heder olup gidiyor.

İşte bu mahsur kati tesiriyledir ki arzu olunan şerait dairesinde doğru dürüst değil, doğruya yakın bir şekilde bile mûsikîşinasânımızı tanıtacak bir terâcüm-i ahval bulmak, meydana getirmek maalesef mümkün olamamış ve olamıyor.

Yalnız şuna teşekkür olunur ki bugün fusûl-i mütenevviayı cami yazma ve matbu mecmualardaki güfteler üzerinde yalnız isimlerine tesadüf ettiğimiz kudemâyı mûsikîşinâsânımızdan bazılarının yaşadıkları devirlerde, ehemmiyetleri dolayısıyla yâd ve tezkâra vesile olan diğer ilim ve fen erbabı ve daha ziyade

zamanlarının şuarâ ve üdebâsı meyanında mevki-i mahsus sahibi bulunmaları bizi hayat-ı hususiyeleri hakkında az çok malumata sahip edebiliyor. Bazı “tezâkir-i şuarâ”da bu mezâyadan biriyle mütehalli erbab-ı mûsıkîmiz hakkındaki malumat-ı mücmelenin tayin-i şahsiyet emrinde faideden halî olamayacağı aşıkardır.

* * *

On birinci asırda Türklerde yetişen büyük bestekârlardan biri de (Itri Mustafa Efendi)dir. An-asıl İstanbullu olan Itri merhumun hangi tarihinde ve kimin sülbünden dünyaya geldiği hakkında malumat mevcut olmadığından bu cihet meçhulümüz kalıyor.

Zamanında (buhûrîzadelik) unvanıyla şöhret-şiar olması kendisinin buhurcu esnafından bir zatın oğlu olduğunu ispata medar olabilirse de bunun öteden beri ailelerine izafe edilen bir lakap, bir unvan olması ihtimali de vârid-i hatır olabilir. Her halde ötede bir (buhurculuk) keyfiyeti var, fakat bunun Itri'nin babasına mı dedesine mi kime râcî olabileceğini kestirmek biraz müşkül! Mamafih serdettiğimiz birinci ihtimal daha ziyade muvafık-ı akl-ı selim ve mukârin-i hakikattir.

Itri'nin, bestekârlıkta deha derecelerine varan kudret ve kabiliyetine, bugün kemal-i takdir ve huşû ile dinlediğimiz âsârı en hakiki birer şahit olduğu gibi, asırların bile unutturamadığı bu âsâr-ı bergüzidesi hüsn-ü tabiat ve zevk-i selimine de en hassas bir miyardır. Aşk-ı manevi ile titreyen bir kalpten dökülen ilahi negâmât sâmi'î de aynı vecd ve istiğrak içinde bulundurur. Hatta samah-ı ruhumuzda ilahi ve gamnâk teraneleriyle bizi vecd ve istiğraka sürükleyen “tekbir”, Itri'nin sada-i derûnîsinin ufak bir aks-i feyzdârıdır. Halbuki hissiyat-ı aşıkânesine daha vasi cevelangah olan kâr, nakş, murabbarı, mesela (nevakârî) en müşkülpesentleri bile itiraf-ı hakikate mecbur eder.

Itri'nin bugün elde mevcut âsârı o zamandan beri süzüle süzüle bize kadar gelen bir iki bakiyeden ibaret gibidir ki elimize geçen elyazması bir mecmuadaki Itri'ye ait âsârın kesreti sözümüzün doğruluğunu ispata kafidir. Bugün Itri'nin malum olan âsârındaki selaset ve bunu tevlîd eden nağmelerdeki incelik ve temizlik, bizdeki usul ve tarz-ı temeşşük dolayısıyla, kaç kişinin şahsi zevkine kurban edilmiştir bilemeyiz?! Herhalde hüviyet-i hakikiyeleri kısmen tağyir edilen bu âsârın tashih ve tespiti onları, onun bunun elinde daha ziyade tahrip edilmekten kurtarır.

Itri, Mehmed Râbi devrinin (şuarâ-yı hoşgüftarı) meyanına da dahildi. Esasen (ilm-i edvârda devrin hace-i sanisi ve fenn-i mûsıkîde şehrin gâlâm-ısı) olmaktan ziyade asrının (hoşgüftar) şuarâsından bulunması dolayısıyla âsâr-ı eslafta kendisi

hakkında biraz malumata sahip edecek birer sayfa-i tettebbu tahsisine sebep olmuştur. Itri'nin mürettep bir divanı vardır. Eşârında Itri tehalüs etmesi kendisinin bu lakapla anılmasına vesile olmuştur. Tercih-i tehalüsteki cihet tevil ya kendisinin güzel kokulara olan meclubiyet veyahut ıtır yapraklarına karşı olan meftuniyetinden dolayı eşârını da bûy-i ıtır nisâr ile ta'tîr etmek istememesinden münbais olsa gerekir! Itri o lâ-yemut âsârıyla gösterdiği kabiliyet ve kudret-i mûsikiyesi ve aynı zamanda vadi-i nizamda ve bilhassa muamma-gûluktaki iktidar ve mahareti sayesinde, padişah-ı zamanın meclis-i hassına dahil olmuş ve Mehmed-i Râbî'in fevkalade teveccüh ve iltifatına nail olmakla kendisinin talep ve istidası üzerine esirciler kethüdalığına tayin ettirilmiştir. Nihayet-i ömrüne kadar kethüdalık vazifesiyle temin-i maişet eden Itri 1122, 23 hududunda alem-i ukbaya rihlet eylemiştir.

Itri'nin asıl mezarı bugün bilinmiyor. Edirnekapı'da üzerine buhurdanlık tersim edilmiş bir mezar taşının işaret ettiği merkat için bestekârın medfun-ı ebedisi olduğu rivayet ediliyorsa da bunun bilahare bir sahib-i hayır tarafından lâlettayin bir toprak kümesi üstüne mahza merhumun ruhuna celp-i rahmet için yazdırıldığı muhakkaktır.

Merhum hakkında (zeyl-i li-zeyl-i şakayık) müellifi "1123 tarihinde âlem-i ukbaya hıram olup mevlevihane Yenikapısı haricinde defnolundu" diyor. İstitrat kabilinden olarak şunu da ilave edelim: Üsküdarlı Hasip Efendi'nin¹ "vefayât-ı meşahir" nam telifinde bugün Itri'ye ait olduğunu zannettiğimiz mezarın Buhurcu Yakup Efendi namında bir zata ait olduğu münderiçtir ki bunun Itri'nin babası olmak ihtimali de varid olabilir. Herhalde bugün bilinen bir hakikat varsa o da merhumun asıl mezarının meçhul olmasıdır.

(Dârülelhan)lar Tarihine Bir Nazar

Muharriri Rauf Yekta

2

İsimleri birinci makalemizde mevzu bahis olan İtalya Konservatuarları müstesna olmak üzere Avrupa'da açılan mûsikî mekteplerinin en kadimi Paris Dârülelhanıdır.

Bu müessese iptida 1784 tarihinde Fransa kralı 16. (Louis)nin ve vükelâsından Baron (dö Börotuy) tarafından – "büyük opera"ya sanatkar yetiştirmek

¹ Bu malumatı Rauf Yekta Bey Efendi lütuf buyurdulardı.

maksadıyla – küşad olunmuştu; (teganni ve inşad mektebi kralîsi) unvanını haiz olan bu mektep 1789 senesi vekâyii üzerine ilga olunmuş ise de birkaç sene sonra Fransa hükümeti mektebin o ana kadar ifa ettiği nâfi‘ hizmetleri takdir ve muallimler maâşâtı için iktiza eden meblağı tahsis ederek 1793’te (Paris Mûsikî Akademisi) namıyla tekrar ihdâna müsaade etmiştir. Ancak Ulum ve Fünun Akademisi (akademi) namının kendisine münhasır kalmasını talep ettiğinden bu müessesese 1795’te (Paris Konservatuarı) unvanını almış ve o tarihten beri bu namı muhafaza etmekte bulunmuştur.

Paris Dârülelhanı Avrupa’nın en vasi ve mükemmel bir mektebi olup şöhreti dünyanın her tarafına şâyi‘dir. Fransa’nın medar-ı iftihar olan muallim, bestekâr, muganni, sazandelerin hemen ekserisi bu müessesede ders vermeyi büyük bir şeref addederler; binaenaleyh oradan çıkan sanatkârlar, maharet ve iktidarlarıyla her yerde ve her zaman nazar-ı takdir ve ihtiramı celp etmeye muvaffak olmuşlardır ki bu mazhariyet hemen Paris Konservatuarı’na mahsus gibidir. Bu mektepte tahsil meccanen olup zükûr ve inas talebenin kaffesi neharî olarak devam ederler. Müddet-i tahsil suret-i mutlakada muayyen değildir. Tedrisat esasen dokuz kısım üzerine müretteptir ki her birisi mutad şubelere ayrılmış olan bu kısımlar: kıraat-ı mûsikiye, ilm-i ahenk, teganni, piyano, yay ile çalınan âlât-ı mûsikiye, nefes sazları, birlikte icra-i ahenk, yüksek sesle tekellüm ve muhâtabe (tiyatro sanatkârlarına mahsus), mûsikî tarih-i umumisi, tiyatronun edebiyat ve tarihi talim ve tedris olunur.

Darülmûsıkîye kabul edilecek talebenin sinnen dokuz yaşından aşağı ve yirmi iki yaşından yukarı olmaması ve her sene iptidasında açılan müsabaka imtihanında ehliyet göstermesi şarttır. Mektebe müracaat eden talebenin bir kısmı – “mûsikî” ile “tiyatro”dan hangisine intisap edecek ise ona göre değişmesi tabii olan bu imtihanlar neticesinde doğrudan doğruya ait oldukları sanatlara kabul edilir. İktidarları kafi görülemeyen diğer bir kısmının dahi “ihtiyat” sınıflarına alınarak bir sene zarfında ayrıca verilen derslerle gelecek senenin müsabakasına girebilecek malumatı edinmelerine gayret olunur ki duhûl-u müsabakalarında alekser muvaffak olanlar da bu suretle ihtiyat sınıflarında çalıştırılan talebe arasında zuhur eder. Her senenin nihayetinde tertip edilen umumi müsabakalarda temeyyüz eden talebe için muhtelif nakdi mükafatlar tahsis olunmuştur; en kıymetlisi hükümet tarafından verilen ve (Roma büyük mükafatı) namıyla yad olunan mükafattır ki bunu kazanan mektep mezununun alacağı meblağ ile üç sene İtalya’da ve bilhassa Roma’da ikamet ederek o müddet zarfında bestelemeye çalışacağı mütenevvi eserleri Paris Mûsikî

Akademisi'ne takdim ve irsal etmesi mecburidir. Konservatuardan her sene şahadetname alan kadın erkek birçok mûsikişinas kısmen tiyatroya intisap, kısmen de muallimliğe süluk ederler. Mektebin idare heyeti sekiz zattan mürekkep olup senevî tahsisatları 1500 ile 10.000 frank arasındadır. Muallimler heyeti adetçe pek çok ise de maaşları gayet cüzidir. İdare heyeti mektebin munkasım olduğu şubelerin âlî sınıfları muallimleri ile hariçten intihap edilen azadan müteşekkildir, başlıca vazifeleri derslerin programını tertip ve her sınıfa mahsus olarak kemal-i dikkatle telif edilmiş bir usul-i tedris (metot) kabul etmektedir.

Kontrpuan, fûg dersleri ile ilm-i ahenk, teganni, opera, muzahhak opera, tiyatro ve sanatkârlığı, piyano, keman, viyolonsel, organon, harp, kontrbas, nefes sazları sınıflarından birinci derecede mükafata nail olan talebe yalnız bir sene askerlikle mükelleftirler.

Paris Konservatuari'nın Djön, Haver, Lil, Lion, Nansi, Nanet, Ren, Tulus şehirlerinde birer şubesi vardır.

* * *

Bohemya.... Prag şehrindeki darulmûsıkî dahi kadim bir müessesedir. 1811'de açılan bu mektebin müdiriyeti iptida meşhur Weber'e tevdi olunmuştu; şimdiki müdürü olan Mösyö (Beneviç) bir zamandan beri mektebin idaresine araz olan yolsuzlukları bertaraf etmeye, bu mühim müesseseye eski şöhretini kazandırmaya gayret etmektedir. (Prag) Konservatuari'nın programı biri savtî mûsıkî, diğeri âlâtî mûsıkîye ait dersleri cami olarak ikiye ayrılmış ve mûsikinın nazari ve ameli cihetlerinden maada Katolik mezhebi, Almanca sarf, coğrafya, tarih, hesap, hüsnuhat talim edilmekte bulunmuştur. Ma-haza âlî sınıfların programları daha vüsatli olup edebiyat, metodoloji, ilm-i aruz, hikmet-i bedayi, mûsıkî tarihi, Fransız ve İtalyan lisanları da okutturulmaktadır. Âlâtî mûsıkî kısmında orkestrayı teşkil eden âlâtın kaffesi öğretilir. Ecnebi talebeden alınan tahsil ücreti terli talebeden alınana nispeten biraz daha ziyadedir.

Viyana'da 1817 tarihinde açılan (Mûsıkî Muhiplerinin Konservatuari) evvela yalnız teganni talimine mahsus küçük bir mektep iken iki sene sonra bir "keman mektebi" ilavesiyle tevsî kılınmış ve nihayet 1821'de mükemmel bir dar'ül-mûsıkî şeklini almıştır. Bu mektep asrımızın en mühim mûsıkî müesseselerinden biri olup Mösyö Foş namında bir zatın idaresi altındadır.

Almanya'da kain Leipzig şehri darülmûsıkisi birçok seneler Alman konservatuarları arasında birincilik mevkiini haizdi. 1843 senesi Nisanının ikisinde

açılıp 1876'da (Dar'ül-Mûsıkî-i Kralî) unvanını alan bu darülmûsıkînin ilk muallimleri Mendelssohn, Schumann, Hauptmann gibi kelimenin bütün manasıyla "üstat" ve sanata layık zevattan mürekkepti. Şimdi ise ilk muallimlerinden yalnız Mösyö (Rayenk) kalmıştır; ma-haza bu zatın etrafında dahi muktedir muallimler toplanmıştır.

(Berlin) konservatuarlarının en kadimi 1850 tarihinde Marks, A. Köllak, Stern namlarında üç mûsıkî muhibbi tarafından tesis olunan mekteptir. Ancak müessislerinden birincisi 5, ikincisi 7 sene sonra vücuda getirdikleri mektebin idaresinden çekilmelerine binaen üçüncüleri olan (Stern) yalnız başına idareyi deruhte etmiş ve mektep de (Stern Konservatuarı) ismiyle şöhret bulmuştur. 1888 senesinde bu mektep (Jenini Meyer)in idaresine geçmiş idi; 1894'te bu zatın vuku-ı vefatıyla o tarihten beri (Gustav Holender) namında bir mûsıkîşinas tarafından idare olunmaya başlayarak gündün güne talebesi çoğalmakta bulunmuştur.

Bu yukarıda ismi geçen Mösyö (A. Küllak)ın refikasından ayrılarak (Yeni Mûsıkî Akademisi) unvanıyla 1855'te açtığı mektep dahi Almanlar nezdinde pek ziyade rağbet görmüş ve zükûr ve inastan bini mütecaviz talebe ile yüz kadar muallime malik bulunmuş iken müessesenin mahdumu (F. Küllak) tarafından 1890 senesinde tatil edilmiştir.

Berlin şehrinin son senelerde – talebesinin kesreti nokta-i nazarından değilse bile – ehemmiyet ve itibar cihetiyle en başta bulunan mûsıkî mektebi Kgl. Hochschule für musik yani (Kralî Mûsıkî Akademisi) namını haizdir ki (güzel sanatlar) akademisinin munkasem bulunduğu üç kısmın mühlaklarından. Bu kısımların en kadimi Kgl. Institut für Kirchenmusik tesmiye edilen ve bilhassa kilise mûsıkîsi ile işgal eden daire olduğu gibi (bestekârlık) ve (mûsıkî ameliyatı) dairelerinin dahi 1834 ve 1869 tarihlerinde resm-i küşadları icra kılınmıştır.

(Mûsıkî ameliyatı) tedrisine mahsus olan kısım, iptida keman, viyolonsel, piyano sınıflarından ibaretti; muahharan bir (organon) sınıfı ve ondan sonra da sırasıyla teganni, nefesle üflenen sazlar ve kontrbas sınıfları ilave edilmiştir.

Bunlardan başka Almanya'nın hemen bütün şehirlerinde birer konservatuar bulunmaktadır ki bunların en mühim ve meşhurları Kolonya, Dresden, Stuttgart, Münih, Vorezburg [Würzburg], Frankfurt Dârülehanlarıdır.

* * *

Macaristan'ın Peşte şehri Landesmusikakademie yani bir kralî mûsıkî akademisi ile bir konservatuara malik olduğu gibi karşısındaki (Buda) şehrinde dahi

başkaca bir mûsıkî akademisi vardır. Graz, Innsbruck, Lemberk, Salzburg şehirleri de konservatuarların ehemmiyeti ve tedrisattaki ciddiyetleriyle meşhurdurlar.

Avrupa'da bulunan mûsıkî müesseseleri arasında Brüksel Dârülelhanı dahi mühim bir mevki ihraz etmektedir; 1813 senesinde belediye idaresi marifetiyle adi bir mûsıkî mektebi şeklinde açıldığı halde 1832'de Belçika hükümeti tarafından tensik edilerek bir müessese-i resmiye halini almış ve müdüriyeti muharrir ve müverrih-i mûsıkî (Fetis)in uhdesine verilmiştir. Bu müessesede tahsil umumiyetle meccanî ise de ecnebi talebenin kabulü Belçika ziraat ve güzel sanatlar nazırının müsaadesine mütevakıftır. Belçika memalikinde (Liège), (Gan), (Anvers) şehirlerindeki mûsıkî mektepleri dahil Brüksel Dârülelhanına nazir olabilecek mükemmeliyet derecesine yaklaşmaktadırlar.

(Felemenk) konservatuarlarını nazar-ı tetkikten geçirir isek bunların ehemmiyetçe Belçika'dakilerden dûn bir mertebede olduğunu teslim etmekle beraber 1862'de açılıp muahharan 1884'te ıslah edilen (Amsterdam) Dârülelhanı ile (Rotterdam) ve (La Haye) mûsıkî mekteplerini oldukça mükemmel bir halde buluruz.

Rusya memalikinden (Varsovi)de 1821, (Petersburg)da 1865, (Moskova)da 1864 senelerinden birer muntazam konservatuar vücuda getirilmiştir.

İngilizler (Londra)da beş mûsıkî mektebi açmışlardır; bu mekteplerin birincisi Royal Academy of Music namıyla 1822'de hususi mûsıkî heveskârlarına tahsis edilen London Academy of Music unvanını alan ikincisi 1861'de, üçüncüsü olan Trinity College 1872'de, Guildhall School for Music namındaki dördüncüsü 1880'de ve beşincisi ve cümlesinin mükemmeli bulunan Royal College of Music dahi büyük bir sermaye ile 1883'te tesis edilmişlerdir.

* * *

Ale'l-umum konservatuarların kıymet ve ehemmiyetleri ve bilhassa ifasına namzet buldukları hizmetlerin mahiyeti hakkında dermiyan edilen fikir ve mütalaalar yek diğerine tamamıyla mübeyyendir. Aynı müessesenin şakirtleri olan genç mûsıkîşinasların her gün refakat ve temaslarından şüphesiz aralarında gıpta ve rekabet hisleri uyanıyor; gerçi buna terakki için bir saik nazarıyla bakılabilir ise de birçok ahvalde dahi bu gibi hislerin henüz inkişafa başlayan zekalar üzerinde şayan-ı teessüf tesirâtı görülmektedir. Bu müesseseleri en bî-arafane bir nazarla tetkik eden zevatın beyanına nazaran Avrupa konservatuarlarından hemen kaffesinin teşkilat-ı hazırası hakiki ihtiyacı tatmin edecek derecede değildir; çünkü bu mektepler münhasıran mûsıkî taliminden başka bir gayeyi istihfaf etmemektedir. Halbuki (Prag),

(Viyana), (Münih) konservatuarları bu hususta bir istisna teşkil etmekte ve oralarda sırf mûsikîye müteallik derslerle beraber umumi harsın başlıca şubeleri de okutturulmaktadır. İşte salahiyyatdar zevatın reyî, üç müessesede tatbik edilen programların bütün konservatuarlarca numune ittihazı merkezindedir ki ispatını teslimde kimsenin tereddüt etmemesi lazım gelen bir fikirdir.

Felix Mendelssohn

Müellifi Kamil Beleş

Mütercimi Ekrem Besim

2

16 yaşından 20 yaşına kadar – aile ocağı –

1825 senesinde Mendelssohn ailesi (...promenade)de kain evlerini terk ile Abraham Mendelssohn'un mübaya eylediğı (Leipziger strasse)de 30 numaralı eve nakletti. Bu ev eski, geniş ve metruk olmakla beraber tarz-ı mimarisi itibariyle asil etti. Bir tarafta geniş bir dehlizi diğesinde ise birkaç dönümlük fevkalade güzel bir bahçesi vardı. Ağaçlar ve çiçekler bu bahçeyi bir dekor manzarasından ziyade sakin, hazin ve şairane hakiki bir manzara-i tabiye şekline ifrağ ediyordu. Evden maada bahçe içinde bir kattan ibaret ve sütunlar ile balkonları havi olup müsamerelere, konserlere ve içtimalara çok müsait ayrı bir pavyon vardı. Bu pavyon derhal ve uzun müddet için mevki-i istimalini buldu. İşte Fani ve Felix vefatlarına kadar yirmi sene müddetle ailenin mûsikî, hareket, deha ve saadet ile içinde imrar-ı hayat edeceğı zarif ve müzeyyen olmakla yine sade ev bu evdi.

Hayatta gözyaşları olduğı gibi handeler de vardır. Bu kabilden olarak Mendelssohn'un şebâbını inkişaf ettirecek, onun her türlü ezvâkını tatmin edecek adeta sihirbaz bir muhit vücuda gelmiştir. Mağrur ve şımarık olmaksızın bu çocuk muhitinin âkil ve mütevazı bir âmiri, genç güzel mabudu idi. Ona hizmet etmek ve onu yükseltmek için herkes birbiriyle rekabet ederdi.

Kendinden birkaç yaş büyük olan hemşiresi Fani onu vadi-i sanatta adım adım takip ederdi. Fani müstesna bir mûsikîşinas olmakla Felix'in onun hakkında bir gün sarf ettiğı şu cemilakâr sözlere bî-hakkın layıktı: Allah mûsikîyi yarattığı vakit neler düşünmüş olduğunu sen pekâlâ bilirsin, Fani biraderini tamamıyla anlamaya müdrik ve bazen de ona telkinatta bulunmaya layık bir şahsiyetti. Biraderini bütün varlığıyla takdir eder ve bütün kalbiyle de severdi. Kendi eserlerinde kardeşinin dehasının bir aksini görmek yegane arzusuydu. İlk zamanlar Fani Felix'in çizdiği

yolu takip etmek istediye de pek müdür olan pederi onu bu arzusundan tedricen sarf-ı nazar ettirdi. Fani'ye yazdığı bir mektupta diyor ki: Biraderin ile münasebetiniz hakkındaki mütalaatın pek muvafık ve vazıhtır. Onun hayatında mûsikî mesleği olacaktır. Senin içinse mûsikî eğlenceli bir sanat halinde kalmalıdır. Sen mûsikîyi hayatının ve emellerinin son hedefi olarak telakki etmemelisin. Felix istikbaliyle pek ziyade alakadar olan istidat ve kabiliyetinin nâ-kabil-i inkar bir surette tecelli etmesini elbette arzu eder ve bunda da haklıdır. Lakin kızım sen cinsine yakışmayan parlak muvaffakiyetlerden sarf-ı nazar eyle ve mevkiini kardeşine terk et. Sen zaten iyisin. Bu kelime her ne kadar küçük ise de manası pek büyüktür. Lakin daha çok tekemmül etmelisin. Bilhassa mükellef bulunduğun kadınlık vezâifinin neden ibaret olduğunu daha iyi idrak etmelisin. Meşagilinin intihabı elzem bir keyfiyettir. Senin hissene isabet edecek kısmıyla iktifa edip bu fedakârlığa bugünden itibaren bila-fütur katlan. Hayatında her şeyden evvel temel sağlam olmalı, binayı tezyin etmeye her zaman vakit bulursun. Fani evvela genç kız bade genç kadın iken pederinin çizdiği programı daha vasi tutarak tamamen akilâne tatbik etti.

Hayatının gerek inzibatında gerekse güzel cihetlerinde ne temel ve ne de tezyinat noksan değildi. Felix'in diğer hemşiresi (Rebecca) iyi tahsil görmüş, zeki, güzel bir kızdı. Rumcayı metinden bila-tereddüt tercüme edebiliyordu. En küçük kardeşi (Paul) sanatkarane viyolonsel çalardı. Genç ehîbbâsı evin diğer müştemilatında ikamet ve hayatlarına iştirak ile o hayatın fiiliyatını tezyid ederlerdi. Hatta dışarıdan memalik-i ecnebiyeden bile en meşhur kimseler orada misafir olurlardı. Yirmi sene müddetle Berlin'den geçip de Mendelssohnların evine uğramayan hatta bazen de orada ikamet etmeyen hiçbir sanatkar, mûsikîşinas olsun, ressam veya heykeltıraş olsun, hiçbir şair veya filozof kalmamıştır. Hepsinin resimleri kendilerinin malumatı haricinde Fani'nin nişanlısı ve sonra zevci olan ressam (Hensel) tarafından tersim edilmiş ve meşhur muasırlar albümü bu suretle teşkil edilmiştir.

(Leipziger strasse)deki evin misafirleri için yaz mevsimi mukaddes mevsimdi. Uzun günlerde ve mehtaplı gecelerde sütunlu salonun kapıları çiçekli bahçeye açılırdı. Bir masanın üzerinde bulundurulmuş ve herkesin bir fikir, bir hikâye, bir şiir yazmasına müsait edilip mevsim-i şitada “kar ve çay” yevmiyesi tesmiye edilen “yevmiye defteri” (bahçenin gazetesi) namıyla yeniden küşad edilirdi. Hakikaten bu bahçe evden ziyade genç Mendelssohn'un muhafızı, emin ve mutemedi, mülhemi

olmuştur. İşte hariç ve dâhil genç mûsikîşinas etrafında tesirat hislerini birbiriyle müzic ediyordu.

Mendelssohn'un evdeki "mûsikîli Pazar günleri" öteden beri benam olmuştur. Felix için bugünler eskiden ihtiyar "Hayden"ın günleri gibi eyyam-i ihtişam idi. Fakat şu fark vardı ki Hayden köylüleri etrafına toplar ve onları tedris ederdi halbuki Mendelssohn'un sami'ini daima tazelenen bir mütefekkirin kitleliydi.

Mûsikîli Pazar günlerine Fani ve Felix iştirak etmekle beraber sırf kendi hisselerine isabet eden kısım ile iktifa ederler ve onlar ile en büyük sanatkârlar en güzel eserleri çalınırdı. Felix sanatkâr olmak itibarıyla herhalde birincilerin sırasına geçmiş, kendi eserleri de o güzel eserler meyanında icra olunmaya kesb-i liyakat etmişti. İnsan (Felix)i bu güzel muhitte hem dünyanın hem de Allah'ın bahşetmiş olduğu iltifat ve lütfeye nail olmuş eza ve cefadan azade gördükçe ondan daha büyük dâhileri der-hatır etmek ister. Belki de Felix bunları düşünmüştü: münzevi Bach, bir hizmetçi derecesine sükût ettirilen Mozart, mütevahhiş Beethoven. Bilakis hayat ve şeref Mendelssohn'a başka bir istikbal ihzar ediyordu. Her ikisi de onu der-âguş edecekti.

Akşamları, herkes çekildikten sonra ve son alkışlar da sükut ettikten sonra bu latif saatlerin kahramanı ailesiyle daha güzel dakikalar yaşıyordu. Mûsikîyi sohbet ve mütalaa istihlaf eder ve beyne'l-aile pek ziyade rağbete mazhar olan (Jan Pol) ve (Shakespeare)in eserleri okunurdu. O sırada (Şelekel) ve (Nik) Shakespeare'in eserlerini tercüme etmiş ve tab ettirmişlerdi. Dramları ve daha ziyade komedileri gençlerin başını döndürüyor, ruhlarını mest ediyordu. Mükamele mevzuunu hep Shakespeare teşkil eder, Mendelssohn ailesinde hep onun mısraları okunur ve Felix gece hulul ettikten sonra büyük ağaçların altında cin ve perilerin mehtapta rakslarını beklerken (Yaz Gecesi Rüyası)nı tahayyül ederdi.

(Yaz Gecesi Rüyası) oratorunu yazdığı sene (1836) Mendelssohn 17 yaşında idi. Bu oratoru itmam ve tesviye edecek diğer aksamı ise ancak on beş sene intizardan sonra intişar etti. Birkaç ay evvelisi Mendelssohn kendi şaheserlerinden ve yine Yaz Gecesi Rüyasına müşabih ve kendi ruhundan mülhem salon mûsikîsi şaheserlerinden madud bulunan (Veknat)ı yazmıştı. Bu eser hakkında Fani diyor ki: Felix son eserinde ne gibi şeyleri ifade etmek istediğini bana söyledi. Eser "istakato" ve "piyasimo" çalınmalıdır. Tremololar, triller o kadar yeni fakat o kadar hafiftir ki sanki yeni bir rüzgar insanı ruhlar dünyasına götürüyor.

İnsan bir sihirbaz kadının süpürge sapına rakiben hevai orduyu seyrinde takip etmek istiyor. Shakespeare'den sonra sıra (Cervantes)e gelmişti. Mendelssohn 1827 senesinde (Gamaşın Düğünü) namında küçük bir opera meydana getirdi. Bu opera Mendelssohn'un alenen temsil ettirdiği yegane eserdir ki Berlin tiyatrosunda temsil olunduğunda adem-i muvaffakiyete duçar oldu.

Henüz on sekiz yaşında olan sahib-i eser bu adem-i muvaffakiyetten dolayı son derece meyus olmuşsa da şen ve şatır iki arkadaşıyla birlikte Almanya'da yaptığı birkaç haftalık bir seyahat neticesinde müteselli olmuştur. (Erbih) namında ufacık bir köyden yazdığı mektupta şöyle diyordu:

“Berlin'in en mükemmel ailelerinden üçü en mükemmel üç oğlunun gece yarısı yolda arabacılar, köylüler ve çıraklarla birlikte serseriyane dolaştıklarını görseydiler, görmemek için yüzlerini kapatırlardı. Lakin teskin olunuz, üç ailenin üç evladı çılgınca neşelidirler. Mükamelamatımız sıra ile mûsikî, ilm-i emraz ve Yunan-ı kadim etrafında cereyan etmektedir. Bu suretle herkes mütehassısı bulunduğu şube hakkında fikir dermiyan ettikten sonra münakaşat talebe şarkıları arasında hitam buluyor. Deli saçmaları ile ciddi fikirler aynı zamanda vücut buluyor. Onların ahengi nakabil-i tarif bir zevk veriyor. Vakit geç oldu! Yegane mevzumuz bitmek üzeredir. Mehtap da yok ki devam edeyim. Geceniz hayır olsun.”

Hemen on beş gün sonra da (Bad)dan şöyle bir mektup yazıyordu: “Ben burada merhum (Tantal) gibi yaşıyorum. Aklıma birçok şey geliyor. Onları mûsikî ile ifade etmek için, otelin salonunda bulunan oldukça iyi bir piyanoya yaklaşıyorum fakat heyhat! Bir Fransız ile (felakete yakınız) mûsikîşinas olan şirin zevcesi piyanoyu zapt etmişler. Genç kadının bir parça çalmasını rica ettim... “Aferin madam. Melekler gibi çalışıyorsunuz.”

Fakat Mendelssohn'dan da piyano çalmasını rica ediyorlar. O vakit salon yavaş yavaş doluyor. Bir alkış tufanı içinde otelin misafirleri genç artisti paylaşamıyorlar. Onu birisi Strasburg'da yemeye davet ediyor. Bir diğeri ise bir operet güftesinin bestelenmesini istiyor. Nihayet kumarhane müdiri gelerek mûsikînin kumara bâdi-i ziyan olduğunu ve kumarbazların ruleti terk eylediğini ve bundan dolayı işine kesat geldiğini ileri sürerek mukavelename ahkamı mucibince piyanonun mahal-i ahire naklini talep ediyor ve tabii piyano da naklolunuyor.

Berlin'e avdetinde Felix (Gamaşın Düğünü)nü unutmuştu. Şimdi o başka eserlerle meşguldü. Hayden tarzında iki küçük senfoni, bir kovatour; üç dini eser ve “Meres Şetile” (Denizin Sükutu) oratoru. Fani diyor ki: Felix'in her yeni eseri daha

vâzı ve daha derin oluyor. Şimdi o bütün vesaitle mücehhezdir. Kendine günden güne kesb-i vuzuh eden bir istikamet tayin etmiştir. Felix tespit ettiği ve pek iyi idrak eylediği bir hedefe doğru gidiyor. Bu hedefi kelimat ile izah etmek müşkildir. Sanat fikri kelimat ile kolaylıkla ifade olunmuş olsa idi şiirden başka bir sanat mevcut olmazdı.

Felix sanatını tekemmül ettirmekle beraber tettebbuat-ı saireyi de ihmal etmezdi. Onda hayat her cihetten tamamı tamamına inkişaf ediyordu. Kendi itiraf ettiği gibi: “Yaz Gecesi Rüyası” oratorunu darülfünun dersleri arasında ve güzel bir kadının piyanosu üzerinde vücuda getirmiştir. Vadi-i tefekkürde olsun hissinde olsun onun yabancı kaldığı hiçbir şey yoktu. Bu nadide nebatın terakkiyatına hadim olacak hiçbir şey: aile, terbiye vadi-i sanatta, edebiyatta ve kibar mahfilde münasebat, Hiller ve Müşeles gibi dostlar velhasıl hiçbir unsur eksik değildi.

Fakat Felix’in zihnini pek çoktan beri, hatta eserlerinden ziyade işgal eden eser, unutulmuş, belki de hiç tanınmamış milli bir şaheserdi. Bir asırdan beri nâ-bedîd olan (Bach)ın (Passion nach Matthäus)u onun himmetiyle tekrar yaşayacaktı. Kendisi daha sinn-i şebabından beri bu eserin ihyasına hadim olmak arzusunda idi. O vakit Çelter teganni mektebinin en mümtaz talebesini her Cuma kendi evinde toplardı. Bunlar meyanında Felix ve hemşiresi de mevcut idiler. Orada Bach’ın eserleri teganni olunduğu gibi hepsinden daha koyu bir Alman olup yine Almanların tanımak istemediği veyahut hakir gördüğü ihtiyar üstada hürmet etmek ve onu sevmek bir vazifeydi. Felix yirmi yaşlarında iken hemşiresi Fani’nin muavenetiyle takriben yirmi kişilik bir koro tanzim etmeye başladı. Felix’in ezbere bildiği (Passion nach Matthäus) 1828 ve 1829 senesinde umum meşklerin mevzuunu teşkil etti ve bir emr-i hayır menfaatine umuma mahsus konser verilmesi takarrür etti. Bu hususta Mendelssohn ile pek iyi dost olan muganni (Doryan) çok himmet etmiştir. Hatta hatıralarında da buna dair bir kayıt vardır. Keza Fani’nin bazı mektuplarında mevzu-ı bahs olmuştur. Lakin iş pek de kolay değildir. Müşkûlat iki türlü olup bir cihetten asıl eserin kendinde diğer cihetten ise bazı kimselerin muarız bulunmasındaydı. Çelter bile ilk zamanları pek az itimat etti. (İspontini) kendi eserlerini düşünerek daha ziyade muhalefet etti. Halk ise muhalif olmamakla beraber itimat etmiyordu. Doryan’ın yardımıyla Felix hiçbir maniaya ser-fürû etmedi. Evvela Çelter’in bî-terafılığı bade muzaheretini temin olundu. İspontini bile ses çıkarmadı.

Mendelssohn'a gelince, kendi gayretiyle herkesi canlandırıyor. Bütün meşikleri ezber idare eder, sol eliyle piyanoda refakat eder ve sağ elindeki değnek ile usulü gösterirdi.

Rakibi olmayan bir şeref olduğu halde kendisi, hayatı esnasında belki de böyle mucizeler göstermedi. Bütün vekayii Doryan iki kelime ile hülâsa ediyor: "Bütün bu işler hayret-efzâ ve latif idi." Doryan bu suretle Mendelssohn'un zatını da tarif etmiş oluyordu. Fani diyor ki: "Merak her yeni meşikte daha ziyade arttı. Eserin ulviyeti, şeklin yeniliği ve esas mevzuu heyecanı davet ediyor. Eserin namı ağızdan ağza dolaştı ve nihayet konserin tarih-i ilanında bütün biletler satılmıştı. Binlerce insan yer bulamadılar."

İlk konser 10 Mart günü konservatuar salonunda büyük bir muvaffakiyetle verildi. Arzu-u umumi üzerine Bach'ın yevm-i veladetine mütesadif 21 Martta bir ikincisi verildi ve daha büyük heyecanla karşılandı. Bu haberi alan Köste ve İmardi Çelter'e şöyle yazıyordu:

"Sanki denizin uğultusunu işitiyorum." Hakikaten halk namütenahi derin bir eserin karşısında bulunduğunu hissetti. İşte o gün Mendelssohn'un hayatında ve Almanya'nın da mûsikî hayatında büyük bir vakıa kaydolunmalıdır. Yirmi yaşındaki sanatkar kendini ecdadına vakfetti ve genç dahi ile kendi cinsinden olan ihtiyar dahi bir altın zincir ile bağlanıp ittifak ettiler.

Terbiye-i Mûsikiye

Nâkili Muallim Ahmed Muhtar

Mûsikî bir lisanıdır. Mevzuun tayin ve temdidi itibarıyla en iptidaî lisanlardan bile daha az sarîh ve daha az kati olan mûsikî bilmukabele en mükemmel lisanların bile erişemeyeceği bir vüsati ifadeye büyük bir tesir ve tehyîc kudretine maliktir.

Bütün lisanlarda olduğu gibi mûsikînin de kendine mahsus ve zemin ve zamana göre değişen bir lehçesi, şivesi ve hatta bir "argo"su bile vardır. Kezalik mûsikînin bir hattı ve bir kıraati mevcuttur; binaenlaeyh mûsikî de iyi kötü söylenen ve yazılan bir lisanıdır.

"Mûsikî de tıpkı öteki lisanlar gibi öğrenilir; küçük yaşta işe başlayanlar bu lisanı tahsile muvaffak olurlar. Fakat geçkin bir sinde mûsikî öğrenmek pek güç bir iştir. [Rubinstein]"

Mûsikî – yine diğerk lisanlar gibi – ameli ve nazari olmak üzere iki türlü öğrenilebilir. Mûsikînin son derece vasi ve mütenevvi bir edebiyatı vardır. Edebiyatta şairlerin tuttuğı mevkiî mûsikîde bestekarlar ihraz eder. Edebiyatta hatipler, inşadcılar ne ise mûsikîde artistler ve mugannîler de odur. Her iki sanatın da hedefi birdir: Hissiyatı tahrik, ruhu teshir etmek. “Mûsikî hayatın bütün ihtisatını ahenkdar bir surette nakleden alemşümül bir lisandır” [Madmazel Kuten]. Velhasıl mûsikî medeniyetin terakkisi ve muhtelif devirlerin ve memleketlerin ihtiyaçlarıyla mütenasip olarak bütün lisanlar gibi tedrici ve mantıki bir tekamülle daima tahavvüller geçirir.

Mûsikî sanayi-i nefiseden biridir.

Mûsikî sanayi-i nefisenin en rakiki, en gayrı maddisi ve en seriü’z-zevalidir. Filhakika mimar taştan yığınlarla oynar, uğraşır. Heykeltıraş tunçlar ve mermerler içinde çalışır, ressam muşambalar, taşlar, ağaçlar veya kağıtlar üzerine uzun müddet bekâdâr olacak renkler tespit eder; hatta şairler bile lisanın kelimeleri arasında yapacağı esere mahsus anâsır-ı sabite bulabilir. Yalnız mûsikîşinaslar derin bir boşluk içinde “boş”larla meşgul oluyor gibidirler. Onların yegane malzemesi işitildikten sonra silinip hatıralarından başka hiçbir izleri kalmayan sesler ve sadalardan ibarettir. Ve işte yalnız bu malzeme iledir ki eski bir tarifte de denildiğı veçhile, ruh alakadar edilecek kalp heyecana getirilecektir.

Mûsikî bilhassa şiire pek benzer. Şair kelimelerle bestekar seslerle oynar; şair gibi bestekar da “vezin” ve “ahenk” kaidelerine riayete şiddetle mecburdur. Bestekarlar da şairler gibi kulak vasıtasıyla zekaya, kalbe ve ruha hitap ederler.

Mûsikî resim ile de kabil-i mukayesedir. Nasıl ressam eserlerine can vermek için renkler istimal ederse mûsikîşinas da eserine “orkestrasyon” denilen bir nevi televvün-i esvât ile hayat nefh eder. Resmin nasıl çizgileri varsa mûsikînin de melodik hattı vardır. Resimde renklerin terkibi hususunda bir muvazene aranıldığı gibi mûsikîde de seslerin mezc ve terkibi bir muvazeneye tabidir. Mûsikînin muvazenesi ahenktir.

Mûsikînin bilhassa mimariye pek fazla bir müşabeheti vardır. Filhakika gerek adi bir kanto ve gerekse muazzam bir opera olsun bütün âsâr-ı mûsikîyenin muhtelif kısımları arasındaki tenasüpleri bilenler bu teşbihi daha iyi anlayabilirler. Madam “Setael”in dediğı gibi “mûsikîyi seslerin mimarisi” addetmek pek doğru bir telakkidir. Mimarideki ahengin birer şaheserleri olan Atina’daki (Marthenon) ve

Venedik'teki (San Marco), Londra'daki (Westminster) abideleri gibi Beethoven veya Mendelssohn'un bir senfonisi de hakiki bir bina-i savtîdir.

Mûsıkî bir ilimdir.

İlimsiz sanat olmaz; mazinin halin bütün üstatları bunun en kati birer burhanıdır. Mûsıkî bilhassa en yüksek derecede bir riyazî ilimdir: bir eser-i mûsıkîyi teşkil eden anâsır tahlil edilse neticede bir takım adetlere ve adet terkibâtına vasıl olunur. Bî nefsihî akim olan ilm-i fen, sanayii tağdiye ve takviye ederek kendi kudret-i tevlîdîyesini tezyin eder. "İlim terakkiyi işar eden bir kadrandır."

Gerek basit ve gerekse en muğlâk ve mürekkep şeklinde olsun "vezn-i mûsıkî"yi tahlil etsek onun bir zaman vahid-i kıyasîsinin daima yekdiğerine müsavi veya müttehim olan ve daima nispetlerini muhafaza eden kısımlarından başka bir şey olmadığını görürüz.

Sadanın yüksekliği derecesi demek olan [irtifa-ı sada = intonation] esas itibariyle faaliyete getirilen mutasavvıt bir cismin muayyen bir zamanda icra ettiği ihtizazatın miktar-ı katiyle mütenasıptir.

Sadanın kuvvetli veya hafif olması haline alem olan [şiddet-i sada = intensite] aynı ihtizazların az veya çok kuvvetli olarak hava-i muhitîyi sarsmasından husul bulur.

[Keyfiyet-i sada = liubae] bizzat mûsıkî aletinin teşkilatından ve ona refakat eden ahenkdar seslerden hasıl olur.

[Armoni] ve [kontrpuan] vadisinde meydana gelmiş eserlerin esasları ve muhtelif sesler arasında mevcut olan nispet-i adediyeden başka bir şey değildir. Ve bu nispetlere göre de kulağın hoşlandığı (tevakuf-ı esvat), müsamaha ettiği (tenafür-i esvat) veya red ve nefret ettiği ahenksizlikler hasıl olur. Elhasıl mûsıkînin her kısmı netice itibariyle adetlere raci olduğu gibi hepsi de (ilm-i savt) ve riyazat nokta-i tahlil ve izah edilebilirler.

Görülüyor ki mûsıkî aynı zamanda hem bir lisan hem bir ilim hem de bir sanat (art)tır. Binaenaleyh onu icab-ı hale, bu üç veçhesinden tetkik etmek lazımdır.

Lisan bir cevher-i ilahi olduğuna göre teganni de beşer için söz söylemek kadar tabiidir. Hatta ilk insanlarda gınânın tekamüle takdim ettiği hakkındaki zan da yanlış olmasa gerektir.

Sanat zeka-i beşerin bir mahsulüdür. Gayesi tabiatın insanlara bahşettiği eşyaya daha asil ve daha şairane ve daha bedii bir şekil vermektir.

Sanata nazaran daha maddi ve daha haşin olan fen adetleriyle ve kati desturlarıyla sanata nâzımlık vazifesini görür.

Sanat mevcudiyetini medyûn olduğu fenden doğmuştur. Fen ise inkişafına rehber olmak tehlikeli veya çıkmaz yollara sapmaktan men etmek suretiyle sanatı adeta himaye eder. Bu kabil mülâhazata vakıf olmak çok faydalıdır çünkü bu sayede terbiye-i mûsıkîyeye saim şerait dairesinde başlamak ve o vecihle devam edebilmek için müracaat edilmesi lazım gelen en güzel vasıtalar tasavvur ve icat edilebilir. Ve filhakika talim ve terbiyede güzel vasıtaların icat ve tatbiki meselesi umumiyetle zannedildiğinden daha güç ve binaenaleyh ehemmiyetle nazar-ı itibara alınmaya layıktır.

Gerek bir artist ve gerekse bir heveskar kudretini kesbetmek ve daha ziyade bir [derece] meselesidir. Mugannileri ve komediciileri de daire-i şumulüne alan lirik sanat (yani mûsıkî) sahasında sırf şahsı ve zevki için mûsıkî ile iştigal edenlerle mûsıkîyi bir meslek edinenler arasında hangi noktada hatt-ı fasıl çekileceği katiyetle kestirilemez. Her iki tarafın da yürüdüğü gaye hemen hemen yekdiğerinin aynı olduğu cihetle – ileride bahsedilecek pek hafif farklar müstesna olmak üzere – takip edilecek usullerde aşağı yukarı birbirine benzerler. Filhakika alelade bir heveskârın günün birinde namdar bir sanatkâr mevkiine geçtiğini ve bilakis mûsıkîyi kendisine meslek edinmiş mûsıkîşinasların – hususi zevkleri için mûsıkî ile iştigalde devam etmekle beraber – kazançsız ve nankör addettikleri mesleklerini terk ile daha başka ve kârlı işlere giriştikleri her gün görünen hallerdendir. Her şekilde ve her türlü şerait dâhilinde icra edilmiş kırk senelik bir hayat-ı tedrisiyenin mahsülü olan mülâhazat-ı atıye yukarıda zikri geçen her iki zümre hakkında ve gınâ, terkiib-i mûsıkî (kompozisyn) ve âlât-ı mûsıkîye gibi muhtelif şuaabât-ı sanata da iptidai tedriste kabil-i tatbiktir.

İbtidai tedriste dedik; çünkü bazen olur ki icab-ı hal ile veyahut evvelce hissedilmesi gayrı mümkün olan bazı esbab dolayısıyla ilk planlar duçar-ı tağyir olabilir. Mesela küçük iken güzel bir sadası olan çocuğun devr-i şebaba girince sadasını kaybetmesi gibi ve halbuki bu çocuğu ebeveyni sesi güzel olduğu veyahut (her ailede bir tane bulunduğu (!) için şüphesiz mevsimsiz olarak – muganni yapmaya niyet etmişlerdi. Garip olmakla beraber bu hal maalesefe vekayi-i ruzmerredendir.

Bu hal beni tabiatıyla ekseriya evlatlarını istidat nokta-i nazarından kendilerinin birer istitalesi addetmek ve bi'n-netice kendi mesleklerine suluk

ettirmek ve menfi netice alınca da bol bol teessüf etmek dalaletine düşen ebeveynlerden bahse sevk etti. Filhakika her hususta olduğu gibi sanat sahasında da (irs) meselesi mevzu bahistir. Tarih bize bunun birçok misallerini gösterir. Mesela 16. ve 18. asırlar arasında Almanya’da meydan-ı sanata yüzlerce büyük sanatkar veren bir (Bach) ailesi mevcuttu. Bu ailenin evlatları (Nurenike) (Frankoni) ve (Saksonya) gibi diyarları doldurmuşlardı. Aralarında mevcut ve adeta dini bir mahiyeti haiz bulunan rabıtayı muhafaza için yüz veya yüz yirmi Bachzade, her sene bir defa gah (Erfot)ta gah (Ayzenbah [Eschenbach olabilir]) veyahut (Arnştat)ta toplanır görüşürler konuşurlardı. Bu vadide misal olarak hatta kadınlarına varıncaya kadar efradı arasında sanat-ı hitabet son derecede intişar etmiş olan (Holtenzios)lar (Horbiyon)lar ve (Liziyos) ile ahfadı arasında dokuz tane heile şairi bulunan (Esil) ailesi de bu kabildendir. Zamanımıza daha yakın olarak babadan oğla üç batın ressam yetiştiren (Verene)ler pederi kemanî olan (Lazar) ile yine pederi panayırlarda klarnet çalan (Rossini) hep bu zümreye dahildirler.

Bu vadide daha pek çok misaller bulunabilir fakat bunun aksini gösteren delilleri de bulmak o kadar kolaydır. Ebeveyni mûsikîşinas olduğu halde kendilerinde mûsikîye karşı zerre kadar temayül görünmeyen evlatlar veya bilahkis ebeveyninde ufak bir istidad-ı mûsikî mevcut olmadığı halde kendileri en büyük üstatlar sırasına geçen şahsiyetler tarihte nadir değildir. Bunlardan maada ebeveynlerin arzusu hilafına olarak mûsikî tahsil etmiş birçok büyük ve sanatkar simalar da mevcuttur. Mesela (Berlioz)un pederi bir tabib idi ve oğlunu da kendisi gibi tabib yapmak istemişti. (Wagner)ı ebeveyni ressam yapmaya karar vermişlerdi. Halbuki o pederi ve validesinin ümidi hilafına olarak mûsikî âleminde müşarun bi’l-benan oldu. Kezalik (Händel) de mûsikî tahsilini gizli olarak icra etmişti. (Nikola) (Daleyarak) ve (Şabriye) gibi meşahir de hep bu meyanda zikredilecek misallerdendir.

Binaenlaeyh bu babda kati bir kaide vazı gayrı mümkün bulunduğu halde bazı kimselerin: “Bir oğlum olsa mutlaka mûsikîşinas yapardım!” tarzında mevsimsiz kararlar vermeleri veyahut “Keşke mûsikîşinas olsaydım” gibi temenniler izhar etmeleri makul ve muvafık olamaz ve bu kabil zihniyetler ekseriya sanata karşı zerre kadar meyil ve istidad göstermeyen bir çocuğu aylarca yıllarca ve anlaşılmaz bir inat ve ısrar ile takatsiz ve mütemadi bir saye mecbur etmek şeklinde tecelli eder. Hatta bu halin bazen yavrucağa sevmediği ve istemediği bir şeyi zorla dayakla kabul ettirmeye çalışmak gibi bir mana bir istibdada kadar vardırıldığı da vakidir.

Çocuğu küçüklüğünü geçirdiği muhit ile daima temasta bulunduğu kimselerin mûsikî ile olan derece-i alakaları çocuğun zeka ve temayülatı mûsikîyesinin inkişafı hususunda pek mühim bir amildir. Hatta sesi bozuk bir sütninenin beslediği çocuğun kulağını ebediyen bozacağını söylersek garip görülmemelidir. Çocuk doğduğu memleketin veya kendilerini büyütenlerin şive ve telaffuz tarzlarını kaparak uzun müddet ve hatta bazen ölünceye kadar muhafaza eder ve hatta bazı esbab ile bu şiveyi kaybetse bile memleketinde biraz bulunmakla tekrar kesbetmek istidadını daima muhafaza eder.

Eski Romalıların lisan tahsili hususunda gösterdikleri ihtimam bize güzel bir derstir. Bu kavmin çocukları doğdukları andan itibaren lisanı saf ve düzgün olarak telaffuza alıştıırılırlardı. Lisan hususunda gösterilen bu itina dini ve içtimai ananelerin yanı başında pek mühim ve müstesna bir mevki almıştı. Bu hususta hatta valideler sütnineler ve hizmetkarları dikkatli davranmakla mükelleftiler. Bunlar çocuğun ilk alacağı yanlış intibaatın pek derin olacağı ve bilahare tashihi de pek müşkil bulunacağı cihetle, çocuğun yanında lisanı gayet dürüst ve saf bir şekilde telaffuz etmeye gayret eylemeleri ihtar edilirdi.

Kelimelerden teşekkül eden lisan hakkında bu usulün seslerden husule gelen mûsikî hakkında da doğru olacağı şüphesizdir. Etrafindan fena ve bozuk bir gına intibai alan bir çocuk bilahare kendi sesini düzeltip iyi teganni edemez. İşittiği o çirkin mûsikîyi olduğu gibi taklit eder. Henüz hal-i teşekkülde bulunan kulağı bu zevksiz mûsikî ile bozulur ve onunla adeta ünsiyet kesbeder.

Jean Jacque Rousseau: “Ferdin terbiyesi, doğmasından itibaren başlar” diyor. Fenelon: “En kuvvetli olan intiba ve itiyatlar en evvel kesbedilenlerdir.” fikrini ileri sürüyor. Bir çocuğun ilk öğreneceği şeyler yürümek ve muhitinin lisanını öğrenmektir. Bu iki melekeye teganniye de ilave edebiliriz; çünkü kırık dökük cümleler söylemek kadar – kudretine göre – şarkı söylemeyi de sever. Aynen bu fikirde olan “Montaigne” de diyor ki: “En fena itiyatlar ta küçük yaşımızda bizde yerleşir; bütün memleketimiz bir sütninenin elinde inkişaf ediyor.” “Montaigne”nin bu fikirleri fena teganni etmenin veya samia bozukluğunun bir sui teşekkül neticesi olduğunu kabulde tereddüt edenleri ikna edecek kadar vazıhtır.

“Gono”nun “Hatırat” unvanlı eserinde bu mevzu ile alakadar latif bir hikaye vardır. Aynen naklediyoruz. “Annem bana verdiği süt kadar da kulaklarımı mûsikî ile doldurmuştu. Beni emzirirken daima şarkı söylerdi. Öyle diyebilirim ki ben ilk mûsikî derslerimi hiç farkına varmadan ve küçük bir çocuk için müşkil bir iş olan

dikkat melekesini sarf etmeden o zamanlar aldım. Daha o yaşta bu gayrı şuuri bir surette fasılalar ve modalasyonlar hakkında ilk malumatı almıştım. Kulaklarım majör ve minör tarzlar arasında farka alışmıştı. Annem anlatır: Bir gün sokakta – ihtimal bir dilenci tarafından olacak – minör tarzdan teganni ediliyormuş; ben: - Anne! Niçin ağlar gibi teganni ediyor? diye sormuşum. Bunlardan anlaşılıyor ki kulaklarım talebe sıfatıyla bir solfej dersini takip edecek ve hatta beni bir muallim mevkiinde bulunduracak kadar terbiye edilmişti.”

Bilahare “Gono”nun kayınpederi olan üstad-ı meşhur “Zimmermann” da bütün bu mütalaata tevafuk eden şu fikri tekrar ederdi: “Mûsikiyi çocuğa adeta aşılama lazımdır!”

Jean Jacque Rousseau küçük iken teyzelerinden biri hem beşiğini sallar hem de şarkılar ninniler söylemiş. Jean Jacque Rousseau bu noktayı diyor ki: (Bilahare bende tezahür eden mûsikî meylini ben teyzeme medyûn-ı şükran olduğuma kaniyim.)

Bu mütalaat gösterir ki kendisine terbiye-i mûsikîye verilmek istenilen çocuk hakkında küçüklüğünden itibaren pek dikkatli davranmak icap eder; samiasını teşvîş ve ifsat edecek bozuk sadalardan uzak bulundurmalı, pek şedid ve gürültülü âlât-ı mûsikîye dinlettirmemeli velhasıl çocuğu mûsikî terbiyesini bilahare kolayca ahz ve hazmetmeye hazırlayan ve şerait-i lazıme haiz bulunan bir sahada yetiştirmelidir. Esasen bu kabil ihtimamlar samiada fena zevkler uyanmamasını teminen yaşını başını almış mûsikîciler için de elzemdir.

Basit bir misal edelim: Mesela henüz beşikte bulunan kızını bir opera rakkasesi olarak yetiştirmeye niyet eden bir peder dostlarından birinin: “Öyle ise dikkat ediniz kızınız çarpık bacaklı olmasın!” tarzındaki tavsiyesini hiçbir zaman hayretle karşılamaz. Hatta ihtimal ki bu kabil düşünceler o pederin kaç defa dimağını işgal etmiştir.

Netice itibariyle bunların hepsi aynı şeydir. Aralarındaki yegane fark bacağın gözle görünür bir uzuv olması dolayısıyla çarpılmaya başlayınca derhal görülebilmesidir. Fakat adeta esrarengiz bir surette kafatasının içine yerleştirilmiş olan kulakta hasıl olacak bir zevksizlik pek geç anlaşılır ve binaenaleyh bir çare tatbiki de çok güç olacağı cihetle bu biçimsizlik yerleşir kalır. Bilahare ebeveyni pek hassas kulağa malik oldukları ve pek düzgün teganni edebildikleri halde çocuğun niçin böyle bozuk samialı olduğu ve neden pek fena teganni ettiği hayret-i mucip olur. Halbuki sebebi gayet basittir: İnkişafatı günü gününe takip edilen aza-i zahire

hakkında yapıldığı misüllü ihtimamlara mazhar olması lazım gelen kulak küçük yaşta hata veya ihmal saikasıyla kabalaştırılmış, zevkten mahrum bırakılmıştır.

Binaenaleyh eğer çocukta samia böyle fena ve zevksiz olarak teşekkül etmişse ona mûsikî öğretmekten vazgeçmelidir çünkü: evvela her gün birçok numuneleri görülen adi mûsikîşinas derecesinden yukarı çıkamaz. Saniyen onun ne vücuda getireceği eserlerden ve ne de çaldıklarından zevk beklenemez. Esasen mûsikî bir zevk sanatı olduğuna göre hiçbir neşe ve zevk temin edilemeyecektir ve tabii bir meyil hususi bir istidat olmadığı cihetle hiçbir zaman iyi neticeler alınamayacağına sıhhate garip bir ihtimalle kanaat hasıl olduktan sonra çocuğa mûsikî öğretmeye kalkmak cidden abes olur. Bundan maada daha muvaffakiyetli bir tarzda istimal edilebileceği şüphesiz bulunan onca kıymetli zamanlar da heder edilmiş olur. Çocuklarının mûsikîye karşı olan evvela meyil ve istidadının derecesini evvelce öğrenmeden sırf modaya ittiba hevesiyle mûsikî öğretmeye kalkan ebeveyn cidden mucib-i muahezdirler.

Şimdi bir sual varid olur: Acaba çocukta mûsikîye karşı bir istidad-ı tabii olduğunu nasıl anlamalı?

Doğrusunu söylemek lazım gelirse bu hususta senet ittihaz edilebilecek kati alametler mevcut olduğunu zannetmiyoruz. Mamafih atide zikredeceğimiz alâim ve husus da az çok bir fikir verecek mahiyettedir.

Çocuk (buradan sûtanne yavrudan değil dört ila altı ve hatta daha büyük yaşındaki çocuklardan bahsediyoruz) mûsikî dinlemeye karşı âşikar bir merak gösterir. Piyano veyahut diğer bir mûsikî aleti çalınırken etrafında dolaşır. Mûsikî olduğu geceler yatıp uyumak istemez. Bunlar iyi birer alamettir.

Mesela bir cambazhane ile bir mûsikî konseri arasında muhayyer bırakılan çocuğun mûsikîyi tercih etmesi de şayan-ı kayd bir noktadır. Bu halin tekerrürü hayırlı bir nişanedir.

Çocuk bir değnekle veya parmaklarıyla masa veya camlar üzerinde trampet çalar. Eğer çıkardığı gürültülerde mesela bir vals veyahut bir marş temposu hissediliyorsa bu hal de ümit verecek delailendir. İstidad-ı mûsikî hakkında ümit verecek ciddi delailden biri de çocuğun işittiği basit kantoları çocuk şarkılarını ve ilahilerini kolayca zapt ederek eğlence makamında kendi kendine tekrar etmesidir. Bilhassa bu muhtelif havaları terennüm ederken sesleri tam yerinde ve provasız olarak çıkarmaya muvaffak olması ehemmiyetle kaydedilmeye değer.

Eğer çocuk harici hiçbir teşvik olmadan öğrendiği havaları mesela piyano üzerinde ve tabii tek parmakla – çıkarmaya çalışırsa bu hali de şüphesiz ümit-bahşır; hele mezkur şarkıları çalmaya muvaffak da olursa artık çocuğun meyil ve istidadının mevcudiyetinde şüphe kalmaz.

Bundan sonra çocuk üzerinde birkaç tecrübe yapılarak (taklid-i esvat) ve (hıfz-ı esvat) gibi yekdiğerinden tamamen ayrı fakat her ikisi de kıymetli vasıflara malik olup olmadığını keşfe çalışılır ve mesela şu tarzda tecrübeler yapılabilir:

Herhangi bir mûsikî aleti üzerinde bir tek nota çalınır ve çocuğa bu notayı sesle tekrar etmesi söylenir. Çocuk bunda muvaffak olursa savt değiştirilerek tecrübe tekrar edilir. Yalnız çocuğu şaşirtmamak ve bıktırmamak için onun sadasının vüsati haricinde sesler vermemeye dikkat etmelidir. Bundan sonra tecrübe biraz daha mürekkep bir şekle konarak majör veya minör saniye fasılası veyahut salise rabia ve hamse gibi çocuğun kolaylıklar his ve taklit edebileceği fasılalardan iki ses gah inici ve gah çıkıcı bir şekilde müteakiben tekrar edilir. Eğer bunda da muvaffak olursa çocuğun fitraten esvatı taklit edebilmek hassasına malik olduğu anlaşılır. Bu hassa tabiaten malik olmayanlar için tahsil ile elde edilmesi güç bir hassadır.

Hıfz-ı esvat kabiliyetini anlayabilmek için daha başka türlü davranmak lazımdır. Çocuğa herhangi bir ses – ve mesela diyapazon layı – birkaç defa dinlettikten sonra gayet ağır olarak dö majör gamını teşkil eden notalar sıra ile çalınır ve çocuğa – gam çalınırken – işittiği sesi tefrik etmesi söylenir. Badehu tecrübeyi biraz daha güçleştirmek için bulunması matlup olan ses çocuğa dinlettikten sonra başka şeylerden bahsedilir. Bir hikaye söylenir, herhangi bir patırtı, gürültü yapılır. Bunları müteakip yine bir ses silsilesi çalınarak biraz evvel işittiği sadayı bulması söylenir. Bu ikinci tecrübeye de muvaffak olan çocuk selim bir uzv-ı simaa malik ve mûsikî terbiyesinden – kavi bir ihtimalle – müstefit olmaya kabiliyetli addedilir.

Yalnız dikkat edilmelidir ki bu tecrübeler adeta oyun oynar gibi yapılmalı ve çocuğa bir imtihan hissini verecek resmiyetlerden tekliflerden azat olmalıdır.

Bundan maada herhangi bir zamanda yapılan bir tecrübe adem-i muvaffakiyetle neticelenirse ümitsizliğe düşmeye mahal yoktur; bir ay bir sene sonra yine tekrar edilebilir. Çünkü temayülat-ı mûsikîye her fertte aynı yaşta tezahür etmez ve mutlaka etmesi de şart değildir.

(Kamil Duşşans) yazdığı bir eserde teşekkülatı yerinde olan çocuklarda mûsikî istidadının ne vecihle tezahür ettiğini gösteren ve yukarıda zikrettiğimiz tecrübelerin çocuklara ne suretle tatbik edilebileceği hakkında vazıh bir fikir veren

pek müfit bir misal zikreder. Ehemmiyetine binaen dercetmeden geçmedik. Müellif diyor ki:

“Küçüklüğümde pek hassas bir kulağım vardı. Bu sebeple bardak kase gibi eşyadan çıkan sesleri bana tefrik ettirmek suretiyle bana latife ederlerdi. Ben de bila-tereddüt çıkan sesin ne olduğunu söyledim. Bir gün bana bir çanın hangi notayı çıkardığını sordular – çan bir ses değil müteaddit sesler çıkarır dedim. Bu cevabım birçok kimseleri hayrette bırakmıştı.”

Filhakika bu söz hatta bugün bile birçok kimselerin hayretini mucip olur çünkü Fransızların: “bir çan duyar bir ses duyar” darbimesellerinin hilafına olarak çan her vuruşunda birçok sesler çıkarır ve bu seslerin içinde en kuvvetli olanı nazar-ı dikkati ve samiyayı celp ve zapt ederek diğerlerinin hissedilmesine mani olur. Görülüyor ki “Saint-Saëns” daha küçük yaşta iken böyle şayan-ı dikkat bir nüfuz-ı nazar ve cidden nadir bir samia inceliği ibraz etmiştir.

Daha küçük yaşta böyle müstesna bir kabiliyet göstermesi itibariyle “Saint-Saëns” bir harikadır. Bu zattan maada daha dört yaşındayken küçük (Menüet) vücuda getiren Mozart, geceleri aile arasında çalgı çaldığı zaman bir değneği bir tahta parçasına sürerek keman taklidi yapmak suretiyle konsere iştiraka yeltenen “Haydn” hep bu kabil simalardandır. Küçük yaşında kemana karşı böyle bir meyil gösteren “Haydn” bilahare hakiki ve yüksek bir keman çalmıştır. Mini mini iken böyle istidatlar ibraz edip bilahare büyük üstatlar sırasına geçen daha birçok simalar misal olarak zikredilebilir. Fakat böyle vaktinden evvel yetişmek keyfiyeti mutlaka lazım bir şart olmadığı gibi her küçüklüğünde istidat ibraz edenin de bilahare mutlaka büyük bir sanatkar olması kati değildir. Küçük yaşında iken izhar-ı istidat etmiş nice kimseler vardır ki bilahare sanat sahasında mühim bir şahsiyet teşkil edemeden “tıpkı limonluklarda yetişen çiçekler gibi” sönüp gitmişlerdir. Gayrı tabii bir fart-ı iştigalin mahsulü olan o bir yığın kemanîler, piyanistler ilh.... ekseriya sanat sahasında hiçbir alaka celp edemeyen birer adi çalgıcı mahiyetinde kalmaya veya büsbütün kaybolmaya mahkumdurlar.

Mesela Beethoven küçüklüğünde mûsikîye karşı hiçbir meyil izhar etmemişti. Kendisine piyano çaldırmak için ekseriya dayak atarlarmış! Beethoven dayakla yetişmiş diye de sanatın sopa ile öğrenilebileceğini bir kaide olarak katiyen telakki etmemelidir.

Türkiye’de İlk Konservatuar

Geçenlerde sanat münakaşalarında çok yüksek fikrin bir ihtisas sahibi olan büyük bir mûsîkî üstadıyla milli mûsîkîmizin bilhassa Dârüelhan’ın son vaziyeti hakkında görüşmüş, büyük üstadın nikbin ve memnun çehresinde sanat-ı mûsîkîmizin istikbalinden emin görünen yüksek bir gurur sezmiştim.

Bir zaman mûsîkîde “sanat” mefhumu sadece halkın basit ruhunu terennüm eden mahalle şarkılarına bağlı kalıyordu. Muhitin en yüksek tabakasından mahalle çocuklarına kadar ağızlarda dolaşan bu şarkılar “teknik” itibariyle “orijinal” zevkini tamamıyla kaybetmişti. Sanatın coşkun heyecanını duyan ruhlara eski zevke aşına bir tesir yapmıyordu. Halbuki milli hayatı, bir sanat içinde yaşamak ve yaşatmak mûsîkî için bedii tahassüsatin menbaıdır.

Bu ihtiyaçla sanat yolunda yürüyen büyük mûsîkîşinasın fikri, edebi sahada olduğu kadar mûsîkîde de milli hisleri sanata hakim kılmışlardır.

Nitekim bugün sanatta büyük inkılaplar yapan “şark mûsîkîsi” yenilik ve değişikliği son şekli son kudretiyle istikbale doğru yeni bir cereyan takip ediyor. “Dârüelhan” bu cereyanın önünde kabiliyetli zekâların yüksek deha ve kudretiyle meydana gelen Türkiye’nin ilk şark konservatuarı olarak istikbale doğru kuvvetli bir adım atmış oluyor.

Avrupa’nın muazzam konservatuarları yanında pek küçük bir mûsîkî müessesesi olan “Dârüelhan” şimdiki vaziyetiyle asrın ve muhitin mûsîkî ihtiyacını tatmine kafi azimkar bir teşebbüsle çalışıyor. Fakat yarın için, yarının derin mûsîkî ve sanat ihtiyaçları karşısında yalnız İstanbul’un değil bütün Türkiye’nin yegane mûsîkî müessesesi olan Dârüelhan’ı çok yüksek ve çok mütakamil bir şekilde görmek ümidindeyiz.

Bugün muhitin birçok mûsîkîye heveskâr genç şahsiyetlerini bu küçük mûsîkî evinin sade ve mütevazı çatısı altında toplarken yarın için en büyük gayesi sanat yoksulluğuyla günden güne bir inhitat cereyanı içinde sürüklenen mûsîkîye halkın ve memleketin derin ihtiyaç ve aşkını sezerek: her şeyde olduğu gibi mûsîkîde de yeni inkılaplar yapmak büyük bir sanat içinde hakiki ve ciddi sanatkarlar yetiştirmek olacaktır.

Evet Dârüelhan bugün sanat ve mûsîkî sahasında ciddi tekamül ve teşebbüsle genç neslin mûsîkî kabiliyet ve hevesini tatmin yolunda en bariz bir faaliyetle çalışıyor.

Mûsıkîmizdeki sanat istihalelerine karşı kuvvetli bir azim ve sebatla çalışmak, bilhassa eski üstatların ebedi eserlerini büyük sanat kudretiyle halka tanıtmak, halka duyurmak Dârülelhan'ın en samimi bir vazife ve gayesidir.

Biz memleketin bu yegâne sanat müessesesini tuttuğu gaye ve mefkure yolunda en samimi tebriklerimizle alkışlar yarının sanat ve musıkî hayatında büyük inkılaplar yapan muhterem müesseseye büyük muvaffakiyetler temenni ederiz.

Beşiktaş

Güzin Şefik

Mûsıkî ve Mektep

Muslihiddin Ali

Mûsıkî ve mektep kelimesini gördüğüm ve duyduğum zaman aklıma ilk gelen şey “mektep” olur. Mesleğim icabı daima çocuklarla temasta bulunduğum için mûsıkî ile mektep arasında münasebetleri her zaman yakından tetkik eder ve mekteplerimizde gördüğüm yoksuzluktan dolayı cidden üzüldüm.

Mûsıkî ile ilk defa Darümuallimin'de alakadar oldum. O zamana kadar mûsıkî ile meşgul olmak her nedense mümkün olmamıştı. Fakat burada gördüğüm mûsıkî dersi ve dinlediğim yüksek eserler bende mûsıkîye karşı seri bir muhabbet ve alaka uyandırdı. O zaman düşündüm ve kendi kendime sordum: “Ben bu kadar zamandır mekteplerde mûsıkî dersi okudum, Darümuallimin müstesna hiçbir mektep bana mûsıkî zevkini tattırmadı. Acaba neden?” Bu sualime cevap bulmakta müşkilat çektim. O zamanın mektepleriyle mûsıkî muallimlerini hatırlamak kâfi bir cevaptı: “mûsıkî muallimleri usul-i tedris ve fenn-i mûsıkîye aşına olmayan zevattı. Okuttukları eserleri çocukların seviye ve zevkleriyle mütenasip değildi. Çocuklar ekseriya okuduklarını anlamazlardı. Zavallı çocuklar anlamadıkları bir dersi nasıl sevebilirler? Netice itibariyle çocuklar mûsıkîye karşı muhabbet yerine nefret hissederlerdi.”

Darümuallimin'de bulunduğum müddetçe memleketimizin en büyük mûsıkî muallimleri olan – müessesemiz müdürü – Musa Süreyya ve keman muallimi Zeki Beyefendilerden gördüğüm mûsıkî dersleri bende mûsıkîye karşı şiddetli bir alaka ve muhabbet tevlid etti. Şu halde her istidat mütehasssının elinde daha çabuk ve kolay inkişaf ediyor. O zamana kadar mûsıkîyi ruhun gıdasıdır diye öğrenmiş fakat ruhen

bu gıdadan istifade edememiştim. Şimdi bunun büyük bir hakikat olduğuna iman edenlerdenim. Bugün mûsıkîsiz geçen her dakikama acıyorum.

Biz çocuklarımıza mûsıkî zevkini tattırabilsek o zaman iş kolaylaşır. Mûsıkî çocuk için bir ihtiyaç olur. Şimdi çocuklara mûsıkîyi sevdirmek ve bu dersten beklediğimiz faydayı elde etmek için iki vasıtaya ihtiyaç vardır:

- 1) Usul-i tedrise vakıf muktedir mûsıkî muallimleri
- 2) Çocukların seviye ve zevklerine göre tertip olunmuş eserler

Bugün mekteplerimizde bî- tarafane tetkikat yapacak olsak maalesef umumiyetle her iki ciheti noksan buluruz. Memleketimizde muallimlik henüz bir fen ve meslek olarak tanınmadığı için her mektepte muallim yoksuzluğu göze çarpar. Âlim ile muallimi birbirinden ayırmıyoruz. Bir adam âlim olur da fenn-i tedrise adem-i vukûfu dolayısıyla muallim olamaz. Bir diğeri âlim olmadığı halde malumat-ı umumiyeye ve meslekiyyesinin kuvveti ve fenn-i tedrise vukufu dolayısıyla muallimlikte muvaffak olur. Bugün memleketimizde her çalgı çalan zatın mûsıkî muallimi olabileceği kanaati vardır. Acaba bu fikir doğru mudur? Bence katiyen yanlıştır. Mekteplerimizde muktedir mûsıkî muallimlerinin yoksuzluğu bugün bir hakikattir. Memleketimizdeki mûsıkî tedrisatı bu iddiamın şahididir. Muallim hususu böyle olduğu gibi mekteplerde okutturulacak eserler de aynı vaziyettedir. Hiçbir mektebin mûsıkîsi diğere benzemez. İstanbul'un bütün mekteplerinde başka başka müelliflerin eserleri okunur. Mûsıkî tedrisatında katiyen vahdet yoktur. Mekteplerde her muallim kendi arzu ve zevkiyle hareket eder. Mûsıkî tedrisatı ciddi bir teftişe tabi değildir. Muallim mûsıkî dersinde çocuğun seviye ve zevkini nazar-ı itibara almaz. Çocuklar ekseriya okudukları eserlerin manasını anlamazlar ve anlamadıkları için isteyemeyerek ve sevmeyerek okurlar. Sonra çocukta mûsıkî muhabbeti nasıl uyanır?

Dârülelhan'dan mekteplerimiz için beklediğim en büyük ve mühim hizmet:

- 1) muktedir mûsıkî muallimleri
- 2) çocukların yaşları ve seviyeleriyle mütenasip güzel çocuk şarkıları. Bu iki cihet temin olunduktan sonra mekteplerimizde mûsıkî tedrisatı daha canlı bir safhaya girecek ve çocuklara mûsıkîye karşı alaka ve muhabbet artacaktır. Mûsıkî tedrisatında vahdetin husul bulması için şöyle düşünüyorum: "Mekteplerimizde okutturulan âsâr-ı mûsıkîye Dârülelhan heyet-i ilmiyesine gönderilmeli, tetkikat neticesinde kabul olunan âsâr mekteplerde okutturulmalı, diğeri men olunmalıdır." Kabul olunan âsâr-ı mûsıkîye de çocukların yaşları ve sınıflarıyla mütenasip bir surette de tasnif olunursa o

zaman mûsikî dersinden beklediğimiz faydalar daha çabuk ve kolay elde edilir.

8 Mart 1340

Dârülelhan Şuûnu

Müessesemiz kış devre-i tedrisiyyesinin hitamı münasebetiyle Mart'ın 28. Cuma günü Galatasaray Lisesi salonunda bir müsamere-i mûsikîye tertip etti. Program ile konser hakkında gazetelerin mütalaatını atıye dercediyoruz:

Garp Mûsikîsi Şubesi

Talebe ve tâlibattan müteşekkil orkestra:

- 1) Muallim Ekrem Bey
 - a) Mazurka Boccherini
 - b) Serenat Aylenberg
- 2) Piyano – solo beşinci konçerto Beethoven
(Afif Efendi tarafından Muallim Heke Efendi'nin refakatiyle)
- 3) Teganni - ... Seyyah Kuşlar Mendelssohn
(Afife ve Macide Hanımlar tarafından)
Teganni – solo Tannhäuser Wagner
- t) Şikayet Musa Süreyya
(Afife Hanım tarafından)
- c) Teganni – solo Garik
(Macide Hanım tarafından)
- 4) Keman solo mi bemol majör konserto Mozart
(Mutahhare Hanım tarafından Afif Efendi'nin refakatiyle)
- 5) Talibat korosu (soprano, mezosoprano, kontralto)
(Muallim Manas Efendi)
 - a) Samson Dalila Saint-Saëns
 - b) Afriken Mayerber
 - h) Neni Şuman

Şark Mûsikîsi Şubesi

Eski Mûsikî Eserleri

Tâlibat tarafından

- 1) Acem aşiran faslı (Muallim Ziya Bey)
 - a) Peşrev Emin Ağa
 - b) Zincir murabba Dede Efendi
 - t) Muhammes murabba Zekai Dede Efendi
 - h) Ağır semai Dede Efendi
 - d) Büyük semai Dede Efendi
 - r) Saz semaisi Emin Ağa(Raks parçaları tâlibat tarafından)
- 2) Gerdaniye makamında köçekçe takımı (Muallim İsmail Hakkı Bey)
 - a) Küşat İsmail Hakkı Bey
 - b) Ağır lama Hacı Faik Bey
 - t) Dağî bestekarı meçhul
 - h) Aydın Tanburî Mustafa Çavuş
 - d) Aydın Bestekarı meçhul
 - r) Türk aksağı – raks – bestekarı meçhul
 - s) Anadolu havası İsmail Hakkı Bey

Yeni Mûsikî Eserleri

Tâlibat tarafından

- 2) Tarz-ı nevîn – (Muallim Sedat Bey)
 - a) Peşrev Sedat Bey
 - b) Şarkı Sedat Bey
 - t) Şarkı Sedat Bey
 - h) Şarkı Sedat Bey
 - d) Şarkı Sedat Bey
 - r) Longa Sedat Bey
 - s) Sirto Sedat Bey

İleri: Yeni bir inkişafa mazhar olan “Dârülelhan”ın müsameresi pek parlak olmuş, büyük ve güzide bir kalabalığın takdirini celp etmiştir. Şehremini Haydar Bey’in Karaağaç mezbahası kadar ısrar ile ihya etmek istediği müesseselerden biri de Dârülelhan’dır. Fıtraten mûsikîşinas olan genç ve güzide sanatkar Musa Süreyya

Bey'in idaresindeki bu heyet-i mûsikiyye az zamanda hayli ilerlemiş bazı münasebetlerle verdiği birkaç müsamerede kendisine müsait bir zemin-i inkişaf hazırlayabilecek kadar takdir ve tebci elde etmiştir.

Dârülelhan işte halkın ve hükümetin bu samimi rağbetine emin olarak altı aylık itibar edilen kış devre-i tedrisiyesinin hitamı vesilesiyle Galatasaray Lisesi'nin temsil salonunda ve güzide bir heyet-i sanat ve irfan huzurunda muvaffakiyetlerle dolu bir müsamere-i mûsikiye verdi. Saat ikiye doğru salon ağız ağza dolmuştu. Saat iki sahnede erkek kadın karışık yetmiş kişilik bir heyet-i mûsikiye göründü. Hepsini temiz siyah ve sade giyinmişlerdi. Zarif smokinin içinde çok genç görünen Muallim Ekrem Bey çevik bir sıçrayışla hususi kürsüsüne atlayarak mini mini değneğiyle önündeki sehpanın kenarına muttarit üç darbe yerleştirdi. Ellerini havaya kaldırdı. Şimdi bütün kulaklar, kemanların, basoların, kornaların çıkardığı nağmelere hazırlanmak için dikkat kesilmişti. Ortada ufak bir hareket havada bir nefes ihtizazı bile yok idi. Boccherini'nin şen ve şuh Mazurka'sı aynı şiddetle raks eden keman yaylarının üzerinde helecanlı vaveylalar yaparak inlemeye, çılgın nefesler alıp vermeye başlamıştı. Boccherini'nin şaheseri birçok alkışlandıktan sonra Aylemberg'in Serenat'ı başladı. Bunu Beethoven'ın beşinci konsertosu takip etti. Piyano üzerinde hususi bir maharet gösteren genç sanatkar Afif Bey Muallim Heke'ye refakat ediyordu. Bir ihtiyar ve bir genç sanatkarın samiîne derin bir haz ve zevk veren konserleri Beethoven'ın yüksek duygusunu ma âliyetiyle türlü zevk-i samiîne tattırdıktan sonra bitti. Son teganni enîn ve iştikâlar içinde kesildi. Salon alkışlar içinde bir daha çınlamıştı.

Tanin: Dün Galatasaray Lisesi'nde sene-i dersiyenin hitamı münasebetiyle verilen konser halkın takdiratı ve heyecanlı alkışlarıyla karşılanmıştır. Galatasaray Lisesi'nin geniş ve mükellef salonunda cidden kıymetdar bir müsamere verildi. İstanbul halkı kadın erkek şimdiye kadar hiç görmediği bir manzara gördü, hemen hiç işitmediği bir ahenk duydu denilebilir. Bu müsamere-i mûsikiyeye gelen kalplerinde derin ve nihayetsiz bir hiss-i inşirah ve takdir ile avdet ettiler. Hıncahınç dolmuş olan bu salonda sanata mûsikiye cidden meclûb ve hâhişker-i müstesna bir halkın huzurunda verilen bu müsamere birçok cihetlerden mühim ve kıymetdar hadisedi. Bu sıcak ve samimi hava içinde asil ve zarif Türk hanımlarından ibaret muhtelif mûsıkî grupları samiîne Türk kabiliyet ve zekasının en belîğ bir tecellisini izhar etti. Müsamerede samiîn arasında yalnız bir şey beliriyor ve kendini

hissettiriyordu: sanatın asil ve bî-nihaye heyecanı herkesi kendi ruhunun arzu ve temayülüne göre mûsikî ihtiyacını bol bol ve seve seve tatmin etti.

Kıymetdar üstatların takyîd ve ihtimamıyla yetişen Dârülelhan hanımları Garbın enâfis âsârını en yüksek bir kudret ve kabiliyetle temsil ettiklerini ispat ettiler. Garp mûsikîsinden sonra sıra Şark mûsikîne geliyordu. Mûsikînin Şarklı ve Garplı olamayacağına henüz kanaat getirmemiş, alafranga mûsikîye istinas-ı kesp edememiş ve ruhunu Şark mûsikîsinin hazin ve melûl parçalarında dinlendirmeye alışmış olanlar sabırsızlıkla bu faslın başlamasını bekliyorlardı. Nihayet sahneyi setreden kırmızı kadife perdeler yavaş yavaş sıyrıldı. Elektrik ziyalarının kuvvetle tenvir ettiği sahne siyah temiz ve mutena kostümlü hanımlarla tamamıyla dolu bulunuyordu.

Acem aşiran faslından Emin Ağa'nın peşreviyle mûsamereye başlandı. Her vakit Şark mûsikîsinin yeknesaklığı ve kabiliyetsizliğini ileri sürenler Dârülelhan'ın dünkü mûsameresinde iddialarında pek haklı olmadıklarına alaturka mûsikî içinde de çok kıymetdar parçalar bulunabileceğine biraz kanaat getirmiş gibiydiler. Dünkü mûsamerenin Şark mûsikîne ait olan kısmı mûsikîmizin teceddüt ve tekemmül yolunda ne kadar seri ve metin adımlarla ilerlemekte olduğunu gösteriyordu. Bilhassa Muallim Sedat Bey'in tarz-ı nevîni genç ve mûsikîşinas hanımlarımızın muvaffakiyet ve kabiliyetlerini en yüksek derecesine çıkarmaya vesile olmuştur. İki hanende hanımın refakatıyla beş ud, iki keman, bir kemençe, bir santor ve bir kanundan ibaret olan bu çok kıymetdar saz heyeti Sedat Bey'in bestelediği şarkıları seyyal ve coşkun bir ahenkle terennüm ve teganni ederken mûsikîmizin bu teceddüdünün çok mühim ve bedii bir inkılap olduğunu tasdik etmeyen kimse kalmamıştı.

Hulasa dün Galatasary salonunda Dârülelhan'ın verdiği mûsamere sanata susamış güzide bir halkın Garp ve Şark mûsikîsine ait bütün arzu ve ihtiyaçlarını tatmin etti.

Herkes farkına varmadan geçirdiği uzun saatlerin ruhunda bıraktığı derin ve asil intibalarla avdet ederken sanat hayatında Türk kudret ve kabiliyetini ispata vesile olan bu mûsamereden dolayı sürur ve memnuniyet hissediyor ve Dârülelhan'ın müşkil ve kıymetdar vazifesinde daha ziyade muvaffakiyetini temenni eyliyoruz.

Tasvir-i Efkar: Dârülelhan müdiriyeti 1340 senesi kış devre-i tedrisiyyesinin hitam bulması münasebetiyle dün Galatasaray Lisesi salonunda bir mûsamere-i mûsikîye vermiştir. Mûsamereye saat ikide Garp mûsikîsinden bazı parçalar terennümüyle başlanmıştır. Mendelssohn'un Seyyah Kuşları Afife ve Macide

Hanımlar tarafından (Wagner)dan (Tannhäuser)le Musa Süreyya Beyin Şikayet'i yalnız Afife, diğer bir solo da Macide Hanımlar tarafından piyano ile teganni edildi. Bu istidatlı ve sesleri fevkalade müsait hanımların her ikisi de samiînin devamlı ve mükerrer alkışlarına istihkak kesp etti. Mutahhar hanımın kemanından dinlediğimiz soloya Afif Bey piyanosuyla refakat ediyordu.

Programın beşinci numarası (soprano, mezosoprano, kontralto) olarak üç sese tefrik edilen tâlibat korosuydu; Muallim Manas Efendi'nin idaresinde bu müctemian tegannideki intizam genç hanımlarımızın Garp mûsıkîsinde, klasik mûsıkîmizdeki kadar muvaffak olduklarına bir delildi.

Vakit: Sanatkârlar dün Galatasaray Lisesi'nin salonunda ilk büyük konserlerini verdiler. Kadın ve erkek talebeden müteşekkil orkestradan sonra piyano ve bunu müteakip altmış hanımdan mürekkep teganni heyeti faaliyete geçti ve bunlar hep fevkalade şeylerdi. Şark mûsıkîsi şubelerini muvaffakiyeti daha az değildir; üstat Ziya Beyin idare ettiği elli beş hanımdan mürekkep fasıl da pek güzel muvaffak oldu. Bundan sonra İsmail Hakkı Beyin faslı ve Sedat Beyin parçaları muvaffakiyetle neticelendikten sonra konsere nihayet verildi.

Vatan: Tâlibat ve talebe gerek alafranga gerek alaturkada çok muvaffakiyetler gösterdiler. Konsere Garp mûsıkîsiyle başlandı. Altı aylık kısa bir müddet zarfında elde edilen muvaffakiyet cidden yüksek bir netice idi. Gençlerimiz milli hisleri kadar Garbın yüksek heyecanlarını da aynı muvaffakiyetle yaşattılar. Dârülelhan dün temin ettiği muvaffakiyetle kıymetli bir müessese olduğunu bir daha teyit etmiştir. Talebe ve tâlibatın hepsi de takdire şayandır. Talebe arasında öyle istidatlar vardır ki sanatta varlığımız için çok ümitli ati vaat etmektedir. Dünkü konseri tertip eden Dârülelhan müdüriyeti de ayrıca tebrike layıktır.

İkdam: Dârülelhan Galatasaray Lisesi salonunda dün mutantan bir nehariye tertip eylemiştir. Ancak dört beş aylık sa□yin mahsulü olan bu nehariye davetliler üzerinde o kadar derin ve o kadar latif hisler bırakmıştır ki tesiri kolay kolay zail olamayacaktır. Dârülelhan bu nehariyesiyle şimdiye kadar muzlim bir perde arasında boğulan Şark mûsıkîsinin kıymet ve ehemmiyeti hakkında iyi bir fikir vermiş ve davetlilerini bu latif mûsıkîyi sevmeye teşvik etmiştir. Saat beş buçukta nehariye hitama erdi. Samiînin salonu terk ederken kalplerde Dârülelhan'ın muvaffakiyeti takdir ve tahsinlerle canlanıyordu.

Nehariye Halide Edip Hanım, Adnan Bey, Kazım Karabekir, Refet, Ali Fuat, Kemaleddin Sami Paşalarla şehrimizin kibar mehafiline mensup birçok aileler hazır bulunuyordu.

Zekai Dede İhtifali

Büyük Türk bestekarı Eyyubi Zekai Dede'nin vefatından beri yirmi yedi sene geçmesi münasebetiyle Eyüp mahfili tarafından merhumun hatırasını tebcil için bir ihtifal yapılacağını bir numaralı nüshamızda yazmıştık. Şubat'ın 6. Çarşamba günü icra edilen bu ihtifal pek parlak olmuş ve ihtifal merasiminde üstadın şakirtleri, takdirkarları, en güzide mûsikîşinaslarımız ve mûsikîye az çok alakası ve muhabbeti olan birçok münevverlerimiz hazır bulunmuşlardır.

Evvela Eyüp mahfilinde kıraatine başlanan hatm-i şerif, üstadın Kaşgari dergahı civarındaki makberine gidilerek orada ikmal ve hazretin pak ruhuna ithaf edildikten sonra mahfile avdet olunmuştur. Mahfilde Zekai Dede'nin sanat hayatı hakkında Dârülelhan Türk mûsikîsi nazariyat ve tarihi muallimi Rauf Yekta Bey tarafından bir konferans verilmiştir. Müteakiben Şark Mûsikî Cemiyeti tarafından büyük bestekarımızın eserlerinden münteheb bazı parçalar çalınmış ve muhterem misafirler çaylar ve pastalar ikramıyla izaz edilmiştir.

Akşamüzeri ihtifalden avdet eden bu kadar şinaslar kafilesinin yüzlerinde dahi üstadımıza karşı kalplerinde taşıdıkları takdir ve şükran hislerinin bu suretle izhar edilmesinden doğan samimi bir sevincin bariz alametleri görülmekte idi.

Nevin Pertev Hanım ve Refik Bey

Beyoğlu'nda Halep Çarşısındaki tiyatrodaki mûsikî üstatlarından piyanist Adoni Lifi Efendi'nin talebeleri tarafından bir konser verilmiştir. Bunlar arasında Nevin Pertev Hanım ve Refik Bey müstesna muvaffakiyetleriyle temayüz ettiler ve medid alkışlarla karşılandılar. Garp mûsikîsinin yüksek eserlerini piyanoda maharetle çalmak hususundaki muvaffakiyetlerinden dolayı genç sanatkarları tebrik etmeyi bir vazife addederiz.

Sahib-i imtiyaz ve müdür-i mesulü Fazıl Hakkı

6.3. Dârülelhan Mecmuası: Üçüncü Sayı

[96] Sene 1

1 Haziran 1340

Numara 3

Dârülelhan Mecmû‘ası

(Dârülelhan) Hey’et-i Tedrisiyesi tarafından iki ayda bir neşredilir

Mecmû‘aya aid bi’l-cümle husûsât için müdür-i mes’ûllerine mürâca’at lâzımdır

Mündericât

Memleketimizde Opera	Musa Süreyya
Dede Efendi	Rauf Yekta
Terbiye-i Mûsikiye	Ahmed Muhtar
Felix Mendelssohn	Ekrem Besim
Millî Mûsiki	Halil Bedii
Türk Mûsikisi ve San‘atkârlarımız ...	Güzin Şefik
Mûsiki de Bir Lisândır	Şaziye
Münih’de Bir Konser	
Dârülelhan Şu’ûnu	

Mecmû‘anın Adresi: İstanbul-Şehzadebaşı-Dârülelhan

Tevzî‘ yeri: Bâbîâli Caddesi’nde Sudi Kütübhânesi

Fiyâtı on beş guruşdur

Şehzadebaşı: Evkâf-ı İslâmiye Matba‘ası

1340

[97]

Memleketimizde Opera

Muharriri

Musa Süreyya

On altıncı asırda garbın çok sesli mûsikisi yeni ve feyizli bir sahîfeye giriyordu. Bu târîhden üç yüz sene evvel bir def'a meydâna çıkan ve polifoninin tazyiki altında boğulan monodi, intibâh devrinde tekrâr tebârüz ederek yeni ifâde kuvveti iktisâb etti. Polifoninin diğêr sesleri toplanarak akompaniman sûretinde serbest hareketlerle ifâde kılındı ve homofoni polifoni yerine kâ'im olmaya başladı.

Evvelki asırlarda mûsiki temâşâyâ girmişti. Bu sûretle inkişâf eden hareketler homofoninin te'min ettiği yeni servet ve âhenkle opera şeklinde tebellür etti. Bilâhire mûsikinin ilmî ve nazarî tekâmülleri, diğêr sâhalarda vukû' bulan tahavvüller ve inkılâblar, operalar üzerine mü'essir oldu. Mûsiki aletleri tekemmül etti, yenileri icâd olundu, muhtelif sadâ renklerinin mezcinde ve terkîbinde yeni usûller vaz' edildi. Vekâyi' ve hâdisâtın mûsiki ile te'lîfinden iyi neticeler alınarak tecrübe edildi, bu mesâ'idin yeni yeni üslûbların meydâna çıktığı görüldü. (Claudio Monteverdi) de klamasyonlarla yeni fikirlerin ifâdesine çâre buldu. (Gluck) operayı yeni tekâmül safhalarından geçirdi. Temâşânın şi'ir ve mûsiki ile mezci husûsundaki tabî'ilik gittikçe arttı. (Vagner)'in büyük dehâsı operanın terakki merhalesine en büyük âbideyi rezzetti, hâ'ileler ve fâci'alar, sadânın muhtelif ve mürekkebe elvânıyla tasvîr ve ihsâs edildi. Eski operalarda hissedilen gayr-ı tabî'ilikler, Vagner'in dâhiyâne buluşlarıyla mükâmelenin bestelenmesindeki sun'ilik tamâmıyla zâ'il oldu, asrımızda mu'azzam bir binây-ı mûsiki evsâfını iktisâb etti. San'atın her sâhadaki tekâmülleri bu âbide içine idhâl edildi.

Opera, âletine ve bunun savtî kısımlara âid muhtelif mûsiki şekillerinin terekübünden husûle gelmiş bir küldür. Operada uvertür, reçitatifler, ariyozolar, kavatinler, aryalarda, aryetler, düetler, terzetler, korolar ve final vardır.

Operanın icrâsı da değerli san'atkârların vücûduna vâbestedir. Teganni de bi-hakkın muvaffak olanlar, opera san'atkârları a'zâsı arasına girebilir. Operada muganni ve muganniye olabilmek için fitrî ve müktesib müte'addid vasıflara ihtiyâç hissedilir. Güzel sesden mûsiki isti'dâdından, temsîl [98] kâbiliyetinden fedâkârlık etmeye imkân yoktur. Artistler, soprano, kontralto, tenor, baso..... gibi seslerin vüs'at-i icrâyesi dâhilinde bir tasnife tâbi'dirler. Operada kadınlardan ve erkeklerden,

bu iki cinsin tevhd olunmasından müteşekkil korolara ihtiyâc vardır. Koro, iki üç veya daha ziyâde muhtelif sesler üzerine yazılmış ve hey'etler tarafından teganni edilmeye muhtâc parçalardan ibârettir. Bunların hepsi, ancak ince san'at zevkiyle kâbil-i idâre olur. Koristlerin bunları icrâ edebilecek derecede güzel sesli ve ayrıca vukûf-ı mûsikiye mâlik bulunmaları lâzımdır. Operayı hareket ve fa'âliyetle sevk edecek büyük âmil, orkestradır. Operanın senkronik parçalardaki icrâ muvaffakiyeti sâzendelerin âletlerine çok kuvvetli hâkimiyetleriyle te'mîn olunabilir. Berâber çalmakta mümâreselerini ikmâl edenler, orkestra san'atkârları arasına kabûl edilir. Sahnedeki bi'l-cümle icrâatla orkestra arasındaki irtibâtı ve operanın seyir cereyânını tanzîm edecek olan şef de orkestr, mûsikide büyük bir mütehassıs olmak lâzımdır. Mizansen tiyatroya âid diğr tertîbât operanın muvaffakiyetle temsîlinde ihmâli câiz olmayan âmillerdendir.

Operanın garbde vâsıl olduğu yüksek tekâmül devrinde temâşâ ile mûsikinin mezcedilmesi tecrübelerine âid ba'zı küçük hareketler, memleketimizde de basît ba'zı fa'âliyetlere sebep oldu. Bu vâdide kendi mûsikimizle temâşâ temsîli sâha-i tatbîkâta vaz' edildi. Mûsikişinâslarımız şark âkengiyle, aynı usûl ve âletlerle müte'addid temsîl mûsikisi bestelemişlerdir. Bu eserler tedkîk ve tahlîl edilsin, hepsinde müşterek ba'zı vasıfların mevcûdiyeti görülür. Bu temsîl mûsikilerinde şark âhengi hâkim olmuştur. Fakat asıl mûsikimizin esâslarından pek çok inhirâf edildiği vâzihen anlaşılır. Bu inhirâfi, tabî'î ve zarurî addetmek îcâb eder. Sırf şark mûsikiyle muhtelif fikirlerin ifâdesindeki adem-i imkân bertaraf edilmemiştir. Bestekârlarımız, mûsiki şekillerinin en mütekâmili olan operada fennî vesâit âhengi isti'mâl etmek lâzım gelirken bunu tatbîk etmekteki muvaffakiyetli kudreti izhâr etmekte ilk müşkilâtı bile iftihâm edememişlerdir. Şark mûsikisine kıymet veren ve o nev'î âhengin en mühim anâsır-ı fenniyesinden olan büyük usûller, operada muvâfık bir sâha-i tatbîk bulamamışlardır. Buna da sebep, operada ifâdesi zarurî olan efkâr ve ihtisâsâtın mu'ayyen ritimler dâhilinde icrâsındaki mecbûriyettir. Bestekârlarımız bu cihetteki imkânsızlığı gördükleri için eserlerini umûmiyetle küçük usûllere tatbîk ederek vücûda getirmişlerdir. [99] Bu sûretle nağmelerin büyük usûllere rabtı husûsundaki esâretten kendilerini kurtarmışlar ve ritimde bir nev'î serbestî-i harekât kazanmışlardır. Küçük usûllere tâbî' olarak yapılan bestelerde ise muhtelif efkârın ifâdesindeki zarûret karşısında şark mûsikisinin tarz-ı mahsûsundan uzaklaşmak mecbûriyeti hissedilmiştir. Nağmelerin teşkîlâtı, bir takım tekrîrlerle periyodik şekil olarak alafrangalaşmaya başlıyor. Meydâna gelen bu yeni mûsiki usûl i'tibârıyla şark

mûsikisi mâhiyetinden çıkar. Usûl ve üslûbundan uzaklaşan mûsikimiz, makâmâtta ancak zâhiren sadâkatini muhâfaza eder. Garb mûsikisi tarzını andıran bu eserler, garb mûsikisine me'lûf kulaklar için kadansdan mahrûm major ve minör hissini vermektedir. Asıl şâyân-ı dikkat olan şey de bu parçaların mûsiki hazzı i'tibârıyla hiçbir şekli hâiz olmamasıdır. İçinden çıkarılacak parçalar ne şark ne de garb mûsikisi eşkâline tevâfuk edecek vasıflarla rûha inşirâh verebilir. Alafrangaya kaçan aksâmın da herhangi yeni bir fikr-i mûsiki ve bu fikre âid nağmelerin te'âkub ve tevâlisi beklenilmekte iken, tamâniyle ma'kûl bir irtibât ile bağlanmayan başka mâhiyette hatta yeni bir fikir karşısında bulunulur. Kulakda hâsıl olan nağmeler, evvelki fikirle münâsebeti hâiz olmaz.

Bu sözlerle anlaşılıyor ki kendi kanâ'atimiz, bizdeki opera bestekârlarının tamâmiyle indî usûllerle çalışmış olmalarına inhisâr eder. Bestelerinde ne şark ne de garb mûsikisinin fennî vasıflarına kıymet verilmiştir. Esâsen opera ve operet denilen bu eserlerdeki parçalar, mûsiki şekillerine tevâfuk etseler bile yalnız melodi ile tek sesle yapılmış olduğundan nihâyet şarklı oyun menzilesinde kalabilir. Halbuki hakîkatte bu temsîl mûsikilerindeki parçaların şekl-i fennîden mahrûmiyetine bakılınca, haklarında muvâfık isim ta'yîn ve intihâbı da güçtür. Opera bestekârlığı, mûsikide üstâdlığın en yüksek mertebesidir. Opera betekârlarında muhtelif kâbiliyetler aranır. Nâşinide efkâr-ı mûsikiye bulmak husûsunda velûdiyet, aynı zamânda kompozisyon ilminin inceliğine derin bir vukûf-ı san'atkârâne, sonra da operanın geçirmiş olduğu tekâmül devirleri hakkında bütün mûsiki mesleklerine dâir derin bir tetebbu', armoni ve orkestrasyon hakkında bedî'î ve fennî bir tedkîk lâzımdır. Ancak bu nev'î evsâfi hâiz mûsikişinâslar modern bir opera bestelemekte selâhiyetlerini teslîm ettirebilir.

Dârülelhân garb mûsikisi şu'besi büyük bir vazîfe ile mükellefdir. Avrupa'da ilmî esâslarla bir çok târîhî devirlerden geçerek tekâmül eden mûsikin hakîkatini anlamak.

[100] Memleketimizde esâsen müstesnâ kâbiliyeti hâiz zevât, zekâlarına yeni bir sâha-i inkişâf bulabilir. Fakat terakkilerinde ilk muvaffakiyet çâresi, ancak tahlîl ve terkîb usûlüne kıymet vermek sûretiyle asrın ilmî ihtiyâclarını hissetmekden başlar. Beyne'l-milliyet iktisâb etmiş operaların lisânımıza nakli ve tatbîki lâzımdır. En küçük bir terakkiye liyakat için muhtelif tatbîkâtli tecrübelerden geçmek lâzımdır. Önümüzde bizden evvel yürüyenlerin izleri kalmıştır. Numûnesiz opera vâdisinde fa'âliyetinde bulunmamıza ma'atte'essüf imkân yoktur. Garbın mûsiki münekkidi

tarafından dâhiyâne eserler sırasında gösterilen mûsiki te'lifâtını öğrenmeye şiddetle muhtâcız. Bunların lisânımıza nakli ve tatbîki imkânı te'mîn edilince kıymetsiz ba'zı mûsiki teşebbüsleri de bütün bütün i'tibârdan düşer. Dârülelhân operayı ve mûsikinin sâir şekillerini vücûda getirecek anâsırın yetiştirilmesini istihdâf eder. Bu nev'î ilmî ve san'atkârâne teşebbüslerin sırası gelmek üzeredir mûsiki mesâilinde hayâtı mâhiyeti hâiz olan bu bahse tekrâr avdet etmek niyetindeyiz.

[101]

Meşhûr Türk Bestekârları

Dede Efendi

Muharriri

Rauf Yekta

3

O esnâda bir gün (Mahmud-ı Sâni) Enderûn saz takımını istemiş ve irâde-i seniyye, çoktan beri dinlenilmeyen makâmlardan birinin icrâsı merkezinde sâdir olmuş idi. (Dede Efendi) bu fırsattan bi'l-istifâde:

-Mü'ezzinbaşı kulunuz (Ferahnâk) nâmıyla yeni bir makâm îcâd etmiş; fermân buyrulur ise okuyacak...

Demesiyle bîçâre (Şâkir Ağa) fenâ hâlde şaşalayıp:

-Henüz faslı tamâm olmadı; yeni başladığım "kâr"ı da yarım; ikinci murabba'ıyla ağır semâ'isi ise bestelenmedi. İnşallah tamâm olsun da...

Gibi sözlerle (Dede)'nin bu yaman mu'zibliğini geçiştirmeye çalışır. Lakin Pâdişâh (Ferahnâk)'in nasıl bir makâm olduğunu anlamayı merâk ettiği için bestelenmiş olanlarını dinlemek ister. Ber-mûcib-i irâde hemen (Zeki Mehmed Ağa)'nın tanburla bir taksîmini müte'âkib o güzel peşrev çalınır; arkasından (Şâkir Ağa) fevkalâde latîf ve tiz sesle -aynı îkâ' ve makâmda- hemen de gayr-ı kâbil bir sînâ'at âbidesi olan:

Meyleder bu hüsne kim görse ey gülfem seni

Tâze sünbülzâra döndürmüş siyah perçem seni

Bî-bedel bir hüsne mâliksin ki ey kaşı hilâl

Birbirine gösterir çün mâh nev âlem seni

Murabba'ını okur. (Dede) ve rufekâsı dinlerler. Bu eser biter bitmez (Şâkir Ağa) ferahnâk şarkısını okuyacağı sırada (Dede Efendi), bâlâda isimleri geçen (Dellalzâde İsmail) ve (Çilingirzâde Ahmed) Ağalar'la berâber ferahnâk makâmında bestelediği "Zencir" îkâ'ındaki:

Figân eder yine bülbül bahâr görmüştür

Benim gibi o da bir gül'izar görmüştür

[102] İkinci murabba'ı da okumaya başlamaz mı? Bu def'a sükût nöbeti Şâkir Ağa'ya gelir; sazlar da peyrevlikle iktifâ ederler.

Şâkir Ağa neye uğradığını anlar. Ma'amâfih düştüğü müşkil mevki'den bir an evvel kurtulmak için murabba'ın netîcesine intizâr eder ise de bu ümîdi de boşa çıkar; çünkü murabba'dan sonra (Dede) ile refikleri derhâl:

Dil-i bîçâreyi mecrûh eden tîg-i nigâhındır

Beni sevdâlara dût eyleyen zülf-i siyâhındır

Ağır semâ'isine başlarlar. (Şâkir Ağa) ikinci murabba'ın bilhassa "terennüm"lerinde "zemîn" ile "miyân" arasında Dede'nin "şedd" yolundan göstermeye muvaffak olduğu tenâzur-ı nağmât ile ağır semâ'ideki belâgat-ı ifâde karşısında mebhût kalır.

Ağır semâ'idan sonra (Dede Efendi) Şâkir Ağa'ya ma'nidâr bir sûretle bakarak:

-Buyurun sıra size geldi!

Der; (Şâkir Ağa) da sâlifü'z-zikr şarkısı ile cidden şüh ve raksân bir tarzda bestelediği:

Bir dilbere dil düştü ki mahbûb-ı dilimdir

Reftârı güzel kâmeti ar ar bedelindir

Yürük semâ'isini okur ve arkasından da (Kemânî Ali Ağa)'nın saz semâ'isi çalınarak fasla¹⁴ hitâm verilir.

Gavâmız-ı mûsikiye bi-hakkin vâkıf ve bizzat elhân-şinâs olan (Mahmud-ı Sâni) bi't-tabî' huzûrunda vukû'a gelen bu mûsiki mübârezesini en ince teferru'âtını bile nazar-ı dikkatten kaçırmamak üzere ta'kîb etmiş idi. (Şâkir Ağa)'nın eserleri gayr-ı kâbil-i inkâr sûrette rengîn ve dilnişîn olmakla berâber Dedeninkiler sînâ'at ve aynı zamânda letâfet ve belâgat i'tibârıyla olanlara tefevvuk ediyor idi.

Fasılın hitâmında Pâdişâh bu husûsdaki fikrini açıkca –ve daha doğrusu biraz nâbecâ bir ta'bîr kullanarak- izhârdan çekinmemiş ve mü'ezzinbaşîya hitâben:

-Şâkir, Şâkir! (Dede) mûsikide bir canavardır; sen onunla gürüşemezsin!

¹⁴ Bu faslın (Şâkir Ağa) üzerinde bıraktığı nâhoş te'siri şununla anlamalı ki müşârun-ileyh başladığı ve miyânına kadar bestelediği "Kâr"ını ikmâl etmemiş "o kıymetdâr eser nâ-tamâm olarak elyevm kadir-şinâsânın hâfıza-i ihtirâmını tezyîn etmekde bulunmuşdur!

Demıştır. Bu söz gerçi (Dede)'nin mûsikideki kemâl-i kudretini temsîl için söylenmiş ise de tarz-ı temsîl her hâlde dürüşâne olduğundan (Dede Efendi) Pâdişâh'ın bu takdîr-âmîz sözlerinden [103] bilakis gâyet müte'essir olmuş idi; (Dede)'ye yetişip görüşenlerden menkûl olduğu üzere müşârun-ileyh, (Mahmud-ı Sâni)'nin huzûrundan çıkınca bir köşeye çekilip ağlamış ve:

-Pâdişâh beni benzetecek başka bir şey bulamadı mı?

Diye mahrem ehîbbâsına bess-i şekvâ etmiştir.

1247 senesi evâhîrinde vukû'a gelen bu (Ferahnâk) müsâbakası (Dede) üzerinde ye's-âver bir te'sîr husûle getirmiş idi; o derece ki bir hayli zamân küçük bir şarkı bile bestelememiş ve bu me'yûsiyet hâli 1248 târîhine kadar devâm etmiştir.

Bu târîhden sonra (Dede Efendi) tekrâr fa'âliyet-i mûsikiye ibrâzına başlamıştır; lakin bundan sonraki fa'âliyeti, bilhâssa pîr-i mükerrrem ve destgîr-i muhteremî (Mevlânâ Celaleddin Rûmî) hazretlerinin âyîn-i tarîkatleri esnâsında okunmaya mahsûs muhalledât-ı mûsikiyesini vücûda getirmeyi inhisâr etmiştir ki bestelerinin şüphesiz en kıymetlileri de bunlardır.

Dede Efendi'de zâten pek genç iken tezâhür eden aşk-ı rûhânî hissiyâtı 56 yaşını ikmâl ettiği bu sıralarda bi't-tabî' daha ziyâde te'âlî ve tekemmül etmiş idi; dünya lezzetlerinden, sarây hayâtından bi'l-küllîye teneffür etmiş olan (Dede)'nin hücreesindeki medâr-ı iştigâli ba'zen kitâb mütâla'asından, ba'zen de hissiyâtına tercümân olacak şi'ir parçaları yazmaktan ibâret bulunuyor idi.

Evet; (Dede Efendi) biraz da şâ'irdir; hem Fârisî hem de Türkçe bir mikdâr eş'ârı vardır. Vaktiyle (Sabâ) âyîninin üçüncü bendine dercettiği:

Ey maksad-ı âşıkîn olan (Mevlânâ)

Ey neş'e-i mü'minîn olan (Mevlânâ)

Bîçâreleriz hâlimize rahmeyle

Bîçârelere mu'în olan (Mevlânâ)

Rubâ'isi tecrübe-i kalem nev'inden ilk yazdığı manzûm eseri idi. Mahazâ (Dede)'nin hassâs kalbi, aşk-ı Mevlânâ ile o derece lebriz-i vecd ve hâlet idi ki koca dâhi-i mûsiki bu mukâvemet-sûz câzibe-i ma'neviye karşısında ba'zen ihtiyârının münselib olduğunu görerek kudret-i şâ'irânesinin tasvirine müsâ'id olmadığı mevzû'larda dahi manzûmeler yazmaya kalkışır ve bunun netîcesi olarak yine (Sabâ) âyîni güftelerinden:

Olduk yine biz secde-ber nâr-ı muhabbet

Olmaz dilimiz beste-i inkâr-ı muhabbet

[104]

Cân ü dilimi eyler idim gamzene teslîm

Mahrûmî-i gam olsun dil-zâr-ı muhabbet

Rubâ'isi gibi lafz ve ma'nâ i'tibârıyla hatâlı eserler de vücûda getirir idi. Bahsettiğimiz târîhlerde ise (Dede)'nin bedâyi'-perver tabî'atı ziyâdesiyle cûş ü hurûşa gelmiş idi.

Men bî ser ü sâ mânem Hasretkeş-i cânânem

Gûyende-i Mevlânâ Hem bende-i fermânem

Rubâ'isi bu sırada söylediği hoş-âyende eş'ârdandır. Elhâsıl (Dede Efendi), "Ferahnâk" faslı hâdisesinden beri devâm eden sükûtunu muhâfaza edemeyeceğini nihâyet anladı ve 1248 senesinde ölmez eserlerinden biri olan (Bestenigâr) âyîn-i şerîfîni besteledi ki hissiyât-ı dervîşânesinin hâl-i işbâ'a vüsûlünü, ve bilhâssa bu hissiyâtın vâsita-i nağmâtla ne derecelere kadar tasvîr edilebileceğini gösteren hârikulâde bir timsâl-i dehâdır.

Bu âyînin güfteleri serâpâ niyâzmendâne ve âşıkânedir; başdaki:

Ey kıble-i ikbâl-i cihân hâk-i deret

Sermâye-i mukbilân kabûl-i nazaret

Emrûz-ı tûyî saki-i bezm-i tevhîd

Ferdâ bi-kenâr-ı havz-ı kevser bederet

Rubâ'isiyle (Dede) hakîki ikbâlin nerede olduğunu dünyâ ve mâfihâya i'lân-ı istignâ eden mağrûrâne bir lisân-ı elhân ile terennüm eder; ma'amâfih derhâl:

Pîr-i men ihsân-ı men derd-i men dermân-ı men

Cân-ı men cânân-ı men mevlây-ı Mevlânây-ı men

Zemzemeleriyle Pîr-i destgîrinin bâb-ı ihsânına ilticâ eder. Bunu müte'akib kasîde-perdâz şâ'irlerin tefâhürü kabîlinden olarak:

Bülbül-i bâğ-ı o akl-ı kücâ ve men kücâ

Çeşm ü çerâğ o menem akl-ı kücâ ve men kücâ

Terânesiyle aşk-ı ilahî gülzârının âvâre-i ser bir bülbülü olduğunu söyler ve bunun sebebini de

Hayrân-ı ruhsar-ı tev'em

Mestân-ı çeşmân-ı tev'em

Vecîzesiyle anlatarak yine kemâfi's-sâbık (Pîr-i men, ihsân-ı men ...) zemzemesine ric'at ve ma'ahazâ:

Mecnûn ve perîşân-ı tev'em destem gîr

Serkeşte vü hayrân-ı tev'em destem gîr

[105]

Her bî ser pây dest-gîr-i dâred

Men bî ser ü sâ mân-ı tev'em destem gîr

Rubâ'isiyle bâb-ı Mevlânâ'dan başka melce' ve penâhı olmadığını i'tirâf ettikten sonra kendi mahsûl-i tabî'atı olan bâlâda muharrer:

Men bî ser ü sâ mânım

Matla'lı rubâ'iyi (Hüseynî) makâmında pek sûzişli bir edây-ı âşıkâne ile terennüm ederek âyîn-i şerîfin birinci bendine hitâm verir.

Âyîn'in ikinci bendinde ale'l-ekser bestekârların kullandığı:

Sultân meni sultân meni

Ender dil ücân î mâân meni

Ger men bedemi men zindeş sevem

Yek cân çeşûd sad cân- meni

Rubâ'isiyle (Dede Efendi) yine (Bestenigâr) makâmına o derece gayr-ı mahsûs bir sûretle rücû' eder ki bu muvaffakiyeti cidden şâyân-ı takdîrdir.

Âyîn'in üçüncü bendini teşkil eden ve beş beyitten mürekkebe olan:

Bîdâr şu bîdâr şu vezîn cihân bîzâr şû

Derkâr-ı hak derkâr-ı şû ey dil dem-i bîdâr şû

Gazelinin bestesi ise (Dede Efendi) nâmını târîh-i mûsikimize altın harflerle yazdıracak sâmi'a-pîrâ bir bedî'a-i lahniyedir.

Bütün âyîn-i şerîflerin üçüncü bendine idhâli mu'tâd olan:

Ey ki hezâr âferîn bu nîce sultân olur

Kûlu olan kişiler hüsrev ü hâkân olur

Beyitlerinden i'tibâren (Dede Efendi) yine kendi âsârından olan (Sabâ) âyînine geçmiş ve (Bestenigâr) âyînini bu sûretle kemâl etmiştir.

Âyîn-i şerîflerden ba'zılarının besteleri arasındaki bu iştirâke, ta'bîr-i diğere bir âyîn'in kısmen diğere âyîn ile ikmâline Mevlevîler'in en eski âyînlerinde dahi tesâdüf olunmaktadır; fi'l-hakîka mecmû'alarda bestekârı gösterilemeyerek (Beste-i kadîm) kaydıyla muharrer bulunan ve (Kule Kapısı) Mevlevîhânesi Postnişîni Ahmed Dedeefendi'nin beyânâtına nazaran (Monlâ Cami) hazretleri tarafından bestelendiği mervi olan (Pencügâh) (Dügâh) ve (Hüseynî) âyînleri kısmen yekdiğeriyle müşterekdir. Ba'zı mûsiki münekkidi âyînlerin bu [106] sûretle tanzîmini ve ale'l-husûs herhangi bir makâmdan bestelenmiş olan bir âyîn'in aynı makâmda karâr vermemesini ve ezân cümle (Dede)'nin (Sabâ bûselik) makâmındaki

âyîninin (Nevâ) âyîniyle ikmâlini, (Nevâ) âyîninin de (Segâh) perdesinde kalmasını şâyân-ı i'tirâz görürler.

Bunların fikirlerine göre garb mûsikisinde meselâ (Sonat) denilen eserlerin mürekkeb olduğu müte'addid parçaların bestelenmesi husûsunda nasıl bir takım kâ'ideler vaz' edilmiş, ve o kâ'ideler mûcibince bir (Sonat)ın ilk ve son parçalarının aynı makâmından olması ve şu kadar ki ilk parça "Minör" bir makâmından olduğu takdîrde son parçanın da aynı karârgâha mâlik "Majör" makâmından olabilip aksihâle müsâğ olmaması gibi kavâ'id vaz' edilmiş ise âyînlerin bestelenmesinde dahi böyle kâ'idelere ri'âyet edilmeli imiş!

Bu fikirdeki zevâta verilecek cevâb şudur; Mevlevî âyînleri bir bestekâr gözüyle tedkîk edilir ise üç sınıfa münkasım buldukları görülür:

(1) Arada muhtelif makâmlara geçmekle berâber başlangıcının gayrı bir makâmında karâr verenler;

(2) Muhtelif makâmâtı dolaşdıktan sonra başladığı makâmında kalanlar;

(3) Başdan nihâyete kadar aynı makâmı muhâfaza edenler¹⁵. Bu üç sınıftan en meşhûr ve muktedir bestekârlarımızın âyînleri bulunduğundan bunlardan birinin eserine iktifâ hiçbir vakit mûcib-i mû'âheze olamaz; bilakis içlerinde muhteşem (Segâh) âyîniyle Cennet-mekân (İtrî) de dâhil bulunan bu esâtizeyi mû'âhezeye kalkışmak daha ziyâde câlib-i mû'âheze bir cür'et, ve âdetâ bir küstâhlık addolunur.

Ale'l-husûs Mevlevî âyinlerini alelâde mûsiki parçaları imiş gibi "Hâricî" bir nazarla görmek de doğru değildir. Bunlar rûhâni bir mûsikinin vecd ve hâl mahsûlü olan yine rûhâni parçalarıdır; bu şekilleriyle, yahud münekkidlerin ta'bîri vechile bu şekilsizlikleriyle, ve hiç şüphesiz münhasıren bestekârlarının hulûs-ı kalbleri îcâbâtından olarak, okunmaya muhtass buldukları evliyâullah meydânları sâhiblerinin hüsn-i kabûlüne mazhar olmuş ve ilâ yevmi'l-kıyâme yine o meydânlara müdâvim dervîşân tarafından okunacakları da şüpheden âzâde bulunmuştur. Buna mukâbil esâtizemizden en muktedir zevât, ilmî ve fennî hiçbir eksiği olmayan müte'addid âyînler bestelemişlerdir ki her neden ise bunlar mevlevîhânelerde ya bir def'a okunabilmiş ve yâhûd bu şerefte de nâil olamayarak metrûk ve mensi kalmıştır; Tıbkı (Süleyman Çelebi) merhûmun yazdığı (Menkıbe-i Mevlid-i Nebevî)

¹⁵ Yenikapı Mevlevîhânesi meşâyihinden (Abdürrahim Efendi) merhûmun âyîni bu san'atın parlak bir misâlidir ki serâpâ (Hicaz) makâmından bestelendiği hâlde yeknesaklık (Monotonie) şâibesinden tamâmıyla müberrâdır.

manzûmesinin kazandığı raġbet-i âmmeye ondan sonra yazılanların nâil olamaması gibi.

[107] Yenikapı Mevlevîhânesi'nin âyîn mecmû'asında (Bestenigâr) âyîninin mukayyed bulunduğu sahîfeye (Dede)'nin bizzât yazarak buraya "aynen" naklettiğimiz fikrası nazar-ı im'ân ile okunur ise âyînlerin tarîkat müntesibleri tarafından ne gibi dervîşâne hissiyâtın te'sîri altında bestelendiği ve bu gibi eserlerde zâhir-perestâne bir rakım eşkâl ve kavâ'ide ri'âyet aranmamak lâzım geleceği anlaşılmış olur:

[1248 târihinde tekmîl olub ibtidâi kırâ'atı dergâh-ı Bâb-ı Cedîd'de vâki' olmuştur. "Men bi ser ü sâ mânem" rubâ'isi ve "ey maksad-ı âşikîn...." rubâ'isi sâhib-i beste Dervîş İsmail'indir; min gayrı haddin kabûlünü müş'ir niyâzmendâne vaz' eylemiştir. Cümle dervîşân karındaşlara ma'lûm ola ki bu abd-i ahkara gerçi yedi aded âyîn-i şerîf tasnîfi nasîb oldu; lakin her beyt-i şerîfin hîn-i tasnîfinde güyâ bu abd-i zelîlin zebânından hazret-i pîr efendimiz inşâd buyurdıkları, hatta bu bîçâre-i mânend-i müflis-i pesmânde lâl ü hâmûş bî-muhâl olub inşâd olunan âyîn-i şerîflerin bestelerinde ve her bir perdelerinde zerre misâl medhalim olmayıp cümlesi destĖirim âlem-i âlem-miyân-ı hazret-i Mevlânâ efendimizindir.]

El-fakîr

Dervîş İsmail

(Bestenigâr) âyîninin okunduğu gün şeyh efendi ile dervîşler ve muhibbler üzerinde hâsil ettiği hüsn-i te'sîrden (Dede) pek mütehassis olmuş ve gördüğü teşvîklerden cesâret alarak (Sabâbüselik) makâmından da bir âyîn bestelemeye karâr vermiş idi; hâlbuki o esnâda kendisine teblîğ olunan bir irâde-i seniyye, Dede'yi bu karârının icrâsını bir müddet için te'hîre mecbûr etmiş idi.

(Mahmud-ı Sâni) müşîrândan Halil Rıfat Paşa'yı sıhrıyetine nâil ediyor ve bu münâsebetle İstanbul şehri çoktan beri mislini görmediği şâhâne bir düğün ile pür zevk ve neşât bulunuyor idi. (Dede) bu sûr-ı hümâyûn esnâsında sarâyda okunmak üzere ba'zı yeni parçalar bestelemeye me'mûr oldu. Pâdişâh, (Bûselik) makâmını pek sever idi; (Dede) bu makâmdan –güfteleri kendi eseri olarak- bir "kâr" ile bir "murabba" ve bir de "yürük semâ'i" besteledi. Faslın mütebâki parçalarını da (Dellalzâde İsmail Efendi) ikmâl etti. "Kâr"ın güftesini (Dede)'nin eseri olduğundan buraya nakledeceğiz:

Sûr-ı şâhî eyledi âlâmı tayy Nağme-sâz oldu gönül hey yâr hey
Bu donanmay-ı ferahzâda cihân Neş'esinden cûş eder mânendini
Âsmândan tâ bu sûrun seyrine Verdi hûrşîd encüm ve nâhîdi pey
Dem bu demdir zevk ve şevkinden gönül "Kâr"a âğâz eylesün mânendini

(Bûselik kâr) Pâdişâhın huzûrunda okundu; Mahmud-ı Sâni pek memnûn oldu.
Kârdan sonra okunan "reml" ikâ'ındaki "murabba"'ın güftesi de şöyle idi:

Olduk yine bu şevkle mesrûr meserret Lebrîz-i sürûr etti dili sûr-ı meserret
Âlemde keder kalmadı sâyende efendim Her rûzu sa'îd ve şebîdir nûr-ı meserret

Bu murabba'ı (Dellâlzâde)'nin ağır semâ'isi ta'kîb etti. Bundan sonra müntehib birkaç şarkı ve o meyânda bi't-tabi' (Dede)'nin bâ'is-i ikbâl olan meşhûr (Zülfüdedir benim baht-ı siyâhım) şarkısı¹⁶ ve nihâyet yine (Dede)'nin:

Dehr olmada bu sûr ile ma'mûr-ı meserret

güfteli yürük semâ'isi terennüm edildi. Mahmud Sâni'nin mahzûziyeti derece-i nihâyeye vâsıl oldu ve (Dede) ile refikleri atâyây-ı seniyye ile taltîf buyruldu.

Bu sûr-ı hümâyûn münâsebetiyle tekrâr mazhar-ı iltifât olan (Dede) dahi (Ferahnâk) faslı hâdisesinden beri Pâdişâh'a karşı kalbinde muhafaza ettiği igbirârını unuttur gibi oldu. Mâ'amâfih arası çok geçmeden (Dede)'nin sarây hayâtı yine tekke hayâtına münkalib olmuş ve muhalled eserleri olan âyînlerini bestelemeye başlamış idi.

(Mâba'dı var)

[109]

Terbiye-i Mûsikiye

Nâkili

Mu'allim Ahmed Muhtar

2¹⁷

[Rubinstein]'ın bu husûsda pek şâyân-ı dikkat bir fikri vardır; der ki:

"Büyük san'atkârların ekserîsi daha küçük yaşda iken isti'dâd-ı mûsikilerini izhâr etmişlerdir. Fakat bunların adedi, küçük yaşda pek bâriz ve ümîd-bahş birer kâbiliyet-i mûsikiye gösterdikleri hâlde bilâhîre göründükleri gibi çıkmayanların

¹⁶ Bu şarkının şâyân-ı i'timâd menâbi'den elde edilen gâyet sahîh bir notası gelecek nüshamızda mûnderic bulunacaktır.

¹⁷ Makâlenin başlangıcı (2) numaralı *Dârülelhân Mecmû'ası*'ndadır.

mikdârı yanında hiç kalır. Çocuklarda mûsiki isti'dâdı ekseriyâ küçük yaşta kendini gösterir. Fakat bir zamân gelir ki [erkek çocuklarda "15" ilâ "20", kız çocuklarda "14" ilâ "17" yaşlar arası] bu kâbiliyet buhrâna ma'rûz kalır, za'yıflar; ve ekseriya da söner gider. İşte bu devreyi atlatan isti'dâd ve kâbiliyetler ekseriyâ yükselir, büyük üstâdlar sırasına geçerler. Bunların adedleri pek mahdûddur."

Çocuklara hangi yaşta mûsiki öğretileceği pek kestirilemez; bu, şahsa göre tebeddül eder. Herkes için aynı yaş muvâfık olamaz. Aşağıda başlıcalarını zikredeceğimiz ba'zı ahvâl ve şerâit bu husûsda icrây-ı te'sîr eder.

Her şeyden evvel nazar-ı ehemmiyete alınması îcâb eden nokta çocuğun teşekkülât-ı bedeniyesiyle sıhhatidir; za'yıf ve nahîf bir çocuğa ağır ve tahammül edilmez bir vazîfe-i dimâgiye tahmîl etmemelidir. Çünkü ileride çocuğun inkişâfâtı üzerinde fenâ ve izâlesi müşkil te'sîrlere bırakır; ve ma'alesef böyle gayr-ı tabî'i iştigâllerin misâlleri az değildir. Çocuk âfiyetli, şen ve canlı olmalıdır. Eğer bu vasıfları henüz iktisâb etmemişse biraz daha beklemek hayırlıdır. Bunlardan mâ'adâ çocuğun fikrî bir sa'ya mütevakkıf bulunan kırâ'at, manzûme ilh. gibi derslere olan derece-i iltifâtı ve oyunlara karşı gösterdiği temâyülü de nazar-ı dikkate alınmalıdır; velhâsıl, terbiye-i mûsikiye verilmek istenilen çocuklarda bu kabîl alâmetlerin tezâhürünü mutlaka beklemelidir. Esâsen bu hayırlı nişâneler er geç tezâhür eder. Büyük Filozof Kant:

"Terbiyenin gâyesi çocuğu müsta'id olduğu sâha-i tekemmülde inkişâf ettirmektir." diyor. [110] Binâen aleyh çocuğa herhangi bir san'atın nazariyâtını öğretmeye kalkmadan evvel, o derslerden istifâde edebilecek şerâiti hâiz olduğuna emniyet hâsıl etmelidir; bu noktanın pek mühim olduğu hiç unutulmamalıdır.

Çocuğa ibtidâî mûsiki ma'lûmâtı verilebilecek müsâ'id zamân gelince en çok nazar-ı dikkate alınacak nokta bir tarîk-i tadrîs intihâbı çocuğu ve muktedir bir mu'allime tevdi' keyfiyetidir. Unutulmamalıdır ki, herhangi bir terbiyeyi hüsn-i sûretle idâre etmek fenâ idâre etmekden daha kolaydır. Yeter ki bu husûsda kör körüne adım atılacağı yerde îcâb ettiği derecede tenevvür edilmiş olsun!

Şuracıkda hâtırlatalım ki, mûsiki bir lisândır; binâen aleyh diğer lisânların, bilhâssa ana lisânının öğretilmesi husûsunda tutulan yol, mûsiki için de muvâfık gelir. En tabî'i ve en mantıkî olan bu usûl de [nazariyâttan evvel ameliyât] usûlüdür.

Gerçi çocuğa mûsikiyi –tıbkı bir lisânın sarf ve nahiv tarîkiyle öğretilbildiği gibi- nazariyâtıyla öğretmekle de alınabilir. Fakat bu tarz, bir çok zamânın kaybolmasına sebebiyet vereceği gibi, hem ebeveyn hem de mu'allim için pek

üzüntülü olur. Bilhâssa küçük talebenin mini mini dimâğı için pek ağır bir yorgunluktur.

Hâlbuki meseleyi çocuğa âdetâ bir oyun şeklinde arz etmek daha kolay ve daha müfiddir. Çocukta fitraten taklîd etmek hâssası vardır. Bu sebebledir ki her çocuk, etrâfindan iştiği sözleri taklîde çalışır; bidâyette (ba, ma) gibi basît heceleri aylarca geveler durur. Daha sonraları (ra, za) gibi nisbeten daha güç olan hecelere alışır; bunları bir araya getirerek kelimeler teşkiline uğraşır. Bir çocuğu, doğduğundan i'tibâren yedi sekiz sene müddetle, hiçbir kelime, bir tek söz işitemeyecek sûrette tecrîd ediniz; o kendi kendine telaffuz etmeyi asla düşünemez. Esâsen bu hâl, anadan sağır doğanlarda vâzihen görülür: tekellüm uzuvlarında hiçbir noksân olmadığı hâlde, sırf konuşma hakkında bir fikir edinemediği için, bi'z-zarûr dilsiz kalır. Mini miniyeye mehâric hurûf hakkında hiçbir ma'lûmât verilmediği, sadâli ve sadâsız harfler arasındaki farklar îzâh edilmediği hâlde o, sırf fikr-i taklîd ile âdetâ oyun oynarcasına, hepsini kendi kendine öğrenir. Kelimeleri teşkîl etmeyi öğrenen çocuk evvela iki ve daha sonraları müte'addid kelimelerden mürekkebb cümleler teşkiline muvaffak olur. Bütün bu ameliyelerde kendisi hiçbir tavsiye ve irşâda muhtâc değildir. Sâdece etrâfindan işittiği sözleri taklîd etmek kâbiliyeti bu husûsu te'mîn eder. (Ve işte bu anlardadır ki çocuk, içinde büyüdüğü muhîtin şîvesini ve etrâfda bulunanların tekellüm tarzını kapar, benimser.) Biraz zamân daha sonra çocuk maksadını oldukça [111] suhûletle anlatmaya başlar. İşte o zamân kendisine: (-artık baba vapur gidelim!" demeyeceksin, baba vapura gidelim" diyeceksin) gibi lisânını tashîhe ma'tûf ufak tefek tavsiyeler edilir. Fakat esâsen çocuk bundan evvel, pek o kadar sıhhat ve belâgatle olmasa bile, hiç olmazsa merâmını tamâmıyla anlatabileceği kadar söz söylemeye başlamıştır; zâten sâlifü'z-zikr tavsiye de olmasa o, sırf fikr-i taklîd ile herşeyi düzeltebilir.

Bilâhire çocuk, okumasını öğrenince, mütala'a ve tedkîk zevki varsa, tarz-ı tekellümünü de mükemmelleştirir. Hatta daha garîbi şudur ki çocuk, sarf ve nahiv hakkında hiçbir fikri olmadığı hâlde, sâdece sevk-i tabî'i ve gözlerin hâfızası yardımıyla lisânın imlâsını da öğrenir. Ömürlerinde bir kere sarf kitâbı açmadıkları hâlde lisânlarını gâyet doğru yazan kimselere çok tesâdüf edilir; ba'zen olur ki bunlar yazı yazarken, bir yığın kelime karşısında düçâr-ı müşkilât olurlar. Fakat yine düşünürler taşınırlar, doğru şekli bulub yazarlar. Bu usûlün her ferde kâbil-i tatbîk olduğu tabî'i iddi'â edilemez. Bu husûs için, her şeyden evvel, okumayı sevmek çok

okumak ve bilhâssa kelimelerin şeklini, manzûmesi velhâsıl fizyonomisi üzerinde fazla dikkatle tevakkuf etmek ve nihâyet gözlerin hâfızasını tenmiye eylemek şattır.

Bu uzun mütâla'ât ile sadeden hârice çıktığımız zannedilir. Fakat bütün bunların bizim mevzû'yla pek sıkı müşâbeheti olduğunda şüphe edilemez. Bütün lisânlar içinde bilhâssa mûsiki tadrîsine en muvâfık gelen usûl, ma'lûmât-ı nazariyeyi çocuğun müsâ'id bir yaşa geldiği zamâna saklayarak ibtidâda sırf ameliyâta başlamaktır. Mûte'addid def'alar tatbîk ettiğimiz ve dâimâ muvaffak olduğumuz bir tecrübeyi kârilerimize arzedelim. Beden ve kulak teşekkülâtı yerinde olduğunu bildiğimiz bir çocuğu, sinn i'tibârıyla kendinden daha büyük çocuklardan mürekkeb olan bir (solfej) sınıfına idhâl edip muvakkaten mu'allimin yanına oturtunuz... Çocuk ibtidâda bu hâlden memnûn ve mağrûr olur. Kendisine yalnız dinlemesini ve seyretmesini tenbîh ederek başka hiçbir şey söylemezsiniz bu sûretle derse devâm edebilir. Şâyed çocuğu bıkkınlık eseri gösterir veyâ esnerse, ders bitti bahânesiyle, sınıftan çıkarınız. Bu şekilde devâm edecek on, on iki dersten sonra çocuğun diğerlerine benzemek hevesiyle arkadaşları gibi usûl urduğunu ve hatta teganni etmeye çalıştığını göreceksiniz. O zamân kendisine, bir aralık dersin nereye geldiği sorulur. İbtidâda çocuk tabî'atıyla yanılacak ve arkadaşlarının göz istikâmetleri dolayısıyla kendisini idâreye çalışacaktır. Fakat bir müddet sonra kendi kendine dersi ta'kîbe muvaffak olur. Hele herhangi bir arkadaşının defterini çevirmek vazîfesi de tahmîl edilirse, mütemâdiyen dikkat sarfına mecbûr olacağı [112] cihetle, daha iyi netîceler alınır. İşte bu anda çocuğa notaları öğretmeye kalksanız onun esâsen onları tanımış olduğunu görürsünüz. Bu sûretle çocuk hiç farkına varmadan mûsiki nazariyatının oldukça zor bir safhasını atlatmış olur.

Bu zamândan i'tibâren o da, diğer arkadaşları gibi, bi'l-fi'il derslere iştirâk ettirilebilir.

Her vakit elde, iyi tertîb edilmiş bir solfej kitâbı bulunamaz. İleride bu husûs için diğer bir usûl tadrîsi tavsiye edeceğiz; ma'amâfih o usûl de –bilâhire îzâh edeceğimiz üzere- uzun müddet devâm etmez.

Solfej, notaların isimlerini söyleyerek ve usûl urarak teganni etmektir. Mûsiki tahsîlini tezyîd etmek ve bilhâssa [Bestekârlık= Composition] vâdisinde ilerilemek isteyenler için lâzım olan her nev'i anahtarlarla ve kolayca nota okumayı solfej te'mîn eder. "Eski anahtarları bilâ-ihmâl öğreniniz; onlar, sizin için gizli

kalmış birer mâzi hazîneleridir¹⁸.” İleride mugannilerin ve mûsiki âletine çalışanların terbiye-i husûsiyelerinden bahsederken hangi anahtarların mutlaka öğrenilmesi lâzım geldiğini söyleyeceğiz; fakat yukarıda zikredilen eski anahtarların, gerek muganni ve gerekse âletci olsun, bütün mûsikisinâşlar için çok müfid olduğunu unutmamalıdır.

Mûsiki kırâ’ati tadrîsâtı için yazılmış eserler pek mebzûldür. [Tabî’i Avrupa’da; bizde değil! li-mütercim] ve bunların içinde şüphesiz hem iyileri hem de fenâları mevcuddur. Bu husûsda intihâb selâhiyeti mu’allime âiddir. Solfej kitâblarının iyileri -tabî’i- bir kıymet-i san’atkârâneyi hâiz olanlardır, fenâ yazılmış eserler çocuğun zevkini bozar. Çocuğu, bilhâssa ibtidây-ı tadrîsde “güzel”e doğru meylettirmeye ve dimâğını âdi, mübtezel ve çirkin mefhûmlardan kurtararak nezîh bir sûrette yetiştirmeye gayret eylemelidir. Dimâğda kalacak çirkin bir iz dâimâ kendini gösterir.

Müte’addid nev’i kırâ’at-i mûsikiye dersleri arasında iki veya üç kısımlı solfej usûlü, bizâtihi gayr-ı kâfi olmakla berâber, pek müfiddir.

Solfej dersinin en iyi yardımcılarından biri (İmlây-ı mûsiki)dir. Okumaya nazarân yazmak ne ise, solfeje nazarân da imlây-ı mûsiki aynı şeydir. Bu dersde teganni işi talebeye değil, mu’allime âid bulunur: Evvelâ mu’allim, sekiz veyâ on altı ölçülük bir mûsiki cümlesi teganni eder. Sonra yine aynı cümleyi müte’addid parçalara ayırır ve her parçayı müte’addid def’alar okur. Parçalar arasında –çocuğun duyduğunu ve anladığını bilmesi için- münâsib bir vakfe verilir.

[113] Ba’zen mu’allimler, sadâdan mahrûm bir talebe karşısında kalırlar. İşte o zamân, sûy-ı teşekkülâtı dolayısıyla solfej dersine iştirâk edemeyen bu çocuk için imlây-ı mûsiki dersine biraz fazla mevki’ verilir. Bu sûretle, sesden mahrûm olan çocuk, her nevi’ anahtarlarla imlây-ı mûsiki yazmasını öğrenir. Ma’amâfih – mecbûren ta’kîb edilen- bu usûl-i mergûb olamaz.

Çocuk notayı suhûletle okuyup yazmaya başladıktan sonra kendisine, hazmedebileceği mikdârda ibtidâî nazariyât dersleri verilmesi muvâfıktır. Çocuğun derse müte’allik ta’rîfâtı papağan gibi ezberlemesine lüzûm yoktur; yeter ki anlasın ve hazmetsin; dimâğında iyice yerleşsin! Çocuk, anladığı kavâ’idi doğru olmakla berâber biraz beceriksizce îzâh etse bile kendisinden çocukça misâller anlatması istenir. Bilâhire, tedricen, talebenin tahsîlini ve nazarî bilgilerini biraz daha derinleştirmek ve talebeyi nazariyât kitâblarında mevcûd ba’zı müşkil misâlleri halle

¹⁸ Şuma’nın [Genç Mûsikişinâslara Nasihatler] unvânlı eserinden

mecbûr etmek lâzımdır; bunların birer zihnî idmân olduğu gibi can sıkıcı da değildir. Fakat, esâsen san'attan zevk almayan kimseler için muz'ic olabilir. Genç mûsiki heveskârlarının bu an-ı tahsillerinde kendilerine iyi mûsiki dinletmek müfîd olur. Yalnız, çocuğun gittiği yerden dinlediği mûsikiden zevk alması şarttır. Aksi takdirde te'hîr edip biraz daha beklemek münâsibdir. Eğer çocuğun sadâsı düzgün ve ma'lûmât-ı mûsikiyesi de gınâda hatâ etmeyecek derecede ilerlemiş ise, îcâbına göre, cem'î tegannilere, gerek artist ve gerek heveskerâna mahsûs âhenklere ve yahud, ibtidâda husûsî ve bilâhire aleni olarak konserlere iştirak ettirilir. Bu sûretle çocuk mûsikinin söylendiğini görür, iştirir, mûsikişinâslarla ve hatta bestekârlarla temâs eder; âsâr-ı mûsikiyenin ne sûretle vücûda getirildiğini idrâk eder; velhâsıl kendi küçücük tecrübesiyle bir yığın şeyler öğrenir. Yalnız, yine tekrâr edelim, bunlardan bir fâyda hâsıl olması için çocuğun –hiçbir cebre makrûn olmayan- bir zevk ve haz duyması şarttır. Kezalik çocuğun temâs ettiği ve dinlediği mûsiki, kaba ve âdi kahve mûsikisi olmamalıdır. Velhâsıl çocuk ân-ı münâsibden i'tibâren iyi mûsiki ve iyi mûsikişinâslarla sık sık temâs ettirilmelidir. Ve ma'amâfih bu temâs çocuk için muz'ic bir şekle girmemesine dikkat etmelidir; Bu husûs ebeveyn ile mu'allimlerin dirâyet ve hüsn-i intihâbına muhavveldir.

Bir ehemmiyet-i kat'iyeyi hâiz olduğu cihetle üzerinde fazla ısrâr eylediğimiz bu ilk terbiye devresi hakkında sözü keserken şunu da ilâve edelim ki, ilk mûsiki dersleri yarım sâ'atten (hatta ibtidâda bir çeyrekden) fazla devâm etmemelidir; çünkü çocuğun bundan fazla ve mütemâdi dikkat sarf etmesi çok müşkildir. Ma'amâfih bu yarım sâ'atler (veyâ bir çeyrekler) her gün uzunca fâsılalarla [114] birkaç def'a tekerrür edebilir. Her ders arasını ayıran fâsılalar istirahatata, oyuna, gezintiye ve yâhûd, bilhâssa okuma, yazma ve manzûme gibi ilmî meşgalelere hasredilmelidir. Hayâtında yalnız mûsikiye çalışmış bir mûsikişinâs, hatta mesleği sırf mûsiki bile olsa, diğer ma'lûmâtı noksan veyâ ma'dûm olduğu cihetle, kendinde bir boşluk ve dolayısıyla bir ye's hisseder. Her gün fâsılalarla devâm eden bu üç yarımşar sâ'atlik tahsîl, bu devirdeki ta'lîm ve terbiye-i mûsikiyeden beklenen netîceyi elde etmeye kâfidir.

Medeniyetin mizâcına, derece-i idrâk ve ihâtasına nazaran iki aydan iki seneye kadar temdîd edilebilen bu ibtidâî mûsiki tahsîli esnâsında çocuğu firâsetli bir gözle dâimâ tarassud ve tedkîk etmelidir. Çünkü, umulmayan bir tesâdüf, bir sebep çocukda evvelce hiç eseri olmayan husûsî bir isti'dâd uyandırır. Ve bu isti'dâd ba'demâ ta'kîb edilecek hakîki yolu ve hatt-ı hareketi irâ'e eder. Ma'mâfih, çocuk

için ta'kîb edilecek yol hangisi olursa olsun, ibtidâî solfej, imlâ ve nazariyât-ı mûsikiye gibi dersler için sarfedilecek vakitler – daha hayli müddet bu derslere ihtiyâç hissedeceği cihetle – kaybedilmiş addedilmez. Bunlar mûsikinin her şu'besinde elzem olan ma'lûmât-ı esâsiyedendir. Bununla berâber çocukda böyle husûsî bir isti'dâd kendisini gösterdikten sonra artık kat'î bir hedef ve hatt-ı hareket ta'yîn edilmeli ve nereye gidileceği ne yapılacağı tamâmen ma'lûm olmalıdır; çünkü (Legove)'nin dediği gibi: “Sâbit bir hedefi olmayan terbiyeleri za'yıf seciyeli ferdler meydâna getirir.” Bu sebeble çocukda tezâhür edecek en ufak alâim bile nazar-ı dikkatten kaçırılmayarak ehemmiyetle kayd ve yekdiğeriyle mukâyese edilmeli velhâsıl bütün bu alâime nazarân kat'î bir hedef ta'yîn etmelidir. Bir nehrin istikâmet-i cereyânı ekseriyâ ufak bir taş parçasına nazarân ta'yîn eder. Küçük bir hâdis, zâhirde ehemmiyetsiz görünen bir vak'a, tesâdüfen işitilmiş bir söz, hayâtın mecrâsını büsbütün tebdîl edebilir. Binâen aleyh hiçbir şey ihmâl edilmemelidir.

Şimdi biz burada, birçok yolların nokta-i iltisâfını teşkîl eden bir mevki'de bulunuruz. İntihâb edilecek şu'be-i mûsikiye göre, ta'kîb edilecek hatt-ı hareket de tahavvül eder. Binâen aleyh, istikbâl üzerinde hakîkten büyük ve kat'î te'sîri hâiz olacak olan bir şu'be intihâb edildikçe bu bâbda artık daha fazla düşünmeye ve mütâla'a beyân etmeye imkân yoktur.

İlk mûsiki terbiyesi almakda olan çocuklar ekseriya âlât-ı mûsikiyeden birine düşkün olurlar. Onu diğerlerinden daha fazla dinlemeyi severler, elleriyle dokunurlar, evirir çevirirler, ve yâhûd sesini çıkarmaya yeltenirler. İşte böyle bir zamânda çocuğa: “Bu çalgıyı öğrenmek ister misin? [115] sûâli sorulabilir. Çocuğun bu sûâle vereceği cevâb, kendisinin âteşin veyâ muhteriz tabî'atte olduğuna nazarân tefsîr edilmelidir. Eğer çocuğun bu husûsda hakîki bir heves ve meyli varsa diğer cihetten, fikirlerinde sebâtkâr olduğu ma'lûm ve intihâb ettiği âlet de münâsebetsiz bir şey değilse, diğer bir âlete tercihân çocuğun sevdiği çalgıyı öğretmeye karâr verilebilir. Ma'amâfih sözlerimizle hemen gidip âletin satın alınmasını iltizâm ediyor değiliz; ba'zı âlât-ı mûsikiye vardır ki vücûd az çok inkişâf etmedikçe öğrenmeye kalkışılmaz. Çocuğa herhangi bir mûsiki âletini öğretmeye karâr verdikten sonra ona, mezkûr âletin ameliyâtını teshîl edecek mantikî bir mesâ'i programı çizilir.

Ba'zı çocuklar vardır ki pek ibtidâî ve mübhem bir ma'lûmât-ı mûsikiyeleri olduğu hâlde ibdâ' ettikleri ve yâhûd öyle tevehhüm eyledikleri bir raks havâsını veyâ güfteli bir melodiyi yazmayı, not etmeyi severler bu kabîl alâmetler de çocuğun daha ziyâde bestekârlık isti'dâdına mâlik olduğu hissini verir. Ablasının (Mozart)'a

âid bir (Sonat) çaldığını gören bir mininin, hemşîresine ithâfen bestelediği? On üç ölçüden ibâret (Büyük Sonat!....)ı [Eserine bu ismi vermiş!.] Bu meyânda misâl olarak zikredelim. Bu eserin (Allegro)su beş ölçüden ibâretti. Birinci ölçü “do”dan yazılmış olub ilk (motif)i teşkîl ediyordu. İkinci ölçü “sol”den yazılmış ve (ekspresimo) kelimesi ile tezyîn edilmiş idi; bu da ikinci (motif)i teşkîl ediyordu. Bundan sonra gelen iki nota ile çift çizgi birinci “dolab”ın bittiğini anlatmak istiyordu. İkinci dolab, birçok diyez ve bemolleri hâvi gamlarla başlıyor ve bundan sonra da her ikisi “do”dan yazılmış birinci ve ikinci motifler tekerrür ediyordu. Sonat’ın “adacıyo” kısmı üç akordan ibâretti. Bu akorların üçü de yanlış olmakla berâber çocuğun maksadını vâzihen anlatıyor. Ve son akor bir “puandorg” işâretiyle nihâyet buluyordu. En sonra gelen (final) ise altı sekizlik usûlde yazılmış olub tamâmen nâkıs bir yığın 16’lık, 32’lik notalarla dolu idi. Gerçi bu notalar bir ma’nâ ifâde etmiyordu, fakat hissediliyordu ki bu kısım, serî’ ve âdetâ baş döndürecek kadar serî’ çalınacaktır! (Final) de topu topu yedi ölçüden ibâretti. Çocuk bu eserini küçük bir mektûb kağıdına yazmış ve beş çizgileri de eğri büğrü kendisi çizmişti. Kağıdın her tarafı mürekkeb lekesi içinde idi.

Terbiye-i mûsikiye fennine yabancı olanlar için bütün bunlar ma’nâsız birer çocukluktan ibâret gibi gözükür; hâlbuki çocuğun yalnız bu eseriği, başlı başına, kendisine bir fikr-i tedkîk ve taklîd hâssasının mevcûdiyetini gösterir: Meselâ ilk parça iki dolab (rupeiz)e ayrılmıştır; [116] ikinci motif evvelâ (gâlib-dominant) perdesinden başlamış ba’dehu esâs sese inmiştir. İkinci dolabın yeni bir ton (!)la başlamasına i’tinâ edilmiş, (avacıyo) kısmına, âdet olduğu üzere, bir (tâc-puandorg) işâretiyle nihâyet verilmiş velhâsıl eserin (!!) son kısmını teşkîl eden (final)in diğer kısımlardan daha canlı ve hareketli olmasına i’tinâ edilmiştir. Bütün bunlar çocukda taklîd hissini mevcûdiyetine delîldir. Çünkü, gerçi kaba ve acemîce yapılmış olan bu bestecik (!), esâs i’tibârıyla, klasik (Sonat) ve (Senfoni)lerin beceriksizce yapılmış bir taslağından başka bir şey değildir. İşte bu çocuk da bilâhire mâhir bir bestekâr olmuş ve bundan hayli seneler evvel Roma’da büyük mükâfâtı kazanmıştı.

Ma’amâfih, nota kağıdına bir yığın diyezler, bemoller ve bir takım ma’nâsız notlar doldurarak eser yaptım zann-ı bâtilâna düşen ba’zı çocukların bu hâllerine her vakit de i’timâd etmeye gelmez. Bu keyfiyet, bu kabîl çocuklarda ekseriyâ bir i’tiyâd hâlini alır. Bizzât ben böyle çocuklardan bir çoklarına tesâdüf ettim. Bunlardan birini misâl olarak zikredelim: Bu çocukda âdetâ bir ibtilâ hâline giren bu marzi keyfiyet tâm on yedi yaşına kadar devâm etti; sonra kendisini bir daha görmedim. Bütün

gününü konservatuarımızın kütüphanesinde kat'iyen bir şey anlamadığı en güç ve en muğlak âsâr-ı mûsikiyeyi seyretmekle geçiren bu çocuk ne mûsikiye ve ne de diğer derslere çalışmayı hiç sevmezdi. Akşam olunca eve döner ve defterine, kütübhânedeki gördüğü notlara benzeyen ve fakat hiçbir ma'nâ ifâde etmeyen bir yığın işâretler doldururdu. Çocuk görünüşte zeki ve muntazaman idâre-i kelâma muktedir idi. Ressâm olan pederi bu çocuğa evvelâ resim, olmayınca kemân öğretmek istedi; fakat beriki bunların hiçbirine aldırıyor ve kendisinin serbest bırakılarak her gün benim armoni derslerimde –fakat şüphesiz tamâmen beyhûde olarak- sâmi' sıfatıyla hâzır bulunmayı ve kütübhânedeki âsâr-ı mûsikiyeyi seyretmek sûretiyle vakit geçirmeyi istiyordu. Çocuğun bu hâlini gören bîçâre peder: mâdem ki başka bir şey olmayacak, bari bestekâr olsun!...” diyordu. Bunlar münferid hâdiseler değildir; böyle ibtilâlara düşen birçok çocukların şâhidi olduk.

Bu hâller gösteriyor ki, nota yazmayı seven ve yâhûd nota kağıdına meclûb olan her çocuğun bestekâr isti'dâdını hâiz olduğuna hükmetmek îcâb eylemeyeceği gibi, çocuğun yazdığı herhangi bir notayı “ma'nâsız bir şeydir!” sûretinde telakki etmeyib tecrübe-dîde bir mûsikişinâsa göstermeli ve çocuğun bu bâbda ciddi bir kâbiliyet ibrâz edip etmediğini keşfe çalışmalıdır.

Ba'zı çocuklar da vardır ki, piyanonun başına geçerek irticâlen ve sâ'atlerce çalmaktan zevk duyarlar. Bunu da ehemmiyetsiz addetmemeli ve çocuğun bu çaldıklarını san'atta mâhir ve tecrübe-dîde [117] bir piyaniste –bir takrîb- dinletmeli; bu havâların bir zevk-i mûsikiyi ihtivâ edip etmediklerini yâhûd bunların, evvelce işitilen şeylerin birer tahatturundan ibâret olup olmadığını da anlamalıdır. Eğer çaldıklarında ibdâ'-kâr bir fikir hâkim ise çocuğun bu bâbdaki kâbiliyetine i'timâd edilebilir.

En ciddi delâilden biri de çocuğun mûsiki dinlemeye olan meyli ve nefis âsâr-ı mûsikiyeyi bilhâssa tercihidir. Bu sûretle zevki tenmiye edilen çocuk, mâhirâne ve san'atkârâne yapılmış âsârı müstesnâ bir zevk ve heyecânla dinler; ve onun (güzel) olduğu hakkında kendi kendine bir hüküm verir. (Hâfıza-i mûsikiye)de mergûb bir hâssadır; bu sâyede insân hoşça giden herhangi bir havâyı hıfz ve istediği zamân tekrâr teganni edebilir. Fakat zikredilen (ibdâ') melekesini mübeşşir alâ'im dâimâ küçük yaşdan i'tibâren zuhûra başlamalıdır. Ekseriyâ çocuk, küçüklüğünde mûsikiye karşı umûmî bir isti'dâd gösterir ve ancak tahsîl-i mûsiki esnâsında kendisinde nağmeler ibdâ' ve tertîb etmek meyli uyanır. Bu hâl çocuğun yalnız bestekâr olarak tadrîs ve terbiye edilmesini âmirdir. Bestekâr olmak hevesinin bulduklarını

söyleyen ba‘zı sessiz ve sâkin tabî‘atli gençler vardır ki bunlar, henüz bir şey bilmediklerini bahâne ederek ve tahsîllerinin nihâyet bulmasını sabûrâne bekleyerek ufak tefek kalem tecrübeleri yapmaya lüzûm görmezler. Bu gibilerde san‘ata karşı heyecanlı bir aşk bulunduğuna inanmamalıdır.

Ba‘zı çocuklar gerek solfej derslerinde ve gerekse herhangi bir cem‘i teganni esnâsında, bir hiss-i tabî‘i sevkiyle, gâyet mâhirâne teganni ederler. Nağmelerin şiddet-i farklarına, tâm zamânında nefes almak gibi mühim nikâta i‘tinâ ederler. Böyle çocuklara bilâ-tereddüd, iyi bir mu‘allim tarafından gınâ dersi verilmeli, kendilerini her fırsatta sâmi‘ler huzûrunda ve yâhûd husûsî mûsiki müsâmerelerinde teganniye teşvîk etmelidir. Bilâhire sesleri değışse bile, böyle yetiştirilen çocuklar, nasıl teganni edileceğine dâimâ vâkıf kalırlar. Ma‘mâfih, sesde bir tagayyür alâ‘imi kendisini gösterir göstermez hemen bütün gınâ ve solfej temrînlerine hâtime vermelidir. Esâsen mühim olan bu noktayı ileride yine mevzû‘-i bahis edeceğiz.

Bir kısım çocuklar da vardır ki, mûsiki husûsunda hiçbir meyl ve isti‘dâd ibrâz etmezler; bu gibiler hakkında ba‘zı mütâla‘at vardır.

Eğer çocukda görülen bu alâkasızlık ve gevşeklik yalnız mûsikiye karşı olmayıb diğer derslere karşı da mevcûd ise bu hâl, umûmî tenbellikden başka bir şeye atfedilemez. Bu takdîrde çocuğu mükâfât va‘adi veya mücâzât tehdîdi ile gerek mûsikiye ve gerekse diğer derslere karşı meylettirmeye gayret etmelidir. Cezâdan mümkün olduğu kadar ictinâb etmeli ve şâyed îcâb ediyorsa [118] yalnız tehdîd ile kanâ‘at olunmalıdır. Çünkü çocukda cezâ ile san‘at aşkı uyandırmaya çalışmak alîm olduğu kadar da netîcesiz ve ma‘nâsızdır. Çalışmaya hevesi olmayan evlâdını döven ve bu sûretle onu gözyaşları ve hıçkırıklar arasında teganniye icbâr eden birçok ebeveynler gördük bu hâl pek elîmdir. Bu tarzda yetişen çocuklardan bir çoğunun hayâtını ta‘kîb ettim. Bunların hepsi de san‘at sâhasında değersiz birer şahsiyet hâlinde kaldılar. Binâen aleyh çocukları dövmemeli ve fakat tenbellik mevzi‘i değil de umûmî ise kendi hâllerine bırakmamalıdır. [Rollen]’nin bir sözü bu husûsda rehber olmalıdır: “Terbiye, cebr ve şiddetin düşmanı olan müşfik ve nâfiz bir hâkimedir.” Mülâyemet ve sebât ile çocuğa mûsiki tahsîl ve terbiyesi verilebilir. Hatta çocuk bu dersi alâkasızlıkla ve hatta makine gibi (Bu gibiler pek nâdirdir) ta‘kîb etmese bile, her gün diğer dersler arasında verilecek kısa ve meselâ yarım sâ‘atlik bir mûsiki dersi onu âdetâ dinlendirir. Eğer çocuk bu vazîfeleri kendi kendine yapmayacak kadar da serkeş ise, bir müzâkerecinin nezâret ve refâkatiyle yaptırmalıdır. Çünkü böyle lâkayd çocuklarda meyl-i mûsiki uzun müddet gizli kalır

ve pek geç (18-20) yaşda tezâhür eder. Bu hâle ekseriyâ fûnûn ve riyâziyât ile meşgûl olan gençlerde tesâdüf edilir: Günün birinde bunlar da piyano veyâ kemân çalmak ve yâhud herhangi bir mûsiki sahifesini okuyabilmek arzusu uyanır; fakat eğer bu gibi kimseler daha küçük yaşda iken bunları öğrenmemiş iseler, arzularını yerine getirememek talihsizliğine düşerler ve bunun üzerine bî-sûd gayretler sarfetmeye başlarlar; fakat mûsikinin âdetâ bir oyun veyâ eğlence tarzında öğrenilebileceği zamânları geçirdikleri cihetle onlarda, bu husûs için elzem olan tâze dimâğlar artık yoktur. Binâen aleyh elde edecekleri netîce yâ tamâmen hiç ve yâhûd pek cüz'î olur; vaktiyle tenbellik ettiklerine nâdim olurlar ve fakat hayfâ ki fırsat da elden kaçmış olur. Bu gibilere, o da ancak orta hâlli bir amatör kudretini kesbetmek için, velev sıkıcı da olsa, her gün bir parça ameliyât yapmaları tavsiye edilebilir. Almanya'da, mûsiki terbiye-i umûmiye mevâddı arasında ahz-i mevki' ettiği cihetle, böyle şeyler görülmez. Orada meketebe giden kız ve erkek bütün talebe, bilâ-istisnâ, şarkı söylemesini öğrenirler. Her sabâh derslere, tahsîlin kudsîyetini veyâ ebeveyne karşı beslenmesi îcâb eden hürmeti gösterir bir şarkı ile başlanır. Bu şarkılar ba'zen dînî veyâ vatanî de olur. Bu sebeble her Alman talebesi aynı zamânda da küçük bir mûsikişinâsıdır. Fransız ahlâk ulemâsından Müverrih (Gizo) der ki: "Mûsiki, rûhda hakîki bir hars tevfid ettiği gibi, milletlerin terbiye vesâiti meyânına dâhildir." Almanlar (Gizo)'nun bu sözünü tatbîk edecek vâsi' br sâhaya mâlikdirler. (1538)'de "Luther" dahi aynı fikri şu tarzda izhâr etmişti: "Mûsikinin [119] bütün faziletlere menba' olduğuna şüphe yoktur. Mûsikiden mütehassis olmayanları ben taşlara, ağaçlara benzetirim. Binâen aleyh bütün gençlik bu ilahi san'atın vâkîfi olarak yetişmelidir.

Yine "Luther", "Mûsiki cihânın nâzihi, cenâb-ı Hakk'ın insânlara bir atıyyesi ve dînin en ayrılmaz bir müttefikidir." demiştir. Bu zâta göre mûsiki hars üzerinde en mühim mevki'i işgâl ediyordu. Bu fikir sevkîyle "Luther"'in vücûda getirdiği latîf [koral] bunun şâhididir. Luther'in nazarında, mûsikiye bir mevki' vermeyen terbiyenin ma'nâsı yoktu.

Diğer bir kısım çocuklar daha vardır ki, diğer dersler husûsunda fa'âl ve çalışkan oldukları hâlde mûsikiye karşı anûd bir alâkasızlık, gayr-ı irâdî bir tebâ'üd gösterirler. (J. P. Rihter) diyor ki: "Terbiye ferdlerin isti'dâd ve kâbiliyetlerini zâhire ihrâc etmelidir." Ma'ahazâ, bu gibi çocukların mefkûresi mûsiki olmadığından, bunlarda yeni bir temâyülün inkişâfını teshîle çalışmalı ve ülfet edemeyeceği şeylerle yürümekten çekinmelidir.

Fenâ yazılmış âsâr-ı mûsikiye olduğu gibi, değersiz mûsikişinâslar da vardır. Biz, herkesin mûsikişinâs olmasını isteyecek kadar müfritlerden değiliz ve böyle fikri, bilakis, pek ma'nâsız buluruz. Yalnız isteriz ki çocuklar, -tabî'i fitraten mûsikiden hoşlanmayanlar müstesnâ- küçük yaşda iken îcâb ettiği kadar mûsiki terbiyesi alsınlar. Tâ ki ileride, kendilerinde mûsiki san'atına karşı bir meyl uyanırsa büsbütün yaya kalsınlar; lâzım gelen ibtidâî ma'lûmât kendilerinde mevcûd bulunsun!

Esâsen umûmî terbiye mü'esseselerinde henüz gireceği meslek ma'lûm olmadan çocuğa her türlü ma'lûmât verilir ve ileride meylettiği mesleğe göre lâzım gelen ma'lûmâtta mâ'adâları metrûk bırakılır.

Şunu da şükür ile ilâve edelim ki, son bahsettiğimiz fitratta şahsiyetler pek nâdirdir. Shakespeare der ki:

“Kendilerinde mûsikiye karşı bir meyl bulunmayan ve âhenkdâr seslerden müte'essir olmayan kimseler hayâtına, hîle ve hud'aya mâ'ildirler. Bunların rûhları, geceler gibi kapkaradır; böyle kimselerden sakınınız!”

Gerçi biz bu sözün şâ'irâne bir mübâlağa olduğunu zannediyor ve mûsikiyi sevmeden de nâmûskâr bir insân olunacağını kabûl ediyoruz. Fakat mûsikiden mütehassis olamamak bedbahtlığına düşenlere de acımamak elden gelmez; çünkü, bunlar için, mûsikinin te'mîn ettiği rûhî hazlardan müstefid olmak imkânı yoktur.

Bu istisnâî hâlleri bir yana bırakalım ve oldukça uzaklaştığımız mevzû'umuza avdet ederek [120] mûsikinin herhangi bir şu'besinde isti'dâd gösteren çocukların – ibtidâî solfej ve hatta istenirse biraz da piyano gibi elzem ma'lûmâtı edindikden sonra- tahsîl ve terbiye-i mûsikiyelerine verilecek istikâmeti tedkîk edelim.

Eğer çocuk sinniyle mütenâsib herhangi bir mûsiki âletine meclûb ise bu meylin inkişâfına mâni' olmamalıdır.

Eğer çocuğun hevesi, bilâhire başlanması daha münâsib herhangi diğer bir âlete müteveccih ise biraz daha daha sabretmek ve bu esnâda çocuğun ma'lûmât-ı umûmiyesini tezyîd etmekle berâber, mûsiki derslerini de, ileride sevdiği çalgının ameliyâtına nâfi' olacak tarzda idâre etmek muvâfık olur.

Şâyed çocuk, tiyatrolarda aldığı bir te'sîr ve yâhûd başka bir sebep dolayısıyla gınâya karşı heves gösteriyorsa, yukarıda ta'rîf ettiğimiz sûrette biraz sabredilerek sadânın inkişâfına intizâr edilir. Ve fakat bu intizâr anında çocuğa mümkün olduğu kadar mûsiki ma'lûmâtı vermek pek müfiddir. Çünkü, aynı zamânda ma'lûmât-ı mûsikiyesi de çok olan muganniler, gınâ san'atı sâhasında hem nâdir hem de pek kıymetdâr bir mevki' tutarlar.

Çocukda bestekârlığa karşı bâriz bir meyil mevcûd ise ihmâl-i tadrîsâta başlamalıdır. Çünkü bestekârlık tahsîli uzundur. Binâen aleyh çocuğun tâm ma‘nâsıyla bestekâr olarak yetişebilmesi için mümkün olduğu kadar erken başlaması lâzımdır.

Evvelce söylediğimizi gibi, ba‘zen de olur ki çocuk, birçok tedâbir ve ihtiyâta rağmen, ya zâhire aldanarak ve yâhûd göreneğe uyarak münâsebetsiz bir şeye heves eder. Bu takdîrde, eğer umûmî tahsîl ve terbiye kâ‘idelerine ri‘âyet edimişse çocuğun ma‘lûmâtından büyük bir kısmı bu yeni gâyeye tevcîh ve bu nev zuhûr isti‘dâd dolayısıyla kaybedilecek zamân hadd-i asgarîye ircâ‘ edilebilir.

Böyle netîceleri göz önünde bulundurarak, çocuklara verilecek ilk tahsîlin mantıkî ve metodlu bir şekilde olmasına dikkat edilmelidir; daha kısa bir ta‘bîrle, arabayı öküzlerin önüne koşmamalıdır. Dersler böyle tasnîf ve ta‘kîb edilirse, çocuğun dâhil olduğu şu‘be diğer şu‘abât arasında dâimî bir temâs te‘mîn edileceği gibi, îcâb edip de çocuk başka bir şu‘beye girmek isterse fazla ve beyhûde zamân sarfedilmemiş olur. Birbirleriyle râbitası olmayan derslerle çocuğun temâyülâtı bile sû-i isti‘mâl edilmiş olur. Elyevm konservatuarda kompozisyon mu‘allimi bulunan “Masane?” bundan birkaç seneler evvel, vilâyât âhâlisinden 18 yaşında bir genci bana tavsiye etmişti; mektûbunda şöyle diyordu: “Bana çok tavsiye edilen bu çocuğu size gönderiyorum. [121] Kendisinde bestekârlığa karşı şedîd bir aşk var; fakat şimdiye kadar hiç armoni dersi görmediği cihetle, bu noktada tamâmen câhildir. Ma‘mâfih çok çalışkan bir çocuk... Öyle ümîd ediyorum ki, sizden iki üç sene armoni dersi aldıktan sonra benim (kontrpuan) ve (fog) gibi dersleri öğrenebilecektir.” Tabî‘atıyla çocuğu bilâ-ımtihân kabûl ettim. Ve sınıfların mevcûdu, mu‘allimin her talebe ile ayrı ayrı meşgûl olabilmesine mâni‘ olacak kadar kalabalık olduğundan kendisine –sınıflarımızda olduğu üzere- en eski ve en ciddi talebeden birini müzâkereci olarak ta‘yîn ettim. Müzâkereci bu yeni talebenin kimin tavsiyesiyle geldiğine ve bunun kemâl-i dikkatle yetiştirilmesini arzu ettiğime kat‘iyen vâkıf değildi. Birkaç ders sonra müzâkereci gayr-ı memnûn bir çehre ile bana geldi. Ve söylediklerinden talebenin hiçbir şey anlamadığını ve bu şerâit dâhilinde derse devâmın imkânsız olduğunu ifâde etti. Bunun üzerine çocuğu çağırdım ve ma‘lûmâtını bizzât yokladım. Bîçâre daha ibtidâi solfej ma‘lûmâtına bile vâkıf değildi; henüz muhtelif anahtarları bile okuyamıyordu. Mesele mühim bir şekil almıştı. Bu hâl üzerine refiklerimden birine mürâca‘at ettim; kendisini, sınıfa resmen dâhil olabilmek yaşını geçirdiği için, sâmi‘ sıfatıyla kabûl etti. Çocuk sebât ve

metânetle çalışıyordu. Fakat dimâğı –sinni iktizâsı suhûletle ihâta hâssasını kaybetmiş olduğu cihetle, husûsi dersler dahi aldığı hâlde, ancak iki seneden fazla bir zamân sonra şöyle böyle kırâ’at-i mûsikiye muvaffak olabildi ve, lâzım gelen şerâiti kesbetmiş olduğu hâlde, tekrâr benim sınıfıma geldi. Çocuk elân cesâret ve metânetini muhâfaza ediyor. Bu sûretle, ancak yirmi bir yaşında kompozisyon dersine başlayabildi. Artık çalışıyor ve zekâsı hakkında gayr-ı kâbil i’tirâz-i delâil ibrâz ediyordu. Bu aralık askerliği çıktı; mensûb olduğu alayı memleketin en hücrâ bir köşesine gönderdiler. Orası çocuğun fikren inkişâfına yardım edecek tiyatro, konser gibi şeylerden mahrûmdur. Üç sene sonra, askerliğini bitiren bu genç bana geldi. Fakat ilk armoni derslerine başladığı zamânlarda elde etmiş olduğu ma’lûmâtın kısm-ı a’zâmını kaybetmişti. Birkaç yeni tecrübeden sonra kanâ’at getirdik, kaybetmiş olduğu ma’lûmâtı yeniden öğrenmesi için lâzım gelen ciyâde-i dimâğıye artık kendisinde kalmamıştır ve binâen aleyh, küçük yaşta girilmesi lâzım gelen böyle güç bir mesleğe artık devâm edemeyecektir. Çocuğun bu kadar azim ve sebât etmesine rağmen, bestekârlık hülyâsına vedâ’dan başka çâre yoktu. Bu netîce üzerine yavrucak gayr-ı kâbil teskîn ve teselliye bir hâle girmişti. Ma’amâfih, hayâtında yegâne gâye olarak telakki ettiği bu san’attan tamâmen de ayrılmadı; klarnetçi oldu. Fakat bu âletin de tahsiline pek geç yaşta başladığı için, iyi bir san’atkâr olamadı. Yalnız yüksek bir zevk-i mûsikiye mâlikdi ve bu hâl onu teselliye ediyordu.

[122] Sırf kendi hatâları netîcesi olarak çocuklarını böyle elîm bir vaz’iyete düşüren ebeveyn, evlâdlarının hevesini kıracakları yerde (Çünkü çocuk mûsiki öğrenmek için ebeveyninin müsâ’adesini dâimâ istemişti.) ona küçüklüğünde ibtidâî solfej dersleri vermek sûretiyle temâyülâtını inkişâf ettirseydiler tabî’i netîce büsbütün başka türlü olurdu; çocuk konservatuara istenildiği deerecede hâzırlanmış olarak gelecek ve ilerisi de bilâ-müşkilât devâm edib gidecekti. Hâlbuki ebeveynin bestekârlığa muhâlefetleri korktuklarından daha fenâ bir netîce vermiş oldu.

Meşhûr Berlioz, zikrettiğimiz misâle müşâbih garîb bir vak’a zikreder:

“Emlâk ve akâr sâhibi zengin bir zât, henüz nota okumasını bilmeyen 22 yaşındaki oğlunu bana getirmek tenezzülünde bulundu ve dedi ki:

-“ Sizi her hâlde memnûn edeceğimi ümîd ettiğim oğlumu getirdim. Kendisine (yüksek bestekârlık!) dersi vermenizi ricâ ederim. Oğlum ibtidâda miralay olmak fikrinde idi; fakat, askerliğin şân ve şerefine rağmen, sanâyi’-i nefîseye meshûr oldu. Şimdi büyük bestekâr olmak istiyor.” Ben:

-Fakat efendim –dedim- yanılıyorsunuz; siz bir kere bu mesleğin acılıklarını bilerseniz... O kadar çok büyük bestekâr var ki, âdetâ birbirlerini yiyorlar. Fikrime kalırsa mahdûm-ı âliniz, ilk tasavvurları olan, alaya intisâb ederlerse isâbet eylemiş olurlar!..

-Hangi alaya?.

-Ah ah!. Miralaylar alayma....

-Fakay Mösyö, anlaşılıyor ki siz istihzâdan pek hoşlanıyorsunuz. Binâen aleyh sizi daha fazla râhatsız etmeyelim... Lillehu şükür ki bu memleketin yegâne mu‘allimi siz değilsiniz... adiyo...”

Şeklen muzhik olan şu hikâyenin tahtında bir hakikat gizlidir; O da, büyük bir mu‘allimden birkaç ders almakla ve biraz da arzuy-ı iştihâr mevcûd bulunmakla büyük bir bestekâr olunacağını zannedenlerin adedi az olmadığıdır. Bu gibiler, hatta mutavassıt derecede bir san‘atkâr olabilmek için ne kadar sabûrâne bir tahsîle ihtiyâç olduğundan ve bilhâssa, bütün tadrîs ve terbiyelerinde şu‘belerinde lâzım olan usûl-i intizâm fikrinin sanâyi‘-i nefise vâdisinde daha mühim ve elzem olduğundan bî-haberdirler.

Paris Konservatuarı Armoni Profesörü (Albert Lavignac)’ın “Terbiye-i Mûsikiye” unvânlı eserinden

[123]

Felix Mendelssohn

Mü’ellifi

Kamil Beleg

Mütercimi

Ekrem Besim

3

Seyâhat Seneleri (1829-1832)

Mendelssohn’un hayâtında seyâhat seneleri Wilhelm Meister’in seyâhatleri gibi tahsîl seneleri addolunamaz. Mendelssohn seyâhate çıktığı vakit bir üstâd idi. Bu yirmi yaşındaki seyyâh mukaddemâ Mozart gibi sevk-i zarûretle hayâtını kazanmak için değil hayâtını daha güzel geçirmek ve tezyîn etmek için gitti. Mendelssohn ikmâl-i tahsîl etmiş bulunuyordu. Teceddüd-perver ve semîh olan pederi bu dünkü mekteb çocuğunun hayâta atılmaklığını te’min için etrâfını

görmesini faydalı buldu. Felix'in şu sözüne pederi bi-hakkin lâıykdı: Pederim san'atta ve hayatta benim hocam olmuştur:

Felix'i her hangi bir memlekette daha ziyâde cezbeden memleket İngiltere olmuştur. Daha sonraları onu tekrâr çağırıp alıkoyan yine İngilizlerdi. İngiltere pek az büyük İngiliz mûsikişinâsı yetiştirdiği hâlde büyük Alman mûsikişinâslar için çok şeyler yapmıştır.

Hendel, şüphesiz ve dehâsından bir kısmını ona medyûndur. Küçük Mozart'ı sine-i şefkatine alan yine İngiltere'dir. Haydn altmış yaşında iken Londra Şehri'ne hediye ettiği en güzel senfonilerini Londra'da yazdı. Otuz beş sene sonra yani 1826 senesinde (Weber) son şaheseri olan (Oberon)'u Londra'da temsîl ettikten sonra orada vefat etti. Ertesi sene Beethoven son günlerinde İngilizler ona karşı hissiyat-ı hürmetkâranelerini izhâr ve o kara günlerde üstâdı teselli ettiler. O vakit (Sir George Smart) ile (Moscheles)'in taht-ı idâresinde bulunan Londra Mûsiki Muhibbleri Cem'iyeti Beethoven'ın menfa'atine büyük bir konser vermeye karâr vermişti. Fakat üstâdın hastalığına ve sefâletine mutalli' olunca konserden sarf-ı nazar ederek kendisine yüz İngiliz liralık bir çek gönderdiler. Beethoven'ın yazmış olduğu son mektûb Moscheles'e hitâben yazdığı teşekkürnâmedir.

Viyetan 27 Mart 1827

1 Mart târihli mektûbunuzu okurken nasıl mütehassis olduğumu kelimât ile ifâde edemem. Kable'l-vukû' ricâmı hemen yerine getiren Mûsiki Muhibbleri Cem'iyeti'nin ulüvvü cenâbı rûhumu en derin [124] köşelerine kadar mütehassis eyledi. Her hâlde azîzim Moscheles, cem'iyetin bu şefkatine nasıl takdîm edeceğim azîm teşekkürâta tercümân olunuz. İ'âde-i âfiyet ettiğim vakit minnetdârlığımı âsâr ile te'yîd edeceğimi ve cem'iyetin herhangi istediğini yazacağımı bu zevât-ı muhteremeye söyleyiniz. Tamâm bir senfoni müsveddesi, yeni bir uvertür ve daha başka şeyler yazıhânemdedir. Mûsiki Muhibbleri Cem'iyeti'nin benim menfa'atime vermeyi tasmîm eylediği konserden sarf-ı nazar etmesini bilhâssa ricâ ederim. Her hâlde cem'iyetin bütün arzularını tatmîn etmeye çalışacağım ve bu emirde sarf edeceğim gayret son gayretim olacaktır.

Cenâb-ı Hakk'dan temenni ettiğim yegâne şey sıhhat ve âfiyettir. Bana karşı gösterdikleri alâkayı ne kadar takdîr ettiğimi, semîh İngilizler'e isbât edeceğim.”

Görülüyor ki Beethoven'ın son hissiyatı İngiliz kavmine müteveccih idi. Kendisi de bununla iftihâr ediyordu.

Mendelssohn da İngiltere'ye teveccüh etti. Yaz Gecesi Rüyâsı'nın, Fingal uvertürünün İskoç senfonisinin mühlhemi İngiltere'dir. Üstâdın İngilizler için yazdığı Eli eser-i dînîsini ilk def'a olarak İngiltere'de çaldırdı san'atkâr ile pek sevdiği memleket arasında birçok husûsda tabî'i bir incizâb mukâbele mevcûd idi. Mendelssohn'un tabî'atında İngilizler'in kavi diyâneti ve ciddi kıyâfet merâkı vardı. Gâyet güzel giyinen, kibâr ve âsil etvârıyla neş'eyi ve fanteziyi mezceden Mendelssohn Marki Landesdon ve Dük de Venşirde salonları gibi Londra'nın yüksek mehâfiline dâhil olduğu vakit mükemmel bir "centilmen" idi. Mütevâzî fakat samîmi olan mektûblarında orada nâil olduğu muvaffakiyâtı anlatıyor. İlk konserlerinden bed' ile âsârı vaz'iyetiyle herkesi teshîr etti. Birinci def'a 30 Mayıs'da Mûsiki Muhibbleri Cem'iyeti'nde çaldı. Herkes onu bu kadar genç görünce tebessüm etti ise de sonraları hayret içinde kaldılar. Mendelssohn Londra'da eski dostlarıyla da buluştu. Sabâvet arkadaşı (Klingeman) ve bilhâssa (Moscheles) onun Londra'da pek vefâkâr dostları oldular. Temmuz'un ilk haftasında Felix ve Klingeman İskoçya'ya hareket ettiler. Seyâhatleri bir ay devâm etti. Fakat bu müddet zarfında havâ da gâyet bozuk idi. Ma'amâfih yine Mendelssohn havânın ufak müsâ'adelerinden istifâde ederek İskoçya'yı gezdi. Bu seyâhatin semeresini (İskoç) Senfonisi ve (Fingal) uvertürü ile iktitâf etmiş oluyordu.

Birkaç haftasını daha sayfiyede geçirdikten sonra Felix Londra'ya avdet etti. Orada bir araba kazâsı netîcesinde hâsıl olan ağır bir cerîhanın te'sîriyle iki ay yatakta yatmaya mecbûr oldu. O sıralarda hemşîresi Fanny ile Ressâm Hensel evlendiler. Felix düğünde bulunamadığından çok müte'essir oldu. Artık Londra'da o kadar sıkılmış idi ki günleri saymaya başladı. Nihâyet Berlin'e total total avdet etti. Yukarıda zikrolunan âsârdan mâ'adâ (Reformasyon) Senfonisi'ni ve küçük bir operayı berâber getirdi. Bu opera memlekete avdeti ve ebeveyninin 25inci sene-i izdivâcî şerefine yazılmış idi. 1829 senesi Noel gecesi âile içinde temsîl olundu ve bir daha da vaz'-ı sahne olunmadı. Bu opera Mendelssohn'un tiyatro için yaptığı son tecrübedir. Vâkı'a mevzû' eksik değildi. Hatta pederi latîfe ederek diyordu ki: "Korkarım Felix hayâtında evlenecek bir kadın ne de besteleyeceği bir opera mevzû'u bulamayacak".

Mendelssohn evine avdetinden henüz bir iki ay geçmişti. (Reformasyon) senfonisini ikmâl ettikten sonra kızamık hastalığına tutuldu ve sonra da Dârülfünûn'da kendine teklîf olunan müderrisliği bir dostu için reddetti. O vakit yirmi yaşında idi. Şimdi en büyük arzusu İtalya'yı gezmek idi. Lakin oraya

gitmezden evvel de (Goethe)'yi ziyâret için yola çıktı. Weimar'da on dört gün oturdu. Bu iki hafta zarfında Felix her gün gitmek istiyor idiye de her def'asında Goethe bir gün daha kalmasını ricâ ediyordu. Orada Felix ihtiyâr dostuna mûsikinin ve kendi mûsikisinin son terakkiyatını îzâh ediyordu.

Beethoven'dan bahsettiği vakit Goethe dinlemek istemedi. Nihâyet Felix ona üstâdın birkaç parçasını çaldı. İhtiyâr şâ'ir dinledikten sonra demiş ki: bu eser pek büyük ve baş döndürücü sanki ev yıkılacak. Fakat bütün insânlar hep bir arada bu parçayı çalsa idiler acaba dünyâ ne olurdu?

Nihâyet Felix yola çıktı. Goethe (Faust)'dan el yazısıyla bir bayrak hediye etmiş ve altında da şu cümleyi yazmıştı: "Piyanonun üstâdı genç dostum Felix Mendelssohn Bartholdy'ye Mayıs 1830 hâtırası".

İtalya'ya Münih ve Viyana tarîkiyle gitti. Münih'de (Josephin Lang) ve (Delfin Şavrot) isminde pek latîf iki genç kız için birkaç hafta kaldı. Lakin Viyana onun hoşuna gitmedi. (Beethoven)'ın terk-i hayât ettiği bir şehirde "gerek erkek gerek kadın en iyi piyanistler Beethoven'dan bir nota bile çalmıyorlar". Mendelssohn bu adamlara Beethoven ve Mozart'ın her halde pek mühim mûsikişinâs olduklarını ihtâr ettiği vakit "O hâlde siz klasikleri seversiniz" diye sorarlardı. Ve o da "evet" cevâbıyla ezvâkının, dehâsının ve tabî'atının neden ibâret olduğunu isbât ediyordu.

[126] Teşrinievvel 1830 bidâyetinde Mendelssohn Venedik'e vâsıl oldu. Orada tabî'atten daha ziyâde büyük ressâmların tabloları onu teshîr etti. Lakin bu san'atın yanı başındaki mûsikide onun o derecede nefretini mûcib oldu. (Tissien) şâheserinin önünde kilisede pek kötü bir organun san'atkârı opera parçaları çalıyordu. Felix diyor ki: "Böyle tabloların bulunduğu mahalde organuna ihtiyâcım yokdur. Mûsikiyi ben zihnen îcâd ediyorum."

Venedik'ten hareketle Roma'ya gitti. İtalyanlar'ın zevâhire adem-i dikkatleri, hafiflikleri, tenbellikleri onun hoşuna gitmiyordu. Mendelssohn'un Alman rûhu bu hâllere karşı isyân etti. Fakat ba'zen de pek güzel geçirdiği sâ'atler, günler, haftalar hatta aylar oldu. O vakit Mendelssohn kendini akıntıya bırakıyor ve sanki kendi memleketinde yaşıyor gibi telakki ediyordu. Bu hissi ona ancak İtalya verebilirdi.

Roma'daki hayâtını Mendelssohn bize tafsîlâtıyla naklediyor: İspanya beş numaralı hânenin birinci katında bir piyanosu var. Masasının üstünde (Palestrina) ve (Allegrî)'nin resimleri ve notaları mevzû'. Sabâh erken kalkıyor ve yemek yedikten sonra öğleye kadar yazıyor, söylüyor ve çalıyor. Lakin ba'zı günler bu muntazam

hayâtı terk edib meselâ (Vatikan) Sarâyı'nı gezmeye gittiği vakit bir türlü evine avdet edemiyor.

İtalyan mûsikisini daha doğrusu o vakit İtalya'da hüküm süren mûsikiyi Mendelssohn pek güzel bulmadı. “Benim nazarımda İtalyan mûsikisi ebediyen yapağı ve aşağı bir şey kalacaktır. Artık İtalya mûsiki memleketi olmak şerefine kesb-i liyâkat edemez.”

Mendelssohn Roma'da ve Roma civârında iyi mûsiki dinleyemediği için az mûsiki dinliyordu. Lakin o hakîki bir mûsikişinâs olduğundan sesden başka herşeyi dinlemek ve işitmek hâssasına mâlikdi. Ilık havâda ve mâi semâda, çeşme şırıltısında, harâbeler ve çiçeklerde, renkler ve kokularda velhâsıl bütün tabî'atte nağmât bulunuyordu. (Kampanya)'da yaptığı bir tenezzühden sonra Felix diyor ki: “Böyle bir tenezzühden sonra insân kendini sanki çok çalışmış gibi yorgun buluyor ve kendinden memnûn oluyor. Hafif hâlde tabî'atın ezvâkı epeyce hissedildiği zamân sarfedilen vakit zâyî' olmuş değildir.

Roma ve sonra da Napoli Mendelssohn'un mülhemi olmuşdur. O genç dehâsında İtalya'nın da bir hissesi olduğunu hissediyoruz. Lakin Mendelssohn İtalyan semâsı altında bile yine şimâl adamı idi. Dâimâ (Fingal) uvertürüne çalışır ve tashîh ederdi. Lakin (İtalyan) ve (İskoç) [127] senfonileriyle berâber evindeki Pazar konserlerine (Valpurgis Gecesi) nâmındaki dînî eserini ikmâl ediyordu. Eserin güftesi Goethe'nin olub orkestra ve koroların iştirâkiyle icrâ olunacaktı.

İtalya'da on ay ikâmetten sonra İsviçre, Fransa ve pek sevdiği İngiltere tarîkiyle yavaş yavaş Almanya'ya avdet ediyordu. Milano'da hüsn-i tesâdüf eseri olarak iki meşhûr kimse ile kesb-i mu'ârefet etti. Birincisi (Baron Von Ertman) idi. Mendelssohn bu münâsebetle diyor ki: Derhâl Beethoven la major sonatını ve bu sonatın sernâmesini ve aynı zamânda Madam Ertman'ın nezâketi ve isti'dâdı hakkında söylenen sözleri ve Beethoven'ı şımarık bir çocuk gibi bakdığımı derhâtır ettim” hakîkaten Beethoven'ın tâlibe ve muhibbesi Mendelssohn'u hüsn-i kabûl etti ve her akşam onun için ve onunla berâber Beethoven'ın eserlerini çaldı.

İstirâhat zamânlarında Baron Beethoven'ın hayâtı hakkında güzel hikâyeler naklediyordu. Bir gece Madam Ertman piyano çalıyor ve Beethoven da onu dikkatle dinlerken dalgınlıkla elindeki maşayı “kürdan” zannederek ağzına sokmuş. Madam Ertman da âtideki pek meşhûr hikâyeyi Mendelssohn'a nakletti: Ertmanlar'ın çocuğu vefât ettiği vakit Beethoven birçok zamânlar evlerine gitmemiş. Nihâyet kendisi gelmesini ricâ etmiş ve içeri girdiğinde üstâdı piyano başında bulmuş. Beethoven

“mûsiki benim için söyleyecektir dedikten sonra bir sâ‘at kadar çalmış. Hakîkaten Madam Ertman’ı teselli etmiş ve Beethoven’ın söyleyemediğini mûsiki ifâde etmiş.

İkincisi Mozart’ın oğlu idi. Bu çocuk mütevâzı‘ bir me‘mûr olmakla berâber babasıyla bi-hakkin iftihâr ederdi. Şarl Mozart iyi bir mûsikişinâs idi. Mendelssohn (Valpurgis Gecesi)’ni ilk defa olmak üzere ona dinletti.

Seyâhatinin her merhalesinde gördüğü ve anladığı her güzellik genç seyyâhın zekâsının ve idrâkinin inkişâfına ve tekâmülüne âmil oluyordu. Dostu Döveryan’a diyor ki: “Yirmi iki yaşında olduğum hâlde meşhûr olmadığımından dolayı şikâyet ediyorsun. Her hâlde cenâb-ı Hakk benim yirmi iki yaşında şöhret sâhibi olmaklığımı istemiş olsa idi şimdiye kadar meşhûr bir adam olur idim. Benim yegâne meşgûliyetim, eserlerimde hissiyâtıma an samîmin tercümân olmaktır. Bunda muvaffak olduğum zamân vazîfemi îfâ etmiş addediyorum. Mendelssohn İsviçre’yi boydan boya kat‘ ediyordu. Bu memleketi çocuk iken bir def‘a görmüş idi ve mübâlağa ve safsatanın en büyük düşmanı olan bu büyük san‘atkâr İsviçre için nâ-kâbil-i îzâh bir muhabbet besler idi. Ma‘ahazâ İsviçre Mendelssohn’a mektûblarından ve ba‘zı ufak parçalardan mâ‘adâ hiçbir şey ilhâm etmemiştir. Şimdi Felix’i yeniden cezbeden şehir Paris idi. Lakin oraya gitmeden evvel bir def‘a da Münih’den geçmek [128] ihtiyâcını hissetti. Belkide ilk gidişinde onu teshîr eden iki genç kıızı görmek ve işitmek için Münih’e gidiyordu. Her ikisini de gördü ve her ikisi de talebesi oldu. Bunlar (Delfin Şavrot) Mendelssohn’un en güzel eserlerinden biri olan sol minör piyano konçertosunu kendine ithâf ettirmek şerefine nâil olmuştur.

Bu eseri ilk def‘a olarak Mendelssohn 17 Teşrinievvel 1831 târîhinde Münih’de çaldı. Kânunuevvel 1831’de Mendelssohn’a bir cemîle olmak üzere (List) aynı eseri Paris’de tekrâr çaldı. Nihâyet o târîhden kırk sene sonra yani 4 Şubat 1870’de (Delfin Şavrot) Leipzig’de son def‘a olmak üzere dinletti. Kimbilir o vakit bu kadın neler hissetti ve ne gibi hâtırâtı tekrâr yaşattı!

[129]

Milli Mûsiki

Halil Bedii

Bizde hemen herkes az çok mûsikişinâsıdır. Eline her saz alan kimse kendinde mûsiki hakkında söz söylemek selâhiyetini görür. Bu yalnız, sazlarının vâsıta oldukları mûsiki hakkında olsa ne ise, zerre kadar haberdâr olmadıkları cihân mûsikisine ve bu mûsikiler arasındaki farklara dâir mukâyesevî fikir ve hükümler

serd ve beyân etmek cür'etinde bulunurlar ki bu hareket ve o fikir ve hükümlerin ilmî hiçbir kıymeti yoktur ve bütün bunların bir tek sebebi vardır: Cehl.

Memlekette âdi mesleklerin ve meselâ arabacılığın bile şöförlük, vatmanlık, faytonculuk, yük arabacılığı ... ilh. gibi iş bölümlerine uğradığı bir zamânda mûsiki gibi bir san'at-ı nefîsenin hâlâ ihtisâsî sınıflarına ayrılmaması mü'essesenin derece-i kıymetini gösterir fena bir burhândır. İçimizde udîler vardır ki memleket mûsikisinde inkılâb yapmaya kalkarlar, yalnız şark mûsikisi ve âti-i mûsikimiz hakkında itâle-i lisânda bulunurlar. Hânendeler vardır ki garb formlarıyla kompozisyon yapmaya yeltenirler.

Kendi ihsâsî dâirelerini tecâvüz edib, şâyân-ı hürmet iken şâyân-ı merhamet olan daha pek çok kimseler misâl olarak zikredilebilirler. Bizde mûsikinin henüz ihtisâs şu'belerine ayrılması, (iş bölümü) asrında hâlâ herkesin her şeyden dem vurabilmesi mûsiki mü'essesemizin ne kadar ibtidâî hâlde bulunduğunu göstermektedir.

Şark ve garb mûsikileri hakkında söz söyleyebilmek için nasıl o mûsikilerin ayrı ayrı tekniklerine vâkıf olmak lâzımsa, her ikisi arasında mukâyese yaparak şark şöyledir garb böyledir diyebilmek için de her ikisine vukûf şarttır.

Hele bu mukâyeseden sonra muhtâc olduğumuz millî ve asrî mûsikinin nasıl olması îcâb ettiğini mevzû'-i bahis ve makâl edebilmek için ayrıca bu meselelerin memâsı olduğu târîh, bedî'iyât, ictimâ'iyât... sahîfelerini karıştırmak lâzımdır.

Evet şarkı da anladık garbı da... istiyoruz ki millî ve fakat asrî bir mü'essese-i mûsikiyeye sâhib olalım yapılacak şey dünyânın neresinde ve hangi zümre-i medeniyet dâiresinde yaşadığımızı anlamaktır.

Artık hiç şüphe yok ki dînen İslâmî milliyet cihetiyle Türk ve medeniyet i'tibârıyla da garblıyız.

Şu hâlde madem ki garb zümre-i medeniyetine mensûb bir milletiz ve madem ki aynı zümre-i medeniyetine mensûb milletlerde müsbet ilimler, usûller, teknikler müşterekdir.

[130] O medeniyet zümresi dâhilinde yaşayabilmemiz için bizim de aynı iştirâki te'mîn etmemiz lâzımdır. Bu lakırdıların mûsikisiyle ve bilhâssa mevzû'umuz olan millî mûsikiyle ne alâkası vardır? Alâkası şudur ki mûsiki bir de san'attır ve san'atın müşterek medeniyette müşterek tekniği vardır. Binâen aleyh aynı zümre-i medeniyet dâhilinde aynı şerâit-i medeniyete ile yaşayan insânların medenî mûsikisinde mûsiki tekniği hepsinde aynıdır. Medeniyette iştirâkleri olan bütün

milletlerin opera sahneleri önündeki orkestralar her yerde aynıdır. Orkestradaki orkestrasyon ve inster ve mantasyon her yerde aynı orkestrasyon ve aynı inster ve mantasyondur. Sahnede oynayan opera (form) ve (teknik) i'tibâriyle her yerde aynı operadır. Her millette değişen şey; bu müşterek form içinde müşterek teknikle terennüm olunan gayr-ı müşterek, orijinal rûhdur. (Pure), (entermediyer) ve (dramatik) bütün formlarda orijinaliteyi te'mîn eden şey (tem)ler hâlinde developé edilen millî motiflerdir. Binâen aleyh bizde millî mûsikilerimizi aynı formlar içinde aynı teknikle terennüme mecbûruz. Tâ ki orijinalitemizi a'zamî kudretle terennüm edebilelim ve bu iktidâr ve haysiyetle medeni mûsiki cihânına girebilelim. Bu şerâit dâhilinde bu girişden korkanlar vardır. Onlar garb mûsiki tekniğinin kudretinden haberdâr olmayanlar ve tekniğin kudretinin ne olduğunu bilmeyenlerdir. Bilmelidir ki teknik; müsbit ilim ve usûl gibi medeniyet unsurudur. Ve medeniyet beyne'l-mileldir. Milliyet medeniyette değil harsdedir. Onlara anlatmak lâzımdır ki (estetik) mevlüdü olan teknik yirmi asırlık beşeri dehâ ve tekâmül mahsûlünden ibâret kuvvetli bir moyenden başka bir şey değildir. Garb mûsiki tekniği dünyâ mûsiki teknikleri içinde en yüksek tekâmüle mazhar olmuş en kıymetli ve kudretli bir mûsiki vâsıtasıdır onu biz de alacak ve diğer medeniyetdaşlarımız gibi dehây-ı mûsikimize vâsita yapacağız.

İşte millî mûsiki: millî ruhu, millî dehâyı a'zamî kudretli vâsita garb tekniğinden başka bir şey değildir. Millî nağmelerimizin garb tekniğiyle terennümünden hâsıl olacak mûsikidir ki millî ve asrî mûsikidir garb (totalite modern)e muhâlif ve her biri başlı başına birer (mode) olan ve seyirleriyle (modolasyon)u, çeyrek sesleriyle dahi armonizasyonu selb eden, (üç ara, nühüft) gibi makâmâta, zarr-ı feth, pürefşân, devr-i hindî, katakofti) gibi düm tek usûllerinden ve (kâr, nakş, semâ'î) gibi formlardan ve ma'lûm sazlardan mürekkeb şark mûsikisi millî değil eskidir. Çünkü dünkü medeniyetin, dünkü eski san'atıdır. Asrî ve millî olması için millî rûhu asrın en kudretli vâsıtasıyla terennüm etmesi lâzımdır.

Rûh-ı millînin bir peşrev ve yâhûd bir şarkı formu içinde sabâ ve yâhûd nevâ gibi makâmlar ve ud, kanun gibi sazlarla terennümünü düşününüz bir de millî motifleri temler şeklinde kullanarak en büyük [131] mûsiki (manifestasyon)u olan (senfoni) formu içinde garb tekniği ve garb orkestrası ile icrâsını tasavvur ediniz birinde eser, en nihâyet meselâ istiklâl marşımız, diğerinde de meselâ (Beethoven)'in (Heroik) senfonisidir. Misâl olarak aldığımız bu iki eser rûh-ı millîyi

terennüme vâsita olan tekniklerin kudretlerini pek celi sûrette ifâde eden iki numûnedir. Beethoven'ı Beethoven yapan elindeki vâsitanın mükemmeliyeti olduğu gibi bizde herhangi birimizi hiçbir şey yapmayan sebep de elimizdeki vâsitanın ibtidâîliği ve kudretsizliğidir.

Binâen aleyh mesele basîttir. Yapılacak şey garb san'atını elde etmek, garbın teknik zevkine varmak, sonra, orijinalite menba'ı ve zemîni olan halka inib halk zevkiyle mütezevvik olarak ecnebi te'sîrleri görmemiş halk motiflerini; garb tekniğiyle terennüm etmektir.

Bizde mûsiki mu'âdelesinin hallini başka düstûrlarda arayanlar ve meselâ [Biz kendi kendimize, kendi mûsikimiz içinde tekâmül etmeliyiz, her ikisini mezcederek bir şeyler yapmalıyız Garb en nihâyet bize vâsıl olacaktır (!) beklemeliyiz (!!)] diyenler hayâllerinin tahakkukuna hiçbir zamân şâhid olamayacaklardır müstakbel her şey, her inkılâb ancak o teknikleri kabûlden sonra olacaktır. Ancak o şartla biz istikbâlden ümîdvâr olabiliriz.

Bunun hâricinde, yapılan cem'iyetlerin, ocakların ve sâirelerin, fen ve san'atle alâkaları yoktur evet eski mûsikimizi ihyâ edeceğiz. Fakat ikâme etmek için değil, târîhî bir san'atı muhâfaza için Eski edebiyâtı ve meselâ (Nedim)'i nasıl târîhî bir zevk-i edebî ile mütâla'a ediyorsak meselâ (Dede) merhûmu da târîhî zevk-i mûsikiyle çalacak ve dinleyeceğiz. Dünün edebiyâtı nasıl târîhîleşmiş ise dünün mûsikisi de aynı sûretle târîhîleşecektir. Yeni mûsikide yeni zevk, eski zevke kâim olacaktır.

Hiç şüphe yok ki yeni san'at, halk ve avâma hitâb edecek değildir. Yeni san'at münevver zümrenin san'atıdır. Onun zevk almak, onun estetiğine ermek kuvvetli bir edokasyonla kâbil olacaktır san'at tekniği derece-i mükemmeliyeti nisbetinde (terbiye) ister terbiye-i mûsikiye almamış bir rûh ancak ibtidâî mûsikiden zevkyâb olabilir. Çünkü rûh ibtidâîdir. Teknik mûsikiden zevk almak için kuvvetli bir (edokasyon müzikal) lâzımdır.

Farazâ senfonik bir konsere gidiyoruz ve meselâ (Beethoven)'ın senfonilerini dinleyeceğiz.

Evvelâ (senfoni) nedir? Bunu bilmek îcâb eder. Sonra, dinlenen senfonilerin mevzû'larına, mü'ellifinin hayât ve san'atına vâkıf olmak gerektir.

Eğer biz bu şerâit-i rûhiye ve terbiyevîyeyi hâmil olmadan salona gidecek olursak garb [132] mûsikisinin en yüksek manifestasyonu bizim için bir gürültü ve en yüksek dâhisi de bir gürültücüden başka bir şey olmayacaktır ki hayâtın bu ilahî

ve mâverâî ni‘metinden nasîbedâr olmamak insânî bedbahtlığın en yüksek derecesidir.

Hülâsa: bir san‘at ki tekniği müttekâmil ve kudretlidir o san‘attan zevkyâb olmak için o derece kuvvetli bir edokasyona tesâhüb etmek lâzımdır.

Müstakbel millî mûsikimiz: böyle bir terbiye-i mûsikiyeyi îcâb ettirdiği için onun yüksek estetiğine bir (âlem-i te’sîriye) yaşamak isteyen mûsiki âşıkları bu terbiyeyi almaya gayret etmelidirler.

Memleketimizde millî ve asrî mûsikiyi te’sîs edebilecek kudrette olanların başında Musa Süreyya Beyefendi bulunmaktadırlar. Onlardan sonra halk zevkine varmak şartıyla Cemal Reşid Beyefendi gelirler.

Manas ve Radelyo Efendiler de bu ekole yardım edebilmek için lâzım gelen teknik kudretini hâiz san‘atkârlardır.

Bu zevât hâricinde hiçbir kimse râkîmü’l-hurûfca bu inkılâbın kahramânı olamaz.

Sözüme nihâyet vermeden edâsı üzerimize borç olan bir şükrânı arz edelim:

Vâli-i vilâyet Haydar Beyefendi hazretleri eserleriyle memleketin âti-i mûsikisini te’mîn buyurmuşlardır. Mûsikimiz istikbâlini müşârun-ileyhâya medyûn olacaktır vaz‘-ı esâs merâsîmi kuvve-i karîbeye gelen konservatuarın münâsib mahalline bâni-i muhteremin (büst)ünü rekzetmek vazîfemiz olmalıdır. Memlekete hiçbir pâdişâh hiçbir sadrazam ve hiçbir vâli, cihân san‘atına karşı yüzümüzü ağartacak bu kadar medeni bir eser hediye edememiştir. Hâmi ve bâni-i san‘atın bekây-ı nâmi için yalnız bu eser kâfi ve fazladır bile gençlik o eserin kadr ü kıymetini bilib ciddi bir ideal ile mü’esseseye koşmalı ve tefeyyüz etmelidir. Mü’essese hâdimlerini (hizmet eden) târîh; minnetle, hâdimlerini (yikan) la‘netle kaydedecektir.

Türk Mûsikisi ve San‘atkârlarımız

Türk mûsikisinde “san‘at” millî rûhumuzu terennüm eden bir milliyet zevkine hâkimdir:

Asırların yetiştirdiği büyük san‘atkârlar içinde ebedî dehâ ve kudretleriyle bugünkü şark mûsikisinin asrî ve “tedkîki” içinde yaşayan ne büyük mûsikişinâslarımız vardır.

[133] Ben, eserlerini pek derin, bedî'i bir heyecânla dinlediğim, yakın bir mâzinin kurbânı, kıymetdâr bir san'atkârımızdan "Tanburî Cemil Bey'den bahsedeceğim".

Cemil Bey hassâs ve ve san'atkâr rûhuyla berâber ağlayan tanburu, samîmî bir duyuşun mahsûlleri olduğunda şüphe olmayan yüksek müstesnâ eserleriyle ince ve san'atkâr bir rûh sâhibi, kendi muhîtinde san'atı etrâfında yaşayan başlı başına bir şahsiyetti:

Eserlerindeki derin ifâde kudretiyle mûsikiye yenilik getiren Cemil Bey; yarınki san'atı içinde yaşamış ve ölmüş, hayli bir tahassüsle çaldığı sazını halkın rûhuna kadar duyuramamış bir zavallı san'atkârımızdır: geçenlerde mûsikişinâslarımızdan biri Tanburî Cemil Bey için [san'at sırrına ermiş, ilk büyük Türk mûsikişinâsımız Cemil Bey'dir] diyordu.

Belki Cemil, san'atın derinliklerinden gelen ilahî sadâyı ezeli dehâ kudretiyle duymuş ve o san'atı rûhunun bütün nüfûz ve kâbiliyetiyle yaşamış.... fakat yaşatamamıştır. Cemil Bey'in şahsiyeti kadar eserlerinin de bir husûsiyeti vardı. Fakat bunlar o kadar mahdûd ki.... Bilhâssa onun ne sazını ve ne de eserlerini yaşatacak bir tanburî yetiştirememiştir; Cemil Bey'in yakın bir timsâli olan iki san'atkâr tanıyorum [Tanburî Refik Bey Fâize Hanım]....

Bilhâssa Fâize Hanım.... Birkaç senedir çok derin samîmî bir tahassüsle dinlediğim tanbûrunda Cemil Bey'i hâtırlatan ve yaşatan bir kâbiliyetle san'at hayatında Tanburî Cemil Bey'in açtığı boşluğu dolduran ilk kadın san'atkârımızdır. Cemil Bey.... Mûsiki vaz'iyetinde bir yenilik lüzûmunu hissediyordu. Bilhâssa bu yeniliği yalnız tanburuna değil bütün şark mûsikisine ta'mîm ediyordu; tahayyül ettiği yenilik şark mûsikisini "primitif" tarzından kurtarmış, tahrîk-i asrî "dekor"uyla birleştirmişti.

Cemil Bey'in eserlerinin çalınırken ve söylenirken bir şi'ir kadar âhenkle mevzûn ve samîmî akışı vardır: Eserlerinde tecelli eden husûsiyetin en bâriz noktası samîmî oluş ve halkın rûhunda bedî'i bir haz uyandırmış olmasıdır; şüphesiz ki mûsikide yenilik nazarî ve nisbî olmakdan fazla amelî ve icrâ'dir.

Cemil Bey'in eserlerinin tahlîlinde daha fazla bu husûsiyet göze çarpar bu büyük san'atkârların eserlerini derin bir alâka ve heyecânla dinlemeyen dinlerken mütehassis olmayan bir kimse tasavvur edemem; Cemil Bey eserlerine rûhunun san'at ve aşk heyecânını dökmüş, çalarken ve dinlenirken bu heyecân ve aşkı biraz da kalbimize akıtmıştır. Cemil Bey öldüğü zamân [san'at öldü] diyenler olmuştu.

Evet, Cemil Bey mahdûd birkaç eseriyle, yıllardır göğsünün üstünde inleyen tanburundan başka bize [134] hiçbir hâtıra bırakmamıştı. Belki kendisinden sonra sazını ve eserlerini yaşatacak tilmîzleri bulunsaydı san'attaki boşluğu dolduracak ufak tesellimiz olurdu....

Büyük san'atkârlar ölümünden sonra çok def'a eserleriyle berâber halkın rûhunda yaşarlar; hiç olmazsa Cemil Bey'in eserlerinden meydâna gelecek bir koleksiyonla büyük san'atkârı halka tanıtmak mûsikişinâslarımıza bilhâssa Cemil Bey'in takdîrkârlarına, meslekdâşlarına düşen samîmî bir vazîfedir. Klasik eserleri tab' ettirerek eski mûsiki üstâdlarımızı yeni san'at hayâtımız içinde yaşatmaya çalışan Dârülelhân'ın büyük ve muvaffakiyetli teşebbüsleri yanında, Tanburî Cemil Bey'in eserlerine ve hiç ölmeyen ebedî şahsiyetine, san'atine karşı da ufak bir alâka görmek ümîdindeyiz; yalnız Cemil değil bütün Türk mûsikişinâslarına âid eski ve yeni eserleri bilhâssa onların ufak mikyâsda birer heykellerini tercüme-i hâllerini Dârülelhân'ın mütevâzih, küçük mûsiki müzesinde görmek en samîmî arzumuzdur.

Pek yakın bir zamânda muhterem mü'essesemizin bunu da meydâna getireceğine hiç şüphemiz yoktur.

Güzin Şefik

Mûsiki de Bir Lisândır

[Türk Kadınlığının Bu Lisânda Tekâmülü]

Millî mûsikimiz milliyetimizi izhâr eden san'atî-i nefîsemizin en güzel bir şu'besidir. İlahî te'sîrler yaratan bu san'at son zamânlara kadar kıymetli memleketimizde bilmem neden tamâmıyla ilmî, fennî bir mevki' kazanamamıştır!

Senelerden beri aynı telkînlerin te'sîrinden olmalıdır ki ne mûsikimiz, ne mûsikikârlarımıza bir mevki' verilmediği için bu kıymetdâr san'atkârların bir tercüme-i hâlini gösterir evrâk bile yok.

Hâlbuki lisân gibi mûsiki de hissiyâtımızın örnekleridir. Bunlar bize Türklük azîz mefkûresini daha kolay tanıtmak için mühim bir sâ'îkdir. Mûsiki de bir lisândır bir şâ'ir dâimâ şî'irine cân verecek kelimeler arar. Bir mûsikâr da eserine cân verecek nağmeler arar farkları birinin elinde kelime diğerrinin elinde nağme bulunmasıdır?

Evet mûsiki –lisândır mûsiki san'attır mûsiki ilimdir. San'atsız ilim ilimsiz san'at olamaz. İlimsiz san'at yanlış vâdilere sapar.

Mâzinin, hâlin bütün san'atkârları mûsikimizin birer şâhididir. Asâr-ı mi'mârîmizin nasıl birer [135] kıymet-i mi'mârîsi varsa Itrîler'in Dede Efendiler'in yaptıkları savt binâsının da öylece kıymeti olmalıdır. Çünkü bu parçalar da muhteşem bir savt binâsıdır.

Velhâsıl mûsikimiz: rûhumuzu heyecâna getiren medenî ihtiyâclarımızın en güzellerini teşkîl eder. Bu ihtiyâclarımızı tatmîn için şark mûsikimiz günden güne terakki ediyor. Bugün bu sâhada en kudretli muvaffakiyetler gösteren de ancak Türk kadınlığı olmuştur.

Sanâyi'-i nefîsemizin her kısmında daha çok muvaffak olan Türk kadını bu hassâs san'atda da esâslı hatveler atıyor.

Buna en güzel bir istatistik şarkın yegâne mü'essesesi olan Dârülelhânımızın mümtâz üstâdının tâlibâtı olmuştur.

340 senesi konserinde çekilen kıymetli üstâdımız Udî Sedad Bey'in yeni ve değişik âsârı gerek diğer mu'allimlerin parçaları sâmi'inin rûhlarında pek kudretli izler bıraktığı binlerce alkış tûfânından anlaşılıyordu.

Her yerde olduğu gibi şarkda açılan bu mü'essesede bitmez tükenmez bir gayretle Türk kadını millî mûsikinin ihyâsına çalışıyor. Asrın, muhîtin millî mûsiki ihtiyâcını tatmîne kâfi sahhâr nağmeler doğuracak nermin parmaklar dâimâ işliyor. Millî hayâtı bir san'at içinde yaşatmak emelî ile çırpınıyor.

Çünkü yeni Türkiye için azîz cumhûriyet yalnız bir şekl-i tahavvülî yapmadı. Bu tahavvül Türk gençlerinde husûsuyla Türk kadınlarında yeni hisler yeni gâye-i emeller meydâna getirdi....

Şarkda düşünme, çalışma usûlleri emelleri tamâmen değişiyor.

Şarkda kadınlar cansız ve zîynet eşyâsı olmakdan artık çokdan sıyrılıp çıkmıştır.

Uyanan şarkın önünde teceddüd meş'alesiyle yürüyen bu gayyûr kâfile asrın münevver irfânına lâyük bir kadın olmak azmi ile dârülfünûnlara koşuyor ve dâimâ çalışıyor.

Sanâyi'mizin esâslı bir şu'besi olan mûsikimizde de gösterdiği mehâret ve terakki inkâr edilemeyecek hakîkatlerdendir.

Şaziye

Münih’de Bir Konser

Geçenlerde cerâid-i yevmiyenin bahsettiği bir konser vardı. Münih’de bir Türk kıızı kendi başına bir konser vermiş ve azîm bir muvaffakiyât istihsâl etmiş. Bu konser hakkında mütemmim ma’lûmât alabildik: Nimet Vahid Hanım Düyûn-ı Umûmiye Mektûbcusu Vahid Bey’in kerîmesi ve Müze Müdürü [136] merhûm Hamdi Bey’in hafidesidir. Kendisi hemen beş altı senedir Almanya’da vâlidesi ve birâderi ile birlikde ikâmet etmekte olup Avrupa’ya gitmeden İstanbul’da öğrenmeye başladığı piyanoyu tekemmül ettirmiş ve bilâhire 1919’da teganni tahsîline ibtidâr eylemiştir. Sesi muganniyelerin içinde nâdiren tesâdüf olunan (koloranor) – (vokaliz) sesidir. Nâdirâtan olan her şey gibi tabî’i Nimet Hanım’ın sesi de makbûl bir sesdir. Nimet Hanım Münih’de mûsiki mu’allimesi Madam (Buzetti)’den teganni tederrüsüne başlamış ve şimdiye kadar aynı hoca ile devâm etmiştir. Madam Buzetti aynı zamânda mûsiki muharriresi olmakla iştihâr etmiş. Bu sene gınâ tahsîlini ikmâl eden Nimet Hanım kendi hesâbına bir konser tertîb etmiş. Münih’de mûsiki meraklıları Nimet Hanım’ı zâten tanıyorlardı. Hocasının tertîb ettiği talebe konserlerinden herbirine iştirâk etmiş ve geçen kış mevsiminde prenseslerden birinin riyâset ve tertîb ettiği müsâmerelerden birinde numara olarak yalnız Nimet Hanım güzel sesi ile dâhil olmuş. Kendisi öteden beri mûsiki tahsîl etmek ve sonra konser vermeyi şiddetle erzu ediyormuş: İşte bu sene Nimet Hanım en büyük emeline nâil oldu. Lebâleb dolu bir salonda bu Türk kıızı “Lucia di Lammermoor”un büyük aryasını, Mozart’dan, Brahms’dan Volf’dan muhtelif parçalar söyledi. Programın ağır olmasına rağmen Nimet Hanım’ın iktitâf eylediği alkış tûfânı, tebrikleri çiçekleri, ve bilhâssa konserin sonuna kadar kalan mûsiki münekkidlerinin tebrîkâtı ağır vazîfeyi şerefle ifâ ettiğine delîldir. Bu Türk kıızının Avrupa’da böyle azîm muvaffakiyât istihsâl etmesiyle biz vatandaşlar iftihâr ederiz. Aynı zamânda Nimet Hanım’ın orada uzun müddet kalmayıb da İstanbul’a avdet etmesini ve buradaki güzel sesler ile meşgûl olmasını temenni ederiz.

Dârülelhân Şu’ûnu

Tecrübe devresinin hitâmı dolayısıyla mü’essesemize müdâvim tâlibât ve talebenin imtihanları icrâ edilerek talebe-i asliye meyânına dâhil olanlara hüviyet varakası tevzî’ edilmiştir.

Halk Şarkılarına âid memleketin her tarafına gönderilen sũâl varakalarının cevâbları gelmiŐdir. Bunların yakında tedkîkine başlanacak ve netâyici mecmû‘amızla neşredilecektir.

Sâhib-i İmtiyâz ve Mũdîr-i Mes’ũlũ: Fâzıl Hakkı

6.4. Dârülelhân Mecmuası: Dördüncü Sayı

Sene 1

1 Ağustos 1340

Numara 4

Dârülelhân Mecmû'ası

(Dârülelhân) Hey'et-i Tedrisiyesi tarafından iki ayda bir neşredilir

Mecmû'aya aid bi'l-cümle husûsât için müdîr-i mes'ûllerine mürâca'at lâzımdır

Mündericât

Mekteb Mûsikisinde Teceddüd İhtiyâcı	Musa Süreyya
Felix Mendelssohn	Ekrem Besim
Eser-i Mûsikide Milliyet.....	Mahmud Ragıb
Dede Efendi.....	Rauf Yekta
Fransa'da Asrî Mûsiki.....	Cemal Reşid
Mûsiki ve Şi'irde Vezin	Mesud Cemil
Mûsiki-i Millîmiz ve Mûsiki Tadrîsâtımız	Halil Bedii
Dârülelhân Şu'ûnu	

Mecmû'anın adresi: İstanbul-Şehzadebaşı-Dârülelhân

Tevzî' yeri: Bâbîâli Caddesi'nde Sudi Kütübhânesi

Fiyâtı on beş guruşdur

Şehzadebaşı: Evkâf-ı İslâmiye Matba'ası

1340

[137]

Mekteb Mûsikisinde Teceddüd İhtiyâcı

Muharriri

Musa Süreyya

On asır evvel zuhûr eden çok sesli mûsiki, muhtelif tekâmül safhalarından geçdi. Nihâyet polifoni sûretinde hükümrân olmaya başladı. Tek sesli mûsiki artık ortadan kalkmış bulunuyordu. Müte'addid melodilerin aynı zamânda terennümü kulakda yeni bir heyecân ve idrâk husûle getirmiş, tek sesli mûsikinin ahengindeki ibtidâîlik hissedilmeye başlanmışdı. Bir aralık monodi yani tek ses tekrâr meydana çıkdı. Fakat bu ilk basît nağmelerden ibâret değildi. Tek sese müta'addid terennümlü inhinâların müttehid âhenkleri karışyordu. Yeni monodi esâs i'tibârıyla çok sesli mûsikinin bir cephesidir. Alman mûsikişinâslığının meşâhîrinden (Reimann) eserlerinin birinde zamânımızda tek sesli mûsikinin yani âletlerle mugannilerin bir melodiyi aynı ses üzerinden icrâ etmeleri nev'ine benzeyen bir mûsikinin mevcûd olmadığından bahsediyor. Reimann bu sözleriyle bi't-tabî' san'atı mütekâmil medenî milletleri kassetmişti. Filhakîka bugün garbde ve dünyânın diğer müterakki memleketlerinde münhasıran tek sesli mûsikiye tesâdüf edilemez. Asrımızda yalnız geri kalmış milletlerdir ki tek sesle icrâ edilen mûsikinin muttarid âhengiyle iktifâya devâm etmektedirler.

Memleketimizin her sâhada inkılâba ihtiyâcı var. İlim tezâhürâtıyla san'at telkînleri arasındaki tevâzunun şu'ûra müstenid tecerrüdlerle te'mîn edilmesi lâzımdır. Hayâtımızdaki mu'âşeret şerâiti birçok evsâfiyla değişiyor. Zevklerimizde daha yeni ihtiyâclar hâsıl olmuşdur. Artık eski i'tiyâdların muhafazasıyla yaşayamayız. Genç mûsiki mu'allimleri, talebelerine iki, üç sesli şarkılar öğreterek kulakların inceleşen tekâmül ihtiyâcına çalışıyorlar. Bu yoldaki mesâ'ide ciddî muvaffakiyet gösterenlere tesâdüf edilmektedir. İlim ve san'at heyecânı artık mahdûd zevâtın bir imtiyâzı olamaz. Memleketimizde herkes şi'irin mûsikinin, resmin derin hazzından nasîbini almalıdır. Yeni mûsiki, köy şehir hiçbir mâni' ve hudûd tanımayarak vatanın her sâhasına teşmîl edilmek lâzımdır. Geçenlerde Boyçef isminde bir Bulgar mûsiki mu'allimiyle görüşdüm. Bu zât otuz seneden beri aşk ve heyecânla gençlere mûsiki ta'lîm etmiş. Bulgaristan'ın her tarafını gezerek çocuklardan (koro)lar teşkîl etmiş, müte'addid sesli tegannilerin mütefevvik te'sîrini hissettirmiştir. Her memlekette husûsî meziyetleri resmî hayâtın nâfiz nazarları ta'kîb

eder. Bulgar mu'allimi otuz senelik cehdinin mükâfâtına mazhar olmuş, [138] hakkında ciddi, esâslı muvaffakiyetlerinin sırrını, esbâbını havi bir kitâb neşretmişler, memleketin minnet ve şükrân hisleri bu sûretle izhâr ve i'lân edilmiş. Milletimizin civânmerdâne hareketleri hakkında çok misâl buluruz. Bulgarlar'ın bu kadar şinâsâne hareketlerini müstesnâ bir numûne gibi göstermeye muhtâc değiliz.

Reîs-i Cumhûrumuz Gazi Paşa hazretleri çok yüksek bir nüfûz-ı nazarla Dumlupınar'da son devrin sınırlarında ve rûhunda yatan şehâmetin tecelli yerlerinde ictimâ'î teceddüd lüzûmundan mütefekkir ve heyecanlı bir rûhla bahsetmişlerdi. Milletimizin tehzîb ve terbiyesine âmil olacak büyük mü'essirlerden biri mûsikidir. Biz san'atın tahassüsleriyle memleketimizde medenî insanlara lâyıık evsâfı artırmak fırsatını bulacağız. Ma'ârif Vekâleti mekteb mûsikisindeki teceddüd ihtiyâcını hissettirmişdir. Mûsiki mu'allimlerinden mekteplerde söyledikleri şarkıların notalarını istedi. Bunlar bir hey'et vâsıtasıyla tedkîk edildi. Muntehab parçaları ayırdılar. Komisyonunda Mesud Cemil ve Halil Bedii Beyler gibi güzîde iki mu'allim de bulunmuşdu. İntihâblarındaki isâbete emniyet ve i'timâdla mukâbele olunabilir. Vekâlet bu sûretle mûsiki tadrîsâtına yeni bir şîrâze veriyor. San'atlarda yapılacak işleri tasnîf etmek mu'ayyen ve müttehid bir hedefe doğru yürümek kâbil olacaktır. Şimdiye kadar münferid muvaffakiyetler görünüyordu, şimdi şarkıların matbû' vesâitle ta'mîminden vahdet husûle gelecektir. Yalnız yukarıda bahsettiğimiz gibi gençlerde (polifoni)ye karşı bir ülfet-i semî'a hâsıl olması teshîl edilmelidir. Bunun için iki, üç ve dört sesli şarkıları câmi' albümlerin neşrine ihtiyâç vardır. Şimdilik kuvvetli bir hatve atılmak üzere bulunuyor. Gençliğin rûhu müte'addid seslerin terkîbini tahlîl edecek bir kâbiliyete ve kültüre mazhar olmalıdır. Dâhilerin beşeriyete ihdâ ettikleri büyük eserlere karşı kulaklarımızın etrâfında bir Çin Seddi teşekkül etmişti. Şimdi gönüllerimizdeki gözlük ihtiyâcı garb nağmelerinin cereyânıyla hem âhenk olacaktır. Bedî'i zevkimizde husûle gelecek bu tekâmül memleketimizi mutlaka yükseltecek avâmilden biridir.

[139]

Felix Mendelssohn

Mü'ellifi

Kamil Beleg

Mütercimi

Ekrem Besim

4

İki genç kızın taht-ı te'sîrinde olan Mendelssohn Münih'de iki ay ikâmet etti. Orada kibâr âileler nezdinde gerek kendi evinde veyâ umûma mahsûs konserler vererek dâimî bir "gözde" hayâtı geçirdi. Gâh kralın gâh âsilzâdelerin sarâylarında çaldığı vakit kendi ta'bîrinde: nâzırlar ve kontlar kümese girmiş tavuklar gibi birbirinin üstünde idi. Kendi evi ise sâbıkâ dükkân olan bir odadan ibâretti. Oraya memleketin eşrâfından otuz kırk kişi da'vet ederdi yerin darlığına binâen insânları yatağının üstüne oturtur ve bu sûretle sâmi'in koyunlar gibi sıkıştır"dı. Mendelssohn mektûbunda diyor ki: birçok kimseler sofada hatta sokakda kaldı bu daracık odada boğucu bir sıcak vardı. Gürültüyü de ilâve edecek olur iseniz ne güzel bir manzara arz ettiğimizi tasavvur edersiniz. Fakat içki ve yemek zamânı geldiği vakit herkes birbiriyle kardeş oldu. Herkesin ayrı ayrı şerefine içildi. Burada geniş koltukların içinde keyif eden eşrâf temâşâyâ sezâ bir tablo hâlinde idiler. Nihâyet gece yarısından sonra sâ'at bir buçukda dağıldılar".

Şimdi Mendelssohn'u Paris'de görüyoruz. Orada yaşadığı beş ay zarfında mazhar olduğu iltifâtlar, veyâ düçâr olduğu adem-i muvaffakiyât hatta ızdırâbât rûhunda zerre kadar tahavvül icrâ etmemişdir. Ahlâkıdaki sâdeliğini, hoşmeşrebliğini ve çapkınlığını muhâfaza etti. O vakit Paris bed'ıyyât merkezi idi. Hiller o zamânın mûsikisinden bahsederken Auber, Rossini, Cherubini, Meyerbeer, Habeneck, Bayo, Paganini, Chopin, Liszt ve Mendelssohn'un hep bir arada buldukları Paris'i tasvîr ediyor ve diyor ki: Sevgili mûsikimize gelince, bunun için daha iyi bir vaz'iyet tasavvur olunamaz." Hâlbuki Mendelssohn dostu kadar kanâ'atkâr değil. O o kadar da memnûn değildir. Fransız operalarına ve bilhâssa opera güftelerine karşı büyük bir nefret hissetmiştir. "Guillaume Tell" Mendelssohn'a göre "san'atkârâne can sıkıcı"dır. "Fra Diavolo" için şu tarzda idâre-i kelâm ediyor: "Başrâhibe muvaffak oluncaya kadar bütün râhibelerin, kahramânı teshîr için sıra ile gelmeleri; kahramân mechûl bir kuvvetin yardımıyla sevgilisinin odasına [140] girib de onu yere atarak bura halkının şiddetle alkışladığı ve yarın da bütün Almanya'nın alkışlayacağı bir manzara teşkil etmesi; diğer bir operada bir

genç kızın soyunarak ertesi günü evleneceğini teganni ederek anlatması; bunların hepsi halka hoş görünüyor. Fakat bende böyle şeyler için ilhâm olamaz çünkü bayağıdır. Ve zamânımız mutlak bu cins mûsiki istiyor ise ben kilise mûsikisi yazarım.” Fi’l-vâki’ Mendelssohn kilise mûsikisi yazmışdı. Fakat daha güzelini yazmak emelinde idi. O târîhlerde dostu Döveryan’a yazdığı mektûbda (Paul) nâm azîzin hayâtının ba’zı safahâtını manzûm olarak hikâye etmesini mûmâ-ileyhden ricâ etmiş, Döveryan ise ehîbbâsından (Bauer) ve (Schöbring) nâmında iki mütehasısâ mürâca’at etmesini söylemiş. Hakîkaten Schöbring sonraları Pavlos nâm dînî eserin tertîbinde Mendelssohn’a mu’âvenet edecekti.

Felix, Paris’in tiyatrolarından uzak bulunmak üzere konserlere müdâvim idi. Kendisi dâimî bir sâmi’ olmakla ba’zen de fi’ilen iştirâk ediyordu. Bir akşam salonun birinde kendi eseri olan (La minor quartet)inin son parçasını dinler iken yanı başında oturan zât kolunu çekerek demiş ki: senfonilerin birinde de böyle bir geçid vardı. Mendelssohn mütehayyırâne “kimin” diye sormuş. Öteki de cevâben “Canım bu eserin sâhibi olan Beethoven” diye cevâb vermiş. Bu hikâyeyi Mendelssohn kendisi naklettikten sonra” pek acı fakat pek de tatlı idi diyor. Paris’de Mendelssohn pek parlak muvaffakiyât istihsâl etmişdir. Kendinin çekingenliği ve mukâvemetine rağmen Paris onu mağlûb ediyor ve âdetâ sarhoş ediyordu. Oradaki hayâtı tamâmıyla kendine mâl etmiş ve bundan da fevkalâde lezzetyâb oluyordu. “Bir mûsiki fırtınasının içindeyim” diyor. Her yerde gâh kendisi gâh onun eserlerini çalıyorlardı. Hatta “Beethoven”ın rûhuna ithâf olunan dînî bir merâsimde o katetini kilisede çalmışlar. Bu münâsebetle Mendelssohn şöyle yazıyor: “Şimdiye kadar görülmemiş ve işitilmemiş bir saçmadır. Râhibin du’âsı esnâsında benim (eskerçonk) çalınması gülünç idi. Hâlbuki hâzirûn bu mûsikiyi çok güzel ve mâhiyet-i dînîyeyi hâiz buldular. Bu mûsiki hakkında asrımızın sâmi’lerinin kanâ’ati de bu merkezdedir.

Mendelssohn’un en ziyâde hoşuna gittiği mûsiki müsâmereleri kendi şerefine Bayo’nun verdikleridir. Meşhûr kemânı hakkında bu sefer kullandığı lisân son derecede sitâyîşkârdır. Şerefine verilen konserlerden de Habeneck’ın ve konservatuar orkestrasının tertîb ettikleridir. Bu orkestra hakkında Mendelssohn diyor ki: klasik âsârın daha güzel icrâsı mümkün değildir zannederim. Sâzendeler Beethoven’ın senfonilerini icrâ ederken onları mukaddes bir ateş tahrîk ediyor. Tetebbu’ sâyesinde nihâyet üstâdın fikrini idrâk ile onu bütün uluvviyetiyle tefsîr ettiklerinden dolayı [141] iftihâr ediyorlar. Sâmi’îne gelince bu cins mûsikiye hayrân olduklarından şüphe ederim. Çünkü Beethoven’ın âsârına karşı gösterilen cûş ü hurûş ile Haydn ve

Mozart'a karşı takındıkları istihfâfkâr tavırlar tezâd teşkîl eder. Mendelssohn konservatuarda Beethoven'ın (sol) konçertosunu büyük bir muvaffakiyet ile çaldı. Yaz Gecesi Rüyası uvertürü de çok alkışlandı. Bundan mâ'adâ (Reformasyon) senfonisinin de çalınacağı mukarrer iken her ne dense de bundan ferâgat ettiler ve Mendelssohn da biraz muğber oldu. Daha başka kederlerden dolayı Paris'de geçirdiği ilkbahar ona tahammülsüz geldi. Evvelâ sabâvet arkadaşı olan Kemânî "Edward Rich"ın vefâtı Felix'i sarsdı bilhâssa sonra Goethe'nin vefâtı Mendelssohn için bir darbe oldu. Nihâyet hafif bir kolera hastalığından sonra pek sevdiği İngiltere'ye gitti. Orada bütün ehîbbâsı onu teselli etmeye gayret ettiler. En ziyâde Moscheles'in evinde müdâvim idi. İhtiyâr hocası (Zelter) de vefât etti. Yaz da hulûl ediyordu. Mendelssohn Almanya'ya avdet için yola çıkdı. Nihâyet 1832 Haziranında Felix iki sene gaybubetten sonra Leitsieger Strasse'deki evlerine geldiğinde ba'demâ Almanya'da oturmak ve bir Alman mûsikişinâsı olmak azm-i kat'îsinde idi.

Mendelssohn'un Almanya'ya Avdetinden Sonra –Düsseldorf-

1833-1835

"Ecnebi memleketlerinde bu uzun seyâhatin bende bıraktığı en kuvvetli te'sîr vatan aşkıdır" bununla berâber Mendelssohn'un evi ve âilesine karşı beslediği muhabbet bundan az değildi. Bir seyâhatten avdetinde insân ne gibi hisler ile bi-hakkın mütehassis olur ise Mendelssohn da o vaz'iyette idi. Onları kendisi pek iyi ta'rîf ediyor: avdet ettim ve işte iki gündür hepimiz pek sâkin ve tatlı bir hayât yaşıyoruz. Sanki ne seyâhat ne tebeddül vâki' olmuş ne de zamân geçmiş gibidir. Nasıl olub da gittiğimi bir türlü anlayamıyorum ve orada bulduğum dostları hâtırladığım vakit hepsi bana bir masal gibi geliyor. Her adımda seyâhatimin tatlı bir hâtırası canlanıyor. Daha uzaklarda yaşıyorum zannediyorum. Sonra da ebeveynim ve kız kardeşlerimle buluşuyorum ve her işittiğim kelime, bahçede her attığım adım seyâhatimden daha eski olan hâtıralar uyandırıyor. Öyle ki şimdi hiç seyâhat etmemiş gibiyim. Muhtelif hâtıralar birbiriyle karışıyor ben de râhatımı kaybediyorum. Mâzi ile istikbâl mezcoluyor. Fakat mâzinin mâzi olduğuna inanmaya alışmalıyım". Bu mektûbu Felix Moscheles'e hitâben yazmışdır. Birkaç zamân sonra İtalya'dan avdet eden hemşîresi Fanny'e yazdığı mektûbda muhtelif hisleri daha ince bir sûrette tahlîl ediyor: İtalya'da böyle [142] uzun zamân ikâmetten sonra insân nerede oturabilir? Orada herşey o kadar parlaktır ki mukâyeseden husûle gelen tezâd elîmdir. Bizim geçirdiğimiz güzel âile hayâtı Alman kavminin aynasıdır. Bunda da

istikâmeti ma'kûs bir letâfet mevcûddur. Bu hayâtın câzibesi parlak cihazlarında olmayıb sükûnetindedir. Seyâhatlerimden her avdet edişimde, tekrâr görüşmenin sevinci zâil olduktan sonra, hâne-i pederde imrâr ettiğimiz tatlı yeknesak hayâтта seyâhatlerim esnâsında geçirdiğim heyecân ve eğlenenin hastası idim. Ecnebi memleketlerinde iken âile ocağında bıraktığım sevgilileri düşünüyordum fakat avdetimde de unuttuğum boşlukları ve sakat tarafları müşâhede ediyordum

Seyâhatten avdet etmiş bulunan Mendelssohn'a Berlin'de lâyük olduğu mevki' verilmedi. (Teganni Mektebi) müdüriyeti için Zelter'e halef olmak üzere mürâca'at ettiği hâlde iktidârı mutavassıt bir rakîbini ona tercîh ettiler. Rivâyet olunur ki sebebi Hristiyan olduğu için dîn meselesi olmayıb Yahudiliği ve gençliği imiş. Berlinliler onun fazla klasik ve fazla temiz olan san'atına karşı bârid göründüler. Lakin Londra ona sâdik idi ve onu tekrâr çağırıyordu. 1833 senesinde tekrâr oraya gitti Moscheles'in bir çocuğuna isim babalığı ve (İtalyan) senfonisinin icrâsına nezâret etti. Avdetini (Düsseldorf) tarîkiyle ihtiyâr eyledi. 26 ve 27 Mayıs târîhlerinde henüz yirmi dört yaşındaki bu genc On beşinci (Ren) müsâmere-i mu'azzamasını idâre etmek şerefine nâil oldu. (Ren Festivali) nâmındaki bu müsâmereler her sene sırasıyla (Achen, Düsselsorf ve Kolonya[Köln]) şehirleri tarafından Alman mûsikisine karşı îfâ olunan bedî'i ve millî vazîfe-i ubûdiyettir. Felix'in küçük hemşiresi Rebecca bunlar hakkında diyor ki:

“Eski Almanya'nın rüyâsını görmek için Ren festivallerinden bir tanesinde bulunmalı” her hâlde pek genç bir dâhinin böyle mu'azzam bir vazîfeyi îfâ etmesi görülmeye sezâdır. Bu def'a oğlunun mazhar olduğu şân ve şöhrete pederi de şâhid oldu. Mendelssohn tâm ma'nâsıyla eller üstünde götürüldü.

Abraham Mendelssohn bunu şöylece ta'rîf ediyor: her sınıfdan ve her sinnden dört yüz sâzendenin içlerinden en genci olana itâ'at etmesi pek garîb görünüyor. Bu gencin elkâbı ve nişânları bu kadar fakat onları idâre ediyor ve onlara emrediyor. Oğlumuz bizleri çok memnûn edecek hatta Hamburg'da Elbe Nehri kenârındaki evimizin târîhlere geçeceğini zannediyorum.”

Düsseldorf Şehri'ne bu kadar şeref veren bir san'atkâra şehir de mukâbele etti. Orada şehrin mûsiki müdfî-i umûmîliğine intihâb olundu. Londra'da pek kısa bir ikâmeti müte'âkib Mendelssohn Düsseldorf'da yeni vazîfesine mübâşeret eyledi. Tiyatro kilise mûsikisi, konserler hep onun taht-ı nezâretinde idi. Elhânın yegâne âmiri olacaktı. Şehrin kendinde bıraktığı ilk te'sîr fevkalâde [143] oldu. Muhîti müsâ'id buldu. (Schadow)'un ihyâ ettiği Sanâyî'-i Neffise Akademisi en parlak

zamânında idi. O vakit Mendelssohn'u ziyâret etmiş olan Hiller, dostu Schadow'un onda birinci katta iki odayı işgâl ettiğini, (Pavlos) nâm eser-i dînîsine çalıştığı, ressamlar ile kesb-i mu'ârefet ettiğini, bol bol ata bindiğini velhâsıl seçme bir âlem içinde güzel hayât geçirdiğini naklediyor: Düsseldorf o kadar küçük bir şehir ki insân kendini bir odada zannediyor. Bununla berâber hiçbir şey eksik değildir. Opera, teganni cem'iyeti, orkestra, kilise mûsikisi, sâmi'în hatta hatta küçük bir muhâlefet bile mevcûddur. Ben burada bir kral gibi eğleniyorum.”

Yeni mûsiki müdür-i umûmîsinin ilk teveccüh ettiği istikâmet kilise mûsikisine olmuştur. Şehrin süknâsı hemen umûmiyetle Katolik Mezhebi'ne mensûb idi. Mendelssohn ise hakîki kilise mûsikisinin merâsim-i dîniyeye iştirâki lüzûmunu bi-hakkin müdrük idi. Katolik Mezhebi'nde ise mûsikinin en ziyâde münâsebet alması üstâdın fikrini te'yîd eden bir keyfiyettir. Bilhâssa son zamânlarda kilise mûsikisi pek ziyâde ihmâl edilegelmişti. Vazîfesine başladıktan sonra Mendelssohn idâre ettiği ilk âyîn-i rûhânîde pek fazla neş'eli bir parçasını çaldırmak mecbûriyetinde kalmış. Râhibler şikâyete başladığı gibi Katolik olan belediye reîsi de mûsikinin daha iyi olmadığı takdîrde âyînlerde isbât-ı vücûd etmeyeceğini beyân etti. Bu kilise mûsikisini daha iyi bir şekle ifrâğ edebilmek için Mendelssohn civâr şehirlerin kütübhanelerini ziyârete çıkıdı. Filvâki' Alberfield'den, Bonn'dan, Kolonya'dan çok eski İtalya âsârını da berâber getirdi. Bunlar meyânında ez cümle Allegri'nin Miserere, Palestrina'nın improperyaları, Luti'nin âyîn-i rûhânî için vücûda getirdiği âsâr bulunuyordu. İşte bu sûretle Katolik Kiliseleri'nde çalınan âsâr mecmû'ası bir Protestan yediyle bir müddet için tasfiye edildi.

Operada ıslâhât teşebbüsü Mendelssohn'a çok zahmetli oldu ve nihâyet de adem-i muvaffakiyete düçâr oldu. Bu teşebbüsde dostu olan Şâ'ir (Immerman)'ın mu'âvenetine mürâca'at etti ve (Fon Nehriç) nâmında bir mü'ellifi de kendilerine ilhâk ederek “Numûne Temsîlleri” tertîbine girişdiler. Bu temsîllerde de muvaffak olamadılar çünkü bu “Numûne” kelimesi Düsseldorf süknâsını muğber etti. Kendi aleyhlerine birçok dedikodular cereyân etmeye başladı. İlk temsîl “Don Giovanni”inki idi ki bağırmalar, yuhalar ve ıslıklarla karşılandı. (Egmon)'un pruaları o kadar fenâ cereyân ediyor ki Mendelssohn hiddetinden notaları yırttı. Nihâyet (Cherubini'nin “Sucu”) nâm eserinde muvaffak oldular. Hatta tiyatrunun yeniden inşâsı için bir cem'iyet teşekkül etti. Lakin Mendelssohn'un [144] gayreti de münkesir olmuşdu. Tiyatro ve tiyatrodaki insânlara karşı pek az muhabbet besliyordu. Binâen aleyh bu şu'benin müdüriyetini reddetti. Bir de Immerman ile

araları açılmışdı. Netîcesi bir dargınlığa varınca bu işlerde, vakti, zahmetini ve pek samîmi dostlarından birini kaybederek çekildi. Konserlerin tertîb ve idâresinde tâlihi ona yâver oldu. Mu‘azzam eserleri ez cümle (Sezon) ve (Messi)yi çaldırmaya muvaffak oldu. Bu eserler ile temâsı ve onların te’sîri netîcesinde olan (Pavlos)u bitirmişdi. 8 Mart 1835 târîhli bir mektûbunda Mendelssohn diyor ki hemen bir seneden beri mevzû‘ (Paul) olan bir esere çalışıyorum. Gelecek ay zarfında bitireceğimi ümîd ediyorum. Güftesi İncil’den ihrâc edilmiş ve ba‘zı dostlarım tarafından benim için toplanmıştır. Her hâlde eserin hey’et-i mecmû‘ası gâyet ciddi ve mûsikiye uygundur. Nağmâtın istediğim gibi iyi olmasını temenni ediyorum. Her hâlde ben bu eseri pek büyük bir şevk ile vücûda getirdim.

Me’mûriyetine ve oturduğu şehre merbûtiyeti artacağı yerde Felix şikâyete başlamış ve bunları terk etmeyi de tasavvur ediyordu. Mûsiki menba‘larını beklediği gibi bulmadı ve müşâhede ettiği terakkiyât da sa’y ü gayretiyle mütenâsib değildi. 14 Mart 1835 târîhinde Hiller’e şöyle yazıyor: sana i’tirâf edeyim, burada mûsiki husûsunda yapılacak bir şey yoktur. Daha iyi bir orkestra idâre etmeyi şiddetle arzu ediyorum ve başka bir teklîfi de zannedirim kabûl edeceğim. Biliyorsun ki Düsseldorf’daki vazîfeyi kabûl ettiğimde en birinci arzum ba‘zı mühim eserler vücûda getirmek için çalışabilmekliğim idi. Bu eserler Teşrînievvel zarfında yetişmiş bulunacaktır. Şu hâlde vaktimi kaybetmedim. Buradaki ressâmlar çok iyi arkadaşlar ve çok parlak bir hayât sürüyorlar. Süknânın hey’et-i mecmû‘ası mûsikiye müsta‘id fakat şehrin menâbi‘i o kadar mahdûd ki vakit geçtikçe vezâif-i müdürîyet müsemmir olmuyor. Vaktim ve mesâ‘im hebâ oluyor. Orkestradaki çalgıcıların hiçbiri kuvvetli değildir. Bu orkestrayı bir def‘a dinlesen dört beygirin kuvveti seni artık buraya getirmez!”

Düsseldorf’da ikâmeti esnâsında Mendelssohn birkaç def‘a ma‘nevi bir düşkünlüğe düçâr oldu o vakit canı sıkılır, dâimâ mağmûm bir hâlde kendinden şüphe ve nefret ederdi. Bu hastalık belki de hayâli idi. Her hâlde 1832 senesinde bile Moscheles’e mektûblarında şikâyet ediyor: Sana gönderdiğim ba‘zı parçalarda pek zahmetle şifâ bulduğum hastalığın te’sîrâtını göreceksin. Bu hâl sonbahârdan bed’ ile ilkbahâra kadar sürerdi. Ilkbahârda “herşeyi başka türlü görür ve her şeyin ılık ve yeşil olacağını ümîd ederdi” hastalık sathî olmakla [145] ahlâkının ve san‘atının muvâzenesini kat‘iyen ihlâl etmemişdir. Ma‘amâfih bu hâl de tabi‘atının bir rûknü olmakla tercüme-i hâminden bir hissesi vardır.

Mendelssohn'un şöhreti yavaş yavaş bütün Ren havâlisinde ta'ammüm etmişti. 1835 senesinde Kolonya'da icrâ olunan festivali idâre ettikten sonra daha arttı. O vakit Almanya'da vâdi-i mûsikide en ileri gelmiş olan Leipzig Şehri Alman mûsikişinâslarının birincisini kendine rabt etmek istedi. Evvelâ dârülfünûn ona bir kürsü teklîf etti ise de kendisinin san'atta edebiyât felsefe nazariyâtını dâimâ istihfâf ettiğinden hocalığı reddetti. Bu husûsda diyor ki: "San'atta hiç meşgûl olmadığım bir şey varsa o da hikmet-i bedâyi'dir.

Leipzig'de başka bir müessese Mendelssohn'u kendine rabt etmek şerefine nâil oldu. (Gewandhaus)'ın müdüriyetini kabûl etti. Bir san'atkâr için bu mevki'den daha yüksek makâm o vakit Almanya'da mevcûd değildi. 30 Ağustos 1835 târîhinde vazîfe-i cedîdesine mübâşeret eyleyen Mendelssohn'un mesâ'isi, şerefi, ve vefâtıyla kendisine her şehirden daha büyük bir hisse-i iftihâr ayıracak olan Leipzig'de yerleşti.

-5-

Felix Mendelssohn

1835-1837

O vakit Mendelssohn yirmi altı yaşında idi. Daha ancak on iki sene yaşayacaktı. Fakat hayâtının bu son on iki senesi o kadar bolluk içinde geçmiştir ki bu hâl şüphesiz mevti tesrî'e bir sebep olmuştur. Hayâtının son safhası gayr-ı müsâvi bir sûrette üç şehir arasında taksîm olmuştur. Leipzig merkezi ve son merhalesidir. Her seyâhatinden sonra oraya avdet ederdi hatta ölmek için de oraya gitti. Berlin'de dört sene kadar eziyet çekmiş ise de Londra'ya gittiği beş altı def'ada çok iyi hayât geçirdi.

4 Teşrinievvel 1835 târîhinde Mendelssohn ilk def'a olmak üzere (Gewandhaus) orkestrasını idâre etti. Her kıymetli bir kemân kadar tannân olan eski salondaki rahlede iken ve karşısındaki, hakîki zevk-i ciddî bir şeydir" yollu yazıyı gördüğü vakit Düsseldorf'u ve orada ma'rûz kaldığı müşkilâtı, ezâ ve cefâyı unutmuş olsa gerekdir. Nihâyet bol nefes alabiliyordu. Önünde geniş ve serbest bir ufuk açılıyordu. Mesâ'isine ve ilmine bi-hakkin lâyük [146] olan bir sâmi'in kitlesi huzûrunda Almanya'nın birinci orkestrasına kumanda ediyordu. Fakat onun vazîfesi bütün Almanya'yı tekemmül ettirmek ve tedrîs etmekdi. Buna da kendisi kâdirdi. İşte o vakit kendinin bir üstâd, milletinin mûsiki rûhunun üstâdı olduğunu hissetti. Vatanın nâmûsu onun ellerine mevdû' idi. İlk eser olarak (Denizin Sükûtu)'nu

çaldırdı. Bu eser ile Mendelssohn şüphesiz açık ve parlak istikbâlinin bir timsâlini bulmuşdu.

Filhakîka bu son on iki sene zarfında hakîki ve şerefli bir hükümrân hayâtı sürmüştür. Vazîfeye mübâşeretinde umûmî bir müzâheret ile istikbâl olundu ve derhâl kıymetli anâsır ve menâbi'e sâhib oldu; kendine tevdi' olunan mûsiki teşkilâtı evvelâ yırtık, klasiklere âşinâ hatta Beethoven''ın vefâtından on sene sonra üstâdın bütün senfonilerini çalan bir orkestra, dört veyâ beş teganni cem'iyetleri ve pek müstesnâ (amatör) cem'iyetlerinden ibâret idi. Mü'ellif, şef ve piyanist olmak hasebiyle Mendelssohn kendi başına hepsini idâre ediyordu. Her hâlde mü'ellif olarak üstâd âsârıyla yaşıyor. Son iki sıfatına gelince hemşiresi diyor ki "Felix iki def'a şefdir. Şef olarak doğdu ve şef yetişti." Piyanist Mendelssohn Şef Mendelssohn'dan aşağı değildi. Hiller diyor ki: "Onun için piyano çalmak kuşun uçmasına bedeldir." Onu dinler iken insân çalanı unutup çalınan eseri düşünüyordu hatta Gewandhaus da Mozart'ın reminör konçertosunu çaldığı vakit orkestra da bulunan eski bir müzikçi ona aynı salonda aynı konçertoyu Mozart tarafından çalındığını ve ancak Mendelssohn'un onun gibi çaldığını beyân etmişti.

Yukarıda Mendelssohn'un Alman mûsiki rûhunun hükümdârı olduğunu söylemişdik. Lakin kendisi müstebid bir hükümdâr değildi. İlk işi yanına mu'âvin olarak Viyolonist (Ferdinand David)'i almak oldu. Başka mûsikişinâsların âsârından veyâ klasik âsârın kendi eserlerine fâikiyetinden dolayı ihtirâz etmek şöyle dursun birincileri ma'al-memnûniye ikincileri de aşk ile icrâ ettirdi. Denebilir ki Mendelssohn'un uzun müddet devâm eden müdüriyeti zamânında büyük adamlardan hiç kimse, eserlerden hiçbiri, mûsikişinâsların hepsi ona yabancı değildi.

Gewandhaus'ın programlarında o vaktin meşhûr sîmâlarının hepsi mevcûddur. Schumann'ın, Berlioz'un muntazaman isimleri geçiyordu ve 1846 senesinde de Wagner (Tannhäuser) uvertürü ile ihrâz-ı mevki' eyledi. Schumann'ı Mendelssohn san'atkâr olmak i'tibârıyla çok severdi. Fakat belki de Schumann onu sevdiği kadar sevmezdi. Berlioz'un eserlerine karşı pek ziyâde muhabbeti olmadığı hâlde onu evvelâ Roma'da tanımış ve sonra da Leipzig'de hüsn-i kabûl etti. Mendelssohn Berlioz'un muvaffak olması için hiçbir fedâkârlığı esirgemedi.

[147] O vakit henüz vâdi-i san'atta ismi gibi yeni yeni geçen Wagner hakkında Mendelssohn Tanhavzer ve emsâli operaların hem beste hem de güftesini yazmış olan bir adamın alelâde bir san'atkâr olamayacağı kanâ'atinde idi. Wagner de Mendelssohn'un şahsında Alman dehâsının tecelli etmiş olması i'tibârıyla ona

hürmet ederdi. Lakin Mendelssohn'un vefâtından takrîben dört sene sonra aynı adam "Mûsikide Yahudilik" nâm eserinde yine Mendelssohn'u misâl tutarak Yahudilik ile hakîkî dehânın gayr-ı kâbil-i te'lîf olduğunu isbâta çalışmışdı.

Mendelssohn'un vazîfesi pek mütenevvi' idi. Kompozitör, şef ve piyanist, başkalarının eserleriyle kendi eserlerini sıra ile çalmak ve çaldırmak mecbûriyetinde bulunan bu adamın bu kadar fazla işi ve muvaffakiyâtı nasıl başarabilmiş olması şâyân-ı hayrettir. Başarmak şöyle dursun vazîfesine her hâlde fâik olan fa'âliyeti sâyesinde her şeyin teferru'âtıyla meşgûl oluyordu. Genç müdür-i orkestra ve salon konserlerine, târîhi temsillere, koro âsârının icrâsına, meşhûr san'atkârlar tarafından verilen müsâmerelere, mukâvelenâmelerini tanzîme, muhâberâta velhâsıl her şeye nezâret ediyordu. Onun sâyesinde seneden seneye hatta günden güne mûsiki hayâtı tevessu' ediyordu. Bu hayâtı te'mîne kendi eserleri zâten kifâyet ediyordu. 1836 senesinde ilk def'a olarak vaz'-ı sahne olan (Pavlos) yavaş yavaş o kadar meşhûr oldu ki 1837 ve 1838 seneleri Almanya'da (Pavlos) seneleri yâd olundu. Mendelssohn sırf bir mûsikişinâs olmakla kalmıyordu. San'at hayâtının, edebî, içtimâ'î ve âile hayâtına mutâbık olmasını arzu ederdi. Evvelce (Erens)'in âsârını nasıl tercüme etmişse şimdi iki orkestra ta'lîmi arasında (Dante)'nin âsârını tercüme etmeye vakit buluyordu. Etrâfindakiler onu seviyor ve onu arıyordu. Kendi de kibâr alemini çok severdi. 1840 senesinde dostu Moscheles'e şöyle yazıyordu: Leipzig süknâsı o kadar kâbil-i mu'âşeret insânlar ki hiçbir akşam yalnız kalmak mümkün olmuyor.

Ahbâbını da'vet ediyor ben de onları da'vet ediyorum. Almanca, Fransızca ve İngilizce konuşuyoruz bu meyânda kemânlar, ma'denî sazlar ve davullar çalınıyor." Mendelssohn şerefine şehirde köylerde hatta ormanlarda müsâmereler ve konserler verilirdi. Bir ilkbahâr gününde Düsseldorf festivalinden sonra Frankfurt civârında bir ormanda beyâzlar giyinmiş ve çiçeklerle müzeyyen genç kızlarla müteşekkil korolar ormanda onun şerefine müsâmere tertîb etmişlerdi. "Akşam olduktan sonra ağaçlar altından ilk şarkım (Küçük Kuşlar) söylediği vakit ormanın sükûtu içinde o kadar efsunkâr idi ki gözlerim yaşlarla doldu" (Mendelssohn).

Mendelssohn'un hayât-ı içtimâ'îsinin bu kadar parlak ve şerefli olmasına rağmen hayât-ı husûsiyesi [148] zerre kadar haleldâr olmamışdır. 1835 senesinde pederinin vefâtı onu son derece me'yûs ve mükedder etti. Dostlarından Râhib (Bauer) ve (Schopling) onu mümkün olduğu kadar teselli ettiler. Mendelssohn babası hakkında şöyle yazıyordu: "Pederimin vefâtıyla sırf bir baba kaybetmiyorum. O

benim san'atım ve istikbâlim husûsunda bir rehber ve bir müşâvir idi. Son zamânlarda benim hakîkî dostum idi. Ma'ahazâ pederinin vefâtından çok zamân geçmemişdi ki Mendelssohn te'ehhül etti. 1836 senesinde Frankfurt'ta (Cécile Jeanrenaud) ile görüşmüşdü. Kızı derhâl sevdi. Cecil de Mendelssohn'u ihtiyâr ve rûhsuz tasavvur ederken karşısında genç, güzel ve ma'lûmâtlı bir artist görünce onunla alakâdar oldu. 28 Mart 1837'de düğünleri Leipzig'de yapıldı. Bütün şehir âhâlisi Mendelssohn'un sa'âdetine iştirâk etti. Hakîkaten Felix on sene müddetle yani hayâtının sonuna kadar bulutsuz, mes'ûd bir âile hayâtı yaşadı. Bu zamân zarfında Mendelssohn kemân için (konçerto)yu, (Ruy Blas) uvertürünü, (Lobgesang)'ı ve (Elijah) eser-i dînîsini vücûda getirdi. İşte Mendelssohn'un şöhreti ve dehâsı evc-i bâlâyâ vâsıl olmuşdu. Saksonya ve Prusya üstâdı bir türlü paylaşamıyorlardı. Saksonya Kralı kanâ'atkârlığın yeni cülûs eden Prusya Kralı daha müşkilpesende idi. Berlin Sanâyi'-i Nefîse Akademisi'ni dört kısma ayırmış ve mûsiki şu'besinin müdüriyetini, yeni bir konservatuar teşkilini ve umûm konserlerin idâresini Mendelssohn'a tevdi' etmek istiyordu. Vazîfe i'tibârıyla ise Leipzig'de yaptığını burada yeniden te'sîs etmek idi. Fakat bir taraftan kralın gelip geçici fikirlerine pek az i'timâdı vardı diğer taraftan ise senelerden beri ikâmet ettiği Leipzig Şehri'ni terk etmek istemiyordu. Ma'amâfih kralın emrine itâ'at icâb ettiğinden Mendelssohn ve âilesi 1841 senesinde bir sene müddetle Berlin'e gittiler. Bu zamân zarfında Felix çok eziyet çekti. Sarây-ı kralîde bir takım entrikalar, kralın karârsızlığı, evvelce ihzâr olunub hiçbir sebebe istinâden terk olunan projeler üstâdın rûhunu mu'azzeb etti. Bununla berâber istiklâlini az çok muhâfaza etmiş bulunan Mendelssohn sık sık Leipzig'e gidiyordu. Nihâyet Leipzig Konservatuarı'nın resm-i küşâdı 3 Nisan 1843'de icrâ olundu. Mendelssohn bunun için çok çalışmışdı. Fakat mesâ'isi nisbetinde şeref kazandı. Bütün mehâzîrine rağmen Berlin'de Mendelssohn âbı hayât geçiriyordu. Orada âilesi ile birlikde yaşıyordu. Fakat bu mes'ûd âilenin bir rûknü daha nâbedîd olacaktı. 1842 senesinde Mendelssohn'un vâlidesi vefât etti. Arada hâsıl olan boşluk kardeşlerin samîmiyetinin daha kuvvetleştirilmesiyle doldu. Fanny vâlidesinin yerine geçmişti. Evin idâresi şimdi ona müdevverdi. Mâtem devresi geçtikden sonra evleri tekrâr olduğu gibi züvvâra açıldı. Fanny bir Pazar [149] gününden bahsederken diyor ki "bahçede yirmi iki saltanat arabası, salonda sekiz prens ve Liszt vardı" Mendelssohn Berlin'de oturduğu kadar eserler vücûda getirmiştir. Entimon, Atali ve bilhâssa Yaz Gecesi Rüyası'nın orkestra partileri o devrenin mahsûlüdür. Fakat Felix orada temdîd-i ikâmeti muvâfik bulmuyordu

mesâ'isinden hiçbir semere hâsıl edemeyeceğinden emin olduğu için bir takım müzâkerât netîcesinde kralı rencîde etmeden 1845 senesinde Berlin'den müfârekat ile Leipzig'de Gewandhaus'ın müdüriyetini yeniden deruhde etti. Oraya aveti pek parlak oldu. O sene zarfında (1846) Mendelssohn şâheserlerini ikmâl eyledi: (Lavdasyon) ve (Elijah)'den birincisi Liej'de ikincisi ise üstâdın huzûruyla Londra'da çalınmışdı.

1847 senesi ki Mendelssohn'un son senesidir sa'âdetini yıkdı. Frankfurt'dan avdetinde hemşîresinin vefâtı haberi geldi. Bir Mayıs günü genç kadın ertesi günü icrâ edilecek bir konserin ta'lîmini idâre ediyordu. Birden bire bir seylân-ı dem ile yıkıldı ve o akşam vefât etti. Konserde kendisine takdîm edilecek çiçekler cenâzesine gitti.

Hemşîresinin vefâtı Mendelssohn'un ma'neviyâtı üzerine dehşetli bir te'sîr icrâ etmişdir. Çokdan beri tahammülünden fazla çalışan bu adam ma'rûz olduğu felâket netîcesinde çökdü. Zâten arada sırada üç seneden beri baş ağrıları çekiyordu. Râhatsızlığı kesb-i şiddet eyledi. Ma'amâfih yine azmi kırılmamıştı. Bu takım eserler vücûda getirmeye uğraşıyor fakat bir de atâlet devresi geliyordu ki o vakit lakırdı söylemez, mağmûm bilâ-hareket otururdu. Ağlamadan mûsiki dinleyemiyordu. Gewandhaus ta'tilden sonra yeniden açıldığı vakit idâresini deruhde edemeyeceğini anlayarak (Ziz)i tevkîl etti.

1847 senesi bütün Teşrinievvel zarfında bu baş ağrıları devâm ve 28 Teşrinievvel'de hastalığı kesb-i vehâmet etti. 6 gün sonra yani 4 Teşrinisâni 1847 târihinde Mendelssohn belki felc-i dimâgîden belki de sevgili kardeşinin vefâtından mütevellid te'essüre dayanamayarak öldü.

Son

[150]

Eser-i Mûsikide Milliyet

Muharriri

Mahmud Ragıb

Garb tekniği ile yeni eserler bestelemek ihtiyâcını derinden derine duymaya başladık. Halil Bedii Bey arkadaşımızın geçen nüshadaki bir makâlesi de bu lüzûmu esbâbıyla müdâfa'a etti. Fakat, hemen hemen her sâhada olduğu gibi, millî mûsiki mevzû'-i bahs olunca da "millî" kelimesini sû-i isti'mâl ettiğimize delâlet eden mufrit bir nokta-i nazar müdâfi'iliği ortaya çıkmışdır: Halka rücû' lüzûmu üzerinde ifrât ile ısrâr olunuyor. Münhasıran halka rücû' sâyesindedir ki yeni esere milliyet

kokusu zerk edilebileceği iddi'â olunuyor. Ziya Gökalp Bey'in de şiddetle müdâfa' ettiği bu inhisârlı nazariyenin tevlîd edeceği mahzûrları bi'l-münâsebe evvelce de arz etmişim¹⁹. Aynı fikirlerin, aynı ifrât ile, nîm fennî bir şekilde Dârülelhân'ın ilmî mecmû'asına geçmiş olması fikrimin mübhem kaldığına delâlet ediyor. Onun için meseleyi etrâfiyla tefsîre lüzûm görmedim. Milliyet ve hars mefhûmları hakkında daha etrâflı ve sağlam bir fikir edinebilmek için Mehmed İzzet Bey'in "Milliyet Nazariyeleri" isimli eserinin de okunmasını tavsiye ile anlamadığım bir bahis hakkında daha fazla söz söylemekten ictinâb ederim. Şu kadarını söylemekle iktifâ edeceğim ki, bir eser-i san'atın milliyeti, o eser-i san'at üzerinde mü'essir olan muhît, zamân, ırk, hissiyât, an'ane gibi te'sîrlere netîcesinde esâsen mu'ayyendir. Binâen aleyh; yetişecek bestekârlarımıza halkdan iktibâs (ri'âyeti mecbûrî) inhisârlı bir sâha olarak değil, îcâbında kâbil-i istifâde ve arzuya muhavvel bir yol olarak irâ'e edebiliriz. Meseleyi daha iyi tanzîh edebilmiş olmak için Avrupalı bestekârların bu husûsda ne dereceye kadar müfrit olduğunu târîh ile ta'kîb ederek arz etmek istiyorum.

Garb târîh-i mûsikisini tedkîk edince görürüz ki mâziye rücû' kadar halka doğru gerilemek de bestekârlara yeni kuvvet hamleleri vermiş, san'atın önüne yenilik sâhaları açmıştır. Meselâ eski Yunan dramlarını tahattur nasıl operanın te'essüsünü intâc etti ise, esâs i'tibarıyla yine mâzinin [151] ibtidâi sâfiyetlerine rücû' demek olan halk seslerinden istifâdede san'ata ibtidâi sâfiyetlerden mülhem hudûdsuz mezâyâ bahş etmiştir.

Halkdan çıkan mü'ellifleri [ki aynı zamânda hem şâ'ir, hem de mûsikîşinâs olur] bugün unutulmuş olan şarkılara, veyâ esbâb-ı husûsiye nefîcesinde popüler kalmış bir parça, ve yâhûd armoni ve melodisi i'tibarıyla anlaşılması kolay olduğu için âmiyâne bir tavır iktisâb etmiş bir gınâya halk şarkısı (Ghanson populaire) ismi verilir. Sonuncu nev'i ilk def'a olarak bestekâr "Schulz" tarafından ta'mîm edilmiştir: 1782; Lieder in Volkston savti melodinin, asıl "Lied"nin menşe'i halk şarkısı olup aynı zengin hazînedeki istifâde sâyesinde mükerreren tâze hayât bulmuştur.... Flemenkliler'in, Fransızlar'ın, Almanlar'ın on beş ve on altıncı asırlardaki polifonik san'atı halk şarkısını hemen hemen yegâne temel olarak kullanmıştır. Nihâyet, yine halk san'atına rücû' sâyesindedir ki "Lied" on sekizinci asırda tekrâr tâzelenmiştir. Bundan başka, Fransız, Alman, İtalyan polifonik

¹⁹ *Millî Mecmû'a*, numara 15, 29 Mayıs 1340.

şarkılarının on beşinci ve on altıncı asra âid olan büyük bir kısmı doğrudan doğruya halk şarkıları gibi telakki olunabilir. Forester, Ot ve sâir mûsikişinâslar bu şarkıları cem‘ etmişlerdir. Hülâsa, halk şarkısının târîhî husûsî tettebbu‘lara bi-hakkin kesb-i liyâkat etmiş ve bu alâka günden güne de tezâyüd etmekte bulunmuştur. İspanyollar, halk şarkılarını cem‘ etmek teşebbüsünde bulunan ilk millettir. Müte‘âkıben Fransız, İsviçreli, Alman, İskandinavyalı, İngiliz, Flemenkli, mûsikişinâslar kendi memleketleri halk şarkılarını cem‘ ve neşr etmişlerdir. “Oberi”nin yazdığı *Essai d’une bibliographie de la chanson populaire en Europe (1059)* kitâbı mühimdir. Halk şarkıları i‘tibârıyla Garbî Avrupa’dan yüz bin kere fazla zengin ve orijinal olan şarkı Avrupa milletleri de garbî taklîden kendi millî şarkılarını toplayıp neşretmeye başladılar. En büyük mûsikişinâsların mu‘âveneti ile Ruslar’ın, Lehler’in Çekler’in Hırvatlar’ın, Macarlar’ın mükemmel şarkı mecmû‘alarını birbiri arkasından sâha-i intişâra koyduklarını biliyoruz. 1918’den evvel Macaristan mûsiki halkiyatçılığı i‘tibârıyla en şâyân-ı dikkat memleketlerden biri idi. Avrupa’da, Rusya ile Balkanlar müstesnâ olmak üzere, hiçbir kıt‘a bu sâhada ona rakîb olamazdı. Macarlardan halk şarkısı toplamak husûsunda ilk müteşebbis “Belavikar” [?] ismindeki muharrir ve folklorist olub mûsiki bilmediği hâlde gramofon yardımıyla ilk cem‘lerde bulunmuştu. Mösyö “Zoltán Kodály” ile diğer iki üç genç beştekar o teşebbüsü ta‘kîb edenler oldu. Şu sûretle ilk hamlede sekiz bin melodi cem‘ edildi! “Macar halkı mûsikisi” hakkında (Béla Bartók)’un yazdığı [152] eser mühimdir²⁰..... İşte bu halk nağmelerinden istifâde husûsunda da Şarkî Avrupa milletleri Garbî Avrupa’yı vâsi‘ mikyâsda taklîdden başka bir şey yapmadı.

Avrupalı bestekârlar, halk seslerinden az veyâ çok istifâde edişlerine göre üç zümreye ayrılabilir:

1- Esâsen mevcûd halk şarkılarını hiç tahrîf etmeden mümkün mertebe armonik bir kisveye büründürmek ve bu sûretlerin köylerin sâf, hassâs , basît orijinal seslerini zümre-i münevvereye dinletmektir. Bu takdîrde, meselâ Ruslar’ın vaktiyle yalnız bandura, gudok, gusli, balalayka, dudka, valikaya gibi kadîm sazlarıyla çaldığı eski nağmelerinin piyano, orkestra gibi modern vesâit ile çalınmasına ve herkesin istifâdesinin te’minine yol bulunmuştur, Balakirev, Rimsky-Korsakov, Çaykovski, Lissenko taraflarından armonize edilmiş “Halk Şarkıları Mecmû‘ası” en kıymetli misâlleri ihtivâ eder.

²⁰ La revue Musicale, No: 20 Monde 1921

İsveç ve Norveçliler, İrlandalılar, ilh. de bu tarzda güzel nota külliyâtları neşr etmişlerdir; salonlarında dâimâ hürmet ve rağbetle dinlenir... Bi'l-münâsebe şu mühim noktayı arz etmek isterim ki ilk modern Rus bestekârları mevcûd halk eserlerini armonize etmek husûsunda son derecede müşkilât çekiyordu. Çünkü bilhâssa şimâlî ve vasatî Rusya halk nağmeleri büsbütün homofonik idi ve armoni ile mukaddemâ hiçbir anlaşma fırsatına nâil olamamışdı. Rus halk mûsikisi meselâ Lehistan, Bohemya ve Macaristan halk mûsikileri gibi garbın mütemâdi te'sîrâtı ile çokdan beri ve tamâmen tadrîcî bir sûrette armonik bir kisveye bürünmüş değildi [Macaristan bu sâhada Çingene zevkinin indî fakat emsâlsiz mezâyâsının hizmetlerine medyûndur]. Binâen aleyh ilk armonist Rus bestekârları çok müşkilât çekti. Meselâ "Glinka" Rus melodilerini tabî'î olanlarını bozmadan armonize etmek husûsunda tahayyül ettiği yeni bir armonizasyon usûlünün ana hatlarını uzun müddet beyhûde yere aradı, hatta tâm elli iki yaşında iken eski hocası Dehn'in yanına, Berlin'e, giderek bu müşkil meseleyi onunla birlikde halle de uğraşdı ise de muvaffak olamadan ertesi sene öldü (1857). Her hâlde müte'âkıben yapılan armonizasyonlarda eski melodilerin cüz'î tahavvülleri bahâne me'âl oldu. Ba'zı bestekârlar da halk şarkılarını armonize ederken aldıkları mekteb terbiyesinin te'sîri altında kalarak şarkılara ecnebi havası ilkâ etmiştir: Meselâ, İspanyol Bestekârı "Bradier" memleketin mühim bir yekûndaki halk melodilerini pek çok İtalyanlaştırarak neşr etmiştir. Bütün bu müşkiller, Anadolu seslerini armonize etmek iste[153]diğimiz takdîrde, bilmeden, fakat çok etrâflı düşünerek çalışmamızı mûcib olması lâzım gelir.

2- Birçok eski veya yeni bestekârlar da halk şarkılarında karakteristik olan, tekerrürleri ile halk arasında kazandığı mevki'î gösteren tema ve motifleri ele alarak ba'zı eserlerini müstakilen onlarla işlemeye çalışmıştır. Mezkûr bestekârlar yalnız kendi millî halk seslerini değil, ba'zen beğendikleri ecnebi halk motiflerini de – alekser seyâhatleri hâtırası olarak- unsur-ı ibtidâî olarak kullanmışlardır. Macaristanlı "Liszt" (rapsodi)lerinde; Alman "Brahms" (Macar Dansları)'nda aynı işçilikden başka bir şey yapmadılar. Ruslar bu sâhada en iler giden millet oldu: bütün Rus bestekârları diyemeyiz, fakat ekseriyeti, cidden orijinal eserlerini acak bu sâyede inşâ edebildi. Glinka, muvaffakiyete îsâl edemediği müfrit teşebbüslerine rağmen, bu ikinci yolda emsâlsiz muvaffakiyetler kazandı. Glinka, ta'assubunu o derece mâhirâne idâre etmişdi ki, eserleri içinde esen Rusluk havasını "Leh" elhânına mahsûs tarz ve havâdan uzak tutabildi. Millî Rus Mektebi'nin mü'essisi oldu...

“Mussorgski”nin Yesus Navin isimli nefis kantatı ve “Beşler” denilen beş şerîk Rus bestekârından i‘tibâren meydâna getirilmiş birçok şâheserler hep halk temleri üzerinde şahsiyet ilâvesi ile yapılmış üstâdâne işçiliklerdir...

3- Bu sınıfa dâhil olan bestekârlar, san‘atın beşerîliğinden başka hiçbir basît telakki ve felsefesini düşünememiş, dâimâ dehânın hudûdsuz âlemi içinde çalışmış olan lâyemût üstâdlardır.... Onlar da halkı düşünmüşlerdir; fakat ne vakit? Halka inmek, mu‘ayyen anlarda onları kendi âlemleri ile samîmîleşdirmek, önlerine kendi âlemleri ile yerleşdirecek birer ışık ve menfes açmak ihtiyâcını duydukları zamân yaparlar. Köy âlemlerinden küçük bir sahne, yerli veyâ ecnebi halk sesinin eserde yer bulmasına sebep olur. Operada dâimâ fırsat düşer: birinci sınıf muhtelif bestekârların ve bu meyânda Rossini’nin eserlerinde Venedik sandalcılarına mahsûs orijinal barkarul havalarından meşhûrlarının idhâl edilmiş olduğunu biliyoruz. Bestekâr “Méhul” “Toledli İki A‘mâ” operasının uvertüründe, “Bizet” (Carmen) operasında İspanyol melodileri kullanmış; Bestekâr “Saint-Saëns” şarkı melodilerinden istifâde etmiştir.... Alman Romantikleri aynı iktibâslarda bulunmuşlardır: Weber, Beethoven, Schubert bu meyândadır... Almanya’nın eski klasik bestekârları da halk nağmelerinden istifâde etmiştir: meselâ “Telemann” 1729’da yazdığı tercüme-i hâl-i zâtiyesinde diyor ki “Mûsikideki üslûblarıma gelince –(“Üslûbum” demiyor)- onlar ma‘lûmdur. Evvelâ Leh üslûbu, sonra Fransız üslûbu ve bilhâssa İtalyan üslûbudur. Son sâhada en çok [154] şey yazdım. (Sorau) ve (Playze) de bulunurken Leh mûsikisini “bütün letâfet ve haşyesi” ile tanıdı: “Hülâsa-i kelâm, diyor” eğer kullanılması bilirse bu mûsikide iyi olan çok şeyler vardır.... Leh mûsikisi bilâhire hatta birçok ciddi eserlerimde işime yaramıştır. Sonradan aynı üslûbda büyük konserler ve triolar yazarak sonunda cümlesini birer İtalyan libâsı ile iksâ ettim....” Metodik sonatlarında Kleine Kammermusic’in de o mûsikinin izleri bulunmuştur... Saksonya tarîkiyledir ki –çünkü oranın hükümdârı aynı zamânda Lehistan Kralı idi- Leh mûsikisi Almanya’da da intişâr etmişti. (Haas) gibi İtalyanlaşmış bir bestekâr bile o mûsiki ile alâkadâr olmuşdu... Tedkîkât-ı âhire netîcesinde ana baba Hırvat olduğunu anladığımız Alman bestekârı “Haydn”ın da eserlerinin birçok yerinde Hırvat halk melodilerinden istifâde etmiş olduğunu anlıyoruz: “Mi bemol major” senfonisinin finali Hırvatistan, Dalmaçya, Karniyol taraflarında elan kullanılan bir İslav şarkısının aynıdır. Yalnız temler ve motifler i‘tibârıyla değil, mûsikisinin kendine mahsûs tasavvutunda da İslavlık hissi gâlibdir. Senfoni finallerinin birçoğu

İslav (Kolo)larını hâtırlamaktadır... Ruslar'dan da (Çaykovski)'yi bu sınıf dühât arasında görüyoruz...

İşte bestekâr olmak isteyen bir genç dâimâ bu üç zümreyi gözü önünde bulundurmalıdır. Esâsen bu san'atkârın muhîtinden aldığı ilk terbiye ve telkînlerdir ki onu muhtelif sâhalardan birine celb eder. Ma'lûm bu i'tibârla talebesinin ahvâl-i rûhiyesine ve fikrî temâyüllerine dikkat ederek kendisine ona göre terbiye vermelidir. Meselâ (Glinka)'nın Alman hocası "Dehn", talebesinin millî orijinalitesini farketmiş ve onu Rus mûsikisi bestelemek üzere yetiştirmişdi. Binâen aleyh yetişecek bestekârlarımıza bilâ-istisnâ tek bir yol göstermekle, birçoklarını zevklerine muhâlîf ve netîcede müsmir olmayacak yollara sevk etmiş oluruz... Hülâsa, Anadolu melodilerinin tesbît edildiğini, zeybek havalarının en mükemmel şerâit altında armonize edildiğini, yanık Anadolu motifleri ile yanık mûsikiler [Anadolu sesi, alekser hatta münhasıran "yanık" oluşu ile muttasıfır] bestelendiğini görmek şâyân-ı arzudur; bâ-husûs ki bu mesâ'i halkı ciddî mûsikilere doğru terbiyevî bir adımda ilerletmek gibi çok mühim bir faydayı mûcib olabilir.

Fakat beşerî felsefe-i san'at ve o felsefenin eserleri mevzû'-i bahis olunca iş değişir. O eserlerde halk seslerinden muktebas, yani esâsen mevcûd motiflerin inhisârı rolü mevzû'-i bahis olamaz. Hürriyet tefekkür ve ibdâ' hâkim-i mutlak olur. Millî köylü ve dağlı seslerinin müntehab motif ve temaları lüzûmunda kullanılacak birer yenilik ve orijinalite vâsıtası olmakla kalır.

[155] Yeni eserlerimizde orijinal olmak üzere kullanacağımız motif, tema, melodi me'hâzları mevzû'-i bahis olunca müfrit düşünürüz. Zünkü milliyet mevzû'-i bahis olunca hars denilen ismi var, cismi yok bir mefhûmu düşünürüz. Anadolu melodileri Asya Türkleri'ne hâs orijinaliteyi muhâfaza ediyor, hâlbuki İstanbul mûsikisi Acem, Bizans nağmelerinin halîtası imiş! Bu telakki tamâmen yanlıştır. Çünkü eser-i mûsiki eser-i edebî gibi mazbût ve ibtidâî şekilleriyle mahfûz yaşayamaz. Anadolu mûsikisi de İstanbul mûsikisi kadar mahlût bir mûsikidir. Bu ihtilât evvelâ ırkî ihtilâtlar netîcesi olarak, sonra da devirlerin ve şehirlerin te'sîriyle kendi kendine hâsıl olmuştur. Askerlik, münâkalelere en büyük sebep olur. (Béla Bartók) Macar halk melodilerini üç kısma ayırıyor: 1-Kadîm üslûb-ı mûsikiyi temsil eden kısım; 2- Evvelkilerle hem-cins üslûba mâlik olmayan melodiler; 3- Modern üslûbu teşkîl eden kısım... Bu i'tibârla İspanya halk mûsikisi de şâyân-ı dikkattir; târîh ma'lûmdur; 711'de Vizigot Kralı Roderik mağlûb olmuştu ve hemen hemen bütün İspanya Araplar'ın eline düşmüştü. Bu zafer, ki şibh-i cezîrede gayr-ı kâbil-i

izâle izler bırakmışdı, İspanyol mûsikisine yeni tarzda şarklılık hâssası vermişdi. Araplar mûsikiyi neşrediyorlardı; Mugannileri, sâzendeleri, bestekârları ve mu'allimleri vardı; İspanya'da mektebler açdılar ki en meşhuru Ali İbni Nâfi Sercac tarafından te'sîs olunarak oğlu Abdurrahman tarafından idâme ettirildi, müte'addid talebeler yetiştirildi. Bu mekteplerde yalnız teganni değil, saz da öğretiliyordu. İspanyollar ve onları müte'âkib Fransızlar'ın uzun zamân "kitâre moresk" tesmiye etmiş olduğu kitâredir. İbn Haldun Endülüs mûsikisi hakkında bize epeyce ma'lûmât vererek Türk kopuzlarına kadar birçok İslâm âlemi sazlarının İspanya'da müsta'mel olduğunu ve halk mûsikilerinin ba'zı şekli farklarını bildiriyor. İşte bu küllî Arap te'sîri altında olarak, İspanyol halk ve köylü şarkılarının bile iktisâb ettiği oryantal husûsiyet elân bârizdir. Anadolu'yu ona göre düşünebiliriz. Hülâsa halk elhânından istifâde mevzû-i bahis olunca millî olarak elimizde mevcûd bütün menâbi'den istifâde edebiliriz. Elyevm türlü millî mûsikiyeye mâlik bulunuyoruz:

1- Anadolu mûsikisi.

2- Şehirlere mahsûs olan eski havâss mûsikisinin mâba'dı yani (İnce saz mûsikisi)dir.

Bu mûsikilerin en birincisi köylüyü alâkadâr ederken diğeri de şehirlerin yalnız halk tabakasına, gayr-ı mütefekkirler sınıfına inhisâr etmeye başlamışdır. Birincisi mübtedi diğeri ise skolastikdir. [156] Daha doğrusu asrın felsefe-i san'atı muvâcehesinde her ikisi de ibtidâidir. Çünkü; her şeyden sarf-ı nazar, yalnız enfesî, derûnî bir mûsikidir; âfâkı (Obyektif) bir san'at değildirler. Fakat her ikisi de (millî)dir; çünkü millî hayâtlarımızın ihtiyâcları ve nev'ileri eserdirler; bizim rûhumuzdan doğmuşlardır. Bu iki nev'i mûsikimizin muhâfazasına dikkat ederken yeni eserlerimiz için aramızdaki an'anevî nüfûz ve mevki'lerinden de istifâde edebiliriz.

Bundan sonra; motiflerin intihâbı, isti'mâli nasıl olur? Yalnız bize mahsûs nağme terkîbleri ile orijinal ritimleri nasıl isti'mâl edebiliriz? Arupalılar şark motiflerini kullanırken ne gibi usûller ve kavâ'idde istisnâlar ihdâs etmişlerdir? Bu husûsda ilmî olarak yazılmış te'lifler nelerdir? Gibi birçok şâyân-ı tedkîk ve tetebbu' mevzû'lar önümüze açılıyor ki gelecek bir iki makâlem ile o cihetleri de tesbîte çalışarak bizzât yaptığım ba'zı armonizayon tecrübelerini îzâhâtı ile berâber neşredeceğim. Bu sâhayı bütün etrâfıyla bilmemiz hakîkaten elzemdir. Binâen aleyh bütün alâkadârların daha ciddî etüdler neşretmesini temenni ederiz. Şu makâle

mevzû‘u üzerine nazar-ı dikkati kâfi derecede celb edebilirse beklediği mükâfâtı görmüş olur.

20 Temmuz 1924

MihalzâdeMahmud Ragıb

[157]

Meşhûr Türk Bestekârları

Dede Efendi

Muharriri

Rauf Yekta

4

1248 târîhinde icrâ kılınan sûr-ı hümâyûn şenlikleri hitâm bulduktan sonra filhakîka (Dede Efendi) Yenikapı Mevlevihânesi’ndeki hücre-i dervîşânesindeki muhît-i sükûnuna çekilmiş ve sûr-ı hümâyundan mukaddem bestelemeyi tasavvur ettiği (Sabâ bûselik) âyîniyle iştigâle başlamış idi.

Bu âyîn-i şerîf (Dede)’nin te’lîf-i nağmât fenninde mertebe-i kemâle vüsûlünü gösterir bir eser-i alelâdedir. Vâkı‘a Dede’nin bütün âyînleri başka başka nikât-ı nazardan mezeyât-ı mahsûsayı hâiz birer san‘at eserleridir; lakin (Sabâ bûselik) âyîni üslûbundaki debdebe ve ihtîşâm, tavır ve edâsındaki asâlet-i ifâde, bestenin güfte ile tamâmî-i tetâbukundaki muvaffakiyet-i hârikulâde i‘tibârıyla cidden mümtâz ve müstesnâ bir mevki‘ sâhibidir. Bu âyîn, ehil ve erbâbı tarafından okunacak olursa, daha başlanırken sâmi‘inden hassâs, mûsiki güzelliklerini müdrîk zevât üzerinde pek rûh-nüvâz bir te’sîr husûle getirir. Âyînin kırâ’ati devâm ettikçe bu te’sîr-i ibtidâî artar, eksilmez; bestenin her satırında inkişâf eden yeni yeni müzâhir lihye karşısında sâmi‘ de rûhunun derece derece yükselerek nâmütenâhi avâlim-i rûhâniyeye su‘ûd ettiğini duyar. Elhâsıl Sabâ Bûselik âyîni öyle bir şâheserdir ki (Dede Efendi) nâmının tâ kıyâm-ı haşre kadar kıymet-şinâs lisânlarda hürmetle yâd ve tezkârına sebep olacaktır. Doğrusu muvaffakiyet ve mazhariyetin bu derecesi biz fânilerce şâyân-ı gıbtadır.

(Sabâ Bûselik) âyîni için (Dede)’nin intihâb ettiği güfteler de bilhâssa ma‘nidârdır. (Hazret-i Mevlânâ)’nın meşhûr:

Ateş-i nezend dür dil-i mâ ila hû
Halli nekend menzil-i ma ila hû
Ger âlemyân cümle tabîbân bâşed
Halli nekend müşkil-i mâ ilâ hû

Rubâ'isi "Beste-i kadîm" nâmıyla ma'rûf âyînlerden (Hüseyni) ile (Nâyî Osman Dede) merhûmun (Rast), (Uşşâk) ve (Çârgâh) âyînlerinde bestelenmiş iken (Dede) bu rubâ'iyi hissiyât-ı muvahhidânesine o kadar muvâfık bulmuşdur ki (Sabâ Bûselik) âyînini de bu rubâ'î ile başlamakdan kendini alamamıştır.

[158] Bu rubâ'idin sonra (Dede), şu'arây-ı Mevleviye'den (Gülşen-i Tevhîd) nâzımı Hazret-i (Şâhidi)'nin bir manzûmesinden intihâb ettiği:

Hey hey ne acâib bezemiş hüsle bâri
Bu sûret-i yârı bu nakş ü nigârı
Her ehl-i nazar kim göre tahsîn ola kârı
Bu çeşm ü azârı kalmaya karârı

Ebyât-ı âşıkânesini (Bûselik) makâmında ve mevzû' ile mütenâsib dervîşâne edâ ile terennüm etmiş ve yine aynı manzûmeden:

Uşşâkı katâr eyledi aşk içre Muhammed
Ol şâh-ı mümecced ol matlab u maksad

Beytinin nihâyetinde "sehl-i mümteni" ta'bîrine mâsdak olarak makâm-ı "Hicaz"a geçer geçmez kezalik hayret-bahş bir suhûlet-i temzîckârî ile açığıverdiği bir (segâh) perdesiyle:

Ey üştur-ı dil sen ola gör pîş-i katârı
Çek aşk ile bâri bî-verd ile hârı

Beytinde (Hüzzâm) makâmına intikâl etmiş ve âyînin en şâyân-ı dikkat bir parçası olan:

Ben bilmez idim gizli ayân hep sen imişsin
Tenlerde ve cânlarda nihân hep sen imişsin
Senden bu cihân içre nişân ister idim ben
Âhir bunu bildim ki cihân hep sen imişsin

Rubâ'isini de (Hicâzkâr) makâmının o zamâna kadar misli nâ-mesbûk bir tarzıyla bestelemiştir.

"Vahdet-i vücûd" akîde-i sûfîyânesini belîğ bir lisânla tasvîr eden bu rubâ'inin bestesi (Dede)'nin mûsikideki kudret-i i'câz-nümâsının parlak misâllerinden biridir; her mısrâ'ın nihâyetine ilâve ettiği:

Yâr yâr ma'bûdum Allah

Tevşîhât-ı tahlîlkârîsi ise -kıymetdâr bir manzûme-i cevherînin ötesine berisine serpiştirilip temâşâsı gözleri kamaşdıran ateşîn la'lpâreler gibi- sâmi'ayı pek

vicdângîr bir sûrette tenşît eden tersî'at makâmında olarak cidden rûh-perver bir letâfeti hâizdir.

(Sabâ Bûselik) âyîni bestesinin bu noktasına kadar âsârı hayretle görülen kudret-i bestekârı kâfi değilmiş gibi (Dede)'nin bî-pâyân dehây-ı mûsikisinin yüksek tezâhürâtından birine bundan sonra şâhid oluyoruz. (Ben bilmez idim....) rubâ'isini müte'âkib Dede Efendi yine (Hazret-i Mevlânâ)'nın:

[159] “Resîdem ber leb-i deryâ bedidem hû vü yâ menhû”

mısrâ'ıyla başlayan gazellerinden müntehab bir kıt'ayı bestelemek ve bununla (Sabâ Bûselik) âyîninin birinci bendini hitâma erdirmek istiyordu. Pekâlâ bir fikr-i tasavvufu ihtivâ eden bu kıt'ayı şüphesiz (Dede) dahi mevzû'un uluvviyetiyle mütenâsib olarak besteleyecek idi. Filhakîka bu mısrâ'ı okuyan bir mûsikişinâsın gözü önünde muktedir bir ressâm tarafından yapılmış şöyle bir levhanın canlanmaması kâbil değil idi:

“Vâsi' bir deniz; nazar, ufka kadar uzandığı hâlde mu'azzam, mühîb dalgalardan başka hiçbir hâile tesâdüf etmiyor. Sâhilde hakâyık-ı eşyâyı gören gözlere sâhib bir merd-i dil-âgâh bu ulvî manzara karşısında kudret-i bâlige-i samadâniyenin tecelliyâtından, daha doğrusu bizzât “hû veyâ men hû”dan başka bir şey görmediği cihetle vecde gelerek vakfegîr istiğrâk olmuş düşünüyor...”

Bu ma'nevi ve hayâlî tabloyu mûsiki ile ifâde için Dede (bayâtî arebân) makâmını münâsib bulmuşdur. (Muhayyer) perdesi üzerinde yapılacak medfid nağmeler, o fesahat-sarây-ı emvâcî bütün enginliğiyle tasvîre muktedir olacak, makâmın karârındaki (kârcigâr) nağmeleri (hû veyâ men hû) mazmûnunu niyâzmenâne ve ubûdiyetkârâne ifâde eyleyecek idi. Lakin işin müşkil bir ciheti kalıyordu ki o da evvelki rubâ'inin bestelendiği (Hicâzkâr) ile onu ta'kîb edecek (bayâtî arebân) makâmları arasında gerek karârgâh, gerek tavır ve seyr i'tibârıyla mevcûd olan muhâlefet ve mübâyenet idi; binâen aleyh birden bire bu makâmların birincisinden ikincisine geçmek halli güç bir mesele-i mûsikiye idi. İşte (Dede) kudret-i dâhiyânesinin yüksek bir misâlini de burada göstermiş ve:

Dost dost maksûdum Allah âh pîrim destgîrîm

Mahbûb-ı men âh pîrim destgîrîm mahbûb-ı men

Terennümleri arasında pîr-i mûkerreminin rûhâniyetine sığınarak ettiği bir hamle ile bu müşkili de kolayca halledib (Bayâtî Arabân)a vâsi' bir zemîn hâzırlamışdır.

(Dede)'nin muvaffakiyâtını tetvîc eden bu son kıt'anın bestesinden sonra (Nevâ) âyînine geçilerek bu âyînin cidden parlak olan ikinci, üçüncü ve dördüncü bendleri okunurken ki şu hâlde (Sabâ Bûselik) âyîni bir selâmdan ibâret kalmış olur.

(Sabâ Bûselik)in bestesi ikmâl olununca (Dede) hoş-elhân telâmîzine yeni âyînini geçmiş ve 1249 senesi Recebi'nin guresine müsâdif bir Perşembe günü (Yenikapı) Mevlevihânesi'nde kudümzenbaşılık mevki'inde kendisi bulunduğu hâlde âyînin mutantan sûrette okunmasına riyâset etmiştir.

[160] Rivâyet olduğuna göre Dede Efendi'ye (hüzzâm) makâmı pek ziyâde te'sîr edermiş; hatta bu makâmdan (Kömürcüzâde Hâfız Efendi)'nin:

Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme

Güfteli (Remel) murabba'ını ilk def'a dinlediği vakit (Dede) fart-ı te'essüründen gözyaşlarını zabt edememiş, hazîn hazîn ağlamıştır.

Bu sebeble (Hüzzâm)dan bir âyîn-i şerîf bestelemeyi kendisi arzu ettiği gibi üstâdın bu makâma fart-ı incizâbını bilen nefâyis-perverler dahi husûle geleceği tabî'i olan bedî'a-i lahniye ile bir ân evvel teşnîf-ezân edebilmek için bu husûsda (Dede)'yi teşvîkden hâli kalmıyorlar idi. Ancak o sıralarda 1249 senesi Ramazânının hulûlü takarrüb etmiş idi ve bu münâsebetle (Dede) sarâydaki ser-mü'ezzinlik vazîfesine müte'allik hazırlıklarda bulunmaya lüzûm görüyor idi; binâen aleyh (hüzzâm) âyîninin bestelenmesini bayrâm ertesine ta'like mecbûr oldu.

Dede, (Mahmud-ı Sâni)'ye kıldıracağı "terâvîh" namâzlarında okunmak için bir taraftan yeni "ilahi"ler besteliyor, diğer taraftan bunları sarây mü'ezzinlerine meşk ediyor idi. Nihâyet mübârek mâh-ı gufrân gelib çattı.

Ol târîhde (Mahmud-ı Sâni)'nin Başımâmı Anadolu pâyelilerinden (Zeynelâbidîn) Efendi isminde bir zât idi. İmâm efendi "ilm-i elhân" ile pek az meşgûl olmuş idi; ma'ahazâ fevkalâde tabî'at-i mûsikisi olduğundan tevârîh namâzında mü'ezzinler hangi makâmdan bir ilahi okusalar derhâl o makâmda Kur'ân-ı azîmü's-şân kırâ'atine muktedir olur idi. (İtrî) merhûm asrından beri mü'esses usûlden olduğu üzere terâvîhin son dört rek'atında (Acem Aşîrân) makâmı icrâ ve o makâmdan "ilahi"ler kırâ'at edilmekte ise de (Ferahfezâ) denilen (terkîb) aralarında nâşinîde ve müşkilü'l-icrâ makâmlardan "ilahi"ler okuyan (Dede) gibi bir mü'ezzinbaşı ile (Mahmud-ı Sâni) gibi mûsikişinâs bir pâdişâhın önüne geçib namâz kıldırarak kolay bir iş değil idi. Bir gece terâvîhden sonra huzûr-ı şâhânedede şeref-müsûle nâil olan (Zeynelâbidîn) Efendi'ye Pâdişâh:

-Bizim (Dede), seni epeyce sıkıyor ama, mâşallah sen de ondan hiç geri kalmıyorsun!

İltifâtında bulunur; bu iltifât-ı hümâyûndan cesâret alan İmâm-ı evvel efendi dahi:

-Mü'ezzinbaşı kulunuza dâ'ileri de bir azîzlik yapmak istiyorum ama

[161] İstizânına cür'et eder. (Mahmud-ı Sâni) bu azîzliğin neden ibâret olacağını sormaya lüzûm görmeden:

-Hây hây; sâde o sana yapacak değil a!

Cevâbını verir. Başımâm da bu müsâ'ade-i seniyye üzerine hemen ferdâsı günün akşamı mâfizzamîrini icrâya karâr verir.

Mûsiki erbâbınca ma'lûmdur ki (Acem aşîrân) makâmının karârını (yegâh) perdesinde icrâ etmesine (ferahfezâ) nâmı verilmektedir. Zeynelâbidîn Efendi Kur'ân-ı Kerîm okurken ba'zen sevk-i tabî'atla (ferahfezâ) yapar ve bunun ne olduğunu bilmemekle berâber herhâlde (Acem aşîrân)dan farklı yeni bir makâm bulduğunu zanneder imiş. İşte imâm efendinin (Dede)'ye yapacağı azîzlik, terâvîhde bu yeni makâmdan okumak ve o makâmda bestelenmiş "ilahi" bulunmadığından (Dede)'yi müşkil mevki'de bırakarak çâresiz (Acem aşîrân) bir ilahi okumaya mecbûr etmekden ibâret idi.

O akşam terâvîhin sonlarında mü'ezzinler alelusûl "Acem" perdesinden "salla alâ" demişler ve imâm efendi dahi aynı perdeden başladığı hâlde hilâf-ı mu'tâd (yegâh)da kalmış ikinci rek'atte yine aynı hâl tekrâr etmiş idi. (Dede) bundaki maksadı anladı; ilk iki rek'atten fâriğ olunca yanındaki (Dellalzâde)'ye:

-Siz idâre edin!

Diyerek hemen mahfelin bir köşesine çekildi ve alelacele pek ma'rûf güftelerden:

Şûride vü şeydâ kılan yârin cemâlidir beni

İlahisini son rek'atler kılınırken (ferahfezâ) yolunda besteleyerek selâmı müte'âkib rufekâsına:

-Bana peyrevlik edin!

Emrini verdi. Bu nâgehzuhr makâm üzerine mü'ezzinbaşısının hangi makâmdan ilahi okuyacağına muntazır olan Pâdişâh, (Dede)'nin irticâlen bestelediği ilahiyi mahfelinde mahzûziyetle dinlerken ettiği nâdim olan başımâm efendi de mihrâbında, yeni îcâd ettiği makâmdan bestelenmiş bir ilahiyi nasıl olub da mü'ezzinlerin okuduğuna bir türlü akıl erdiremiyordu! Filvâki' (Dede) iki dakika

evvel bestelediği (ferahfezâ) ilahisini okuyor, muktedir arkadaşları da hiç belli etmeden ser-mü'ezzine peyrevlik ediyorlar idi.

Terâvîhden sonra (Mahmud-ı Sâni) Dede'yi huzûruna kabûl edib pek neş'eli bir tavır ile:

-Dede! Bu yeni makâmınızın adı nedir?

Sûâlini îrâd etmiş ve (Dede Efendi) dahi mâcerâyı hikâyeye ile berâber bunun yeni bir makâm [162] olmadığını ve (Selim-i Sâlis) asrında musâhiblerden (Seyyid Ahmed Ağa) tarafından bulunarak (ferahfezâ) ismi verilmiş bir “terkîb” olduğunu ve ma'ahazâ o vakitden beri bu yolda hiçbir eser bestelenmediğini arzedince:

-Her ne ise, bu terkîb benim pek hoşuma gitti; adı gibi ferahfezâ...

Diyerek (Dede)'ye bir hayli iltifâtlarda bulunmuş ve kemâl-i neş'esinden o gece ince saz takımının (Topkapı) Sarây-ı Hümâyûnu müstemilâtından (Serdab) Kasrı'nda icrây-ı âhenk etmesini irâde etmiştir.

(Topkapı) Sarâyı'nın arkasında cennet-mekân (Selim-i Sâlis)'in vâlideleri için inşâ ettirdiği (Serdab) nâmında²¹ bir kasr-ı dilnişîn var idi. Sarayburnu'nun nezâret-i kâmileye mâlik bir noktasına serâpâ balgâmî taşdan yapılmış olan bu köşk Türk mi'mârîsinin bir enmûzec-i bedî'i idi. Kasrın büyük salonunun duvârları aynalarla kaplanmış ve aynaların arasına müzeyyen “selsebîl”ler, nazar-rubâ çiçek saksıları konulmuş idi. Salonun ortasındaki havuzun fiskıyesi cidden musanna' idi. Salonun kubbesine müte'addid şam'danları hâvi şâhâne bir âvize asılmış, ve selsebîllerin arasına kıymetdâr fânûslar tesbît edilmiş idi. Gece mumlar yanınca mütekâbil aynalara akseden ziyâlarından gözler kamaşır, sulara cereyân verilince hâsıl olan dil-nüvâz seslerden en gamkîn gönüller bile ferahla dolar idi.

İşte (ferahfezâ) ilahiyi bestelediği gece (Dede Efendi) ile refikleri bu cennet-misâl kasırda bir (küme faslı) icrâsına me'mûr olmuşlar idi. Sarây ıstılâhınca pâdişâhların huzûrunda icrâsı ba'zen emrolunan bu gibi saz eğlencelerine (küme faslı) deniliyor idi ki sebep-i tesmiye, bu fasıllara münhasıran sarâydan yetişmiş ve çavuşlukdan musâhibliğe irtikâ etmiş mûsikişinâslardan mâ'adâ hâricde mûsiki tahsîl

²¹ (Serdab Kasrı) ile sarâyın Gülhane Meydânı tarafındaki (İshakiye), (İncili), (Murad-ı Râbi') ve (Sultân Mahmud) Köşkleri yakın vakitlere kadar mevcûd iken devr-i Azizi'de (Mekteb-i Harbiye) Nâzırı olan Galib Paşa'nın serkurenâlıkta bulunduğu esnâda “mesârif-i zâideyi mûcib oluyor” diyerek bu köşkleri yıktırıldığı Vak'anüvîs Abdurrahman Şeref Bey'in (Târîh-i Osmanî Encümeni) Mecmû'ası'nda münteşir bir makâlesinde görülmüş ise de bizim tahkîkâtımıza nazarân (Serdab Kasrı)'nın bilâ-rahm yıktırılması, Rumeli şimendiferinin Sarayburnu'nu dolaşarak “Sirkeci”ye vâsıl olabilmesi için o vaktin ricâl-i hükümeti tarafından kimbilir ne gibi menâfi'-i şahsiye mukâbilinde gösterilen müsâ'adeden ileri gelmiştir. Filhakîka kasrın hâlâ görülebilen ba'zı âsârı hat güzergâhına pek karîb bir mevki'dedir.

ederek mu‘ahharân musâhiblikle sarâyâ alınan esâtizenin dahi dâhil olması idi. Sarâyâ âdâtına tevfişkân fasıl erkânı huzûr-ı şâhânedede yerlere döşenen kırmızı ihrâmlara otururlar ve pâdişâhın iltifâtına mazhar oldukdan sonra icrây-ı âhenke başlarlar idi.

[163] (Mahmud-ı Sâni) asrı ricâliyle görüşen zevâtın ifâdâtına göre o asırdaki (küme faslı) erkânı, sekizi hânende, ikisi neyzen, üçü kemânî, dördü tanbûrî olmak üzere isimleri âtidede muharrer (17) üstâddan mürekkebi idi:

Hânendeler- Dede Efendi, Dellalzâde İsmail Ağa, “Ferahnak” makâmı mûcidi Şâkir Ağa, Çilingirzâde Ahmed Ağa, Suyolcuzâde Salih Efendi, Kômürcüzâde Hâfız Efendi, Basmacızâde Abdi Efendi.

Neyzenler- Hattât-ı şehîr (Mustafa İzzet) Efendi ile Musâhib-i bî-nazîr Said Efendi. [Said Efendi “Ney” dahi çalar ise de küme fasıllarında “girift”zenlik eder imiş.]

Kemânîler- “tâhir bûselik” Peşrevi sâhibi Rıza Efendi, Şâkir Ağa birâderi Mustafa Ağa, “Ferahnak” saz semâ‘isi sâhibi Ali Ağa.

Tanburîler- Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Keçi Arif Ağa, Necib Ağa.

Herbiri mütehasıs olduğu sazda o devrin emsâlsiz hünerverleri olan bu gibi meşâhîrin ve bâlâda isimleri geçen rufekâsıyla bizzât (Dede Efendi)’nin iştirâk ettiği böyle bir mûsiki faslından hâsıl olacak âhenk-i latîfin –alelhusûs “Serdab Kasrı” gibi bir mahalde- vukû‘unu tahayyül bile insânı sermest-i huzûz etmeğe kâfi iken bu âhengi dinlemek bahtiyârlığına nâil olanların ne hâllere gireceği şâyân-ı te’emmül olduğundan biz bu ciheti kârilerin muhayyelesine terk ederek yalnız vak‘anın – Yeniköy Dergâhı Şeyhi merhûm Servet Efendi’den zabt ettiğimi- hutût-ı esâsiyesini nakl ve hikâye ile iktifâ edeceğiz.

(Mâba‘dı var)

Ah zül fün de dir be be nim
 ده نؤ فؤ لؤه آ د بؤ بؤ بؤ نؤ

bah t-ı si ya him ce nan
 سؤ بؤ حؤ بؤ مؤ يؤ هؤ مؤ سؤ نؤ نؤ

ey sen de kal dı ge ge ce
 ده نؤ سؤ قؤ دؤ لؤ دؤ گؤ گؤ سؤ سؤ

gün düz ni ga him ce nan
 نؤ دؤ زؤ نؤ گؤ گؤ هؤ مؤ سؤ نؤ نؤ

ey a man beli ya rim a man a
 آؤ يؤ مؤ نؤ بؤ لؤ يؤ يؤ رؤ مؤ آؤ مؤ نؤ آؤ

man in ci dir miş se ni
 مؤ نؤ نؤ نؤ سؤ دؤ رؤ مؤ şؤ sؤ nؤ

me ğer ki a him
 مؤ ğؤ رؤ کؤ آؤ هؤ مؤ

him me ğer kia him him cenan
 هؤ مؤ ğؤ Rؤ کؤ آؤ هؤ مؤ هؤ مؤ سؤ نؤ نؤ

ey se ni sev dim bu bu dur
 ده سؤ نؤ سؤ سؤ دؤ Mؤ بؤ Bؤ Dؤ Rؤ

be nim gü na him ce nan ey
 بؤ نؤ Mؤ گؤ نؤ هؤ Mؤ سؤ نؤ نؤ يؤ

a man beli ya rim
 آؤ Mؤ Nؤ Bؤ Lؤ Yؤ Rؤ Mؤ

Dede Efendi'nin Bûselik Şarkısı

Zülfüdedir benim baht-ı siyâhım
Sende kaldı gece gündüz nigâhım
İncidirmiş seni meğer ki âhım
Seni sevdim budur benim günâhım

[165]

Fransa'da Asrî Mûsiki

Cemal Reşid

“Claude Debussy”

“Claude Debussy” mûsikinin en yüksek dâhilerinden biridir; bütün âsârına kendisinin kalbidir denilebilir. Nitekim eserlerinden birini okumak buna inanmak için kâfidir. Filhakîka bu dâhinin kalbi, bî-hemtâ olan elhânında kâmilen mevcûd ve her iki eserinde bu kalbin âhenk darbâtı âşikâr olarak mahsûsdur.

Birinci büyük eseri olan “Pelléas et Mélisande” kendisinin şâheseri addedilebilir. San'at-ı mûsikinin en hayret verici âbidelerinden ma'dûd olan bu eserinde mü'ellifinin en derin samîmiyeti en bâriz sûrette tezâhür etmiştir.

O zamân “Wagner”in bütün mûsiki özündeki nüfûzu pek büyükdü. Bunun hâricinde ibdâ'-ı âsâr etmek lüzûmunu ilk def'a hisseden “Debussy” olmuştur.

Bu san'atkâr anladı ki kalb-i beşerî Alman bestekârının yapabildiğinden daha ziyâde ta'mîk etmek, mûsikiye daha samîmî hissiyât-ı beşeriye vermek ve bilhâssa bir eser-i mûsikinin hareket-i tabî'yyesini ba'zı itnâblarla ta'vîk eden senfonik ıstitâlâta (Developpement symphonique) düşmekden ictinâb ederek lisân-ı mûsiki ile ifâde edilecek şi'iri tamâmı tamâmına ta'kîb eylemek daha münâsibdir. “Debussy”nin i'tikâdınca lirik bir eser, şi'ir ile mûsikinin her ikisi de hürriyet-i mahsûsalarını muhâfaza etmek şartıyla –samîmî olarak ittihâd etmelerinden husûle gelmelidir. Yani “Debussy” “Wagner” gibi besteleyeceği eseri fikr-i mûsikinin tezâhürü için âdi bir vesîle olarak telakki etmek yerine, bilakis o eser-i edebîyi mûsiki ile tezyîn etmek ve âsârında güfteye de beste derecesinde ehemmiyet vermek fikrine kâil olmuştur.

İlk büyük eserinde intihâb ettiği şi'ir bu fikrini izhâra tamâmıyla müsâ'id idi. Hakîkaten o “Pelléas et Mélisande” gâyet beşerî ve hayât-ı müveddetin bütün serâîrini câmi' ve keder-engîz bir eser-i nefîsdir. Pek meşhûr olan bir piyesin mevzû'undan bahse lüzûm görmüyorum yalnız diyeceğim ki “Debussy” bu fâci'aya

hiçbir dakîka uluvviyetini kaybetmeyen mûsikisiyle ne büyük bir ziynet vermişdir; [166] bu şi‘irin ihtivâ ettiği gâh korku, gâh aşk, gâh kıskançlık gâh keder, gâh azâb-ı vicdânî gâh şüphe sûretinde mütecellî hissiyâtı velhâsıl eseri muhît olan serâfîri ve vak‘anın zamân ve mekân cihetiyle gösterdiği mâ-fevkalhakîka mâhiyeti elhânıyla ifâdeye nasıl tamâmen muvaffak olmuşdur.

Şâyân-ı hayret olan şu operayı birkaç satır içinde tahlîl etmek bittabi‘ mümkün değildir. Ma‘amâfih bir iki kelime söylemeden geçmek istemiyorum: birinci def‘a oynandığı zamân bu eseri anlaşılmaçlıkla ithâm ettiler ve halk bu yanlış telakkisini gürültülerle izhâr etti. Fakat bugün bu ithâmlara bir hande-i istihfâf ile mukâbele ediyoruz; çünkü o zamândan beri mûsiki san‘atı çok terakki etmişdir. Hakîkat hâlde ise “Pelléas et Mélisande” kadar sâde bir eser yoktur. Bestesi ve akorların intihâbı gâyet klasikdir. “Etat fondamental”de akord döküntüleri (Accord de quinte) müte‘âkibi yedinci ve dokuzuncu akorların hemen dâimâ gibi tabî‘i (naturelle résolution) renversementleri retard appogiature ve pedallar; hülâsa bunların hepsi en eski üstâdların isti‘mâl edegeldikleri şeylerdi. Bu eserin ilk oynanışında halkı şaşkırtan cihet Çin‘den iktibâs edilmiş ve ilk def‘a olarak “Debussy” tarafından kullanılmış olan “gamme parton”un kesret-i isti‘mâli olsa gerekdir. Bu gam bilhâssa büyük scondedan tereküb etmiş olduğundan bunda yarım ses yoktur; o sebeble âtideki notları verir:

Do, re, mi, fadiyez, sol diyez, la diyez, si diyez, do do bel diyez. Gamın bu sûretle tevessu‘undan dolayı bütün akorlarda vüs‘at peydâ etmiş ve yekdiğeriyle bi’s-suhûle itilâf etmek imkânı hâsıl olmuşdur. “Debussy”ye göre bir eser-i dehâ olan bu usûl-i tanzîm öyle inanılmaz akorlar isti‘mâlini mümkün kılmışdır ki onların tasarruf-ı mahsûsları bizde eski armoni usûlleriyle istihsâli gayr-ı kâbil-i ihtisâsât peydâ eder. “Pelléas”daki (şatonun mahzenleri) tablosunu yalnız gam baritonla yazılmış olmak dolayısıyla misâl olarak irâ‘e etmek isterim; çünkü bütün o (accords augmautes)ler bütün o “dissonance”lar mahzenlerin zulmetiyle, ağır havasıyla, bir nevi‘ ölüm kokusuyla bize ilkâ ettiği havf, ve haşyeti şâyân-ı hürriyet bir sûrette ifâde ediyor.

Bu eserin ilk sâmi‘lerini i‘câb eden şeylerden biri de teganni edilecek aksâmın melodi fikrini kaybetmeden resitatif sûretinde tanzîm edilmiş olmasıdır. Bu sûret tanzîmde “Debussy”nin hakkı aşıkârdır; zîrâ kendisinden evvel bestekârlar “aria” yapmak maksadıyla güfteyi besteye fedâ ederlerdi. Bundan dolayı piyes ile müzik arasında muvâzenesizlik husûle gelirdi.

“Pelléas et Mélisande”ın orkestrasyonu da bî-mânend olduğunu söylersem bu eser-i nefis hakkındaki mütâla‘at-ı takdîrkârânemi ikmâl etmiş olurum.

“Debussy” “Pelléas”dan mâ‘adâ bir çok eserler daha vücûda getirmiştir ki cümlesi şâyân-ı hayrettir:

Piyano ile çalmak için prelüdlar, estamp, suit, dans; teganni için melodiler; orkestra için senfonik parçalar; muhtelif âlât-ı mûsikiye için sonat ve diğer parçalar; oratoryo tarzında, yani tiyatro oynatılmaya mahsûs olmayarak, yazılmış operalar; meselâ “L’enfant prodigue”, “Ladamoiselle élue”, “Martyre de St. Cèbastiën” gibi efkâr-ı tasavvufkârâne ile izhâr eden eserler.

“Debussy”den daha câzib, daha nüfûzkâr musavver bir mûsikişinâs yoktur i‘tikâdayım. Yazdığı notların herbiri bî-nihâye ihtisâsâtı muhtevi ve yine tekrâr ediyorum ki cümlesi kalbinden mütevelliddir. Bu mûsikişinâsın zıyâ‘ıyla (Debussy 1918’de vefât etmiştir) Fransa en büyük adamlarından, âlem-i mûsiki de en büyük dâhilerinden birini kaybetmiş oldu.

[168] Mûsiki ve Şi‘irde Vezin Ve Müşterek Esâsları

Mesud Cemil

Geçenlerde kıymetdâr san‘atkârimız Cemal Reşid Bey’in “Sultan Cem” ismindeki operasını kendisinden işitmek fırsatına nâil olmuşdum. Bana aynı zamânda diğer birkaç enstrümantal eserleriyle berâber ba‘zı “lied”lerini çaldı.

Genç san‘atkârın parlak istikbâlinde mûsiki dünyâsının en selâhiyetdâr ağızlarında mevzû‘-i bahis edilmesi muhakkak olan bu eserler karşısında onu ancak heyecânla alkışlar, tebrîk ve tebci edebilirim. Bir kritik yapmak aczimle kâbil-i te’lîf olmadığı gibi nâ-be-mevsimdir de. Ancak o eserler münâsebetiyle “mûsiki ve şi‘ir” mevzû‘unu hâtırladığım için onlardan bahsetmek istedim.

“Sultân Cem”in teksti Fransızca’dır, (ezcümle, operanın bestesi derecesinde şâyân-ı tebrîk olarak Cemal Reşid Bey’in birâderi Ekrem Reşid Bey’in Fransızcası...) ve bir kısmının Paris’de tab‘ edilmiş olduklarıncâ kendisinin tevâzu‘en ifşâ etmemek istemesine rağmen öğrendiğim “Lied”ler de büyük Hind Şâ‘iri “Tagor”un yine Fransızca tercümeleridir. Hâlbuki Cemal Reşid’in mûsikisini meselâ Hamid’in şi‘iriyle berâber işitmek ne kadar şâyân-ı arzu olurdu. Onun için kendisine sordum: “Türkçe güfteli eserleriniz var mıdır? Yâhûd yazmayı tecrübe ettiniz mi?” dedim.

“Hiç yapmadım.” Dedi sonra biraz durdu ve ilâve etti: “Bilmem nasıl olur?” ve böyle demekde san‘atkâr çok haklı idi.

Filhakîka bizim şi‘irimiz garb mûsikisine karşı dâimâ aykırı, gayr-ı me’nûs kalmış ve şimdiye kadar lisâmızın vezn-i husûsîsi ile garb vezn-i mûsikisi te’lîf edecek ve ihtivâ ettiği Arapça ve Acemce kelimelerden dolayı da husûsiyetindeki ehemmiyet muzâ’af olan Türkçemize göre bir “prozodi” ilmini meydâna çıkaracak mesâ’i ihmâl olunmuşdur. Lisânımızın garb lahniyle [169] bestelenemeyeceği kanâ’ati umûmiyetle mûsikişinâslarımız arasında en kuvvetle hâkimdir. Şarklı mûsikişinâslarımız Türkçe güfteli ve Frenkçe bestelieserlerin cümlesini istihfâf ile bakarlar ve onlarda dâimâ prozodi hatâları bularak Türkçe’nin bu mûsiki ile kâbil-i imtizâc olmadığını söylerler. Hâlbuki bu hükmü verirken mi’yâr olarak gösterdikleri marş, operet ve sâire nev’inden kıymetleri zâten dûn olan birkaç parça şeyin kimler tarafından bestelendiğini hiç nazar-ı dikkate almamışlardır.

Kudretli ve hakîki bir bestekârın elinde Türkçemizin çok muvaffakiyetle isti’mâl edilebileceği hakîkatini meselâ Musa Süreyya Bey pekâlâ isbât etmiştir. Süreyya Bey birçok adaptasyonları ve orijinal eserleriyle, “şikâyet”i ile Türkçe’yi garb mûsikisiyle birleştirebilen ilk ve yegâne bestekârımızdır. Mikdârı elliyi geçen ve bütün mekteblerimizde söylenen “Lied”leri Türkçe’nin garb mûsikisiyle bestelenmeye gayr-ı müsâ’id olduğu hakkındaki yanlış fikri ne belîğ bir sûrette müdâfa’a eden eserlerdir. Demek ki kusûr Türkçe’de değildir. Türkçe’ye göre “prozodi” kavâ’idinin tesbît edilmemiş olmasındadır. Bu bâbda muhtasar ba’zı ma’lûmâtı tercüme ve nakletmekle ümîd etmek istiyorum ki selâhiyetdâr olanlarımız yapılması lâzım gelen bir vazîfeyi hâtırlamış olsunlar.

Büyük Filozof “Kant”a göre sanâyi’-i nefîsenin en başda bulunan ikisi, mûsiki ve şi‘ir, birbirlerine lâ-yu’add cihet-i münâsebetlerinden dolayı dâimâ “hemşîre san’atlar” telakki edilmiştir: “Lessing” bu nisbet ve karâbeti: “Tabi’at mûsiki ile şi‘iri yalnız birbirlerine çok yakın iki ayrı şey olarak değil, belki daha ziyâde (yekpâre) bir san’at olarak doğurmuş gözükyor!” şeklindeki ifâdesiyle daha mübâlağalı bir sûrette gösterir.

Mûsiki ve şi‘irin münâsib ve râbitalarıyla dâir olarak mevcûd muhtelif mütâla’ât ve münâkaşâta temâs edecek olursak bir çok sahîfeler doldurabileceğimiz için burada yalnız eski Yunan ilm-i îkâ’ının ma’rûf kâşifi “Rudolf Westphal”in faydalı ba’zı fikirlerini nakl ile iktifâ edeceğim.

“... Korkmazdan iddi’â edebiliriz ki şi‘irin başlangıcı aynı zamânda mûsikinin ibtidâsı idi. Mûsiki ile şi‘iri birleştiren sıkı bağ yalnız sonraki devirlerde tahassul etmiş değil, [170] belki bizzât o san’atlar kadar eskidir. İlk şi‘ir teganni

edilmiş bir şi'irdi ve ilk mûsiki [poetik-manzûm] bir [tekst-metin] ile mümteziç melodiden ibâretti. Mûsiki ve şi'ir inkişâflarının ancak mu'ahhar bir kademesinde, müstakil iki ayrı san'at olabilmişlerdir: teganni edilmeyen belki [deklame-neşîdevî(?)] ve [epik^[*]] bir mâhiyet alan şi'ir ve müzik-i enstrümantal= âlâtî mûsiki.

Hatta âlâtî mûsikinin menşe'ide yine (teganni edilmiş söz)dür. Çünkü ibtidâda mûsiki âletlerinin vazîfeler teganni edilen kelimelerde sesleri [onison-yek sadâ] olarak takviye etmek yâhûd basît ve mahdûd akord sesleri ile te'sîrin ziyâdeleşmesini te'mînden ibâretti ve mûsiki âletlerinin "âlet-i rikâket" olmakdan çıkararak doğrudan doğruya insân sesi yerinde mâyetü'l-isti'mâl olabilmeleri için de uzun bir zamân geçmişti ve ilk âlâtî mûsiki bir (şan san parol- güftesiz şarkı) idi^[**]."

Bu îzâhât ile görülüyor ki "Lessing"ın mûsiki ile şi'ir hakkında "âdetâ yekpâre" demiş olması hiç de mübâlağalı değildir. Binâen aleyh şimdi bu hemşîre san'atların müşterek teneffüsleri, müşterek (darbân-ı nabızları) demek olan [ritim-îkâ', vezn]e dâir olan şu ta'rîfi alalım:

"Kuvvetli ve hafîf heceler birbiri veli ve ta'kîbi, yâhûd sesin tereffu' ve tenezzülüyle hâsıl olan mevcevî hareket, yani lisânın (sem') sûretiyle duyulan revîş veyâ akışı, (vezin, ritim)dir."

Mevzûn ile gayr-ı mevzûnun farkı şudur ki: birincisinde her hangi bir fi'il ile işgâl edilen zamân muntazam cüz'lere ayrılmış bulunur. Binâen aleyh meselâ (bir kuvvetli)yi ta'kîb eden (iki hafîf) heceden mürekkeb (üç hece)lik bir grup böyle ritmin bir cüz' teşkîl eder ve bu cüz'lerle teşkîl edilen satırlara "mısrâ'" denir, yani asrî^[***] şi'irde mısrâ' bir kuvvetliden sonra bir veyâ iki hafîf gelmek sûretiyle heceler birbiri ta'kîb etmesinden müteşekkildir. [Kuvvetli- hafîf] veya [kavi-za'yıf] diye tercüme ettiğimiz ıstılâhların Fransızcası [tan forte- tan faible] [171] Almancası (hebung-senkung) yahud (betont-unbetont)dur ki [tereffu'-tenezzül] veyâ (çıkış-iniş) diye de tercüme edilebilir.

Bir tan forte kendisine âid olan bir veyâ iki tan faible ile berâber bir "Pied" teşkîl ederek yukarıdaki mısrâ' ta'rîfine nazaran bunun "cüz'-i mısrâ'" diye tercümesi muvâfıktır. Almanca, Fransızca ve sâir Avrupa lisânlarında başlıca müsta'mel olan bu "cüz'-i mısrâ'"lardan birkaç tanesi Yunanca isimleriyle şöyledir:

[*] Hikâyât-ı sahîha veyâ mütehayyile nazm eden şâ'irlere veyâ onların âsârına veyâ kendilerine veyâ eserlerine mensûb ve müte'allik şeylere, ef'âl ve hareket-i dilîrâneyi tasvîr eden nazımlara itlâk olunur. Dâsîtânî -dâsîtân: Poème epique-Kâmûs-ı Fransevî)

[**] Rudolf Westphal, *Elemente des musikalischen Rhythmus*, (Sahîfe: 16)

[***] Asrî kelimesi on dokuzuncu asra da şâimildir.

Kuvvetli- Hafif

Trochaeus	(<u>·</u>)
Yambus	()
Daktylus	(<u>·</u>)
Anapast	()





Bunlardan yambus nev'inin Türkçe'de (Arapça ve Acemce kelimeler dâhil olmamak üzere) pek çok bulunduğu gözüküyor. Karın, çiçek, deniz ilh. ... gibi diğer nev'iler hakkında misâller bulmayı lisâncılara bırakmayı muvâfık-ı ihtiyât buluyorum.

Muhtelif mısra' nev'ilerden, kâfiyeler ve envâ'ından ve kıt'adan bahse bir makâlenin hacmi müsâ'id değildir. Binâen aleyh, (kuvvetli- hafif)in (uzunluk- kısalık) olarak nasıl nazar-ı i'tibâra alınacağı bahsine intikâl edeceğim.

Modern şi'irde ölçüde esâs olan şeyin (kuvvetli ve zayıf heceler arasındaki değişme) olduğunu zikretmişdik. Buna mukâbil (kadîm-antik) (metrik) de büsbütün başka bir prensip câri idi. Yunanlılar heceleri (ittisâ')larına göre ölçüler ve uzunluk kısalıklarına göre taksîm ederlerdi. (Kısalık =) vâhid-i kıyâsî ve (uzunluk=) evvelkinin tam bir misli imtidâdında idi. Yunanlılarda [kemmiyet: (uzun kısa)] prensibi câri iken asrî şi'irde [keyfiyet: (kuvvetli, hafif)] esâsı vardır.

Şimdi mûsiki ile şi'irin ritmik darbân-ı nabızlarının tamâmen müttehid ve müşterek olduğuna nazaran şi'irde vezin nasıl (kuvvetli ve hafif) hecelerinin farkı ise mûsikide vezin de tıbkı onun gibi (uzun ve kısa) ses kıymetlerinin farkıdır. Yani şi'irde (kuvvetli ve hafif) dediğimiz şey mûsikide (uzun ve kısa) sûretindedir. Bundan dolayı şüphe yokdur ki (ses hecelerini) yâhud bir (mısra'-i mûsikin cüz'lerini) tevzîn için yegâne tarîk kadîm Yunan (kemmiyet) prensibini kabûldür.

[172] Âtidedeki cedvel mûsiki lisânının (form) zenginliğini ve şi'ire nazaran ne kadar mütenevvi' eşkâle mâlik olduğunu gösteriyor:

Trochäus.	↑ ↓		} Üç darblı
Jambus:	↓ ↑		
Daktylus:	↑ ↓ ↓		
Anapäst:	↓ ↓ ↑		} Dört darblı
Fallender Spondeus:	↑ -		
Steigender Spondeus:	- ↑		
Amphibrachys:	↓ ↑ ↓		
Päon:	↓ ↓ ↓ ↑		} Beş darblı
Kretikus:	↑ ↓ -		
Bacchius:	↓ ↑ -		
Antibacchius:	↑ - ↓		
Fallender Ionikus:	↑ - ↓ ↓		
Steigender Ionikus:	↓ ↓ ↑ -		} Altı darblı
Molossus:	↑ - -		
Choriambus:	↑ ↓ ↓ -		
Antispast:	↓ ↑ - ↓		
Epitrit:	↓ ↑ - -		

Kendisini dâimâ mechûliyyette bırakmayı tercih etmiş olan bir kıymetli mûsikişinâsımız, eski Tanzîmât Dâiresi Reîsi muhterem Sadeddin Beyefendi'nin bir prozodi kitâbı te'lif ettiğini işittim; kendilerinin hiç olmazsa bu eserin neşrinde biraz daha semîh olmaları ne kadar arzu edilirdi.

Tekrâr temenni edeceğim ki artık i'mâl-i fikr etmek zamânı gelmiş olan bu meseleye lâıyk olduğu ehemmiyet verilsin ve edîblerimiz de kendilerinin çok fazla dâire-i selâhiyetlerinde olan bu bahisde bizi tenvîr etsinler.

Bilhâssa mûsikiye karşı zâten büyük bir alâkası ve Dârülelhân'da nisbeti olan muhterem üstâd Ali Ekrem Beyefendi'den bu bâbda çok kıymetli olacak fikir ve mütâla'alarını mecmû'amızın gelecek nüshasında okuyabilmek fırsatını bize bahşetmeleri ricâsını -bu bahse alâkadâr olanların cümlesinin hislerine tercümân olduğuma emîn olarak- ayrıca ilâve edeceğim.

Muharriri

Halil Bedii

Temmuz ayı içinde Ma'ârif Vekâleti'nde müteşekkil Mûsiki Encümeni'nde çalışmış bir a'zâ sıfat ve selâhiyetiyle bilâ-mübâlağa şunu arz ederim ki mûsiki mu'allimi ve binâen aleyh tedrîsâtı cihetinden çok fecî' bir vaz'iyetteyiz. Bu kadro ve bu kuvvet ile âti-i mûsikimizin mü'mini olacak bir ma'ârif-i mûsiki te'mînine imkân yoktur. Tedkîk edilen yüzlerce rapor içinde ilmî ifâdeye tesâdüf pek müşkil olmuştur. Bütün nokta-i nazarlar, hep indî yani hep gayr-ı ilmî olarak îzâh edilmiştir bu ifâdelere göre kadronun kısm-ı a'zamını eline herhangi bir saz geçiren veyâ geçirmiş bulunan sâzendeler, hânendeler, bir kısmını da bandolardan çıkma, pek azını sûret-i husûsiyede ve fakat noksân olarak yetişen kimseler teşkîl etmektedir.

Tedrîs ve terbiyevî kanâ'at ve içtihadların ifâdesi olan bu raporlarda mûsikiyi ilmî olarak tahsîl etmiş kimselere pek ender tesâdüf edilmiştir.

Bugün gerek orta ve gerek ilk tedrîsât-ı mûsiki mu'allimleri bir imtihâna çekilseler, mevcûdlar yüzde onu ancak yâ kazanır yâ kazanmaz. Vaz'iyet bu kadar fecî'dir. Mûsiki tedrîsâtı (Hars-ı mûsiki) ve (Terbiye-i mûsikiye) cihetinden ma'alesef pek fakîr pek nasîbsiz, nâ-ehil kimseler elindedir.

(Mûsiki) bu kimseler tarafından gerek ilim, gerek pedagoji ve psikoloji nokta-i nazarından pek yanlış, pek mahdûd görünmüş ve anlaşılmıştır.

Mezkûr raporlardan iktibâs edilip ber-vech-i âti derc olunan parçalar bu basît ve yanlış görüş ve anlayışın, fecâ'atda ne derecelere kadar ileri gittiğini gösteren misâllerdir:

(... Evvelâ notanın bidâyetinden başlayarak usûl-i darbın pek de berâber ta'lîm edilmesi ve seslerin notanın kuvvet ve derecâtı dâiresinde terbiye edilmesi şartlarıyla bütün incelikleri skalalar tertîb ve ta'lîm edilmek sûretiyle nota ile herhangi bir peşrevi usûl ve bestesiyle okuyabilecek derecede ma'lûmât i'tâ edilmiş ve hatta (şedd arebân) peşrevi yüzünden notayı ta'kîb etmek ve âhiren ezberle okuyabilmek sûretiyle öğretilmiştir. Müte'âkıben râst makâmından ve aksak usûlünden güftesi merbût (jale saçsın) ve kârcigâr makâmından ve düyek usûlünden (bir goncaya bir hâre-i nigâh) şarkıları öğretilmiş ve okunan bir şarkı veyâ marşın hangi makâmdan olduğunu anlayabilmek [174] lüzûm ve ehemmiyeti nazar-ı i'tibâra alınarak rast, hicâz, suzinâk, hüzzâm ve bunlara mümâsil makâmından mümkün olan vukûf ve ma'lûmâtı isti'mâl ettirebilmek için bu makâmlardan gezintiler yapılmakla

iştigâl edilmiş ve vaktin, derslerimizin müsâ'adesi nisbetinde bu husûsda da mümkün olan biraz ma'lûmât verilmiştir..... Mektebimizde hiç olmazsa bir takım teşkil edebilmek üzere bir mikdâr (ud ve kemân) bulundurulmasının ve talebe arasındaki sesleri hânendeliğe müsâ'id olanları dahi müşâhede edilmekte olduğundan bu meyânda ayrıca bir iki hânende yetiştirmeyi muvâfik görmekdeyim. Bunun için de gerek takımı sûret-i muntazamada idâre edebilmek ve gerekse hânendelik usûlü vechile bunlar yedinde bulundurulmak üzere hiç olmazsa iki de (dâire) bulundurulmasının te'mîni şimdilik husûl-i maksada kâfi bulunduğu mütâla'a kılınmakla...)

(...İlâve: Evveliden beri mesmû'um olduğu vechile ba'zı mekteplerde mûsiki mu'allimleri talebeye doğrudan doğruya alafranga mûsiki gösterilmek doğru bir hareket olmayıp doğrudan doğruya alaturka mûsikisi gösterilmesi...)

(...Mûsiki-i millîmizde mevcûd mukâbilleri olan (ağır aksak, aksak, sengîn semâ'i, yürük semâ'i, Türk aksağı, aydın, curcuna...) gibi ta'bîrâtı terk ederek Türk yavrularına kendi me'âllerini unutturmak mekteplerde millî ve bed'î terbiyenin en büyük mesnedlerinin birisi olduğu zikredilen terbiye-i mûsikimizle ne dereceye kadar alâkadârlık olur? Garbın âletsiz hiçbir zamân kâbiliyet-i tatbikiyesi olamayan işbu (geniş, genişçe, ağır, ağırca, nâzik, muhteşem, canlı ...ilh) ta'bîrâtına mukâbil olan usûl ve harekât hem bir usûl ve vezin üzerine mü'esses hem de, her yerde ve her zamân kâbiliyet-i tatbikiyesi bulunan bizimkiler muvâcehesinde ne kadar kıymetsiz kalmaktadır...)

(...Skala dersinde (!) yekdiğerine ale'd-derecât ihrâz-ı muvaffakiyet etmişlerdir. Skaladan sonra güzîde âsârdan rûhnüvâz olduğu kadar da basît olan Kemânî Rıza Efendi merhûmun tâhîrbûselik peşrevinin birinci ve dördüncü hâneleri nota ve kemânla ta'lîm ettirilmiş ve eser-i muvaffakiyet de göstermişlerdir. Arzuy-ı zâtîleri ile çalışan kısım-ı kalîl ise seslerini akord etmekle berâber asvâtın diyez, bemol gibi yükselib alçaldığını fark ve temyîz etmek gibi bir fark-ı azîm göstermişlerdir. Bundan sonra notaları merbûten takdîm kılınan marşlar tempo ve kemânların da iştirâkiyle notalarından ihrâc ve tedrîs edilmiştir. Aynı muvaffakiyet bunda da nümâyân olmuştur.

Altıncı sınıfa marş okutmakla iktifâ edilerek çalgı ile tatbîkât, mûmârese ve idrâksizliklerindeki kifâyetsizlik hasebiyle âtiye bırakılmıştır. (Kemân)ın esbâb-ı tercihine gelince: bir sâ'atten ibâret [175] olan ders vaktini akordla geçirmemek, çünkü basît olduğu kadar nağmât icrâsına müsâ'id olmaması, sâniyen de kemânı elde

eden talebenin herhangi bir âlât-ı mûsikiyeyi cüz'î bir satır ile çalabileceği mülâhazasıyla tercîh edilmiştir. Hülâsa-i intibâ'ım: Evvelâ mûsiki dersinin mecbûrî olarak kabûlünden sonra, kemânla tatbîkât yaptırılırsa mûcib-i istifâde olacağı tezâhür etmiştir.

Bir sâ'atte mûsiki dersi verilemez. Çünkü akord için de biraz zamân zâyi' edilecektir. Ders sâ'atinin iki ve lâ-ekall bir buçuk sâ'ate iblâğı ezher cihet mûcib-i istifâde olacaktır.....

Yedinci, sekizinci sınıf talebesi alafranga notayı mehmâ emken okumakda iseler de bu da gayr-ı mevzûn olduğu cihetle bir fâyda te'mîn edemediğinden dört beş efendinin kemânla meşgûl olmaları teşvîk ve bi'n-netîce birer kemân tedârik ettirilerek mûmâ-ileyhüm daha bidâyette (skala) dersinde bile yekdiğerine ale'd-derecât ihrâz tefevvuk etmelidir.) (...Notayı sadâ, zamân ve işâret gibi üç fasla taksîm ederek ecnebi kelimeleri karıştırmadan tedrîse başladım.....) (...Solfej için bir kıymet-i mahsûsası bulunan piyano, org gibi âlâtın garbe hîn-i sipârîşinde şarkda sadâlar arasında bulunması zarûrî olan şu üç çeyrek (sabâ, nîm segâh, hisâr) sadâlarıyla berâber bir oktavda on beş sadâ olarak taleb edilmesi armonik gibi âlâtın aded-i ihtirâz farkları garbın i'tidâli gibi değil şarkın hakîki farkları kadar mühtezz bulunmasının te'mîni me'âl ve bedî'i-i mûsikimizde rûh-ı ma'nâyı tahsîl eder ümidindeyim...)

(...Şarkda nakş, kâr, bestelerin ve sâirenin de garbde bir mukâbili var bu mukâbil olanlarda şunlar şarkın bestesine, kârına, nakşına müşâbihdir denmeli...Lisenin altıncı sınıfına marş ve yedinci sekizinci sınıflarına derece derece nota ve marş gösterilmektedir...)

(... Nota bir lisândır. Nasıl ki bir lisânın nevâkısı varsa notanın da öyledir... Notayı kavileştirmek için parçalar solfej olarak metod edilmelidir... Nota te'mîn edildikten sonra marş ve şarkıları çıkarmak pek suhûletli bir işdir. Düyek, sûfiyân gibi tatbîki ve öğretilmesi kolay usûllerin tedrîs edilmesi lâzımdır... Mûte'addid skalalarla sevdirmesi...)

(...Biraz da mûsikinın nazariyâtından, ve yazısından bahse lüzûm vardır... Pedagojiye vakf olmayanların mekteble alâkası olmayanların zannına i'timâden mûsiki derslerinin sırf nazariyât ve notaya boğmak sûretiyle mûsikiden mekâtibde matlûb olan gâyeye heder etmek de doğru değildir.)

(Müfredât programının tedkîkinde ma'alesef mûsiki-i millîmizin büsbütün ihmâl edilerek kâmilan garb mûsiki kavâ'id ve nazariyâtına ehemmiyet verilmiş

olduğu nazar-ı dikkatimi celb etmiştir... Gam, akor, [176] armoni; talebe tarafından lâyıkiyle hazm ve idrâk edilmesi için fikr-i âcizâneme göre bunların hikmet-i tabî'iyeye ta'alluk ettiği savt bahşının evvelce mufassalan görülmüş olması iktizâ eder.,

Hâlbuki mârrü'l-arz mebâhis ancak devre-i sâniye hikmet derslerinde dâhil bulunduğundan mûsiki programına idhâl edilmiş olan işbu kısımların tadrîsinin ne dereceye kadar muvaffakiyet hâsıl edeceği cây-ı sûâldir...)

(...Uzun zamândan beri tecrübe ile sâbittir ki bütün teşvîk ve tergîbe rağmen üç sene zarfında notanın skalasını öğrenemeyen talebeye ma'alesef çok tesâdüf edilmektedir...)

...Lisenin mûsiki teşkîlâtı ancak 340 senesi şehr-i Şubatında müceddeden ihdâs edilmiştir. İstanbul'dan celb ve tedârik edilen altı aded küçük perdeli "flüt ile iki aded trampet mektebin ufak bir flüt bandosu hâlini iktisâb etmiştir. Talebeye mûsiki tadrîsi nota ile major ve minör bahisleri nazarî ve amelî olarak öğretildiği, sadâ ile ahenk tanzîmi, diyez, bemol, natürel sesler üzerinde flüt ile gam teşkîl ve sadâ ile mümârese, notların kıymetleri ve taksîmâtı mehmâ emken ... Mektebde mûsikinin yegâne terakkisi için on iki kişiden mürekkebe bir bando muzikanın teşkîline vâbeste olduğu ma'rûzdur...)

Misâlleri teksîr etmek ve hatta onlardan birkaç yüz sahîfelik bir eser bile meydâna getirmek mümkündür. Hakîki fenâlıklarını bâlâdaki misâllerde olduğu gibi saklamadan izhâr edenler yanında, zamîrlerini gizleyen ve bir riyâ maskesi altında alafrangacı görünenler de mühim bir ekseriyet teşkîl etmektedir. Asıl sûâli ve maksadı anlayıp muhayyel mûsiki programları çizip gönderenler, ilmî, terbiyevî ve tadrîsi hiçbir esâsa müstenid olmayan ma'nâsız birçok şeylerin tahakkukunu isteyenler de mühim bir yekûna bâliğ olmaktadır.

Vukûfsuz ve kıymetsiz rapor sâhiblerini müdâfa'a ile onların terfih ve akdârlarını isteyen onlara fuzûli avukatlık eden, ve kendilerinden bir şey sorulmadığı hâlde fuzûli ukalâlık eden mekteb müdürleri de yok değildir.

Bütün bunlar bizde elîm bir mu'allim buhrânını ve bir de tadrîsâtın menfî mâhiyetini isbât etmektedir. Vâkı'â bütün bu ma'nâsız ifâdeler arasında yüzde beş on nisbetindeki ender ma'nâlı rapor sâhibleri de belki belli başlı mekteplerden me'zûn değildirler. Fakat hiç olmazsa onlar merâk etmişler ve mûsikinin ilm ü san'atta olduğu gibi pedagoji ve metodolojide dahi ne olduğunu okumuş ve anlamışlardır.

Tenkîdimizin asıl hedefi bu okumayı anlamayan ve câhilâne mürteci'âne telakki ve hareketleriyle yekûna bâliğ olan zümredir.

[177] Raporlar arasında birkaç istisnâdan sarf-ı nazar mûsiki tadrîsâtına âid ecnebi bir eser okuyan ve kanâ'atlerini ilim mahakkine vurduktan sonra izhâr ve ifâde eden bir kimseye tesâdüf edilmemiştir. Mûsiki programları çizib gönderenler, mûsiki tadrîsâtından bahsedenler, esbâb-ı mûcibesıyla berâber hiç program numûnesi görmemiş ve mûsiki tadrîsâtına dâir bir eser okumamışlardır. Bütün hakîkati kendi mahdûd kanâ'atlerinden ibâret zanneden bu kimseleri vekâlet-i celîle irşâd ve tenvîr etmelidir. Tenevvür kâbiliyetinde olanlara ta'tîllerde dersler vermeli ve kendilerinin ta'tîle kadar şu ve şu kâbiliyet-i kesbiyenin ihzârı istenmelidir.

Kuşâdını hiç şüphe yok büyük minnet ve şükranla karşıladığımız Mûsiki Dârülmü'allimîni talebelerini mu'allim olarak yetiştirinceye kadar elde mevcûd mu'allimlerin ıslâhı çâreleri düşünölmeli ve dârülmü'allimînlerden kesbî ve fitrî kâbiliyete mâlik olarak yetişen mu'allimler doğrudan doğruya mûsiki mu'allimi istihdâm edilmelidir. Kendilerinden husûsî sûrette ikmâl-i tahsîl etmeleri talep olunmalıdır.

Mûsiki dârülmü'allimîni projesi hakkındaki rivâyet eğer sahîh ise proje derhâl tashîh edilmelidir. Mûsiki dârülmü'allimîni hem mu'allim, hem mûsikişinâs ikisini birden yetiştiren mü'essese demektir. İlk tahsîl görmüş veyâ görmemiş talebeye mûsiki tahsîli vermekle mûsiki mu'allimi yetiştirilmez. Mûsiki dârülmü'allimîni için en iyi menba' Mu'allim Mektebi'dir. Mu'allim Mektebi'nden mu'allimlik ve mûsikişinâşlık kesbî ve fitrî kâbiliyeti ile yetişen gençler için mûsiki dârülmü'allimîni en doğru bie mahrecdir. O takdîrde devre-i tahsîliyenin iki seneden fazlası doğru değildir. Mu'allim Mektebi'nde zâten ilk mûsiki tahsîlini almış olan mûsiki mu'allim nâmzedleri usiki dârülmü'allimînde o tahsîli ikmâl etmiş olurlar. Binâen aleyh mu'allim mekteblerindeki mûsiki tadrîsâtı takviye edilmelidir. Ayrıca kemân ve piyano mu'allimleri ve dersleri ilâve olunmalıdır. Mu'allim Mektebi'nden ve yâhûd orta tahsîl görmüş ve fakat mu'allimlik kâbiliyetini hâiz olarak herhangi bir mektebden neş'et etmiş olan gençler için mûsiki dârülmü'allimînde verilecek mûsiki derslerinden başka bir ecnebi lisânıyla berâber pedagoji, psikoloji ve metodoloji-i muzîka gibi dersler de verilmelidir.

Hülâsa: Mûsiki mu'allim mektebinde orta tahsîl görmüş gençler alınmalı, Mu'allim Mektebi'nden me'zûn olanlar tercîh olunmalı, ve devre-i tahsîliye a'zamî üç sene olmalıdır.

Konservatuar ile mûsiki mu'allim mektebini birbirine karıştırmamalıdır mûsiki dârülmû'allimîninden kompozitör veyâ bir virtüöz değil mu'allim yetişecektir.

Bu husûsda mütehasısların re'yları alınmalı ve bilhâssa Avrupa mûsiki dârülmû'allimînleri programları tedkîk olunduktan sonra karârlar ona göre verilmelidir.

[178] Memleket hayât ve irfân-ı mûsikisinde en mühim rolü oynayacak olan bir mü'essesenin hayâtı şu veyâ bu şahsın elinde oyuncak olmamalıdır.

Mûsiki neşriyatı da mühim te'sîrata mâlik vesâttendir. Te'lîf ve tercüme vâkıf lisân sâhiblerinden dahi alınmalıdır. Mûsikiye dâir te'lîf ve tercümeyi memlekette teşvîk ve tergîb etmelidir.

Neşriyat mu'allime ve talebeye âid olarak ayrı ayrı tanzîm edilmelidir.

Bütün bu, ve buna mümâsil mesâ'î mevzû'umuz üzerine şâfi te'sîrlere icrâ edecek vâsıtalarlardır. Aksi takdîrde mûsiki tedrîsâtımızın keşmekeşden kurtulmayacağına ve âti-i mûsikimize âid ümîdlerin daha uzun seneler tahakkuk edemeyeceğine emîn olmalıyız.

[179] **Dârülelhân Şu'ûnu**

Dâhiliye Vekîli Receb Beyefendi mü'essesemizi teşrîf ederek şereflerine verilen konseri istimâ' etmişlerdir. Müsâmereyi müte'âkib mu'allimlerle talebeye hitâben bir nutuk îrâd ederek Dârülelhân'ın mesâ'isini takdîr etmişler ve müdürümüz Süreyya Bey de bi'l-mukâbele arz-ı teşekkürâtta bulunmuşdur.

Altmışa yakın mu'allim ve talebeden mürekkeb Strazburglu seyyâhlara mektebimiz salonunda bir konser verilmiştir. Mu'allim Ekrem Bey Fransızca bir nutuk söyleyerek mü'essesemizin tarz-ı mesâ'isi hakkında îzâhât vermiştir. Müte'âkıben garb mûsikisine âid eserlerden başka âsâr-ı milliyemizden de birkaç parça çalınmıştır.

Sâhib-i İmtiyâz ve Müdîr-i Mes'ûlü: Fâzıl Hakkı

6.5. Dârülelhan Mecmuası: Beşinci Sayı

Sene 1

1 Şubat 1341

Numara 5

Dârülelhan Mecmû‘ası

(Dârülelhan) Hey’et-i Tedrisiyesi tarafından iki ayda bir neşredilir
Mecmû‘aya aid bi’l-cümle husûsât için müdür-i mes’ûllüğe mürâca’at lâzımdır

Mündericât

Savfî Mûsiki	Musa Süreyya
Dede Efendi	Rauf Yekta
Şarkılarımız	Ali Ekrem
İlm-i Mûsikide Üç Ziyâ‘	Mahmud Ragıb
Modern Mûsikiyi Anlamak Yolları ...	Franz Akkerman
Orkestra Nedir	
Terbiye-i Mûsikiye	Mu‘allim Ahmed Muhtar
Lisân-ı Ecnebi İhtiyâcı	Halil Bedi
Dârülelhan Şu‘ûnu	

Mecmû‘anın adresi: İstanbul-Şehzadebaşı-Dârülelhan

Tevzî‘ yeri: Bâbüalî Câddesi’nde Sudi Kütübhânesi, Bayezid’de Şamlı İskender
Ticârethânesi

Fiyâtı on beş kuruşdur

Şehzadebaşı: Evkâf-ı İslâmiye Matba‘ası

1341

[181]

Savtî Mûsiki

Muharriri

Musa Süreyya

Memleketimizin mûsiki hayâtında yenilik te'mîni şu mü'essirle kâbil-i husûldür: eski tarzı bırakarak yeni ve fennî usûlü ikâme etmek. Bugün mâziden müdevver teganni usûlümüzde câri olan tavrın mûsiki terakkiyatı i'tibârıyla fennî olmadığını kabûl etmek ilmî bir zarûrettir. Usûle müstenid teganni teşebbüsleri henüz başlangıç hâlinde bulunmaktadır. linde bulunmaktadır. Yeni mûsiki metodlarının tevessü' ve inkişâfıyla mûsiki hayâtımızda esâslı bir tahavvül husûle geleceğinde şüphe yoktur.

Bizdeki usûl-i teganni ile garplıların terennüm tarzı arasında pek büyük mühim farklar vardır. (Chant) ta'bîr olunan teganniler mûsiki san'atkârlılığının en kıymetli bir kısmını teşkîl eder. Ba'zı insânlarda fitratın bir mevhibesi olur. Savt-ı cihâzî kudretli bir müvellid-i sadâ hizmetini görür. İyi terbiye edilmiş âhenkli bir sesin mûsiki âletlerine tefevvuk ve rüchânı her zamân teslîm edilmiştir. Fakat insân sadâsının mükemmeliyeti a'zamî sihri ve letâfeti ancak fenn-i hâzırın tavsiye ettiği şerâitle kelime ve tekâmüle sevk edilir. Fennî olan teganni usûllerinde bidâyeten sesin te'sîsi ve teşkîliyle iştigâl ederler. Teganni etmekle bağırma arasındaki fark anlaşılır. Muganni, alelâde haykırmaktan, bir san'at ve heyecân te'sîrinden muhrûmiyeti hisseder.

Fennî tegannide en mühim rolü baş görür. Baş, mûsiki âletlerinin karın, asıl gövde aksâmı gibi sûret cihâzının (raisonnance) musavviti vazîfesini îfâ eder. Savt cihâzının çıkardığı sadâ, yalnız başda geniş bir ihtizâz sâhası bulur. Baş vazîfesini bi-hakkın te'mîne muvaffak olan muganninin sadâsı, tabî'i letâfetini arttırır ve ayrıca ma'denî (metalique) karakter iktisâb eder. Ancak bu sûretle çıkarılan ses hakîkî bir mûsiki âhengi olur. Çıkarılan sesler, başın tıntından, sadâyı tanzîm etmesinden mahrûm bırakılsın; musavviti olmayan mûsiki âletleri gibi za'yıf ve cılız kalır. Her yerde, garbde, memleketimizde sadânın teşkîli husûsu esâslı; ve usûlü dâiresinde uzunca bir sa'y ile mümkün olabilir. Ba'zı kimseler fitratın istisnâsına mazhar olmuşdur bu kâbiliyetle doğmuş görünür. Onlar doğrudan doğruya bu nev'i sadâyı suhûletle çıkarabilirler. Yalnız memleketimiz halkının tegannide te'essüs etmiş bir takım itiyâdları vardır. Bidâyeten bunların izâlesi lâzımdır. Sadânın burun ve

genizden çıkarılması ancak fenâ bir itiyâd ile îzâh edilir. Bu sakîm mahzûr ile me'lûf olmayanların sadâlarını teşkîl etmek daha kolaydır.

[182] Memleketimizde esâslı bir mûsiki tehzîbine muhtâcız. Yalnız fennî şerâit dâiresinde yetiştirilmiş mugannilerle iktifâ edemeyiz. Garb usûl-i tegannisine karşı pekçok sâmi'lerin de kulakları yabancıdır. Hakîkaten ilmî teganni, bu terennüm tarzına alışamayanlara heyecân hıfzı te'mîn edecek hemen hiçbir şey ifâde ve ihsâs etmemektedir. Hatta ba'zı kimselerin samîmî i'tirâflarını hâtırlıyorum, sadâların birbirinden fark ve temyîzine bile kâdir olamıyorlar. Bu, mûsikiye karşı duyulan zevkin fikdânından değil, sırf sa'yî i'tiyâdların noksân bulunmasından ileri gelir. Esâsen bu fenne alışkın olan kulaklar bizdeki şâyî' ve müte'ammim teganniye hayretle karşılar. Hele ciddi hiçbir mûsiki hazzı bulamaz. Hülâsa fitratın mevhibesi olan güzel sadâların bedî'i bir kudretle çıkarılması için mutlaka fennî teganni usûlünü tatbîk etmeye ihtiyâç vardır.

Mü'essesemizin garb mûsikisi şu'besi tarafından Galatasaray Lisesi salonunda verilen konserde tâlibâtın Türkçe sözlerle icrâ ettiği teganniyât ba'zı sâmi'ler üzerinde garîb bir te'sîr bırakmıştır. Bu zevâta göre lisânımızı bu nev'i teganniye vefîk etmek mümkün değildir. Edebiyât, rûhun teheyüç isti'dâdını kelimelere tevdi' eder. Mûsiki, bedî'i sadâdan mütevelliddir. Aralarında esâs i'tibârıyla gâyet sıkı bir râbîta mevcûddur. Fakat ifâde vâsıtalarında hem âhenk olarak te'lîf edilmemelerine hiçbir mâni'-i ciddi olamaz. Mûsiki hayâtına mazhar olan memleketlerin cümlesinde kabûl edilen şekle bizim lisânımızın muvâfakattan mahrûmiyeti akla bile getirilmemelidir. Bizde henüz kâfi derecede garb mûsikisinin üslûbuna ve bünyevî teşekkülüne kulaklar alışmamıştır. Asıl mûsiki terbiyesiyle dikkat ve i'tinâ ile mu'ayyen bir âhenk tahtında garb üslûbuna rûhların alıştırılması lâzımdır. Nitekim bu yeni mûsiki şerâitine göre hâzırlanan gençler bunu pek tabî'i telakki etmekte ve mütehassis olmaktadır. Bu teganni tarzıyla Türkçe kelimelerin te'lîfinde hissedilmekte olan bîgânelik, adem-i tevâfuk sırf kulak kültürünün noksân olmasından neş'et ediyor. Yoksa bir def'a garb mûsikisine alışanlar, o bî-nihâye hisleri her türlü yüksek ve derîn felsefî efkârı ifâde vesâitine mâlik bulunan garb teganniyâtıyla bizim lisânımızın te'lîfi husûsunda hakîkaten mevcûd küçük bir mugâyiret bulamaz.

[183]

Meşhûr Türk Bestekârları

Dede Efendi

Muharriri

Rauf Yekta

5

Terâvîh namâzından çıkdıktan sonra (Dede) ile refikleri Serdab Kasrı'nda toplanmışlar ve pâdişâh gelmezden evvel hangi makâmdan icrây-ı âhenk edeceklerini düşünerek netîce-i müzâkerede (Arezbâr-bûselik) faslının icrâsına karâr vermişler idi; çünkü bu faslın (Selim-i sâlis) devri ricâl-i mûsikisinden (Hâcî Sadullah Ağa) tarafından bestelenmiş olan:

Mevsim-i nevrûz erişdi geldi eyyâm-ı bahâr
Hoş hırâmım eyler elbet yine azm-i lâlezâr
Sen de ey dil bülbül-âsâ nağmesâz ol ki bu dem
Eyle nice kâr-ı âğâz eylesün cânâna kâr

Güfteli “kâr”ı ile “murabba” ve “semâ’i”leri zâten parlak eserler olduğu gibi Sultân Selim’in dahi bunları pek sevdiğini ve her senenin mevsim-i bahârında Kağıdhane’de vâki’ (Çağlayan) Kasrı’na gittikçe orada bu faslın okunması mu’tâd olduğunu (Sultân Mahmud) işitmiş olduğundan (Arazbâr-bûselik) faslı okuduğu vakit pâdişâhın pek ziyâde münbasit olduğu bi’ d-def’ât tecrübe edilmiş idi.

Mahmud-ı Sâni’nin Serdab’a vüsûlüyle berâber fasıl da başlamış idi. (Mustafa İzzet) Efendi’nin “ney” ile üstâdâne bir taksîmini müte’âkib “peşrev” çalınmış ve “kâr” ile “murabba” ve “ağır semâ’i” de okunduktan sonra (Kömürcüzâde Hâfız Efendi)’nin dinlemekle doyulmaz mü’essir sesi ve pek müstesnâ edâsı ile başladığı “taksîm”e (Zeki Mehmed Ağa) tanbûruyla mukâbele etmiş ve sıra şarkılara gelince (Numan Ağa)’nın:

Sen ey şâh-ı melek simâ
Heman sağ ol keremkâra
Cihânı eyledin ihyâ

Güfteli zemîn ve zamâna münâsib şarkısı ile Kemânî-i şehîr (Ali Ağa)’nın:

Şâhım senin dâim hemân
Müzdâd ola zevk ü safân
Budur du’ây-ı bendegân

[184] Şarkısı ve daha ba‘zı müntehib şarkılar okunarak en sonra (Al gönlümü âyine-i ma‘nâdır bu) yürük semâ‘isi ve nihâyetinde terennüm edilen saz semâ‘isi ile (Arezbâr-bûselik) faslı miskiyyü’l-hitâm olmuş idi.

Fasıl erkânı huzûrdan çıkarken (Mahmud-ı Sâni) cümlesine beyân-ı mahzûziyetle atâyây-ı seniyye tevzî‘ini emretmiş ve nezdinde alıkoyduğu (Dede Efendi)’ye tevcîh-i hitâb ederek demişdir ki:

- Bu gece pek tatlı bir vakit geçirdim; âdetâ kendimi cennette zannettim. (Arezbâr-bûselik) faslı şimdiye kadar bu derece parlak okunmamış idi. Ancak (Mevsim-i Nevrûz...) kârı, cennet-mekân Sultân Selim’in tahtına cülûs ettiği senenin bahârında (Çağlayan) Kasrı’na gittiği gün okunmak üzere bestelenmiş bir eser olduğundan böyle kış ortasında^[1] okunması bana nâ-be-mevsim göründü. Dedem! Bu gece terâvîh namâzında meydâna çıkardığımız (ferahfezâ) makâmından bu kasır içinde “kâr”ıyla berâber senden mükemmel bir fasıl isterim. Kârın güftesiyle bestesi (Serdab)’ın şu hâlini, suların akmasını, bunlardan mütehassıl âhenk-i sâmi‘a-nüvâzı tasvîr etmesi matlûb-ı şâhânemdir. Haydi göreyim seni! Bayram ertesine kadar hâzır olsun; inşâallah yine burada dinlerim...

(Dede Efendi) bu iltifât ve irâde-i şâhâne üzerine arz-ı teşekkür ederek:

- Emir ve fermân şevketli efendimizindir.

Cevâbıyla ellerini göğsüne koyarak –Mevlevîler’in usûlünce- eğilmiş ve bu vaz‘iyet-i dervîşânesiyle geri geri çekilerek huzûrdan çıkmıştır.

Ramazân-ı Şerîfin yarısı geçmiş olduğundan (Dede)’nin kaybedecek vakti yok idi. Sultân Mahmud’ûn mûsikiye fart-ı muhabbetini bilen (Dede), bayram ertesi istenileceği şüphesiz olan (Ferahfezâ) kâr için evvelâ bir güfte nazmederek hemen bestelemeye başlıyor ve kârdan sonra:

Ey kaşı kemân tîr-i müjen cânıma geçdi

Peykânlarının her biri bir yanıma geçdi

Güfteli “Berefşân” bir Murabba‘ile (Bir dilber-i nâdîde bir kâmet-i müstesnâ) ve (Bu gece yine ben bülbülleri hâmûş ettim) ağır ve yürük semâ‘ilerini de bir ân evvel ikmâle çalışıyor idi. Ancak vaktin dârlığı (Dede)’yi kendisine yardımcı aramaya mecbûr etti; faslın:

Yârimi gördüm bugün dünyâ görünmez dîdeme

Pertev-i hûrşîd nûr-ı efzâ görünmez dîdeme

^[1] 1249 senesinin Ramazân-ı şerîfi filvâki‘ kış mevsimine müsâdif idi.

Güfteli ikinci murabba'ını da güzîde şâkirdi (Eyubî Mehmed Bey)'e bestelettirdi. (Dede [185] Efendi) aynı makâmdan birkaç şarkı hâzırladığı gibi (Zeki Mehmed Ağa) da pek parlak bir peşrev ile bir peşrev semâ'isi yapmış ve bestelenen eserlerin bir taraftan geceli gündüzlü hânende ve sâzendelere ta'lîmine devâm edilmiş olduğundan bayram geçince (ferahfezâ) faslı dinlenecek hâle gelmiş ve Sultân Mahmud keyfiyetten haberdâr edilmiş idi.

Artık fasl-ı mûsiki erkânı (ferahfezâ) irâdesinin sudûrunu ân be-ân bekliyorlardı; nihâyet beklenen gece hulûl etti. (Serdab) Kasrı o gece mutantan sûrette tenvîr edildi. (Mahmud-ı Sâni) ma'iyetinde Hüsrev Paşa âzâdlılarından (Damad Said Paşa) olduğu hâlde pek beşûş bir sîmâ ile kasra geldi. (Musâhib Said Efendi)'nin ba'zı latîf fikra ve hikâyeleri pâdişâhı bir kat daha neş'elendirdi. Havuzlu salonun yanındaki odada (küme faslı) sâzendeleri eski Acem şâhlarından birinin bütün bir fasla tercîhân beğendiği âheng-i ihzârîye başlamışlar idi! Bir müddet sonra âhengin aldığı şekl-i tekâmül, hâzırlığın tamâm olduğunu göstermekde ve bu esnâda sâzendelerin heyecânla yaptıkları sâ'id ve hâbit temrînler -harekete müheyyâ vapurlarda istimin hâl-i işbâ'a kelimesinden makinenin titremeye başlaması gibi-fasla başlamak emrinin beklendiğini ifhâm etmekde idi.

Tâm bu sırada ta'alluk eden irâde mûcibince ber-mu'tâd yerlere ihrâmlar serilmiş ve (Dede) ile rufekâsı birer birer huzûra dâhil olmuşlar idi. (Mahmud-ı Sâni) evvelâ (Dede)'den (ferahfezâ kâr)ın ismini sormuş ve:

-İsmi (Kâr-ı Kasr-ı Cennet)dir pâdişâhım!

Cevâbını alınca:

-Çok münâsib bir isim: hakîkten burası dünyâda yapılmış bir cennet köşküdür; aman haydi şunu dinleyelim...diye sabırsızlık göstermiş idi. Faslın ibtidâsında (Kemanî Rıza) Efendi'nin (ferahfezâ) taksîminden sonra (Zeki)'nin peşrevi çalınırken sâzların sâmi'ayı okşayan cıvıltısı, salonun duvarlarındaki "selsebîl"lerden akan suların hâsıl ettiği zemzeme-i seyyâl ile karışıyor, letâfetinin takdîri ancak işitmekle mümkün olabilecek ânât-ı bedî'a vücûda getiriyor idi.

(Dede)'nin biraz da şâ'ir olduğunu evvelce söylemiş idik. Üstâdın mûsikideki dehây-ı hârikulâdesi derecesinde şâ'irlikden dahi nasîbi olsaydı (Serdab Kasrı) vasfındaki neşîdesi de bir şâheser olurdu. Ne fâyda ki cenâb-ı Hakk insânları her cihetce mükemmel yaratmıyor; [186] (Kasr-ı Cennet) kârının zîrde aynen münderic güftesi, hilkatın sır ve hikmeti anlaşılamayan bu türlü tecelliyâtından bir numûnedir:

Kasr-ı cennet havz-ı kevser-i âb-ı hay
Zevk ü sohbet köşe-i hey yâr hey
Görmemiştir böyle cây-ı bî-bedel
Kayser ve fağfur ü cem, Kâvus ü Key
Pâdişâhım ömrün efvân ede Hakk
Rûz ü şeb virdim budur mânendini

Ma‘amâfih (ferahfezâ) kârın bestesi cidden bir eser-i enfesdir. (Dede)’nin bu dilküşâ kârını ne vakit sazla sözle dinlemiş isem kendimi (Serdab) Kasrı’nda zanneder, nağmelerin tarz-ı tertîbinde gösterilen mahâret hasebiyle etrâfında suların şırıltısını duyar gibi olurum. Bu, şüphesiz (Dede)’nin büyük bir muvaffakiyettir. Üstâdın bu kârı ile sâir mu‘tenâ eserlerindeki dekâyık san‘atı hakkıyla tahlîl ve irâ‘e edebilmek için garbiyyûndan (Berlioz)’nun (A travers Chants) ünvanlı eserinde (Beethoven)’ın senfonileri hakkında yürüttüğü tahlîlî ve tenkîdî mütâla‘ât kabîlinden tedkîkâta ihtiyâc vardır; bu eserimizde tafsîlâtın o derecesine girişmeğe imkân olmadığından bu kadarcık bir işâretle iktifâ edilmiştir.

Rivâyete nazaran (ferahfezâ) kârı (Dede) dahi pek beğenir imiş; hatta bir gün bundan bahsedildiği sırada:

-Hoca (Abdülkadir-i Meragî)’nin şimdiye kadar (İtrî) sağında, ben solunda idim; bu kârı yaptıktan sonra ben (sağına) geçdim, (İtrî) solunda kaldı...

Zemîninde bir söz sarf ettiği rivâyet edilir ise de biz (Dede)’nin mazbûtumuz olan meşreb-i dervîşânesine pek de muvâfık bulamadığımız bu sözün müşârun-ileyhe isnâd edildiğine kâni‘iz; ma‘hâza rivâyet kabîlinden olarak buraya derc ettik.

Elhâsıl o gece (ferahfezâ kâr) büyük bir intizâm ile okunmuş ve kârı ta‘kîb eden “murabba”larla semâ‘iler ve şarkıların terennümünde dahi aynı intizâm gösterilmiş idi. (Sultân Mahmud) bundan son derece memnûn oldu ve faslın hitâmında (Dede)’yi nezdine celb ile seniyye-i ehliyetini kendi ihdâs-kerdesi olan (murassa‘ nişân-ı iftihâr) ile tezyîn etti. (Dede Efendi) nâil olduğu bu âtîfet-i seniyyeden pek mütehassis olmuş ve tekrâr ale’t-tekrâr arz-ı şükrân etmiştir. (Dede)’ye yetişen zevâtan mesmû‘ olduğu üzere Cuma günleri selâmlık resimlerinde ser-mü’ezzinlik vazîfesini îfâ ettiği sırada (Dede) bu nişânı dâimâ takdığı gibi evâhir-i ömründe (Akbiyık) [187] Mahallesi’nde kendisine ihsân olunan konakda mûsiki ta‘lîmi ile iştigâl ettiği günlerde dahi üzerinden eksik etmez imiş; hatta (Zekâi Efendi) merhûm hocası Eyubî Mehmed Bey’le ilk def‘a mezkûr konağa gittiği gün (Dede)’yi bu nişân ile gördüğünü hikâye eder ve:

“- Göğsünde at nalı gibi murassa‘ koca bir nişân olduğu hâlde köşeye oturub çubuk içerken gördüğüm (Dede)’nin hâli hiç gözümün önünden gitmez.” der idi.

(Serdab) Kasrı’nda Mahmud-ı Sâni’ye (ferahfezâ) faslını okuyarak bu sûretle mazhar-ı taltîf olduktan sonra (Dede Efendi) her şeyden evvel Ramazân-ı şerîfin ibtidâsından beri devr ve mehcûr kaldığı (Yenikapı) Dergâhı’na, o mecma‘ü’l-uşâk olan âşiyân-ı mevlevîye kavuşmayı düşündü.

(Dede) dergâhını o kadar özlemiş idi ki sarâydan gelirken yolda:

Bu ayrılık oduna cânım nîce bir yâna

mısrâ‘ını lisân-ı tahassürle terennüm ve tekrâr etmekden kendisini alamıyor ve hücre sine girer girmez Ramazân’dan mukaddem bestelemeyi tasarladığı (hüzzâm) âyîne başlamakda dakîka fevt etmiyordu.

(Dede), en güzîde bir eseri olan (hüzzâm) âyîni güftelerinin de teberrüken (Sultân Veled) Divânı’ndan intihâbını arzu etmiş idi; zâten esnây-ı râhda lisânından düşürmediği bâlâdaki mısra‘ dahi (Sultân Veled)’in zîrde muharrer “mülemma” bir kıt‘asından alınmış idi:

Mahest nemidânem hurşîd rahat yâne
Bu ayrılık oduna cânım nîce bir yana
Sevdây-ı ruh leylî şed hâsıl mâ hayli
Mecnûn gibi vâveylâ oldum deli dîvâne

Binâen aleyh (Dede) yeni âyînine bu kıt‘a ile başladı. Bu kıt‘adan sonra gelen ve kâîlinin kim olduğu tahkîk edilemeyen:

Âşık oldum bilmedim yâr özgelerle yâr imiş

Allah Allah âşık bunca cefâlar var imiş

beytini htimâl ki kendi zâde-i tab‘îdir.

(Hüzzâm) âyîninin bilhâssa birinci bendi cân kulağıyla dinlenirse hiss olunur ki (Dede) bu mu‘allâ eserinde, derd-i iştiyâk ile nâlân ve giryân olan hassâs ve rakîk bir kalbin te’ellümât ve tahassürâtını pek belîğ bir lisân-ı elhân ile terennüm etmiştir. Bu âyîn-i şerîf, büyük bestekârımızın serâpâ feryâd ü figân şeklinde tecessüm etmiş bir âbide-i dehâsıdır. Kuvvetli bir kaleme mâlik olub da (Dede)’nin bu gibi [188] eserlerinde mündemic mezâyâyı bi’l-etrâf tasvîre muktedir olamadığıma çok müte’essifim ma‘ahazâ bu kadarcık olsun yazmakla te’essüfümü ta‘dîl ediyorum.

Türk mûsıkîsi, (Dede) ile emsali esâtîz-i elhânımız tarafından vücuda getirilmiş bu derece mühim ve aynı vadede bugün tanzîri hemen de gayri-kabil nefâyis-i âsâra malik olduğu halde mûsıkî heveskârlarımız bunların havi olduğu güzelliklerden ve hatta vücutlarından bile bî-haber olarak bî-sır ve bön bir takım eserlerle tezyi‘-i evkat ettikten sonra mûsıkîmizin hiçliğine hükm ile Garb mûsıkîsinin ekserîsi zevk-i milli ve hiss-i bedi‘imize külliyyen yabancı kalan mahsulâtıyla imâte-i evkâta mecbur oluyorlar ki bu halde iyice câlib-i teessüftür.

Bestekârlık fenninin bütün gavâmızına vâkîf olan (Dede), hüzzam ayinini yeknesaklıktan kurtarmak mühimmesini ihmal etmemiştir.

Tu mâhî acîbî ki mislî ne dârî

Beher cilve cânrâ der âteş sipârî

matla‘ıyla başlayan beytlerde (tebdil-i makam) sanat-ı dakikasını emsaline nadir tesadüf olunur bir maharetle icra etmiştir. Erbabına malumdur ki makam değiştirme sanatı, ne derece gayrı-muntazır bir anda yapılırsa tesiri de o nispette artar; bununla beraber bestekâr, evvelden buna zaman hazırlamayı bilmeli ve bu hazırlık sâmi‘lerce asla fark edilmemelidir. Dinleyenler ne yapılacağını evvelden hissedersen tesir-i matlub hasıl olmayacağı gibi hazırlıksız yapılan makam tebdilâtı da hiçbir işe yaramayarak heddolur gider. İşte (Dede Efendi) bâlâdaki beytin birinci mısraında bu dakâyıka tamamıyla riayet etmiş ve ikinci mısraında birdenbire (hüzzam)dan (Şedarabân) makamına öyle gayrı-mahsus ve mahirane bir surette geçivermiştir ki bu tebdil-i ani karşısında furûk-ı elhânı idrake muktedir zevatın hem mütehayyir, hem mütelezziz olmaması kabil değildir.

(Dede) bu muvaffakiyetinden sonra zekâ-yı fitrîsinin yeni bir tezahürünü de ayinin birinci bendinin son parçasını teşkil eden üç beytin bestesinde göstermiştir. (Bahr-i Recez)den (müfte‘ilün mefâ‘ilün müfte‘ilün mefâ‘ilün) veznindeki bu beyitlerin birincisi olan

Hüsn yeki, hasen yeki, yâr yeki, sühân yeki

Rûh yeki, beden yeki, yâr yeki, sühân yeki

beytindeki (ha)nın zammiyle (hüsn) kelimesinde (sin ve nun) harflerinin sakin bulunması bu beytin devr-i revan ika‘ında bestelenmesi için oldukça müşkil bir

vaziyet ihdas ediyordu; burada (Dede) iki şıktan birini ihtiyara mecburdu: ya sakin olan (nun) harfini (müfte‘ilün)ün (te)sine karşı tutarak takti‘e idhal ile harekeleyecek, yahut (sin) harfini zamme ile okuyacak idi. Birinci şıkta hüs-nü tarzında garip bir güfte taksimi hâsıl olacağından (Dede) bunu tecvîz etmemiş, hiç hatıra gelmeyen bir yol bulup (hû) hecesini usul nihayetine aldıktan sonra usulün başına getirdiği (sin) harfini de mazmum okuyarak – biraz kaide-şikenâne olmakla beraber – meseleyi kolayca halletmiştir. Bu suretle beytin birinci (sün) hecesi ile (mefâ‘ilün) mukabili olan (hasen yeki)deki (sen) hecesi arasında “suni bir tenâzür” husule gelmiştir ki bu da başkaca şayan-ı takdirdir.

İkinci satırdaki (ruh) kelimesi böyle tekîdâta muhtaç olmadığından (Dede) bunu ale’l-usul bestelemiş ise de bunu takip eden:

Yâr-i dili hazin yeki, ta dem-i âteşin yeki
Milket-i âşk-u din yeki, yâr yeki, sühân yeki
Aşk-ı melâletem yeki, sakm ü selâmetem yeki
Men'-i melâmetem yeki, yâr yeki, sühan yeki

beyitlerinde güfte taksimatı ile “ikâ” arasında müthiş bir mücadele hüküm-fermâ olmasına rağmen (Dede)nin her iki tarafa da galip vaziyetini muhafaza ettirerek hareketlerine devam imkanını temin etmesi o ana kadar bestekarlarımızdan kimsenin hatırına gelmemiş bir fikr-i mübdeânedir.

(Hüzzam) ayının birinci bendini bu gibi sanayi‘-i nadide ile tezyin eden (Dede), eserinin bir an evvel mukabele-i şerîfede okunmasını istiyordu; bu arzusu ayının diğer bentlerini bestelemesine mani oldu. Saba ayının ikinci bendine geçilecek tarzda bir “karar” ile hüzzamı ikmal edip 1249 senesi Şevvali evâhîrinde bir Perşembe günü ilk defa olarak (Yenikapı) Mevlevihanesi’nde kıraat etti.

(Hüzzam) ayını birkaç defa bu şekilde okunduktan sonra bazı kadirşinâsânın tekerrür eden iltimasları üzerine o senenin Zilhiccesinde dört bende iblâğ ve ikmal edilmiştir ki (Dede) bunun keyfiyet-i vuku‘unu dergâhın mecmuasına bizzat yazdığı şu satırlarla hikâye etmektedir:

[Bu ayin-i şerif, evvela bir selam tasnif olunup “saba” ayin-i şerifi ile tekmil olunurdu. İhvân-ı safâ bu fakire niyaz-mend oldular, ve tekmilini niyaz ettiklerinde fakir dahi Mesnevî-yi şeriften ayin-i şerîfin tekmili için tefe’ül edip (Devletet pâyende bâdâ ey süvar) beyt-i şerîfi geldiği için ayin-i şerîfi tekmil ve teberrüken (Devletet...) beyt-i şerîfini selam-ı sâlîse vaz‘ eyledim.] El-fakir Dervîş İsmail

(Hüzzam)ın mu'ahharan bestelenen ikinci, üçüncü ve dördüncü bentleri dahi serâpâ rengîn ve cidden üstâdâne olup bilhassa bu meyanda:

Ey hâlik-ı heft âsüman der mandeem feryâd res
Vey râzık-ı pîr ü civan der mandeem feryâd res
Ey rahm-i tü ber nîk ü bed ihsân-ı tü bî-hadd ü add
Her lahza gûyem ey Hudâ der mandeem feryâd res

güfteli ikinci bendi ile Mesnevî-yi şerîften tefe'ül edilmesi üzerine zuhur eden ve:

Devletet pâyende bâdâ ey süvâr
Rahm kün ber âşıkân ma'zûr dâr
Çün taleb kerdî be cid âmed nazar
Cid hatâ nekuned çünin âmed haber

beyitlerini ihtiva eden üçüncü bendin (devr-i kebir) ikâ'ındaki kısmı bilhassa şâyân-ı tezkârdır. (Hüzzam)dan sonra (Dede Efendi) bazı muhibbân ve dervîşânın niyazlarına binaen (İsfahan) makamından da yine yalnız bir bend olarak bir ayin besteleyerek 1252 senesi Ramazan-ı şerîfinin Kadir gecesini mukabelesinde okumuş ise de çok teessüf olunur ki bu ayin el-yevm tamamıyla unutulmuştur. Rivayete göre bazen (dûgah), bazen (hüseyni) ayinlerle ikmal olunan (İsfahan) ayini (Dede)nin diğer ayinleri derecesinde hatta onlardan da parlak ve ruh-nüvaz imiş.

**

(Yenikapı) Mevlevîhanesi'nin sokak kapısı üzerinde menkuş:

Mevlevîhaneye (İzzet) didi pîrim tarih
Yapdı bu dergehi Sultan-ı cihan han-ı Mahmud
1232

mısra-ı tarihîsini havi manzumede muharrer olduğu vech ile dergahın gerek semahane ve gerek türbe ve müştamilât-ı sairesi müşrif harap olduğundan cennet-mekan Mahmud-ı Sani tarafından tecdîden inşa ettirilerek 5 Rebiülahir 1232 tarihine

müsadif Perşembe günü küşâd merasimi icra edilmiş idi. Ancak aradan yirmi bir sene geçtikten sonra dergahın bazı mahalleri yine muhtac-ı tamir olduğu hakan-ı muşarun-ileyhin mesmû‘u olmağla sudûr eden irade mucibince tekrar mükemmelen (Zîver Paşa) tarafından söylenen pek beliğ bir manzume-i tarihiyye hakkedilmiş idi ki tarihi nâtik olan makta‘ beyti ber-vech-i âtıdır:

(Zîver) güherveş çıktı bir tarih genc-i hâmeden
Kıldı iki kere bina bu hangâhı şehriyar
1253

Mevlevihanenin tamiri hitam bularak açıldığı gün (Mahmud-ı Sani)nin de mukabele-i şerîfede bulunacağı haber alınmağla Hünkar Kapısı önünde o zaman henüz (18) yaşında bulunan firdevs-mekan Şeyh (Osman Salahaddin) Dede ile kudüm-zen başı (Dede Efendi), ser nâyî (Ali Dede) vesair dedegân ve muhibbân saf teşkil ederek padişahın vürûduna muntazır bulunmuş idiler. (Sultan Mahmud) râkib olduğu attan inerek evvela şeyh efendi ile müridânına iltifat etmiş ve müteakiben nazar-ı dikkati kapının üzerine mahkûk manzumeye müsadif olunca bunu yüksek sesle okuyarak en ziyade:

Molla ve Şemse edeli ol mihr-i şevket ihtiram
Çerh üzre olmuş mevlevî mâh ile mihr tâbdâr

beytini takdir etmiş ve orada hazır bulunan (Ziver Paşa)yı taltîfen bazı sözler söylemiştir. Manzumenin:

“Sultan Veled” devrinde ta “gül devri” ahenk oluna
Ol şahın ahd-ı şevketi nusretle olsun payidar

beytine gelince padişah tevakkuf etmiş ve (Dede) ile neyzenbaşıya atf-ı nazarla:

- Öyleyse bugün sizden “Gül devri”ni isterim...

demıştır. Bu arada mucibince o günkü mukabelede (Nâyî Osman Dede)nin (rast) makamında tanzim ettiği meşhur (Gül devri) peşrevi çalınmış ve bunu müteakip yine muşarun-ileyhin aynı makamdaki ayini okunmuştur.

Mukabeleden sonra Şeyh Efendiyle mutribhane erkânı ve dergâhın bütün canları “niyaz-ı şahane” ile mazhar-ı â‘tîfet olmuşlar ve tekyelerini ez-ser-i nev-imar ve ihyâ eden padişah-ı lütufkârı kemal-i minnet sur kapısına kadar teşyi‘ etmişlerdi. (Mâbâdı var)

Şarkılarımız

Muharriri Ali Ekrem

Bezm-i mûsıkînin erbab-ı fen için değilse bile, halk için en mühim kısmı şarkıdır. Filhakika yarım saat hatta bazen kırk beş dakika devam eden bir mûsıkî faslında taksimlerle peşreve ve bazen semailere tahsis olunan vakit beş on nihayet on beş dakikadan ibaret kalır ve geriye kalan dakikalar hem sazende hem hanendelerin yek-âvâz olarak iştirak ettikleri şarkılara mahsustur. Şu halde şarkıların gerek mûsıkî gerek şiir itibariyle halkın zevk-i bedi‘isini okşayacak mahiyette bulunması kemâl-i ehemmiyetle nazar-ı itibara alınacak bir meseledir. “Halk” kelimesinden ekseriya yanlış bir mana anlaşılıyor ve “avam” kastediliyor. Halbuki kelimenin mefhumunda avam ve havas dâhildir. Bir saz takımı dinleyen insanlar arasında mûsıkîden ve şiirden bî-haber olanlar bulunabileceği gibi bunları az çok anlayanlar hatta pek iyi bilenler de mevcut olabilir. Demek ki şarkılar muhtelif zevkte, muhtelif kabiliyette sâmi‘alara hitap ederler.

Ne yapmalı? Hangi sınıf halk için şarkı yazmalı? Bu su’allerin cevabı çoktan verilmiş ve mesele hallolunmuştur: her sınıf halk için şarkı yazılır. Bir şarkıyı derece derece ya mûsıkîye hiç aşına olmayan insanlar için gayet sade, açık veya mutavassıt vukuf-ı mûsıkîsi olanlara göre oldukça sanatkârâne veyahut üstadların zevkini okşayacak kadar bedâ‘at-perverâne tertip etmek bestekârın re’y ve tensîbine kalmıştır. İşte bundan dolayıdır ki bir mûsıkî faslında tevâlî eden şarkıları dinlemekte olanların simalarına dikkat olunursa nazar-ı dikkatte demâdem mütefâvit elvâh-ı fikr ve his tersim eder: Lakaydî, şevk-i tabii, hüzn-ü samimi, galeyan-ı aşk, meyl-i raks, perestiş-i ulviyet, tefekkür-ü ‘âmîk, takdis-i ulûhiyet...

Lakin telakkiyat ne kadar mütehâllif olursa olsun sunûf-ı muhtelif için lâyetegayyer birtakım desâtir ve kavânin-i mûsıkiye vardır ki bestekârların bunlardan inhiraf edememeleri lazım gelir.

Mûsikîde ihtisasım yoktur, pek âcizane olan intisabımın da şarkılarımızı nazariyat-ı ahenk ve teganni nokta-i nazarından tetkik ve tahlile müsait olmadığını bilirim. Bu ciheti erbab-ı fenne bırakarak şu muhtasar makalede şarkılarımızı evvela şiir olarak saniyen şiirlerin terennümlere tevafuku itibariyle mevzu‘-u bahs edeceğim.

Eski yeni şarkılarımızın ekseriyet-i azîmesi kemal-i teessüfle söyleyebilirim ki fenadır. Şarkı sehl-i mümteni‘e misal teşkil edebilecek bir nev‘-i mahsustur. Bu nev‘in gayet yüksek hayallere, pek amîk hislere, çok hakîmâne fikirlere o kadar tahammülü yoktur. Şarkıda güzellik samimi ve tabii olursa beğenilir.

Mesela:

Kim olur zor ile maksâduna rehyâb-ı zafer
Gelir elbette zuhura ne ise hükm-ü kader.
Hakka tefvîz-i umûr et ne elem çek ne keder.
Kıl sözüm ârif isen gûş-ı kabule gevher:
Mihneti kendine zevk etmedir âlemde hüner,
Gam ve şâdî ü felek böyle gelir böyle gider.

şiiri ne kadar güzel olursa olsun bestelenmemeliydi. Bu besteyi şarkı olarak dinlemek tab‘a kelâl verir.

Abdülhak Hamid’in:

Ne beladır nedir ol hâr-ı cehennem berdûş,
Siz değil haline âşufte olur belki vuhûş!
Filler hâke düşüğü mûrlar eyler feryad,
Kûhtan kûha kaçır şîr-i jiyânlar pür cûş.
Dalgalar siz kılın imdâd ki yandım nâre,
Siz kılın nâşımı îsal kenar-ı yâre.

gibi pek âlfî şiirlerle mutarra bendlerden müteşekkil manzume-i meşhûresi mücerred son beytini nakarat halinde tekerrür ettiği için bestelenemez. Şayet bestelenirse ashâb-ı zevke göre dinlenemeyecek kadar gayrı tabii, musanna‘ bir şey olur. Çünkü fikir ve his ve hayale ait maâliyyat-ı mücerrede-yi tefhîme bir şarkının daire-i

mahdûdesi kâfi değildir. Bu yolda şiirler operalarda cay-i kabul bulabilirler. Şarkılar esasen kolayca teganni edilecek, herkes tarafından az çok doğru söylenebilecek şiirlerdir.

Mûsikîşinaslarımız bestelenmek kabiliyetinden yüksek şiirleri intihab etmiş olsalardı yine o kadar tenkîde şâyan görülmezlerdi, esasen bu yolda ağır şarkılarımız nadirdir; lakin mûsikî üstatlarımızın birkaç müstesnasıyla, şiirden anlamadıklarını itiraf etmek mecburiyet-i elîmesindeyiz. Onlar ya bir takım şöhretlere itimat ederek yahut hatırdan çıkamayarak gayet kötü şarkıları bestelemişlerdir. O kadar ki şarkı mecmuaları tetkik olununca insanın bu kadar fena, adi hatta manasız şarkıların güzel güzel bestelere kabul edilmiş olmasına cidden teessüf eder. Eski, yeni şarkılardan birkaç misal göstereyim ve evvela oldukça hoş görülebilenleri yazayım.

Sen bu yerden gideli ey saçı zer,
Seni söyler bana dağlar, dereler;
Gayret-i âhım ile bâd inler,
Seni söyler bana dağlar dereler.

**

Doktor ne için nabzımı aldın ele söyle,
Teşhis olunur mu gönlümün yarası böyle?
Sevda-zedeyim dinle benim kalbimi şöyle,
Cânân diye her darbeye feryad eder öyle.
Çek nişterini açma sakın yarama yâre
Aşk hastasıyım nafîle yok yâreme çare

**

Çeşm-i mahmûrun sebeptir nâle ve feryâdına,
Hasta-i hicran-ı aşkım gel yetiş imdadıma.
Çare sâz ol vuslatınla hâtır-ı nâşâdına
Hasta-i hicran-ı aşkım gel yetiş imdadıma.

İşte bunları fena şiirler olmakla beraber yine mûsikîye karışınca bir dereceye kadar dinleyebiliriz, hele şiirden pek de anlamayanlara göre bu şarkılar söylenecek sözlerdir bile. Lakin bir de şunlara bakınız:

Bu ŧeb ricâ-yı dil ol dil-rubâya söylendi,
O ŧûha hale münasip hikâye söylendi.
Nigâh-ı işvesi etti ifade gamzesine
O nükteler ki o ŧirin edaya söylendi.

Birinci beyit tenâfur-i hurûfa bir misal-i akbeh ikincide mana yok!

Gönlümü düçâr eden bu hale hep,
Kâre gözlerim kâre bahtımdır sebep.
Ettiği ah ve figana rûz-ı ŧeb,
Kâre gözlerim kâre bahtımdır sebep.

Şu bizim bildiğimiz Türkçe kara kelimesini garbî kare lafzı gibi okuyarak ünlemek sâmi‘a-i rikkati nasıl tahriş eder! Bari söz de bir söz olsa...

Sevdim ama neyleyim bir duhteri,
Eylemez merhem kabul gam neşteri,
Gayri Lokman ve Felatun hep geri
Eylemez merhem kabul gam neşteri.

**

Dembedem artmakta âh yazık bana
Zârımı yok bildirir hayfâ bana
Gayri müşkildir deva eyvah bana
Eylemez merhem kabul gam neşteri.

İşte lafz ve mânâsı berbat ve perişan bir ŧarkı ki emsal getirmesiyle bütün mecmualar mükedder olmuştur! Havsala sûz-ı sabır ve tahammül olan bu binlerce saçma ŧarkıdan yalnız bu misalleri getirmekle iktifa edeceğim.

Ekser bestekârlarımızın bağışlanmayacak bir büyük müsamahaları daha vardır. İntihab ettikleri o gayet kötü ŧarkıları bile fen ve san‘atı zîr u zeber edecek zevk-i selîm erbâbının sâmi‘âsını testereleyecek bir tezağ-ı nağme ve güfte ile bestelerler. Bestekârlarımıza göre uzun bir vezin mesela “Fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün” ile yazılmış bir ŧarkının kısa bir vezin mesela “Fe‘ilâtün fe‘ilün” ile yazılmış bir ŧarkıdan hemen hiç farkı yoktur. İkisi içinde pek vâsî‘ bir usulü mesela ağır aksak

usulünü ihtiyar ediverirler ve şarkının elfâzındaki kısa hecelerın bocurgatlarla çekilip durmasına cevaz verirler. Bundan öyle bir “tenâfür-ü sadâ ve mel” peyda olur ki dinleyenlerin kuvve-i sâmi‘â erbâbı oldukları için bedbaht olmamaları kabil değildir. İşte şimdi bu hemen her şarkıda az çok gördüğümüz katil-i zevk ‘adem-i muvafakate bir misal hatırıma geldi.

Âşık oldum sana ey gonca dehen
Sönmez ateşlere yaktın beni sen!
Neye gördüm neye bildim seni ben?
Sönmez ateşlere yaktın beni sen!

Bu şarkı ağır aksak usulüyle bestelenmiştir ve her mısra‘ı dört ba nota üzerine müretteptir. Artık bu uzun mesafe-i mûsikîyyeye şiiri yetiştirmek için kısa hecede verilen memdûdiyyetler tasavvur olunsun. Birinci mısra‘da “oldum” lafzının “dum”; “gonca” lafzının “ca”; dehen lafzının “hen” heceleri o kadar temdîd olunur ki diğer üç mısra ‘da da hal böyledir. Şarkı esasen bilinmezse bestesini dinlerken mânâsını anlamak kabil değildir. Biraz zevk-i bedi‘den hisseyâb olan mûsikîşinaslar uzaması lazım gelen nağmeleri şarkının ötesine berisine “ah, oh, of, yar” gibi memdud heceli bir takım elfâz ilavesiyle eda ederler. İşte bundan dolayı ahlı, oflu birçok şarkımız vardır. Lakin bu ilaveler de her zaman şâyân-ı kabul şeyler değildir.

Şarkı mecmualarına kısaca bir nazar ve alaturka mûsikîye biraz vukûf şu verdiğim mücmel malumatın hakikate muvafık olduğu ve binaenaleyh şarkılarımızın pek berbat bir halde bulunduğunu tasdik için kâfidir. Hiç güzel şarkımız yoktur demek istemedim. Kudemâ-yı şu‘arâmızdan kat‘-i nazar Ziya Paşa’nın, Namık Kemal’in, Rezaizade Ekrem’in ve daha şairliği pek maruf olmayan birçok zevatın gayet nefis şarkıları vardır. Hiç güzel bestelenmemiş şarkımız olmadığını da iddia etmedim: Dede Efendi’nin, Hacı Arif Beyin, Tanburi Ali Efendi’nin, Refet Beyin, Şevki Beyin ve diğer birçok esâtid-i mûsikîyenin gayet güzel güfteler üzerine pek iyi bestelenmiş şarkıları mevcuttur. Lakin bunların heyet-i mecmuası fena şiirlere sanatsızca bestelenmiş kötü şarkılarımıza nispeten yüzde on on beş derecesinde kalır. Bu hakikati ne kadar acı olursa olsun kabul etmeliyiz ve şarkılarımızı mutlaka pek esaslı bir tasfiyeye uğratmalıyız.

Ali Ekrem

Alem-i Mûsikîde Üç Ziya

Busoni, Fuaré, Puccini

Muharriri Mahmud Ragıb

Avrupa'da müşterek bir 'âlem-i mûsikî vardır. Bir memleketin artistik muvaffakiyetleri, veya 'adem-i muvaffakiyetleri, ziya'ları ile diğer memleketler de aynı samimiyetle alakadar olur. Nitekim el-yevm bütün Avrupa üç büyük üstada mûsikînin ziya'ı üzerine aynı müşterek hiss-i matem ile müte'ellim bulunmaktadır. Bu üstadlardan biri "Busoni" diğeri "Gabriel Fauré" üçüncüsü de "Puccini"dir. Seviye-i mûsikiyelerini tarif edebilmiş olmak için terceme-i halleri hakkında birer nebze malumat verelim ve mütevazı' san'at 'âlemimizin te'essürlerini bi'l-vesile arz edelim.

Ferruccio-Benvenuto Busoni, harikulade bir piyanist ve aynı zamanda bestekâr olup Floransa kurbunda vâki' "Empoli"de doğmuştur: 1 Nisan 1866; validesi Almandı. Mûsikîyi bidayette kendi kendine öğrenmişti, ancak bilahare (Rubinstein)dan tashihât makamında birkaç ders almıştı. Henüz çocuk iken İtalya'da, Avusturya'da, Macaristan'da verdiği konserler üzerine bir harika addolundu. Avusturya'da iken o zamanın Alman hayat-ı tenkîdiyyesinin re'sinde bulunan (Haverlik)in fevkalade mazhar-ı takdiri oldu. (Graz)ta ve .-A.Remi (Doktor Mayer)in talebeliğinde bulunduktan sonra henüz on altı yaşında olduğu halde 1882'de Bologna'nın Filarmonik Akademisi a'zâlığına kabul olundu. En evvel, fevkalade teknik sahibi bir piyanist olarak, verilen temalar üzerinde bi'l-bedâhe çalması ile iştihar etti. Bilahare ikmal-i tahsil için Almanya'ya gitti. 1888'de Helsingfors (Finlandiya) Konservatuarı'nda bir muallimlik aldı, ve yine orada izdivaç etti. Fakat 1890'da Petersburg'da Rubinstein tarafından tesis edilen ilk beynelmilel müsabakaya Finlandiya'dan gönderdiği bir piyano konsertosu ile Rubinstein mükâfatını kazandı, Moskova Konservatuarı'nda muallimliğe kabul olundu. Piyano müsabakasında da aynı muvaffakiyeti kazanmıştı. 1891'de Amerika'ya giderek, (Boston) şehri konservatuarı müdürü oldu. O kıtada müteaddit konser turneleri yaptı. 1894'te Berlin'de yerleşerek bu sefer de orasını şöhretleriyle doldurdu. Viyana Konservatuarı'nda yalnız bir mevsim zarfında (1907-1908) piyano virtüözü sınıflarının müdürlüğü ile (Zaver)e vekalet etti. Avrupa'da ve Amerika'daki muazzam ve şerefli konser turları dünyaca duyuldu, gazete sütunlarını doldurdu; Berlin'de mürûr-ı zamanla, ilerlemiş ehliyetlerin gayri matbu' eserlerini veya nadiren

dinlenen en eski eserleri çalmak için gayet mühim filarmonik mûsikîler tertip etmek imkânını buldu: Almanlığı benimsemiş olan İtalyan ruhlu mûsikîşinas son defa Berlin’de “Nollendorfplatz”a nâzır olan hanesinde ikamet etmekteydi.

Busoni yaylı aletler için iki kuartet, iki keman sonatı, bir piyano parçası sonatı, iki orkestra süiti (ikinci numara: Gaharniscte Suite), piyano ve orkestra için bir piyano parçası, finali koro refakati ile çalınan bir piyano konsertosu, bir tane poem senfonik: Lustspiel-Ouvertür Pojohlas Tochter (1897), Schiller’in (Turandot’u) için mûsikî, bir keman konsertosu, piyano için birçok parçalar (variasyonlar ve fûg, obüs 22, dört bale sahnesi; kontrpuanlı fantezi, ilh.) lidler, ilh yazmıştır. Die Brautwahl isimli operası da vardır. (J.S. Bach)’ın eserlerinin tab‘ı (Clavecins bien Tempéré [org eserlerinin piyano için nasıl yazıldıklarına ait izahat ile birlikte], inventionslar) ve (Bach)ın aynı tarzdaki org eserlerini piyano için yazdığı nüshaları gayet meşhurdur. Nihayet Busoni şu kitabı da yazmıştır. "Entwurf einer aesthetik der Tonkunst (1907).

Busoni’nin çok kıymetli makalelerinden birinden Alman sanatı hakkındaki nokta-i nazarlarını hülasa eden şu sözlerini, nazarlarını ale’l-ekser Fransızlığa çevirmiş esasen miktarları çok az olan genç mûsikîşinaslarımızı ikaz edebileceği ümidiyle naklediyorum: “Mevcut bir hikâyeye göre İran şahlarından biri Londra’yı sisli mevsiminde ziyaret ettiği esnada kendisinden, tebaasının güneşe perestîşkâr olup olmadığı sorulmuştu, şu cevabı verdi: “Güneşi tanımış olsaydınız, siz de perestîş ederdiniz”. İşte, aynı vecihle, bir kere de (Ostravinsky), benim Alman klasiklerine olan meclûbiyetimi ilk duyduğu zaman hayret etmiş olduğunu bildirmişti. Kendisine bi’l-vasıta şu cevabı verdim: Eğer o da yani Ostravinsky de, Alman klasiklerini tanımış olsaydı perestîş ederdi. (Bu cevabın kulağına varıp varmadığını bilmiyorum”) [Mondmusical 1923, numara 1]: Vakıa intisaplar, tercihler şahıslara göre değişir; fakat bu Busoni gibi â‘zâmın tashihatları da şayan-ı ihmal değildir.

Gabriel-Urbain Fauré ise 13 Mayıs 1845’te Pamiers (Ariège)de dünyaya gelmiştir; (Bendermeyer), (Diez) ve (Saint-Saëns)in talebesi olup birbirini müteakip “Renes”te organist (1866) Paris’te (1860) “Saint Sulpice”e muavin organist, Saint Onöre Kilisesi’nin büyük orguna organist, (Madeleine) Kilisesi’ne evvela maitre de chapelle (1877) ve daha sonra büyük orguna organist (1896) olmuştu. Fauré, 1896’da bestekârlık hocalığı ile Massonet’ye halef oldu; nihayet 1905’te Theodor Dupo tekaüde sevk olunması üzerine konservatuarın müdürlüğüne geçti. Fauré birçok eserler yazmıştır (1911) sonuna kadar 103 numaralı opusa kadar yazmıştı ki aradaki

opus 9, 53, 60, 64, 71, 81 ve 100 noksandır, eserlerinin cümlesi iyice ince bir letafeti ve hutût-ı mümeyyizeyi haizdir. Oda mûsikîsi bilhassa zikre şayandır: piyano ve keman için sonat (Opus 13, 1876), keza Andante (Opus 75, 1898), 2 kuartet (Opus 15 do minör, 1879), Opus 45, sol minör (1886) ve bir kentet (Opus 89, re minör, 1906), piyano ve yaylar içindir, viyolonsel ve piyano için müteaddit parçalar (Opus 24, 49, 69, 78, 98) ilh. Dramatik mûsikîler de tab‘ ettirmiştir; Promete (3 perde, Réziers, 1900), Penolop, “Kaligula” isimli sahne için mûsikî (Alexandre Dumas, 1888), siluk (Edmon Harakor, 1888-9), le viol du bonheur (J. Clemenceau, 1901); senfonik mûsikî olarak da: viyolonsel ve orkestra için bir konserto (Opus 14, 1878) ve bir romans (Opus 28, 1882) ve bir senfoni (Opus 30, re minör, 1884), “Pelleas ile Melissande”a göre bir süit, (Materlink, Opus 80, 1898), ilh; kilise mûsikîsi şevâseri meşhurdur: koro, solo, org ve orkestra için “Requiem [missası?]” (Opus 48, 1887), ilh; akompanyanlı veya akompanyasız suit mûsikîleri şunlardır: Jan Rasin Kanteki (Opus 11, 1873, muhtelit 4 ses armonyum ve yay kenteti için), les Djinnns (Opus 12, 1825, muhtelit koro ve orkestra için), Venüsün tevlidi (Opus 29, 1882, koro, solo ve orkestra için), ilh; 1865’ten 1911 tarihine kadar yazılmış şan ve piyano için 80’den fazla melodi: la Bonne Chansonne (P. Verlen, Opus 61, 1891, 1892, 9 melodi), ilh ilh. Şu kitaplarda hayatı hakkında mufassal malumat vardır: Musiciens français d’aujourd’hui, H. Imbert Profils des musiciens Bellaigue; 1911, Oct. Sere (1907) III) Etudes Musicales G. Fauré et son oeuvre Alkan Kütüphanesi); (Hamelle mûsikî metinleri: eserleri (Durand Heugel Hamelle).

28 Kanunuevvel’de Dârülelhan muallimleri tarafından Gabriel Fauré namına verilecek bir şayan-ı takdir bir nam müsameresi el-yevm hazırlanmaktadır. Müteveffa üstat hakkında hazırlayacağım mufassal bir etüdü mezkûr konserde çalınacak eserlerin bırakacağı ihtisaslarla birlikte ayrıca yazacağım nihayet dünkü akşam gazetesi Brüksel’den 29 Teşrinievvel tarihiyle çekilmiş bir telgraf ile (La Boheme, Tosca, Madame Butterfly, ilh gibi meşhur operaların bestekârı Puccini vefat etmiştir. Cenaze merasimi hükümet hesabına yapılacaktır.) mü’essif haberini getirdi. Âlem-i mûsikî şu suretle üçüncü bir mûsikîşinas daha kaybetmiş oluyordu. Bütün dünyayı şöhretleriyle dolduran bu üçüncünün Avrupa mûsikî tarihinde şayan-ı ihmal olmayan bir mevki vardır.

Verdi, İtalyan mûsikîsini bi’z-zarure yeni ve seri‘ inhitata varacak bir yola sevk etmişti. Heyecan verici vaziyetler, manzara değışişleri, büyük ihtiraslar ca‘lî bir surette gösteren büyük feryatlar ve büyük jestler yapmak usulü, gitgide artan bir

şiddetle hâzirûnu hayretlere düşürmek arzusu “Verdistler” mektebinin tarz-ı teşkilini tayin etti. “Verdizm” melodi veya senfoni ve lirizmle iştigali ikinci sıraya bırakmak, seri‘ ve kuvvetli tesirler vasıtasıyla hayatı doğrudan doğruya yazmak ister. İşte bu sihirkar mektebe dâhil olarak (Leoncavallo) ile (Mascagni)den başka müteveffa (Giacomo Puccini)yi de görürüz. Mezkûr mûsıkîşinasların eserlerinde daima aynı suhulet ve parlaklık evsafını buluruz. Beste zayıf, zevk ise vakit vakit meşkûk kalır. (Bizét)ye has olan dokunuş nezaheti ve sıhhatli ânât-ı his edişlerini haiz olmadık, (Karel)i fena bir şekilde taklit etmişlerdir. (Hugo Diman)ın gayet hoş bir kelime ile ifade ettiği vecihle “Trajik operetler music hal ve konser üslubunda şiddetli ve seri‘ dramlar yazmışlardır. Hoşlanmak hususunda acul ve heyecan duyan hassaları itibarıyla ise aralarında fark bulunmaya umuma mahsus seri‘yyü’l-seyr bir sanat meydana getirmişlerdir.

Bu nev‘ mahsullerin cihanşümül bir rağbet kazandığını tasdik etmekle kimseyi hayrete düşürmüş olmayacağız. İşte (Puccini)nin beynelmilel şöhretinin sebebini bu noktada aramalıdır.

Giacomo Puccini, 22 Haziran 1858’de Lucques’ta doğmuştur; Michele Puccini isminde bir mûsıkîşinasın oğlu olup Giacomo’nun hatıratına göre o da 1864 bir “Requiem” bestelemiştir. Büyükbabası da mûsıkîşinastı; dedesi Giacomo Puccini’ye gelince o da bir kilise şapelinde muallim ve (.....)nın hocası idi. Puccini Milan Konservatuarı talebelerinden olup hocaları (Bazini) ile (Poncielli)dir. Şöhretlerini temin eden operaları şunlardır: Le Villi (Milan 1884), “Edgar” (Milan 1889), Manon Lescaut (Hamburg 1893), La Boheme (Turen 1897), Tosca (Roma 1900), Madam Butterfly (Milan 1904), La fanciulla del West (New York 1912), bunlardan başka Puccini bir messe solennelle ve oda mûsıkîsi de yazmıştır. Hayatı hakkında tafsilat almak için E. Puccini V. Dry isimli kitabına müracaat edilebilir (1906 İngilizce). Üç büyük üstadın ufûlünden dolayı mecmuamız teessürlerini teyit eder.

1 Kanunuevvel 1924

Modern Mûsikîyi Anlama Yolları

Muharriri

Franz Ackermann

Mösyö Franz Ackermann bir seneden beri şehrimizde bulunan ve İstanbul'un ve şarkın mûsikî hareketlerini çok büyük bir alaka ile takip eden ve Avrupa'nın muhtelif mecmualarına buradan makaleler yazan genç bir mûsikî muharriridir. Mecmuamıza verdiği faydalı bir yazının tercümesini atıye derc ediyoruz.

Ansızın modern mûsikî icrâ edilen bir konserde bulunduğunuzu farz ediniz. Derhal tam bir yenilik karşısında olduğunuzu görürsünüz. Modern mûsikînin romantizm ile nokta-i iltisâkına ve yavaş yavaş ne gibi eşkâl ile romantizmden inkişâf ettiğine dair kâfi bir fikir yoksa bu nevi mûsikî ile bir cihet-i münasebet tesisi tecrübesi de epeyce müşkil olur. Her şeyden evvel büyük ekollere üsluplara dair olan hutût-ı esasiyeyi kavramış bulunmak lazımdır.

Bünye-i mûsikîye başlıca iki kısma ayrılır: evvela linear mûsikî, saniyen armonik ve akordik mûsikî.

Linear mûsikî mefhumunun en mükemmel ve anlaşılması zihne en kolay gelecek bir surette delalet ettiği bir misal olarak burada, homofon olan Türk mûsikîsini göstereceğim. Türk mûsikîsinin Avrupa mûsikîsi tarihinde menâziri “koral Gregoryan”dır ki bütün Avrupa mûsikîsinin merkez-i inkişâfı o mûsikînin kendisinden doğarak altı yedi asır zarfında developpe olduğu ...dur. Bu developmanın evvela nasıl “polifonik” sonra armonik ve akordik mûsikîye intikal ettiğini ve Rönesans mûsikîşinâslarının nazariyeleri, burada bahsimizle alakadar görmüyorum.

Saf “armonik-akordik” mûsikî olarak başlıca Alman klasikleri Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert devri gösterilir. Schumann ile mûsikînin servet-i ifadesinden yeni bir an başlar ki Wagner'in “Tristan und Isolde”sinde gayeye vasıl olmuştur. Klasik bir eserini tetkik edelim – bundaki tonika Principe colorostique”, telvîn-i fikr esasından mütevellid olan nâ-tamam modülasyonlar (Ausweichngen) yapmağı tervîc etmiştir; mûsikî tersîm ve telvîne doğru yaklaşmış yani mahiyet-i beyanı o zamana kadar nâ-malum olan bir sahaya dâhil olmuştur. Mamafih “akordik” olmak keyfiyeti daima olduğu gibi muhafaza edilmiştir. Cümlesinin birden aynı zamanda işitilmesi suretiyle “armonik terkinin” teşkil ettiği seslerin adedi üç veya dört olarak kalmıştır.

Romantikin klasikten ayrılmadığı bir diğer nokta da “form”dur. Şuman, klasik forma bazı ufak tefek hususiyetlerle beraber, tamamen sadık kalmıştır. Modernizme doğru atılan ilk mühim adım ve aynı zamanda klasisizm esaslarıyla daima alakadar kalmış romantizmden ilk kat’i ayrılış (Modest Musorgsky) ile (Claude Débussy) itibaren başlamıştır. Bu cereyanın Almanya’da ilk muakıbi olan (Hugo Wolf) zahiren Wagner’e çok merbût gibi görünürse de hakikatte lidlerindeki armonik yenilikleriyle teganni ve inşâd olunan manzumenin tesirini derinleştirmek maksadını istihdaf etmiştir.

Debussy’e gelince, o bütün orkestrada azim bir inkilâb yaptı, fakat buna mukabil ta klasizmden evvelki devrin form zabt u rabtına rücu etti. En temiz form şeffafiyeti içinde en büyük bir tenevvü-i elvan gösterdi. Debussy aynı zamanda Wagner’in ağır orkestrasyonuna muarız oldu ve (Pelleas et Melissande)ında yalnız muktedir solistlerden bir orkestrasyonu tercih etti. Debussy dissonansların istimalini ve onlarla telvîn sanatını en yüksek derecesine çıkardı. İşte “Klasik romantizm” diyebileceğimiz devir Débussy ile beraber kapanmış ve yeni bir devir açılmıştır.

Mamafih romantizmin hemen kat’i bir intihasına inanmalıdır. Çünkü Débussy’nin hatta yalnız koloristik bir menba’dan malum olan mûsîkisinde bile henüz romantikin ruhu mahfidir.

Romantizmin asıl kati intihası Arnold Schoenberg ile beraberdir. Bu mûsîkînin başlıca yeniliği onun yalnız (Réflexion) fikir ve teemmül mahsulü olmasıdır.

O artık ruhtan ziyade şiirin ifadesidir.

Baş tarafta mûsîkîde iki esas kısımdan bahsetmiştim: Linear ve akordik mûsîkî. İşte Arnold Schoenberg refleksiyon tarikiyle bu ikisinin bir terkibine akordik ve armonik olan bir linear mûsîkiye vasıl olmuştur.

Bir kontrpuan vazifesine çalıştığımız zaman yapacağımız şey iki veya üç melodi hattından sami’amız üzerinde hiss-i tesiri olan ve estetik nokta-i nazardan bizi tatmin eden bir (kül) meydana getirmektir; aynı vazifeyi “melodi hatları” yerine “akort terkipleri” ikame ederek tasavvur edelim; modern mûsîkînin hutut-ı esasiyesi derhal gözümüzün önünde bulunur.

Hendesede “hatt”ın yan yana birçok noktalardan ibaret olduğu suretindeki tarifi malumdur, hakikaten tersim edebileceğimiz bir “hatt” yoktur, belki bizce mutasavver olan bir hattı hakikaten mevcutmuş gibi gösteren la-yu’ad yan yana noktacıklar vardır.

Schoenberg'in ve onun muhitinin mûsîkisinde de aynı şeyi düşünebiliriz. O mûsîkîde de bir hat vardır ki yan yana “akordik eşkâl”den ibarettir.

İşte modern mûsîkînin umumi bir manzarası.

Schoenberg'in herhangi bir eserini mesela “Pierot Lunaire”ini alalım. Partitürün daha ilk sayfasında baş döndürücü bir tesir altında kalırız. Melodik hattın her notada bir hatt-ı mûsîkîden diğere sığmadığını ve aynı zamanda daima koloriyi temin eden akort terkipleriyle beraber olduğunu görürüz.

Bugün mesela “Alois Hába” bir mûsîkî eseri yazıyor ki içinde hepsi de tamamıyla müstakil sekiz ses aynı zamanda iştiliyor! Fakat orkestrayı tahta, tenek ve yaylı saz gruplarına ayırdığımız zaman yine bir nev‘ “üç sesli” yahut daha iyisi “üç tenanietli” bir mûsîkî karşısında bulunuyoruz. Bu nev bir “mürekkep üç sesli” mûsîkînin estetik nokta-i nazardan ne dereceye kadar müessir olduğu modern mûsîkîyi böyle muhtasarca tahlil ve teşrih eden bir makalenin mevzu-ı dâhilinde olamayacağı gibi henüz modernizmin ibtidâ-yı inkişâfında bulunduğumuza nazaran bu babdaki hükümlerimiz de daha ziyade klasizm ve romantizmden müteessir ve tarafgirâne olabilir.

Sonra unutmamalıdır ki bütün bu şeyler henüz yarı yarıya tecrübelerden (experiments) ma‘dûddur ve modern mûsîkî büyük bir beşeri buhranın mahsulüdür. Velhasıl modern mûsîkî, sanatta lazım olduğundan fazla bir derecede fikir ve şuuru icab ettiriyor ve ruha daha az temas ediyor. İşte bugünkü Avrupa'nın yaşadığı kalpsiz, hissiz devrin belîğ bir ifadesi.

Tercüme eden: Mesud Cemil

Orkestra Nedir?

Her aletin ayrı ayrı evsaf ve havassından bahseden ve [ilm-i âlât-ı mûsîkî Instrumentation] namını alan malumat mecmuası ancak bir ilm olup bize her aletten neler istenebileceğini bi'l-mukabele mezkûr aletlerin bize ne gibi hizmetler ifa edebileceğini öğretir. İlmin, fennin bittiği yerde [sanat=art] başlar. Binaenaleyh ilm-i âlâtın bittiği yerden başlayan orkestracılık bu itibarla bir sanat olup gayesi “orkestra” denilen ve birçok âlât-ı mûsîkîyeden terekkep eden kitle-i saikanın muhtelif anasını hal-i faaliyete koymak ve ibda edilen [la-yu‘ad...] tarz mezc ve terkip ile ruh-ı beşerde bir takım tesirler, heyecanlar ika etmektir. Burada la-... kelimesini

kullanmaklığımız asla mucib-i hayret olamaz; çünkü bir gün olup da eşkâl-i mûsîkîyenin kesret-i ibda ve istimal ile bitivereceğini zannettirecek hiçbir sebep mevcut değildir. Bu nokta üzerinde biraz tevakkuf ile meseleyi tenvir izah etmek faydadan hali değildir.

Mesela iki alet-i mûsîkî birbiriyle yek sada suretiyle iştirak edebileceği gibi oktav fasılasıyla veya herhangi diğer bir fasıla ile de olabilir. Bu üç müşterek tarz-ı iştirakte iki çalgıdan biri tiz veya pest kısmı işgal edebilir. Görülüyor ki yalnız iki mûsîkî aleti dört muhtelif şekilde eylemiş ve binaenaleyh dört muhtelif şekl-i mûsîkî hâsıl etmiş oldu: Buna kıyasen 3, 10, 30 ve daha ziyade miktarda çalgı ile yapılabilecek terkibâtın ne kadar çok olabileceği kolayca tasavvur edilebilir. Herhangi mühim bir nağmeyi bütün orkestraya tahmil ile bas kısmı için birkaç alet tahsis etmek suretiyle icra-yı ahenk edilebileceği gibi bilakis mezkûr nağmeyi parlak ve kuvvetli sesli bir alete tevdi ederek orkestranın diğer bütün anasını hafif ve uçucu bir sada ile (Akompanyeman) haline vaz eylemek suretiyle de icra olunabilir. Kezalik orkestrayı teşkil eden (telli), (ağaç) ve (bakır) âlât mensup oldukları ailelere nazaran tertip edilerek her âlât grubu orkestra dâhilinde bariz bir küme halinde hareket ettirildiği gibi zikredilen her üç grup âlâtı herhangi bir nispet dahilinde bir nevi halitada meydana getirilebilir. Bütün bunlar âlât-ı mûsîkîye amillerinin mütemadiyen icad ve ihtira ettikleri yeni anası da ilave edersek, orkestra sanatının ne kadar derin olduğu hakkında takribi bir fikir edinebiliriz. İleride bu husus daha vazih bir surette anlaşılacaktır.

Orkestranın sada kuvvetini mezkûr orkestrayı teşkil eden âlâtın miktarıyla mütenasip addetmek doğru değildir. Hatta en gürültülü addedilenleri de dâhil olmak üzere orkestranın bütün âlâtıyla ve tabii pes ve hafif sadalar veren perdeler kâfi meleke ve rûsuh hâsıl etmiş olmak şartıyla PP kuvvetinde – bazı gayet hafif – bir sada derecesine kadar inilebileceği gibi, kuvvetli sada veren perdelerden iyi bir meleke hâsıl olmuş bir iki alet ile de FF kuvvetinde – yani gayet şiddetli – sadalar çıkartılabilir.

İşte orkestranın en latif ve ruhnüvaz nağmeleri bu PP ve FF hadleri arasındaki anatdan çıkar.

Talebeyi, orkestrayı teşkil eden muhtelif âlâtın evsaf-ı hususiyesi, her çalgının icrası hakkında malumat-ı esasiye verildikten sonra – şayet kendisine bir sanatkâr terbiyesi verilmek isteniyorsa – bütün dikkati âlât-ı mûsîkîyenin mahiyet ve

vüsat-i sadaiye itibariyle yekdiğerleriyle olan münasebetler ve müşabehetler üzerine celp edilmelidir. Bundan maadası herkesin fikr-i müşahedesine vabeste kalır.

İşte faydalı bir surette başlayabilmek için evvel emirde bütün âlât-ı mûsîkiyeyi birbirlerine nazaran olan müşabehetlere, her birinin haiz olduğu evsaf-ı hususiyeye ve tarz-ı icralarına göre makul bir surette tasnif ederek gruplara ayırmak icap eder. Aşağıda bu maksatla derc ettiğimiz levha, hadd-i zatında pek mükemmel addedilebilecek bir şekilde olmamakla beraber bize muvakkaten nokta-i hareket vazifesini görebilir. Biz de ilerde icap ettikçe mahzurları ve nakıs taraflarını irâe ve izah ederiz.

Binaenaleyh bir bestekârın istifade edebileceği âlâtın ber-vech-i zir levhada bulunduğunu – muvakkaten – kabul edelim.

Âlât-ı mûsikiyeyi gösterir cetveldir

Tasnif	Klasik orkestrayı teşkil eden âlât	Nispeten müsta'mel ve yeni âlât	Pek nadir müsta'mel âlât	Orkestrada müsta'mel olmayan âlât
Serbest delikliler	Flüt	Küçük flüt		Flajole (kaval)
Çift ağızlıklılar	Obua bason	İngiliz koro kontrbason (sarosofon)		Gayda
Tek ağızlıklılar	Klarinet	Alto klarinet Baso klarinet Saksofon		
Bakır âlât	Trompet Kor	Pistonlu trompet Pistonlu korna Trombon Ofikleid (tuba) Pistonlu kor		Al koro
Darbeli âlât		Davul Zil Trampet Müselles çelik Tamtam	Darbuka (tamboren) Def Çelik safhalardan yapılan ve (judutember) namı bir nev'i alet Çan Kastanyet (çalpara) Kasilofon	
Telli ve darbeli âlât		Harp	Kitara Mandolin	Çembalo (santur)
Klavyeli âlât		Büyük org Tiyofon	Piyano	Armonium
Yaylı âlât	Birinci keman İkinci keman Alto Viyolonsel Kontrbas		Viole d'Amour	

Cetvelin birinci sütunu “Haydn” “Mozart” “Beethoven” zamanından beri klasik bir tarzda senfoni orkestralarında istimal edilen aletleri ihtiva eder. İkinci sütun nispeten daha yeni olup daha ziyade tiyatrolarda müstamel olan âlâtı gösterir. Üçüncü sütunda, ancak istisnai ahvalde ve tasviri bir mahiyeti haiz olan fikirlerin ifadesi için kullanılan âlât vardır. Dördüncü sütun ise tam ve vazih birer evsaf-ı mûsîkîyeyi haiz olmakla beraber hiçbir zaman orkestraya girmeyen âlâtı muhtevidir. [Bu dördüncü sütuna daha birçok aletler girebilir; mevzuumuzla alakaları olamayacağından derce lüzum görmedik.]

Cetveli bu suretle tertip ettikten sonra, başta orkestranın en mühim ve en esaslı anasını olan yaylılar bulunmak üzere, her grubu ayrı ayrı ve ehemmiyetleri sırasıyla gözden geçirelim.

Teşrihata başlamadan evvel, bu muhtelif sada vasıtalarının ne vecihle hal-i faaliyete vaz olacağı hakkında bazı mütalaat ve mülahazat serd etmek icap eder. Gerçi ciddi ve kuvvetli bir armoni malumatıyla mücehhez olmadıkça orkestracılığa başlamak biraz mütecasirane ve bi-sud bir keyfiyet ise de diğer taraftan da, ilm-i ahenk kavaidine noktası noktasına bağlanarak alat-ı mûsîkîyeyi bir nazari sadadan add ve zannetmek de o nispette hatadır: her aletin kendi kudret ve izhar ve varlığını hissettirebilmesi için – heyet-i umumiyeyi teşkil eden latif sadanın husulüne yardım eylemekle beraber – büyük bir serbestiye mazhar edilmemesi lazımedendir.

Eğer armoni bestenin metin ve esaslı bir iskeleti addedilirse, orkestra da ruh ve mahiyeti daima muhafaza edebilmek icap eden bu iskeletin adeta libası, tefekkürat-ı mûsîkîyenin kah sade ve mütevazı bazen de muşaaşa müdebdeb bir nevi ziyetidir. Binaenaleyh orkestrayı teşkil eden heyetine büsbütün başka bir nazarla bakmak ve alatı kısımların – ahengi bir sebep olmadığı halde – zaman zaman birbirlerinin üstüne geçip veya altına inerek mütemaniyen ince ve kalın ses sahalarında dolaşmalarına, muhtelif alatin kah susup kah başlamalarına velhasıl seslerin muhtelif tarz ve istikamette inkisam ve intişar etmelerine hiç de hayret eylememek icap eder. mutavassıt bir kısım ile – bas müstesna – diğer bir kısım arasında vaki olacak müvazi oktavlar şayan-ı müsamaha olabilir. Hatta imkan hasıl oldukça mutavassıt bir kısım ile bas kısmı arasında hasıl olan müvazi oktavlara bile göz yumulabilir. Alat-ı mûsîkîyenin sadalarındaki tenevvü dolayısıyla birçok nispetsizlikler (Fausse relatın) sada sertlikleri zail olabilir. Binaenaleyh zevk-i selime muvafık olmak ve bestenin mahiyetine halel getirmemek şartıyla bu kabil serbestîlere cevaz verilebilir. Mamafih dediğimiz gibi bestenin vaz-ı aslisi tağyir

etmemelidir, aksi takdirde bu maharet ve dirayetindeki noksan üsluptaki zaafa hamledilir. Velhasıl kısaca hülasa etmek lazım gelirse denilebilir ki beste orkestrayı zinetlerinden tecrit ile en basit bir şekle ve mesela bir piyano partisi ifrağ edilse bile heyet-i umumiye itibariyle saf ve mantığı şeklini muhafaza eylemelidir.

Halbuki eskiden mesela bu şekilde değildi. (Bach)'tan evvel gelen bestekârlar ve hatta bizzat (Bach) bile bazen alat-ı mûsîkîyi vüsat ve kudret-i sadaiyelerini nazarı itibara almayarak tıpkı birer nazari sada imiş gibi telakki ederler ve bunların hareketlerini (kontrpuan) kavaidine nazaran tertip ederlerdi; mamafih unutmamalı ki o devirde orkestralar kiliselerde org, tiyatro ve konserlerde (klavsen) denilen piyanoya müşabih kadim bir alet olmak üzere klavyeli âlâtın yardım ve iştirakine mazhar edilir ve bu muavin çalgılar bas kısmını la-yenkati idame ettirerek eserin armonisini takviye ve mütemediyen idare ve muhafaza ederlerdi. İşte bu sebeplerdir ki mezkûr baslara [mütemedi bas = basse continue] namı verilmiştir. Bu klavyeli yardımcı aletlerin partileri [rakamlı bas= basse chifree] denilen tarzda yazılarak orgcu veya klavsoncuya icra hususunda büyük bir serbesti bahş ederlerdi. Bugün bize iptidai görünen bu usul ile metin ve kuvvetli olmakla beraber – hemen hemen bütün âlât-ı mûsîkîyenin istimali dolayısıyla – yeknesak, ağır ve kesif evsafli besteler vücuda gelirdi. Bundan maada mezkûr tarzdan zevk duyanlar, âlâtı, seslerin ne surette tertip edildiğini bilip de o vecihle dinleyenlerden idi. Beste aksamının tam ve salim bir surette hareket etmesinden ziyade sadaların mütenevvi servet ve letafetine fazla ehemmiyet veren bugünkü orkestracılık hiç şüphesiz eskisine nazaran bir hatve-i terakkidir; eskisinden daha canlı ve daha hararetlidir. Bugünkü orkestrayı bu saydığımız evsaftan tecrit ediniz ortada hiçbir şey kalmaz. Tabir-i diğerle bugünün orkestrası bu evsaf üzerine müessesistir.

Orkestrayı teşkil eden grupların en mühimi olan yaylı âlât ber-vech-i ati teşkil eder ve [kuvator = quatuor] namını alır:

Bir kısım Birinci keman

Bir kısım İkinci keman

Bir kısım Alto

Bir kısım Viyolonsel

Viyolonsellere ekseriya daha büyük kıtada olan (kontrbas)'lar tarafından bir oktav daha pes olan bir sesle refakat edilir. Kontrbaslar ayrı bir kısım teşkil etmemekle

beraber, orkestranın temeline – yani bas kısmına – daha fazla bir heyet ve resanet verirler.

Birinci keman gerek melodi ve gerekse tesir ve heyecan ikâ ile mühim mevkiî işgal ettiği gibi, armoni nokta-i nazarından da bu ehemmiyet hemen daima akorların kalın seslerini hâsıl eden viyolonsele ait ve racidir. İkinci keman ile alto, nispeten tali kısımlar olmakla beraber ara sıra – ve tabii muvakkaten – mühimce vazifeler deruhte ederler. Mesela bazen ikinci kemanlar kendi aralarında mücavebe ederler. Bazen de alto diğer kemanların en üstüne çıkararak – bir an-ı muvakkat için – birinci kemanın yerini işgal ve nagamatı kendine has olan hülyakar ve hazin-aver bir şive ile eda eder.

Kaba ve pes muntıkayı hiç terk etmeyen kontrbas müstesna olarak yaylı âlât ailesinin bütün efradı mütemadiyen tebdil-i mevki ederek kah tizlere çıkarlar ve kah peslere inerek birbirlerine terk-i mevki ederler. Lakin bu tebdil-i mevki keyfiyeti en ziyade ikinci keman ile alto arasında vaki olur; keزالik çift tel ile çalma usulü de – bilhassa akompanyeman mahiyetinde olduğu zamanlarda – yine bu iki alette çok istimal edilir.

Terbiye-i Mûsikîye

Nakleden: Muallim Ahmet Muhtar

İkinci Fasıl

Âlât-ı Mûsikîyenin Usul-i Talimi

Hususî surette tedrisatta bulunan muallimlerden bir çoğunun fikrine muhalefet etmiş olacağımızı bilmekle beraber la-ekal altı yaşına gelmedikçe hiçbir çocuğa saz öğretmeye kalkılmamasını tavsiye edeceğiz. Bu yaştan daha küçük olan çocuğa çalgı öğretmeyi arzu etmek evlatlarını panayır veya bayram yerlerinde bir garibe olarak teşhir emelinde bulunanların karıdır. Çocuğun maddi ve manevi kabiliyetleriyle de zıt olan bu hal biraz da hainane olduğu cihetle bu günaha biz iştirak etmeyeceğiz. Altı yaşından evvel çocuğa arzu edilirse (solfej) öğretilbilir fakat çalgı ... asla. Gerçi çocuk pek küçük iken mini mini parmaklarıyla piyano üzerinde bir şeyler çalmaya özenir; bu kadarına şüphesiz mani olmamalıdır. Fakat

bundan fazlasını yapmanın ve yaptırmaya kalkmanın da çirkin olduğu kadar beyhude bulunduğunu unutmamalıdır.

Pek küçük yaşındaki çocuğa tahmil edilecek ders ne kadar hafif olursa olsun; netice itibariyle gerek bedeni ve gerekse zihni bir takım yorgunluklar tevhit eder. çocuğun maddeten ve manen hal-i inkişâfında bulunduğu bir zamanda husule gelecek bu kabil yorgunluk inkişâfa muzır olmak dolayısıyla men edilmemelidir. Çocukları iptidada artist değil, insan olarak yetiştirmek icap eder; yani evvel emirde teşkilatı yerinde, gürbüz bilahare icra edeceği zihni ve bedeni mesaiye mukavemete kabiliyetli ve nihayet alacağı herhangi bir “artistik” terbiye ve tahsili hazm ve temsile müsait oğullar ve kızlar yetiştirmek lazımdır.

Bu ana kadar çocuklara biraz okuma yazma, hesap etme ve ezberden okuyabileceği manzumecikler öğretmek mümkündür. Fakat ondan fazlasını istemek ve yaptırmaya çalışmak; gayeyi anlamamak ve çocuğun istikbalini muhataraya koymak demektir.

Bunları söyledik. Şimdi iyi bir aletçinin yetişmesi için lazım gelen vesaiti umumi olarak gözden geçirelim.

Genç sanatkâr herhangi bir çalgıyı intihap edeceği veyahut bu hususta rehberlik edileceği zaman kendisinin yalnız zevki ve temayülünü değil, kabiliyet-i bedeniyesini, alet öğretmek için yevmiye sarf edeceği zamanın miktarını ve mumaileyhin bir heveskâr veya virtüöz mü olmak niyetinde bulunduğunu nazar-ı dikkate almak bilhassa gencin yaşadığı vasat-ı içtimaiyi tanımak, bilmek lazımdır. Bu vasat gencin çalgı öğrenmek hususundaki meyillerini teshil ve tervic edebileceği gibi, bilakis eşkâl eyleyecek bir bünyede de olabilir. Bütün bu mülâhazat çok nazik ve çok mühimdir; çünkü bunlar nazar-ı dikkate alınmayıp düşüncesiz bir meyil ve arzu ile hareket edildiği takdirde; bilahare tashihi müşkil olabilecek kadar mucib-i esef yanlışlara sebebiyet verebilir.

Bu faslı kaleme almaktaki yegane gayemiz gerek talebeye ve gerekse onun terbiyesini sevk ve idare eden ebeveyn veya muallim gibi zevatı, kendilerine falan veya falan nev tahsilin eşkâl ve şeraiti kati bir vuzuhla evvelden anlatarak bu kabil hataların kötü neticelerinden vikaye etmektir.

Mûsikîyi bir eğlence ve ziyet vasıtası olarak öğrenmek isteyenler hangi çalgıyı gönülleri arzu ederse onu intihapta serbesttirler; bu hususta hatıra gelebilecek en mühim mahzur da – ki bu gibiler için esasen mühim değildir – en son derece tekemmül edilememesidir. Fakat sanatı kendisine meslek edinmek isteyenler için mesele tamamen başka bir şekildedir. Çünkü böyle bir zat evvel emirde kendi evsaf-ı

tabiiyyesini nazar-ı dikkate almaya ve bu evsaktan edebileceği istifadenin derecesini tayine mecburdur. Daha kısa bir ifade ile her alet-i mûsikî ne istediğini ve ne yapabileceğini bilmelidir; bu işte bir çalgıyı öğrenmeye başlamadan evvel mezkûr aletin kendimize ne derecelere kadar muvafık geleceğini, bu çalgıya ne kadar say hasretmek lazım geldiğini ve nihayet ondan beklenen neticenin ne olduğunu bilmekten ibaret bulunduğuna göre pek müşkil değildir.

Çalgıyı seçtikten sonra iş, iş ona başlayıp devam etmek için en uygun yolun hangisi olduğunu kestirmeye kalır. Her aletin öğrenilmesi için tatbiki kabil olan bir takım müşterek esaslar vardır; ileride tekrar etmemek için onları burada tevhidden zikredeceğiz. Her çalgı grubu veyahut doğrudan doğruya her alet için icap eden hususi mütalaatı da bu faslın devamı müddetince arz eyleyeceğiz.

1 - Herhangi bir çalgı öğrenirken delice ve şuursuz bir halde değil sükun ve mülayemetle çalışmak, ifratlardan içtinap ve fazla yorgunluğu men için gayet kısa fasılalarla çalmak gibi hususatı her şeyden evvel nazar-ı dikkate almalıdır. Fikrimizi daha iyi anlatmak daha vazıh bir ifade ile söyleyelim: bir çalgıyı yorgunluktan bitap düşüp kalıncaya kadar katiyen çalmamalı ve yorgunluğun gelmek üzere olduğunu daha evvelden hissederek muvafık bir zamanda mesaiye nihayet vermelidir. Bu nokta çok mühimdir.

Bilahare tedricen ders müddetleri çoğaltılır. Fakat daima yorgunluk gelip çatıncaya kadar temdid-i mesai etmekten hazer eylemelidir. Ancak aletin ameliyatında meleke peyda ettikten sonradır ki yorgunluklara mukavemet etmek vakit vakit ders müddetlerini haddinden fazla uzatmak suretiyle, seri terakkiler elde eylemeye çalışılır. Fakat daha ilk günlerde böyle ifratlara kaçmak hiç hiçbir fayda vermeyeceği gibi mazarrat da getirir. Say muntazam ve mutedil olmalıdır.

Bilahare bahsedeceğimiz (15, 30, 60) dakikalık dersler hep bu kaideye Tevfik edilmeli ve hiç olmazsa ilk aylarda dersleri yorgunluğu davet edebilecek derecede uzatmayarak lazım gelen yerde kesmek ve biraz istirahattan sonra tekrar başlamak suretiyle fasıllı olarak tertip etmek lazımdır.

2- Badehu dersleri ve talimleri ağır ağır çalışmayı ve daha ilk günlerde seri nağmeler yapmak hevesine kapılmamayı adet edinmelidir. Sabırsızlıkla çalgı değil, gürültü yapmak öğrenilir; binaenaleyh daima çaldığını dinlemek ve en iyi evsaf ve şeraiti haiz olan sesleri arayıp bulmak lazımdır.

Çalgı çalarken ne yapıldığını ve hangi gayeye doğru yüründüğünü bir dakika bile hatırdan çıkarmamalıdır. Eğer, artık dikkat müteveccih değilse ve zihin başka

şeylerle meşgulse – ki bu bir nevi yorgunluk demektir – dersi hemen keserek daha müsait bir zamana talik etmek şarttır. Dalgın bir dimağ ve zihinle çalışılan ders beyhude vakit kaybetmekten başka hiçbir netice vermez.

3- Güç veya basit bir temrine veyahut bir parçaya çalışırken nota karaini yaparken velhasıl mûsîkîye ait bir şey çalar veya okurken mutlaka usul vurmalıdır. Teganni edenler veya solfej yapanlar tıpkı orkestra reisinin yaptığı vecihle sert ve şiddetli olmamak şartıyla sağ elleriyle yaylı veya nefesli çalgı çalanlar, hissedilmeyecek kadar yavaş olarak ayak ucuyla usul vururlar. Piyano ve harp gibi hem ele hem ayağa ihtiyaç gösteren âlatta ise (bir, iki...) diye darbeler veya küsuratı sayılır. Teganni edenler katiyen ayakla usul vurmamalıdır; çünkü bu halde ses hafif surette ihtiraz ederek evsafi tağyir eder. Kezalik piyanistler de ayakla usul vuramazlar; zira ayak sık sık (pedal)'e basar; tatsız, zevksiz sesler çıkar.

4- Daha başlangıçta iken ve ilk temrinleri, notaları çalışırken bile iyi yazılmış eserleri bulup çalışmaya gayret etmelidir. [Şekerleme ile beslenen çocuktan gürbüz adam meydana getirilemez. Ruhun gıdası da tıpkı bedeninki gibi basit ve aynı zamanda esaslı ve ? olmalıdır. Muallimler bize zikredilen ruhi gıdanın saf ve müfit olarak tedarikiyle mükelleftirler.] Bu nasihatler bilhassa piyano ile telli alat için pek muvafık gelir. Fakat ağaç ve bakır alatta iş değişir; bu gibi alat için yazılmış eserlerin miktarı pek mahdut olduğundan, onlara da aynı vesayanın tatbiki müşkil bir keyfiyettir.

5- Alat-ı mûsîkîye öğrenirken bilhassa iki mühimme nazar-ı dikkate alınır. Bunlardan biri, her çalgı için ayrı bir şekli haiz olan [mekanizma]; diğeri de bütün alat için aynı olan [üslup]'tur. İptidada – biraz sıkıcı olmakla beraber – gayretin kısım-ı azamı mekanizma cihetine hasr ve sarf edilir. Bilahare gerek mekanizma ve gerekse üslup işi mütevaziyen yürür. Daha sonra Frenklerin (Nuance) dedikleri anat [yani sadanın şiddet farkları] da kemal-i maharet ve zeka ile istimal edilerek öğrenilen temrinler daha cazip bir şekle sokulur. Çalgı tahsilinin en tatlı devri hiç şüphesiz, muhtelif “icra” zorluklarını ber-teraf ettikten sonra dikkatin yalnız üslup hususuna sarf edildiği; fark-ı şiddet ve tenkıt-ı mûsîkî gibi nukata çevrilebildiği devirlerdir. Lakin bu devreye gelebilmek için hayli uzun mesaiye katlanmak ve birçok icrai müşkilatı ber-teraf etmek lazımdır.

6- Her çalgının kendisine has olan evsaf-ı sadaiyesi koyu bir taassupla muhafaza edilmelidir: Sadasıyla klarneti hatırlayacağımız bir flüt veya (kor) çalınmış hissini veren bir (trompet) aynı suretle hatalı demektir.

7- Temrinlerle beraber talebe de iyi ve kötü bir takım hassalarıyla belirmeye başlar. Zeki ve müdebbir bir muallim bir takım hatalarını men ve izaleye gayret etmekle beraber, diğer taraftan da iyi ve makbul evsafı inkişâf ettirmeye ve onlardan istifadeye şıtap eder. Bu suretle hareket süratle terakkiyi mucip olur.

8- Etütlerin hangi devresinde olursa olsun, el çabukluğu yapmak, süratle çalmak veyahut herkesin nazar-ı hayretini celp için müşkil bir nağmeyi icraya uğraşmak gibi manasız hallerden tevekki etmelidir. Böyle şeyler canbazlara, hokkabazlara ait bir iştir. Eller ve parmaklar [yani mekanizma] bir vasıta telakki edilmelidir. Gaye dinleyenlerin ruhunu celp ve teshir etmektir. Binaenaleyh namzetler kendi kudretlerine nazaran yüksek olan havaları fena ve tatsız olarak çalmaktansa hal-i hazır seviyelerinden daha aşağı ve binaenaleyh daha basit ve kolay olan parçaları, kendilerine has olan bütün inceliklere riayetle latif bir şekilde çalmaya heves etmelidirler.

9- Herkese lazım olan solfej malumatından maada, biraz armoni malumatı edinmekte faydadan hali değildir; piyanist ve harpistler için ufak tefek malumat kafi değildir; onlara tam bir armoni tahsili lazımdır.

10- Bütün ciddi muallimler müttefikten beyan ederler ki bütün âlât-ı mûsîkiye namzetleriyle muganniler için bir miktar piyano bilmek pek müfittir: Bu malumat onların hususi olarak meşgul buldukları şube-i sanat için çok yardımcı olur.

11- Notayı öğrendikten sonra her gün bir miktar zamanını da nota kıraatine hasretmelidir. Okunacak parçalar eserin üstünde işaret edilen sürat ve hareketten daha daha ağır olarak ve tam manasıyla usule riayet edilerek kıraat edilir. Kıraat esnasında, hatta yanılınsa bile yarı yolda durmamalı, geriye dönmemelidir.

Cemi mûsîkî en müfit en kabil-i istifade bir temrindir. Bu sayede gerek zevk ve gerekse üslup fevkalade itila ve inkişâf eder. Yalnız bu istifadenin hakkıyla temini için çalgıya tam manasıyla hakim olmak ve beraber çalınan parçaların kıymet-i sanatkarisini hakkıyla takdir edebilecek bir dereceye vasıl olmak icap eder.

Aynı mülâhazata orkestra mûsîkîsi için de vardır. Orkestra hakiki bir tatbikat mektebidir. Bu sebeple namzetler kendilerinde ilk kudreti hissettikleri andan itibaren cemi mûsîkiye ve senfoniye iştirak hususunda hiçbir fırsatı kaçırmamalıdır.

İşte yukarılarda bahsi geçen müşterek ve her çalgıya kabil-i tatbik olan esaslar bunlardan ibarettir. Şimdi bunların ne vecihle tatbik edildiklerini öğrenelim: muallim intihabı, hele yeni başlayanlar için şüphe ve tereddüt edilmeyecek kadar nazik ve güç bir meseledir. Muallim pek sert olursa talebeyi dersten usandırır, pek halim ve yumuşak olursa şakirdini tembelleğe sevk eder, pek ihtiyar olursa alelade bir bunak tesirini yapar; pek genç olduğuna göre de kafi tecrübe sahibi olamayacağı da tabidir. Görülüyor ki meselesi pek çetindir.

Binaenaleyh mutavassıt bir hatt-ı hareket takip etmelidir. Ciddi ve ameli olmakla beraber şen, genç ve en mühim mebahisi bile cazip bir şekilde öğretmek sırrına vakıf bir muallim ebeveyn tarafından şayan-ı tercih görülür ve görülmelidir. Eğer muallim bu saydığımız evsafa malikiyetten maada, kalbinde mini minilere karşı fitri bir muhabbet besler ve ara sıra küçük talebesine [Aşçı Yamağı “Lulu”nün Küçük Kemanları], [Mozart ... ve Marie Antoinette] ve saire gibi mûsikînin faydalı ve eğlenceli taraflarından bahis ufak tefek masallar da söylemek zahmetine katlanırsa iş daha tatlı olur.

Şimdi bir sual varit olur: Daha bu yaşta tarih-i mûsikîye başlanır mı? ... Hay hay! Niçin başlanmasın?... Başlangıçtan itibaren çocuğa yormadan hissettirmeden bazı malumat verebilsek bu, şüphesiz bir kardır. Bu hal çocuğun zevkine küşayış verir.

İyi bir muallimin en bariz vasf-ı mümeyyizi kendisini talebesine sevdirmesidir. Talebe sevdiği muallimin dersini sever. Ders saati çocuklar için bir eğlence yerine geçmelidir. Eğer çocuk mezkûr muallimin dersini her vakit arzularsa kendisine tam ve layık bir üstat verilmiş demektir.

Küçük çocukların tedrisat-ı ibtidaiyelerinde erkek veya kadın muallimlerden hangilerinin tercihe şayan olduğu hatıra gelir. Biz iptidai mûsikîde kadın muallime taraftarız. Kadın muallim, hiç şüphesiz, iptidai tedrisat yapan bir muallimde aranılan başlıca havastan hilm, mülayemet, ikna kuvveti ve bilhassa sabır gibi mevhibelere fitraten erkeklerden daha fazla maliktir. Solfej, piyano ve harb gibi çocukların çalışabileceği sanat şubeleri için birçok erkek ve kadın muallimler mevcut kezalik keman ve viyolonsel için de muallim ve muallimeler bulunur. Eğer ki cinsten birini intihapta tereddüt hasıl olursa, yani gerek erkek ve gerek kadının evsaf-ı malumat-ı meslekiyyeleri müsavi derecede ise kadının tercihini tavsiye ederiz. Fakat yukarıda zikrettiğimiz şartları haiz bulunması yani fazla sert, çok yumuşak, pek genç ve aşırı ihtiyar olmaması lazımdır. Saydığımız bu şart kadınlar için daha fazla ehemmiyeti

haizdir. Çünkü çok sertlik veya yumuşaklık fazla gençlik veya ihtiyarlık benât-ı Havva için daha fazla ifrata müstaittir. İleride gerek gınanın ve gerekse alat-ı mûsîkîyenin tahsil-i alisinden bahsederken mümkün oldukça bu mevzua yine temas edeceğimiz cihetle bu hususta artık sözü uzatmayacağız.

Şimdi burada birçok muhterem zevatın tarz-ı hareketlerine muhalif bulunmakla beraber söylenmesi elzem olan bir mühimmeyi arza ictisar edeceğiz: ***Ebeveyn kendi çocukları için en kusurlu, en na-tamam muallimlerdir.*** Binaenaleyh, ebeveyn pek kati lüzum hasıl olmadıkça, kendi çocuklarına ders vermekten ihtiraz etmelidirler.

Arz edeceğimiz mühimme bu idi söyledik. Bu fikirden hiç fedakârlık etmeyeceğimiz gibi ilaveten diyeceğiz ki ebeveyn en büyük bir mûsîkîşinâs olsa ve hatta mesleği mûsîkî muallimliği olsa yine kendi evladına ders vermemelidir. Şurasını da söyleyelim ki bu hal sade kendi çocukları için varittir; yoksa bittabi diğer talebe için evsaf-ı lazımevi haiz ve tam bir muallim olabilirler.

Burada iddiamızı terbiye aleminin gayr-i kabil-i itiraz bir siması olan (Legouve)'nin bir sözüyle teyit ve tarsîn etmek lüzumunu hissediyoruz, mumaileyh diyor ki [Çocuğunun muallimi olan bir peder tedavisi kabil olmayan iki noksan ile maluldür. Evvela o bir “naib-i muallim”dir. Ve saniyen “heveskâr muallim”dir. Pederler hatta münevver ve tahsil görmüş de olsalar evlatları için iyi bir muallim olamazlar.] aynı mülâhazat valideler için daha kuvvetle varittir.

Kızının terbiye-i mûsîkîsi peder tarafından deruhte edilen bir evde sık sık tesadüf edilecek ahvali şöylece tasvir edebiliriz:

Kız – Baba, bugün annem elbisesini prova için terziye gidecek; ben de beraber gideceğim için dersimi şimdi alamayacağım.

Peder – Fakat kızım, ben bilhassa ders için evde kaldım. Sonra bir daha vakit bulamam ki...

Bu aralık valide söze karışır:

Valide – Bugün hava çok güzel! Zannedirim ki çocuğumu gezdirmekten men etmek istemezsiniz. Hem akşama işiniz yok, yemekten sonra dersi yaparsınız!...

Peder – Peki! Mademki böyle diyorsunuz; gidiniz!

Akşam yemekten sonra ya birisi ziyarete gelmiştir veyahut çocuğun uykusu vardır. Ertesi gün de hiç şüphesiz, buna mümasil bir hal zuhur eder.

Fakat iş, hariçten gelen bir muallim ile olursa, değişir. Gerek muallim size gelsin ve gerekse siz ona gidiniz. Her halde böylesinde karşılıklı bir taahhüt ve

mükellefiyet vardır. Muallim ve talebe, her iki taraf da işlerin ve derslerin muntazam olmasına gayret ederler.

Bundan maada ebeveyn kendi çocuklarına diğer çocuklardan farklı bir muamele yapmaya mütemayildir. Muallim ebeveyn, kaideleri karışık, metotları pek uzun, basit ve iptidai temrinleri bile pek zor addederek, kendi çocuklarına vereceklerine vazifeyi daha basit ve daha hafif bir hale koymaya çalışırlar. Veyahut da ekseriya vaki olduğu üzere, muhabbet ve şefkat hususunda evlatlarına karşı muhteriz davranarak zavallıların başına bela kesilirler.

Lisan-ı Ecnebi İhtiyacı

Celil Bedi

Garb konservatuarlarında mûsîkî ve mûsîkîye mümasi birçok sanat, ulum ve fûnun tedrisatı yanında bir de lisan tedrisatı vardır. Ez-cümle: İtalyan konservatuarlarından iki yüz talebe ve otuzu mütecaviz profesöre malik (Sainte Cecille) konservatuarında (Latince, Fransızca, İtalyanca), üç yüz talebe ve kırka karib profesöre malik (Napoli) konservatuarlarında (Fransızca, İtalyanca) Alman konservatuarlarından üç yüz kadar talebe ve elli kadar profesöre malik (Berlin Sanayi-i Nefise Royal Akademisi)'nde İtalyanca, dokuz yüz talebe ve kırktan fazla profesöre malik (Leipzig) konservatuarlarında İtalyanca, bin üç yüz talebe ve kırktan fazla profesöre malik (Stuttgart) konservatuarlarında (İtalyanca), (Handor)'un beş yüz talebesi ve otuzdan fazla profesörü bulunan genç konservatuarında dahi (İtalyanca), (Münih) konservatuarında keza (İtalyanca) tedris olunmaktadır.

İsviçre dahilindeki konservatuarlarda ve mesela bin iki yüz talebesi ve yetmiş kadar profesörden mürekkep heyet-i tedrisiyesi bulunan (Cenevre) konservatuarıyla ve yine (Cenevre)'de yüzle iki yüz arasında talebesi ve adedi muhtelif profesörü bulunan (Mûsîkî Akademisi)'nde keza (İtalyanca) tedris olunmaktadır. (Viyana) (Mûsîkî Muhibleri Cemiyeti) konservatuarında [900 talebe, 60 profesör] (Fransızca, İtalyanca), (Budapeşte) Mûsîkî Akademisinde [350 talebe, 30 profesör] yine İtalyanca tedris edilmektedir.

Yunanistan'ın bir tek konservatuarı olan (Atina) konservatuarında – 300 talebe, 20, 30 profesör – tiyatro talebeleri için mecbur olan (Fransızca, İtalyanca) lisanları tedris olunmaktadır.

(Petersburg) konservatuarında – 800 talebe, 90 profesör – (Rusça, Almanca, İtalyanca), (Prag) konservatuarında – 100, 150 talebe, 20 profesör – (Fransızca, Almanca, İtalyanca), (Amsterdam) Mûsikî Mektebinde - 700 talebe adedi muhtelif profesör - Fransızca, İtalyanca, Almanca), Danimarka'nın (Kopenhag) konservatuarında – 80 talebe, 20 profesör (Almanca, İtalyanca), (Stokholm) konservatuarında – 180 talebe, 30 profesör – (İtalyanca) tedris olunmaktadır.

Dünyanın en çok talebeye malik konservatuarı olan ve (1896)'da dört bin talebesi ve yüz elli kadar profesörü bulunan (Londra) (Guildhall School of Music)'te (Fransızca, Almanca, İtalyanca), beş yüz talebesi ve yüz otuz kadar profesörü olan (Royal Academy of Music)'de (Fransızca, İtalyanca, İngilizce, Almanca,), dört yüz elli kadar talebesi ve yetmiş kadar profesörü bulunan (Royal College of Music)'de (Fransızca, İtalyanca, Almanca,) tedris olunmaktadır.

İspanya'nın bin altı yüz talebe ve altmış kadar profesöre malik (Madrid) konservatuarında (Fransızca, İtalyanca), binden fazla talebeye ve kırktan fazla profesöre malik (Barselona) konservatuarında (Fransızca, Almanca, İngilizce), (Lizbon) (Royal Akademisi)'nde – 300 talebe, 20'yi müteceviz profesör- teganni ve kompozisyon talebesi için mecbur olan (İtalyanca) tedris olunmaktadır. Amerika'nın (Chicago) konservatuarında – 3000 talebe, 60'ı müteceviz profesör - (Fransızca, Almanca, İspanyolca, İtalyanca), yine Chicago'da (Amerika Konservatuarında) – 1200 talebe, 70 profesör - (Fransızca, Almanca, İtalyanca), iki binden fazla talebesi ve doksan kadar profesörü bulunan ve içinde diğer sanatların da tedris olunduğu (Boston) mûsikî konservatuarında (Fransızca, Latince, İtalyanca, Almanca,), iki bin beş yüz talebesi ve altmış kadar profesörü bulunan (Philadelphia) konservatuarında (Fransızca, Almanca, İtalyanca), (New York)'ta (Amerika Milli Konservatuarı)'nda İtalyanca, (Baltimore)'da (Peabody) konservatuarında (Fransızca, İtalyanca, Almanca), Meksika konservatuarında Fransızca, İtalyanca tedris edilmektedir.

İstatistik tarihimiz az eski ve adedler yuvarlak hesap olduğu için bugünkü adetlerde tehalüf olabilir. Maksat fikir vermektir. Görülüyor ki Garp konservatuarlarında (lisan) mecburi olsun ihtiyari olsun mükim bir mevkiî işgal etmektedir. Garp milletleri müstağni oldukları halde esas lisanlara bu kadar ehemmiyet verirlerse mezkûr lisanlara bizim ne derece ehemmiyet vermemiz icap edeceği derhal tezahür eder. Bizde lisan muhakkak surette mecburi olmalıdır. Mûsikî amatörü mûsikî kadar bir lisan-ı ecnebi öğrenmek mecburiyetindedir. Gerek tahsil ve gerek tettebbu için lisan her şeyden akdem ve elzemdir. Mûsikî kütüphanemizde bir

tek Türkçe mûsikî eseri bulunmadığını düşünecek olursak facia gözümüz önünde bütün fecaatiyle tecelli eder; onu çekenler bilir. Bugünkü mûsikî irfansızlığımızın en mühim sebebi lisanssızlıktır. Esersizlik de ondan neşet etmektedir. Lisan bilmiyoruz ki okuyup yazalım. Bilenlerimiz çok yazmaya, bilmeyenler de çok çalışmaya ve öğrenmeye mecburdurlar. Telif ve tercümede, mûsikî müesseselerimizde mûsikîyi bi-hakkın tetkik ve tetebbu etmiş lisan sahiplerinden müteşekkil neşriyat komisyonları bulunmalı ve eser yetiştirmelidir. Memlekette neşriyatı Maarif Vekaleti himaye ve teşvik etmelidir. Ve neşriyat ancak anlayanlar tarafından tetkik olunmalıdır.

Bu ihtisas asrında herkesin her şeyden anlamasına imkan yoktur. Sazende çalmasını, hanende okumasını, mûsikî muallimi mûsikînin terbiye ve tedrisiyle alakasını, ders vermesini, şef idare etmesini, münekkittir tenkit etmesini... ilh. bilir

Eser yazmak ve yazılan eseri tetkik ederek hakkında hüküm vermek apayrı bir ihtisas işidir. Vasi' mukayesede tetkik ve tetebbu sahibi olmak terbiye ve tedris ve ruhiyat sahasında da malumat-ı kaffeye malik bulunmak icap eder. Elimize verilen bir eseri ilm-i mehakkimize hemen vurup kıymetini derhal tayin edebilmeliyiz. Aksi takdirde aylar yıllar geçer elimizden iş çıkmaz; fena desek ya iyi ise, iyi desek ya fena ise sağlam, emin bir vukuf-ı mehakkime adem-i malikiyet tetkikimize arz edilen eserlerin birbiri üzerine yıkılmasını ve o da hiçbir işin yapılamamasını intaç eder. Memlekette irfansızlığın birçok garip tecellileri vardır: Faraza yalnız çalmakla maruf bir şahsiyeti mûsikîde her şey tanırız. Artık bizim için mûsikîşinâsta odur, âlim de odur, her şey odur. Bilmeyiz ki (çalmak) mûsikîde yalnız bir şube-i ihtisastır. Ve çalanın yalnız çalması dinlenir. Sonra faraza iptidai tahsilden bile mahrum ve bütün meziyeti (icra)'dan ibaret bu sanatkarla mülakat yaparız; dünya mûsikîleri hakkında fikirlerini sorarız, milli ve asri mûsikîmizin ne olacağını, ne olması icap edeceğine dair sualler irad eder ve imzasını atmaktan aciz bu zavallıyı kudreti haricinde ictimai, felsefi, hatta metafizik meselelerle hırpalar dururuz. Kendisine eserler havale eder ve onlar hakkındaki düşüncelerini istimiz ederiz...ilh... Hiçbir memlekette şöhret bizde olduğu kadar ucuz değildir. Bizde meşhur olmak kadar kolay bir şey yoktur. Meydan o kadar müsaittir. Bu meydana bakan gözler ise tamamen fersiz tamamen nur-ı sanattan mahrumdurlar. Görmüyoruz, anlamıyoruz, hiç olmazsa anlayanlardan soralım, öğrenelim. Aksi takdirde herkes, her yerde her şeydir. Ve hakiki sanatkar kim bilir nerededir?.

(Münevver) etiketini taşıyan herkes biraz da sanatkârane yaşamaya muhtaç ve mecburdur. Sanat ile hemhal olmak hassasiyetle beraber biraz da vukufa mütevakkıftır. Sanatı anlamak ondan zevk almak için yalnız hassas olmak kifayet etmez; dinlenen, seyredilen eser-i sanat hakkında ansiklopedik bir vukufa da malik olmak icap eder. Konser salonuna girerken tuvaletten hamil olacağımız şey mûsîkî hakkında az çok vukuftur. Faraza konser senfonik ise (senfoni)'nin ne olduğunu bilmemiz, senfoni terbiyesi almış ve senfoni estetiğine ermiş olmamız lazımdır. Konser, müzik de chambre konseri ise (... .. ilh.) gibi müzik de chambre formlarının ne olduğunu (sonat)'ın ne olduğunu, plan, developman ve estetik karakterleri itibariyle mahiyetlerinin neden ibaret olduğunu bilmemiz lazımdır. Mevzularına, müelliflerinin hayatına vakıf olmak, muhtelif devrelere, muhtelif ekollere ait asarı dinleyerek lazım gelen terbiye-i mûsîkîyeyi almış olmak lazımdır.

Bu ise hassasiyet şartından sonra ancak okumak ile kabil olabilecektir. Bizde bu ihtiyacı tatmin edecek Türkçe bir eser yoktur. İşte burada lisan ihtiyacıyla karşı karşıya bulunuyoruz, biraz okuyarak, yorularak hazırlanmazsak garp mûsîkîsi bize gürültüden başka bir şey ifade etmeyecek ve onun vereceği şey de baş ağrısından başka bir şey olmayacaktır. Nitekim öyle olmaktadır. ... Fransız konserlerine devam edenler arasında acaba terbiye-i fikriyesi kadar terbiye-i bediye ve bilhassa terbiye-i mûsîkîyesi tekâmül etmiş kaç münevver gösterilebilir? Ve acaba kaç kişi dinledikleri şaheserleri anlayabilmektedirler? İptidai tahsilinden bile mahrum ve hiçbir terbiye-i mûsîkîye almamış nice kimseler her on beş günde bir konser salonunu muntazaman işgal etmektedirler. Bunlar arasında sanat ve sanatkârı anlayan kaç kişi vardır? Konser esnasında konuşanlar, gazete okuyanlar “ah yavrum alaturka nerdesin?” diye feryat edenler, kapı ve sandalye gıcırıltılarıyla hava-i sanatı yırtanlar, parça bitmeden bitti zannederek alkış alkış tufanı koparanlar, kulalarından ziyade gözlerinin telezzizi için uğraşanlar, ne olduğumuzu tamamen göstermektedir. Anlamıyorsak bari terbiyesizlik etmeyelim. Riyakârane dahi dinliyor, anlıyor gibi görünelim. Salon edebini muhafaza edelim ve aramızda bulunan yabancılara hakkımızda fena notlar verilmeyelim. İtiraf ederiz ki bizde bu ihtiyaç ve bu hareketler henüz yenidir. Bunun için biraz mazur görülebilir. Fakat kendi kendimizi niye aldatıyoruz? Az çok bir terbiye-i fikriye ve hissiye almamışsak kendimizi az çok sanata karşı hazırlamamışsak zamanımızı niye beyhude yere öldürüyoruz? İşte öte tarafta bilmem ne cemiyeti, bilmem kaçınıcı konserini vermektedir, ayaklarımızın istikametini oraya doğru çevirelim çünkü yerimiz burası değil orasıdır.

Dârülelhan Şu'unu

Darulelhan'ın büyük talebe konserleri- müessesemizin Garb mûsîkîsi şubesi talebesi tarafından Kanunuevvelin on ikinci Cuma günü Galatasaray Lisesi'nin müsamer salonunda bir konser verildi. Konser programıyla gazetelerde müsamereye ait yazılan mütalaatın bazı aksamı ber-vech-i ati derc edilmiştir.

1-BÜYÜK ORKESTRA

A- CUMHURİYET MARŞI
B- ORATOR (.....)

Bestekârı

Mösyö Süreyya Orkestrayı müdür Süreyya Bey idare edecektir.
Galok Orkestrayı muallim Manas Efendi idare edecektir.

2-TELLİ SAZLAR ORKESTRASI

A- APRELETE
B- GAVOT
P-VALS

Schmidt Orkestrayı muallim Manas Efendi idare edecektir.
Händel “ “
Rakyanti “ “

3-TEGANNİ

A- ARYA (ALSEST OPERASINDAN)
B- VALS MÜZET (BOHEM OPERASINDAN)
P-İSPANYA GECESİ (MELODİ)

Galok Macide Hanım tarafından (piyano refakatiyle)
Puccini Nebahat “ “ “
Massenet Muazzez “ “ “

4-PIYANO

3 PİYANO PARÇASI (VİŞEGARAT)
üzerinde)

Folkman Pakize ve Nermin Hanımlar tarafından (2 piyano

5-KEMAN

KEMAN
refakatiyle)
KONSERTO

Akolay Mihriban Hanım tarafından (Muallim Cemil Reşit Bey

6-TEGANNİ

A- BALAD (.... FANTOM OPERASINDAN)
B- ARYA (....DU FİGARO OPERASINDAN)

Wagner Afife Hanım tarafından (piyano refakatiyle)
Mozart “ “ “ (orkestra “)

7-PIYANO

DÖRDÜNCÜ KONSERTO

Beethoven Destine Hanım tarafından (Muallim Hege Efendi refakatiyle)

8-KORO

A- VİLANEL KÖY ŞARKISI
B- LABSAN (....DU FİGARO OPERASINDAN)
P- LUBAL DU FLOR

Schumann Muallim Manas Efendi idare edecektir.
Mendelssohn “ “ “
Mendelssohn “ “ “

9-BÜYÜK ORKESTRA-ORKESTRA REFAKATIYLA

A- ANTER ENTESO
B- MARŞ ALA HONGARO VAZ

Piyerne Muallim Manas Efendi idare edecektir.
Şubert “ “ “

CUMHURİYET – Dün öğleden sonra saat ikide Galatasaray Lisesi salonunda Dârülelhan Garp mûsîkîsi şubesi bir talebe konseri verilmiş ve medîd alkışlarla hitâma ermiştir. Bu nefis mûsîkî ziyafetinde hâzirûn takdirlerle dinlenen her parçanın sonunda genç sanatkârları müteaddit defalar alkışlamıştır.

VAKİT – Dârülelhan: Dün İstanbullulara bedi ve müstesna bir gün yaşattı. Dün Galatasaray Lisesi salonunda verilen büyük konser şehrin donuk, durgun hayat-ı sanatı üstüne boşaltılmış bir heyecan ve güzellik şelalesidir. Edebiyatın sustuğu bu günlerde yalnız mûsîkîdir ki canlı bir müessese olarak ayakta duruyor. Türkiye'nin his ve fikir merkezi İstanbul'un ortasında Dârülelhan, içinde sanat ateşinin alevlenmekte olduğu tek ocaktır. Galatasaray Lisesi'nin büyük salonu dün altlı üstlü hıncahınç dolmuştu.

TANİN – Galatasaray Lisesi'nin geniş ve müzeyyen salonu dün yine parlak bir müsamereye sahne oldu. Her sene bir defacık olsun Garbın muhalled eserleriyle ruhumuzu okşayan Dârülelhan dünkü konseri için İstanbul'un bütün münevver ve mütefekkir zümresini bir araya toplamıştı. Mûsîkî büyük küçük herkesi başka bir âleme heyecanların, tahassüslerin dalga dalga köpürdüğü muhayyel ve mesut bir aleme yükselinmiştir.

İKDAM - Dârülelhan'ın garp mûsîkîsi talebesinin konseri dün Galatasaray Lisesi'nde büyük bir muvaffakiyetle verildi. Dârülelhan'ın bu muvaffakiyetini ne kadar alkışlasak ve takdir etsek yine borcumuzu ödeyememiş sayılırız.

TEVHİD-İ EFKAR – Kadın, erkek güzide bir samiin kütlesi Dârülelhan talebe ve talibatının garp mûsîkîsinde pek az zamanda nasıl şayan-ı takdir bir muvaffakiyet gösterdiklerini görerek, daha doğrusu işiterek memnun oldular. Genç sanatkarları ve muallimlerini takdirlere gark ettiler.

İSTİKLAL – Dârülelhan Garp mûsîkîsi şubesi talebesi tarafından dün Galatasaray Lisesi'nin salonunda parlak ve muvaffakiyetli bir konser verildi. Büyük salon daha erkenden bini müteceviz kadın, erkek, yerli ve ecnebi samiin ile dolmuştu.

ŞARK MÛSİKİSİ KONSERİ – Kanunusaninin yirmi üçüncü Cuma günü de Şark Mûsîkîsi şubesi talebesi tarafından tarihi eserlere ait bir konser verilmiştir.

Programdaki eserlerin bestekârına ait bazı tarihi malumat

ABDÜLKADİR MERAGİ – Eserleri zamanımıza kadar vasıl olabilen en eski bir Türk mûsikîşinâsıdır. Sekizinci asr-ı hicri ortalarında Azerbaycan'ın (Meraga) şehrinde doğmuş ve (838) vefat etmiştir.

KORKUD – Osmanlı padişahlarından (Birinci Selim)'in büyük kardeşi olan Korkud İran'dan suret-i mahsusada celp ettiği Zeynelabidin namındaki bir zattan mûsikî tahsil etmişti. Ruh-efza isminde bir sazın mucididir. Asarından yalnız bir tanesi zamanımıza intikal etmiştir ki o da programda mevcut (Kürdî peşrev)'dir.

Programın beşinci, altıncı, yedinci...numaraları bestekarları meçhul en eski halk mûsikîsine ait eserlerdir.

GAZİ GİRAY HAN – Kırım hanlarından (Devlet Giray)'ın oğludur. Mûsikîşinâslarımız arasında sadece (Tatar) namıyla maruftur. Meşhur (Tatar Hüzamı Peşrevi) bu zatındır. (996) senesinde Osmanlı Devleti tarafından Kırım Hanlığına tayin edilmişti. (1016) senesinde vefat ederek Bahçesaray'da pederinin türbesine defnedilmiştir. Birçok peşrev ve semailer vardır.

ZAKİR – Programdaki üç peşrevle saz semaisinin sahibi olan Zakir hangi tarihte yaşadığı bilinmeyen eski bir Türk bestekâridir. Asırların nisyanından kurtularak elimize geçen bu iki eserin notaları yakında (Dârülelhan Külliyyatı) arasında neşredilecektir.

EYYUBİ BEKİR AĞA – Üç ağır semainin sahibi (Eyyubi Bekir Ağa) Murad-ı Rabi devri mûsikîşinâsanındandır. Faslın Yörük semaisi yukarıda ismi geçen Abdülkadir Meragi'nindir.

HACI ZEKÂİ EFENDİ – Üç faslındaki birinci murabba asrımızın meşhur esatizesinden merhum Zekai Efendi'nin eseridir. İkinci murabba ise kadim mûsikî üslubumuzu taklit vadisinde Muallim Rauf Yekta bestelediği bir eserdir.

MİLLİ ANADOLU HAVALARI – Müessesemiz tarafından celp ve cem edilen Anadolu halk teganniyatından parçalar olup bestekârları meçhuldür.

KÜRDİ FASIL

Kürdi Peşrevi		Korkud	
Anadolu Divanı	(Aksine Döndürdü)	Meçhul	Sabihiye Hanım
Halk Şarkısı	(Urfalıyam, Bağlıyam)	“	Tarafından Teganni
“ “	(Bir Kuğunun)	“	Edilecektir.

ÜÇ FASIL

Peşrev		Zakir	Muallim Ziya Bey
Murabba Çenber	(Ruhlerin Kıldık)	Hacı Zekai Efendi	Tarafından
“ “	(Halka-i Zülfi Siyahı)	Rauf Yekta Bey	İdare
Ağır Semai	(O Şuha Arz-ı Niyaz)	Eyyubi Bekir Ağa	Edilecektir
Yürük Semai	(Gencî ve Kitabî)	Hacı Abdülkadir Meragi	
Saz Semaisi		Zakir	

MİLLİ ANADOLU HAVALARI

Medhal		Bestekarı	
Türkü	Fındıklı Bizim Yolumuz)	Muallim İsmail Hakkı Bey	
“	Aksadeler)	Meçhul	
“	Çeşmesinin	“	Muallim İsmail Hakkı
“	Kalenin Burcuna	“	Bey Tarafından
“	Sinan Oğlu	“	İdare Edilecektir
“	Zeybek Havası	“	
“	Bağçeye	“	
“	Zeybek Havası	“	

YENİ MÛSİKÎ ESERLERİ RUH-NÜVAZ FASIL

Peşrev		Muallim Sedad Bey	
Şarkı	Senin Nazlı Hayalinle	“	Muallim Sedad Bey
“	Ben Esir-i Aşkın	“	
Longa		“	İdare Edecektir
Zeybek		“	
Kuşad	(Tahir Makamında)	“	
Suzinak Peşrevi (Fantezi)		Hüseyin Sadedin Bey	
Longa		Muallim Sedad Bey	

CUMHURİYET – Dün Dârülelhan Şark Mûsikîsi kısmı Galatasaray Lisesi’nde pek parlak bir konser vermiştir. Dârülelhan’ın muntazam bir surette vermekte olduğu talebe konserleri bütün dinleyenlerin takdirlerine mazhar olduğu nispetinde bu müesseseden iyi neticeler elde edileceği kanaatini tasvir etmiştir.

VAKİT – Milli mûsikîmizin terakkisini temin için ciddi bir ihtimamla çalışan (Dârülelhan) müessesesi terbiye-i mûsikîyeyi deruhte ettiği talibatından güzide bir heyete dün Galatasaray Lisesi’nin salonunda büyük bir konser verdirdi. Her şeyden evvel şurasını kemal-i memnuniyetle kaydedelim ki konserin muvaffakiyeti her türlü zan ve tahmin hududunu geçti. Ve Dârülelhan’ın bi-hakkın iftihar edebileceği bir mahiyet aldı.

TEVHİD-İ EFKAR – Dârülelhan Şark Mûsikîsi şubesinin dünkü konseri fevkalade muvaffakiyetle devam etti. Salonu dolduran ahzar üzerinde pek iyi intibalar bıraktı.

TANİN – Dünkü konser, Darüelhan’da mûsikî tahsil eden sırf sanatkâr hanım kızlarımız tarafından ve samiinin samimi ve sürekli alkışları ile karşılanmıştır.

MACAR DARÜLFÜNUNLARI ŞEREFİNE BİR KONSER – İstanbul’u ziyarete gelen Macar Darülfünunları şerefine Kanunusaninin Çarşamba günü müessesemizde bir konser tertip edilmiştir. Davetliler saat beşte Dârülelhan’a gelmişler, müdür ve muallimin tarafından istikbal edilerek konser salonuna isal edilmişlerdir. Ekrem, Cemal, Serai Beylerle Hege Efendi birlikte ve yalnız olarak bazı müntehap parçalar çalmışlardır. Müsamere yediye kadar devam etmiştir. Misafirler meyanında Macar sefiri de mevcut idi.

Dârülelhan Mecmû'ası

(Dârülelhan) Hey'et-i Tedrisiyesi tarafından iki ayda bir neşredilir
Mecmû'aya aid bi'l-cümle husûsât için müdür-i mes'ûlüne mürâca'at lâzımdır

Mündericât

İstiklâl Marşı	Musa Süreyya
Dede Efendi	Rauf Yekta
Terbiye-i Mûsikiye	Ahmed Muhtar
Orkestra Nedir?	
Mûsiki Lugati	Ahmed Muhtar
Jacques Thibault'nun Kemân Tekniği ...	Ekrem Besim
Dârülelhan Şu'ûnu	

Mecmû'anın adresi: İstanbul-Şehzadebaşı-Dârülelhan

Tevzî' yeri: Bâbü'lî Caddesi'nde Sudi Kütübhânesi, Bayezid'de Şamlı İskender
Ticârethânesi

Fiyâtı on beş guruşdur

Şehzadebaşı: Evkâf-ı İslâmiye Matba'ası

1341

Avrupalıların (Hymne national) dedikleri millî nağmeler, milletin vicdânından, ilhâmlarından doğan ve en samîmî heyecânları ifâde eden terennümlerdir. Halkın derin tahassüsleri, bu güzel besteler içinde gizlenir, inkişâf eder. Milletleri tanımak rûhlarındaki te'sîrleri hissetmek için muhtelif çâreler vardır. Bunlardan biri de millî marşlarını dinlemek, onlardaki his ve hayâl nağmelerini duymaktır. Mûsikinin belâgati ve seslerin ifâdesi bu eserlerde yüksek bir kıymet alır, çünkü millî tahassüslere halkın tekâmül eden benliğini ifâde etmekte en birinci ve müşterek duyguları toplayan mühim parçalardır. Bir milletin marşı terennüm edilirken bütün efrâdı, rûhunun yükseldiğini duyar. Benliğinde tahassüslerden mütevellid bir vakâr ve gurûr heyecanlanır. Büyük bayramlarda binlerce kişinin bir ağızdan söylediği millî neşîde o milletin mevcûdiyetindeki salâbete ve hayâtiyetine kuvvetli bir delîl olur. Biz henüz yeni teheyüçleri ifâde kâbiliyetini hâiz ve müşterek ve ta'mîm etmiş millî nağmeden mahrûmuz. Köylü, amele, mektebli, kadın, erkek, genç, ihtiyâr, bütün millet efrâdı aynı mihrâk içinden intişâr eden heyecânlarla göğsümüzün kabardığını rûhlarımızın yükselmeye ihtiyâcını aynı emellerle hissetmeliyiz. Bugün mektebler, muhtelif cem'iyet mü'esseseleri, heyecanlı nağmelerin bir ağızdan söylenmesini iştiyâkla hissediyor. Gönüllerimizde millî duyguların tâ içimizden gelen bir ihtiyâçla çarpdığını duyuyoruz. Bu tahassüslerin kudretli bir mûsiki bestesiyle mutlaka bir mukâbili, bu cereyâna tekâbül edecek bir millî besteyi bulmalıyız.

Memleketimizde millî marş olarak vücûda getirilmiş ba'zı parçalara tesâdüf edilmektedir. Pekçok kimseler aynı güfte üzerinde birçok besteler yapmışlardır. Bunların ekseriyeti bedî'i kıymetten mahrûm görünmektedir. Hele bir kısmı basît fennî evsâfî bile hâiz değildir. Millî marşlar [230] lied denilen iki ve yahûd üç taksîmatlı, bunun ba'zen büyük ba'zen de küçük eşkâline tevâfuk eder. Millî marşda sadâlar terkîbâtı, halkın muhtelif tabakalarında yaşayanlar tarafından hissedilmeye, ma'na ve ifâdece millî rûhunun tezâhürüne vâsıl tahassüslerin suhûletle izhârına müsâ'id olmalıdır. Bizde şâyî' ba'zı eserlerin birçoğu böyle bir şekilde tevâfukdan uzaktır ve indî usûllerle bestelenmiş mâhiyettedir. Bedî'i şekillerden mahrûm olan

bu parçalar, şark mûsiki makâmlarına uydurularak tanzîm ediliyor. Şark mûsikisi makâmâtıyla marş yapmaya imkân görmüyoruz.

Hülâsa memleketin millî bir marşa ihtiyacı var. Mu‘azzez cumhûriyet hükümeti bu işle iştigâl etmeye vakit bulacaktır. Güzel san‘atlar, hür şerâit-i hayât içinde inkişâf eder. Bir şâ‘ir ve yâhûd bir bestekâr mu‘ayyen bir zamân zarfında teheyüçlerini mahdûd çerçeveler içinde hemen zabt etmeye katlanamaz. Hükümet bi’n-nisbiye geniş bir zamânda hazırlanmak üzere millî marşların şerâit-i kabûlünü i‘lân etmelidir. Dârülelhân’ın ta‘lîm heyeti, muhtelif bestelerde bulunması îcâb eden fennî ve bedî‘î evsâfî tedkîk etmekle vazîfedârdır. Mü’essesemizin garb mûsiki şu‘besi bu hizmeti salâhiyet ve muvaffakiyetle îfâ edebilmek için hâzırlanmıştır. Her ilim kendi bünyesine muvâfık usûl ile inkişâf ve tekâmül edebilir. Mûsiki besteleri de bir mektebe ve asrın teknik ve bedî‘î şerâitine muvâfık olarak husûl bulan akademik mü’esseselere muhtâcdır. Dârülelhân’ın garb mûsikisi şu‘besi ta‘lîm heyeti, ekseriyeti bir Avrupa konservatuarından diplomalı yâhûd o derece de ikmâl-i tahsîl liyâkatini hâiz zevâtın terekkeb etmiştir. Millî marş ile salâhiyetdârâne meşgûl olabilirler. Usûlü dâiresinde ve san‘at zevkine ve ilhâmına hürmet edilerek vücûda getirilecek millî marş, milletin sevgili efrâdına hayât için en temîz bir ümîd ve teselli menba‘ı olacaktır. Halkın terbiyesi güzel san‘atların inkişâfından beklenir. Bu arada mûsiki besteleri, millete hakîkî bir azm-i hayât heyecânı verir. Dârülelhân bu mesele ile ilmî şerâit-i bedî‘iyeye dâimâ kıymet vermek sûretiyle iştigâl etmeyi vazîfe bilecektir.

[231]

Meşhûr Türk Bestekârları

Dede Efendi

Muharriri

Rauf Yekta

6

(Serdab) Kasrı’nda (ferahfezâ) faslı okunduğu geceden beri (Mahmud-ı Sâni) bu yeni makâmı çok sevmeye başlamış idi; o derecedeki huzûrunda icrâ edilen fasıllarda ekseriyâ (ferahfezâ)nın terennümünü istiyor idi.

Pâdişâhın bu makâma incizâbından Mevleviler’in mûsikisi de istifâde etti. Tarîkat-i Mevleviye’ye karşı fevkalâde muhabbet ve ihlâsı olan (Mahmud-ı Sâni)

ekser Çarşamba günleri Beşiktaş Mevlevihânesi'ne ²² gider, teberrüken âyîn-i mevlevîde isbât-ı vücûd eder idi. Bir Çarşamba günü mukâbeleden sonra Sultân Mahmud (Dede)'yi çağirtmiş ve üstâda:

-Dedem! (Ferahfezâ)yı ne derece sevdiğimi bilirsin; bu makâmdan da bir âyîn-i şerîf besteler isen çok memnûn olurum...

Demişdir. (Dede Efendi) bu irâde-i şâhâne üzerine derhâl (ferahfezâ) makâmdan gâyet rengîn ve rûh-efzâ bir (âyîn) ile aynı makâmdan bir de (peşrev) bestelemiştir.

(Dede)'nin neyzenlikde dahi mehâreti olduğunu evvelce söylemiş idik; bu münâsebetle kaydedelim ki (Dede Efendi), ferahfezâ âyîne mahsûs tanzîm ettiği bî-nazîr peşrevden başka (bestekâr) ve (Sabâ Bûselik) âyînlerinin peşrevlerini de bizzât bestelemiştir. Bu peşrevler, üstâd-ı şehîrin saz eserleri tanzîminde dahi nasıl yüksek bir iktidâra sâhib olduğunu göstermeleri i'tibârıyla bi'l-vücûh şâyân-ı dikkattir.

1254 sene-i hicriyesi evâhirinde (Mahmud-ı Sâni)'nin mizâcına inhirâf-târî olmuş ve hastalığı devâm etmekte bulunmuş idi. (Ferahfezâ) âyînini bilhâssa pâdişâhın emriyle bestelenmiş olduğundan ekserîsi Dede'nin şâkirdlerinden olan hünkâr mü'ezzinleri ile dergâhın âyînânları tarafından [232] müsâra'aten temeşşük edilmiş ve bestekâr-ı şehîrin son âyîni olan bu şâheser-i san'atın 18 Muharrem 1255 târihine müsâdif bir Çarşamba günü Beşiktaş Mevlevihânesi'nde mutantan sûrette okunmasına karâr verilerek kettfiyetten bi'l-vâsita pâdişâha da ma'lûmât verilmiş idi.

Mukâbele günü Beşiktaş Dergâhı birçok meşâyih, dervîşân, muhibbân, mûsikişinâsân ile hıncâ hınc dolmuş idi. Herkes (İkinci Mahmud)'un vürûduna muntazar bulunduğu sırada dergâha bir yâver gelerek "inhirâf-ı mizâc-ı hümâyûnları münâsebetiyle zât-ı şâhânenin mukâbeledede bulunacakları şüpheli olduğunu ve ma'ahazâ (ferahfezâ) âyîninin o gün herhâlde okunması muktezây-ı irâde-i seniyyeden bulunduğunu" başkâtib beyden aldığı emir üzerine şeyh efendiye teblîğ etti. Bu haber bi't-tabî' hüzzârın mûcib-i te'essüfü olarak icrây-ı âyîn için semâ'hâneye girildi. Henüz (na't-ı şerîf)in kırâ'atına başlanmış idi ki hilâf-ı me'mûl (Sultan Mahmud) dergâha geliverdi! Bu hâli, hüzzârın ve ezân cümle heyet-i mutribanın şevkini arttırdı ve (ferahfezâ) âyîni cân ü dilden bir aşk ü şevk ile okundu. Mukâbeleden sonra pâdişâh (Dede)'yi mahfeline çağirtarak:

²² O târihlerde de Beşiktaş Mevlevihânesi şimdiki muhterik (Çırağan) Sarâyı'nın mevki'inde idi. (1286) senesinde sarâyın inşâsına başlandığından Mevlevihâne (Maçka)'ya nakledilmiş ve nihâyet oraya da Maçka Kışlası'nın inşâsı takarrür ettiğinden (1291)'de (Eyüb Sultân) civârında "Bahariye"de müceddeden bir binâ yapılarak orası mevlevihâne ittihâz edilmiştir.

-Çok râhatsız idim, gelemiyecik idim; lakin çok isâbet etmişim. (Ferahfezâ) âyîni bana iksîr-i hayât gibi te'sîr etti. Çok şükür âdetâ iyileştim...

Zemîninde iltifâtlar ibzâl etti ve o gün “niyâz-ı âfiyet-i seniyye” olarak dergâhın şeyhinden i'tibâren bütün dervîşlerine “atiyyeler” dağıtıldı.

Filhakîka Mahmud-ı Sâni'nin hastalığı epeyce zamândan beri devâm ediyordu. O günkü sözlerinin (mûsiki)nin rûh üzerine yaptığı te'sîr-i latîf hissettiği muvakkat bir iyilik ile söylendiğine şüphe yoktu. Nitekim o günden sonra hastalığı bir kat daha artmış ve nihâyet (ferahfezâ)nın kırâ'atından (2) ay (1) gün geçmiş idi ki (19 Rebi'ülâhîr 1255) târîhinde irtihâli vukû' bulmuştur.

(Ferahfezâ) âyîni o asrın mûsikişinâsları tarafından pek ziyâde takdîr edildiği hâlde (Dede) bilakis bu eserini hiç beğenmez ve bundan bahsolundukça:

-Diğer âyînlerimi hep şeyhlerimin emir ve ta'rîfleri mûcibince bestelemiş idim. (Ferahfezâ)yı ise pâdişâhın emriyle bestelediğim için o kadar rûhlu olamadı; onlardaki zevk ve neş'eyi (ferahfezâ)da bulamıyorum...

Der imiş. Ma'amâfih muharrir-i âcizin fikr ü mütâla'asına göre bu söz (Dede)'nin ma'nevî hissiyâtı i'tibârıyla doğru olabilir; yoksa mûsiki fenni nokta-i nazarından bu âyîn, serâpâ “sehl-i mümteni” itlâkına şâyân-ı vecd müstesnâ bir üslûb ile bestelenmiş bir eser-i dehâdır ki burada tahlîl ve tedkîki uzun [233] tafsîlât i'tâsına mütevakkıf olduğundan tatvîl-i kelâmdan ihtirâzen bu kadarcık bir işâreti kâfi addedeceğiz.

Sultân Mahmud'un irtihâlinden sonra oğlu (Abdülmeccid) tahta cülûs edince (Dede Efendi)'yi yine mü'ezzinbaşılıkla ibkâ etti. Sarâyda haftanın mu'ayyen günlerinde kadîmen mu'tâd olduğu vechile mûsiki fasılları icrâ olunuyordu. Bu fasıllar Dede'nin riyâseti ve idâresi altında bulunuyor ve bu münâsebetle (Dede Efendi) pâdişâhın mükerreren ihsân ve iltifâtlarına mazhar oluyor idi.

1258 târîhinde (Ahırkapı) civârında vakıf bir konağın²³ mahlûl olduğunu (Dede) işitmiş ve kendisi senelerden beri kirâhânelerde dolaşmaktan bıkmış usanmış olduğundan hakkındaki teveccüh-i şâhâneye iğtirâren bu konağın uhdesine ihsânı için pâdişâha bir arzuhâl takdîm etmiş idi. Abdülmeccid derhâl (Dede)'nin istid'âsını is'âf etmiş ve konağın âid olduğu vakfa verilecek icâresi Hazîne-i Hassa'dan tesviye

²³ (Esâtiz-i elhân)'ın 13 ve 17'inci sahîfelerinde mevzû-i bahis olan konaktır ki üstâd-ı azîzim merhûm (Hoca Zekâi Dede) bir müddet oraya devâm etmiş ve Dede Efendi'den bir hayli âsâr-ı nefîse temeşşukuna muvaffak olmuştur.

edilmek üzere Dede Efendi nâmına ferâğının icrâsını irâde etmek lütufkârlığında bulunmuştur.

Bu konağın elân mevcûd olduğunu işittiğim cihetle geçende bir gün bilhâssa o tarafa giderek bu târîhî binâyı arayıp buldum. (Akbiyık) Câmî‘-i şerîfî karşısında bir çeşme ve câmî‘in diğerk köşesinde de (Akbiyık Hamâmı) var; bu câmî‘in tâm karşısında ve çeşmenin ittisâlinde kâr-ı kadîm, kırmızı renkli bir binâ görülüyor ki burası konağın selâmlık kısmı imiş; arkasındaki harem kısmı mukaddemâ münhedim olmuş ve arsası da şimdiki hâlde cihet-i askeriyeye âid eşyâ hıfzı için depo hâlinde müs‘tamel bulunmuştur.

Konağın kapısını açık bulduğumdan içeri girdim; orada kimseyi bulursam içini gezmeye müsâ‘ade isteyecek idim. Görünüşe nazarân konağa muhâcirin iskân edilmiş idi. Konağın hâl-i harâbîsi te‘essürümü mûcib oldu. Sokak kapısının önündeki binek taşından başlayan merdivenlere bakınca (Eyubî Mehmed) Bey’in şâkirdi Hâfız Zekâi Efendi ile yukarı çıktığını görür gibi oldum. İhtimâl ki birkaç seneye kadar büsbütün yıkılacak olan bu harâbezârı gezmekten vaz geçerek te‘essürle dışarı çıktım....

Garb memâlikinde yetişen meşhûr bestekârlardan ba‘zılarının tercüme-i hâlini okurken bu bahtiyâr [234] insânların doğdukları, oturdukları vefât ettikleri evlerin mahalli belediyeleri tarafından satın alınarak hâl-i âslîsiyle ta‘mîr ve hüsn-i muhâfazalarına i‘tinâ edildiğine kemâl-i takdîr ile muttali‘ olmuş ve hatta bu evlerin fotoğraflarını de görmüş idim.

(Dede Efendi)’nin Türk mûsikisi târîhindeki mevki‘i her hâlde mebhûsun anhangarb bestekârlarının kendi milletleri nezdindeki mevki‘inden aşağı değildir. Binâenaleyh bu konağın cem‘iyet-i umûmiye-i belediyece istimplâkine karâr verilerek eski hâliyle ta‘mîr ve o sûretle müstemiren muhâfazasına i‘tinâ edilse ve Dede’nin irtihâline müsâdif günün her yıldönümünde orada bir ihtifâl yapılsa hem büyük bir kadirşinâslık gösterilmiş ve hem de mûsikişinâslık mesleğine dâhil olacak gençlerimiz için mü‘essir ve dâimî bir vesîle-i teşvîk vücûda getirilmiş olur.

Garbde her mesleğin meşâhîri nâmına âbideler rehz ediliyor; bu âdet-i müstahsene henüz bizde mer‘i değil ise de yakın bir zamânda mer‘i olacağına şüphe yoktur. O vakte intizâren hiç olmazsa şimdilik (Dede Efendi) gibi meşâhîrimizin kadr ü kıymetini bildiğimizi gösteren bu gibi icrâata başkanılması cidden şâyân-ı temennidir.

Abdülmecid'in Dede'ye karşı olan iltifât ve teveccühü berdevâm olmakla berâber pâdişâhın bir tarafından da garb mûsikisine rağbet göstermekte olması ve bunun netâyicinden olarak Mûsika-i Hümâyûn Dâiresi'nde alafranga mûsiki ile iştigâlin günden güne ziyâdeleşmesi Dede'nin canını sıkmaya başlamış idi. Dede, zâten çokdan beri hac farîzasını îfâ etmeyi de arzu ediyordu; binâen aleyh pâdişâhdan müsâ'ade-i mahsûsa istihsâl ederek 1262 senesinde İstanbul'dan Hicaz'a azîmet etti.

Hac yolunda Dede'ye güzîde şâkirdlerinden (Dellalzâde İsmail Efendi) ile (Mutafzâde Ahmed Efendi) refâkat ediyorlardı. Yolda Dede Efendi şâkirdlerine (Neyî Osman Dede) merhûmun meşhûr "Mi'râciye"sinin bestesini meşketmiş idi. (Bahariye) Mevlevihânesi Şeyhi merhûm Hüseyin Fahreddin Efendi bu besteyi (Mutafzâde)'den temeşşuk etmiş ve tamâmıyla kimseye öğretmeye muvaffak olamadan irtihâl etmiştir. "Mi'râciye"nin zamânımızda (Hazret-i Sünbül Sinan) Dergâhı'nda ve sâir mahallerde okunan ve birçok cihetlerinin külli tahrîfât ve ilavâta uğradığı şüphesiz bulunan tavrı ile (Dede)'den intikâl eden tavr-ı mahsûsî arasında çok esâslı farklar var idi. Ma'atteessüf o "tavrı" bugün unutulmuştur.

Ka'be-i Mu'azzama'nın tavâfi esnâsında (Dede) ile Dellalzâde arasında bir hâdise²⁴ vukû'a gelmiştir ki garâbetine binâen buraya derc edeceğiz; hâdise şudur:

[235] Dellalzâde'nin ilm-i nücûma çok merâkı var imiş. Mekke-i Mükerreme'ye vâsıl olduğu sırada hâcılardan hem müneccim, hem mûsikişinâs bir Hindli ile tesâdüfen görüşen Dellalzâde, o zâttan mûsiki makâmlarının "seyyârât-ı seb'a" ve "burûc-ı isnâ aşer" ile olan münâsebet-i mevhûmesine dâir ba'zı şeyler öğrenmiş. Dellalzâde esâsen mükemmel tahsîl görmüş bir adam olmadığından bu hurâfâta o kadar büyük bir ehemmiyet vermiş ki tavâf esnâsında (Dede Efendi)'ye rast gelince hemen yanına sokularak:

-Müjde üstâd! Mûsiki ilminin nazariyâtını öğrendim....

Demiş ise de Beytullah'ın tavâfi ve cenâb-ı Hakkın zikr ü fikriyle meşgûl olduğu sırada Dellalzâde'nin bu hafîf meşrebâne hitâbı Dede'nin infî'âlini mûcib olmuş ve:

-Haydi oradan deli!...

Hitâb-ı pür-itâbıyla şâkirdini başından def' etmiştir.

²⁴ Hâdisenin râvisi Mutafzâde Hâcî Ahmed Efendi'dir.

Cidden mü'min ve mütedeyyin bir merd-i mu'tekid olan (Dede Efendi)'yi tavâf merâsîmi ve o esnâda çağrılan (Lebbeyk! Allahümme lebbeyk!) nidâları fevkalhadd müte'essir idi. Yanında bulunanlardan menkûl olduğu üzere tavâf ederken (Dede) kendisini tutamamış, te'essüründen için için ağlayarak tavâf etmiştir. Tâmbu sıralarda idi ki (Dede Efendi), Derviş (Yunus)'un:

Yürük değirmenler gibi dönerler
El ele vermişler Hakk'a giderler
Gönül Ka'besini tavâf ederler
Muhammed'in kösü çalınır bunda
Ol sultânın demi sürülür bunda

Güfteli âşıkâne ilahisini hâtırladı. Bu güfte, binlerce hüccâc-ı kirâmın iştirâkiyle icrâ olunan tavâf merâsîminin azamet ve ihtişamından mütehassıl te'essürât-ı kalbiyesini izhâr ve tesbît için Dede Efendi'ye bir "kaneva" hizmetini görmüş idi. (Şehnâz) makâmından (evsat) îkâ'ındaki meşhûr ilahisini işte bu esnâda bestelemiştir ki (Dede)'nin son eseridir. Muhtelif turuk-ı sûfiyeye mensûb dergâhlarda zikir esnâsında hâlâ okunan bu güzîde ilahiyi tavâfi müte'akib şâkirdleri (Dede)'den temeşşuk etmişler ve ba'de'l-hac İstanbul'a getirerek ta'ammüm ve intişârına vâsita olmuşlardır.

(Dede)'nin hacca gittiği sene Hicaz'da şiddetli kolera hastalığı zuhûr etmiş idi. Bîçâre (Dede) farîza-i haccı îfâdan sonra 1262 senesi Zilhiccesinin onuncu günü akşam ezânı vaktinde bu müdhiş hastalığa tutulmuş ve o gece sabâha karşı (Mina)'da irtihâl-i dâr-ı bekâ eylemiştir. Cenâzesinin [236] cemâ'at-ı kübrâ ile kaldırılarak Hazret-i (Hadîcetü'l-kübrâ)'nin merkad-i şerîflerinin ayak ucuna defn edildiğini Mutafzâde Ahmed Efendi merhûm hikâyeye eder idi.

Tesâdüf-i garîbedendir ki (Dede)'nin vilâdeti de, vefâtı da (Zilhicce'nin onuncu günü) vâki' olmuşdur!

(Cenâb-ı Hakk gufrân ü rahmetine mazhar eylesin)

Sevgili üstâdlarını ebediyen kaybeden (Dellalzâde Hâcî İsmail) ve (Mutafzâde Hâcî Ahmed) Efendiler'in İstanbul'a avdetleri çok elîm olmuş idi. Dede'nin vefâtı haberi de İstanbul'a bu zâtlarla gelmiş ve büyük bestekârın kadr ü kıymetini bilenleri bi't-tabi' pek ziyâde müte'essir etmiş idi.

O asrın benâm şâ'irlerinden ve Dede'nin ehass muhibbânından meşhûr (Kâzım Paşa) telâfi kabûl etmeyen bu ziyâ'-i azîm hakkındaki tahassüsâtını izhâr için şu târîhi söylemiştir ki ber-vech-i zîr aynen buraya derc ediyoruz:

Hazret-i Farabî-i sâni müezzinbaşı kim
Zâtına olmuşdu ilm-i mûsiki ihsân-ı Hakk
Âşinâyı her makâm etmişdi kalb-i âgahın
Sâye-i monlâda lütf ü himmet merdân-ı Hakk
Pertev-i şems-i hakîkatten kılub kesb-i kemâl
Zerre-i nâçiz iken oldu meh-i tâbân-ı hak
Fehm olur bundan makâm kurbe-i âhenk ettiği
Hac edüb Mina'da oldu vâsıl-ı gufrân-ı hakk
Çâr-ı tekbîrin çeküb Kâzım dedi târîhini
Kebs-i cânın kıldı İsmail Dede kurbân-ı hakk
1262

Dede Efendi'nin Âsârı Ve Mûsikideki Mesleği

(Dede Efendi)'nin âsârı “üslûb” i‘tibârıyla gâyet âsil ve kibârânedir. Büyük bestekârımızın hüviyet-i üstâdânesinde her şeyden evvel göze çarpan husûsiyet, Türk mûsikisinde İtrîler'in ve emsâli esâtize-i sâlifenin himmetleriyle asırlardan beri te'essüs eden an'anevî tarz ve tavrın gâyet ri'âyetkâr muhafızı olmasıdır. Bununla berâber Dede Efendi'nin bu ri'âyetkârlığı eserlerini eslâfının gösteremediği yeniliklerle tezyîn ve ibdâ'ına mâni' olmamıştır. Bilâ-tereddüd denilebilir ki son asırda [237] yetişen Türk bestekârları içinde (Dede Efendi) derecesinde hem “klasik” üslûba tamâmıyla sâdik kalmış, hem de bu üslûbun kuyûd ve şurûtundan dışarı çıkmamak şartıyla nağmekârlıkda müteceddidâne ve terakki-perverâne eserler vücûda getirmeye muvaffak olmuş bir bestekâr daha gösterilemez.

Bir de şurası şâyân-ı dikkattir ki (Dede Efendi) ba'zı bestekârlarımız gibi en ziyâde yalnız bir nev'i eserlerin tanzîminde ihtisâs sâhibi olan esâtizeden değildir: Meselâ (Hâcî Arif Bey) merhûm yalnız “şarkı” vâdisinde asrının teferrüd etmiş bî-nazîr bir üstâdı idi. Başka vâdilerde her nasılsa aynı iktidârı gösterememiştir; nitekim bir aralık (nihâvend) makâmından bir “murabba” bestelemek arzusuna düşmüş ise de ondan dahi muvaffak olamamış ve bu eserinden sonra bir kere daha kâr, murabba, semâ'i gibi parçalar bestelemekden büsbütün vazgeçmiştir.

Bu nokta-i nazardan bakılınca (Dede Efendi)'nin her nevi' âsâr-ı mûsikiye tanzîminde gösterdiği hârikulâde muvaffakiyeti lisân-ı takdîrle yâd etmemek mümkün olamaz. “Mûsiki-i ruhânî”deki (âyîn)leri, (ilahi)leri, (durak)ları ile (Dede Efendi) nâmı târîh-i mûsikimizde eslâfına gıpta-bahşâ bir mevki' ihrâz etmiştir.

“Klasik” mûsikimiz vâdisinde (Dede)’nin vücûda getirdiği (kâr)lar, (murabba‘)lar, (nakş)lar, semâ‘iler –kıymet ve san‘at i‘tibarıyla- eslâfının âsârından aşağı olmadıktan başka bazı noktalarda eslâfını bile geçmiştir.

Şarkılarına gelince, o asırda ber-hayât olan mûsikişinâslar arasında Dede Efendi’nin şarkılarından daha parlak ve daha üstâdâne şarkı yapan bir bestekâra tesâdüf edilemediğini hakkü’l-insâf teslîme mecbûruz.

Elhâsıl (Dede Efendi) berhayât olduğu müddetçe Türk mûsikisi âleminin hiçbir rakîbi olmayan bir kutbu idi. (Dede)’nin âsârı o kadar çoktur ki bunların cümlesini birer birer burada ta‘dâd ve bu eserlerin hâiz oldukları kıymet ve meziyetleri tedkîk ve tahlîle imkân yokdur. Ma‘amâfih (Esâtîz-i Elhân)ımızda ittihâz ettiğimiz usûle tevfikân en ziyâde meşhûr olan kâr, nakş, murabba‘, semâ‘i, şarkı âsârını ber-vech-i âti buraya derc edeceğiz:

(Rast)

Güftesinin birinci mısra‘ı	Îkâ‘ı	Nev‘i
Gözümde dâim hayâl-i cânâ	Düyek	Kâr-ı nev
Sevdi gönlüm bir dilberi	Aksak	Şarkı
Bu hüsn ile sen dilrubâ	Düyek	Şarkı
[238] Üftâdenim ey bî-vefâ	Düyek	Şarkı
Yüzündür cihânı münevver eden	Yürük Semâ‘i	Şarkı
Yine bir gülnihâl aldı gönlümü	Yürük Semâ‘i	Şarkı

(Ruhâvi)

Ne edâdır bu ne kâküldür	Muhammes	Murabba‘
Ey bülend-âhter şeh-i sâhib-i kerem	Düyek	Şarkı

(Rast-ı Cedîd)

Aşk-ı tü nihâl-i hayret-âmed	Hafif	Kâr ²⁵
Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür hûn eder	Sengîn semâ‘i	Ağır semâ‘i
Oynar yürek terennüm-i çeng ü çegâneden	Yürük semâ‘i	Nakışyürük semâ‘i

²⁵ (Dede Efendi) bu kârı telâmîzinden (Mahmud Efendi) ile müştereken bestelemiştir.

(Nihâvend)

Rencîde sakın olma nigâh eylediğimden Yürük semâ'î Nakışyürük semâ'î

(Nev-eser)

Nasıl edâ bilir ol dilber-i fedâyî görün Zencîr Murabba'
Diyemem sîne-i berrâkî semenden gibidir Yürük semâ'î Nakışyürük semâ'î

(Sûznâk)

Müştâk-i cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ Darbeyn Murabba'
Nesin sen a güzel nesin huri mi Aksak semâ'î Nakış ağır semâ'î
yâ melek misin
Cânâ firâk-ı aşkın ile sûznâkinim Yürük semâ'î Nakışyürük semâ'î

(Pesendîde)

Her ne dem aşkıyla deryâlar gibi Darb-ı Fetih Murabba'
cûş eylerim
Ey âfet-i cân-ı âşık-âzâr Yürük semâ'î Nakışyürük semâ'î
Ne gönül safâya mecbûr ne esîr-i dilberdir Yürük semâ'î Nakışyürük semâ'î

(Mâhûr)

Ey gonca-dehen hâr-ı elem cânıma geçdi Hafif Murabba'
Yine zevrak-ı derûnum kırılıb Yürük semâ'î Nakışyürük semâ'î
kenâra düşdü
Sana lâyık mı ey gülten Aksak Şarkı
Gördüm bugün cânân-ı dil Düyek Şarkı

[239]

(Sabâ)

Sünbülî sünbülî siyeh cânım Muhammes Nakış
Gûş etti neyi nâlelerim nâza başladı Yürük semâ'î Yürük semâ'î
Bana gayrı karışma Aksak Şarkı
Küçücükden bir yar sevdim ezelf Aksak Şarkı
Gûş eyle gel bülbülleri Düyek Şarkı
Gel güzelim gülistân göre gül Sûfiyân Şarkı

(Mâba'dı var)

[240]

Terbiye-i Mûsikiye

Nakleden

Mu'allim Ahmed Muhtar

İkinci Fasıl

Âlât-ı Mûsikiye'nin Usûl-i Ta'îmi

2

Mu'allim ebeveyn, verdikleri derslerden esâsen bir fâyda göremeyen çocuklarının sür'atle terakki etmesini isterler. Hâlbuki, pek zeki bir müşâhid olan "Logove"nin, Jean Jacques Rousseau ve sâir ahlâkiyyûnla hemfikir olarak söylediği vechile: "Terbiye işlerinde yapılabilecek en büyük hatâ, çabuk gitmeyi istemektir. terbiye ameliyesi bir buhrân mâhiyetinde olmamalıdır. Muntazam ve mu'tedil bir usûlle hareket eden bir mu'allim, rehberlerin en iyisidir; çünkü o, hedefe varmak için lüzûmsuz isti'câllere sebep görmez."

Ebeveynin çocuklarına hocalık etmesini men' edecek başka sebebler de vardır: ücretli bir mu'allim derse gelir; eğer talebe dersine fenâ veyâ az çalışmış ise onu ta'yîb ve bu hâlin bir daha tekerrür etmemesini ihtâr ile iktifâ eder. Hâlbuki, şâyed ders vâlide tarafından verilmekte ise çocuğun bu kabîl ihmâl ve tekâsülü bütün gün yüzüne vurulur; gezinti veyâ yemek esnâsında, ikinci bir tekdîre uğraması için; pedere de nakledilir. Nihâyet çocuk bıkar, usanır; asabî mizâclı ise ağlamaya fenâ terbiye almışsa cevâb vermeye kalkar. Bunun üzerine kendisini, derâğûş etmeden yatmaya gönderilir. Ve bi'n-netîce çocuk, kederlerinin başlıca sebebi olan mûsiki derslerine ve bizzât mûsikinin kendisine kin ve garez bağlar.

Binâen aleyh, ebeveynin çocuklarına hoca olmaları bir tehlikedir. Hatta bu tehlike, bir dereceye kadar, mahrem ve samîmî ehibba, âile dostları çocukla oynayan ve onu dizleri üzerine alıp seven kimseler için de vardır. Bu kabîl zevât da ellerinde büyüyen çocuklara karşı, ebeveyn nisbetinde olmasa bile, az çok za'afa kapılırlar. Çocuk böyle âilenin samîmî dostları arasından intihâb edilen bir mu'allimi, hiç tanımadığı ve karşısında yalnız bir mu'allim gibi gördüğü kimseler kadar ciddiyetle telakki edemez.

[241] Çocuklarına terbiye-i mûsikiye vermeyi arzu eden ebeveyne bir ve daha doğrusu iki mühim vazîfe terettüb eder: ebeveyn kendilerini mu'allimin hem mâ-fevki, hem de mâ-dûnu addetmelidir. Mâ-fevki addetmelidirler, çünkü mu'allimi intihâb eden ve kendisine çocuklarının terbiyesini havâle eden ebeveyndir. Bu

sebeble, dâimi nezâretleriyle dersleri göz altında tutmalıdırlar. Diğer taraftan, eğer mu'allim lüzûm görürse –çünkü görmediği de vâki'dir.- kendilerini hayırhâh bir yardımcı, bir müzâkereci yerine koymaya âmâde bulunmak sûretiyle mu'allimin mâ-dûnu addetmelidirler. Her hâlde, dâimâ olmasa bile, ekseriyâ derslerde hâzır bulunmalı ve mu'allimin tenbihâtından “sa'y zamânları” ve “mesâ'inin taksîmi” gibi mâddî kısımların tamâmıyla tatbîkine yardım etmelidirler. Eğer mu'allim, ders zamânının hâricinde müzâkere yapılmasını ebeveynden talep ederse, ders esnâsında dikkatle not almalı ve, çocuk çalışırken nezâret edilerek mu'allimin tenbihâtını kendisine hatırlatmalı, ders için vaz' edilen şartların ihlâl edilmesine meydân bırakmamalıdır. Mu'allim ancak bu sûretle mesûliyeti üzerine alabilir.

Bir çok vâlideler biliriz ki, esâs i'tibârıyla şâyân-ı takdîr bir gâye ile, küçük iken kendilerinin iyi bir mûsiki terbiyesi aldıklarını hâtırlayarak, çocuklarının en büyüğü yedi sekiz yaşına gelir gelmez terbiye-i mûsikiye vermeye hâzırlanırlar. Bunlardan hangisi bizzât evlâdının mu'allimi olmak istediye dâimâ fenâ netîceler almışdır. Hâlbuki, kendisini yalnız bir müzâkereci mevki'inde bırakmak dirâyetini gösteren anneler, bilakis, hatta mu'allimin seviye-i mûsikiyesi kendilerinininkinden dûn bile olsa memnûniyet-bahş netîcelere vâsıl olmuşlardır. Defa'âtla tekrâr etmek fırsatını bulduğumuz bu tecrübeler, hep bu hakîkati meydâna koymuşdur.

Peder ve vâlide, gerek kendi aralarında ve gerekse bizzât mu'allimle, mu'allimin fikirleri, usûlleri ve yâhûd dersin heyet-i umûmiyesine müte'allik mesâil hakkında, çocuğun yanında aslâ münâkaşa etmemelidir. Çocuk [tabi'i burada ancak küçük yaşdaki çocukların terbiye-i mûsikiyeleri mevzû'-i bahis olduğunu unutmamalıdır.] hocasını lâ-yuhtâ tanımalı ve onun bütün dediklerine gözü kapalı inkıyâd etmelidir! Çocuğun bu i'timâdı sarsılır ve kafâsında şüpheler uyandırılırsa derslerin istikbâli fenâ hâlde tehlikeye düşürülmüş olur. Eğer mu'allimin nazar-ı dikkatini ba'zı noktalara celb ve kendisine bir takım fikir ve mülâhazalar beyân edilmek îcâb ediyorsa bu, dersden evvel veyâ sonra olmalı ve bundan çocuk haberdâr bulunmamalıdır. Bundan mâ'adâ ebeveyn, mu'allimin kıymetine, isti'dâdına veyâ usûl-i tadrîsine âid düşünceleri te'âtî için –ki bu lâzımdır- çocuğun hâzır bulunmadığı bir zamânı intihâb etmelidirler, çünkü, çocuğun mu'allime karşı beslemeğe mecbûr olduğu i'timâd selb edilir, mu'allimin düşündüğünden başka şekilde de düşünmek kâbil olduğu çocuğa hiss [242] ettirilir, mu'allimin sözleri her hâlükârda tasdîk edilmez velhâsıl mu'allim talebenin nazar ve muvâcehesinde bir allâme addedilmez ise [ki çocuklar böyle işlerde, kendilerini tadrîs ve terbiye eden zevâtın tenkîdine âid

mesâilde, işitilmemiş derecede bir zekâ ve anlayış kâbiliyetini hâizdirler.] Bu hâl, mu'allimin en büyük kuvvetini ve vâsita-i fa'âliyetini teşkîl eden evsâf ve havâssın hepsini olmasa bile mühim bir kısmını za'afa, felce uğrattır.

Eğer mu'allimden şikâyeti, adem-i memnûniyeti îcâb ettiren ciddî sebebler varsa, şâyân-ı te'essüf olmakla berâber, kendisini kemâl-i tevekküle değiştirmeye katlanılmalıdır; filhakîka her mu'allim tebeddülünde, çocuğun terakkiyâtı bir durgunluk devri geçirir. Talebenin yeni gelecek hocasına, yeni bir tarz ifâdeye ve hatta ekseriyâ yeni ta'bîrlere alışabilmesi için lâ-ekall birkaç ders ister. Bundan mâ'adâ, hatta kıymetleri müsâvi de olsa, aynı fikirlere sâhib, aynı tarz tadrîse mâlik iki mu'allim mevcûd olamaz. Bütün bu sebebler dolayısıyla, mu'allim tebdîli derslerde bir karışıklığı veyâ hiç olmazsa bir tereddüd, bir sıkıntı celb eder. En iyisi, buna evvelden mâni' olmağı, meydân vermemektir.

Terbiye-i mûsikiyenin böyle başlangıç noktasında en çok şâyân-ı arzu olan şey, çocuğa, hiç değiştirmek ihtiyâcı hâsıl olmadan, ilk, orta ve hatta îcâbında yüksek mûsiki tahsîlini verecek muktedir bir mu'allimi ilk hamlede bulabilmektir. Mûsiki tahsîlini başından sonuna kadar bir tek mu'allimle icrâ edebilmek bir gâye olmalıdır. Ba'zı âlât-ı mûsikiyede ve bilhâssa nefesli çalgılarda bu gâyeye erişmek pekâlâ mümkündür. Ma'amâfih her çalgıda böyle değildir.

Bu sebebledir ki zeki ve dûr-endîş ebeveyn, pek haklı olarak, ma'lûmât-ı ibtidâiyeyi öğretmek gibi nânkör bir sa'yı deruhde etmeye râzı ve çocuğu intihâb edilen mûsiki âleti üzerinde mümkün olduğu kadar yükseltebilecek bir mu'allim bulmak meselesine ilk günlerden i'tibâren çok ehemmiyet verirler.

Bu işi hall ve tanzîm ettikten sonra; bir zamân, birkaç ay veyâ sene dersleri kendi hâline terk etmelidir. Ma'amâfih, çocuğu sâde ve münhasırân mûsiki dersleriyle meşğûl etmeyib, yukarılarda zikr edilen prensibler dâhilinde, kendisine mûsikiye yabancı olan diğer ma'lûmâtı da öğretmek ve aynı zamânda tâmistirâhat zamânları da vermek lâzımdır.

Fakat mümkün oldukça çocuğa, çalışdığı âlet üzerinde yükselmiş büyük san'atkârları dinletmek yakından tanıtmak husûsunda zuhûr edecek fırsatları hiç kaçırmamalıdır. Bu gibi vesîleler çocuğa yeni ufuklar açar; hevesini tahrîk, sa'ya teşvîk eder. Hatta eğer çocuk az çok ilerlemiş ise, dinleyeceği parçaların birkaçını evvelce öğretmek veyâ sâdece kırâ'at ettirmek fâydalı olur. Bu parçaların ihtivâ ettiği müşkilât derecesine göre talebe, artistlerin kıymetini [243] daha iyi anlar, takdîr eder. Bu gibi ahvâlde çocuğun nazar-ı dikkati, sırf ameliyâta, mekanizmaya ta'alluk eden

cihetlerden ziyâde, üslûb, ifâde ve tarz-ı edâya celb edilmelidir. Talebe, mekanizmadan maksadın iyi bir üslûba mâlik olmak ve üstâdların eserlerini hüsni ifâde etmek olduğunu; ancak bir müşkili yenmiş olmakdan başka bir zevki ve meziyeti bulunmayan el çabukluklarının kıymetten mahrûm olduğunu kafasına koymalıdır.

Hangi çalgı olursa olsun, ilk ma‘lûmât elde edildikten sonra –ki bu ma‘lûmât bütün tahsîl imtidâdınca hâkim olacaktır.- en çok dikkat edilecek nokta, mezkûr âlet üzerinde güzel bir ses bulmak ve onu mütemâdiyen ıslâh etmektir. Bir takım artistler vardır ki, çalgılarının ameliyâtına âid bütün güçlükleri yendikleri, mükemmel bir mekanizma elde ettikleri, çaldıkları parçaların anatına, tenkîtına muvaffakiyetle kâdir oldukları hâlde, çalgılarından güzel bir sadâ çıkaramadıkları için, dinleyenlere zevk ve heyecân vermezler. İleride, gücümüz ve dilimiz yettiği kadar, her âletin kendisine mahsûs hâkim evsâf-ı sadâîyesi, tınıtı hakkında fikirlerimizi söyleyeceğiz.

Bir âlet üzerinde mergûb ve makbûl olan bir sadâ, aynı cinsden olmayan diğer bir âlette aynen çıkarılınca kıymetini kaybeder. O hâlde acabâ “güzel bir ses” ne demektir?

“Âletin güzel bir sadâya mâlik olması demek, o âlet üzerinde, kendisinin hakîkî şahsiyetini kıymetini meydâna koyacak en muvâfik seslerin çıkarılması demektir. Binâen aleyh, güzel bir ses ta‘bîri ile, sâf, vâzih, dolgun, mihter ve gür sesler çıkarmak anlaşılır. Böyle makbûl evsâfî hâiz sesler çıkarabilmek bizzât (icrâ) isti‘dâdından büsbütün ayrı ve müstakil bir melekedir ki bu meleke ba‘zı kimselerde, bâ-husûs nefesli çalgı çalanlarda, bir tahsîl ve temrîn mahsûlü olmakdan ziyâde, tab‘î bir isti‘dâdın ve hâssaten ağzın husûsî bir teşekkülü netîcesidir. –Jorj Kastener”.

Böyle güzel evsâfdan mahrûm bir sesi “yavan” ta‘bîriyle ifâde edebiliriz. Bu husûsda, bunun orkestra mûsikişinâsânınca ma‘lûm olan bir hikâye vardır ki “Berlioz” [hassâsiyet ve lakonizm; üç hecelik bir mersiye] serlevhası altında nakleder. Biz de aynen derc ediyoruz:

“Cherubini” iki perde arasında konser salonunun bir hücrelerinde geziniyordu. Etrâfındaki mûsikişinâslar, operanın birinci obuası ve oldukça mu‘teber bir virtüöz olan meslekdâşları “Brod”un vefâtını haber almış oldukları cihetle, neşesiz bir hâlde idiler. Bunlardan biri ihtiyâr üstâd “Cherubini”nin yanına yaklaştı:

-Evet Mösyö Cherubini –dedi- demek şu zavallı (Brod)u kaybettik!...

[244] -E... ne var? (Mûsikişinâslardan biri sesini yükselterek):

-Brod, arkadaşımız Brod!....

-Peki.... Ne olmuş?

-Öldü.

-Tüh..... Yavan ses!²⁶

Bir de yavan sesden daha berbâd olan “kötü ses” vardır. Hangi âlet üzerinde olursa olsun, gevşek, yumuşak, vüzûhsuz velhâsıl zevk ve heyecân verebilmekten mahrûm bir ses, kötü bir sesdir. Kezâlik, boğuk, kısık, bağırtnan, nâhoş, bir kelime ile çıkarıldığı âletin tınıtı bozan ve daha ziyâde başka bir âleti taklîd eder bir mâhiyette olan seslere de kötü ses denilir. Hakîkaten güzel bir ses sıhhat ve tarâvet saçır; serbesttir, samîmîdir, zindedir. Sertliğe düşmeden kuvvetli, za‘afa düşmeden tatlıdır ve evsâfını serbestce muhâfaza eder. Güzel bir ses, hangi âlete âid olduğu husûsunda aslâ şüphe ve tereddüd hâsıl etmez. Bir çalgı dinlendiği zamân, ondan çıkan sesin hangi âlete âid olduğu anlaşılamazsa bu, o âleti çalan zât için fenâ bir nottur; bu hâl, o âletin sesinin tâm evsâfiyla çıkarılmadığını ve sâfiyet ve samîmiyetten âri ve mahrûm olduğunu gösterir.

İşte, iyi tınıtıdan, güzel bir sesden, makbûl bir sadâ evsâfından bahsedildiği zamân bu zikrettiğimiz havâss anlaşılmalıdır. Güzellik her yerde aynı şey değildir: Gagalı bir köpek, kanadlı bir fil; dört ayaklı bir kuş kadar gülünçdür. Aynı hâl çalgılar için de vardır. Ba‘zı âlât-ı mûsikiye diğer çalgıların seslerini taklîd edebilir; meselâ kemân, ahengi [armonik] sesler vâsıtasıyla flüte, tarak [sordin] isti‘mâli sûretiyle de obuaya müşâbih sesler çıkarabilir. Bu gibi hâllerden ancak lüzûmunda istifâde etmelidir. Fakat bunu i‘tiyâd hâline koymak ve kemânın hakîkî sesinin onlardan ibâret olduğunu zannetmek hatâdır.

İyi bir sesin ne demek olduğunu ve isti‘dâda ne gibi hârikalar bahşettiğini bilhâssa büyük artistleri dinlediğimiz zamân anlayabiliriz. Husûsuyla onları taklîde çalışmak sûretiyledir ki, diğer evsâfın hepsine fâik olan “iyi sadâ” çıkarmak kâbiliyetini elde edebiliriz. Gerçi, i‘tirâf [245] edelim, ba‘zı âlât üzerinde iyi sadâ ve iyi tınıtı elde etmek üzere bir sa‘ya muhtâcdır ve güçdür; fakat bir kere bulduktan sonra aslâ kaybedilmez.

Bu dereceye vâsıl olduktan sonra genç san‘atkâr, çalgısına karşı, sanki bütün âletlerin en iyisi o imiş gibi, derin bir muhabbet bağlamalıdır. Böyle düşünmekte haklıdır ve kendisini bu yoldaki kanâ‘atinde cesâretlendirmek lâzımdır. Çünkü her

²⁶ Bu terkîb metinde [küçük ses=petit son] şeklindedir. Fakat yukarıda sayılan makbûl evsâfın aksine misâl olmak üzere derc edilen bu ta‘biri, zevksiz, tatsız ma‘nâsını ifâde etmek üzere “yavan” kelimesiyle tercüme mecbûriyeti hâsıl oldu.

âlât, dâimâ, aynı cinsden olan âlâta ba‘zı noktalar i‘tibârıyla fâikdir. Ve asıl ma‘rifet de onun böyle noktalarını görüb meydâna çıkarmaktır. Makbûl olan böyle bir isti‘dâd, büyük bir virtüöz kâbiliyetinin inkişâfına diğer havâssdan ziyâde hizmet eder.

Tahsîlin başından sonuna kadar ehemmiyetle meşgûl olunacak diğer bir nokta da vezin (ritim)dir. Filhakîka, mütereddid ve sallantılı bir vezin, dinleyen üzerinde, sebebini anlayamadığı ve fakat zevkinin büyük bir kısmını nez‘ eden bir sıkıntı hâsıl eder. “Schumann”: [Usûle ri‘âyet ederek çalınız; ba‘zı san‘atkârların çalışı, sarhoş bir adamın yürüyüşüne benzer!] diyor. Biz de, ilâveten, herkesin bizzât tecrübe ve tasdîk edebileceği bir mülâhaza zikir eyleyeceğiz: Ba‘zı sinirli ve sinirlendirici kimseler vardır ki, arkadaşıyla berâber yolda konuşarak yürürken; bahse âid fikirler ve delîller muhâtabın zihnine daha iyi girsin diye, her beş altı adımda bir durur, îcâbında bîçâre refikinin redingotunun bir düğmesinden tutar. Bu kabîl kimseler vezin hissinden mahrûmdurlar. Böyle adamlardan, ancak, ya yolu değiştirmek ve yâhûd bir arabaya atlamak sûretiyle kurtulunabilir. Fakat, sevdiği bir besteyi size dinletmeye koyulan bir mûsikişinâsdan öyle kolay kolay kaçmak imkânı yoktur. Hele usûle ri‘âyet etmeden de çalılırsa sizi büyük bir işkenceye koyar. Deniliyor ki, sözü anlaşılabilir sûrette söylemek; yazıyı okunaklı yazmak nasıl bir terbiye ve tahsîl îcâbı ise, mûsikiyi de usûle ri‘âyet ederek çalmak veyâ teganni eylemek [nezâket-i mûsikiye] iktizâsındandır. Bu mukâyese doğrudur; çünkü, gayr-ı mevzûn bir mûsiki bi-nefsihi anlaşılmaz bir şeydir. Ve yâhûd, hiç olmazsa, dinleyenin rûhunu gerer, ve bi’n-netîce yorgunluk ve sıkıntı verir. Her ne ne nev‘ide olursa olsun, bir eser-i mûsiki, tıpkı bir binâ gibi muvâzeneli ve sağlam bir hâlde olmalıdır: Hiçbir zamân mi‘mârlar, bir istisnâ teşkîl etmeleri dolayısıyla ancak bir dakîkalık bir görme zevki veren eğri “Piza” ve “Bologna” Kulelerini ittihâz etmezler. Vezin, darb-ı mûsikinin az çok –ve fakat kat‘iyen mütenâsib- uzun veyâ kısa parçalara ayrılmasıdır. Usûl ise, aynı kıymette olan notların imtidâd i‘tibârıyla kat‘i müsâvâtlarıdır. Bu hâle nazarân bir mûsiki parçası, vezni gayr-ı tâm olmakla berâber, usûl ile çalınabilir. Fakat, usûl dâhilinde çalınmadıkça vezin iyi hissettirilemez.

[246] Usûl hissi insânda fitrî ve tabî‘idir; bunun istisnâları pek nâdirdir. Çünkü hemen herkes usûl ile, tempo ile yürür. Fakat bu his insânda tabî‘î olarak kâfi derecede bulunmadığı takdîrde adımları, asker ta‘lîmlerinde olduğu vechile (bir, iki) veyâ (bir ,iki, üç, dört) diye sayarak inkişâf ettirilebilir. Dans da bu vazîfeyi görür. [Bu münâsebetle şunu da kaydedelim ki, birçok piyano mübtedilerini

ürküten bu mevhûm usûl müşkilâtı, iki darbık usûl ile vals oynayan mübtedi dansçılar da asla yokdur; çünkü hiç kimse bunun bir güçlük olduğunu kendilerine söylememişdir: Orkestra üç darbık usûl ile çalarken onlar iki darbık usûl ile dans ederler. Bunu te'mîn için de dikkatlerini, her tekrârında kendi birinci adımlarına tetâbuk eden mûsikinin birinci darbına atfetmeleri kâfi gelir.]

Kezalik usûl hissi, müdebbirâne isti'mâl edilmek şartıyla, “metronom” denilen ve dakîkanın kûsûrâtını riyâzî ve şaşmaz bir intizâm ile irâ'e eden âletin yardımıyla da inkişâf ettirilebilir. Ma'amâfih, metronomun yegâne kıymetini teşkîl eden bu riyâzî kat'iyet ve intizâm bile, sû-i isti'mâl hâlinde bir mahzûr şeklini alır ve talebeye tatsız bir sertlik ilkâ eder; bu sebebledir ki, kat'î lüzûm ve zarûretler hâlinde isti'mâl etmekle berâber, metronomun kullanılması tahdîd edilmelidir.

Evvel emirde, eğer tabî'i ve fitrî olarak, usûlün ve darbların müsâvâtı hissi mevcûd ise –ki yüzde doksan dokuz mevcûddur.- bu âleti aslâ kullanmamalıdır. Onu, talebenin bu zihnî ameliyeyi yapmakda hakîkaten müşkilât çektiği veyâ usûl vurmak, darbları saymak gibi alelâde vesâitin işe yaramadığı zamânlara saklamalıdır: Ancak ve yalnız bu kabîl ahvâlde metronom kullanılabilir. O da, böyle zamânlarda tahsîlin fazla bir kısmını işgâl etmesi tabî'i olan gamlara, temrînlere ve sırf parmakların çevikliğini, mekanizmasını inkişâf ettirmeye ma'tûf olan parçalara tatbîk edilmek şartıyla isti'mâl edilebilir. İçerisinde velev az mikdârda bile olsun, üslûbun, tarz-ı ifâdeye müte'allik eser bulunan parçalarda kat'iyen kullanılmamalıdır. Yalnız, icrâ nokta-i nazarından, basît etüdler hâline kalb ve ifrâğ mümkün bulunan ıyârelerde de metronomdan istifâde edilebilir.

Ma'amâfih metronomun asıl mahal-i tatbîki bu değildir. Metronom, bilhâssa, hiçbir kelime ve ta'bîrin ifâde edemeyeceği bir kat'iyetle bize bir bestenin, mü'ellifin arzusuna nazarân, hangi sūr'atle çalınacağını gösterir. “Bir eserin usûlünü sürüklemek, ta'cîl etmek kadar hatâdır. –Schuman ma'ahazâ, şüphe ve tereddüd hâlinde usûlü biraz batîce tutmak müreccahdır. Fakat, tabî'i, işin en iyisi, üzerinde birçok kıymetli mûsikişinâsların tereddüd ettiği, ihtilâfa düştüğü ve bi'n-netîce aynı eser-i mûsikinin muhtelif orkestra reislerince birbirinden farklı bir sûrette icrâsını mûcib olan –hakîkî [247] hareketi bulub bilmektir. Eğer bestekâr, zamânımızda birçoklarının yaptığı gibi, bizzât hareketi adedle irâ'e ederse metronom bütün tereddüd ihtilâfları kökünden halleder. Fakat buna mukâbil, metronomun îcâd ve intişârından evvel yazılmış besteler üzerindeki metronom işâretlerine pek az i'timâd etmelidir. Çünkü bu kabîl adedler, ancak yâ tâbî'ler ve yâhûd musahhihler tarafından

vaz' edilir ki bu i'tibârla kıymetleri yok demektir. "Paul Ronyon" nâm zât tarafından son zamânlarda yapılan tedkîkât gösterir ki, mûsikiye kâbil-i tatbîk bir mikyâsiyyü'z-zamân i'mâli fikri 17inci asırda mevcûd olmakla berâber, mûcidi (Mälzel) olan bugünkü metronom ancak 1816 târîhinden i'tibâren resmen vücûd bulmuş ve bi'l-amel tatbîk edilebilmiştir. Binâen aleyh, bu târîhden evvel yazılmış besteler üzerindeki metronom adedleri, yukarıda söylendiği vechile bir süs ve fantezi olarak vaz' edilmiş olmasalar bile, her hâlde, vaktiyle isti'mâl edilerek bilâhire metrûk kalan ve bugünkü metronom ile -tabî'atı elyevm müsta'mel "selsiyoz" ve "farenhayt" termometrelerinde olduğu vechile- hiç münâsebeti bulunmayan bir âlete âid olabilirler.

[248]

Orkestra Nedir?

2

Üç veyâ dört tel ile çalma keyfiyeti, ekseriyâ, pek kuvvetli bir sadâ ile icrâsı icâb eden –yani Fortissimo kuvvetinde olan- nağmâtın ifâdesi zamânlarında vâki' olur.

Herhangi mühim bir nağmeyi istimâ' husûsunda "viyolonsel" in latîf ve câzib sadâsından istifâde lâzım geldiği zamân mezkûr âlet için ayrıca bir parti yazılır. Ve bu takdîrde kontrbas, bas kısmını yalnız başına derûhde ve icrâ eder. Bu gibi ahvâlde ba'zen viyolonselleri:

[Do anahtarı] birinci viyolonsel

[Fa anahtarı] ikinci viyolonsel ve kontrbas

Tarzında iki kısma ayırmaktan ve bu sâyede bas kısmının za'yıflamasına mâni' olmakdan ibâret bulunan diğerk bir usûle de mürâca'at edilebilir.

Fakat bu inkisâm netîcesinde de melodi kısmı [yani birinci viyolonsel] sadâsının kuvvet ve şiddetinden biraz kaybeder. Buna da, mezkûr viyolonselleri alto ile birleştirmek sûretiyle çâresâz olunabilir: bu usûl tâ Beethoven ile başlamış ve zamânımızda dahi devâm eylemekte bulunmuştur.

Esâsen, birkaç notu ve yâhûd uzunca bir nağmeyi edâ husûsunda, bütün kısımlar, birbirleriyle yeksadâ, oktav ve yâhûd çift oktav fâsılalarıyla birleşirler. Ba'zen de, esere sâkin ve mu'tedil bir vaz' vermek için, kontrbaslar muvakkaten susdurulur; tam zamânı gelib de bunlar yeniden söze başladı mı besteye âdetâ bir güzellik, kaybolan bir şeyin bulunması hissini verirler.

“Pizzicato” denilen telleri pay yerine parmakla çalma usûlü kuaturun [yani telliler grubunun] bütün çalgılarında ve, bir, iki, üç veyâ dört tel üzerinde tatbîk edildiği gibi ba‘zen de, bilakis birkaç âlete hasredilir. Kezalik “sordin” denilen ve sesleri tenkîs, tabî‘atlarını az çok tağyîre yarayan âlet ile, âhengi [Harmonique] denilen sesler de bu vechile yaylılar grubunun bir veyâ müte‘addid çalgılarına tatbîk edilebilir.

Ba‘zen bir saz, herhangi bir nağmeyi çalmak için mensûb olduğu grubdan ayrılır. Bu takdîrde [249] mezkûr âlet için bir porte üzerine ayrı bir parti yazılarak [Yalnız kemân= Violan Solo] [Yalnız alto=Alto Solo] veyâ [Yalnız viyolonsel=Violoncelle solo] diye işâret olunur.

Bütün bunlardan mâ‘adâ, bugünkü bestekârların istifâde ettiği yeni bir usûl daha vardır. Bu usûle nazarân grubun her zümresi de birtakım tâli kısımlara ayrılır. Kemân dört, alto iki, viyolonsel de iki veyâ daha ziyâde kısma tefrîk edilir. Ve bu sâyede, her tâli kısmın ve her zümrenin sadâlarından vücûda gelen müte‘addid akorlar kademe şeklinde ve vâsi‘ bir sâhada tertîb edilir. Bilhâssa ahengî sesleri isti‘mâl etmesini bilenler için bu tarz, âdetâ gayr-ı mekşûf ve işlenmemiş bir sâha mesâbesindedir. Bu tarz taksîm husûsuyla yaylı âlâtı bol ve diğer âlâtı da mebzûl bulunan orkestralarda çok şâyân-ı istifâdedir.

Adedce tâm ve muvâzenesi yolunda bir orkestrada, diğer iki grubu teşkîl eden nefesli âlât ile tevâzün husûlü için yaylıların mikdârı lâ-ekall:

[10 birinci kemân; 15 ikinci kemân; 12 alto; 10 viyolonsel ve 10 kontrbas]dan fazla olmamalıdır. Daha fazla olduğu takdîrde nefesli çalgılar silik, sönük ve hissedilmez bir hâl alırlar²⁷.

Gerek sadâlarındaki servet ve tenevvu‘ ve gerekse aralarında mevcûd tâm ve kat‘î bir tecânüs i‘tibâriyle, diğer grupların hiçbirisi yaylılar grubuyla mukâyese edilemez. Hatta ba‘zen herhangi bir mûsiki cümlesinin ve yâhûd bütün bir parçanın icrâsını sırf tellilere tahmîl ile diğer gruplardan olan âlâtın susdurulduğu da vâki‘dir.

Yaylı âlâtın sonra, klasik senfoni orkestralarında, ehemmiyetleri sırasıyla ikinci derecede olan ağaçlar –yani ağaçdan ma‘mûl nefesli çalgılar- gelir. Bunlar:

²⁷ İlk nazarda nefesli çalgıların da mikdârını mütênâsiben çoğaltmak sûretiyle yaylı âletler ile tevâzün husûle getirilebileceği düşünülürse de bu, ancak âletlerin umûmî ve kütleli çalışmalarına göredir. Hâlbuki bugünkü orkestracılık san‘atına nazarân nefesli âlâtın herbiri ayrı ayrı ferdiyetini muhâfaza ederek [yalnız çalan =soliste] mevki‘inde kalmak mecbûriyetindedir. Bu husûs hakkında ileride yine ma‘lûmât vereceğiz.

[Birinci ve ikinci flüt²⁸; birinci ve ikinci obua; birinci ve ikinci klarnet; birinci [250] ve ikinci bason]dan ibâret olmak üzere sekiz âlettir. Şurası şâyân-ı kayıddır ki, gerek (Mozart) ve gerekse (Haydn) zamânında klarnetler ile obualar, her ikisi de aynı kimseler tarafından çalındığı cihetle, bir arada isti‘mâl olunmazdı. Binâen aleyh hâl-i fa‘âliyyette bulunan ağaç âlâtın adedi altı idi²⁹.

Dikkat edilirse görülür ki, ağaç çalgılar grubu yaylılara hiç benzemez. Bunlar, yaylılarda olduğu vechile, hepsi birden bir nağmenin muhtelif aksâmını aralarında paylaşmak sûretiyle değil, her âlet kendisine mahsûs bir parti derûhde etmek şeklinde tertîb ve icrâ olunurlar. Bu sûretle her ağaç çalgı, kendi başına bir şahsiyet-i mahsûsa kesbetmiş olur.

Bundan mâ‘adâ bu grubu tellilerden ayıran diğer bir fark daha vardır ki, o da, ağaç çalgılardan herbirinin menşe‘i ayrı olduğu cihetle, aralarında [nefesle çalınmaktan mâ‘adâ] hiçbir müşâbehet olmamasıdır. Serbest delikli flüt, çift ağızlıklı obua ve bason, basît ağızlıklı klarnet, birbirlerinden büsbütün ayrı nev‘i ve tarzda sadâ çıkarırlar. Binâen aleyh, nefesli çalgıların tarz-ı tertîbi husûsunda, telli âletlerinkinden büsbütün farklı bir usûl ta‘kîbi lâzımdır.

Ağaç âlât grubu hep birden hâl-i fa‘âliyyete vaz‘ edildiği zamân, en latîf ve makbûl sadâları istihsâl edebilmek için âletleri tıbkı sadây-ı beşerde olduğu cihetle - vüs‘at ve tizliklerine nazarân tertîb etmek meselâ en tiz kısmı flütlere terk eylemek ve ondan sonra sırasıyla obuayı, klarneti ve en pest yani bas kısma da basonu bırakmak îcâb eder, pek müstesnâ hâllerin gayrı zamânlarda, hiçbir kısım altındakinin altına, üstündekinin üstüne geçmez. Bi‘l-mukâbele gerek iki flüt veyâ iki obuayı yeksadâ sûretiyle birleştirmek [ki bu takdîrde Aduê ta‘bîriyle işâret olunur.] ve yâhûd da ikinci flütle birinci obua ikinci obua ile birinci klarnet kısımlarını tevhd etmek sûretiyle de tertîbât yapılır. Bu ikinci şekil, bilhâssa kuvvetli sadâ ile çalınması lâzım gelen nağmâtta pek tatlı ve dilfirîb bir te’sîr hâsıl eder. Hafîf ve tatlı bir sesle çalınması îcâb eden yerlerde ise, partinin lâzım gelen mahalline [Yalnız birinci l’er solo] ta‘bîri vaz‘ edilerek her nev‘i âletin ikinci kısımları susdurulur. Kezâlik sekiz ağaç çalgıdan herbirine ayrı ayrı birer parti yazmak sûretiyle muhteşem ve mutantan bir te’sîr îkâ‘ı da kabîldir.

Bu âletlerin hepsi dâimâ bir arada kullanmak biraz ağır ve tatsız olur. Ma‘amâfih bunlardan herhangi birinin ref‘ ve hazfî de pek ehemmiyetsiz bir şey

²⁸ Esâs i‘tibârıyla flüt, ağaçtan mâ‘adâ mevâddan i‘mâl olunmaz.

²⁹ Bu adedle, hepsi ayrı ayrı kendi partisini çalan altı san‘atkâr anlaşılmalıdır.

değildir. Meselâ flütü kaldırsak orkestra şûh ve şirin bir unsurdan mahrûm olur. Obualar ref' edirse hey'et-i umûmiyenin revnak ve ziyâsı düçâr-ı [251] za'af olur. Klarnetlerin ihrâcî nermînlik, âhenk ve selâset gibi havâssın noksâniyetini mûcib olur. Hele basonların ortadan kalkması binây-ı savtînin temelini sarsacağı gibi, dolayısıyla, bas kısmında bir yavanlık husûl bulur. Binâen aleyh, herhangi bir âletin ref'inin - îkâ'ı arzu olunan te'sîre nazarân- müfid veyâ mahzûrlu olacağını anlayabilmek için her âletin evsâf-ı husûsiyesine hakkıyla vâkîf olmak îcâb eder.

Ekseriyâ ağaç âletler grubuna [kor=cor] denilen bakır çalgı da iştirâk ettirilerek pek latîf bir te'sîr husûle getirilir. Bir tarz-ı teşrîkden, ekseriyâ -p veyâ Mf- kuvvetindeki nağmâtın icrâsı husûsunda istifâde edilir. Bakırdan ma'mûl olmalarına rağmen korlar -icrâ yani çalma nokta-i nazarından- bakır âlât grubuna da mensûb addedilebilirler. Daha iyi bir ta'rîfle bunlar, zikredilen iki grup arasında ahz-i mevki' eden ve îcâbında pek mütenevvi' te'sîrler îkâ'ı husûsunda fâydalar te'mîn eden husûsî bir nev'i addedilmelidirler. Korların iştirâkiyle, sadâ i'tibârıyla biraz za'yıf olan ağaç âlât grubu şâyân-ı dikkat bir feyze mazhar olurlar, basonlarda, pest kısmı icrâ husûsunda yalnızlıktan kurtulurlar. Kor, ba'zen bas kısmını icrâ ile besteye bir zarâfet ve tenevvu' bahşettiğı gibi, ba'zen de bilakis klarnet veyâ bason ile iştirâk ederek "akompanyeman=refâkat" tarzında icrây-ı vazîfe eder. Bundan mâ'adâ, bu âletin sadâ kadrosu vâsi' olduğu cihetle, îcâb eden mutavassıt seslerle yazıldığı taktîrde -ki bu sesler korun tiz perdelerine tekâbül eder- merd ve gür bir sesle esâs melodiyi dahi icrâ ederek besteye bir ziynet verir³⁰.

Eski büyük üstâdlar, eserlerinde, dâimâ aynı tondan olmak ve birinci, ikinci kısımlara ayrılmak üzere iki kor isti'mâl etmişlerdir. Bu tonlar bestenin îcâb eden yerinden değışebilirdi. Mukaddemâ birinci ve ikinci kemânların sadâ vüs'atleri hakkında bastettiğimiz mütâla'ât, hangi grupdan olursa olsun, birinci, ikinci diye kısımlara ayrılan bütün çalgılara kâbil-i tatbîkdir. Fakat bu mütâla'ât, bilhâssa korlara tatbîk edilirken fevkalâde bir ehemmiyet kesb eder. Zîrâ kor çalanlar, birinci veyâ ikinci kısmı icrâ ettiklerine göre çok veyâ az dar bir delik kullanırlar. Binâen aleyh birinci kor, mezkûr nev'i âletler için yazılmış olan notların tizlerini çalar, kabalarını icrâ edemez. İkinci korlar ise, bilakis, kaba sesleri icrâ ile tizlere çıkamazlar.

³⁰ Mukaddemâ arzettiğimiz cedvelde korları bakır âlât meyânına idhâl etmişdik. İşte mezkûr cedvelin noksânlarından biri bu keyfiyettir.

Ancak birkaç ölçülük nağmât için olanlar müstesnâ olmak üzere, ağaç âlâtın yalnız başına ve diğer grupların iştirâkini reddederek çaldıkları pek nâdirdir. Ma'amâfih bu grup, bilhâssa [252] korların da iştirâkinden sonra, herhangi bir besteyi başlı başına çalabilecek kadar kifâyetlidir. Sırf ağaç âletlere mahsûs olarak yazılmış olan müte'addid [Küintet], [Septeür] ve [Oktovur]lar dinlenirse bu husûsda kanâ'at-ı kâfiye husûle gelir.

Orkestranın üçüncü grubu, gerek adedce ve gerekse ehemmiyetce üçüncü derecede kalan gür ve tinnân sesli bakır âlâtı ihtivâ eder. Bunlar:

Birinci ve ikinci kor (Nâdiren üçüncü ve dördüncü)

Birinci ve ikinci trompet

Bir çift süvâri dümbeleği [Tempal]

den ibâret olmak üzere beş veyâ altı âletten mürekkebdirler. Bunlar orkestra derûnunda –pek müstesnâ hâllerin gayrı zamânlarda- yalnız olarak isti'mâl edilmezler. Meselâ av fani'arı, akisli veyâ akissiz hitâb –apel-ler müstesnâ olarak]

Çalınan beste major tondan olduğuna göre, gruba dâhil olan korlar aynı makâmdan çalarlar³¹. Ton minör ise mezkûr tonun alâkadâr [Relatif] majorundan çalarlar. Tempaller bestenin mensûb olduğu tonun birinci ve beşinci [yani “tonik-dominant”] seslerine ve ba'zı nâdir ahvâlde de “tonik-râbi'a” derecelerine akord edilir. Fakat ba'zen olur ki bakır âlât, esâs tonun gayrı bir tondan ve hatta ba'zen de herbiri ayrı ayrı birer tondan çalar. Bu mesele onlara verilecek vazîfenin şekil ve rûhuna ta'alluk eder. [Buradaki bakır âlâttan maksadın basît kor ve trompetler olduğu unutulmamalıdır.] Hatta tempaller bile –eski üstâdlarca da pek müsta'mel bir usûl olduğu vechile- hâmise ve râbi'a fâsıllarının gayrı bir sese akord edilirler.

Bakır âletlerde, bestenin muhtelif aksâmının âhengi seyirlerinde mümkün olduğu derecede serbestî ile hareket etmek şâyân-ı kabûldür. Bu serbestî sâyesinde mezkûr âletlerin en güzel seslerinden de istifâde edilmiş olur. İşte bu serbestîye istinâdendir ki eski bestekârlarla, [Septième de dominante] akorunun sâbi'a notunu bir nev'i atlatmalar “Sauter” tarzında [253] hareket ettirirler ve mezkûr nottan sonra da- bakır âlâtın sadâ kadrosuna nazarân daha ziyâde ilerlemek imkânı görülemeyince tonun notunu getirirlerdi.

³¹ Dört kor birden isti'mâl edildiği zamân üçüncü ve dördüncü korlar ilk iki korun sadâ ve tonunun gayrı bir makâmdan çalarlar. Bu tarz tertîb, ihtiyât sadâlar adedinin tezyidi gibi bir fâydayı hâizdir. Ve ekseriyâ da üçüncü kor tiz, dördüncü kaba seslerle çalar.

Şimdiye kadar zikr edegeldiğimiz husûsî terkîblerden mâ'adâ, klasik orkestranın muhtelif grupları hep birden de ihtilât ederler ve işte bütün âlâtın bu sûretle ictimâ' ve ihtilâtından sonra vücûda gelecek terkîbât [kombinezon], tenevvu' i'tibârıyla lâ-yu'addır; tasavvur ve tahayyül edileceği kadar çoktur. Binâen aleyh biz burada, ancak pek müsta'mel olan şekillerden birkaçını zikr ile âlâtın terkîbi i'tibârıyla ne kadar çok ve mütenevvi' tarzlar bulunabileceği hakkında bir fikir vermeye çalışacağız.

[Kuatır=yaylı âlât grubu]nun sadâsına daha fazla kuvvet vermek arzu olunduğu zamân ilk hâtıra gelebilecek şey, mezkûr grup hey'et-i mecmû'asının ve yâhûd, yine mezkûr grupdan kuvvetli bir mevki' verilmesi arzu olunan herhangi bir âletin sadâsını ağaç âlât vâsıtasıyla taz'îf etmektir. Meselâ kemâna âid olub nazar-ı dikkati celb etmesi arzu olunan herhangi bir nağme, flüt, obua ve yâhûd klarnet yardımıyla kuvvetli bir şekle sokulur. Alto nağmâtı klarnet veyâ basonla takviye edilir. Viyolonsole âid bir baso nağmesi bir veyâ iki bason ilâvesiyle kuvvet bulur ve, ilâve anından i'tibâren de kuvvetli nağmât hemen nazar-ı dikkati celb eder. Kezalik müte'addid âlâtın yeksadâ, tiz ve pest oktav iştirâkleri sûretiyle de arzu olunan âletin nağmesi takviye edilir. Ve eğer, kuaturu teşkîl eden âlâtın herbirinin ayrı ayrı ve mütesâviyen ehemmiyet alması ve dolayısıyla da bütün kuaturun takviyesi îcâb ederse, o zamân, telli âlâtın herbiri, ağaç âlâtın kendisine tekâbül edenleriyle [yani, meselâ birinci kemân flütü, ikinci kemân obua ile, alto klarnet ile ve viyolonsel de bason ile] imkân nisbetinde takviye edilir.

Âlât-ı mûsikiyenin seslerini taz'îf veyâ takviye ederken, her âletin evsâf-ı husûsiyesini ve ne vechile çalındığını dâimâ nazar-ı dikkate almalıdır. Meselâ telli âlâta verilmiş bir [teremolo] hareketi ağaç çalgılarla hem kolay hem de mükemmel bir tarzda yapılabilir; kemâna tiz sadâlar da flütü, orta ve pest perdelerde de obuayı ve klarneti terfîk ederek matlûb gâye te'mîn edilir.

Daha ziyâde kuvvetli sadâlar husûlü için kor ve ba'dehu trompetlere mürâca'at olunur. Fakat, seslerinin adedi mahdûd olan ve "tabî'i" nâmını alan pistonsuz bakır âlât, bütün yarım sesleri hâiz olan gibi her nağmeyi icrâ edemediklerinden, takviye veyâ taz'îf husûsunda nâdiren müsta'meldirler. Bunlar, kendilerinin melodi nağmelerinden ziyâde armoni kısmına kuvvet ve metânet vermeye yararlar. Ma'mâfih bunlar, kendilerinin iyi ve kuvvetli perdelerine tevâfuk eden ve aynı zamânda, esâsen kendileri için yapılmış olan sâde ve basît nağmâtı deruhde ve icrâ edebilirler.

[254] Bakır algılar, alelekser, uzunca süren sadâları çalarlar; ve yâhûd da darbın hafif veyâ sakîl kısımları üzerine mevzû' akorları icrâ ederek bestenin veznini takviyeye yardım ederler. Bu son şekilde bunlara bir de tempal ilâve edilir ki, bu sûretle bütün orkestra hâl-i fa'âliyette bulunur demektir.

Çokca müsta'mel terkibâtan biri de, orkestranın iki grubunu aralarında mükâleme ettirmekdir. Meselâ telliler ile ağaçlar, ağaçlarla bakırlar muhâtaba ve mücâvebe ettirilebileceği gibi, ağaç ve bakır grubu herbiri kendi başına bir kül teşkîl edebilecek tarzda tertîb ettikten sonra telliler ile mükâleme ettirilebilir ve bu sûretle kat'î ve şiddetli te'sîrler husûle getirilir.

Tellilerle bakırların mezci, pek nâdir mürâca'at edilen bir usûldür. Çünkü bu tarz terkîb âhenk ve irtibâtan mahrûmdur. Ma'amâfih, zamânı gelir ki bu da fâyda te'mîn eder. Fakat ağaçların yokluğu, hemen umûmiyetle, bir boşluk hissi verir.

Gerek kendi aralarında imtizâc ve ihtilât ve gerekse heyet-i mecmû'ayı teşkîl etmeleri i'tibârıyla, üç grubu dâimâ sık ve kesîf bir kütle hâlinde herekete mahkûm etmemelidir. Alelekser herhangi bir gruba mensûb müte'addid çalgıların diğeri bir gruba âid âlât ile iştirâk ettirildiği vâki'dir: Meselâ bir kemân nağmesine nefesli âletlerle, flüt veyâ kor nağmesine kuaturun bir kısmı ile obua veyâ klarnetin bir [Duo: İki âlet tarafından alınmaya mahsûs beste]sine telli âlâtın bir (pizzicato)su ile akompaniyeman yaptırılır. İki nağmeyi veyâ iki grubu rabtlemek husûsunda korların uzun seslerinden istifâde edilir.

Buraya kadar verilen îzâhâtan anlaşılacağı üzere, tıbkı gamın yedi aded notu ve yedi nev'î kıymet şekilleriyle lâ-yu'add melodi ve armoniler tertîb edildiği ve edileceği gibi, orkestra nokta-i nazarından da, tasavvur ve tahayyül edilecek tertîb ve terkîbler [Combinasion]da bitib tükenmekden pek uzaktır. Şurasını da iyice bilmelidir ki, bahsettiğimiz bu lâ-yu'add eşkâl-i nağmatın en umûmîlerinden en kaba ve gülünçlerine kadar hepsi, ifâde edilmek istenilen fikir ve hisse tevâfuk ediyorsa, yerine göre hoş bir te'sîr yapabileceği gibi, münâsebetsiz ve mevsimsiz bir mevki'de isti'mâ edildiği takdîrde de gülünç veyâ hiç olmazsa te'sîrsiz bir hâl ve va'ziyete girilir.

İşte, bir orkestrayı sevk ve idâre edebilmek, bu kabîl incelikler husûsunda ibrâz-ı zekâ ve dirâyet edebilmekle kâ'imdir; bir senfonicinin isti'dâd veyâ dehâsı da ancak bu sûretle tezâhür ve inkişâf eder.

San'atta mâhir orkestracı hiçbir şeyi tesâdüfe bırakmaz. Yapdığı herşeyin bir gâyesi [255] bir sebep ve hikmet vücûdu vardır; her notun tertîbinde bir eser-i zekâ

ve mehâret hissedilir. Üstâdâne bir el ile tertîb ve âlâta taksîm edilmiş bir bestenin, bir partisionun mütâla‘ası, erbâbı için misilsiz bir zevk-i derûnî ve ma‘nevî teşkîl eder.

Şimdi, klasik orkestrayı teşkîl eden ma‘rûz âlâta, beş numaralı mecmû‘anın 207inci sahîfesinde münderic levhanın ikinci sûtûnunda bulunan âlâttan ba‘zısını da ilâve edersek orkestra daha latîf bir renk ve çeşni kesb eder. Bu zenginlik çalgı adedinin çoğalmasından ziyâde, mezkûr âletler dolayısıyla inzimâm eden muhtelif [Tımtı=Timbre]lerden ileri gelir.

Küçük flütün ilâvesi orkestraya bir parlaklık ve mü’essirlik vermekle berâber, mevsimsiz ve münâsebetsiz bir şekilde isti‘mâli de bilakis tatsız ve mübtezel bir his ilkâ eder. “Trombon”ların hâsıl ettiği muhteşem ve mutantan te’sîr, orkestra için, fedâ edilmeyecek kadar kıymetli bir unsurdur.

Mâba‘dı var

[256]

Mûsiki Lugatı

- (İtalyanca Almanca ilh.... gibi ecnebi kelimeler ve ta‘bîrler)
- Hangi lisâna âid olduğu îzâh edilmeyen kelime ve ta‘bîrler İtalyanca’dır.
- İtalyanca ve Latince kelimeler küçük ve kalın harflerle yazılmıştır.
- Bütün Almanca kelimeler küçük “majeskül” harflerle yazılmıştır.
- Kitâbın sonundaki zeyl kısmında birçok yeni kelime ve ta‘bîrât mevcuttur.

A

(İkiden fazla kelimeyi hâvi İtalyanca ve Almanca ta‘bîrler kitâbın sonundaki zeyl kısmındadır.)

A- He, ye, ile, de sadâlı harflerin evvelinde Ad gibi yazılır. Almanya ve İngiltere’de bu harf, “La” notunu gösterir.

Abattuta- Usûl ile. Muntazam ve muttarid bir usûl ile bu ta‘bîr vaktiyle (Resitatif) denilen takrîrî mûsikide müsta‘meldi. Bugün [Atempo] şeklinde kullanılmaktadır. [Atempoya bakınız]

Acappella-Kiliseye mahsûs, kiliseyî. 1: Kilise mûsikisinde müsta‘mel bir ta‘bîr olub âlât-ı mûsikiyenin mugannilere yeksadâ veyâ oktav fâsılasıyla iştirâk edeceğini gösterir. 2: Aynı ta‘bîr, kiliseye mahsûs olarak ve yâhûd kilise üslûbuyla vücûda getirilen eserlere de itlâk olunur.

Acapricio- (Akapriço) Keyfe, arzuya göre? Çalan veyâ teganni edenin arzusuna göre.

Bu ta‘bîrin ârız olduğu nağmeler, çalan veyâ teganni eden zâtın keyif ve arzusuna göre icrâ olunur.

Acinque- Beş sesli, beş kısımlı olarak.

Adue- İki kısımlı, iki sesli olarak.

Adur- (Alma) La majör tonunun Almanca ismi

Ala- [Alla’ya bakınız!]

Amoll- (Alma) La minör tonunun Almanca ismi.

[257]

Apiacere- Keyfe, arzuya göre. Bu ta‘bîrin ârız olduğu nağmeler, çalan veyâ teganni eden zâtın keyif ve arzusuna göre herhangi bir sür‘at veyâ betâ’atle icrâ edilir. [Hemen hemen aynı ma‘nâya gelen *Acapricio* ve *Adlibitum* ta‘bîrlerine bakınız!]

Apiacimento- *Apiacere* ile aynı ma‘nâya gelir.

Aquattro- Dört sesli, dört kısımlı olarak.

Atemp, Ato- *Atempo* ta‘bîrinin muhtazar şekli [*Atempo*’ya bakınız!]

Atempo- Usûl ile, hareket ile, tempo ile. Bu ta‘bîr, çalan veyâ teganni eden zâtın, tutmuş olduğu serî‘ ve yâhûd bati hareketi terkederek bestekâr tarafından evvelce iş‘âr edilmiş olan esâs harekete geçeceğini gösterir. Bundan mâ‘adâ, ilk harekete – yani tempoya- geçmek için *Aprimo tempo* ta‘bîri de müsta‘meldir.

Atre- Üç sesli, üç kısımlı olarak.

Adinicio- Başdan, ibtidâdan, başlangıçdan.

Abbandonamente- Terk ve ihmâl ederek. Vezni ve usûlü gelişi güzel ve mühmel bir tarzda icrâ ederek. Mühmelâne.

Abbandonevolmente- Bundan evvelki kelime ile aynı ma‘nâya gelir.

Abbandono- Terk, ihmâl, lâkaydî.

Abbasamento- Alçaltma, indirme, tenzîl.

Abbassamentodimano- İlk indirilmesi, tenzîli.

Abbassamentodivoce- Sadânın indirilmesi, tenzîli.

Abbassando- İndirmek alçaltmak, tenzîl etmek ma‘nâsına gelen İtalyanca (*Abbassare*) müştekâtındandır, Sadâyı alçaltarak, indirerek, azaltarak.

Abbellimenti- Tezyînât, süs, ziynet notları.

Aber- (Alman) Fakat, lakin, ama.

Abgestossen- (Alman) Kuru, yâbis, kısa, notun bağısız olarak çalınması. İtalyanlar’ın bu makâmda (*Staccato*) kelimesini kullanırlar. [Mezkûr kelimeye bakınız!]

Abkürzungen- (Alma) İhtisâr, kısaltma, muhtasar kılma.

Abnehmend- (Alma) Sadâyı azaltarak, hafifleterek. İtalyanlar bu makâmda Decrescendo ve Diminuendo ta‘bîrlerini kullanırlar. [Mezkûr kelimeye bakınız!]

Absatz- (Alma) Fâsıla, sükûn, sükût.

[258]

Abstossen- (Alma) Noktalamak. Noktalı olarak icrâ etmek; diğêr notlardan ayrı ve bağısız olarak çalmak. İtalyanlar bu makâmda Staccato ta‘bîrini kullanırlar. [Mezkûr kelimeye bakınız!]

Abvechsehd- (Alma) Münâvebe ile, tenevvu‘ ettirerek, tehâlûf ettirerek.

Acc- İtalyanca AccompaGnamento kelimesinin şekl-i muhtasarıdır. [Mezkûr kelimeye bakınız!]

Accarezzevole- Latîf, tatlı, nazlı, kulağı okşayan nevâzişkâr.

Accarezzevolmente- Nevâzişkâr ve nazlı bir tarzda, kulağı okşayan sûrette.

Accel- İtalyanca Accelerando kelimesinin şekl-i muhtasarıdır. [Mezkûr kelimeye bakınız!]

Accelerando- Tesrî‘ ve ta‘cîl etmek ma‘nâsına gelen İtalyanca Accelerare fi‘ilinin müştakâtındandır. Usûlü tedricen çabuklaştırmak; tesrî‘ etmek, sıkıştırmak. (İhtisâren Accel şeklinde yazılır.)

Accelerare- Çabuklaştırmak, tesrî‘ ve ta‘cîl etmek, sıkıştırmak.

Acceleratamente- Sür‘atle, çabuk çabuk, acele ile.

Accelrato- Serî‘, acele, çabuk, hareketli, canlı.

Accentato- Dokunaklı, imâleli, diğêrlerinden daha bâriz bir şekilde.

Accento- İmâle, şîve.

Accento musicale- Şîve-i mûsiki, imâle-i mûsikiye.

Accentare, Accentuare- Notu biraz daha kuvvetli çıkarmak sûretiyle diğêrlerinden daha bâriz bir şekle koymak.

Accentuato- İmâleli, dokunaklı, kuvvetlice çıkarılmış, bâriz.

Acciaccatura- Sesleri daha tinnân bir hâle koymak için, bir akorun notlarını sür‘atle veyâ biribiri arkasından çalmak. Bu kelime, ezmek ma‘nâsına gelen İtalyanca (Acciaceare) fi‘ilinden müştakdır.

Accidenti- Diyez, bemol, bekar ve sâire gibi ârıza, tağyîr işâretleri.

Accom- İtalyanca Accompagnamento kelimesinin şekl-i muhtasarıdır. (Mezkûr kelimeye bakınız!)

Accomodare- Tashîh ve tanzîm etmek. Bir çalgıyı çalmaya başlamadan evvel akord edib hazırlamak.

Accompagnamento, ti- Refâkat. Bir âletin diğeri bir âlete veyâ sadâya refâkati.

Accompagnare- Refâkat ve iştirâk etmek, berâber gitmek.

Accompagnatore- Refâkat ve iştirâk eden, berâber giden.

[259]

Accordamento- Âhenk, tevâfuk, yek âhengî.

Accordanza- (Bundan evvelki kelime ile aynı ma'nâya gelir.)

Accordatura- Bir çalgının iyi veyâ fenâ, sahîh veyâ gayr-ı sahîh akordu, düzeni. Akord etme fi'ili.

Accordante- İyi akord edilmiş, âhenkli.

Accordare- Akord etmek.

Accordion- "Akordeon" nâmlı mûsiki âleti.

Accordo- Akor, âhenk. İki veyâ daha ziyâde sesin bir âhenk teşkîl etmek üzere bir araya gelmesi.

Accordo consono- Mütevâfık akor. Kulağa hoş gelen akor, âhenk.

Accordo dissono- Mütenâfir akor. Kulağa hoş gelmeyen akor, âhenk.

Accrescendo- Sadâyı tadrîcen çoğaltarak, akreşendo [Crescendo kelimesine bakınız!]

Accrescimento- Çoğaltma, arttırma, tezyîd.

Accresciuto- Artmış bir fâsılayı veyâ zâid bir ses göstermek için vaktiyle İtalya'da isti'mâl edilmiş olan bir ta'bîr.

Acutezza- Tizlik, keskinlik; sadânın irtifâ' derecesi.

Acuto, ta- Tiz, dik. Voce acuta tiz ve dik sadâ.

Ad- [A'ya bakınız!]

Ad lib- Ad libitum ta'bîrinin şekl-i muhtasarıdır. (Mezkûr ta'bîre bakınız!)

Ad libitum- (Latin) Keyfe, arzuya göre. Çalan veyâ teganni eden zâtın arzu ve keyfine göre [Aynı ma'nâya gelen İtalyanca A piacere ta'bîrine bakınız!]

Adagio- Ağır, bati, yavaş, âheste âheste, bu ta'bîr, ârız olduğu nağmâtın (Largo)dan biraz daha sür'atli ve (Andante)den de biraz ağır ve bati –yani ikisi ortası- bir hareketle icrâ edileceğini gösterir. Bu kelime ba'zen ağır vezinli mûsiki parçalarına alem olur: (Beethoven'ın bir adaciyosu), (Haydn'ın senfonisinin bir adaciyosu) gibi. İhtisâren (Ado) veyâ (Adgo) şeklinde de yazılır.

Adagio assai- Adaciyodan biraz daha ağır olarak. Gâyet âheste.

Adagiodimolto- Gâyet ağır ve bati hareket.

[260]

Adagio pesante- Ağır ve sakîl olarak. Bu ta'bîrin ârız olduğu nağmeler gâyet batı ve sakîl bir hareketle icrâ olunur.

Adagiasissimo- Adacıyo kelimesinin ism-i tafdüli. Bu ta'bîrin ârız olduğu nağmeler adacıyodan daha ağır bir usûl ile icrâ olunur. Pek ağır, pek batı.

Additional keys- (İngiliz) Bu ta'bîr İngiltere'de tab' edilen âsâr-ı mûsikiyede müsta'mel olup, piyanoda beşinci oktavdan sonra gelen tiz sadâları iş'âr eder.

Addolcendo- Tatlılaştırmak ma'nâsına gelen İtalyanca *Addolcire* fi'ilinin müştakâtındadır. Tatlılaştıran, sesleri daha tatlı ve latîf çıkaran.

Addoltrato- Elemlî, kederli.

Adirato, ta- Hiddetli, gazablî, gayzlı, mütehevvir.

Ado- Adacıyo kelimesinin muhtasar şeklidir [*Adagio* kelimesine bakınız!]

Adornamento- Süs, ziynet.

Aehnlich- (Alman) müşâbih, mu'âdil, benzer [Aynı ma'nâya gelen İtalyanca (Simile) kelimesine bakınız!]

Æquo animo- İhmâl ile, kayıdsızca.

Affabile- Güler yüzlü, mültefit, tatlı.

Affannato, ta- Râhatsız, endişeli, kederli.

Affannoso, sa- Endişe âver, mûcib-i merâk, merâkla.

Affectvoll- (Alman) Şefkatli, muhabbetli, tatlı. [Aynı ma'nâya gelen İtalyanca (*Affectuoso*) kelimesine bakınız!]

Affettato- Müte'essirâne, şiddetlice, musırrâne. Bu ta'bîr, ârız olduğu nağmelerin üzerinde bulunan (fark-ı şiddet=Nuance) işâretlerinin şiddetlice ve dokunaklıca bir sûrette izhâr edilmesini âmirdir.

Affetto- *Affettuoso* kelimesinin muhtasar şeklidir. [Mezkûr kelimeye bakınız!]

Affetto- His, heyecân, aşk, ibtilâ. [Con *Affetto* ta'bîrine bakınız!]

Affettuosamente- Tatlı tatlı, zevkle, aşkla. Bu ta'bîr, ârız olduğu nağmelerin tatlı tatlı ve biraz heyecânlı bir edâ ile çalınacağını gösterir.

Affettuoso- Tatlı, samîmî, müşfik, aşkla. Bu ta'bîr, ârız olduğu nağmelerin tatlı, samîmî ve müşfik bir edâ ile icrâ edileceğini gösterir. Ba'zı bestekârlar, bu kelimenin

[261] sür'at ve hecleyi men' eden ma'nâsından istifâde ederek (*Adagio*) ile (*Andante*) arasında bulunan bir hareketi irâ'e edinirler. [Mezkûr kelimelere bakınız!]

Affitto, ta- Endişeli, müte'essir, mükedder, me'yûs.

Affizione- Ye's, keder, endişe, te'essür.

Affrettando- (Affretare) fi‘ilinin müştakâtındandır. İsti‘câl ederek heyecânla, coşarak.

Affrettamente- Sür‘atle, çabuk, acele ile.

Affrettado- Affrettando kelimesinin şekl-i muhtasarıdır. [Mezkûr kelimeye bakınız!]

Affrettoso- Affrettando kelimesine bakınız!

Agevole- Çevik, çalak, hafif, oynak, tiz.

Agevolezza- Hafiflik, çeviklik, çâlâkî.

Agiustamento- Âhenk, tevâfuk, sadâların pürüzsüz olması, sıhhat-i sadâ.

Agiustatamente- Sıhhatle, intizâmla.

Aggradevolle- Latîf, tatlı.

Agrappando- Çengellemek ma‘nâsına gelen İtalyanca (Aggrappare) fi‘ilinin müştakâtındandır. Harp için yazılmış âsâr-ı mûsikîyede, pedallarından birinin kertiğe takılacağını işâret eder.

Agilita- Çeviklik, çâlâkî ile, hafiflik ile.

Agitamento- Canlı, şiddetli hareket.

Agitato- Canlı, heyecanlı, coşkun. Bu ta‘bîri canlı, coşkun ve heyecanlı bir hareketi ifâde eder.

Agitazione- Canlılık, heyecan, hareket.

Agitirt- (Alman) Canlı, hareketli. İtalyanlar aynı ma‘nâya gelen (Agitato) kelimesini kullanırlar.

Agnus dei- Allah’ın kuzusu ma‘nâsına gelen bu kelime, katolik du‘âlarından ve “Mes” denilen dînî bestelerin aksâmındandır. Mesela: Mozart’ın bir (Agnus dei) gibi.

Als- (Alman) La diyez notunun Almanca ismi.

Al-e,ye;e kadar. İle

Alfin- Sona, nihâyete, bestenin sonuna kadar.

Al loco- Yerine, ilk yere. [loco kelimesine bakınız!]

Al piacere- Keyfe, arzuya göre. [piacere kelimesine bakınız!]

[262]

Al rigore di tempo- Usûle tamâmen ri‘âyet ederek. Bu ta‘bîr çalınan veyâ teganni edilen bestenin, irâ’e edilen usûle noktası noktasına ve tamâmen ri‘âyet edilerek icrâ edileceğini gösterir.

Alrovescio- Tersine, aksine.

Al seg- Al segno ta‘bîrinin muhtasar şeklidir. [Mezkûr kelimeye mürâca‘at]

Al segno- İşârete. Bu ta‘bîr dâimâ tekrâr işâretlerinden biriyle berâber olarak bulunur ve mezkûr ta‘bîrin bulunduğu noktadan dönülerek müşâbih işâretin bulunduğu

yerden tekrâr başlanacağını gösterir. (Al segno) ta‘bîri ekseriyâ “başdan” ma‘nâsına gelen (D.c = Da capo) kelimesiyle berâber ve bu takdîrde bestenin tâ baş tarafına dönüleceğini gösterir.

All- Sadâlî harfle başlayan kelimelerin evveline gelir ve [Alla = ...e,ye,de; ile] makâmına kâim olur.

All’ antica- Eski usûlde, kadîm tarz mûsiki üzere.

All’ inglese- İngiliz usûlünde, İngiliz üslûb-ı mûsikisi üzere.

All’ italiana- İtalyan usûlünde, İtalyan üslûb-ı mûsikisi üzere.

All’ ongdrese- Macar usûlünde, Macar üslûb-ı mûsikisi üzere.

All’ottava- Bir oktav yukarıdan. Bu ta‘bîr ârız olduğu nağmâtın hâl-i tabî‘isinden bir oktav daha tiz olarak icrâ edileceğini gösterir.

All’ottava bassa- Bir oktav aşağıdan. Bu ta‘bîr ârız olduğu nağmâtın hâl-i tabî‘isinden bir oktav daha pes olarak icrâ edileceğini gösterir.

All’unissono- Yeksadâ olarak. Hep aynı sesleri çıkararak.

Alla- ...de, ...e, ...ye; ... usûlü üzere [zîrdeki kelimelere bakınız!]

Alla ballata- (Balata) denilen nev‘i mûsiki üzere.

Alla breve- Kısa, muhtasar olarak. Bu ta‘bîr kilise ve mekteb mûsikisinde müsta‘mel olub, uzun kıymetli notlarla yazılmakla berâber serî‘ okunması lâzım gelen bir nev‘i usûlü gösterir.

Alla caccia- Avcı usûlü üzere; av mûsikisine hâs bir üslûb ile yazılmış eser.

Alla camera- Odaya, salona hâs bir şekilde; salon mûsikisi tarzında yazılmış eser.

Alla cappella- Kilise üslûb-ı mûsikisi üzere yazılmış eser.

Alla coda- Bu ta‘bîr parçanın sonuna, nihâyetine gidileceğini gösterir.

Alla marcia- Marş usûlü üzere; marş vezniyle yazılmış eser-i mûsiki.

Alla militare- Askerî bir üslûbla, askerce. Bu ta‘bîr, ârız olduğu nağmelerin askerî marşlara hâs bir edâ ile çalınacağını gösterir.

[263]

Alla moderna- Yeni şekilde. Yeni mûsiki üslûbu vechile yazılmış eser.

Alla palestrina- Bu ta‘bîr, 16ncı asırda yetişen meşhûr İtalyan mûsikişinâsânından (Palestrina)’ya hâs bir üslûb dâhilinde vücûda getirilen eserlere itlâk olunur; bu ta‘bîr aynı zamânda, (kontrpuan) ve (füg) denilen mûsiki nev‘ileri dâhilinde yapılmış eserlere de alem olmuştur.

Alla polacca- Leh usûlü üzere [Polonez=Lehli] nâmı verilen âsâr-ı mûsikiyenin vezn, üslûb ve evsâfi üzere yazılmış eser [İtalyanca Polacca] kelimesine bakınız!]

Alla quinta- Hâmiseye, beşinci perdeye; gamın beşinci derecesine.

Alla russa- Rus usûlüyle, Rus üslûbu vechile vücûda getirilmiş âsâr.

Alla siciliana- Sicilya usûlüyle. Sicilya usûlü vechile. 6/8 usûlünde yazılmış beste-i mûsiki.

Alla scozzese- İskoçya usûlüyle. İskoçya usûlü vechile. İskoçya rakslarına hâs bir tarzda yapılmış beste.

Alla Stretta- 1: (Füg) tarz-ı mûsikisinde yazılmış âsârın en son kısımları olan (Stretta) sûretinde yazılmış âsâr-ı mûsikiye. 2: Serî‘ bir hareket. Serî‘ bir usûl ile yazılmış beste.

Alla Tedesca- Alman üslûbu üzere yazılmış âsâr-ı mûsikiye.

Alla turca- Şark üslûbuyla yazılmış âsâr.

Alla veneziana- Venedik usûlüyle, Venedik’de meşhûr olan (Barkarul) üslûbuyla yazılmış âsâr-ı mûsikiye.

Alla zampogna- Gayda havâsı üslûbunda yazılmış eser.

Alla zingara- Bohemya üslûbuyla yazılmış eser-i mûsiki.

Alla zoppa- Aksayarak, topallayarak. Bu ta‘bîr, “senkop”lu bir vezni, aksak bir usûlü gösterir.

Allargando- Genişletmek ma‘nâsına gelen İtalyanca (Allargere) fi‘ilinin müstekâtındandır. Bu ta‘bîr, ârız olduğu nağmâtın yaygın ve batı bir usûl ve harekete tâbi‘ olacağını gösterir.

Alle- (Alman) Bütün, hep. [İtalyancası tutti]dir.

Alle Seiten- (Alman) Bütün teller.

Allegramente- Şen, şûh, neşeli olarak. Canlı ve yürük bir üslûb ile.

Allegretto- Allegretto kelimesinin ism-i tasgîri [Mezkûr kelimeye mürâca‘at!]

Allegretto- Muhtasar şekli VIItto) Allegro)dan daha az serî‘ ve (Allegro) ile (Andantino) arasında mutavassıt bir usûl ve hareketi iş‘âr eder. [Mezkûr kelimelere bakınız!]

[264] Bu kelime, aynı zamânda, usûlü ne yek batı ve ne de yek serî‘ olmayan bir nev‘i mûsikiye ıtlâk olunur. Bir senfoninin allegretosu, bir sonatın allegretosu gibi.

Allegrettograzioso- Bu ta‘bîr mu‘tedil bir heyecânı, tatlı bir çalışı âmirdir.

Allegretto Scherzando- Bu ta‘bîr mu‘tedil bir sür‘ati, latîf, rakîk şûh bir çalışı âmirdir.

Allegretto Aillereccio- Dağı, sahrâî, râ‘iyâne bir üslûbu iş‘âr eder. Bu ta‘bîrin ârız olduğu nağmelerin hareketi mu‘tedil bir sür‘ati hâizdir.

Allegrezza- Sür'at, neşe, şetâret, canlılık.

Allegria- (Bundan evvelki kelimeye bakınız!)

Allegriissimo- Allegro kelimesinin ism-i tafdülidir. (Mezkûr kelimeye bakınız!)

Ta'bîrin ârız olduğu nağmelerin hareketi "Allegro"dan daha canlı ve daha serî' olur.

Allegro- (Şekl-i muhtasarı Allgro) Esâs i'tibârıyla İtalyanca olan bu kelime, şen ve neşeli demektir. Mûsikide canlı, heyecanlı, serî' ve ma'amâfih (Presto) medlûlünden daha az sür'atli bir hareketi iş'âr eder. "Allegro" kelimesi, ârız olduğu bestenin nev'ine göre başka başka ma'nâ alır. Meselâ bir "konçerto"da, hamâsiyâta müte'allik bir bestede, bir "Polonez"de, bir (Senfoni) veyâ (Sonat)ın ilk parçalarında (Allegro), meselâ bir "senfoni" veyâ "sonat"ın (Scherzo) kısmında olduğundan daha az serî' olur. Bu (Allegro) kelimesine ekseriyâ, bestenin tâbi' ve mâlik olduğu hareketi, üslûbu, hâssayı velhâsil rengi irâe eden diğer bir kelime de ilâve edilir. Bu sûretle teşekkül eden ta'bîrlerin en müsta'mel olanlarını zikr edeceğiz.

İtalyanca'da harflerin okunuşu

İtalyanca'da:

"A b d e f i m n o p q r t v" harfleri aynen Fransızca'da olduğu vechile okunur.

"C"nin okunuşu : C harfi [a, o, u] harflerinden evvel gelirse (k) gibi, [i,e] harflerinden evvel gelirse (ç) gibi okunur.

"CH"nin okunuşu: CH (k) gibi okunur.

"G"nin okunuşu: G garfi [a, o, u] harflerinden evvel gelirse (ğ) gibi, [i,e] harflerinden evvel gelirse (c) gibi okunur.

[264]

"GH"nin okunuşu: Gh kâf-ı fârisi yani "gemi" kelimesindeki (k) gibi okunur.

"L"nin okunuşu: L harfi (l) sadâsını verir. Kendinden evvel bir [g] ve sonra da bir [i] gelirse, yani (l) harfi (gli) şeklinde "g" ile "i" arasında kalırsa Fransızca'daki (ill) gibi okunur.

"S"nin okunuşu: S harfi iki sadâlı harf arasında "z" gibi okunur.

"Z"nin okunuşu: Z harfi ba'zı kelimelerde (c), ba'zılarında (tes) gibi okunur. Her iki şeklin isti'mâli lügatte gösterilmiştir.

"U"nun okunuşu: U harfi Fransızca'daki (ou) gibi okunur.

Jacques Thibault'nun Keman Tekniği

Monde Muzikal Mecmû'ası'nın Kânunusâni nüshasından Maksadımız yeni bir usûl-i tadrîs te'sîs etmek değildir. Ancak Thibault'nun fenninin esâsetini irâe etmektedir.

Her kemancı mübtedi olsun, tekemmül etmiş bir artist olsun her anda dikkat edeceği bir şey vardır o da: yay ile şövalenin dâimâ müvâzi olmasıdır. Yay kılları telin üstünde dâimâ aynı noktadan geçmeli ve ne yukarı ne de aşağı tarafa kaymamalıdır.

Thibault bu esâsa son derecede ri'âyetkârdır. Hatta kendisi bile dâimâ bu husûsa dikkat ettiği içindir ki kemandan çıkardığı ses bu kadar temiz, vâzih olmakla berâber tatlıdır.

Yayın eşiğe (şövale) müvâzi bir sûrette yürümesi kemanın çenedeki zâviyesine tâbi'dir. Filhâl keman o sûretle tutulmasıdır ki yay ucundan dibine kadar yürüdüğü vakit sağ kol ne fazla gerilmeli ne de sağ kolun omuzdan dirseğe kadar olan kısmı ileri gelmelidir.

Sağ dirsek terâzi olarak kullanılır. Fakat dirsek kat'iyen dışarı doğru fırlamamalı. Eskiden sağ kol vücûda yapışık olarak çalarlardı. Fakat şimdi tellerin vaz'iyetine göre sağ dirsek de kalkarsa bilek daha serbest işler vücûd biraz sola doğru meyyâl tutulmak şartıyla yaya ufkî istikâmeti vermek daha kolay olur. Bu sûretle müvâzene tes'sîs eder.

[266] *Muvâzeneyi esâs olarak tesbît ettikten sonra teferru'âtı îzâh edelim:*

Yay: Pek mühim olan yay tutmak usûlü şerâit-i âtiye dâiresinde elde edilir: Baş parmak yuvarlak parmak bükümü gâyet müteharrik olacak. Yay değneği şehâdet parmağının birinci ve ikinci bükümleri arasına oturtturulur. Sol elde vaz'iyetin doğru olub olmadığı küçük parmağın tel üstüne vaz'ıyla nasıl kontrol edilirse keza sağ elde de vaz'iyet küçük parmağı tabî'i bir hâlde değnek üzerine vaz' etmek sûretiyle tesbît edilir.

Sağ elin parmaklarının sûret-i tahrîki çok def'alar ihmâl edilmiş bir keyfiyettir. Parmakların ve bileğin harekâtı birbirinin mütemmimi olan harekâttır "mütemmim" kelimesine dikkat edilsin. Hakikat hâlde birçok kimseler parmak oyunlarını bileğe tahmîl ederler ve yâhûd bileği son derecede müteharrik kılarak parmakları oynatmazlar.

Esâslı bir nokta daha: bilek kolun dirsekden bileğe kadar olan kısmının ucunda "asılı" bulundurulacak bu da şu sûretle kâbil-i tatbîkdir:

Kolun omuzdan dirseğe kadar olan kısmı, vaz'iyet-i tabî'yesi i'tibârıyla, kolun alt kısmı ile bileği idâre ettiği için, bu kısım amûdî istikâmette a'zamî sûrette müteharrik bulundurulmalı çalınan telin hizâsına sür'at-i mümkünü ile gelmeli.

Sol el: Ba'zı kimselerce kemanın altında yastık isti'mâli faydâdan hâli görülmüş hatt men' edilmiştir. Kendi kanâ'atime göre yastık kemana yükseltir ve çeneden kaymasına mâni' olur. Bundan başka sol omuzda bir günâ takılsa meydân verdirmeyib sol kolun içeri doğru alınmasına hâdim olduğu cihetle lüzûmludur.

Elin vaz'iyeti her insâmî teşekkülâtına göre tahavvül eder fakat küçük parmağın uzunluğu veyâ kısalığına göre tesbât olunur. Küçük parmağın küçüklüğü nisbetinde el uzatılır ve baş parmak kabza üzerinde ileri alınır.

Sol el ile sol kol bir hatt-ı müstakîm teşkil etmelidirler. Bu sûretle hiçbir gerginlik vücûda gelmez ve (kramp) ihtimâlâtı da mündefi' olur.

Parmakların harekâtını sırf bükümler te'mîn eder. Parmak harekâtından ne bilek ne de kol müte'essir olmayacaktır.

Çift teller: Çift telleri çalarken elin vaz'iyetteki tebeddülât sese te'sîr etmemelidir. Bu netîceye vâsıl olabilmek için meselâ tiyerslerde üç nev'î çalışma usûlü mevzû'-i bahis olur.

[268]

- 1- Parmakların tamâmıyla müstakîl olarak işlenmesi.
- 2- Elin bir pozisyondan diğerine nakli.
- 3- Bir telden diğerine geçmek.

Misâl: Do major gamı bu sûretle çalışılabilir.



Tiyerslerden terakkub eden bir gamda elin hareketi muntazam olmalı ve her pozisyonda merdiven çıkar hissini vermemelidir.

Âdi oktavlar erkenden çalışılabilir.

Fakat iki pozisyon üzerine yapılan oktavlar (oktav düata) az tecrübeli insânlarda muvâzeneyi ihlâlâ sebebiyet verecek bir tehlike teşkîl ederler.

[268]

Dârülelhân Şu'ûnu

Kâzım Paşa Hazretlerinin Dârülelhân'ı Teşrifleri

Meclis-i Millî Reîs-i muhteremi Kâzım Paşa hazretleri Dârülelhân'ı teşrif ederek şereflerine verilen bir konseri dinlemişlerdir.

Mösyö Hanok

Japon Mümessili Mösyö Hanoko âilesiyle birlikte müessesemize gelerek Dârülelhân'ın fa'âliyetini müşâhede etmiş ve gördüğü hüsn-i kabûlden dolayı teşekkürâtını bir mektûbla da bildirmiştir.

Profesör Martov

Asrımızın en meşhûr viyolonistlerinden ve İstanbul'da verdiği müte'addid konserleriyle garb mûsikisi alâkadârânını mebhût eden Profesör Martov mektebimizi ziyâret etmiştir. Mûmâ-ileyh bilâhire kütübhânemize âsârından ba'zılarını hediye etmiştir.

Profesör Şeling

Şark teganniyâtı hakkında yakından tedkîkât icrâ etmek maksadıyla şehrimize gelmiş olan garb bestekârlarından Profesör Şeling Dârülelhân'a gelerek alaturka mûsiki şu'besinin teganniyât ve terennümâtını istimâ' etmiştir.

Sâhib-i İmtiyâz ve Müdîr-i Mes'ûlü: Fâzıl Hakkı

6.7. Dârülelhân Mecmuası: Yedinci Sayı

Sene 2

1 Şubat 1926

Numara 7

Dârülelhân Mecmû‘ası

(Dârülelhân) Hey’et-i Tedrisiyesi tarafından iki ayda bir neşredilir

Mecmû‘aya aid bi’l-cümle husûsât için müdür-i mes’ûllüğe mürâca’at lâzımdır

Mündericât

Liszt Ekrem Besim

Dede Efendi Rauf Yekta

Orkestra Nedir?

Terbiye-i Mûsikîye Mu‘allim Ahmed Muhtar

İngiliz Mûsikîsi Ekrem Besim

Dârülelhân Şu‘ûnu

Mecmû‘anın adresi: İstanbul-Şehzadebaşı-Dârülelhân

Tevzî‘ yeri: Bâbüâlî Câddesi’nde Sudi Kütübhânesi, Bayezid’de Şamlı İskender

Ticârethânesi

Fiyâtı on beş guruşdur

Şehzadebaşı: Evkâf-ı İslâmiye Matba‘ası

1926

[269]

Liszt

Mü'ellifi

Şantavvan

Mütercimi

Ekrem Besim

On dokuzuncu asrın ilk senelerinde Jozef Haydn'ın eski efendisi Prens (Esterhazi)'nin evinde idâre memûrluğu vazîfesini gören asıl fakat fakîr bir Macar vardı; (Adam Liszt) boş vakitlerini mûsiki ile geçirirdi. Kemanı, kitarayı ve flütü orkestralarda çalacak kadar iyi bilir fakat asıl sazı piyano idi. Adam Liszt'in mûsiki aşkını tatmîn edecek Prens Esterhazi'nin sarâyından başka bir yer de bulunamazdı. Orada Haydn'la görüşmüş, Cherubini ile tanışmış ve o zamân şöhreti Avrupa'yı kaplayan Hummel ile ahbâb olmuşdu, başka bir istikâmet verilse idi belki bütün bu artistler derecesine su'ûd edeceğini düşündükçe onlara gıpta ve kendi hayâtına te'essüf ederdi.

1810 senesinde Prens Esterhazi Adam Liszt'i çiftliklerinden birine idâre me'mûru olarak gönderdi ve Liszt de orada (Anna Lager) isminde genç bir Avusturyalı ile izdivâc etti. 22 Teşrinievvel 1811'de de (Franz Liszt) dünyâya geldi.

Çocuğun rûhunda üç şey hâkim olmuşdu: Mûsiki, dîn ve çingenelerin san'atı. Bu üç şey hayâtına vereceği istikâmetle berâber san'atının evsâf-ı mümeyyizesini de ta'yîn etti.

Çingenelerin her kapı önünde fâla bakması, onların raksı ve bu rakslara refâkat eden mûsikinin husûsiyeti genç muhayyilesini işgâl etmişti.

Çingenelere tahsîs ettiği kitâbda³² onların serseri hayâtını kendi hayâtına teşbîh ediyor ve 1840 senesinde eskiden falcının söylediği gibi camlı bir araba içinde memleketine avdet ettiği vakit, çingeneler onu tâ uzaklardan bir kardeş gibi istikbâl edeceklerdi. Meşhûr olan rapsodileri çingeneliği temcîd edecekdi. (Lenau)'un güftesi üzerine bestelediği (Üç Çingeneler) baladında yine çingeneleri terennüm ediyordu.

Daha genç yaşında iken dinlemekten bıkmadığı babası gibi piyano çalmak arzusunda olduğundan Franz Liszt bir an evvel mûsikî öğrenmek istiyordu. Fakat mu'allimlik hâssasına mâlik olmayan pederi [270] bu husûsda betâ'et gösteriyordu.

³² Nâşiri: Braytekovik ve Hertel 1881- Franç Liszt Le Bohemyan.

Bir gün Adam Liszt'in henüz çaldığı bir eseri altı yaşında bulunan çocuğu ezbere tekrâr edince babası artık oğlunun kâbil-i inkâr olmayacak bir sûrette tecelli eden isti'dâdı önünde serfûrû etti ve oğluna mûsiki dersi vermeye başladı. Çocuk pek çabuk terakki ediyordu. Hâfızası, kuvve-i sem'iyesi ve tekniği etrâfindakileri hayret içinde bırakıyordu. Çocuk mûsikiyi yakıcı bir aşk ile sevdi. Çok zamân geçmedi ki ağır hasta oldu. Fakat nekâhat devresine geçdiği vakit san'atı daha olgun bir sûrette tezâhür etmeğe başlamışdı. En büyük san'atkârların bile kemâl-i tereddüd ile çaldıkları Beethoven'ın eserlerine ve çingene mûsikisine karşı bu çocuk kuvvetli bir meyl hissediyordu.

Az zamân zarfında Liszt'in gösterdiği hârikalara ba'zı dostları şâhid oldular ve etrâfda anlattılar. Tabî'i herkes onu dinlemek istiyordu. Dokuz yaşında iken Liszt a'mâ bir mûsikişinâsın verdiği bir konserde ilk def'a olarak umûmun muvâcehesinde çaldı. Şedîd bir sıtma nöbetine rağmen o kadar iyi çaldı ki herkes gaşyolmuşdu. Az sonra Prens Esterhazi'nin evinde ve daha sonra da Presburg'da hayâtına kat'i istikâmeti verecek olan konserini verdi. Bu konserde zengin Macar asîlzâdegânı bulunuyordu. Bunlar kendi aralarında bir i'âne tertîb ettiler ve altı sene için tahsîline medâr olmak üzere senevî 600 florin tahsîsât te'mîn olundu. Her hâlde bundan sonra Liszt babasından ders almakla hiç istifâde edemezdi. Babası evvelâ onu (Hummel)'e takdîm etti. Hâlbuki dersleri pek pahalı olduğundan Prens Esterhazi'den bilâ-müddet me'zûniyet istihsâline muvaffak olan pederi oğluyla birlikte Viyana'ya gittiler ve orada Liszt 1821 senesinden i'tibâren iki sene müddetle pek feyizli bir talebe hayâtı yaşadı. Piyano Mu'allimi (Czerny) idi. Vâkı'a hocanın tarz-ı tadrîsi daha ziyâde mihanikî temrînlere ehemmiyet vermek idiye de esâsen intizâmsızlığa ve coşkunluğa meyyâl olan Liszt için Czerny'nin dersleri pek fâydalı olmuşdur. Piyano ile birlikte nazariyât-ı mûsikiyeyi Beethoven'ın son hocası olan (Salieri)'den tederrüs etti. Bu dersde nazariyât ile birlikte orkestra partiyonları okumak için temrînler yapıyordu. Bunların fâydasını bilâhire idrâk etmişdir. Liszt'in vücûda getirdiği meşhûr piyano partiyonlarının esâsını Salieri'nin derslerinde aramalı.

Viyana'da bulunduğu müddetçe az çok hissiyâtını kendi sa'yıyla kazanmak mecbûriyetinde kalan Liszt konserler de verdi. Bu konserler mâddi fevâid te'mîn ettiği gibi şöhretine hâdim olmuşlardır. O sırada Liszt Beethoven'ı ziyâret ederek vereceği konserlerine da'vet etti. Beethoven ona pek bârid bir mu'âmele yapmış hatta ondan sonraki ilk konserine gitmemişdir. Fakat Liszt'i dinlediği vakit [271] o derece mütehassis olmuş ki büyük bir sâmi'in kitlesi huzûrunda sahneye fırlayıb

Liszt'i kucaklayıp öpmüştür. [*] Buna müşâbih bir vak'a yine Viyana'da 1787 senesinde cereyân etti dedi. Mozart Beethoven'ı kucaklayıp öpmüştü.

Vekâyi'in bu sûretle tekerrüründe, Mozart'ın Beethoven'e ve Beethoven'ın da Liszt'e merbût olarak müdâvemet te'sîs ettiklerinin bâriz timsâlini görüyoruz.

Czerny ve Salieri'nin derslerine, bu kadar muvaffakiyâta rağmen Liszt'in pederi Viyana'yı terk etmeyi kararlaştırmıştı. Paris Konservatuarı'nın tadrîsâtı onu cezbediyordu. Baba oğul 1823 senesinde Viyana'dan çıktılar ve kat' ettikleri merâhilde azîm muvaffakiyetler istihsâl ederek Münih, Stuttgart ve Strassburg üzerinden Paris'e vâsıl oldular. Orada meşhûr piyano fabrikatörü (Erar) onları himâyesine aldı. Fakat Paris'de Liszt sükût-ı hayâle uğrayacaktı. O vakit Paris Konservatuarı ta'limât-nâmesinde ecnebilerin kabûlüne müsâ'ade edilmeyeceği hakkındaki mâddeye istinâd eden (Cherubini) kendisi ecnebi olduğu hâlde Macar çocuğuna müdürü bulunduğu mektebin kapılarını açmadı. Belki Liszt için fâydalı olmuştur. Çünkü serbest olarak yaşayan bu san'atkâr Paris'de içtimâ'î, dînî, edebî cereyânlara kapıldı ve san'atta olduğu gibi hayâtta da birçok nüfûz altında kaldı. Bu sûretle Liszt Macar doğmuş fakat Fransız olarak büyümüştür. Fransız harsını kendine mâl etmiş ve ba'demâ Fransız lisânından başka lisânda yazamayacaktı.

Paris'de ikâmetinin daha ilk haftalarında Liszt büyük bir artist olarak hayât-ı içtimâ'iyeye atıldı. Ba'zı Macar asîlzadegânının verdiği tavsiye mektûblarıyla Paris'in kibâr mehâfiline dâhil ve prenslerin, prenseslerin, daha ziyâde kadınların mazhar-ı muhabbet ve taltîfi oldu. Paris operası on iki yaşındaki bu çocuğa bir perdelik bir operanın (Don Sans) bestesini sipâriş etti.

Paris'de kışı geçirdikten sonra Liszt piyanocu Erar ile birlikte Londra'ya geçti. Londra'da ilk konserini verdiği vakit Paris'deki coşkun tezâhürâtla değil de pek samîmî alkışlarla karşılandı. 1824 senesi ve (Don Sans)'ın bestesini İngiltere'de bitirdikten sonra Liszt Paris'e avdet ve eserini berây-ı tedkîk operaya verdi ba'dehu Fransa vilâyetlerinde muvaffakiyetli bir seyâhat yaptı. 1825 senesi Teşrinievvel ayında operası temsîl olundu. Herhâlde bu eser bir sû-i tefehhüme uğramıştır. Paris âhâlisi Liszt'den piyanodaki kuvvetine mu'âdil bir eser bekliyordu. Fakat henüz Liszt bu eseri veremezdi. Hakîkaten Mozart bile bu yaşda iken meselâ Don Juan yazamamıştır. [272] Bu sebebdan dolayı opera üç dört def'a temsîl olunduktan

[*] Vak'a evvelâ (Schindler) tarafından naklolunmuş, fakat (Beethoven) nâm eserinin üçüncü tab'ında tekzîb etmiştir. (Noel) bizzât Liszt'in ifâdesiyle meşhûr bestekârın tercüme-i hâlini tevsîk ederek vak'ayı nakletmekdedir.

sonra kayıplara karıştı. 1826'da Liszt piyano için on iki etüd neşretti, bunlar pek mühimdi çünkü daha sonraları bu etüdlere ba'zı şeyler ilâvesiyle meşhûr on iki etüd vücûda gelmiştir o sene Liszt İsviçre'ye gitti.

Henüz pek genç olan bu san'atkârın geçirdiği hayât o kadar yorgunluğu mûcib oluverdi ki kendisinde büyük bir istirâhat ve sükûnet ihtiyâcı duydu. Esâsen dîndâr olan Liszt vücûdunda ve dimâğın yorgunluğuna tahammül edemeyecek bir vaz'iyete düşünce râhib olub inzivâyâ çekilmek arzusunu izhâr etti. Hâlbuki pek müdebbir olan pederi Allah'ın verdiği isti'dâd ve kâbiliyeti inkişâf ettirmek Allah'a borcundur yollu mütâla'âtıyla çocuğu san'atkâr kalmaya iknâ' etti. Ma'amâfih sıhhati pek muhtell olan Liszt'e doktorlar deniz kenârını tavsiye ettiler ve o da babasıyla birlikde sayfiyeye gitti. Birkaç gün sonra (Adam Liszt) vefât etti.

Köyde yaşadıkları münzevi hayât içinde Liszt mühim bir darbeyi muzâ'af olarak hissetti. Hiç şüphe yok ki vâlidesi derhâl Avusturya'yı terk ederek oğlunun yanına koştu ve Paris'de bir apartman kiralayarak yerleşti. Fakat her ne kadar olursa yine gencin en ziyâde rehber ve hâmiye muhtâc bulunduğu bir sırada oğluna karşı müşfik îcâbında onu doğru yola sevkedecek zâbit bir peder-i nâ-bedîd olmuşdu. Hâdiseyi te'âkub eden üç yıl bir roman mevzû'unu teşkîl edecek kadar sefâlet-engîz mürûr etti.

Geçinmek için Liszt Paris'in kibâr mehâfilinde piyano dersleri veriyordu. Talebesi meyânında Fransa Ticâret Nâzırı (Kont Saint-Cricq)'in kerîmesi Madmazel Caroline de vardı. Caroline güzel, iyi tahsîl görmüş, zeki bir kızdı. Sinni on altı idi Liszt on yedi yaşında idi. O sırada kızın vâlidesi vefât etti ve zevcine son bir ihtiyârda bulundu. "İki genç sevişirse onları mes'ûd ediniz." Buna rağmen Nâzır cenâbları bir akşam piyano dersinin tâ geceyarısına kadar devâm ettiğine muttali" olur olmaz bu dersin son ders olduğunu genç hocaya kemâl-i nezâketle bildirdi. Caroline hastalandı iyi oldu, râhibe olmak istedi ve nihâyet taşralı bir çiftçiye vardı fakat hiçbir zamân Liszt'i unutmadı. O da eski dildâdesini ömrünün nihâyetine kadar unutmamıştır. İlk aşkı hayâtında o kadar ma'sûm ve kıymetli bir hâtra bırakmıştır ki Caroline'e ithâf ederek birkaç güzel parça yazmıştır. Hatta vasiyetnâmesinde de kıymetli bir yüzük ihdâ etmiştir.

Müfârekâtı müte'âkib Liszt ağır hasta oldu. Hatta onu öldü zannıyla gazeteler uzun uzadıya te'essürlerini izhâr ederek tercüme-i hâlini yazdılar. Nekâhat devrinde zihni o kadar perîşân idi ki kendini ancak okumakla kurtardı. Her şeyi öğrenmek her

şeyi bilmek arzusunun ne kadar şedîd olduğu udebâdan (Mienet)'ye söylediği sözleriyle sâbitdir:

[273] “Mösyö Mienet bana bütün Fransız edebiyâtını öğretiniz.” Hayretler içinde kalan Mienet demişdi ki:

“Bu gencin kafasında büyük bir karışıklık hükümfermâdır” [*] ma‘amâfih bu kargaşalıktan ba‘zı ışıklar peydâ oluverdi. Feylesofların, mütefekkirlerin, şâ‘irlerin âsârını velhâsıl fikir ve hisden doğmuş yazıları okuya okuya kendisinde de sırf bir piyano san‘atkârı olmayıb mûsiki ile ulvî fikirleri, ince hisleri ifâde edecek bir kompozitör olmak arzusu uyandı. O andan i‘tibâren bu yolu ta‘kîb etmiştir.

O sırada Fransa tahtına (Louis Philippe)i getiren ihtilâl patladı. On dokuz yaşındaki ateşrîn san‘atkâr da (İhtilâl Senfonisi) nâmında bir eser vücûda getirmeye çalıştı. Nâtamâm olan bu senfoninin ba‘zı nağmelerini bilâhire başka eserlerinde kullanmıştır. Liszt san‘atında ihtilâlcî idi. Onun için (Saint-Simonistler, Lamennais), (Berlioz) ve nihâyet büyük artist (Paganini) onun muhayyilesini işgâl etti. Paganini'nin kemanı onun rûhunda vâdi-i mûsikiyi bile aşan ihtizâzlar uyandırdı. Fakat (Lamennais)'nin nüfûzu daha derin olmuştur. Lamennais san‘atı insânın ma‘nevi tekemmülüne hâdim yegâne âmil olarak telakki ediyordu. Liszt de virtüözlükten uzaklaşıyor ve mûsikiye fikir ile his koymak istiyordu. İşte Lamene'nin indinde Liszt kendi idealini taşıyan kahraman idi. Her ikisi birbirine pek merbût oldular. Uzun müddet muhâbere ettiler ve 1834'de Lamene'nin bir müddet misâfiri oldu.

San‘atkâr her şeyi öğrenmek husûsunda gösterdiği tehâlük sâyesinde zamânının bir çok mühim zevâtı ile münâsebetle girişti. Belki de şahsen güzel olması kendisine çok yardım etmiştir. Fakat o zamânın fikir cereyânlarını ta‘kîb edecek olursak okumak illetinin sâri bir hastalık gibi daha bütün dünyâyı kaplamış olduğunu görürüz. Liszt bunu meşhûr Şâ‘ir (Hayne)'ye yazdığı bir mektûbda aynen söylemiştir. Fakat Liszt fikir ve ilim sâhasında bir mevzû'dan diğere atarken nihâyet mûsiki san‘atında karâr kıldı. 1840 senesinde Paganini vefât ettiği vakit Liszt şöyle yazıyordu:

“Paganini'nin arkasında bıraktığı boşluk acabâ doldurulabilecek mi? Kendinin elde etmiş olduğu san‘at krallığı başka ellere geçecek mi? Her hâlde şunu bilâ-tereddüd söyleyebilirim ki Paganini gibi kimse yetişemeyecektir. Fakat

[*] Monsieur Mienet apprenez moi toutelalittérature François une grande confusion semble régner dans la tete de ce jeune homme

istikbâlin san'atkârı (virtüözite)nin bir vâsıta olduğunu ve hiçbir zamânda bir gâye olamayacağını unutmasın”.

[274]

Meşhûr Türk Bestekârları

Dede Efendi

Muharriri

Rauf Yekta

(Uşşâk)

Güftesinin birinci mısra'ı	Îkâ'ı	Nev'i
Dil nâle eder bülbül-i şeydâ revîşinde	Darb-ı Fetih	Murabba'
Pür-âteşim açdırma sakın ağzımı zinhâr	Ağır aksak semâ'i	Şarkı
Amân felek ömrüm felek	Aksak	Şarkı

(Bâyâti)

Bir gonca-i femin yâresi vardır ciğerimde	Hafif	Murabba'
Ağlatma beni incitme beni âmân	Ağır aksak semâ'i	Şarkı
Karşidan yâr güle güle	Aksak	Şarkı
Ağladılar güldürürler	Aydın	Şarkı
Bir bî-bedel şûh-ı cihân	Düyek	Şarkı
Her dem edib meyl-i cefâ	Düyek	Şarkı
Nice bir aşkınla feryâd edeyim	Düyek	Şarkı
Mübtelâyım ey gül-i ra'nâ sana	Sofyan	Şarkı

(Kârcıgâr)

Girdi gönül aşk yoluna	Aksak	Şarkı
Gel derim gelmez yanıma	Aksak	Şarkı

(İsfahan)

Âşık olalı sen yâre gönül	Aksak	Şarkı
---------------------------	-------	-------

(Hicâz)

O mâhitâbı aceb gösterir mi bana felek	Zencîr	Murabba'
Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhâlara saldın	Düyek	Nakş
beni		
Yine neşe-i muhabbet dil ü cânım	Yürük semâ'i	Nakş yürük semâ'i
etti şeydâ		
Seyr-i gülşen edelim ey şivekâr	Ağır düyek	Şarkı
Aşkınla ben ey nâzenîn	Ağır düyek	Şarkı

[275] Çokdur gönlümde dâğ-ı melâlim	Ağır düyek	Şarkı
Ben bilmedim bana n'oldu	Ağır düyek	Şarkı
Bahârın zamânı geldi	Aksak	Şarkı
Mâh yüzüne âşıkânım	Sofyan	Şarkı
(Nişâbûr)		
Bîgânelik ettin bana	Düyek	Şarkı
(Nevâ)		
Zeyn eden bâğ-ı cihânı gül müdür	Muhammes	Murabba‘
bülbül müdür		
Ey gonca-i bâğ-ı cihân v'ey ziynet-i	Aksak semâ‘i	Nakş ağır semâ‘i
destâr-ı cân		
Ey gonca-i dehen âh-ı seherden hazer eyle	Yürük semâ‘i	Yürük semâ‘i
Gülzâra salın mevsimidir geşt ü güzârın	Ağır aksak semâ‘i	Şarkı
Müşkil oldu sûzişim etmek nihân	Aksak	Şarkı
(Hisâr)		
Havâ güzel yine gülşende gösteriş	Yürük semâ‘i	Nakş yürük semâ‘i
günüdür		
(Gül‘izâr)		
Sular gibi çağladığım	Aksak	Şarkı
Nâzlı nâzlı sekib gider âh	Aksak	Şarkı
Sular gibi çağladım ben	Aksak	Şarkı
Bî-vefâ bir çeşm-i bî-dâd	Aksak	Şarkı
(Arazbâr)		
Ol peri-veş kim melâhat mülkünün	Muhammes	Murabba‘
sultânıdır		
Derdim bana kâr eyledi dermâna	Yürük semâ‘i	Nakşyürüksemâ‘i
(Gerdâniye)		
Bir dilberi sevib bilmezem noldum	Düyek	Şarkı
(Sipihir)		
Gül yüzündür andelîbe âh ü figân	Çenber	Murabba‘
ettiren		
Hâlât-ı dili benzedemem hâlet-i sihre	Yürük semâ‘i	Nakş yürük semâ‘i

(Şehnâz)

Açıldı lâle-i zârın ciğerde dâğ-ı derûn	Zencîr	Murabba‘
[276] Sevdi bu gönül seni yaman eylemedi	Yürük semâ‘i	Nakş yürük semâ‘i
Sana ey cânımın cânı efendim	Düyek	Şarkı

(Bayâtî Arebân)

Aklın alır âşıkların deli eyler	Düyek	Şarkı
---------------------------------	-------	-------

(Muhayyer)

Ben sana âşık değilim	Düyek	Şarkı
-----------------------	-------	-------

(Bûselik)

Sûr-ı şâhî eyledi âlâmı tayy	Hafîf	Kâr
Olduk yine bu şevkile mesrûr-ı meserret	Reml	Murabba‘
Dehr olmada bu sûr ile ma‘mûr-ı meserret	Yürük semâ‘i	Yürük semâ‘i
Zülfünderdir benim baht-ı siyâhım	Ağır aksak semâ‘i	Şarkı
Edâ ile revîşler	Aksak	Şarkı

(Sabâ-bûselik)

Yâr ile âteş-mekân olsam da	Çenber	Murabba‘
gülşendir bana		
O nahl-i bâğ-ı letâfet âmân âmân geliyor	Zencîr	Murabba‘
Reng-i ruh-ı gülzârı tebâh eyledi bülbül	Sengîn semâ‘i	Ağır semâ‘i
Sevdi seni ey yüzü mâhım	Yürük semâ‘i	Yürük semâ‘i
Sehbâyı doldur sâkiyâ	Düyek	Şarkı

(Hicâz-bûselik)

Bülbül gibi feryâd ü figânım seherîdir	Reml	Murabba‘
Cânâ beni aşkınla ferzâne eden sensin	Lenk-fâhte	Murabba‘
Bir âfetin aşkıyla gönül eyledi ülfet	Sengîn semâ‘i	Ağır semâ‘i
Açıl açıl gel efendim cihân bahâr olsun	Yürük semâ‘i	Nakış yürük
semâ‘i		

(Hisâr-bûselik)

Rûy-ı tû câm-ı tarab-ı gülgûn bâd	Devr-i Hindî	Kâr
Her sözün uşşâka ihsân her kelâmın	Muhammes	Murabba‘
lütf-i tâm		
Ey hümây-ı pâdişâhî ber-ser-i bâlây-ı tü	Aksak semâ‘i	Ağır semâ‘i
Yine bezm-i ıyş-ı vuslat dil-i	Yürük semâ‘i	Nakış yürük
semâ‘i		

bî-karâra düşdü

(Evc-bûselik)

Ağlar inler pâyına yüzler sürer gönlüm Çenber Murabba‘
gözüm

[277] ‘Aybeder hâl-i dil-i âşüfte-sâmânım Muhammes Murabba‘
gören

Koy açılalım bilsin her râzımı cânânım Sengîn semâ‘i Ağır semâ‘i
Sâkıyâ mest-i müdâm eylesen olmaz Yürük semâ‘i Nakş yürük semâ‘i
mı beni

(Şehnâz-bûselik)

Bir devlet için çarha temennâdan usandık Reml Murabba‘
Nevrûza erdin ey gönül Leng-fâhte Nakş
Seyr edeliden hüsn ü ânın Aksak Şarkı
Ben mübtelâ oldum sana Düyek Şarkı

(Tâhir-bûselik)

Söyleyin ol yâre benim çeşmimi pür- Aksak semâ‘i Ağır semâ‘i
âb etmesin

(Zevk ü tarab)

Gonca-i ikbâl handîd ü dem devlet resîd Hafif Kâr

(Hüzzâm)

Gören fütâde olur hüsn-i bî-bahânesine Zencîr Murabba‘
Reh-i aşkında edib kaddimi kütâh gönül Yürük semâ‘i Nakş yürük semâ‘i
Bir nevcivânın hüsn ü cemâli Aksak semâ‘i Şarkı
Derdimin dermânı sensin ey peri Ağır düyek Şarkı
Hâlimi bir kere takrîr eylesem sultânıma Ağır düyek Şarkı

(Mâye)

Olmamak zülfün esîri dilberâ mümkün Zencîr Murabba‘
değil

Sermest-i gamım bâde-i hûn-ı ciğirimden Ağır aksak semâ‘i Şarkı

(Irâk)

Bir âh ile ol gonca-feme hâlin ıyân et Reml Murabba‘
Her zamân pîş-i nigâhımda hüveydâsın Devr-i kebîr Murabba‘
sen

Nîce bir ağlayayım aşk ile her gâh meded Aksak semâ‘i Ağır semâ‘i

Hasretle tamâm nâle döndüm sensiz Yürük semâ'î Nakş yürük semâ'î
Hüsnün gibi ey bî-vefâ Düyek Şarkı

(Bestenigâr)

Erişdi mevsim-i gül seyr-i gülistân Zencîr Murabba'
edelim

Dil oldu şimdi meftûn bir âfet-i zamâna Leng-fâhte Murabba'

[278] Men bende şüdem bende şüdem bende Aksak semâ'î Ağır semâ'î
şüdem

Ben seni sevdim seveli kaynayıp coştum Sofyan Şarkı

(Evc)

Ebrûllerinin zahmı nihândır ciğerimde Ağır aksak semâ'î Şarkı

Bülbül-âsâ rûz ü şeb kârım nevâ Ağır aksak Şarkı

Söyleyin ol nev-civâna Aksak Şarkı

Sevdim bir gonca-i ra'nâ Sofyan Şarkı

(Evcârâ)

Bir letâfetli havâ kim bu şeb ey mâh-likâ Devr-i revân Şarkı

Gel ey güzeller sürûru Sofyan Şarkı

(Ferahnâk)

Figân eder yine bülbül bahâr görmüşdür Zencîr Murabba'

Dil-i bî-çâreyi mecrûh eden tîg-i Ağır aksak semâ'î Ağır semâ'î
niğâhındır

Senin-çün ey şeh-i hûbân Düyek Şarkı

Ben mübtelâ olsam sana Sofyan Şarkı

(Nühüft)

Bend oldu dil bir şûh-ı cihâna Ağır aksak semâ'î Şarkı

Ey servinâz-ı nevresim Düyek Şarkı

Kasdı o şûhun dil-i zâre mi Yürük semâ'î Şarkı

(Acem-aşîrân)

Meşâm-ı hâtıra bûy-ı safâ bula gör Zencîr Murabba'

Ey lebleri gonca yüzü gül serv-i bülendim Sengîn semâ'î Ağır semâ'î

Ne hevây-i bâğ-ı sâzem ne kenâr-ı kişt-i Yürük semâ'î Nakş yürük semâ'î
mârâ

(**Tarz-ı cedîd**)

İltifâtınla gönül şâd olduğu demdir bu dem	Çenber	Murabba‘
Ben bendesiyim bendesiyim bendesiyim	Aksak semâ‘i	Nakş ağır semâ‘i
Hâk-i kademin çeşmimize ayn-ı cilâdır	Yürük semâ‘i	Nakş yürük semâ‘i

(**Şevk-efzâ**)

Ermesin el o şehin şevket-i vâlâlarına	Çenber	Murabba‘
[279] Ser-i zülf-i anberini yüzüne nikâb edersin	Yürük semâ‘i	Nakş yürük semâ‘i
Oldu gönül fütâde	Yürük semâ‘i	Şarkı

(**Ferahfezâ**)

Kasr-ı cennet havz-ı kevser âb-ı hayy	Muhammes	Kâr
Ey kâşî kemân tîr-i müjen cânıma geçdi	Frengî fer‘i	Murabba‘
Bir dilber-i nâdîde bir kâmet-i müstesnâ	Sengîn semâ‘i	Nakş ağır semâ‘i
Bu gece ben yine bülbülleri hâmûş ettim	Yürük	Yürük semâ‘i
El benim-çün seni sarmış biliyor	Aksak	Şarkı
Bir verd-i ra‘nâ ettim temâşâ	Yürük semâ‘i	Şarkı

(**Sultânî-yegâh**)

Misâlini ne zemîn ü zamân görmüşdür	Murabba‘ zencîr	Murabba‘
Cân ü dilimiz lütf-i şehenşâh ile ma‘mûr	Hafîf	Murabba‘
Nihân ettim seni sînemde ey meh-pâre cânımsın	Aksak semâ‘i	Ağır semâ‘i
Şâd eyledi cân ü dilimi şâh-ı cihânım	Yürük semâ‘i	Nakş yürük semâ‘i
Hitâm		

[280]

Orkestra Nedir?

3

Beethoven senfonik orkestrasına ekseriyâ bu iki âlet –yani küçük flüt ve trombon- ile birlikde “kontrbason”ları ilâve eder ve korların adedini de dörde iblâğ eylerdi.

İngiliz kuru orkestraya me’yûs, düşünceli ve şâ‘irâne bir renk verdiği gibi, alto veyâ bas klarnet de mutantan ve oldukça rûhânî bir te’sîr ilkâ eder. “Saksofon”lar heyet-i mecmû‘aya melez ve mahlût bir sadâ ilâve ederek dikkati celb ve hizb ederler; o vechile ki kulak, mezkûr âletin sadâsını işittiğinden i‘tibâren hep onu dinler, gaybûbetinde arar.

Harp, muttasıf olduğu esîrî ve rûhânî sadânın îcâb ettirdiği mevki'lerin gayrısında kullanılmamalıdır; aksi takdîrde te'sîri kayb ve zâil olur. Hâlbuki bu âlet dâimâ ihtiyâtta hıfz edilib lâzım gelen yerde isti'mâl edilirse pek şâ'irâne bir te'sîr yapar.

Elyevm "tuba" denilen (ofikleid), üç trombonun basosu addedilebilir ve kuvvetli sadâsıyla kuaturu takviye ve itmâm eyler.

Nîm-sadâî [yani pistonlu] kor ve trompetlerin isti'mâli, bakırlar grubuna yeni bir renk ve letâfet ve serbestî-i hareket bahşeder.

Bugünkü orkestralarda bakırlar grubu umumiyetle:

2 pistonlu trompet

4 pistonlu kor

3 trombon

1 tuba

dan ibâret olmak üzere on sazdır. Bu şekil, orkestraya şâyân-ı dikkat bir vüs'at ve kudret verir.

Korna denilen âlet, pistonlu trompetlerin îcâdından evvel büyük üstâdlar tarafından isti'mâl edilmiş olmasına rağmen, senfoni orkestralarından ziyâde askerî bandolarda yakışık alır; bu âletin orkestralar için pek sâmi'a-hırâş olan sesi, askerî bandoları için pek kıymetli bir unsurdur. Korna, bilhâssa bakır çalgılardan birinin meselâ trompetin çaldığı ağır bir nağmeye, bir oktav tizden iştirâk ettiği zamân pek latîf ve şirin bir te'sîr yapar.

[281] Davul, trampet, tamburin ve def gibi, mu'ayyen ve vâzih sesleri olmayan âletler, yalnız veznin daha iyi hissedilmesine ve besteye bir uygunluk ilkâsına hizmet ederler. Trampet insâna kışlayı, çalpara dediğimiz "kastanyet" İspanyayı, def Pirene Dağları'nı hâtırlatır. Müselles çelik rûhumuzda neşe ve şetâret tevlîd ettiği gibi "tam tam" denilen âlet de bilakis hüznün ve keder doğurur. Bütün bunlar, ehemmiyetçe dún âletler olub, tâli derecede bir rolü îfâ husûsunda isti'mâl olunur. Vazîfeleri sarf ve tamâmen tezyînîdir.

"Tipofon" misillü muhtelifü'l-cins çan âlâtını ve hatta, günün birinde orkestranın öz mâli hâline gelmesi hiç de müsteb'id olmayan piyanoyu büsbütün başka bir gözle görmelidir.

"Viyol damor" gibi birer serenad âleti olan kitara ve mandolin, orkestra ile hiçbir alâkaları olmamakla berâber, ba'zı müstesnâ hâllerde ve herhangi bir hissin

ifâdesi husûsunda –muvakkaten- iltihâk ederler. Sadâsındaki servet, tenevvu‘ ve kudretiyle ma‘rûf olan büyük org, gerek orkestrayı teşkîl eden âlât ile mükâlemesi ve gerekse sâlifü’z-zikr âlâta yeni bir unsur servet ve letâfet bahşetmesi dolayısıyla pek kıymetdârdır. Kilise, tiyatro veyâ bir mâhiyet-i dînîyeyi hâiz olan –oratoryo gibi- sahnelerde orgun vekârlı bir te’sîri vardır.

Klasik orkastranın esâsını teşkîl eden kuatur, ağaç ve bakır âlâtın tarz-ı tertîbini bilenler için, bu zikr edilen ve daha birçok nev‘ileri kâbil-i tasavvur bulunan tâli âlâtın isti‘mâli pek kolaydır. Asıl öğrenilmesi lâzım gelen sazlar, tekrâr edelim, klasik orkestranın esâsını teşkîl eden telliler, ağaçlar ve bakırlar grubudur. Kezalik bir [koro: choeur=cem‘i teganni grubu]nun orkestra ile mezc ve terkîbi bu vechile pek kolaydır. “Koro”nun muhtelif sesleri, tıpkı bir armoni veyâ kontrpuan dersinde olduğu vechile yazılır; orkestra bu heyete inzimâm ve iştirâk ile her sesi ayrı ayrı veyâ yalnız bir tek sesini taz‘îf ve takviye eder; ve ekser vâki‘ olduğu üzere, sadây-ı beşer kitlesi etrâfında –seyre hâlel vermemek şartıyla- âdetâ bir tezyînât şebekesi husûle getirir. Bu takdîrde orkestranın anâsır-ı mürekkebesi:

Koro “insân sesleri”

Kuatur

Ağaç sazlar

Bakır sazlar

gibi dört muhtelif grubdan ibâret addedilir.

Bu dört gruptan herbirinin nisbî bir derece-i ehemmiyeti vardır.

Münferiden (Solo) çalması veyâ teganni etmesi lâzım gelen bir saza veyâ muganniye refâkat edilmek ve mezkûr [282] saza veyâ muganniye hâkim ve tinnân bir mevki‘ vermek îcâb ettiği zamân yapılacak iş, az âlet isti‘mâl etmek değil, belki, refâkat edecek âletlerin kısımlarını (Solo) sese nazarân daha pest perdelerden yazmak ve bilhâssa bunları münferid çalacak sazın gayrı gruplardan intihâb etmektir. Bu sûretle (Solo) ses daha iyi tebârüz etmiş olur.

Meselâ bir flüt veya klarnet (Solo)suna kuaturun vasat veyâ pest perdeleriyle; viyolonsel nagamâtıyla tellilerden ziyâde nefesli âletlerle; ve kezalik nefesli çalgılardan ma‘dûd olan sadây-ı beşere de kor, bason ve klarnet gibi nefesli âletlerden ziyâde, keman, alto ve viyolonsel gibi telli sazlarla refâkat etmek daha çok yakışık alır. Fakat orkestracılık san‘atında kat‘i hiçbir şey olmadığı cihetle, zikr ettiğimiz bu usûlü de kat‘i addetmelidir. Nitekim öyle vaz‘iyetler hâdis olur ki,

meselâ telli bir âletle çalınan bir nağmeye yine telli sazlarla refâkat etmek --tabî'i pest perdelerden- daha münâsib ve uygun düşer.

Yalnız, umûmî bir mülâhaza olarak denilebilir ki, münferiden çalan bir saza refâkat eden âletler arasında, münferiden çalan sazın nev'inden âletler bulunmamasına dikkat etmelidir. Meselâ bir klarnet konçertosunda –herhangi bir müstesna hâlin gayrısında- klarnet bulunmamalıdır. Bununla berâber, bir keman konçertosunda hâl aynı değildir; orkestranın hiçbir zamân birinci ve ikinci kemandan mahrûmiyeti tecvîz edilemez; ancak, (Solo) çalan sazı serbest bırakmak için, refâkat eden âletlere silik bir ses ve tâli bir mevki' verilir. Piyano nağmesine her nev'i âletle akompaniyeman yapılabilir; çünkü piyano sadâsının hiçbir âlete müşâbeheti ve binâen aleyh karışması tehlikesi yoktur.

Konçertolar ve yâhud uzun süren sololar hakkında şimdiye kadar serd ettiğimiz mütâla'at, senfonik bir bestenin, muvakkaten solo mevki'ine geçen uzun veyâ kısa bir cümlesine –hatta birkaç ölçüden, birkaç nottan ibâret olsa bile- kâbil-i tatbîkdir. Yalnız mezkûr cümle ya nağmenin, kendisine müşâbih sesler tarafından boğulmamasına dikkat ve refâkat vazîfesini görecek olan baso nağmâtını muvâfık ve musîb bir şekilde intihâb edilmek lâzımdır.

Orkestracılığın en büyük menba'ı tenevvü' ve tehâlûkdedir. Meselâ, gerek hep bir arada isti'mâl olunan sazların tınıtılarındaki farklar, ve gerekse sâmi'in alâkasını celb ve cezb için tertîb edilen mütevâlî nağmât arasındaki her dem tâze yenilikler, tehâlûf ve tenevvü' asvât, orkestracılık san'atının âdetâ rûhu mesâbesindedir. Orkestrayı câzib ve dilfirîb bir hâle sokan hep bu saydığımız evsâfdır. Burada anlatmak istediğimiz şey orgun kilisede, korun avda ve yâhûd harpin eski ve dînî râsimelerdeki isti'mâl ve te'sîrâtı değil, fakat, mevzû'muzla çok alâkadar olan ve ancak ince bir hiss-i san'atkârî ile muttasîf bulunanların anlayabileceği dakîk ve rakîk bir noktadır.

[283] Ressâmlar bir rengin muhtelif kuvvetlerini, ânâtını göstermek için, mecâzi olarak “elvân gamı” ta'bîrini kullanırlar. Mûsikicilerin de buna mukâbil, [orquestra rengi, çeşnisi- coloris de l'orchestre] şeklinde bir sözleri vardır; işte bizim de biraz meşgûl olmak istediğimiz nokta budur.

Dostlarımızdan birinin, anadan doğma bir â'mâyâ kırmızı rengi anlatmak için yaptığı bir tecrübe hikâyesinin gözümüze ancak gülünç ve eğlenceli kısmı çarpar. Mevzû'muzla sıkı sıkıya alâkadâr olan mezkûr fikrayı –nokta-i nazarımızı tavzîh emeliyle- kârilerimize arz ediyoruz.

Bu dost, mezkûr â'mâya kırmızıyı anlatmak için diyor ki:

- "Kırmızı; kuvvetli, yorucu ve ma'amâfih –biraz haşın olmasına rağmen hoş ve latîf bir renktir. Yakınında bulunan diğer renkleri öldürür, te'sîrsiz bırakır."

Bunun üzerine â'mâ:

-Anladım –der-; o hâlde kırmızı renk trompetin sadâsına müşâbih olsa gerektir!

Â'mânın bu sözlerinde bir hakikat mündemic olduğunu söylemek yanlış olmaz. Filhakîka her âletin kendisine hâs bir rengi, levni vardır. Bununla berâber, renklerle berâber, renklerle sesleri birbirine benzetmek husûsu herkesin kulak ve gözünün tarz-ı teşekkül ve terbiyesine göre tebeddül eder. Bu nokta-i nazardan, zîrde arz edeceğimiz mülâhazâtın kendi tarz-ı telakki ve tahassüsümüze göre olduğunu nazar-ı dikkatten uzak tutmamalıdır.

Birçok kimselerde de olduğu vechile; flütün eseri, sâf ve şeffâf sesi ve aynı zamânda ilkâ ettiği latîf ve şâ'irâne füsûn bizde, tıbkı sâf ve ziyâdâr bir "havâî mavi" rengin uyandırdığı te'sîre müşâbih bir his bırakır. Her i'tibârıyla sâde, kaba ve köylüce hissiyâtı ifâde husûsunda kullanılan obua sesi, çığ ve hâm bir "yeşil", hâtırlatır^[1].

Klarnetin tizlerde şamatatlı, kaba ve pest kısımlarda muzlim ve fakat zengin olan –aynı zamânda hem sert ve hem de nermîn- harâretli sadâsı fikrimizde, kestâneninkine müşâbih bir "kırmızı" hâtırası uyandırır.

"Korun" sadâsı bakıra çalan bir sarıyı, hazîn bir hülyâkâr bir sese mâlik olan "İngiliz kuru" da menekşe rengini yâda getirir. Bu son âlet, ancak tevekkül-âmîz ve hüzün-engîz hislere tercümân olur.

[284] (Trompet), (klerin) ve (trombon)ların mensûb olduğu âile, hey'et-i umûmiyesiyle, erguvânî bir kırmızının bütün derecâtına tekâbül eder korlarla karışınca turuncu rengini hâsıl ederler.

Gürültücü ve bayağı bir sese mâlik olan "korna" öküz kanı veyâ şarab tortusu renginde bir kırmızıyı hâtırlatır.

İşte biz, bütün bu saydığımız âlatta, zikrettiğimiz renkleri hissederiz. Başkalarının diğer bir şekilde telakki etmelerine hiçbir mâni' yoktur. Yalnız, şüpheden âzâdedir ki, hatta gayr-ı şu'uru dahi olsa, herkesin dimâğında, âlât-ı

[1] "Gevaert"ın [Cours d'orchestration] nâm eserinde, obuanın sadâsı kırmızı bir çizgiye benzetilmiştir. (Şâyân-ı dikkattir ki, kırmızı ile yeşil "daltonizm= galat rü'yet-i elvân"a mübtelâ kimselerde birbirine karışan müttehem birer renktirler. Esâsen mûmâ-ileyh kitabının biraz daha ilerisinde obuanın "yeşil"le olan alâkasından bahsediyor ki bu, aynı tarz tahassüsün şekl-i diğerle ifâdesidir.

mûsikiye sadâsından herbiri bir renge teşbîh ve rabt edilebilir. Biz de mezkûr noktaya nazar-ı dikkati celb etmeyi muvâfık görüyoruz.

Yaylı âlât için kat'î hiçbir şey söylenemez; çünkü bu grubun her sazı, kendi başına, nâ-mahdûd derecede mütenevvi' [timbre = tınıtı]ya mâlikdir. Meselâ keman, armonik, denilen sadâlarıyla hemen flüt kadar mavi ve iridir, en kalın telinin nağmâtı, klarnet gibi, kestane kırmızısını hâtırlatır. "Surdin" denilen tarak takıldığı zamân, obuanın sahrâvî veyâ İngiliz korunun mâtemîn hâssalarını tanzîr eder. "Pizicato" dediğimiz telleri parmakla çalma keyfiyeti, birer siyâh nokta gibidir. Orkestranın hükümdârı mevki'inde olan ve emsâli bulunmayacak kadar nütenevvi' tınıtlara mâlik bulunan kemâl, elvân-ı mûsiki gamının hemen bütün derecât ve anatını ihtivâ eder.

Kezalik, viyolonsel de bir tek renge benzetmek vâhi olur. O da keman gibi, ve fakat daha koyu olarak, bütün renkleri muhtevîdir. Aynı renkler altoda dahi –ve fakat üçüncü ve bî- taraf bir renkle silinmiş, tullenmiş olarak mevcûddur. Altonun sadâsı, bu üçüncü renk arkasından, sisle örtülmüş renkler gibi görünür. Yaylı âlât içinde pek müfid olan alto, kendi başına bir şahsiyet-i mühimme ve müstakille teşkîl edemez. Bu âlet, mütefekkir ve hülyâlı bir filozofa benzer. Öyle bir filozof ki, başkalarına yardım için dâimâ dört parça olmaya hâzır^[1] bulunduğu hâlde, nazar-ı dikkati celb etmekden asla hoşlanmaz.

Hayli mühim olan bu mevzû' u biraz daha genişletmekle kârilerin başlarını ağartmayacağımızı bilseydik derdik ki: bu orkestracılık işini biz, ressâmların "mezc-i elvân" san'atlarına benzetiriz. Mûsikicilerin "balet"i, orkestra sazlarının isimlerini gösteren cedveldir. Bestekâr, ibdâ' ettiği nağmâtı süslemek, onlara ziyâ ve renk vermek arzu ettiği zamân mezkûr cedvel içinde, lâzım gelen [285] anâsırı bulur. Ve bu anâsırı, tıpkı ressâmların boyalarla yaptığı vechile, bir sûret-i hasenede mezc ve terkîb eder.

Bu nokta-i nazardan, askerî bando, armoni ve fanfar dediğimiz âlât-ı mecmû'aları tezyînî resmin muhtelif nev'ilerine tekâbül eder. Bu nev'î mûsikiye takımlarında –tıbkı tezyînî resimde olduğu üzere- teferru'ât ihmâl edilerek büyük kütleler hâlinde ve uzaklara kadar icrây-ı te'sîr edebilecek bir şekilde tertîbât yapılı. Oda mûsikisi, resimde suluboyaya tekâbül eder her ikisi de samîmî ve rûhperver olmakla berâber, en dîlnüvâz ve latîf anatı da ihtivâ eder.

[1] Ekseriyâ altoları muhtelif kısımlara ayırırlar.

Kiliselerde müsta‘mel olan büyük org, harâretli ve mütenevvi‘ sadâsıyla, azîm ve esrâfli kudretiyle; üzerinde en zid ve mütehâlif elvânın derîn bir âhenkle birleşdikleri renkli pencerelere ne kadar müşâbihdir!

Piyanonun yalnız bir nev‘i sesi vardır, ve, darblı [yani sesi urularak çıkarılan] âlâtta ma‘dûd olduğu cihetle siyâh rengi hâtırlatır. Bu i‘tibârla piyano mûsikisi, “fozen” veyâ “gravür” gibi karakalem şu‘abâtına mu‘âdil olarak, siyâh ve beyâzdan ibârettir. İçinde mâhir bir ressâm karakalem ile, herhangi bir yağlıboya tabloyu kopye ederek âdetâ renkleri bile gözümüzde teecessüm ettirebildiği gibi, aynı vechile mâhir bir piyanist de, piyano ile, senfoni tarzında yazılmış bir besteyi –hiç olmazsa birkaç ölçülük nağmât için- orkestrada çalıyormuş gibi, tanzîr ve taklîd edebilir. Mâhir ellerde piyano, muhtelif tınıtlar hâsıl ediyor hissini verebilir. Bu sebebledir ki büyük üstâdlar, orkestra için his ve tertîb edilmiş eserleri piyanoya da emniyet ve tevdî‘ etmekte tereddüd eylemezler.

Karakalemciler için “tarama” ne ise piyanistler için de “tremolo” aynı şeydir. Piyanodaki “pedal”, karakalemin “testomp”u ile mukâyese edilebilir. Bunların her ikisi de nağmât veyâ eşkâli –yerine göre mühim bâriz veyâ silik bir şekilde arz ederler.

Her ikisi de san‘atının birer tezâhürü olan laterna ile “epinal” resimleri arasındaki münâsebet şâyân-ı nazardır. Aynı münâsebet fotoğrafı ile gramofon arasında da mevcûddur. Yalnız, fotoğrafı renkleri alıp çıkaramadığı hâlde gramofon, pek tâm ve mükemmel olmamakla berâber, muhtelif tınıtları izhâr edebilir. Bu sebebledir ki Almanlar tıbkı biz ve yukarıda zikri geçen â‘mâ gibi düşünerek [Klangfarbe=sadâ rengi] ta‘bîrini kullanırlar. Biz de bu müşâbeheti mümkün mertebe arz ve îzâh ettik sanıyoruz.

Esâsen şâyân-ı dikkat mukâyese, vâsita-i rü‘yet olan gözle kulak arasında icrâ edilemez mi kulakda sovan ve mâcerây-ı sem‘înin yapığı muhâfızlık vazîfesini gözde kirpikler îfâ eder. [286] Gözün bebeği ve birinci adesesini ile tabaka-i züccâciyesi ve keزالik ikinci adesesini kulağın tablına ve rûzine-i beyziyesine mu‘âdildir. Gözün ön ve arka hücrelerinde mevcûd bulunan ve mâi ve züccâcî bir tabi‘atta olan husûsî mâyi‘ ile, kulağın dehlîz ve (labirent) kısmındaki mâyi‘ arasında ciddi bir münâsebet ve müşâbehet mevcûddur. Göz, gözyaşı yolu vâsıtasıyla bal‘ûm ile ittisâl ettiği gibi kulaktaki nefir-i östaki delâletiyle mahall-i mezkûra irtibât eder. Asab-ı basarî, gâyet küçük ve herbiri bir renge tekâbül eden hurdebîni bir takım elyâf hâlinde tabaka-i şebekiyeye iltisâk ettiği gibi, asab-ı sami‘i de “şolçe iplikleri” veyâ

“kurtuyü’l-yafi” nâmı altında ve herbiri bir nev‘i sesden müte’essir olan birtakım fürü‘ uzvun –dallar- hâlinde nihâyet bulur. Her iki uzuvda, devre i‘tibârıyla birbirinden farklı birtakım ihtizâzları ahz ve tahlîl ve dimâğa nakledeleler; netîce i‘tibârıyla bunların hepsi de ihtizâzdır.

Hatta, acabâ, mûsikisinin rûhumuzda hâsıl ettiği teheyycâtta ihtizâzlardan mütevellid bir hâdise değil midir?... Sadedden hârice çıkmamak için daha fazla tatvîl-i makâldan ictinâb edeceğiz.

Meslekde amelî olabilmek için, orkestra idâresi husûsunda lâzım olan meleke ve mehâreti kesbe gayret eylemelidir. Yoksa: “fıtraten buna müsta‘id bulunmadıkça bu bâbda muvaffakiyet yoktur!” gibi ma‘nâsız ve vâhi endişelere mahal yoktur. İyi bir orkestracı olmak isteyen zât, evvel emirde orkestralar için yazılmış birçok eserler, partiyonlar okumalı ve mü‘ellifi herhangi bir ahvâlde falan âleti, falan grubu veyâ falan tarz-ı tertîbi ihtiyâra sevk eden âmilleri keşfe gayret etmelidir. Kezalik, evvelce iyice okuyub tetebbu‘ ettiği herhangi bir partiyonu yanında bulundurmak şartıyla, mezkûr eseri çalacak olan konsere gitmek, ve bilâhire de mezkûr partiyonu yine gözden geçirerek, içinde geçen sadâları fikren canlandırmak, o sadâları çıkaran âlât-ı muhtelifeyi dâimi bir tedkîk fikri altında bulundurmak çok şâyân-ı istifâdedir. Böylece kâfi derecede kulak ve dimâğ melekesi yapıldıktan sonra artık bilfi‘il orkestra tertîb etmek tecrübe ve temrînlerine başlanabilir. Bu sûretle bizzât tâm parçalar, uvertürler, iki perde arasında çalınmaya mahsûs “antraket”ler ve senfoni parçaları tertîb edilir. Bunların ibtidâ piyano üzerinde sonra da orkestrada tatbîkâtı yapılır. Bu veyâ bunlara mümâsil usûller yardımıyla, mümkün olduğu kadar serî bir zamânda, çalınmış dinlenebilecek kadar güzel orkestra eserleri tertîbine alışılabilir. Fakat hakîki bir mehâret ve her istediğini yazabilmek gibi makbûl meziyetler uzun ameliyât ve tecrübelerden sonra kesb edilebilir. Bu meziyetler, hiç şüphesiz, ancak bestekârların “güzîde” kısmına mensûb bulunanlarına mahsûsdur.

Mûsikinin bu pek mühim şubesinde ihtisâs kazanmak isteyenlere edilecek pek kıymetdâr bir tavsiye vardır. Muhtelif gruplara mensûb sazların nasıl çalındığını –velev sathi şekilde olsun- [287] bizzât öğrenmek, pekçok fâydalar verir. Esâsen armoniye ve piyanoya [buradaki piyanodan maksad herkesin bildiği kadardır; virtüözlük değil] vâkıf olan kimse, viyolonsel, klarnet ve kor gibi her üç gruba mensûb üç saz için üç beş ayını fedâ ederse kendisinde, gerek [Instrumentation= ilmi- i âlât] ve gerekse bizzât orkestracılık husûsunda büyük bir isti‘dâd hisseder.

Ma‘amâfih biz bunları mutlaka lâzım bir şey gibi tavsiye etmiyoruz. Maksad bir fâyda te‘mîninden ve aynı zamânda da, vakitten iktisâd etmek sûretiyle, bilâhire hesâbsızlıklara düşmeyi men‘ eylemekden ibârettir. Nitekim birçokları bu gibi husûsâtı ihmâl ederler.

Orkestralara sık sık müdâvemet veyâ ne nâm ve vazîfe ile olursa olsun, orkestra meşklerine veyâ icrâlarına iştirâk etmek, orkestracılık his ve kâbiliyetlerini tenmiye eder. Aylarca ve hatta senelerce, orkestrada, kolay ve basît olduğu kadar mes‘ûliyetli bir iş olan, davulculuk vazîfesini ikâ eylemek sûretiyle temrînât yapmış ve bilâhire –bu sâyede- en büyük orkestracılar derecesine irtikâ etmiş birçok üstâdlar bu meyânda misâl olarak zikredilebilir.

“İlm-i âlât-ı mûsiki” ve “orkestracılık” sâhasında daha fazla ve daha derîn ma‘lûmât sâhibi olmak isteyenlere, mezkûr san‘atlardan bahseden eserlerin bir listesini arz ile sözüme nihâyet vereceğiz.

Mü‘ellifin ismi	Eserin ismi
Kastner	Cours d’instrumentation.
Kastner	Traité général d’instrumentation.
Berlioz	Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes.
Gevaert	Nouveau traité d’instrumentations.
Gevaert	Cours méthodiQue d’orchestration.
Guiraud	Traité pratique d’instrumentation.
Deldevez	L’art du chef d’orchestre.
La voix fils	Histoire de l’instrumentation.

Paris Konservatuarı Armoni Mu‘allimi “Albert Lavignac”ın [Mûsiki ve Mûsikiciler] nâmlı eserinden iktibâs olunmuşdur.

Terbiye-i Mûsikiye

Nakleden

Mu‘âllim Ahmed Muhtar

İkinci Fasıl

Âlât-ı Mûsikiyenin Usûl-i Ta‘lîmi

3

Vezne şiddetle ri‘âyetkâr olmak, âlet üzerinde güzel ve temiz ses çıkarmak, genç heveskârların dâimâ göz önünde tuttukları iki mühim nokta olmalıdır. Gerçi bu iki nokta ne teknikle ve ne de üslûbla alâkadâr değildir; fakat her ikisi de tekniğin ve üslûbun kıymetli birer yardımcısıdır; san‘at hissinden biraz nasîbedâr olanlar bile bunların ehemmiyetini derhâl anlar, takdîr ederler.

Birkaç sene böylece devâmdan sonra yüksek tahsîl devresi gelir. Bu “birkaç sene” ta‘bîriyle ifâde etmek istediğimiz müddet, tabi‘i, iştigâl edilen âletin kolay veyâ zor olmasına, talebenin isti‘dâdına, her gün derse hasredilen zamânın mikdârına ve mu‘allimin mahâretine nazarân azalib çoğalabilir.

Yüksek tahsîl yani tekemmül devresindeki işlerin ve derslerin şekli hayli değişir; ibtidâlarda çok mühim olan (tedrîsâtta vahdet) meselesinin artık pek fazla hükmü ve kıymeti kalmaz. Mümkün ise ilk mu‘allim alıkonulur; fakat o zât gayr-ı kâfi gelmeye başlamışsa onu bırakıp daha yüksek sınıftan bir mu‘allim bulmalıdır. Bu devrede gelecek olan yeni ve daha yüksek kıymetli bir mu‘allim, talebeyi yeni yeni icrâ usûllerine vâkıf edeceği, herhangi bir eserin icrâ ve ifâdesinde daha farklı bir tarz-ı rû‘yete rehber olacağı, iki mücâvir mekteb arasındaki farkları göstereceği cihetle ekseriyâ daha kârlı olur.

Bu ikinci devrenin en esâslı işi, mesleğinde iştihâr etmiş ve isti‘dâdının en parlak devrine varmış bir (virtüöz) bulmaktır. Bu zât elindeki âleti ne kadar kudretle çalarsa o nisbette iyi mu‘allim olur, olabilir; çünkü bu devredeki mu‘allimin vazîfesi dersler hakkında îzâhât vermek değil, belki nasıl çalınacağı husûsunda misâller göstermektir. Bu zâtın usûl-i tederîsi bilhâssa, talebe muvâcehesinde nâdiren tâm bir parçayı ve fakat ekseriyâ tâm bir ibâreyi, bir cümle veyâ müşkil bir nağmeyi çalmaktan ibârettir. Talebe de hocasının çalışındaki incelikleri ve üslûbundaki yüksekliği, cesâret ve mükemmeliyeti taklîde çalışır. Fakat eğer yeni mu‘allimin

usûl-i tadrîsi, aynı zamânda talebenin [289] zevk ve hislerini yükseltmek, bedî'iyâta müte'allik bilgilerini çoğaltmak, "güzel" ve "güzellik" meyl ve aşkını telkîn ve ilhâm etmek gibi gâye ve istikâmetleri tazammun ve ihtivâ etmiyorsa, bu usûl nâkıs demektir. Bu sebebledir ki, bu devreye geldikten sonra ancak, bir eseri bestekârın fikir ve kasdını meydâna koyabilecek kadar kudret ve muvaffakiyetle çalan ve dolayısıyla bestekârın dehâsına yardım edebilen artistlere mürâca'at etmelidir. Yeni gelecek mu'allim bu liyâkati hâiz değilse, ilk mu'allimi terk etmemek evlâ olur.

İkinci devre tahsîlini deruhde edecek mu'allimin genç veyâ ihtiyâr erkek ve kadın, sevimli veyâ sevimsiz olmasının hiçbir ehemmiyeti yoktur. Yeter ki büyük bir artist ve birinci sınıftan bir "virtüöz" olsun!

Eğer ele böyle mükemmel artistlerden birini geçirmek ve kendisinden dersler almak imkânı hâsıl olursa ona sıkı sıkı sarılmalı ve artık yeni bir rehber ve başka bir istikâmet aramayı düşünmemelidir. Fakat bu her vakit mümkün olmaz, bu kabîl san'atkârlara nâdiren tesâdüf edilir: çünkü onlar, kısa bir müddet semâmızda zuhûr eden ve sonra başka ufuklara kaçıp giden kuyruklu yıldızlar gibidirler; tadrîsât işiyle hiç meşgûl olmayarak, ara sıra sathî ve geçici birkaç nasîhat vermekle iktifâ ederler. Ne kadar kısa ve muhtasar olursa olsun, bu nasîhatleri kaçırmayıb almalı, mevki'-i tatbîk ve istifâdeye koymalı ve sonra, yeni bir yıldızın zuhûruna intizâr etmelidir; çünkü artık ilk tahsîl esnâsında olduğu üzere, hatta sık sık da olsa, rehber ve istikâmet değişikliklerinden korku yoktur. Ve hatta bu devrede, yani kemâl devresinde, aynı şeyi muhtelif cephelerinden gösterici fırsatlara nâiliyet, müsta'id, zeki ve sür'at-i intikâl sâhibi bir talebe için büyük terakki âmili olur.

Ma'amâfih büyük medeniyet merkezlerinde, kalabalık şehirlerde, memleketten çıkmayan veyâ nâdiren çıkan pek yüksek ve kıymetli artistler bulunabilir; bunlar, kâfi derecede hâzırlanmış ve terakki etmiş talebenin tahsîlini ikmâl ve i'lâyâ muvâfakat ederler.

Genç talebe, mevcûd mektebelerin, üslûbların ve nev'ilerin hepsine âşinâ olarak yetiştirilmelidir. Gerçi genç san'atkâr, bu mektebelerin, üslûbların ve nev'ilerin herhangi birisine fazlaca temâyül ederek, sever, tercîh eder. Bu zâten onun hakkı ve vazîfesidir. Fakat yalnız bir tek nev'îye, bir tek üslûba ve bâ-husûs –ba'zı heveskârlarda kesretle tesâdüf edildiği vechile- bir tek bestekâra bağlanıp kalmak da iyi değildir; bütün mekteblere âsâr-ı mûsikiyeyi tedkîk ve tettebbu' etmeli, ihtivâ ettikleri güzellikleri takdîr eylemeli ve bunları çalarken o güzellikleri meydâna koymayı öğrenmelidir.

İnce ve yüksek bir zekâ, en ufak şeylere bile dikkat eder ve san'atkâr, bir eseri çalarken, [290] bestekârın o esere nefh ettiği samîmî his ve fikre intibâk etmekle berâber, kendi şahsiyetini de muhâfaza eder, ve bu iki muhtelif mizâcın, seciyenin birleşmesinden, ekseriyâ, bestekârın bile hâtırından geçmeyen güzellikler, te'sîrler doğar.

İşte, “çalışda, icrâda dehâ” buna derler. Bestekârlıktan sonra en kıymetli meziyet budur. Büyük bir artiste, virtüöze yakışan da, şahsî muvaffakiyetleri bir tarafa, ikinci dereceye bırakarak kendisini, bestekârın sâdık bir tercümânı, bir refik-i mesâ'isi etmek ve mü'ellifle sâmi'ler arasında bir hatt-ı vasl hâline koymaktır.

“Chopin” zâde-i dehâ olan bir eserin yine ve ancak dehâlı bir artist tarafından çalınabileceğini kasederek ekseriyâ, “dehâyı ancak dehâ anlar!” derdi. Muharririnden “George Sand”ın da buna oldukça yakın bir fikri vardır: “Artistin kudret ve liyâkati ancak büyük vesîlelerle, kıymetli eserlerle tezâhür eder.” Dâhi mûsikişinâs ve şâ'ir “Chopin” ile büyük muharririn düşüncelerindeki bu benzeyiş hiç şâyân-ı hayret değildir. İşte talebenin yüksek tahsîli zamânında rehber olacak, icrânın nihâi güzelliklerine alıştıracak zâtı, böyle, bestekârın fikir ve kasdını ortaya koyabilmek kudretini hâiz vecdli, ateşli artistler arasında aramalıdır. Ve ancak böyle bir rehber sâyesindedir ki talebe, san'atın güzelliklerini takdîr husûsunda bir kâbiliyet-i husûsiye kazanacak, büyük şâheserleri anlayıp çalabilecek bir hâle gelecektir. Çünkü, şurasını iyi bilmelidir ki, ilk tahsîl devresine müte'allik ibtidâi ve mîhânîkî işleri bitirib onları kâbil-i ihmâl mesâilden addedebilecek bir hâle geldi mi, icrâ yani âlet çalma keyfiyeti büyük bir zevk şeklinde kendiliğinden gelir.

Herhangi bir âlet tahsîlinin, biri teknik, diğeri üslûb olmak üzere iki kısımdan olduğunu yukarılarda söylemişdik. Şimdi, bu kısımların iki değil, dört olduğunu söylemek zamânı geldi. Bunlar da: [teknik, üslûb, mûsiki kırâ'ati ve hâfızanın terbiyesi]dir. İlk ikisi için lâzım olan şeyleri söyledik. İlk görüşde güzelce nota okumak demek olan “Déchiffage = mûsiki kırâ'ati”, tek sesli –yani aynı zamânda birden fazla ses çıkarmayan- sazlarda, günde yarım veyâ bir saat hasrederek kolayca elde edilebilir. Her def'asında birden fazla ses çıkaran ve binâen aleyh aynı zamânda müte'addid notları birden okumaya mecbûr eden org, piyano ve harp gibi âlât da kırâ'at müşkilâtı oldukça çoğalır. İleride bu üç âletten bahsederken kırâ'at-i mûsikiye ile yine iştigâl edeceğiz. Diğeri âlât için üç tavsiyede bulunabiliriz: 1: Dâimâ çalınması kolay ve binâen aleyh kırâ'ati basît olan parçalar intihâb etmelidir. Esâsen bu vazîfe mu'allime âiddir. 2: Nota kırâ'ati yaparken dâimâ batî bir hareket tutmalı

ve ayak ile tempo urarak [291] ve yâhûd –âletin îcâbına göre- hafif bir sesle darbları sayarak hareketteki betâ’eti muhâfaza etmeli 3: Notları okurken veyâ çalarken, ne olursa olsun, yarı yolda durmamalıdır. Eğer kırâ’at çok fenâ oldu ve yâhûd vahîm bir hatâ yapıldı ise, müşkilât arz eden nağmeleri iyice tedkîk etmeli ve bir kere daha okumalı veyâ çalmalıdır. Bundan fazla aslâ olamaz. Refâkatle (yani akompaniyoman sûretiyle) kırâ’at dahi çok fâydalıdır. Bu takdîrde iki talebe çalışır ve bu hâl temrîni daha câzib bir hâle koyar. Ma’amâfih bu gibi ahvâlde de, [yarı yolda durmamak] kâ’idesine daha şiddetle ri’âyet lâzımdır. Bir parçayı sâde yanlısız okumak ve çalmak kâfi değildir; aynı zamânda o eseri rûhlu ve te’sîrli bir hâle koymak ve sanki evvelden hâzırlanmış imiş gibi bir şekilde çalmak îcâb eder. Şunu da söyleyelim ki yüksek yazılmış ba’zı eserlerin ilk görüşde kırâ’ati, hatta pek mahâretli kimseler için bile kâbil değildir. “Paganini”nin tek bir etüdünü, “Liszt”in bir rapsodisini ilk görüşde okuyacak kimse yoktur.

Tâm ve mükemmel olmak isteyen her âletçi, îcâbında cem’î icrâlarda ve orkestra dâhilinde îfây-ı vazîfe edebilmelidir. Hey’et dâhilinde çalma ile münferiden çalma arasında az çok bir fark olduğuna göre bu husûs için de ayrı –ve fakat, bi’t-tabi’ bir âlet öğrenmesinden daha kolay ve basît- bir tahsîle ihtiyâç vardır. Ba’zı kimseler bir keman, bir flüt veyâ bir obua “Solo = solo”sunu kendi başlarına mükemmelen çaldıkları hâlde, bir orkestra dâhiline girdikleri zamân şaşırıp kalırlar. Cem’î mûsikinin en büyük vasfı ferâgattır; yani, böyle bir hey’et içine giren her ferd, dikkat-i umûmiyeyi kendi üzerine celbi düşünmeden, hey’et-i umûmiyenin yapması lâzım gelen te’sîre muvâfık bir sûrette vazîfeye iştirâk eylemelidir. Orkestra denilen bu mini mini cumhûriyetin sâdik ve fedâkâr bir vatandaş olmak, yerini ve mevki’ini bilmek, başkalarının hakkına göz dikmemek velhâsıl meftûr olduğu bütün icrâ kuvvetini bu cumhûriyetin şân ve şerefini â’lâya hasretmek, eşsiz bir zevk, hakîkî bir huzûr-ı kalb te’min eder.

Orkestranın küçültülmüş bir şekli demek olan oda mûsikisinde telli âlât grubunun büyük bir ehemmiyeti vardır. Bu gruba mensûb âlâtın herbiri, büyük mikyâsda, muhâfaza-i şahsiyet eder. Her an bunlardan biri kürsi-i hitâbeti işgâl ile söze başlar. Diğerleri onun muvâcehesinde kavuk veyâ baş sallamak sûretiyle, müzâheret veyâ muhâlefet ederler. Biraz sonra bir başkası söz alır, roller değişir....ve nihâyet, münâkaşa şiddetlenir, canlanır ve hatta kavgaya, gürültüye kadar münker olabilir. Telli âlâttan teşekkül eden kuatur, dâim, ve fâsılasız bir mükâleme, incelikle san’atla dolu bir muhâtabadır. Kuatur dâhilindeki her ferd, tıpkı iyi bir komedyâ

aktörünün yaptığı [292] vechile, “temsîl ettiği şahsiyetin derisine girmek” mecbûriyetindedir. Bu nev’i mûsiki, büyük bir zekâyâ ve san‘ata muhtâcdır. Bu sebeptendir ki bu nev’ide âsâr hep birinci sınıf mûsikişinâslar tarafından vücûda getirilebilir. Binâen aleyh bu kadar şâyân-ı dikkat olan bir üslûbun tedkîk ve tahsîlinde büyük menfa‘atlar vardır; bunu herkes teslim eder. O da mûsikisi nev’ine mensûb bütün büyük eserler [ve meselâ, piyano ile keman veyâ viyolonsel için yapılmış sonat veyâ düetler, bu üç âlâta mahsûs triyolar, piyano, keman, alto ve viyolonsel mahsûs kuaturlar; ve nihâyet, flüt, obua, klarnet, kor, bason gibi nefesli sazların iştirâkiyle yapılan kuintetler.... Ve sâire –hep böyle zeki, müsta‘id ve san‘ata hakkıyla vâkıf bestekârlar elinden çıkmıştır. Bu sayılan âletlerin her biri, hey’et-i umûmiyenin yapacağı te’sîre iştirâk etmekle berâber, kendi şahsiyetini ve istiklâlîni muhâfaza eder.

Fakat böyle her ferdi müstakil bir hey’ette vazîfe görebilmek için, sâzende, elindeki âletle âdetâ bir tek şahıs teşkîl edercesine birleşip anlaşmalı, hiçbir şeyden korkmamalı ve çalarken aklını fikrini hep icrâ meseleleri üzerinde temerküz ettirebilmelidir.

Görülüyor ki, oda mûsikisi âlât tahsîlinin âdetâ bir zeyli ve mütemmimidir. Binâen aleyh bizde, her âleti ayrı ayrı tedkîk ve mütâla‘aya geçmeden evvel yaptığımız umûmî göz gezdirme işine onunla nihâyet veriyoruz.

Bununla berâber şurasını arz edelim ki, buraya kadar serd edilen umûmî mülâhaza ve mütâla‘aların bütün âlâta âid olduğunu söylemek, umûmî ve şâmil kâ‘idelerden mâ‘adâ hepsinin ayrı ayrı bütün âlâta kâbil-i tatbîk olduğunu iddi‘â etmek demek değildir. Biraz evvel orkestrayı bir nev’i küçük mûsiki cûmhuriyetine teşbîh etmişdik. Bu mefrûz cumhûriyetinde hiçbir ferd müsâvi olarak vazîfe almış değildir, çünkü müsâvât boş bir kelimedir. Şimdiye kadar ta‘rîf ve îzâh ettiğimiz üslûb tahsîli, bir kemâncı veyâ bir viyolonselci için kolaydır ve sonuna kadar devâm edilebilir: çünkü her devrin ve her mektebin [bilhâssa Alman mekteb-i mûsikisinin] bütün büyük üstâdları tarafından bu âlât için lâ-yu‘add şâheserler vücûda getirilmiştir. Hâlbuki, ağacdan yapılmış nefesli çalgılarda bu iş hayli zorlaşır; zîrâ, birkaç parlak ve fakat ma‘alesef mahdûd istisnâlardan sarf-ı nazar edilirse, bu âlâta mahsûs eser hemen yok gibidir. Ma‘hazâ bu âlât, oda mûsikisi nev’inde yapılmış ba‘zı güzel eserlerde fa‘âl bir vazîfe alırlar; fakat böyle bir fırsat da her zamân zuhûr etmez. Talihsizliğin en büyüğüne bakırdan yapılmış nefesli âlât mahkûmdur. İnsân kendi kendine, mâziden hiçbir eser tevârüs etmeyen bu bedbaht grup mensûblarının,

ne sûretle yükselebileceğini ve çaldıkları âlât üzerinde nasıl incelikler ibrâz edebileceğini sorar. Bakır sazlar için [293] yazılmış şâyân-ı dikkat bir mecmû'a-i âsâr (Répertoire) yoktur. Bu sebeple bunlar dâimâ yokluk, imkânsızlık kâbiliyetsizlik dâiresi içinde kalmaya mahkûmdurlar. Bunlar, ancak bir orkestra dâhilinde bir vazîfe aldıkları zamândır ki, yine ilk def'a mûsiki yapmaya muvaffak olurlar. Çünkü bu âlâtın, orkestra hâricinde çalacak hemen hiçbir şeyleri yoktur.

Bu sebeple, evvelce serd edilen mülâhazâtın bu çalgılara tatbîkine imkân yoktur. Bu âlât mensûbini noksânlarını, sık sık mûsiki dinlemek ve daha iyisi kendi sazları için yevmiye pek az zamân hasr edecekleri cihetle kendilerini san'atın âli ve bedî'i kısımlarıyla ülfet ettirecek diğer bir âlete de çalışmak sûretiyle telâfi edebilirler. Bakır sazlar hadd-i zâtında mühim ve kıymetdâr olduğu hâlde, aldıkları vazîfe diğer sazlarınkı gibi fazla mahârete ve inceliğe ihtiyâç göstermez. Bu i'tibârla, diğer âlâtta gayr-ı kâfi olan bu kadarcık vukûf ve ma'lûmât, teneke sazlar için kifâyet eder. Ve bu sûretle, bakırlar ile diğer âlât arasındaki muvâzene az çok te'essüs etmiş olur.

Âlet tahsîlinde fâydalı olacak şeylerden biri de mu'allimlik etmektir. Yeni öğrenilen bir şeyi misâllerle de süslemek sûretiyle, başkalarına öğretmek o şeyin hâfızada daha iyi yerleşmesine yardım eder. Bu sebeple, oldukça ilerlemiş genç san'atkârlara, kendilerine küçük ve mübtedi talebe bulmalarını tavsiye ederiz. Bu tavsiye, bilhâssa, san'atkârlığı meslek edinerek o yüzden geçinmek isteyenler için daha mühimdir. Bu sûretle bunlar, mesleklerine erkenden başlamış olurlar. Fakat alelâde heveskârlar için de bu işde menfa'at vardır. Çünkü hem kendileri terakki ederler, hem de, para ile ders almaya kudreti olmayan mini minilere bilâ-ücret ders verip etrâflarında minnetdâr ve muhabbetkâr bir hava husûle getirmek sûretiyle, vicdânen mütelezziz olurlar. Böylece ders vermeye başlayan genç san'atkârlar –hiç olmazsa ilk derslerde- tecrübesizdirler. Esâsen işe başlar başlamaz bunların tâm ve kâmil bir mu'allim kıymetinde olabileceklerini iddi'â etmek şimdiye kadar vaz' ettiğimiz prensiplere mugâyir olur. Fakat dikkatle hareket etmek, bizzât mu'allimden alınan derslerin yardımından istifâde eylemek, ders verirken şu'uru rehber kılmak sûretiyle küçük talebeye fâydalı ma'lûmât zerk etmek mümkündür. Bu husûsdan ileride yine bahsedeceğiz.

Mutlaka lâzım olan işlerden biri de, kendini, daha ilk günlerden i'tibâren, kalabalık bir sâmi'in muvâcehesinde çalmaya alıştırmaktır. Fakat bu ameliye, âlete müte'allik bütün diğer husûsâtın mukadderâtıyla alâkadâr olduğu cihetle, mûcib-i

memnûniyet veyâ hiç olmazsa muvâfık ve müsâ'id şerâit içinde yapılmalıdır. Genç talebe bu gibi ahvâlde, [ben şöyleyim, ben böyleyim!] gibi bî-sûd iddi'âlarda bulunmamakla berâber, tıpkı, kendi kıymetini iyi bilen ve onu tehlikeden vikâye eden âteşin bir artist gibi, tabî'i daha küçük mikyâsda, bütün ihtiyâtlara ri'âyet etmelidir. San'atın mebd'e'inde olmak [294] i'tibârıyla henüz tecrübesiz ve hâlâ birçok becerisizlikler yapmaya müsta'id bulunan mübtedi, ma'neviyâtına sû-i te'sir edebilecek bütün esbâba mâni' olmalıdır. Böyle, tedbîr ve ihtiyâtı i'tiyâd edinen genç, bu hüviyetten ileride büyük bir virtüöz olduğu zamân da istifâde eder.

Hâkîkî bir artist, mûsiki dinleyecek yerde güzellik eden hissiz ve idrâksiz kimseler yanında aslâ çalmaz. Genç talebe de böyle yapmalıdır; çünkü böyle insânlar yanında çalan sâzende kendisini icrâ husûsâtında ihmâle alıştırır. Talebe piyanist ise, fenâ olan veyâ akordu bozuk bulunan piyanoda çalmamalıdır. Çaldığı saz ne olursa olsun mutlaka kendi âletiyle ve yâhûd iyice alıştığı ve emniyetle kullanabildiği âletle çalmalıdır. Refâkat eden varsa, iyi bir refik olmasına dikkat etmeli ve bilhâssa evvelce hazırlanıp meşk etmeden çalmamalıdır; çünkü, derecesi, mahâreti bilinmeyen bir kimse ile birden bire sâmi'în huzûruna çıkmak ihtiyâtsizlik olur. Âdi ve kıymetsiz sâzendelerden mürekkeb bir konsere, cem'i mûsikiye iştirâk etmemelidir: hüsn-i mu'âşerete müte'allik i'tiyâdlar avâm nâsla temâsdan hâsıl olamayacağı gibi, bu kabîl sâzendelerin refâkati de fâйда yerine mazarrat getirir; bir takım mahzûrlar tevlîd eder. Bunlardan mâ'adâ, talebe, hatta kendisine yalvarılmış olsa bile, âdi mûsiki ve fenâ yazılmış, kötü bir zevkin mahsûlü olan eserleri çalmamalıdır. [Tabî'î, fenâ mûsiki ile hafif mûsikiyi birbirine karıştırmamalı!].

Bu nasîhatleri göz önünde bulundurmak şartıyla talebe, aldığı derslerin mevkî-i tatbîke vaz'ını teshîl edecek hiçbir fırsatı kaçırmamalıdır. İbtidâda çok samîmî ve mikdârı mahdûd zevâtan mürekkeb sâmi'ler mahfilinde; ba'dehu, tedricen, daha kalabalık ve daha gayr-ı mütecânis kimseler huzûrunda çalmak sûretiyle, kendisini, hedef-i hakîkî olan [âmme önünde çalma]ya hâzırlamalıdır; çünkü, san'atın bütün tezâhürâtında gâye halkdır, âmmedir.

Şimdi artık, âlât-ı mûsikiyeden herbirinin en muvâfık tarz-ı tahsîli hakkındaki düşüncelerimizi arza başlayacağız.

Tasnîfin muntazam ve uygun olması için, işe, klavyeli âletlerden başlayacağız ve ba'dehu, sırasıyla, yaylıları ve mızrablıları ve en sonra da nefesli âlâtı tedkîk edeceğiz.

Tedkîkâtımızı yaparken bu âletlerden herbirinin bütün îcâbâtını; kendisinden neler beklenebileceğini; herhangi bir saz üzerinde meleke ve mehâret sâhibi olabilmek için ne mikdâr sa‘ya lüzûm bulunduğunu; ve bilhâssa, bir âlet tahsîlinde, erişilmesi matlûb olan gâyeye nazarân, nasıl bir yol tutulması lâzım geldiğini anlatmaya çalışacağız.

(Mâba‘dı var)

[295]

İngiliz Mûsikisi

Ekrem

Mösyö Lui Flori’nin Paris Mûsiki Mu‘alim Mektebi’nde verdiği bu konferans (Monde Musical) Mecmû‘ası’ndan iktibâs olunmuştur:

“Avrupa’da İngiliz mûsikisini ve İngiliz mûsikişinâslarını az çok istihfâf ile karşılamak öteden beri âdet olmuştur. Servet sâhibi olmak üzere İngiltere’ye geçen büyük artistleri istisnâ edecek olursak Britanya’da ciddi mûsiki vücûda getirecek mûsikişinâs yetişmediği gibi bu mûsikiden lezzetyâb olacak halkın bulunmadığı kanâ‘ati alelumûm beslenmektedir. Avrupa kıt‘ası sâkinlerinin fikrine göre İngilizler’in hayâtı ticâret ile spor arasında taksîm olunmuş ve heyecân bedî‘iden ve idealden mahrûm insânlardır. Bu kanâ‘atin hangi esbâba müstenid olduğu sorulsa cevâbı alınamaz. Mûsikişinâs olmak kâbiliyeti neden İngilizler’de mefkûd olsun? Alelumûm san‘at hissi neden onlarda bulunmasın? Gerçi İngiliz mûsikisi hakkında pek az ma‘lûmât sâhibiyiz. Fakat her okumuş insân onların edebiyâtını bilir ve İngiltere’de (Hardy) (Shakespeare) (Milton) (Byron) (Kipling) ve sâire gibi âsârî cihânın takdîrâtını ve hayretini celb etmiş şâ‘irlerin ve (Raynolds) (Korner) gibi ressamların yetişmiş olduğunu inkâr edemez. Mademki İngiliz şâ‘ir ve ressam oluyor neden mûsikişinâs olamasın?

“Her hâlde elyevm İngiltere’de çok mûsikişinâs yoksa da pek büyükleri yetişmiştir. Ve biz onları tanımıyorsak kabâhat kendilerinin değildir. Hakikat hâlde 16ıncı asırla 17inci asrın bidâyetinde İngiltere’de mûsiki en yüksek mertebeye vâsıl olmuş ve Avrupa’da mûsiki hareketinin rehberi olduğunu söylemekle mübâlağa etmiş olmayız. Kral Sekizinci Henry zamânında bu zâtın bizzât pek kuvvetli bir mûsikişinâs oluşu memleketin her tarafında büyük bir mûsiki cereyânı uyandırmış ve o devir İngiltere’nin en feyizli zamânı olmuştur. (Aston, Talbes, Simpson, Toma, Filips) bu devrin adamlarıdır. Bilâhire Gibons meydâna çıktı ve birçok dînî âsâr ile sazlar ve sufi mûsiki için âsâr vücûda getirdi. Gerek Gibons gerekse sonradan gelen

(Porsel) ki yirmi opera ile daha birçok eserler bırakmıştır, 37 ve 39 yaşlarında vefât ettikleri cihetle İngiliz mûsikisi bunların pek genç yaşında iken vefâtlarından çok kaybetmiştir.

[296] “Ondan sonra vâdi-i mûsikide bir inhitât devri başlıyor. Ve zamânımıza kadar imtidâd ediyor. On sekizinci asrın bidâyetinden beri İngiltere hep ecnebi nüfuzu altında kalmış mûsiki nokta-i nazarından fetholmuş bir memlekettir. Bunun için Alman olan (Handel)’in İngiltere’ye gitmesi kâfi idi. Orada bütün elhânı taht-ı nüfûz ve murâkabesine aldı. İngilizler de Handel’i artık kendilerine mâl etmişlerdir. Şimdi büyük Alman üstâdı İngilizler’in medâr-ı iftihârı bir san’atkâr ve onun mûsikisi İngilizler tarafından taklîd, kopye hatta intihâl edile edile İngiliz mûsikisi olmuş çıkmıştır.

Handel’den sonra İngiliz mûsikişinâsları İtalyan nüfuzu altında kalmışlar ve ondan sonra 19uncu asırda da Weber ve bilhâssa Mendelssohn memleketin mûsikisine hâkim olmuşlardır. Mendelssohn’dan sonra sıra (Brahms)’a gelmişti.

Asıl garîb olan cihet şudur ki Brahms İngiltere’ye ayak basmış adam değildir. Onu en ziyâde endişeye düşüren iki nokta vardı birisi her akşam frak giyinmek ikincisi de yemeklerde fazla bira içmemek. Hâlbuki kendisi şâyed Manş Denizi’ni geçmiş olsa idi İngiltere’de bir ma’bûd gibi istikbâl olunacaktı, ihtimâl ki nüfuzu daha devâm ederdi. Fakat (Debussy)’nin zuhûru İngilizler’e Brahms’ı unutturdu. Hiçbir memlekette Debussy bu kadar şân ve şerefe ve bu kadar nüfûza mâlik olmamıştır. Bu hâl (Ravel)’in gelib de ona rekâbet etmesiyle nihâyet buldu.

Harb-i Umûmî’den sonra genç İngiliz kompozitörleri milî mûsiki te’sîsine gayret etmekte idiler. Bu kompozitörler nazariyât-ı mûsikiyeyi mükemmel mekteplerde tahsîl etmiş gençler olmak sıfatıyla fen nokta-i nazarından gâyet iyi mücehhezdirler. Ancak bu gayyûr gençler iki noktada zayıf idiler: kompozisyonlarında husûsiyet ve bilhâssa İngiliz kavmine hâs mûsiki kabiliyetini tecelli ettirecek tarz tahrîrleri yoktu. Bunun için bittabi’ İngiliz (folklor)una aynı halk terennümâtına tevcîh-i istikâmet ettiler.

“Sırası gelmiş iken halk terennümâtı hakkında şahsî kanâ’ati izhâr etmekliğime müsâ’ade edilsin:

Halk terennümâtının halkın bizzât kendisinden doğmuş olduğuna hiçbir zamân da inanmamışdım, inanmıyorum ve inanmayacağım. Alelâde bir na’lband veyâ bir rençberin şarkı vücûda getireceğine kâni’ değilim. Ve şimdiye kadar bir köylünün irticâlen şarkı yaptığını görmedim. Bu husûsdaki evvelce fikrim halk

terennümâtı ta‘bîr olunan terennümât-ı mûsikiyi kendine meslek yapmış mûsikişinâslar tarafından yazılmış ve sonraları ağızdan ağıza dolaşarak şekl-i âslisini kaybetmiş parçalar olduğu merkezindedir çünkü herhangi [297] bir parça halkın ağızında tahavvüle uğrar: İngiliz, İsveç ve Galya folkloru gâyet zengindir. Bu da İngiltere’de evvelce pek büyük mûsikişinâsların bitmiş olduğuna en kuvvetli bir delîl teşekkül eder.

Halk terennümâtı İngiliz mûsikişinâsları için emsâlsiz bir defnedir: Bunları geçen sene vefât etmiş olan (Cecille Sharp) bu işe hayâtını vakfetmek sûretiyle toplamış ve bir kısmını da neşretmiştir. İşte genç İngiliz mûsikişinâsları bu defnenin içinden ilhâm alıyor.”

Dârülelhân Mecmû‘ası’nın 2 numaralı nüshasında “Rus Mûsikisi’ne Bir Nazar” ünvanlı makâle-i âciziyede atf-i nazar olunursa, Ruslar’ın da millî mûsikilerini vücûda getirdikleri vakit halk türkülerine teveccüh ettikleri ve bugünkü Rus ekolünün âsârının hep halk terennümâtından isti‘âne sûretiyle meydâna gelmiş olduğu anlaşılır. Onlar da Cecille Sharp’ın olduğu gibi evvelâ memleketlerinde halk terennümâtını cem‘ etmişler ve muntazam mecmû‘a hâline ifrâğ etmişlerdir. Kezâ İskandinav mûsikisi bu sûretle millî rengi istihsâl etmiştir onlar da Rusya’da beşler grubunun yaptığı gibi beynelmilel mûsiki fennini tatbîk ederek vücûda getirdiği âsârda bu türkülerini veyâ bu türkülerdeki nağmâtı isti‘mâl etmek sûretiyle millî rengi vermeye muvaffak olmuşlardır.

Bunlar gözümüzün önünde canlı bir misâldir! Geçen sene Dârülelhân Müdüriyeti her tarafa gönderdiği bir ta‘mîmle Anadolu’da söylenen halk şarkılarını toplamak teşebbüs-i hasenesinde bulundu ve memleketin her tarafından birçok güzel türküler geldiği gibi ma‘alesef ta‘mîmin yanlış bir sûrette telakki edilmiş olduğundan kıymetten âri parçalar değildi. Dârülelhân’ın da Anadolu millî şarkılarını toplamak ihtiyâcını hissetmiş olduğu bu ta‘mîmden anlaşılıyor hakkı da vardır! Her medenî milletin mûsikide tatbîk ettiği kavâ‘ide tevfişkân Türk mûsiki âsârı vücûda geleceğinin ancak ve ancak millî halk şarkılarını toplamak ve onlardan ilhâm almak sûretiyle kâbil olacağına kâni‘îm.

[298] 11 Kânunuevvel 1341 Târîhinde Union Fransız'da Verilen Dârülelhân Talebe Konseri Programıdır

		Bestekârı	
1-	Cumhuriyet Marşı (Orkestra ile)	Musa Süreyya	Orkestra Müdür Musa Süreyya Bey tarafından idâre edilecektir.
2-	Bale pandomim (Orkestra ile)	Mozart	Orkestra Mu'allim Manas Efendi tarafından idâre edilecektir.
	Uvertür		
	Elif-Andante		
	Be-Andantino		
	Pe-Gavut		
	Te-Pandomim		
	Se-Gavut		
	Cim-Bristo		
	Ha-Adacıyo		
	Hı-Gavut		
3	Elif-Serenad (Piyano refâkatinde klarnet ile)	Desen Seman	Said Efendi tarafından
	Be- Kavatin (Piyano refâkatinde trombon ile)	Sen Sans	Ahmed Efendi tarafından
4-	Elif- Serenad (Orkestra ile)	Paul Lakomp	Orkestra Manas Efendi tarafından idâre edilecektir
	Be-Abdlid (Orkestra ile)	Chuman	Orkestra Manas Efendi tarafından idâre edilecektir
	Pe- Rigodon (Orkestra ile)	Ramo	Orkestra Manas Efendi tarafından idâre edilecektir
5-	Norma (Piyano refâkatinde korna ile)	Derost	Hayri Efendi tarafından
6-	Elif- Lamor dömelisand (Orkestra ile)	Gabriel Fore	Orkestra Manas Efendi tarafından idâre edilecektir
	Be- Kuzu fantutte (Uvertür ile)	Mozart	Orkestra Manas Efendi tarafından idâre edilecektir

[299]

		Bestekârı	
1-	Tâhîrbûselik faslı		Mu'allim İsmail Hakkı Bey tarafından idâre edilecektir.
	Elif- Peşrev	Kemanî Rıza Efendi	
	Be-Devr-i kebîr murabba'	Mehmed Ağa	
	Pe-Ağır semâ'î taksîm (Kanun ile)	Hakkı Bey	Naime Hanım tarafından
	Te-Ağır düyek (şarkı) taksîm (kemençe ile)	Numan Ağa	Hediye Hanım tarafından
	Se-Yürük semâ'î	Sadullah Ağa	
	Cim- Saz semâ'îsi	Hakkı Bey	
2	Hicazkâr köçekçe takımı:		Mu'allim İsmail Hakkı Bey tarafından idâre edilecektir.
	Elif-medhal		
	Be-Şarkı (Bekliyorum.....)	Mechûl	
	Pe-Ağırlama (Gece gündüz)	Latif Ağa	
	Te-Koşma (Melin-i mahzûn...)	Mechûl	
	Se-Şarkı (Ay mı doğmuş.....)	Mechûl	
	Cim- Aydın şarkısı (Yabandan geldim	Tanburî Mustafa Çavuş	
	Çim- Şarkı (Dağ başında ağlarım.....)	Mechûl	
	Hı-Susta		
3	Hüseynî aşîrândan yeni eserler		Mu'allim Sedad Bey tarafından idâre edilecektir
	Elif- Peşrev	Sedad Bey	
	Be-Şarkı taksîm (Keman ile)	Sedad Bey	Ferruh Efendi tarafından
	Pe-Şarkı	Sedad Bey	
	Te-Oyun havası	Sedad Bey	
	Se- Oyun havası	Sedad Bey	
	Cim-Saz semâ'îsi		

[300] Dârülelhân'ın 8 Kanunusani 1926 târîhinde Union Fransız'da Verdiği İkinci Talebe Konseri Programıdır

Garb Mûsiki Şu'besi

		Bestekârı	
1-	Konçerto (Solo keman)	Kropçer	Şehbal Hanım tarafından Mu'allim Seyfeddin Bey'in refâkatiyle
2-	Sibemol major konçerto (İki piyano ile)	Beethoven	Nihal Hanım tarafından Mu'allim Heke Efendi refâkatiyle
3-	Teganni		Matos ve Pakize Hanımlar tarafından
4-	Koro		Umûm talibât tarafından

Şark Mûsiki Şu‘besi

1-	Arazbâr-bûselik faslı		Mu‘allim İsmail Hakkı Bey tarafından idâre edilecektir.
2-	Millî raks parçaları		
3-	Şehnâz-bûselikten yeni eserler		Mu‘allim Sedad Bey tarafından idâre edilecektir.

(Dârülelhân Külliyyâtı)’nın Âhiren Neşrolunan Numaraları

Numar ası	Bestekârı	Makâmı	İkâ‘ı	Güftesi
46	Mehmed Bey ve Dede Efendi	Mâhûr	Ağır ve yürük semâ‘i	Gösterib, yine zevk
47	Dede Efendi ve Osman Bey	Ferahfezâ	Devr-i kebîr	Peşrev ve saz semâ‘isi
48-49	Dede Efendi	Ferahfezâ	Muhammes	Kasr-ı cennet
50	Dede Efendi	Ferahfezâ	Frenği fer‘i	Ey kaşı kemân
51	Mehmed Bey	Ferahfezâ	Çenber	Yârimi gördüm
52	Dede Efendi	Ferahfezâ	Ağır ve yürük semâ‘i	Bir dilber-i nâdîde, bu gece ben
53	Zeki Mehmed Ağa, Ali Ağa	Ferahnâk	Zincir	Peşrev ve saz semâ‘isi
54	Dellâlzâde	Ferahnâk	Muhammes	Resm-i sûr oldu
55	Şâkir Ağa	Ferahnâk	Hafif	Sâki be-nûr bâde
56	Şâkir Ağa	Ferahnâk	Çenber	Meyl ayıdır
57	Dede Efendi	Ferahnâk	Zincir	Figân eder
58	Dede Efendi, Şâkir Ağa	Ferahnâk	Ağır ve yürük semâ‘i	Dil-i biçâreyi, bir dilbere
59	Salih Efendi, Ömer Efendi	Neveser	Devr-i kebîr	Peşrev ve saz semâ‘isi
60	Dede Efendi	Neveser	Zincir	Nasıl edâ bilir
61	Kömürcüzâde	Neveser	Bereşşân	O nihâl
62	Kömürcüzâde, Dede Efendi	Neveser	Ağır ve yürük semâ‘i	Diyemem meclisde

Külliyyâtımızın 63 ve 72 numaraya kadar olan ve (Nühüft) ile (Arezbâr-bûselik) makâmalarını ihtivâ eden numaraları derdest-i tab‘dır.

SONUÇ

“Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Dârülelhan ve Mecmuası” başlığı ile hazırlanan çalışmada ulaşılan sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

- Bu çalışma, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Müzik eğitim tarihimizde önemli bir yeri doldurduğu halde günümüze kadar teferruatlı olarak incelenmemiş olan Dârülelhan’ı, olabildiğince orijinal belgeler ışığında bilimsel alanın istifadesine sunmak amacıyla hazırlanmıştır.
- Dökümantasyon yöntemiyle hazırlanan çalışmalarda karşılaşılan zorluklar bu araştırmada da karşımıza çıkmıştır. Nitekim belgelere dayalı yapılan araştırmalarda ilgili dönemin sosyo-kültürel ortamını ve toplumsal psikolojiyi tespit etmek neredeyse imkansız görünmektedir. Bu zorlukların üstesinden gelebilmek için, ilgili kaynaklarda çapraz ilişkilere dikkat edilmiş ve *Başbakanlık Osmanlı Arşivi* ve *Dârülelhan Mecmuası* titizlikle incelenerek, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş döneminde müzik alanındaki batılılaşma ve kurumlardaki değişim analiz edilmiştir.
- Mûsikîde devriminin miladı kabul edilen 1826’da Mehterhane’nin kaldırılarak yerine Muzıka-i Hümayun’un kurulması, Batı mûsikîsi için oldukça vaadkar, Osmanlı geleneksel mûsikîsi için ise tahribkar bir dönemi başlatmıştır.
- 1826’dan Meşrutiyet Dönemine kadar batılılaşma sistematik olarak tartışılmamış, bu durum, mûsikî ve mûsikî eğitiminde dönemin yönetici ve aydınlarının anlayışına göre değişken bir yapıyı beraberinde getirmiştir.
- Yirminci yüzyılın başlarında Hamparsum notasının yanında Batı notasının da yaygın olarak kullanılması, geleneksel mûsikî eğitiminin hayatiyetini olumsuz yönde etkilemiş, bu süreçte bilhassa Avrupa’da eğitim gören müzik adamları, Batı mûsikîsi ve Türk mûsikîsi tedrisinin birlikte gerçekleşmesi gayesi ile müfredat çalışmalarını yoğunlaştırmışlardır.
- Asrın ilk çeyreğinde Türkçülük eğilimlerinin etkisini hissettirdiği bir ortamda Darülbedayi içerisinde kurulan mûsikî şubesi, 1917’ de Dârülelhan adıyla Türk müziğinin bağımsız bir şubesi haline geldi.
- Kuruluşu, Kurtuluş Savaşı’nın zor şartlarına rastlayan Dârülelhan, 1923’ e kadar, hedeflerine ulaşamadı.

- Dârülelhan, öğretim kadrosu, öğrenci niteliği ve sayısı, derleme çalışmaları, nota ve mecmua yayımlarıyla en verimli dönemini 1923-1926 yılları arasında yaşadı.
- 9 Aralık 1926'da devrim niteliğinde bir müdaleyle kurumdan Türk mûsikîsi eğitimi kaldırıldı.
- Dârülelhan, Osmanlının son dönemleri ve Cumhuriyetin ilk yıllarında müfredatı, öğretim kadrosu, yetiştirdiği mûsikîşinaslarla *müzik eğitim tarihinde*; Şubat 1924'ten Şubat 1926'ya kadar toplam yedi sayı olarak yayımladığı Dârülelhan Mecmuası'yla, *mûsikî yayıncılığında*, önemli bir yer tutmuştur.

“Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Dârülelhan ve Mecmuası” ismiyle hazırlanan bu çalışma, bir dönemin müzik eğitim tarihinin ve müzik yayıncılığının aydınlatılmasına katkı sağlamış ve bu alandaki araştırmacılar için kaynak oluşturabilmişse memnun oluruz.

KAYNAKLAR

1. ARŞİV VESİKALARI

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İstanbul.

Tasnifin Adı: Maarif Nezareti Tedrisat-ı Aliye (MF.ALY)

121/79, 121/80, 121/55, 137/171, 149/76, 159/19, 160/22, 160/65

Tasnifin Adı: Dahiliye Emniyet-i Umumiye Asayiş Kalemi. (DH.EUM.AYŞ)
58/123

2. YASA ve YÖNETMELİKLER

“Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan Programı”, *Takvim-i Vekayi*, 29 Rebiülevvel 1335).

3. BASILI ESERLER

Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mûsikî ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, (c.5, 1216-1224). İstanbul: İletişim Yayınları.

Aksoy, B. (Ed.) (1999). “*Türk Müziğinin Avrupa Müziğine Etkileri*” Türkiye'nin Müzik Atlası. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.

Aktukay, Ü. (1984). *Enderun Mektebi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

And, M. (1964a). Antoine'in İstanbul'a Üç Gelişi. *Oyun*. İstanbul: S.17: 14-15.

And, M. (1964b). 50. Yılında Dârülbedâyi Üstüne Dağınık Notlar. *Oyun*. S.11: 18-22.

And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*. (1839-1908). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

And, M. (1994). *Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul : İletişim Yayınları.

Aracı, E.(2006). *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*.İstanbul:Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Ayvazoğlu, B. (1989). *İslam Estetiği ve İnsan*. İstanbul: Çağ Yayınları.

Baltacıoğlu, İ.H. (1972). *Türke Doğru*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Behar, C. (1990). *Ali Ufkî ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayınları.

Behar, C. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Behar, C. (1992). *Zaman Mekan Müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.

Canatar, M. (1997).’’ Şura-yı Devlet Teşkilatı ve Tarihsel Gelişim Üzerine Bazı Tespitler’’. *İlmi Araştırmalar*, S.5 (107-139).

.....*Dârülelhan Şuunu*.(1340). Dârülelhan Mecmuası. S.1: 38-43, 46. İstanbul

.....*Dârülelhan Şuunu*.(1340). Dârülelhan Mecmuası. S.2: 94-96. İstanbul

.....*Dârülelhan Şuunu*.(1341). Dârülelhan Mecmuası. S.5: 226-228). İstanbul

.....*Dârülelhan Şuunu*.(1341). Dârülelhan Mecmuası. S.6: 268. İstanbul

Ergin, O. (1939). *Türkiye Maarif Tarihi*. İstanbul: Osmanbey Matbaası.

Ergin, O. (1942). *Türkiye Maarif Tarihi*. İstanbul: Osmanbey Matbaası.

Ergin, O. (1943). *Türkiye Maarif Tarihi*. İstanbul: Osmanbey Matbaası.

Ergin, O. (1977). *Türkiye Maarif Tarihi*. İstanbul: Eser Matbaası.

Gazimihal, M.R. (1955). *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Gençer, F.(1994). Mûsikî Yayımcılığı. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. (c.5, 538-540). İstanbul: Ana Basım A.Ş.

İnalçık, H. (2009). *Devlet-İ Aliye*. c.1. İstanbul: İş Bankası Yayınları .

İrtem,S.K.(1999). *Osmanlı Sarayı ve Haremin İçyüzü, Müzik-i Hümayun ve Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Temel Yayınları.

Hanioğlu, M.Ş. (1992). *Batılılaşma*. Diyanet İslam Ansiklopedisi. (c.5, 148,152). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

İhsanoğlu, E., Şeşen, R., Gündüz, G., Bekar, M.S. (2003). *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*. İstanbul : İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA).

İpşirli, M. (1995). Enderun. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*. (c.11, 185-187). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Karal, E. Z. (1995). *Osmanlı Tarihi: Nizam-I Cedid ve Tanzimat Devirleri (1789-1856)* . (c.5).7.Baskı .Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

Koçu, R.E. (2003). *Hatice Sultan ile Ressam Melling*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Konyalı, İ. H. (1943). *İstanbul Sarayları*. İstanbul: Bürhaneddin Basım Evi.

Kosal,V.(2001). *Osmanlı 'da Klasik Batı Müziği* ,İstanbul: EKO Basım Yayıncılık ve Organizasyon Ltd. Şirketi.

Kösemihal, M.R. (1939). *Türkiye- Avrupa Mûsikî Münasebetleri*. İstanbul: Numune Matbaası.

- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (1983). Batılılaşma. *CDTA*.(c.1, 234,245). İstanbul: İletişim Yayınları.
-*Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Teşkili. (1333)*. Milli Talim ve Terbiye Cemiyeti Mecmuası. S.2: 79-80. İstanbul.
- Nutku, Ö. (1993). Dârülbedâyi. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*. (c.8, 515-516). İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Oransay, G. (1983). Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Mûsikîmiz. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* . Müzik İçinde (c.6, 1496-1509).
- Ortaylı, İ. (2008). *Osmanlı Sarayında Hayat*. İstanbul: Yitik Hazine Yayınları.
- Ozansoy, H.F, (1964) . *Dârülbedâyi Devrinin Eski Günlerinde*. İstanbul: Ak Kitabevi.
- Özalp, M.N.(1986). *Türk Mûsikîsi Tarihi-Derleme.*(I, 82-87) Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Özcan , N. (1993). Darülbedayi. *DİA*. (c.8, 518-520). İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, N. (2003). Mehter. *DİA*. (c. 28, 545-549). Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Paçacı, G. (1994a). Dârülelhan ve Türk Mûsikîsi ‘nin Gelişimi I .*Tarih ve Toplum* . İstanbul: S.121 (48-55).
- Paçacı, G. (1994b). Dârülelhan ve Türk Mûsikîsi ‘nin Gelişimi II .*Tarih ve Toplum* . İstanbul: S.122 (17-23).
- Paçacı, G. (1994c). Belediye Konservatuvarı. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. (c.2: 142). İstanbul: Ana Basım A.Ş.
- Paçacı, G. (1999). *Cumhuriyet ‘in Sesli Serüveni*. Cumhuriyetin Sesleri. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Pakalın, M.Z. (1993). *Osmanlı Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. c.1. İstanbul: MEB Yayınları.
- Popescu-Judet, E. (1998). *Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Rey, C.R. (Ed.) (1973). Konservatuar Hatıralarım. *Kuruluşunun Ellinci Yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı*. İstanbul. Orkestra Dergisi Yayınları.
- Sanal, H. (1992) .'Batılılaşma' VII:Mûsikî. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, (c.5, 182,186). Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Sanal, H. (1994). *Mehter Mûsikîsi*. İstanbul: MEB Yayınları.

- Say, A. (Ed.). (1998). *Türkiye'nin Müzik Atlası*. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.
- Sevengil, R. A. (1990). Dârülbedâyi Nasıl Kuruldu. *Argos*. İstanbul: (S.19) 80-82.
- Sevengil, R.A. (1959). *Opera San'atı ile İlk Temaslar*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Sevengil, R.A.(1962). *Türk Tiyatrosu Tarihi IV: Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1968) *Türk Tiyatrosu Tarihi V: Meşrutiyet Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Süleyman Cevad.(1338). Ali Rıfat Bey'le Mülakat. *Dergah*. İstanbul: S. 40: 55,57-59.
- Şükün, Z. (1996). *Farsça-Türkçe Lügat*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2003). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Topuzlu, C. (2004). *80 Yıllık Hatıralarım* .(4.Baskı). İstanbul: Topuzlu Yayınları.
- Üngör, E. N. (1977). Türk Mûsikîsinde Nota Yayımcılığı Yayımlar-Yayımcılar. . (Nota Basımında 100.Yıl) Özel Sayı . *Mûsikî Mecmuası*. İstanbul (No: 337).
- Zobu, V.R.(1977). *O Günden Bu Güne*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Zorlutuna, H. N. (1339). Dârülelhanda Bir Ders. *Süs*. S.27: 3-4. İstanbul.

EKLER

تکرار اصحاب تاریخی
۱۳۲۶

استیصال وولات ایچون سنلکو حصد
مروشدر . پوسته اجرته تابع آونهلردن
عدهسه اونوزغروش استیقا اولتور .

ماتک احبیه ایچون سنلکو
۴۰ تراشد

سنهس ۱۰ بارعدر

تقدیر و تشکر

دست مسید تمایمک برده رسمیه

[هرکومه نشر اولتور]

تاریخ تالیسی
۱۳۴۷

دارادارمه تنطق حصوات ایچون
حسبه عامه مشیریه صحت اولتور
حاجن و سروسی ۹۰۱ استاقور .

تالیس اولتور سنلکو حصد
سنهس تاریخی و دیگر علامتک
هرسهر حصد ایچون غروش آنور

طقوزنجیته بازارایرتسی ۲۱ ربیع الاول ۱۳۳۵ و ۲ کانون تانی ۱۳۳۲ نومردو : ۲۷۶۴

اوله جق آثار معتبره اقامه و مختلف درخده کی مکاتبک موسیقی پروغراملری تنظیم و نظارتہ اعطا و عنداللزوم موسیقی معلملری انتخاب وانها و دارالالحانک هرته بوجهسنی تنظیم و ترتیب ایلک و دارالالحانده مکمل برکنسخانه و برموز احداثیه بونلری ایلم معینه استفاده عمومییه کسانده بولدیرمق و الحاصل ملی موسیقی اندر اسدن وقایه ایتمکله بر ادبیات عثمانیه تک انقلاباتی شعروانشا ایله توأم بولمسی اعتباریه یقیندن تعقیب اضطرارنده بولتان عثمانلی موسیقیسنک زمانک ذوق و مزاجته کوره استحاله سنده ماهیت مخصوصهسنی محافظه په مقتدر صنعتکار یقیندر مکرده .

ماده : ۴ هفتهده بر و ایجابنده دهها زیاده موسیقی انجمنی اجتماعه دعوت ایدرک موسیقی په متعلق بالعموم مسائل علمیهنی مذاکره و قراره ربط ایدر بر مک و مقررات متخذهنی نظارتہ بیایدر مک و روزنامه مذاکرانی تمین و مسائل مختلفه په متعلق مذاکرانی تقدیم و تأخیر ومدت مذاکرهنی تمین و تحدید ایتمک و انجمن مذاکراننده بر مسئله علمیه تک حلتنده اختلاف و مشکلات ظهورنده خارجدن ارباب اختصاصی دعوتله مذاکرهده بولدیرمق و رأیبردن استفاده ایتمک ریاستک جمله وظائف و حقوق قدر خارجدن دعوت اوله جق ارباب اختصاص اششای مذاکرهده انجمن اعضاء اصلیهسی کی برر رأیه صاحب اولورلر .

ماده : ۵ رئیس تانی مقام ریاستدن حواله ایدیله جک مسائلک تدقیقات اولیهسنی ایفا و مذاکرانک اساسی احضار ورئیس اولک بولندینی زمانلرده انجمنه ریاست ایتمک و وظیفه لرله مکلفدر . انجمنک کتبات و وظیفهسی ریاست تانیجه ایفا ایدیلر .

ماده : ۶ انجمن رؤسا و اعضاءی رأیبرنده مستقل و هریری عثمانلی موسیقیسنک ترقیات و تکملاتی حفسده کی مطالعاتی باقریر مقام ریاسته بیایدر دهک مسئله تک انجمنده مذاکرهسنی طلب ایلک صلاحیتی حازدر .

ماده : ۷ مکاتبده موسیقی تدریساتک امر تقنینی انجمن طرفندن انتخاب ایدیله جک اوج اعضا میاندن نظارتجه تمین اوله جق ذوات طرفندن فخری اوله رق ایفا ایدیله جکدر .

ماده : ۸ موسیقی انجمنی رؤسا و اعضاسنک وظیفه لرلی فخریدر . اجتماع ایچون طرف ریاستدن وقوعه جق دعوته مددرت مشروعه په مستند اولقسزین اوج دفعه متوالاً اجابت ایمان اعضا مستفی عد ایدیلور . انجمن اعضاسنک دارالحانده مملکک درعهده ایلمی مجازدر . آنجق مملکک ایدن اعضاسنک انجمن مقرراتنه تماماً تطبیق حرکت ایتمی مشروط و معلمین ساثره تک تابع اولدینی اصوله مطاوعتی مجبوریدر .

موسیقی انجمنی و دارالالحان تعلیماتنامہسی ایله دارالالحان پردر می

مربوط موسیقی انجمنی و دارالالحان تعلیماتنامہسی ایله دارالالحان پروغرامی لایحه لرینت موقع تطبیقہ وضعی شورای دولت و مجلس و کلا قراریه تنسیب اولمشدر .

بواراده سینک احسانه معارف ناظری مأموردر .

۷ ربیع الاول ۱۳۳۵ ۱۹ کانون اول ۱۳۳۲

حریبه ناظری بجزیه ناظر وکیل شیخ اسلام سدر اعظم اور
خواجه ناظری و عدلیه ناظر وکیل داخلیه ناظری و مالیه ناظر وکیل خیل
معرف ناظری و پوسته و تلفراف ناظر وکیل نامه ناظری و اوقاف مایون ناظر وکیل احمد شکری عاسی
تجاوت و زراعت ناظری و شورای دولت رئیس وکیل احمد نسبی

موسیقی انجمنی و دارالالحان تعلیماتی

برنجی فصل

موسیقی انجمنی ایله دارالالحانک ، مقصد تالیسی

ماده : ۱ موسیقی صنعتک علمی بر صورتده تعلیم و تدریسی و موسیقی په مائد آثار معتبره اسلافک نشر و احیاسی مقصدیه معارف عمومیه نظارتجه ارباب علم و اختصاصدن مرکب بر موسیقی انجمنی تشکیل (و دارالالحان) تالیسه برده موسیقی مکتبی کتبات اولمشدر .

ماده : ۲ موسیقی انجمنی معارف نظارتجه منتخب بر رئیس و بر رئیس تانی ایله مناسب مقدار اعضاءن مرکب فخری بر هیئت علمیه دره .

ماده : ۳ انجمنک وظیفه اساسیهسی موسیقی صنعتک مکاتبده علمی بر صورتده تعلیم و تدریسی ایچون (ادوار) تمیر ایدیلان واسکی موسیقی کتابلرینده محرر بولتان احکام و قواعدی جمع و تالیق ایله نظریات شکننده تعلیم و اصول تقنینک قواعد ایقاعیه دائره سنده اجرا اولمسی اسبابنک استحصالتہ نوسل لزومه کوره آیده ویا ایکی آیده بر رساله موقته نشر ایتمک و آثار معتبره اسلافک نشر و احیاسه دلالت ایلک و دارالالحان ، ده موسیقی صنعت تقیسه سک قواعد و غوامضه واقف مقتدر معلملر یقیندر مک و الیوم مکاتب رسمیهده تعلیم ایدیلان موسیقی آتاری بابتدقیق بونلر میاندن قواعد علمیه په موافق اولمسیان آتاری درس پروغراملریندن طی و اخراج و برینه حیات ملیه تک تعالیسنه خادم

ایکنجی فصل

دارالالحان

ماده : ۹ دارالالحان دوت سنفل بر مکتب اولوب پروغرامی موجهه تدریسانده بولمحق و تاریخ شناسی و موسیقی نظریاته واقف و بسته تنظیمه مقتدر و حقیق صنمکار نامی احرازه شایسته معلم و معلمه بشدیره جکدر.

ماده : ۱۰ دارالالحان ذکور و اناثه مخصوص اولمق اوزره ایکی قسم اولوب هر قسم آیری آیری بنارده بولمحق جقدر . دارالالحانک مدیر و مدرسی معلم و معلمه لری موسیقی انجمنی طرفندن انتخاب و مقام نظارتجه تعیین ایدیلیر .

ماده : ۱۱ (دارالالحان) که سنه درسیه طقوز ایدن عبارتدر .
ماده : ۱۲ موسیقی انجمنجه و بریه جک قرار اوزرینه مکتبجه لزوم کوریلان موسیقی آلات و ادواتی نظارتجه تدارک ایدیلور . وطنه لزوم کوریه جک موسیقی آتارینک اساسلری انجمنجه احضار و انجمنک مهر رسمی ایه تخمیم و تصدیق ایدلرکن سکره نظارتجه تقدیم و لدرق انجمنک نظارتی تختنده طبع و نشر اولتور .

ماده : ۱۳ شرائط لازمینی حائر اولان شاکر ایدن کرک مبتدی اولسون کرک آز جوق موسیقی به آشنا بولنسون اجرت تحصیله اوله رق هر سنه درسه ایدلرکنه ادم غنائی آلتونی آله جقدر .

ماده : ۱۴ جمه کونلری ایه اعیاد ملیه و ایام رسمیه مکتب تعطیل ایدیلیر . یالکنز عمومی پروازله و بریه جک قونسر و قونفرانسره مخصوص اولمق اوزره جمه کونلری مکتبک قونسر سالونی کشاد اوله بیلیر .

اوجنی فصل

مدیر و مدیره وظایف

ماده : ۱۵ دارالالحان مدیر و مدرسی کندیلیرنه طأد قسملره منحصر اولمق اوزره مکتبک اداره عمومی سنیدن برنجی درجه ده مسئولدر . مأمورین و مستخدمین موجوده تک حسن ایشای و وظیفه اجرایی اسبابنه و مکتبک تأمین انتظام و ترقیسنی کافل تدابیره توسل ایتک و مکتبک احوال عمومی بیلرک ترتبات مکتبسنی و درس پروغراملرینک حسن تطبیق ایدیلوب ایدلرکنی اسباب موجهلی بر جدول ایه هر اری باشنده موسیقی انجمنی ریاسته ده ارسال ایتک و وظیفه لریدر .

ماده : ۱۶ مدیر و مدیره کتبخانه و موزه ایه آلات و ادوات تدریسه تک حسن صورتله محافظه ایدیلوب ایدلرکنی متادیا قشیش و بونی تأمین متعلق تدابیری اتخاذ ایلر . مأمورین و مستخدمیندن برینک ایشای و وظیفه ده قصورینی مشاهده ایلدیکی و اخطارات لازمه ده بولمحق تأثیرینی کورمیدیکی قدریده تعیین ماده ایدلرک کینیتی موسیقی انجمنی ریاسته بیلدریر . معلمین ایه طلبه تک دوام جدوللرینی تنظیم ایه هر اری نهایتده انجمن ریاسته کوندرمک و مکتبک داخلنده آداب عمومی تک محافظه سنه دقت و عملیاتنامه احکامنه رعایت ایتیمان طلبه به اخطارات لازمه ده بولمحق و اخطاراتی اسفا ایلسانلری و مکتبک انتظامی اخلال ایدلری برنجی دفعه سنده اوکونکی درسدن محروم ایتک و تکرری حالده همه حال انجمن ریاسته بیلدرمک و مکتبک طهارت و نظافتنه فن دآرئه سنده یک زیاده دقت ایتک دخی مدیر و مدیره تک جمله وظایفنددر .

دره نچی فصل

بله خنده در

ماده : ۱۷ (دارالالحان) قید و قبول ایدیلرک طلبه و طالباتک

کرک موسیقی به استعدادی و کرک عالمه جه مضبوط الحان بولنسی کمال ایه تبه نظر دقت و اعتنا به آله جقدر .

ماده : ۱۸ موسیقی طبیعی ایکی قسمدر . برنجیسی مبتدی و ایکنجیسی آز جوق موسیقی آشنا اولانددر .

ماده : ۱۹ آز جوق موسیقی به آشنا اولوبده کمال تحصیل مقصدیه مراجعت ایدن طلبه ده انجمن حضورنده بالامتحان درجه اهلیت و ایتیه مناسب بر صنفه قید اولتور . و بونلر ایچون آریجه درس ساعتلری تقریبی ایدیلیر .
ماده : ۲۰ دارالالحان کیره جک مبتدی طلبه ابتدائی کمال تحصیل تصدیق نامه سن حائر اولمق و سآ خواننده لر ایچون اون بئین باشندن آشای و سازنده لر ایچون بکری باشندن متجاوز بولمق لازمدر .

ماده : ۲۱ دارالالحانک کرک ذکور کرک اناثه قسمنده درجه تحصیل پروغرام عیندر .

ماده : ۲۲ معاینده اناثه وجود ایتیمان طلبه اوکونکی درسدن محروم ایدیلیر .

ماده : ۲۳ آداب عمومی به مخالف حرکتده بولانلر حقنده هیچ بر عذر و بهانه قبول و مسامحه نجویز ایدلر . و بویکیرک انجمن قراری و نظارتک تصویبیه قیدلری ترقین اولتور .

ماده : ۲۴ مکتبک اداره داخله سنه مخصوص عملیات احکامنه مخالف حرکتده بولان طلبه حقنده مکتبک مدیر و یا مدرسی طرفندن تنظیم ایدیلرک راپور اوزرینه تحقیقات لازمه اجرا ایدیلرکن سکره انجمنک و بره جکی قراره کوره معامله ایفا اولتور .

ماده : ۲۵ (دارالالحان) مکتب دروننده ترتیب ایدیلرکی قونسرلره طلبه سنی اشتراک ایدیلرکم حقیق حائر ایه ده تیارو و سآره کچی عمومی محارده ترتیب ایدیلرکی قونسر و قونفرانسره طلبه سواق ایدیلرکی .

ماده : ۲۶ کرک ذکور و کرک اناثه طلبه بدت تحصیله لری ظرفنده هیچ بر رده عمومی قونسر و بره جکی کچی اجرت مقابلنده هیچ بر عجله دخی سازنده و خواننده تک ایدیلرکی جکدر .

بشنی فصل

فصل عمومی هیئتلی

ماده : ۲۷ (دارالالحان) مصنفات تدریسه و آثار ممبره ندیه تک انتشاریه خدمت و موسیقیتک اسلوب علمیه بیلرک آنازک تعییننه دلالت ایتک اوزره مهارت و معلومات صاحب ارباب صنعتدن و موسیقیتک تعالیسنی آرزو ایدن ذوات سازنده ذکور و اناثه مخصوص ایکی فصل عمومی هیئتی تشکیل ایدیلر . بو هیئتلر هفته ده ایکی دفعه منتظماً اجتماع ایه موسیقی آثار نفیسه سنی تعلیم ایدلر . و ایجابنده قونسر و برلر . فصل عمومی هیئته داخل اوله بیلرک ایچون ارباب هنر و معرفندن اولمق و حیثیت و اعتبار اصحابندن بولمق لازمدر .

ماده : ۲۸ فصل عمومی هیئتلرینک عددرلی یوز بکرمیشلری تجاوز ایتیز . هر ایکی هیئت عین آتاری عین پروغرام داخلنده تعلیم ایدلر .

ماده : ۲۹ عندالایجاب مکاتبده موسیقی مملکتکری ایچون اجرا قلنه حقیق مسابقه لره خارجدن مراجعت ایدلرله اهلیتجه عینی بولان و فصل عمومی به مداوم اولان ذوات ترجیحاً معلم و معلمه لکه تعیین ایدیلیر .

ماده : ۳۰ فصل عمومی هیئتلرنده مخصص و معین معاشلرله مأموریتلری معارف نظارتجه مصدق بر معلم اول ایه بر عمومی صولفز معلمی و فصل عمومی معلم نایسی ایه آریجه بر فصل عمومی نوبه معلمی

ماده: ۳۱: فصل عمومی به هفتدهه ایکی دفعه منتظماً دوام ایلدنر اون بش غروش حق حضور آیلر .

ماده: ۳۲: فصل عمومی هیئتربنک و بره چکی فونسیر حسابات صافینک دبی دارالاحلان کتبخانه و موزه سی ایچون تفریق ایلدنر صکره متبایینتک لصفی فونسیر و برن فصل عمومی هیئت توزیع و نصف دیکری خزینیه به ایراد قید ایلدیلر . بو کتبخانه دارالاحلان و فصل عمومی مصلی ایکیشر و دیکرلری بر حصه آیلر . مصل اول فونسیر داخل اولمیدنی حالده بیه هر نوزیمده حصه داددر .

ماده: ۳۳: فونسیرلرده ترغائت اداره سی ایچیسون (سر آهنگ) وظیفه سی اوتوزنجیمی ماده دهه بیس اولمیدنی وجهه اساساً (مصل تاز) عمومی صولفز مصلی) نه عائد ایسه ده بعض آتارک حائز اوله جنی خصوصیت اعتباریه (سر آهنگ) وظیفه سی موسیقی انجیمی قراریه مصلیندن بر دیکرینه تودیع ایلدیلیر .

آلتجی فصل
کتبخانه و موزه

ماده: ۳۴: کتبخانه به وضع ایلدیلرک آثار موسیقی انجمنجه بعدالتدقیق انجمن مهر رسمی ایله تخیم و طرف ریاستدن دخی امضا ایلدنرک صکره طاقم طاقم حفظ و آثار مذکورنک صورت مصدقعلری استفاده عمومی به وضع ایلدیلیر .

ماده: ۳۵: (دارالاحلان) کتبخانه وضع ایلدیلرک آثار انجمنک رساله موقوته سی ایله بیدرنی نشر ایلدیلیر .

ماده: ۳۶: هر نه صورتیه اولور ایسه اولسون کتبخانه دن هیچ بر اثر خارجه بیقاربه مار و کیمسه به اعطه ایلدیلرک و فروخت اوله مار . آثار موجودنک حسن محافظه سندن مدر مکتب و کاتب مسولدر . سرف و ضیاع وقوعنده حقارنده تعینات قانونیه ایضا ایلدیلیر .

ماده: ۳۷: موزه بیدیه (دارالاحلان) بودجه سنک متفرقه ترتیبندن تأسیس ایلدیلیر . بالاده بیسان اولنان واردات و خارجدن وقوعبوله جنی تبرعات موزنک اساس حاصلاتی تشکیل ایلر . موزه ایچون تخصیص اولنان مبلغ هر نه نام ایله اولورسه اولسون ماضع لهندن بشفه بر محله صرف اوله مار .

ماده: ۳۸: موسیقی انجیمی مرفقیله طبع ایلدیلرک موسیقی آثارک فروختندن منحصلا واردات کتبخانه و موزه به تخصیص اولنور .

ماده: ۳۹: کتبخانه و موزه ایچون وقوعبوله جنی سرفیات موسیقی انجیمی قراریه اجرا ایلدیلیر .

پدنجی فصل
امتحان

ماده: ۴۰: (دارالاحلان) ده نای و طنبور و کمان و سینیه کانی و کانیچمه وعود و قانون و لاوطه و سنبلور و قسم و دف و هارپ و ویولونسل و آلتو و ویانو دیلان موسیقی آلاتیه غنا تعلیم ایلدیلیر . بوموسیقی آلاتنک مصلی موسیقی انجمنجه انتخاب اولنور . و کندیلرینه ساعت حسابیه مناسب اجرت تعلیمیه وریلیر .

ماده: ۴۱: موسیقی تعلیمنده (دارالاحلان) ده منصور آهنگی قبول اولنشددر .

ماده: ۴۲: (مبحث صوت و تاریخ عمومی موسیقی و صولفز) درساری عموم طلبیه وریلیر . آلتجی موسیقی آلتی ایچون دت طلبه برطاقم اعتبار اولنور . دوتبرک هر ردردی ایچون آری مصل تعیین اولنور .

ماده: ۴۳: آلات موسیقیه طلبه سه ماهین آری آری بر جازیک ساعت درس ویرمکه مکلفدر . بواصول خواننده مکملینده بولان طلبه دهه ناملدر .

ماده: ۴۴: ددر طلبه دن مرکب اولان طاقارده طلبه دن بری ویا ایکیسی درسده موجود بولمیدنی قدرده بیه مصل او ساعتی اولون دوام ایتمش اولان طلبیه حصر ایلر .

ماده: ۴۵: مصلینک مکنته برنجی دفعه عدم دوا امرلنده معائنندن قسطالوم اجرا ایلدیلیر . ایکنجی دفعه سنده قسطالوم اجرائیه برابر مدیرتجه اخطارات لازمه ده برلیلور . عدم دوام برآی طرفنده اوج دفعه تکرر ایلدیلر قدرده کیفیت مدیرتجه موسیقی انجیمی ریاسته یلدریلیر .

ماده: ۴۶: مصلین مکتب دوه ننده اجرتن و اجرتسز خصوصی درس ویرمضار .

ماده: ۴۷: (کاتب) مکتبک معاملات تحریریه سندن مشول اولوب وظائفی بر وجه آتیدر :

مکتبه عائد هر نوع محدرات رسمیه تی تسوید و تنظیم ایتمک و کتبخانه و موزه دفترلری طوبقی و موجود آثارک حسن محافظه ست دقت ایتمک و موسیقی انجمنجه تودیع ایلدیلرک آثاری ترجمه و دوام زورنلاری تنظیم ایله مدیرتیه اعطا ایتمکدر . اثاث قلمسند عین وظائفه مکلف برده کاتب استخدام اولنور .

ماده: ۴۸: (حساب مأموری) مکتبک بصوم معاملات حسابیه سنده مقام نظارته قارنی مسولدر . انجمنجه اخذ و اشتراسنه لزوم کوسریلان لوازم و اثاث و ادوات بیه انجمندن تمین ایلدیلرک بر هبأه مخصوصه ایله برلکده مابینه ایدر . مکتبک معاش بوردرولری تنظیم و معاشانی بالاخذ توزیع ایدر . مدیریتدن آله دخی امر اوزرینه تسدالوم اجرا ایلر . بو وظیفه عندالایجاب کتابتیه توجیه اوله یلیر .

ماده: ۴۹: (سر خدمه) مکتبک نظافتدن و موسیقی آلتی ایله مکتبک اساس و لوازمک حسن محافظه سندن مسولدر . مدیریتدن آله جنی اواصری اجرا و مکتبکدن بایله جنی محدرات رسمیه تی محله ایصال ایدر و مکتب خدمه لرینک وظائفنک حسن ایفاسته دقت ایلر .

سکزنجی فصل
امتحان و شهادتنامه

ماده: ۵۰: برنجی امتحان مکتبک کنادندن اوج آی و ایکنجیسی آلتی آی و اوجنجیسی طقوز آی نهاینده اولنق اوزره موسیقی انجمنجه منتخب و نظارتجه مأموریتلری مصدق بیز و بیزه لر حضورنده و انجمنجه مرتب پروگراملر داخلنده هر سه اوج دفعه امتحان اجرا ایلدیلور .

ماده: ۵۱: مبحث صوت و تاریخ عمومی موسیقی درساری ده داخل اولدنی حالده علی الموم امتحانلر شفاهدر بالکر (صناعت نالیف) امتحانی هم شفاهی هم تحریری اوله رق اجرا ایلدیلیر .

ماده: ۵۲: (صناعت نالیف) امتحاننده طلبیه به ایراد اوله جنی سواهلر پروگرامه توفیقاً مصلین طرفندن تنظیم و انجمنجه تصدیق اولنان فهرستدن مکتب مدیری ویا مدیرمسی و مصلینک اتفاقیه انتخاب اولنور و سواهلرک تدریساندن بقی استفاده اولدنی ارانه و اثبات ایده جنک بر سورنده ترتینه دقت ایلدیلیر .

ماده: ۵۳: هر سه اجرا اوله جنی اوج امتحانک ایکیسی خصوصی

بری عمومی امتحان عد ایدیلیر . خصوصی امتحانلر ائناسنده مکتب تمطیل ایدیلر . خصوصی امتحانلرده قرآیلان نومرولر شاکردانک سنه اورته سنده کی درجات تحصیله سنه وقوف ایچن مکتبجه قید و تسجیل ایدیلیر. عمومی امتحان نومرولرینه تأثیر اوله ماز.

- ماده : ۵۴ امتحانلرده قرآیلان نومرولر کدرجاتی بروجه آیدیر .
- ۱۰ - ۹ علی الاعلی
 - ۸ - ۷ اعلا
 - ۵ - ۶ وسط
 - ۴ و اشاعیسی ضعیف

ماده : ۵۵ هر سنه امتحانلری متعاقب مدیر و معدره مکتب طلبه نیک کی سله ترقیع نومرولری و صفده قاچقی چقدیقنی مین اوج نسخه جدول تنظیم و ذات و مکتب مهر لره تخیم ایدکن سکره انجمن ریاسته اعطا ایلر . ریاست برنسخه سی انجمنه اعطا و دیگرخی مکتب مدیریته اعاده اوچنجیسی مقام نظارنه تقدیم ایلر .

ماده : ۵۶ نهادنامه لر نمونه سی وجهله تنظیم بمعامله تصدیقیه سی ختام بولدقن سکره انجمنه توزیع اولتور .

ماده : ۵۷ شهادت نامه لر حک و سیلتیدن عاری اوله جقدر .

طغوزنجی فصل

واد منفیره

- ماده : ۵۸ (دارالالخان) ده طوبیه جق دفتر لر بروجه آیدیر :
- ۱ - کتبه دفتری
 - ۲ - یوقلمه
 - ۳ - امتحان
 - ۴ - کتیخانه
 - ۵ - موزه
 - ۶ - مکتب تاریخیجه سی

ماده : ۵۹ مکتبه تعلیم ایدیلان موسیقی آلتندن (پیانو و هارپ و ویولونسل) دن ماعداسی طلبه کندیلری کتیروب کوتورولر طلبه تعلیم ایدجکی موسیقی آلاتی خارجدن اشترا ایدوب مکتبه سرخدمه به تسلیم ایله حفظ ایدیر. بیلیر .

ماده : ۶۰ انان طلبه نیک استراحت سالونه معلمین دخی داخل اولدیقی حالده هیچ بر ارکک کیره من .

ماده : ۶۱ مکتبک دیوانخانه سنه معلق جدولده هر کونک درس ساعتی و درس مذکورده معلمینک اسامیسی درج ایدیلیر .

ماده : ۶۲ تعلیمات نامه نیک طلبه به احوال دیوانخانه ده تملیق ایدیلر جقدر .

دارالالخان پرورشخانی

برنجی صنف

- ۱ - مبحث صوتدن معلومات اوله .
- ۲ - (موسیقی حروفی : نوطه) نیک طرز تحریر و قرائتی و موسیقی حروفی اناختارلره (غام تا نورل) و (غام موده ره) تعریفاتی و عثمانی موسیقیسنده مستعمل برده لرک اسامیسی ایله چاریک سسلر حقدنه معلومات کافیه .
- ۳ - ضرب و موسیقی اصول و اوزان تعریفاتی و موسیقی حروفک صورت تطبیق ، صوفیان ، دوک ، آغیر دوک ، چفته صوفیان ، آقصاق ، آغیر آقصاق ، آقصاق سماعی ، بوروک سماعی ، والس ، اوفر ، دورهندی ، دورروان و زتلرنیک تطبیقات عملیه سی .

- ۴ - الهیات و آیین شریف .
- ۵ - موسیقی تاریخ عمومیسندن معلومات اوله .
- ۶ - سازلر ایچون برنجی سنه (موسیقی ائله سی : متود) .

ایکنجی صنف

- ۱ - مبحث صوتدن معلومات متممه .
- ۲ - مقامات اساسیه و منفرداتی - حقدنه معلومات کامله ، مقاماتک (موسیقی حروفی : نوطه) ایله طرز تحریری .
- ۳ - جفته دوک ، چنبر ، فاخته ، دور کبیر ، رفتان اوزانی ایله بونلرک هیاه مجرعه سندن تشکیل ایدن (زنجیر) وزنی و (اوسطه فرنکچین ، لیک فاخته ، فرع خفیف ، نیم ثقیل ، محس ، نیم دور) اوزانک تطبیقات عملیه سی و موسیقی حروفی ایله طرز تحریر و قرائتی .
- ۴ - (کبری = مازور) (سغری = مینور) قواعدی و (آرمونی) مبادیس (فا و دو) اناختارلری و (صناعت تألیف = بسته کارلق) حقدنه معلومات اوله .
- ۵ - تاریخ عمومی موسیقیدن معلومات مفصله .
- ۶ - الهیات و آیین شریف .
- ۷ - سازلر ایچون ایکنجی سنه (موسیقی ائله سی = متود) .

اوجنجی صنف

- ۱ - مبحث صوتدن معلومات کامله و آلات مخصوصه ایله تطبیقات قیه .
- ۲ - ضربین ، رمل ، ثقیل ، هاوی ، ضرب فتح و زتلرنیک تطبیقات عملیه سی .
- ۳ - مختلف اناختارلره موسیقی قرائتی و اناختارلرک آلاتره موسیقی به صورت تطبیق .
- ۴ - آرمونی حقدنه معلومات متممه .
- ۵ - (صناعت تألیف = بسته کارلق) قواعدی .
- ۶ - مفصل موسیقی تاریخ عمومی و تراجم احوال .
- ۷ - الهیات و آیین شریف .
- ۸ - سازلر ایچون اوجنجی سنه (موسیقی ائله سی = متود) .

دردنجی صنف

- ۱ - اوج سنه طرفنده تعلیم اولتان موسیقی اوزانی ایله تألیفات .
- ۲ - موسیقی تاریخ عمومی حقدنه معلومات و تدقیقات مکمه .
- ۳ - (صناعت تألیف = بسته کارلق) حقدنه معلومات مفصله .
- ۴ - (آرمونی حقدنه) معلومات مفصله .
- ۵ - سازلر ایچون دردنجی سنه (موسیقی ائله سی : متود) و احوال .

۹۱۰۰ عمومی

- مجلس ائتمک ۲ کانون اول ۳۳۲ تاریخی بازار ایتدی دورته سید
- ۱ - سنه حایه ژاندارمه بوجه سنه تقصیسات فوق العاده علاوه حقدنه قرار مروت .
 - ۲ - سنه حایه برسته و نقره و تلفون بوجه سنه تقصیسات فوق العاده علاوه حقدنه قرار مروت .
 - ۳ - ۳۳۱ سنه سی ماله بوجه سنه بیس میلیون فروش علاوه حقدنه قرار مروت .
 - ۴ - منطقه نظام مسیله فوله تدبیر ایدیلان لایحه قانونیه .
 - ۵ - سنه حایه ژاندارمه بودجه سنه تقصیسات منقشه علاوه حقدنه لایحه قانونیه .
 - ۶ - سنه حایه ماله بوجه سنه بر میلیون فروش علاوه حقدنه لایحه قانونیه .
 - ۷ - حرکدوای مدتیجه ممانته اجرا لئان شایم حقدنه لایحه قانونیه .
 - ۸ - حرکدوای مدتیجه مجلس عمومی مأمورین دستخطین معادله اجرا قلنه جق شایم حقدنه لایحه قانونیه .

محمد حاکم

Ek 2. Darüelhan Külliyyatından Bir Örnek

دارالاحكام كلياتي

بومردان

۱

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين
والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين
الذين هم خاتم النبيين
مبشرين ونذيرين
والله اعلم
بما يعلنون

مشهد عربستان مسترغ
زنجفیر ایفستانتگاه



ذالجزال الحاندا مدينتك المين طريف فذلک دقيوق و فبومردان اذليشدار

ميتاقه ۵ بومردان

دارالاحكام كلياتي

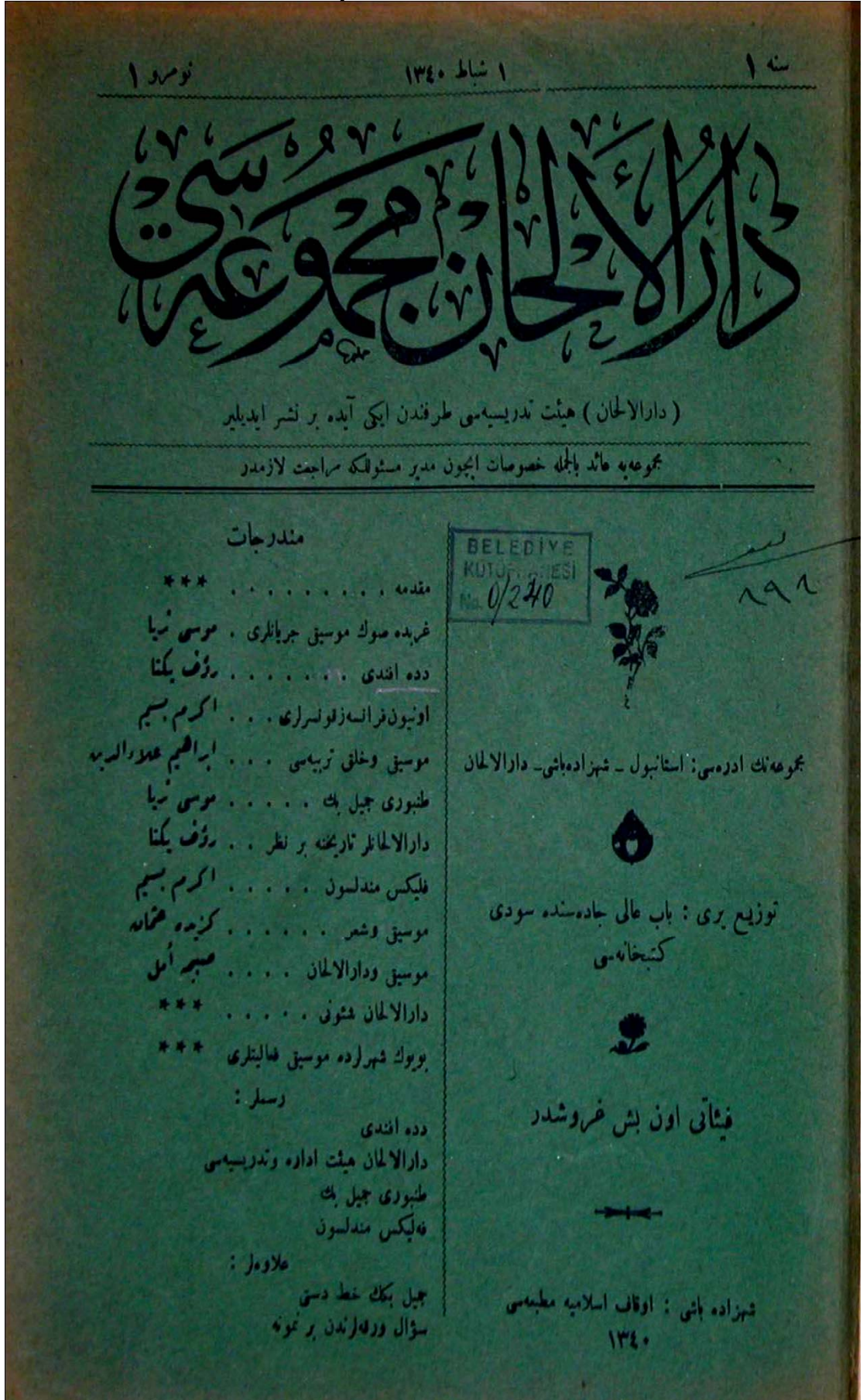


مشاعران (مقامندو) (زنجیر) ابقاعنده (مربع) بسی : های سدا آغانا

[4/4]

وای سدا آغانا
 شای که خنک
 شای که خنک
 بار بار
 شای که خنک
 ما او
 شای که خنک
 شای که خنک

[] آهسته کی میرنگ (صاعه) آبا بر درجه (رقی) مزبور، آهسته کی میرنگ ده (عود) آبا بر درجه (ضیف) مزبور کوسر.



دارالالحان

(دارالالحان) هیئت تدریسی طرفدن ایکی آیده بر نشر ایلدیلر

بجوهه یه مائد بالمله خصوصیات ایچون مدیر مسئولکه مراجعت لازمدر

مندرجات

- غریبه بوکونکی اوپه را حیاتی . موسی شریا
- دده افندی رؤف یکننا
- روس موسیقیسنه بر نظر اکرم بسیم
- عطری معطل افندی روشی فرید
- دارالالحانلر تاریخچه بر نظر رؤف یکننا
- فلیکس مندلسون اکرم بسیم
- زویه موسیقیه معلم احمد فنانه
- نورکیاده ایک فونو و آتور کزیزه شفیق
- موسیقی و مکتب صلح البریه عالمه
- دارالالحان ششون ***



بجوهه نك ادرهسی : استانبول - شهزاده باشی - دارالالحان



توزیع بری : باب عالی جاده سنده سودی
کنتخانهسی



فیثائی اون بش غروشدردر



شهزاده باشی : اولف اسلامیه مطبعهسی

۱۳۴۰

دارالالحان

(دارالالحان) هیئت تدریسیہ سی طرفدن ایکی آیدہ بر نشر ایدیلیر

مجموعه به قائد باجله خصوصات ایچون مدیر مشولله مراجعت لازمدر

مندرجات

- مملکتیزده اوپهرا موسی نریبا
- دده اندی رؤف بکنا
- تزیه موسیقیه احمد خنار
- فلیکس مندلسون اکرم بسیم
- ملی موسیقی خلیل بریغ
- تورک موسیقی و صنعتکارلر کزیم شفیق
- موسیقی ده برساندر شاذیه
- ***
- دارالالحان ششونی ***



۱۹۸

مجموعه نیک ادره سی : استانبول - شهزاده باغی - دارالالحان



توزیع بری : باب عالی جاده سنده سودی

کتابخانه سی



فیثانی اون بش فروشدر



شهزاده باغی : اوقاف اسلامیہ مطبعه سی

۱۳۴۰

دارالالحان مجمع علمی

(دارالالحان) هیئت تدریسیہ می طرفدن ایکی آیدہ بر نشر ایدیلیر

مجموعہ ہ قائد بالجلہ خصوصات ایچون مدیر مسئولہ مراجعت لازمدر

مندرجات

- مکتب موسیقیندہ نجد احتیاجی موسی نریا
- فلیکس مندلسون اکرم بسیم
- اثر موسیقیدہ ملیت محمود راقب
- دہدہ افتدی رؤف بلکنا
- فرانسہدہ عصری موسیق جمال رشید
- موسیقی وشعرده وزن مسعود جمیل
- موسیقی معلملر و موسیقی تدریساتیز فہلیل بریق
- دارالالحان شتونی ***



مجموعہ تک ادرمی: استانبول - شہزادہ باشی - دارالالحان



توزیع بری: باب عالی جاہہ سندہ سودی
کتابخانہ می



فیثائی اون بش غروشدرد



شہزادہ باشی: اوقاف اسلامیہ مطبعہ می
۱۳۴۰



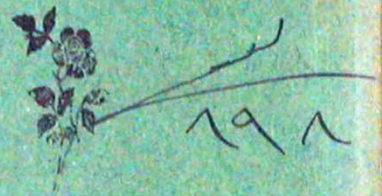
دارالالحان

(دارالالحان) هیئت تدریسی طرفدن ایکی آیده بر نشر ایدهلیر

مجموعه به قائد بالمله خصوصات ایچون مدیر مسئوله مراجعت لازمدر

مندرجات

- صوتی موسیقی موسی نریبا
- دده آندی رؤف بکنا
- شرقیلر علی اکرم
- عالم موسیقیده اوج ضیاع محمود رافب
- مودرن موسیقی آکلامی بولری فراج آفکدرمانه
- اورکترانه در ***
- تربیه موسیقی معلم احمد فخر
- لیان اجنبی احتیاجی خلیل بدیع
- دارالالحان شئون ***



مجموعه نك ادره سی: استانبول - شهزاده باشی - دارالالحان



توزیع یری: باب عالی جاده سنده سودی کتبخانه سی
بایزیددر شاملی اسکندر نجارخانه سی



فیثائی اون بش غروشددر



شهزاده باشی: اوقاف اسلامیة مطبعه سی

۱۳۴۱



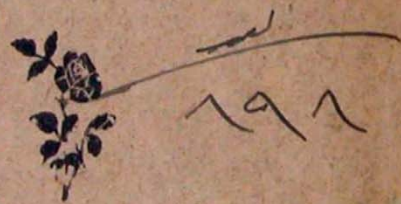
دارالالحان

(دارالالحان) هیئت تدریسیه سی طرفدن ایکی آیده ر نشر ابدیلیر

مجموعه به طائد بالمله خصوصات ایچون مدر مشولله مراجعت لازمدر

مندرجات

- استقلال مارشی موسی شریا
- دده افندی رؤف بکنا
- تربیه موسیقیه احمد مختار
- اورکسترا نهدر؟ ***
- موسیقی لفتی احمد مختار
- زاق تیونک کان تکنیفی اکرم بسیم
- دارالالحان شتونی ***



مجموعه نك آدره سی : استانبول - شهزاده باشی - دارالالحان



توزیع یری : باب عالی جاوه سنده سودی کتبخانه سی
بازیدده شاملی اسکندر نجارخانه سی



فیثانی اون بش غروشد



شهزاده باشی : اوقاف اسلامیه مطبعه سی

۱۳۴۱



260/a

نومرو ۷

۱ شباط ۱۹۲۶

۲ سنه

دارالاحسان مجلہ

(دارالاحسان) هیئت تدریسیہ سی طرفدن ایکی آیدہ بر نشر ایڈیلیر

مجموعہ به قائد بالجله خصوصات ایچون مدیر مسئوله مراجعت لازمدر

مندرجات

- ایست اکرم بسم
- دده افندی رؤف یکننا
- اورکسترا نه در؟ ***
- تربیه موسیقیه معلم احمد مختار
- انکلیز موسیقیسی اکرم
- دارالاحسان شئون ***



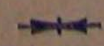
مجموعه نك آدره سی : استانبول - شهزاده باشی - دارالاحسان



توزیع یری : باب عالی جاده سنده سودی کتبخانه سی
بایزیده شاملی اسکندر تجارخانه سی



فیثائی اون بش غروشدر



شهزاده باشی : اوقاف اسلامیہ مطبعہ سی
۱۹۲۶