RAUF YEKTA'nın

Fransızca Musiki Yazıları

(Fransızca Metinlerin Tıpkıbasımı ile)

Hazırlayan: Dr. İlhami Gökçen

İÇİNDEKİLER

Sunuş / **Prof. Dr. Nevzat Atlığ**..5

Önsöz / **Dr. İlhami Gökçen**..7

Rauf Yekta'nın Fransızca Musiki Yazılarının Açıklamalı Bibliyografyası..9

RAUF YEKTA'nın Fransızca Musiki Yazıları

Nihavend Makamında Peşrev'in Bestecisi.. 25

Doğu Musikisi: Doğu Makamları.. 41

Doğu Musikisi: Hicaz Makamında Semai.. 51

Majör Gam'ın Gerçek Kuramı.. 65

Çevirilen Yazıların Fransızca Metinleri Tıpkıbasımları

Le compositeur du Pechrev dans le mode Nihavend.. 81

Musique orientale: Le mode Nihavend.. 86

Musique orientale: les modes orientaux.. 87

Musique orientale: Pechrev dans le mode Ouchak (Tanburi Osman Bey) . . 93

Musique orientale: Pechrev dans le mode Paucelik (Dr. Suphi Ezgi)..93

Musique orientale (Le Semai dans le mode Hidjaz)..94

La vraie theorie de la gamme majeure..99

Pechreve dans le mode Rast (Yusuf Paşa)..112

Pechreve dans le mode Yeguiah (Osman Bey)..113

Pecheve dans le mode Adjem-Achiran (Emin Ağa)..115

Diverses determination de la gamme majeure (G. Allix)..117

RAUF YEKTA Hakkında Yabancı Dildeki Yazıların Tıpkıbasımları

E. Borrel/ La Musique en Turquie: Quelques mots sur l'oeuvre de

Raouf Yekta Bey (1870-1934)..124

E.Borrel / Yekta, Raouf Bey..126

E. Neubauer / Yekta, Rauf..127**5**

Üniversite Korosu'ndan arkadaşım Dr. İlhami Gökçen, musiki sanatımızla ilgili çalışmaları arasında, musiki bilginimiz Rauf Yekta Beyin yazdığı dört makaleyi, Fransızca metinleri ve tercümeleri ile birlikle bir kitap halinde yayınlamaktadır.

Hüseyin Fahrettin Dedenin, musikimizin ilmi yönden araştırılması hususunda, yol gösterip teşvik ettiği üç büyük müzikolog arasında Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Saattin Arel'den daha önce gelmektedir.

Rauf Yekta Bey'in 63 yıllık kısa sayılabilecek ömrüne sığdırdığı, bestekarlık ve hocalık yolundaki çalışmaları dışındaki müzikoloji hizmeti, her yönü ile emsalsiz olmuştur. Arkasında bıraktığı nota yayınları içinde, yüz seksen eserin notaların, ihtiva eden külliyat, klasik musiki repertuarımızın nüvesini oluşturmaktadır. Lavignac Ansiklopedisi'ndeki Türk Musikisi, bahsi, Esatiz- i Elhan serisindeki üç kitapçık ve çeşitli dergilerdeki makaleleri önemli musiki kaynaklarıdır.

Dr.İlhami Gökçen'in , Rauf Yekta Bey'e ait dört makaleyi tercüme edip,orijinal Fransızca metinleriyle bir arada ve Rauf Yekta Bey'in Fransızca yazdığı bütün musiki yazılarının

bibliografyasını da ilave ederek yayınlaması, musiki kitaplığımıza yapılmış büyük bir hizmet olarak takdirle karşılanacaktır.

Prof. Dr. Nevzat Atlığ

ÖNSÖZ

Rauf Yekta Bey (1871-1935), Türk musikisini özellikle Avrupaya tanıtmak için iyi bildiği Fransızca ile bazı yazılar kaleme almıştır. Aşağıdaki açıklamalı bibliyografya ve yazılarının Türkçeye çevirisi bunu kanıtlar sanırım.

Rauf Yekta'nın, hepsi de fransızca olan yazılarının Paris'te çıkan, La Revue Musicale dergisinde yayımlandığı anlaşılıyor. Yekta, yazılarını bu dergiye bir mektup şeklinde, hatta bazen "La Revue Musicale'in Bay Direktörü" başlığı ile gönderiyor ve bunlar derginin "Correspondance" [Yazışma] genel başlığı altında ve çoğu kez de "Musique orientale" [Doğu musikisi] alt başlığı altına konuluyor. Bundan dolayı bu yazıların birçoğunun tanımlayıcı başlıkları yoktur. Bunların bazılarını daha belirgin kılmak için, içeriklerini köşeli ayraç içinde gösterdik.

Aşağıda da görüleceği gibi, derginin Yekta'yı ilk önceleri biraz hafife aldığı anlaşılıyor. Hatta bir okuyucunun arkasına sığınarak kendisine başlangıçta biraz oyun oynamağa bile kalkıyorlar. Fakat, Yekta bütün bunların altından kalkmayı başarıyor ve yazıları ile değerini kabul ettirerek, ciddiye alınmaya ve saygı görmeğe başlıyor. Hatta bir yazısının başına derginin editörü: "çok bilgili Doğu'lu bir musikici" notunu koyarak değerini takdir ettiklerini belirtmiş oluyor. Bütün bunlardan dolayı kendisine sonradan, Lavignac Ansiklopedisine, Türk musikisi bölümünü

yazması teklif ediliyor.

Bu yazılarda, Yekta'nın kendisi ile ilgili bazı bilgi kırıntıları da bulunmaktadır. Örneğin: ünlü Kevseri Mecmuası'nı nasıl ve ne zaman elde ettiği, Batı dillerinden yalnızca Fransızca'yı bildiği, vb. Yekta'nın yazılarını oldukça tartışmacı ve hatta biraz polemik bir tarzda yazdığı görülüyor. Kim bilir belki de, genellikle kendileri de tartışmacı ve biraz alaycı olan Fransızların hoşuna bile gitmiştir.

Açıklamalı bir bibliyografyadan sonra bu kitapta bu makalelerin çevirileri bulunmaktadır. Ayrıca bu makalelerin orijinal Fransızca metinlerinin tıpkıbasımını da kitabın sonuna koyduk.

İstanbul Üniversitesi korosundan hocam, Prof. Dr. Nevzat Atlığ'a lütfettiği sunuş yazısı için minettar ve müteşekkirim.

Bu kitabın yayınımına olasılık veren, folklor/edebiyat dergisinin saygın Genel Yayın Yönetmeni, Bay Metin Turan'a içten teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

Dr. İlhami Gökçen

Toranto / Ankara 2007

RAUF YEKTA'nın FRANSIZCA MUSİKİ YAZILARI

(Açıklamalı Bibliyografya)

Aşağıdaki yazı daha önceki bir yazımızın gözden geçirilmiş, güncelleştirilmiş ve çevirilerle, eklerle çok genişletilmiş bir şeklidir (bkz. Gökçen 1992-439).

Aşağıdaki yazılar yayınlanış tarihlerine göre sıralandı.

Raouf Yekta. "**Le compositeur du Pechrev dans le mode Nihavend**' [Nihavend makamında Peşrev'in bestecisi], La Revue Musicale, Yıl: 7 (Septieme An-nee), No. 5, 1 Mars [Mart] 1907. s. 117-121.

Kantemiroğlu'nun yaşamı ile ilgili tarihsel bilgiler verildikten sonra, onun dört hanelik, devr-i kebir Nihavend Peşrev'inin tümü, batı notayazımı ile verilmiş. Yekta, bu peşrevi, Necip Paşa kitaplığından yüksek bir fiyatla satın aldığı bir elyazmasından (Kevserî Mecmuası olacak) çevrinotayazımı ile yazdığını söylüyor. Makelenin sonunda, "...bu beste sol minörde yazılmış gibi görünmektedir. Bununla beraber bu eseri eşit tamperamanlı Playel [marka] bir piyanoda çaldığımda, parçanın ezgisel duygusunu değişmiş buldum. Bu da Nihavend makamı için doğu musikisinin gerektirdiği aralıkların piyanoda bulunmamasındandır" demekte ve Nihavend makamı seslerinin orantılarını vermektedir.

Bu yazıdaki asıl amacın, o zamanlar nerede olduğu bilinmeyen Kantemiroğlu mecmuasının, Romanya'da ve özellikle Bükreş'te bulunabilme ihtimalini araştırmak olduğu anlaşılıyor. Bilindiği gibi bu elyazması sonradan S. Arel'in eline geçmiştir.

Not: Yukardaki yazı, tarafımızca Türkçeye çevrilmiştir.

[Gustave Lyon ve La Revue Musicale editörü]."**Musique orientale: Le mode Nihavend**" [Doğu musikisi: Nihavend makamı], La Revue Musicale, Yıl: 7, No. 6, 15 Mars [Mart] 1907. s. 156).

Bundan önceki yazısında, Rauf Yekta, Nihavend makamı seslerinin, Playel marka bir piyanoda bulunmadığını bildirmişti. Anlaşılan bundan gocunan Playel şirketi müdürü Bay Gustave Lyon,

bir mektupla buna cevap veriyor. Dergide yayınlanan (künyesi yukarda verildi) bu yazının çevirisini aşağıda olduğu gibi veriyoruz:

"Doğu musikisi: Nihavend makamı

Revue Musicale'in geçen sayısında, İstanbul'dan Bay Rauf'un, Nihavend makamı üzerine olan bir notunu, önemli ve şimdiye kadar yayınlanmamış bir musiki eseri (composition) ile beraber yayımladık. Muhterem mektup yazarımız, bu gam'ın bizim sol minör gam'ına benzediğini fakat, bu gam'ı Pleyel [marka] bir piyanoda çaldığında, aralıklar tam tamına aynı olmadığı için bunu tam olarak uyguluyamadığını söylemekteydi.

Playel şirketinin direktörü Bay Gustave Lyon, bize gönderdiği bir mektubunda, Bay Rauf'un verdiği rakamlara sızan bir daktilo yanlışını düzelttikten başka, bize hem Nihavend makamında ve hem eşit tamperamanlı bir piyano'da bulunan aralıkların frekans değerlerini vermektedir:

Mode Nihavend .

Bay Gustave Lyon, kulağı çok hassas olan musikiciler için, Nihavend veya herhangi diğer bir makamı piyanoda uygulamak isterlerse, piyanoyu bu istenen aralıkları çıkaracak şekilde akord etmekten başka kolay bir şey yoktur demektedir. Fakat, apriori [deneylere dayanmayan], ve deney de yapmadığımız halde, bize öyle geliyor ki, yukarda iki seri halinde verilen bu aralıkları hissetmek/yakalamak (saisir) çok zordur."

Dergi, Bay Lyon'un mektubunun bir kopyasını, şayet uygun görürse cevap yazması için Yekta'ya gönderiyor ve o da aşağıdaki makale ile cevap veriyor

Raouf Yekta. **"Musique orientale: les modes orientaux",** [Doğu musikisi: doğu makamları],

La Revue Musicale, Yıl: 7 (Septieme Annee), No. 7, 1 Avril [Nisan] 1907, s. 176-180.

Bundan önceki makalesindeki Nihavend peşrev'in donanımında bulunan si bemol ve mi bemol değiştirme işaretlerinden dolayı, bu parçanın sol minör tonunda zannedileceğini düşünerek Yekta, bu makamın aralık değerlerini verdikten sonra, bu eseri Playel bir piyanoda çaldığında, makamın asıl karakterinin bozulduğunu yazmıştı.

Yekta, Bay Lyon'un mektubunda belirttiği Nihavend makamı ses frekanslarının, kendi bulduğu değerlerden farklı olduğunu göstermek için önce bu dizilerin karşılaştırmalı bir listesini veriyor. Sonra, yine aradaki farkı göstermek için, doğu çalgıları ve eşit tamperamanlı bir piyano ile çalınan Nihavend makamı ses frekanslarının karşılaştırmalı bir listesini veriyor.

Bu listeden de görüldüğü gibi bu iki dizinin frekans değerleri birbirinden farklıdır. Tampere diziye alışmış kulaklar eğer bu farklılığı hissedemiyorsa da, bizim musikiciler, bir oktavda bulunan 24 eşit olmayan aralıkları duymaya ve icra etmeye alışıktır. Onun için, makamların piyanoda icrası, bir Doğulu musikiciyi tatmin etmez, çünkü sesler bazan daha pes veya daha tiz kalırlar. Özellikle fa diyez sesi çok rahatsız eder çünkü aradaki farklılık bir Pitagor koması kadar olmaktadır. Bundan sonra, Pitagor komasının doğu musikisindeki önemine işaret edilir. Yine de, Nihavend makamı, batı modlarına çok yakındır. Diğer makamların piyanoda çalmışı daha da çok rahatsız eder. Bunlara örnek olarak, Uşşak ve Puselik makamları dizilerini ve aralık değerlerini verir. Bu makamlara örnek olarak gönderdiği musiki parçaları aşağıda görüldüğü gibi, la Revue musicale'in bir sonraki sayısında yayınlanır.

Yekta'nın kendi fikirlerini iyice vurgulamak için bu yazısında sık sık ünlem işaretleri ve italik

harfler kullandığı görülüyor.

Not: Yukardaki makale tarafımızca Türkçeye çevrilmiştir.

Raouf Yekta. **"Musique orientale" (Pechrev dans le mode Ouchak; Pechrev dans le mode Paucelik)** [Doğu musikisi: Uşşak makamında Peşrev; Puselik makamında Peşrev], La Revue Musicale, Yıl: 7 (Septieme Annee), No. 8, 15 Avril [Nisan] 1907. s. 213.

Bir önceki makalede açıklanmış olan Uşşak ve Puselik makamlarına örnek olarak, "Haşmetmeab [S.M.I=Sa Majeste Imperiale] Sultan Abdülaziz'in baş çalgıcısı (1er instrumenfiste/ser-sazende) Tanburi Osman Bey'in, Uşşak, Muhammes Peşrev"i ile "İstanbul'da kalbur üstü bir musikici (musicien tres distingue) Dr. Suphi Zühdi [Ezgi] Bey'in, Puselik, Devr-i kebir Peşrev'inin, yalnızca 1. hanelerinin musikisini batı notayazımı ile veriyor. Bu kısa yazının çevirisi aşağıda olduğu gibidir:

Doğu musikisi

Doğu makamları hakkında daha önce yayınlanmış notlarının ardından, Rauf Yekta Bey bize aşağıdaki şu iki parçayı göndermektedir:

PECHREV DANS LE MODE OUCHAK

(I) Bu usulün nasıl vurulacığını görmek için, dostum R. P. Thibaut'un, la Revue musicale'deki, (No. 15, 1 Ağustos 1906, s. 387) ilginç makalesine bakınız. - R.Y.

PECHREV DANS LE MODE PAUCELIK

(I) Son makalemde, bu usul daha önce gösterildi.

Raouf Yekta. **"Musique orientale" (Le Semaî dans le mode ffidjaz)** [Doğu musikisi: Hicaz makamında semai], La Revue Musicale, Yıl:7 (Septieme Annee), No. 11, 1 Juin [Haziran] 1907. s. 290-294.

Yekta, bu defa da Avrupa'da yayınlanmış bütün doğu musikisi örneklerinin asıllarına uymadığını söyledikten sonra bunun sebepleri üzerinde duruyor. Bunlar başlıca, ses aralığı farklılıkları, doğuluların söyleme tarzı, batılıların ezgileri majör ve minör gamlara indirgeme eğilimi ve ritim farklılıklarından ileri gelmektedir.

Bundan sonra, Avrupa'da yayınlanmış bazı doğu musikisi metinlerini ve örneklerini ele alarak bunlardaki eksiklik ve yanlışları göstermeğe çalışıyor. Yalnız bunları yazarken kendisi de anlaşılması güç bir yanlışa düşüyor. Rahip Toderini'nin yayınladığı "izia samaisi 'nin, aslında "İsak'ın semaisi olduğunu ileri sürürek bunun biraz değişik bir notasını veriyor. Halbuki, bu her ikisi de mevlevi ayinlerinde çalınan "Hicaz son yürük semai'ye çok benzemektedir.

Ayrıca, Tanburi İsak'ın hayatı ve III. Selim'den gördüğü saygınlık üzerinde üzerinde durulmuş.

Bu makalede de, Yekta'nın yine sık sık ünlem işaretleri ve italik harfler kullanarak sözlerini pekiştirdiği görülüyor.

Not: Bu makale tarafımızdan Türkçeye çevrilmiştir.

Raouf Yekta. **"La vraie theorie de la gamme majeure"** [Majör Gam'ın gerçek kuramı/teorisi], La Revue Musicale, Yıl: 8 (Huitieme Annee), No. 8, 15 Avril [Nisan] 1908. s. 244-255. (Yekta'nın yazının sonuna konulan adı yanlışlıkla "Raoul" olarak yazılmış.)

Bu yazının baş tarafına, derginin editörü şöyle bir not koymuş: "Biraz oryantal bir stilde olmasına rağmen, okuyucularımızın herhalde beğeneceği bu incelemeyi orijinal şeklini değiştirmeden yayınlıyoruz. İçimizden kaç kişi Bay Rauf Yekta'nın yazdığı fransızca kadar, Türkçe yazabilir."

Bundan önceki yazılarında Yekta, Avrupalılara Türk musikisinin özelliklerini tanıtmak, bildirmek çabası içindeydi. Bu yazısında onu kuramsal sorunlarla uğraşmış olarak buluyoruz. Bunlar: 1- Temel dizi sorunu, ve 2- Türk makamları dizileri ile Batı'da ortaya ortaya atılan diziler arasında ortak yanlar. Bütün bunlar, şüphesiz Yekta'nın Türk musikisi kuramını ortaya çıkarma çabaları ile ilgilidir. Zaten Yekta'nın kendisi, yirmi senedenberi musikinin akustik sorunları ile ilgilendiğini ve Doğu kaynaklarından başka bu konuda Fransızca yazılanların hepsini okuduğunu söylüyor. Doğu'lu yazarların da bu sorunlarla çok eskidenberi uğraştıklarını belirtiyor.

Bundan önceki yazılarının açık ve kolay anlaşılır olmasına karşın bu oldukça uzun yazı, biraz karmaşıktır ve anlaşılması için bu konuda belli bir birikimi, uzmanlığı gerektirir. Çok özet olarak, temel dizinin (mode majeur), do majör değil de, sol majör olan Rast olduğunu ileri sürüyor. Ayrıca, Gui d'Arezzo gamının Yegâh (Yeguiah) ve Pitagor gamının da Acemaşiran (Adjem-Achiran) makamı ile özdeş olduklarını ileri sürüyor. Bu üç (yani Rast, Yegâh, Acemaşiran) makamlarına örnek olarak gönderdiği parçalar da, aşağıda gösterildiği gibi, derginin daha sonraki sayılarında yayımlanıyor.

Bu makalenin iki ayrı Türkçe çevirisi yapılmış bulunuyor. İlkin, Nasuhioğlu tarafından

çevrilip, Musiki Mecmua'sında yayınlanmıştır (bkz. Rauf Yekta 1987). Bu çevirinin dili biraz eskimiş olup, bazı yanlışları da vardır. İkinci çeviri, Rauf Yekta kitabı içindedir (bkz. Erguner 2003: 158-167). Bu çeviri hem eksik ve hem de çok yanlışları bulunmaktadır. Kaynak olarak kullanılmamalıdır. Bu çevirilerin yetersizliklerinden dolayı bu makalenin yeni bir çevirisini yapmayı uygun gördük.

G. Allix, Yekta'nın bu makalesini, La Revue Musicale'de eleştirmiştir (künyesi aşağıda gösterildi). Bundan dolayı, Ergüner'in: "Rauf Yekta'nın ilmî hareketine cevap vermeyen Fransız musikiciler..."! demesi yanlıştır (bkz. Erguner 2003: 158). Asıl Yekta, G. Allix'e bir cevap yazmamıştır. Zaten bu makale, Yekta'nın bu dergideki son yazısıdır. Fakat, Yekta bu sorunları ilerde, "Türk musikisi" monografisinde daha geniş bir şekilde tekrar ele alacaktır.

Not: Bu makale tarafımızdan Türkçeye çevrilmiştir.

Raouf Yekta. **(Pechrev dans le mode Rast; Pechrev dans le mode Yeguiah)** [

Rast makamında Peşrev (Sarayın ünlü neyzeni merhum Yusuf Paşa besteledi); Yegâh makamında Peşrev (Sarayın ser sazendesi (1er instrumentiste) merhum Osman Bey besteledi)], La Revue Musicale, Yıl: 8 (Huitieme Annee), No. 10, 15 Mayıs 1908 s 308-311.

Bu kısa yazının çevirisi aşağıdaki gibidir:

La Revue Musicale'in BAY DİREKTÖRÜ,

Bundan önceki incelemede bildirilen üç doğu makamındaki üç ezgiyi size göndermekten şeref duyarım.

Bu üç ezgiyi dikkatle inceleyen ve kemanla çalanlar, ve sözü geçen incelemenin sonunda

yapılan ihtarları izleyenler, şunu anlayacaklardır: No.l, batı musikisinin majör mod'undadır (mode majeur), fakat elbette doğu stilinde bestelenmiştir; No.2, re majör'de değildir; No. 3, fa majeur gibi gibi görünüyorsa da, gerçekte öyle değildir.

Doğu musikisini, Batının şimdiye kadar gerektiği gibi inceleme zahmetine girişmemesine herhalde üzülünür. Batı musikicilerinin, majör ve minör olarak adlandırılan iki mod'un o kadar sınırlı olanaklarını genişletmek için, bu musikinin sonsuz ezgisel zenginliklerinden yararlanmaları gerekir.

Kendi payıma, Avrupa müziğinin bu sınırlı alanda kalmayacağına ve bir gün doğu makamlarını kabul edeceğine inanıyorum.

Eğer ,la Revue musicale,o kadar ilgiye layık bu musikinin Avrupalı musikicilere tanıtılmasına çalışırsa bu gerçekten hayırlı bir teşebbüs olacaktır.

Saygılarımla,

RAOUF YEKTA

Çok bilgince bir yazı.Bu yazının anlaşılması,müzik aritmetiği konusunda uzman olmayı gerektirir. Onun için genel bir fikir vermekle yetineceğiz. G. Allix çeşitli dizileri (Pitagor, Zarlino, Delezenne, vb.) ve Yekta'nın teklif ettiği dizileri incelemiş ve bunların eleştirisini yapmış. Yekta'nın tavsiye ettiği, sof da Rast dizisini de uygun bulmamış. Yazısını, tamperamandan başka çıkar yol olmadığını belirterek bitirmiş.

Not: Bu makalenin yalnızca Fransızca metninin tıpkıbasımını vermekle yetindik.

Raouf Yekta Bey. **"La Musique Turque"** [Türk musikisi]. İçinde: Encyclope-die de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Premiere partie: Histoire de la musique 5. Yayımcılar: Lavignac, A.; La Laurencie, L. Paris: Librairie Delagrave, 1921, s. 2945-3064. Yekta, bu eseri 1913 yılında hazırlamış fakat araya savaşın girmesi dolayısı ile eser ancak 1921 yılında basılabilmiştir.

Yabancı bir dilde, Türk musikisini kapsamlı bir şekilde inceleyen ilk eser olma şerefini taşımaktadır. Bir ansiklopedi yazısı olmasına rağmen bir monografi uzunluğundadır (Yekta'nın kendisi de buna "monographe" demektedir, bkz. Yekta 1921: 2953, dipnot 4; Türkçe çeviride bu kelime kullanılmamış, bkz. Yekta 1986: 25, dipnot 24). Okunması kolay, akıcı, açık bir Fransızca ile yazılmıştır. Üstelik, Yekta'nın Fransızca kelime dağarcığının zengin olduğu da görülüyor. Fakat bir ansiklopedi yazısı olarak didaktik bir şekilde yazılması gerekirken, Yekta yine tartışmalı ve hatta polemik bir tarzda yazma tarzını seçmiştir. Böylece, yalnız bazı Avrupa musiki yazarları ile olan tartışmaları ile kalmayıp, o zamanın Türk yazarları ile olan tartışmalarını da anlatmadan geçememiştir.

Yekta, yine musikinin kuramı üzerinde uzun uzadıya durmuştur. Diğer taraftan, Türk musikisinin tarihini, makamlarını, usullerini repertuardan örnekler de vererek açıklamıştır. Türk musikisi çalgıları üzerinde de durmuş ve şekillerini çizgi resimler ile vermiştir. Doğu makamlarının çok seslendirilmesi sorununa da dokunmuştur. Bunları yazarken hep Avrupalıları gözönünde tutmuş ve onlara yönelik bir şekilde yazmıştır. Bu eser özellikle klâsik denilen Türk musikisi üzerinedir. Halk musikisi ve çalgılarına az yer vermiştir.

Bu ansiklopedi makalesi, Orhan Nasuhioğlu tarafından Türkçeye çevrilmiş olup, önce Musiki Mecmuası'nda, tefrika yayın ve sonra kitap olarak yayınlanmıştır (bkz. Rauf Yekta Bey 1977-1985; 1986). Fakat bu çevirilerin çok özenli ve sıhhatli bir şekilde yapılmış olduğu söylenemez)

Dış yayınlarda Rauf Yekta hakkında yazılanlar:

Borrel, Eugene. "La musique en Turqui. Quelques mot sur l'oeuvre de Rauf Yekta Bey(l870-1934)" Le Guide Musical, cilt: 8, Ocak/Şubat, 1935, s. 75-76. Çevirisi: "Türkiyede musiki. Rauf Yekta Bey'in (1870-1934) eserleri hakkında birkaç söz", Musiki Mecmuası, (Çeviren Erol Pektaş),Yıl 16, No. 203, Ocak 1965, s. 332-33.

Bu yazı hakkında bkz. Gökçen 2006: 367.

Borrel, Eugene. "YEKTA, Raouf Bey", İçinde: Encyclopedie de la Musique. Paris:Fasquelle, Cilt: 3, 1961. s. 928.

Bu yazının çevirisi için bkz. Gökçen 2006: 373.

Neubauer, Eckhard. "Yekta, Rauf, İçinde: Riemann Musik Lexikon (yayımcı: Cari Dalhaus), Mainz: B. Schott's Söhne, 1975. s. 935-936.

Bu Almanca ansiklopedide yarım sayfalık bir yazı.

Türkiye'de, Musiki Mecmuasının, 203 sayısı (Yıl: 16, Ocak 1965), "Rauf Yekta Özel Sayısı" olarak yayınlanmış. Fakat, "mecmua"nın, Yekta kitaplığının katalogunu elde edip yayınlama teşebbüsü neticesiz kalmıştır. Musiki Mecmuasının Ali sayısında (Yıl:43, 2001), Yekta'nın

resmi, Şark Musikisi Tarihi, tefrika yayınının başlaması dolayısiye derginin kapağına konmuş. Ölüm yıldönümü dolayısiyle, Türk Musikisi Dergisi 'nin 27 sayısı (Cilt: 3, 1 Ocak 1950) kapağına de bir Yekta resmi konulmuş. Bu sayıda, Kemal Batanay, hocası Yekta'nın, Türk musikisinin radyodan kaldırıldığı gün teselli edilemez bir şekilde "hıçkıra hıçkıra ağladığını" yazmaktadır.

AÇIKLAMALAR

(1) Paris'te yayımlanan, La Revue musicale dergisi, Paris'te College de France hocalarından, Jules Combarieu (1859-1916) tarafından kurulmuş olup, 1901-1912 yılları arasında yayımlanmıştır. Şimdi, bu derginin içeriğini ve yazarlarını gösteren çok güzel bir katalogu yayınlanmıştır (bkz. kaynakça: La Revue musicale: 1901-1912).

Le monde musical dergisinde de Yekta'nın yazılarının çıktığı haberi doğru olmasa gerektir (bkz. Özalp 1986, 2: 85).

(2) Doğu/Şark musikisi (la musique orientale): Daha önceleri, Doğu/Şark-Batı/Garp musikisi terimleri yoktu. Bizde yalnızca 'musiki' veya 'ilm ül musiki' deniliyordu. Batılılar ve özellikle Fransızlar, bu musiki ile temastan sonra ona, 'musique orientale' (Doğu/Şark musikisi) demeğe başladılar. Bu terim, Türklerin, Arapların ve İranlıların ortak musikisini kapsıyordu. Fakat, yine de, etnik ayrımları belirtmek için Türk, Arap, İran müziği de deniliyordu. Sonradan, Doğu musikisi karşıtı olarak Batı/Garp müziği (la musique occidentale) terimi kullanılmaya başlandı. Batı'nın müziği için önceleri, Yekta'nın bazı makalelerinde görüldüğü gibi, 'Avrupa müziği' (la musique europeenne) de deniliyordu (bkz. Yekta 1921: 2945; 1986: 17). Şimdilerde, bu

musikiye İngilizce 'Islamic music' de denmektedir.

(3) İlgili makalede de görüleceği gibi, Yekta özellikle bu yazının son cümlesine tepki gösteriyor. İlk bakışta bu cümle Bay Lyon tarafından yazılmış gibi görünüyorsa da, sonradan Yekta'nın makalesinin sonuna konulan bir notla dergi bunu kendilerinin yazdığını şöyle itiraf ediyor: " İki seri halinde gösterilen aralıkların (piyanoda sol minör mod ve Nihavend makamı) farklılıklarını hissetmenin zor olduğu görüşünü demeğe gelince, bunu Bay Lyon değil, Revue musicale, Bay Lyon'un mektubunu yorumlarken dile getirmiştir."

Yekta'nın herhangi bir piyanoyu değil de özellikle Playel marka bir piyanonun adını yazması acaba maksatlı mıydı? Fakat, her ne olmuşsa olmuş, bu yazı Playel şirketi müdürünü harekete getirmiş ve onu takip eden yazışmalara sebep olmuş ve iyi de olmuştur.

(4) "Monografiyi besteci Alois Haba tercüme etmiştir" denmesi yanlıştır! (bkz. Erguner 2003:69). Yönetken, öğrencisi olduğu Haba'ya, "monografinin pratikle ilgili teorik taraflarını, özellikle makam bahsini olduğu gibi kendisine tercüme ve izah ettim" demektedir (Yönetken 1965, 203: 325). Anlaşılan burada sözlü bir anlatı ve tercüme söz konusudur.

Nihavend MAKAMINDA Peşrev'İN BESTECİSİ

(Le compositeur du Pechrev dans le mode Nihavend)

RAUF YEKTA

Fransızcadan çeviren: Dr. (tıp) İlhami Gökçen

Aşağıda yayınlanan [musiki] parçasının yazarı hakkında birkaç söz:

Prens Demetrius [Dimitri] Cantimir [Kantemir], 26 Ekim 1673'te doğdu. Babası Constantin Cantimir, 1684'te, Moldavya (Moldavie) prensi olarak atandı. Türkiye'nin [Osmanlı Devleti] onun oğullarından birini rehine olarak almak istemesi üzerine, büyük oğlu Antiochus [Antioch, Antiyoh], soyluların diğer altı genç oğullan ile birlikte İstanbul'a gönderildi. Üç yıl sonra, Demetrius babasından gidip ağabeyisinin yerini alma emrini aldı. Demetrius 1691 yılına kadar İstanbulda oturduktan sonra babası, ağabeyisi Antiochus'a onun yerine aldırarak kendisini geri çağırttı. Türkiye'de kalışı sırasında Dimitri kendisini Türk dili ve müziğine verdi. Musiki ilminde elde ettiği ilerleyiş, Türkler arasına ilkin musiki notası'nı (notes de musique) sokmasından ve bugün hâlâ zevkle okunan ve ülkenin musikişinaslarınca sevilen kendi bestesi olan birçok parçalardan anlaşılabilir. Yazdığı birçok eserler arasında, lâtince yazılmış ve Bay de Joncquieres tarafından Fransızcaya çevrilip, 1743'te, Paris'te yayınlanmış bulunan, 4 ciltlik, Histoire de l'Empire Ottoman [Osmanlı İmparatorluğu Tarihi] vardır. Prens Kantemir'ın (Cantimir) ayrıntılı biyografisi bu tarih kitabının 4. cildinin sonuna eklenmiştir. Eserleri arasında, musiki üzerine iki yapıtı bulunmaktadır: 1. Türk musikisi ezgileri kitabı (livre d'aks selon la musique turque), inquarto; 2. Romence (en moldave), Türk musikisine giriş (introduction a la musique turque), in-octavo.

Kantemir'in icat ettiği ve notalar için Türk alfabesi harflerini kullandığı musiki notayazımı (notation musicale), ne yazık ki Türk musikicilerince benimsenmediğinden, icadından itibaren yürürlükten düştü. Bununla beraber, Kantemir kendi bütün bestelerini ve zamanının ünlü parçalarını kendi notayazımı ile notaya alma özenini gösterdi. Kantemir'in, ezgiler kitabının

nüshaları son derece az bulunur. Yazarın kendi eliyle yazdığı orijinal nüshanın nerede olduğu bilinmiyor. Belki, Bükreş kitaplıklarında veya bu kıymetli hazineyi saklayan Romanya'nın diğer şehirlerinde bulunmaktadır. Herhalde, Romanya'da [bu derginin] okuyucuları vardır. Eğer bu kitabı orada bulur ve dünyayı haberdar ederlerse, bütün Doğu musikişinasları onlara, bundan dolayı minnet duyacaklardır On yıldan fazla var ki, Kantemir zamanında ve onun notayazımı ile yazılmış bir musiki nota derleme kitabını (un recueil des notes musicales) bulma fırsatım oldu. Bu elyazmasını, Muzıka-i Hümâyun şefi (chefde musigue de la garde imperıale) merhum Necip Paşa'nın musiki kitaplığında buldum ve onu oldukça yüksek bir fiyata satın aldım/ Şimdi gönderdiğim Nihavend makamındaki Peşrev'in çevrinotayazımı bu kitaptan alındı/ Gelenek, Kantemir'in bestelerinin çoğunu muhafaza etmiştir ve Türk musikicilerince bu bestelerin şimdi hâlâ çalındığı duyulmaktadır. Fakat, bu musikicilerin birçoğu ezbere çaldıklarından ve musikiyi okuyup yazamadıklarından bu parçalar o kadar bozulmuştur ki orijinali ile karşılaştırıldıklarında tanınamaz hâle gelmişlerdir. Kaynağından almış olduğumdan dolayı, bu Peşrevi otantikliği su götürmez ve bu şekliyle hatta Doğu musikicileri için bile tamamiyle yepyenidir (inedit).

Yukarda adı geçen eserler dışında, Kantemir, belki de benim tek bir nüshasına sahip olduğum küçük bir Türk musikisi yapıtı yazmıştır. Bu yapıttan bahsederken, Kantemir der ki:

"...musiki sanatı hakkında Türkçe küçük bir kitap yazdım ve halen padişah bulunan II. Ahmed'e sundum. Öğrendiğime göre müzikseverler, bu kitapçıkta ortaya attığım kurallardan bugüne değin yararlanmaktadırlar. Burada tüm Hıristiyan dünyasında barbar bilinen bir ulusun bu

kadar soylu bir sanattaki becerisini ovduğum [övmem] için Avrupalı okurlarıma belki acayip gelecektir Bununla beraber bu ulusun başlangıçta, yahut daha doğrusu Osmanlı devletinin kuruluşunda, yanı sultanların, ülkenin sınırlarını genişletmekten başka bir şey düşünmedikleri bir sırada, barbar olduğunu kabul etmekteyim. Fakat zamanla savaşların ve fetihlerin durmasıyla birlikte, Türk ulusuna da barış eseri olan sanatla uğraşmasına olanak verilince, önce ilkel ve yabani hallerini terkederek, o kadar incelmiş ve uygurlaşmıştır [uygurlaşmışlardır] ki, [onlarda] bugün o eski barbarlık izlen güçlükle farkedilebilir. Türk musikisinin, sözcüklerin oranı ve uyumu bakımından, birçok Avrupa müziğinden gerçeklere dayanarak, çok daha mükemmel olduğunu doğruluyabilirim. Bununla birlikte bu müziğin anlaşılmasının çok zor olduğunu da itiraf etmeliyim. O kadar ki dünyanın en büyük sarayının bulunduğu koca İstanbul kentinde, bu kadar müziksever içinde bu sanatın kurallarını ve inceliklerini tam anlamıyla bilen ancak üç yahut dört kişi bulunabilir"

Harfi harfine kopya ettiğim bu pasajdan sonra, Türk musikisi hakkında tam bir yapıt yazma projesinden söz açan Kantemir, şu dilekte bulunur: "Fakat Allah bana uzun ömür ve sağlık verirse, bu sanat [sanatı] hakkında, Doğu dünyasının yöntem ve anlayışına göre başka bir yapıtta inceliyeceğim ".

Öyle sanıyorum ki, yukarda adı geçen ve Romence adı: Türk Musikisine Giriş (Introduction a la musique turque) olan yapıt, herhalde Prens Kantemir'in bu dileğinin yerine getirilişidir. Eğer Romanya'da hâlâ mevcutsa, Doğu musikisi yönünden bu yapıtın çok büyük bir önemi olacaktır. Bunu araştırabilecek durumda olanların, eğer bulunursa bu kıymetli belgenin Fransızcaya

çevrilmesine dikkatini çekerim.

(I) Dostum R. P. Thibaut, Revue musicale'in, sayı: 9 (Eylül 1902), sayfa: 138'de görülen Mevleviler'in musikisi hakkındaki ilginç makalesinde, bu Devri Kebir usulünü bir başka tarzda betimler Gerçekte, P. Thibaut'nun yazımı, bu usulün Türk musikicilerce kullanılan şimdiki şekline uyar. Bununla beraber, Kantemir'in bu Peşrev'i bestelediği dönemde, bu usul bizim yazdığımız gibi vuruluyordu. Bunları karşılaştırdığımızda, eski şekil 14/4'ün, iki kat olarak, 28/4 yapıldığını ve çok boş kalan aralıklar için de ritmik süslemelerin eklendiğini görürüz. İlk bakışta, zengin ifadeli ve ciddi bir kıymeti olan bu beste, solminör'de yazılmış gibi görünmektedir. Bununla beraber bunu eşit tamperamanlı Playel [marka] bir piyanoda çaldığımda, parçanın ezgisel duygusunu değişmiş buldum Bu da Nihavend makamı için Doğu musikisinin gerektirdiği aralıkların piyanoda bulunmamasındandır. Bu aralıklar aşağıdadır:

ÇEVİRENİN NOTLARI

Bu yazının kaynağı şudur: La Revue Musicale, Yıl: 7 (Septieme Annee), No. 5, 1 Mart 1907, s. 117-121.

Bu yazı bu dergide, bir 'okuyucu mektubu gibi', "Musique orientale" genel başlığı altında yayınlanmış. Gerçekten de bu yazı bir mektup şeklindededir.

Türk musikisi ile ilgili eski eserleri toplamaya çok meraklı olan Rauf Yekta'nın, Kantemir'in bazı eserlerinin Romanya'da olabileceği ve bu derginin de oradakiler tarafından okunacağını düşünerek bu yazıyı hazırladığı anlaşılıyor.

Rauf Yekta'nın, yabancı bir dergide basılmış ilk yazısı olması bakımından tarihsel bir önemi de vardır.

Rauf Yekta'nın, yabancı dillerde yayınlanmış yazılarının toplu bir bibliyografyası için, bkz. Gökçen 1992.

(1) Kantemiroğlu, bazı aralıklarla, Türkiyede 1688-1710 arası, yirmi iki yıl kalmıştır (bkz. Popescu-Judetz 1999: 13; Cândea 1973: 5, 18).

(2) Metinde yanlışlıkla "Saucquieres" yazılmış.

(3) Bu Fransızca çevirinin tam künyesi için, (bkz. Cantemir 1743). Lâtince'den İngilizce'ye çevirisi için (bkz. Cantemir 1756). Lâtince aslı da basılmıştır, (bkz. Cantemir: 1999: 2002). Şimdi bu eser, Romence çevirisinden, Türkçeye çevrilmiş bulunmaktadır, (bkz. Kantemir 2001).

(4) Kantemir'in, Türkçe çevirideki biyografisi için, bkz. Kantemir 2001. İkinci Kitap: 869-880, "Boğdan'ın eski Beyi Dimitri Kantemir'in özgeçmişi." Bunu, bu kitabı İngilizce'ye çeviren N.Tindal'ın yazmış olduğu sanılmaktadır (bkz. aynı yer, 1034).

(5) Türk musikisi üzerine yazılmış eski yapıtları ele geçirmeğe çok meraklı olan Yekta, bu kitapların adını yukarda sözü geçen "Kantemir'in özgeçmişi" yazısında görmüştür, bkz. Kantemir 2001. İkinci Kitap: 879. Özellikle, bunlardan birinin Romen dilinde yazılmış olarak gösterilmesi, Yekta'yı bu yapıtın Romanya'da olabileceği düşüncesine götürmüş olmalıdır. Diğer taraftan, Kantemir Edvâr'ı, birisi kuram diğeri nota olmak üzere iki bölümlü olduğundan dolayı, belki de böyle iki kitap olarak gösterilmiştir. Fakat Yekta, Kantemir'in Romen dilinde

başka bir kitap yazmış olduğunu da düşünmüş olabilir.

(6) Bu yazının yayınladığı tarihte, ' Kantemiroğlu Edvar'ı olarak da bilinen ve Kantemiroğlu'nun kendi el yazısı olduğu sanılan Kitâb-ı ilmü'l mûsikî ala vec-hi'l hurufat elyazması henüz bulunmamıştı. Bilindiği gibi, sonradan H. S. Arel tarafından satın alınmıştır (bkz. Kantemiroğlu 2001: XXXIV, "Y. Tura önsözü").

(7) "Kevserî Mecmuası" diye bilinen elyazmasını satın aldığı anlaşılıyor (bkz. Öztuna 1990. II: 81 "Mustafa Kevserî Efendi"). " On yıldan fazla" dediğine göre, elyazmasının Yekta'nın eline 1890'lar civarında geçtiği anlaşılıyor. Torunu Yavuz Yektay'ın sözlü bildirisine göre, Yekta bu elyazmasını o zamanki bir aylık maaşına karşılık gelen beş altına satın almıştır.

(8) 'Kantemiroğlu Edvâr'ında bulunmayan bu Peşrev, Kevserî Mecmuasında, Kantemiroğlu adına yazılmıştır (tıpkıbasımı için, bkz. Popescu-Judetz 1973:302; 1981: 115; 1998: 74). Bu sonuncudan alınan bir kopyası bu yazının sonuna eklendi. Günümüz notası ile şu kaynaklarda yayınlanmıştır: Popescu-Judetz 1973: 329-332 (Rauf Yekta çevrinotayazımı); 1981: 116-119 (İsmail Baha Sürelsan çevrinotayazımı); 1998: 75-77 (Yekta yazımı); 1999: 176-179 (Sürelsan yazımı). Bizim görmediğimiz başka yayınlarının olduğu da bildirilmektedir (bkz. Popescu-Judetz 1998: 26). Popescu-Judetz 1981'den alınan, Sürelsan çevrinotayazımının bir kopyası da bu makalenin sonuna eklendi.

(9) Yekta burada, "Cantemir a ecrit un petit trake de musique turque dont je possede une exemplaire peut-etre unique" [Kantemir, belki de benim tek bir nüshasına sahip olduğum küçük bir Türk musikisi yapıtı yazmıştır] demiş. Yalnız kendisindeki bu nüshanın ne olduğunu

yazmamış. "Kitabın Rauf Yekta'daki kopyasının ise Kevserî Mecmuası, diye bilinen ve Nâyî Ali Dede tarafından yapıldığı sanılan kopya mı, başka bir nüsha mı olduğu da açık değildir" denilmekteyse de (bkz. Kantemiroğlu 2001: XXXV, "Y. Tura önsözü"), bu yazıda, iki ayrı kitap olarak gösterilmektedir. Çünkü KevserîMecmuası'nı, "Kantemir zamanında ve onun notayazımı ile ile yazılmış bir musiki nota kitabı" diyerek ayırt etmiştir. Yekta kitaplığının tahminlere dayanan bir listesinde, Kantemir'in bir kitabı bulunmamaktadır (bkz. Erguner 2003: 59-62). Kendisindeki nüsha belki de ("küçük" denildiğine de bakılarak), Edvâr'ın yalnızca kuram bölümünü içine alan kopyalarından birisidir (bkz. Popescu-Judetz 1999: 61-64; Kante miroğlu 2001, L XXXVII-XXXVIII, "Y. Tura önsözü"). Bilindiği gibi Kantemıroglu Edvâr'ının eksik olan sayfalarım (s. 67-77) Yekta, kendisinde bulunan "tam bir nüsha"dan tamamlamıştır (bkz. Kantemiroğlu 2001, 1: 154 "Sadeddîn [Arel notu]). Anlaşılan sözü geçen kitap işte budur.

Yekta'nın bu yazısını kaynak olarak alan Romanyalı yazarlar, Kantemir'in, Tarıfu ilmi musiki ala vegni maksus (sic/aynen) adlı bir musiki kitabı olduğunu yazarlar (bkz. Cândea 1973: 27; Cantemir 1973: 365). Toderini de İstanbulda, Kantemir'in Tarifu ilmil-musiki ala veghî machus (sic/aynen) adlı bir kitabını "buldum" Critrovar) diyor (Toderini 1787,1: 224). Toderini'nin bu ifadesinden, bu kitabı bulup yalnızca gördüğü mü, yoksa bulup elde ettiği mi açık olarak anlaşılmıyor, fakat, ilk olasılık daha doğru gibi geliyor. Diğer taraftan bulduğu kitabın Edvâr'ın tam bir nüshası olduğu anlaşılıyor, çünkü: "notaların Türk harfi ve rakamlarından olduğunu gördüm" ("vidi le note, che erano lette-re, e numeri Turcheschi") demektedir (Toderini 1787,1:

225).

(10) Yekta burada Histoire de l'Empire Ottoman, cilt II, s. 236'dan alıntı yapmaktadır. Gerçi aralarında bazı metin farklılıkları varsa da, Türkçe literatürde bırhgı sağlamak için bu pasajı, Türkçe çevirisindan olduğu gibi alıntı yaparak buraya koymayı tercih ettik (bkz. Kantemir 2004, Birinci Kitap:461-62 not 17). Çeviride görülen cümle düşüklüklerini de köşeli ayraç içindeki eklerle gidermeğe çalıştık. Fakat, Fransızca metni de karşılaştırma amacı ile olduğu gibi aşağıya aldık:

"J'ai compose un petit livre en turc, contenant l'art de la musique; je l'ai de-dıe au present empereur Ahmet II et j'apprends qu'on s'en sert partout pour apprendre cet art. Peut-etre trouvera-t-on etrange en Europe que je releve ici le gout de la musique chez une nation reputee barbare parmi les chretiens. J'avo-ue que la barbarie regnait parmi les Ottomans dans l'enfance de leur empire le-urs princes n'ayant alors d'autres pensees que d'etendre leur domination; mais le temps ayant mis fin â leurs premieres conquetes, les arts, fruits ordinaires de la paıx, ont trouve place a leur tour dans ces esprits jusque la feroces; la poli-tesse aujourd'hui s'y fait tellemeni remarquer qu'on n'y aperçoit pas la moind-re trace de l'ancienne grossierete. J'ose meme avancer que la musique des Turcs est beaucoup plus parfaite que celle de 1'Europe du cöte de la mesure etde la proportion des mots, mais aussi elle est si difficile â comprendre qu'â pe-ine trouvera-t-on trois ou quatre personnes qui connaissent a fond les principes et les delicatesses de cet art dans une aussi grande ville qu'est Constantinople, au milieu de la plus nombreuse cour qui soit au monde, et parmi une infinite de gens qui se piquent de quelque goût

pour la musique."

"Peût-etre un jour, si Dieu me donne la sante et le loisir, pourrai-je donner un traite separe, ou j'exposerai cet art dans toute son etendue de la maniere dont il est redige par les Orientaux."

Bu paragrafın öneminden dolayı, İngilizce çevirisini de yine karşılaştırma amacı ile buraya koyduk (bkz. Cantemir 1756. Part I, Kitap III, Bölüm III: 151-52):

"... I compos'd a little Book of the Art of Musick in Turkish and dedicated it to the present Emperor AhmedII, the Precepts vvhereof are, they say, follow'd to this day by ali the Students in Musick. it will perhaps seem strange to the Eu-ropean Reader to see the study of so noble an art prais'd by me in a Nation ac-counted barbarous by ali Christendom. Such indeed it was in the Infancy of the Othman Empire, when the Sultans were wholly employ'd in extending the bounds of their dominion, but in proces of time when a cessation of war allow'd the Arts of Peace, to be cultivated, they so far departed from fierceness, and became so civiliz'd, that scarce any signs of their ancient Barbarousness now appear. I may certainly venture to say, that the Turkish Musick for metre and proportion of words is more perfect than any Europcean, but vvithal so hard to be understood, that in the spacious City of Constantinople, where resides the gre-atest Court in the World, among so many Musicians and Lovers of Musick, you will scarce find above three or four, who thoroughly understand the grounds of this Art."

"... but if God grant me life and leisure, I will explain in a separate Treatise the whole Art according to the opinion of the Eastern World."

(11) Türkçe çevirideki: "sözcüklerin oranı ve uyumu bakımından" cümleciğinin anlamı

belirsizdir. Fransızca metin: "du cdte de la mesure et de la proportiondes mots" [ölçü ve sözcüklerin uyumu bakımından]; İngilizce metin: "formeter andproportion ofwords" [ölçü ve sözcüklerin uyumu bakımından] şeklindedir. Bunların anlamı daha açıktır. Lâtince metni henüz görme imkânım olmadı.

(12) Kantemir'in şimdiye kadar başka bir yapıtına rastgelinmemiştir (bkz. Po-pescu-Judetz 1999: 32-33). Yine de, Türk musikisi üzerine başka bir eseri olup olmadığı konusu tamamiyle kapanmış sayılamaz.

(13) J. B. Thibaut'nun, Türk musikisi hakkındaki yazılarının toplu bibliyografyası için, bkz. Gökçen 1999.

(14) Yekta'nın, herhangi bir piyanoyu değil de (bilerek veya bilmiyerek), özel bir şirkete ait bir piyano adını anması, Playel şirketinin tepkisine sebep olmuş. Bu şirketin müdürü Gustave Lyon'un hemen yazdığı cevap mektubu, bazı açıklamalarla dergide yayınlanmış (bkz. "Musique orientale: Le Mode Nihavend (=Doğu musikisi: Nihavend Makamı)", Revue Musicale, Yıl: 7, No.6, 1907. s. 156). Bu yazının çevirisini olduğu gibi aşağıda veriyoruz:

Doğu musikisi: Nihavend makamı

"Revue Musicale'in geçen sayısında, İstanbul'dan Bay Rauf'un, Nihavend makamı üzerine olan bir notunu, önemli ve şimdiye kadar yayınlanmamış bir musiki eseri (composition) ile beraber yayımladık. Muhterem mektup yazarımız, bu gam'ın bizim sol minör gam'ına benzediğini, fakat, bu gam'ı Pleyel [marka] bir piyanoda çaldığında, aralıklar tam tamına aynı olmadığı için bunu tam olarak uyguluyamadığını söylemekteydi.

Playel şirketinin direktörü Bay Gustave Lyon, bize gönderdiği bir mektubunda, Bay Rauf'un verdiği rakamlara sızan bir dizgi yanlışını düzelttikten başka, bize hem Nihavend makamında ve hem eşit tamperamanlı bir piyano'da bulunan aralıkların frekans olarak değerlerini vermektedir:

Kulağı çok hassas olan musikiciler için, Bay Gustave Lyon, Nihavend veya herhangi diğer bir makamı piyanoda uygulamak isterlerse, piyanoyu bu istenen aralıkları çıkaracak şekilde akord etmekten başka kolay bir şey yoktur demektedir. Fakat, apriori (=deneylere dayanmayan), ve deney de yapmadığımız halde, bize öyle geliyor ki, yukarda iki seri halinde verilen bu aralıkları hissetmek/yakalamak çok zordur."

Dergi, bu mektubun bir kopyasını Rauf Yekta'ya gönderiyor ve eğer cevap verirse bunu yayımlayacaklarını söylüyorlar. Zaten münakaşadan çekinmeyen (hatta belki de seven) Yekta'nın bir makale uzunluğundaki cevap mektubu, Revue Musicale'de yayınlanıyor (bkz. "Musique Orientale: les modes orientaux (=Doğu Musikisi: Doğu makamları)", Revue Musicale, Yıl: 7, No. 7, 1907. s.176-181). Bu makalesinde, Yekta özellikle yukardaki yazının son cümlesine itiraz ediyor.

(15) Orijinal makalede buraya 8192/6561 değeri yazılmışken, bir sonraki makalesinde Yekta, (Bay Lyon'un da farkettiği) bu yanlışı 32/27 olarak düzeltmiştir (bkz. "Musique orientale", Revue Musicale, Yıl: 7, No. 7, 1907. s. 176). Çünkü, 8192/6561 değeri, 'büyük üçlü' (tierce majeuf) içindir.

DOĞU MUSİKİSİ: DOĞU MAKAMLARI

(Musique orientale: les modes orientaux)

RAUF YEKTA

Fransızca'dan çeviren:Dr. (tıp) İlhami Gökçen

İstanbul (Constantinople), 21 Mart [1907] La Revue musicale 'in Bay Direktörü,

La Revue musicale'in 5. sayısına konulan Nihavend makamındaki Peşrev'in musikisini gönderdiğimde, bu Peşrev'in notasının donanımındaki si bemol, mi bemol işaretlerini görenlerin bu makamın, Avrupa müziğinin sol minör ton 'undan başka bir şey olmadığını sanacaklarından şüpheleniyordum. Bu Peşrev'i bir Pleyel piyano'da çaldığımda makamın asıl karakterinin değiştiğini söylemiş ve aynı zamanda bu makamı oluşturan nota aralıklarını da göstermiştim:

Playel şirketinin direktörü Bay Lyon, bir piyanoyu yukarda gösterilen aralıklara göre düzenlemeğe hazır olduğunu ve Bay Combarieu'nün de bu değişikliklerin hissedilir olup olmadığı hakkında hüküm vermesini söylemiş. Bay Lyon ayrıca, Nihavend dizisinde ve piyano'da bulunan notaların titreşim sayılarını mektubuna eklemiş. Eğer uygun görüyorsam, la Revue musicale'de cevap vermem için mektubunun bir kopyası bana gönderildi. Onun için hemen aşağıdaki açıklamaları yapıyorum.

Önce, Bay Lyon'un yaptığı hesapların birçok noktalarda benimkilerle uyuşmadığını bildirmeliyim. Kolayca karşılaştırılmaları için, bunları aşağıda veriyorum:

Nihavend makamı perdelerinin titreşim sayıları:

Bay Lyon'un göre: Benim hesaplarıma hesaplarına göre:

Nihavend'in gerçek dizisini ortaya koyduktan sonra, bu diziyi eşit tamperamanlı bir piyano'nunki ile de mukayese edelim:

Doğu çalgılarında Playel piyano'da

Nihavend makamı: Nihavend makamı

Perdeler. Titreşimler Perdeler. Titreşimler.

Bu iki seri titreşimler karşılaştırılıra, bu iki gam arasında mevcut olan farklılık hakkında bir fikir edinilecektir. Bay Lyon, bu farklılığın hissedilemez olduğuna inanmış görünmektedir.(+)

Bay Lyon eğer bu farklılığın yalnızca tampe-re gam'lara alışmış kulaklar için hissedilemez olduğunu demek istiyorsa, biz sadece bu mümkündür! cevabını verebiliriz. Fakat, genel bir tarzda konuşuluyorsa bunu Doğulu musikiciler hiç kabul edemiyeceklerdir.

Bizim musikicilerin kulakları bir oktav'daki 24 aralığı yakalamaya/duymaya (saisir) alışıktır ve Doğu'nun her musikicisi veya söyleyicisi bu aralıkları gerek çalgısında, gerek sesi ile icra etmeğe yeteneklidir. Yalnız, bu 24 aralığın, oniki aralıklı tampere gam'da olduğu gibi eşit olduğu düşünülmemelidir. Bunlar, oranları en eski zamanlardanberi saptanmış olan belirli bölünmelere göre düzenlenebilirler.

O halde, doğulu bir musikici, doğu makamlarından birinin piyano'da icrasını işittiğinde, çocukluğundanberi gerçek musiki aralıklarını işitmeğe alışmış olan kulağı, bu yapay aralıklardan hiç hoşnut kalmaz. Kulağı özellikle piyano'nun fa diyez'ini çok tahammül edilemez

bulur, çünkü bu perde Nihavend makamında kullanılması gereken gerçek fa diyez'e göre bir Pitagor koması oranında birazcık daha tiz'dir! Bu komanın, doğu musikisinde o kadar önemi vardır ki eğer benzer iki gam'dan birisinde, yalnız bir perde (gerek tiz'e, gerek pest'e) değiştirilirse derhal birbirinden tamamiyle farklı iki gam elde edilir. Bu sebepten dolayı, doğulu musikiciler kulakları ile kolayca tanıyabildikleri oranda olan bir sesi, aşağı yukarı daha tiz yapan bir işlemi "hissedilemez" olarak nitelemeğe hiç razı olmazlar.

Bu sözleri kanıtlamak isteriz. Pitagor koması oranının şu olduğu bilinir: 531.441/524.288.

Eğer, Nihavend makamındaki fa diyez'in titreşim sayısını bir koma oranında yükseltirsek, şunu elde ederiz: 1448,365 x 531.441/524.288 = 1468,123.

Ve bu 1468,123 sayısı, piyano'nun 1463,160 titreşimli fa diyez'inden biraz daha tizdir. Onun için, piyano'nun bu fa diyez'i, musiki aralıklarında tam bir doğruluğun kesin bir yasa olduğu bir musikiye alışmış kulaklar için çok fena bir etki yapar. (Bu musikinin) varoluşu ve özel etkisi bu aralıkları gözetmeğe bağlıdır.

Şimdi eğer Nihavend Peşrev'in bazı geçkilerinde bulunan re bemol, mi bekar, fa bekar notalarına, özellikle de fa bekar'm çalındığı pasajlara dikkat edersek, bu kötü etki daha da çoğalır. İşte bunların titreşim sayılan:

Doğu musikisi Piyano

Yukardaki açıklamalar göstermektedir ki, doğu musikisi sesleri piyanoda bazen tiz ve bazen pest olmaktadır.

Şunu da ilâve edelim ki, bütün doğu makamları arasında, bir Batılının kulaklarını en az inciten

bir makam aranırsa, Nihavend makamından daha iyisi bulunamaz! İcralarının piyanoda daha da çok çekilemez/dayanılamaz makamların olduğuna, Revue musicale'de bundan sonra yazacağımız makaleler okunarak, inanç getirilecektir. Bay Lyon, Avrupa musikisi mod'ları/makamları (modes) ile çok küçük farklılıklar gösteren bir makam (mode) hakkında konuşma fırsatı bulduğuna sevinmelidir! Fakat, şu hissedilemez sorununu doğulu musikicilere ispat etmekte hiç başarılı olamıyacağına da inanması gerekir!

Zaten, böyle bir iddia hakkında hatta Avrupa'da yazılmış eserlere başvururunuz. Bu makalede doğulu yazarların adını anmak istemeyiz, bu bir yan tutma şüphesi uyandırabilir, fakat doğu musikisi uygulamasi ve kuramını incelemiş Avrupalıların görüşlerinden bazılarını alıntılayacağız.

Burada, bütün hayatı İstanbul ve İzmir'de geçmiş, hem Avrupa ve hem doğu musikisinde yetişmiş olan Bay Murat'ın tanıklığını sayabiliriz.İşte, Fetis'in, Histoire generale de la musique inde alıntı yaptığı (bkz. cilt:2, s. 367) Bay Murat'ın sözleri: "Alışık olunmayan veya yeterince bilinmeyen şeyler hakkında iyi değerlendirme yapmak zordur. Avrupalı kuramcılara yanlış gözüken seslerin, Türklerin gam'ları için büyük önemi vardır ve kesinlikle gereklidir. Böylece, Avrupalı musikicilerin diyatonik gam'ındaki fa ve si, Doğuluların kulağına yalnış ve nahoş gelmeksizin onların gam'lanna konulabilir... Kulağı bu iki tonalitenin önemini yakalamaya alışık olan birisi, bunların herbiriyle ilgili gereklilikleri ve bunların birini diğerinden o kadar farklı yapan şeyleri kolayca anlar. Bazen, bir Türk ezgisini piyano"da çalma çaresini aradım, fakat, çalgının si ve fa'smdan dolayı, ezginin karakteri kesinlikle bozuluyordu; kulağım hakiki

bir ıstırap duyuyordu.Aynı sebepten dolayı, bir İtalyan ezgisini, bir Türk tanburunda çalmayı hiç başaramadım, çünkü bu iki tonalitenin sistemleri uzlaştırılamaz bir karşıtlıktadır."

Helmholtz'un Theorie physiologique de la musique [müziğin fizyolojik kuramı] adlı eserinin birçok pasajları bu soru hakkında yardımımıza gelmektedir. Gerçekten de, bu ünlü Alman fizikçisi, yukarda sözü geçen eserinin 370. sayfasında, eski Grek musikisinde kullanılan küçük aralıklardan bahisle, şöyle der: "Bu farklılıklar o kadar zayıftır ki, onlar (çağcıl yorumcular), bunların estetik etkilerini hissedebilmek için, kulağın inanılmaz derecede incelmiş (raffine) bir eğitimi olması gerektiğini sanırlar. Ben aksini ileri sürerim çünkü çağcıl kuramcıların arasından kimileri, bu farklı mod'ların uygulamasını gerçekleştirse ve onları kulakları vasıtası ile karşılaştırsaydı böyle bir düşünce doğamazdı."

Bir sonraki sayfada sözlerini şöyle bir sonuca bağlar: "Biz gençliğimizden-beri tampere sisteme uymaya alıştık ve çeşitli ifadeleri olan bütün eski birçok mod'lar, yapılması oldukça kolay bir ayrımla, majör ve minör'e indirgendiler. Şimdi, akor/uygu (accord) ve geçkilerde (modulations) bulduğumuz farklı ifade derecelerine, Grek'ler ve yalnız teksesli (homophone) müziği kabul etmiş olan diğer halklar, makamların daha ince ve daha çeşitli nitelikleri ile erişmeyi aramış olmalıdırlar. Öyleyse, bu çeşit küçük farklara, onların kulaklarınının bizimkilere göre daha hassas olmasına şaşılacak ne vardır?"

Bu küçük aralıkların doğu musikisindeki önemine çarpıcı bir örnek vermek için, yine yukarda sözü geçen Pitagor komasınından söz açacağım. Bir Avrupalı musikicinin bu koma'yı, "kulağın yakalıyamıyacağı en küçük (minime) bir aralık" gibi, yahut "müzikte uygulanamayan bir

aralık" gibi düşünmesi olasıdır. Halbuki, bu aralığın Doğu makamlarının oluşmasında büyük önemi vardır. Günümüzde Uşşak (Ouchak) dediğimiz makama bakalım:

Ouchak :

Bir Avrupalı bu gam'ı gördüğünde, bunun yeden sesi (note sensible) olmayan bir minör gam (gamme mineur) olduğunu söyler. Halbuki bu doğru değildir. Bu bambaşka bir gam olup, titreşim oranları şöyledir:

Bir de Puselik (Paucelik) dediğimiz makamın gam'ına bakalım:

Paucelik

1- bu makamdaki ezgilerin sonlarına doğru, sol bekar, sol diyez'e değişir.

2- bu gam'in ikinci güçlüsü mi olduğunda, fa bekar, fa diyeze'e değişir.

Puselik makamının titreşim oranları aşağıdaki gibidir:

Şimdi, eğer bir Avrupalı, aslında kesinlikle farklı etkileri olan bu iki gam'ı, eşit tamperamanlı bir Playel piyanoda çalarsa, ne işitir? Hiç farkı yok, değil mi? Fakat eğer bu aynı Avrupalı zahmet edip Doğu'ya kadar seyahat eder ve bir şarkıcıya veya bir çalgıcıya bu iki gam'ı kendisine duyurmalarını isterse, ikinci gam'ı, Avrupa müziğinin aşağı yukarı minör mod'una benzer bulacaktır. Halbuki, birincisini hiçbir şey anlamadan işitecek ve belki musikicinin yanlış aralıklar kullandığına hükmedecektir veya, sesin üçte biri (tiers) veya dörtte biri (quarts) kullanıldı diyecektir! Öyleyse bu intonasyon farklılığı nereden gelmektedir? Bunlar şundan ileri gelir: 1- Uşşak makamındaki si, PuseliFm si'sine göre bir Pitagor koma'sı oranında daha pest'tir; 2- ve (ikincil önemli olarak) güç-lü'nün konumu değişmiştir.

Bununla beraber, Uşşak'ın esas dörtlüsü (tetracorde):

le tetracorde essentiel du mode Ouchak:

la	**si**	**do**	**re**
65536	2187	9	
59049	2048	8	

Doğuda en çok kullanımda olan, çoğu kez doğu halk ezgilerinde çok sık kullanılan bir doğal harmoni" dir (harmonie naturelle). Her ne kadar Doğu'da, Avrupada yapıldığı gibi musiki eğitimi yoksa da, eğer Küçük Asya'nın bir küçük köyüne gidilirse, bir çiftçi oğlunun yukardaki dörtlüyü söylediği işitilir ve eğer bu şarkıyı analiz etme zahmetine katlanılırsa, bu tip oranlar bulunacaktır. Avrupalıların eserlerinde, ilkel dörtlüde (tetracorde primitif) bulunan yarım ses'in (demi-ton) konumunun acaba pest'te mi yoksa tiz'de midir sorusunun bilinmesinin bilginler arasında tartışıldığını ve bu yarım sesin, (mi, fa, sol, la) veya (si, do, re, mi) gibi pestte olduğuna karar verildiğini okudum. Bununla beraber, bu fikrin doğru olmadığını sanıyorum. Benim kendi düşünceme göre, Doğu'nun en eski dörtlüsünde, yarım ses (la, si, do, re) dörtlüsünde veya (mi, fa diyez, sol, la)'da olduğu gibi ortadaydı.

Öte yandan, bu çiftçi çocuğu, Puselik makamında bir tatlı halk türküsü söylemek için tonaliteyi değiştirecek olursa, derhal si'nin intonasyon derecesini muhafaza etmediğini ve bunun yukarda sözü geçen bir koma oranında biraz daha tiz söylendiğini ve böylece la ile si arasında bulunan aralığın, 9/8 'lık bir tanini (ton majeur) aralığına çevirildiğini göreceksiniz. Bunlar, herbirinin otantikliği Doğu ülkelerine yapılan bir gezi ile doğrulanabilir olgulardır, kuramsal varsayımlar

(hypothese) değil.

Uşşak ve Puselik makamlarının gerçek karakterlerinin tam olarak anlaşılması için, burada size karakteristik iki örnek vermeği yararlı buldum. Bunlar bu iki makamda bestelenmiş Peşrev'lerin birinci hanesidir.

RAOUF YEKTA (Constantinople)

(+) [La Revue musicale editör'ünün Notu]: Okumuş olduğunuz bu makale, la Revue musicale'm basımından yalnızca birkaç gün önce bize ulaştığından, bunu Bay Lyon'a zamanında iletemedik. Sonuç olarak, Bay Lyon bir "daktilo yanlışını" (bkz. Yekta'nın notu: 1) düzeltmiş ve bir piyano'nun akord edilerek hangi makam olursa olsun doğru bir şekilde çalınabileceğini söylemekle yetinmişti. Buna hiç kimsenin bir itirazı olamıyacağını sanıyorum. İki seri halinde gösterilen (piyanoda sol minör mod ve Nihavend makamı) aralıklarının farklılıklarını hissetmenin zor olduğu görüşüne gelince, bunu Bay Lyon değil, bunu Bay Lyon'un bir mektubu hakkında yorum yaparken, la Revue musicale söylemiştir. Yine de böyle derken vasat bir dinleyiciyinin olası izlenimlerini anıştırmış-tık. Şahsen, Doğu sisteminin, Avrupa sisteminden esaslı bir şekilde farklı olduğunu daima düşünmüşüzdür. La Revue musicale'in birçok sayfalarında böyle dediğimizi gösterebiliriz. Gelecek sayımızda Rauf Yekta'nın mektubuna ilişik olarak gönderdiği musiki parçasını yayınlıyacağız.

YEKTA'nın NOTLARI:

1- Küçük üçlü (tierce mineme) oranı olan 32/27 yerine, yazıyı temize çekerken bir öğrencim bir büyük üçlü (tierce majeur) oranı, 8192/6561 'i koymuştu. Makalenin yayınından sonra bunu

farketmiş ve bu daktilo yanlışlığının düzeltilmesini bir mektupla onlardan rica etmiştim.

2- Ben, burada açıklaması uzun sürecek sebeplerden dolayı daima bayağı/adî kesir kullanmayı tercih ederim.

3- Bay Vincent şöyle demekle bu gerçeği sezinlemiş görünüyor: "İşte, yedi tele verildiğini sandığım aralıklar ki frigyen (phyrgienne) denilen bir düzenleme gösteren, ortasında yarım-ses'in (demi-ton) bulunduğu iki dörtlüyü verir." Bkz. Notices et extraits des manuscrits...vb. [de la Bibliotheque du roi], cilt. XVI, II. bölüm, s. 274, [Paris, 1847].

ÇEVİRENİN NOTLARI:

(1)- Jules Combarieu: La Revue musicale dergisinin editörüdür.

(2)- Fransızca metinde yanlışlıkla "l'oreille d'un Oriental" [bir Doğulu kulağı] yazılmış.

(3)- Murat hakında daha fazla bilgi için, bkz. Aksoy 1994:126-139: 2003:155-173.

(4)- Fetis'deki metinde bulunmayan bu italik harfleri, Yekta'nın koyduğunu belirtelim. Ayrıca, Murat'ın hayatı hakkındaki bilgiler de Fetiş'teki metinden alınmış.

(5)- Bu alıntı hakkında, Fetiş şu kaynağı göstermiş: Aesthetische Rundschau, Wiener Wochenschrift, 2er Jahrg. No. 17, 7 mai [mayıs] 1867. s. 139. (Bkz. Fetiş, cilt II: 367).

(6)- Dizekler üzerinde görünen T harfi 'durak' anlamına gelen Fransızca (to-nique), D harfi de 'güçlü' anlamına gelen (dominante) kelimeleri içindir.

(7)- Yekta notayazım sisteminde segah perdesi değiştirme işareti almadan yazılır. Diğer taraftan Puselik makamındaki buselik perdesinin bir koma diyezi alması gerekir. Buradaki Puselik dizisine bu koma diyezi her nedense konulmadığından her iki dizi de birbirinin aynı gibi görülmektedir. Fakat, yine de titreşim farklılıkları gösterilmiş.

(8)- Aşağıda editör'ün de dediği gibi bu eserler derginin bir sonraki sayısında yayımlanmıştır.

DOĞU MUSİKİSİ: HİCAZ MAKAMINDA SEMAİ

(Musique orientale: Le semai' dans le mode Hidjaz)

RAUF YEKTA

Fransızcadan çeviren: Dr. (tıp) İlhami Gökçen

Edötür'ün Notu: Çok bilgili bir Doğulu musikicinin, doğu musikisini belirleyen aşağıdaki mektubunu aldık.

İstanbul (Constantinople), 5 Mayıs 1907. La Revue Musicale'in Bay Direktörü,

Avrupada, Batılı musikicilerin şimdiye kadar yayınlamış olduğu bütün doğu musikisi örneklerinin aslına uymadığı abartısızca iddia edilebilir. Bununla beraber, dostumuz R. P. Thibaut'nun, Revue musicale'deki (Yıl: 1902, Sayı: 8 ve 9), la Musique des mevlevis) [Mevievilerin musikisi] makalesine eklenmiş olan musikiyi bunun dışında tutmak doğru olur; makalesinde kendisinin de açıkladığı gibi, bu parçaların bestecinin elyazması, iyi bir tesadüf eseri olarak, P. Thibaut'nun eline geçmiştir.(2)

Kanımıza göre, doğu ezgilerini notaya almak isteyen Avrupalı musikicileri yanıltan sebepler,

şöyle özetlenebilir:

1-Doğu musikisinde kullanılan musiki aralıkları, Avrupa musikisinde kullanılanların aynısı değildir;

2- Doğuluların şarkı söyleme tarzı temelinden Avrupahlarınkinden farklıdır; birinciler daima kafa sesi ile söylerken, ikinciler göğüs sesini kullanırlar;

3- Avrupalıların kulakları majör (majeuf) ve minöfm {minem) dışında kalan makamların tadını almaya alışık değildir. Halbuki, majör ve minör mod'lar gibi, diğer bütün doğu makamlarının varoluş nedeni vardır ve adeta resmî gibi sayılan bu iki mod'dan aşağı gibi sayılmaları için hiçbir sebep yoktur. Bu iki mod'un dışında kalan bütün ezgileri bozuk sayan kulaklar, bu ezgileri majör ve minör'e değiştirmek ister; halbuki, bunların ezgisel yapıları (tonalf tonale) tamamiyle farklı bir gam üzerine kurulmuştur;

4- Bizim ritim kuramımız, temelinden Batı müziğininkinden farklıdır. Avrupalı musikiciler her ritmin ikili (binaire) veya üçlü (ternaire) olması gerektiğine inanırlar. Bir doğu ezgisi ile karşılaştıklarında, parçanın özel ritmini kavrayamazlar ve onu ikili veya üçlü'ye değiştirmeğe çalışırler.

Bu dört sebepten dolayı, aşağı yukarı yayınlanan bütün doğu musikisi parçaları, gerek Arap veya Türk olsun, otantik sayılmamalıdır ve bunun neticesi olarak bu parçalar üzerine dayanan bütün incelemeler çoğu kez yanlıştır. Bu değişiklikler hakkında sizlere bir fikir vermek için diyeceğim ki, eğer bu parçalar doğulu musikicilere gösterilse, onlar bunları hiç anlayamazlar! Fetis'in, Histoire generale de la musique kitabının ikinci cildinde (altıncı kitap), birçok doğu

musikisi örnekleri vardır. Örneğin, bu cildin 398'inci sayfasında, yazarın dediğine göre, mevievi'lerin kullandığı bir raks/sema havası'nın (air de dance) (A) musikisi bulunur. Mevlevi tarikatının kuruluşundan beri, raks/sema (dance) törenleri sırasında icre edilmek için bestelenmiş ezgiler bilinmektedir ve bunlar benim tarafımdan (çünkü ben de bu tarikata bağlıyım) Avrupa notayazımı ile yazılmıştır. Bütün bu besteler arasında, Fetiş'in alıntı yaptığı parçaya yaklaşık olsa bile benzeyen hiçbir parça yoktur. Bu ünlü tarihçi, gerçi bu parçanın nereden alındığını söylememektedir fakat, Fransa'nın İstanbul Büyükelçisi Bay Ferriol'un, 1714'de Paris'te yayınlanan derlemesinden alındığını sanıyorum.

Bu hava'dan söz açan Rahip Toderini der ki: "Dervişlerin raks ettiği hava Avrupa notasına aktarılmış olarak elçi Ferriol'un tanınmış eserine alınmıştır. Değerli bir üstad kemanla çaldığında, dinleyen Türkler bunu tanımayıp, bol bol güldüler. " Öyleyse, bu hava, bir veya birçok defa derviş törenlerinde bulunan Bay Ferriol'un, izlenimlerini yansıtmak için kendisi tarafından bestelenmiştir.

Aynı eserin 396'ıncı sayfasında Fetiş, Türk musikisinin başka bir örneğini verir. Toderi'nin eserinden aldığı bu parçayı koymadan önce aşağıdaki düşünceleri ilâve eder:

"Yunanlıları Osmanlı hakimiyetinden kurtaran devrim dönemine kadar, İstanbul ve İzmir Yunanlıları/Rumları, Türkiye'nin en usta musikicileriydiler. Kendilerini ezenlerden daha çok zevk sahibi, şarkı söylemekte ve çalgıları çalmakta daha çok yetenekliydiler. Türkçe şarkılardan başka, keman (viole), ud (luth) ve tanbur (tanbourah) parçalarının birçoğunu onlar bestelemişlerdi. Bu parçalardan biri, İstanbul'da ve Küçük Asya'da, ondokuzuncu yüzyılın ilk

başına kadar ve belki de hâlâ meşhur olmuştu. Tanbur (tanbourah) veya kemence (kemangeh) ile çalınır ve adı iskia samai'si'dir."

Bu düşünceler birçok noktadan yanlıştır, fakat şimdi bunları geçecek ve şunu demekle yetineceğim: Sözü geçen parçayı bir Rum değil, tanbur (tanbourah) çalmakta çok usta ve Selim III'ün, henüz Osmanlı (Turquie) tahtına çıkmadan önce bu çalgıda hocası olan, İsak (Isac) adlı bir yahudi bestelemiştir. Türkçede bu parçanın adı: İsak'm semaisi (le Semai d Isac) anlamına gelen Içakine semaici'dir. Toderini, yukarda adı geçen eserinde, bu parçanın musikisi hakkında şöyle yazar: "concerto turco nominato izia samai'si"ve Fetiş bunu tekrar yayınlarken parçanın adını iskia samaisi! olarak değiştirir! Bu ünlü müzikolog, Toderini'ninkine göre yanlış olan adını değiştirmekle kalmayıp, bu parçanın mi'leri üzerine birçok bemoller koymuştur. Halbuki, Toderini'nin yazdığı notada bu mi bemoller bulunmamaktadır!

Sizlere bu ünlü parçanın gerçek notayazımını vermeden önce, bestecisi hakkında birkaç fıkra anlatacağım. İsak, İstanbul'da (Constantinople) doğmuş bir yahudi idi. Önce, Türkler arasında o zamanlar çok rağbette olan sinekamanını (viole d'amour) seçmiş ve bu çalgıda belirli bir şöhret yapmıştı. Fakat, sinekamanının usta calicisi Miron, Moldovya'dan (Boğdan) İstanbul'a gelince, İsak kendi çalışının Miron 'unkinden çok aşağı kaldığını ve mevkiini muhafaza etmenin imkansız olduğunu gördü. Bu çalgıyı bıraktı ve (bir çeşit mandolin)olan tanbur'u (tanbourah) seçti. Bu çalgıda o kadar büyük bir ilerleme gösterdi ki, Selim III onu hoca olarak seçti. Bu şehzade saltanat tacı giydikten sonra İsak, daima padişah lütfunu gördü. Sultan Selim III 'ün ona gösterdiği saygı hakkında bir fikir vermek için şu anlatılır:

Sarayda haftada bir defa, kendisi de büyük bir doğu musikisi musikişinası olan ve kendi gözde çalgısı tanburu da çok güzel çalan padişahın huzurunda, fasil (concert de musique de chambre/oda musikisi konseri) yapılıyordu. Hatta denilir ki, hoşuna giden parçalara eşlik etmek için tahtında oturduğu halde bile Selim III bazen çalgısını eline alıyordu. Bu konserleri daima haşmetli (Sa Majeste) Selim III'ün baş çalgıcısı (1er instrumentaliste/sersazmde) İsak idare ediyordu. İsak bir gün saraya gereken vakitte ulaşamamıştı ve Sultan fasıl'in (concert) yapılmasını emretti. Fasıl'a başlandı ve parçaların yarısı çalınmışken İsak, çalgısı elinde nefes nefese saraya, konser salonunun kapısına varır. Orada bekleyen siyah baş haremağası (le chefdes enuques noirs), onu içeri sokmaz. Kapının önünde bir tartışma başlar, Sultan bunu işitir ve İsak'ın geldiğini öğrenince onu derhal içeri aldırtır ve belli bir öfke ile haremağacına şöyle der:

-Lânetlik zenci! Senin gibilerin binlercesi hergün yelkenli vapurlarla Sudan'dan gelir. Senin gibi birçoklarını satın alabilirim. Halbuki, benim sevgili hocam İsak gibi bir sanatçı ancak nadiren bu dünyaya gelir!

İsak'ın birçok besteleri vardır ve otantik musikisini şimdi size gönderdiğim semai, eserleri arasında ikinci derecede önemli sayılır. Fakat, hakkında konuştuğumuz ve Avrupa'da tanındığı için, musikisini olduğu gibi göndermek istedim. Başka bir defasında, ünlü İsak'ın şaheser sayılan parçalarından birini göndereceğim.

Bu semai'nin musikisini bana doğu musikisi kuramı ve tarihi hakkında çok bilgil bir kimse olan Galata (Pera) mevlevihanesi şeyhi Ataullah Efendi verdi. Bu parçanın usulüne sengin semai

(senguine semai) denilir ve şekli şöyledir:

Bu ritmin, Avrupa müziğinin 6/4'lük ölçüsünden farklı olmadığı görülür. Bundan dolayı, batılı bir musikici bu ritim ile çalınmış bir raks havasını işittiğinde onu kolayca yakalıyabilmelidir. Bununla, beraber, bu böyle olmamıştır, çünkü Toderini bu parçayı 2/4'lük olarak notaya almış ve onun anlamını tamamiyle değiştirmişti. Ezgisinde de birçok değişiklikler yapılmıştır! Karşılaştırma yapmak için söz konusu semai'nin Toderini'nin notaya aldığı şeklini size göndermeği gerekli bulmadım. Bu iki parçayı karşılaştırmak isteyenler, Fetis'in, Histoire de la musique, cilt II, s.396'ya bakabilirler.

işte İsak'ın ünlü seraai'si; bu semai siz Avrupalıların kromatik oryantal (chromatique oriental) olarak adlandırdığınız bir makamda yazılmıştır.

LE SEMAİ DANS LE MODE HIDJAZ

(Chromatique oriental)

Bu notayazımı, aralıklar konusunda yukarda işaret ettiğim ihtiyat kaydı ile yapılmıştır.

RAOUF YEKTA İstanbul (Constantinople)

Bu yazının künyesi şöyledir: "Musique orientale (Le Semaî dans le mode Hıdjaz)", La Revue Musicale, Yıl:7 (Septieme Annee), Sayı: 11 1 Haziran 1907, s.290-294.

YEKTA'nın NOTU:

Bkz. Rahip Toderini'nin De la litterature des Turcs, cilt 1, s.237, Paris, 1789. Rahip de Cournant Faransızca'ya çevirmiştir.

ÇEVİRENİN NOTLARI:

1- Bu makale Türkçeye çevrilmiştir, bkz. Aksoy, 1994: 216-224; 2003:358-37. Bir de bkz. Gökçen 1999: Yıl 52, No. 466: 6-10.

2- Bu elyazması acaba şimdi nerededir?

3- François-Joseph Fetiş (1784-1871), Belçikalı müzikolog, besteci ve eleştirmen. Kitabının künyesi için, bkz. Kaynakça.

4- Fetis'in kitabında "Air de la dance toumante des dervichs turcs" başlığı altında bulunan parçanın notası bu makalenin sonuna konuldu.

5- Yekta, bir dipnotla da belirttiği gibi, buraya bu pasajın Fransızca çevirisini almıştır. Bu pasajın İtalyanca metni şöyledir: "L'Aria sulla quale ballano li Derviş, vedesi riportata con note Europee nell'opera illustre dellAmbasci-atore Ferriol. Sonata da valente Maestro sulle corde del violino, non la rico-nobbero per dessa i Turchi uditori, e bellamente ne risori", bkz. Toderini I, 1787: 242. Ben buraya bunun kardeşim Prof. Dr. Adnan Gökçen'in, İtalyanca'dan yaptığı çevirisini koydum, çünkü ne fransızca çevirisi ve ne de (hangi dilden yapıldığı belirlenmeyen) Türkçe çevirisi (bkz. Aksoy: 1994: 203; 2003:343). İtalyanca aslına uymaktadır.

6- Ferriol'un kitabında (bkz. Kaynakça), bu notanın, başlığı şöyle: 'Air sur le-quel tournent les Derviches de Pera, note par le Sieur Chabert qui etoit avec Mr. De Ferriol et qui en a compose la Basse." [Pera (Galata) Dervişlerinin döndükleri (raks/sema ettikleri) hava, Bay de Ferriol ile bulunan Siyör Chabert notaya aldı ve buna bir bas [partisi] besteledi]. Bir de bkz. Popescu-Ju-detz 1973: 47-50; Aksoy 1994:52-3: 2003: 92-4. Bu kayda göre, bu parçayı Siyör Chabert notaya almış ve sol el piyano için de, bas partisini yazmıştır. Böyle olmasına rağmen

Yekta neden bu parçayı Ferriol'un beste lediğini düşünmüştür? Fetis'in, bu parçayı kitabına alırken bas partisini çıkarmış olduğu ve notasını da bir küçük üçlü yukarıya göçürerek yazdığı görülüyor. Ferriol'un kitabındaki notayı inceleyen Bertuğ, kesin bir sonuca varamamış ve "eski bir âyinin üçüncü selâmının son kısmına ait olması kuvvetle muhtemeldir" demekle yetinmiştir (Bertuğ 1964: 295-8). Bu nota Bertuğ'un makalesinde bulunduğu gibi, şu kaynaklarda da bulunmaktadır: Aksoy 1994: 228; 2003: 382; Popescu-Judetz 1973: 49; 1999: 68. Bu sonuncusunda, Popescu-Judetz bu parçanın, Osman Dede'nin Çargâh Ayininden geldiğini ileri sürmektedir. Karşılaştırmayı kolaylaştırmak için Ferriol'un notasını makalenin sonuna koyduk.

7- Fetiş'in metninde "tanbourah" olarak yazıldığı halde, Yekta'nın makalesine "tambourah"olarak geçmiş. Biz, orijinal yazılışı vererek düzelttik.

8- Görüldüğü gibi, Yekta burada 'îsak'ın semaisi' sözlerinin söylenişini, Fransızca imlâya göre yazmaya çalışmıştır.

9- Fetiş'in yanlışını düzeltmeğe kalkışan Yekta, burada asıl kendisi yanlışa düşmektedir. Anlaşılan, 'izia' ve 'izkia'kelimelerinin Isak'tan bozma olduğunu sanmış ve sözü geçen sazsemaisi'nin onun olduğunu ileri sürmüştür. Diğer taraftan, Aksoy'un da haklı olarak dediği gibi (bkz. Aksoy 1987:43/171: 1994: 81; 2003:151) 'izia kelimesi"hicaz"ı karşılıyor olsa gerektir" çünkü, Toderi'nin notaya aldığı parça, mevlevi ayinlerinde icra edilen ve "hicaz son yürük semai" denilen çalgısal parçaya çok benzemektedir. Walter Feld-man'ın kişisel yazışmasına göre bu parça Ali Ufkî edvarında da vardır. Kendisi de bir mevlevi musikisi üstadı olan Yekta'nın ve üstelik şeyhi Ata-ullah Efendi'nin bunu bilmemesi inanılmaz derecede hayret

vericidir! Karşılaştırmaya olasılık vermesi için "izia samaisf\ "Iskia şamam" ve "Hicaz Son yürüksemai"mn notalarını bu yazının sonuna ekledik.

Yukarıdaki makale içinde verilen 'Hicaz Semai'nin, tipik bir sazsemaisi gibi, 4 haneye ayrılarak yazıldığı görülüyor. İlk üç hane, Yekta'ın da dediği gibi, 6/4'lük sengin semai usulü ile fakat son 4. Hane, geleneksel olarak saz-semailerinde yapılan usul geçkisi ile, 6/8'lik yürük semai usulü ile yazılmıştır. Ayrıca, 4. Hanede, repertuardaki 'hicaz son yürük semai'de bulunmayan çeşitlemeler görülmektedir.

10- Bu yapılmamıştır.

MAJÖR GAM'ın GERÇEK KURAMI

(La Vraie Theorie de la Gamme Majeure)

RAUF YEKTA

Fransızca'dan Çeviren: Dr. (tıp) İlhamı Gökçen

[Editör'ün Notu] İstanbulda, Bay Rauf Yekta'dan, "majör gam'ın gerçek kuramı" üzerine aşağıdaki mektubu aldık. Biraz "oryantal" bir stilde olmasına rağmen, okuyucularımızın herhalde beğeneceği bu incelemeyi onun orijinal şeklini değiştirmeden yayınlıyoruz. İçimizden kaç kişi Rauf Yekta'nın yazdığı Fransızca kadar Türkçe yazabilir?

La Revue musicale muhterem mektup yazarının açık kalan bir soru üzerine olan fikirlerini tam bir tarafsızlıkla tanıtmakla mutludur.

[244] La Revue musicale sütunlarında, bu Revue'nün müdürü Mösyö Jules Combarieu ile

Mösyö Gandillot (1) arasında, "basit oranlar"ın (rapport simples), bir müzik kuramının temeli olma sorunu hakkında son günlerde geçen tartışma, Doğu'da müzik kuramı ile uğraşanların çoğunluğunun çok dikkatini çekti. Hatta bunlardan birisi bana bir mektup göndererek bu konudaki düşüncemi yazıp, yayınlamamı rica etti. Bu iki seçkin kişi arasında tartışılan sorunlar hakkında bir yargıç olmaya kendimi yeterli derecede yetkili görmediğimden, belki bir gün bu sorular üzerine olan kişisel fikirlerimi yazmakla yetinmem olasıdır. Bununla beraber, bazı yazarlarca, doğa'nm verdiği gam (gamme donee par la nature) denilen majör gam'ın matematiksel kuramı ile ilgili ve beni uzun zamandanberi meşgul eden bazı noktaları incelemek fırsatını kaçırmak istemedim.

Konuma doğrudan doğruya girmeden önce bazı hazırlayıcı bilgiler vermenin yararlı olacağını sanıyorum. Doğu ülkelerinde müzik kuramı üzerine Arapça ve Farsça yazılmış eski kitapların ilk bölümleri, sesin doğası ve üretildiği şartlar hakkında fiziksel bilgiler verir. Bu bölümlerde, bunlardan başka, ses çıkaran vuruş (choc sonore), sesin şiddeti (intensite), seslerin yükselme/tizleşme veya alçalması/pestleşmesi sebepleri, orantıları ve aritmetik, geometrik, harmonik (harmonique) ve kontr-harmonik (contre-harmonique) denilen dört türlü orantılardan söz edilir. En sonunda, müzikte kullanılan seslerin hangi oranlarda doğduğu, uyumlu (consonant) veya uyumsuz (dissonant) aralıkları ortaya **[245]** çıkaran oranların neler olduğu ve gam'lann sesleri arasında bulunan oranların neler olduğu açıklanır; bütün bu sorular müzik akustiğinin o zamandaki durumuna göre incelenir.

İlk öğrenimlerimi yaptığım sırada, müzik hakkında hiçbir şey bilmediğimden, fizik'in Akustik

(Acoustigue) adlı kısmını gerektiği kadar anlamayı başaramamıştım. Yirmi yıl önce, Avrupa müziği kuramını incelemeğe başladığımda, müziğin kuramını inceleyen eski olduğu kadar yeni birçok eser elde etmiştim. Bu eserlerde bir musikicinin ağzından, müziğin matematiksel kurallarının, Akustik kitaplarında okumuş olduğumdan daha eksiksiz ve daha ayrıntılı bir şekilde sergileneceğini ümit etmiştim. Fakat, bu sorunların hiçbir izini bu kitaplarda bulamadığımdan, Batı müziğinde kullanılan sesler arasındaki oranların ve her sesin titreşim sayılarının birçok deneyimden sonra tesbit edilmiş olduğunu ve yeni başlamışların belleklerini bu sorunlarla yormamak için bunları akustik kitaplarının içine koymanın daha uygun olduğu kararına varmış oldukları inancına vardım. O zamanki müzik bilgimin derecesi, okulda iyice kavrayamadığım fiziğin akustik denilen kısmını anlamaya yeterli olduğundan, araştırmalarımı tamamlamak için Avrupa'dan en ayrıntılı fizik eserlerini getirtmekte acele ediyordum. Ayni zamanda, müziğin matematik kuramı üzerine Fransızca olarak yazılmış aşağı yukarı bütün eserler gözümün önünde bulunuyordu.

Yirmi yılı aşkın bir zamandanberi, aralıksız devam eden incelemelerim ve düşünüşlerim (meditations), majör gam'ı oluşturan sesler arasındaki oranlar sorununun Fransız fizikçiler ve müzisyenler arasında kesin olarak çözülmediğini gösterdi.

Avrupa'da müziğin uygulanması ile uğraşanların, yani sanatçıların, bu sorunlarla pek ilgilenmediği görülüyor. Fakat eğer taraf tutmaksızın düşünülürse, onların bu konudaki kayıtsızlıkları herhalde üzücüdür. Bilimin ve sanatların çoğunluğunun sağlam ve kesin kuramlara dayandığına ve akustik biliminin tatmin edici ilerleme gösterdiğine göre, XXinci

yüzyılda, insanlığa özgü şarkı-yı/taganniyi inceleyerek, bu şarkının/taganninin dayandığı müzik yasalarını bulmanın zor olmadığını düşünüyorum. Bunun için, fizikçiler ve musikicilerin birbirlerinin lisanını karşılıklı olarak anlamaya yetenekli olmaları yeterlidir. Diğer bir deyişle, bu incelemelere yanaşanların hem müzisyen ve hem de fizikçi olmaları ve bu iki bilimdeki bilgilerinin ayni seviyede olması gerekir. Aksi takdirde, arzu edilen sonuçların elde edilemiyeceği muhakkaktır.

Batı dilleri arasında Fransızca dilinden başkasını bilmediğimden burada, Fransızlar, İtalyanlar, ve İspanyalılarca temel dizi (echelle fondamentale) olarak bilinen majör gam'in kuramını inceliyeceğim. Paris Konservatuarı'nın (Concer-vatoire de Paris) şimdiye kadar yaptığı gibi kayıtsız kalmayıp, söyliyeceklerimi iyice önemsiyerek dikkate alacaklarını ümit ediyorum. Çünkü, Fransızların do majör temel dizisinin gerçek kuramını, sanatçıların uygulamalarına uyan ve bütün tartışmalardan uzak bir şekilde tespit etmekte henüz başarılı olunamamıştır. Eğer bu kuram varsa ve ben bunu tesadüfen görmemişsem, birisi zahmet edip bana bildirirse çok minnettar kalacağım. Bu sorun Alman kuramcılarının da ilgisini çekmelidir, çünkü onların da aynı durumda olduğunu sanıyorum. [246] Fizikçiler, majör gam' ı oluşturan sesler arasında aşağıdaki oranların bulunduğunu ileri sürerler:

Bu seslerin, do eksen sesine (toniçue) göre, art arda aşağıdaki oranları vardır:

Majör gam denilen bu gamı oluşturan oranları ilk gördüğümde çok şaşırmıştım, çünkü Avrupalıların, soyut adına majör dedikleri mod (mode), Doğu'da uzun zamandanberi kullanılan ve şimdi Rast mod'u/makamı adı ile tanınandan başkası değildir (2). Diğer taraftan, altıyüz yılı

aşkın bir zamandanberi, Arap ve İran kuramcılarının titiz gayretleri ile belirlemiş oldukları oranların bazıları Avrupalı fizikçiler tarafından değiştirilmiş veya yerine başkası konulmuş oldu. Doğu ve Batı kuramları arasındaki bu farklılıkları görünce, Avrupalı şarkıcıları, bu sanatçıların majör mod'u söyledikleri zaman intonasyon'da bazı farklılıkların olup olmadığını doğrulamak amacı ile dinlemek istedim. Birçok defa, İstanbul'a her yıl gelen ünlü Avrupalı şarkıcılarının konserlerine gittim. Majör mod'un uygulamada (en pratique), Doğu musikisinin .Rastından başka bir şey olmadığına kesinlikle kanaat getirdim (3). Bununla beraber, Batılı fizikçiler, bazı temel oranların birkaçını, bazı aralıkların oranları ile özdeş kılmak amacı ile daha önemli diğerlerinin zararına olmak üzere değiştirdiler!

Bilindiği gibi, her sanatın uygulaması onun kuramından önce gelir. İlk önce bir mod, doğal olarak iyi bir müzik zevki olan, fakat onun en basit ilkelerini bile hiç bilmeyen birileri tarafından söylenir. Sonra, kuramcılar bu mod'u incelerler ve bunların temel yapısını ve bunların (oluş şeklinin) kurallarını açıklarlar; tıpkı bir dilin ortaya çıkışının, onun gramer/dilbilgisi ve sentaks/sözdizim kurallarının kaleme alınışından önce gelişi gibi.

Bay Dador'un, Revue musicale (No. 23, 1 Aralık 1907) dergisinde çıkan, "Nuances d'intonation " [İntonasyon nüansları] başlıklı bilgiç makalesinin başlangıcında çok haklı olarak olarak dediği gibi: "Bir gam'ın kuramını yapmak için, gerek içten gelerek veya düşünülüp taşınılarak yapılmış olsun, taganni eden bir sesin (voix chantee) veya sanatsal duygunun değişikliklerine uygun, diğer bütün çalgıların tezahürlerini, özenle ve bir yöntemle gözlemlemek ve ses gruplaşmasına hakim olan bazı ilkeleri ortaya çıkarmak gerekecektir." **[247]** Oysa, Doğulu

kuramcılar Bay Didor'un tavsiye ettiği şekilde hareket ettiler. Onlar sadece tek bir gam'ın uygulanmasına uyan bir kuramı değil, müziktin evrensel (ister doğu, ister batı, hangi müzik olursa olsun) bir kuramını, verdiler. Fakat, birçok bilimsel ve politik sorunlarda olduğu gibi Batı, Doğu'yu henüz gerektiği gibi tanımamaktadır. Doğuluların musiki sistemi çok fena tanınmakta ve garip varsayımlara yol açmaktadır. İşte bu sebepten dolayı, majör mod'un kuramını ortaya koymak isteyen Avrupalı kuramcılar, doğu eserlerine bakmayı düşünmediler (4) ve yeniden birçok noktalardan hatalı bir kuram ortaya koydular. Onlar yalnızca (kelimenin çağcıl anlamı ile) harmoni'nin gerektirdiği bazı oranları majör mod'un kuramına koymayı düşündüler. Bu mod'u ilk defa söyleyen doğulu halkların, bizim harmoni olarak adlandırdığımızı şeyi tanımadıklarını ve böyle bir gam'ı ortaya koymakla, bu müzik kuramının bütün müziğin temeli olan ezgi ile uyuşmazlık yaratacağını hesaba katmayı istemediler. Bay Dador makalesinde haklı olarak, "müzik'i sanatçılar icra eder ve bilginler açıklar" demektedir. Bay Dador aşağıdaki satırlarla bitirir:

"Musikiciler kendi sanatlarının ilkelerini kendileri açıklamak için fildişi kulelerinden çıkmayı isteyecekleri gün, gamların kuramı ile uygulaması arasındaki en mükemmel uyumun ortaya çıkması gecikmeyecektir."

Ben de aynı fikirdeyim. Kendim de müziğin kuramı ve uygulaması ile eşit derecede meşgul olduğumdan, bu sorunu Avrupalı meslekdaşlarıma aşağıdaki şekilde açıklamak istedim:

Biz Doğulular, gam tipi (gamme type) olarak, do majör ton'unu değil, sol majör tonunu kabul ederiz. Hemen diyeceksiniz ki, bu sadece bir göçürme işidir. Halbuki, gerçekte bu sorun öyle

düşünüldüğü gibi değildir. Sol majör tonunu, gam tipi olarak kabul eden Doğulular, böylece kuramla ile uygulama arasındaki ayrılığı önlerler. İleri sürdüğümüzü haklı çıkarmak için, elimize bir keman alalım ve aşağıdaki dört denemeyi yapalım:

1- Fizikçiler, do majör gam'da, re ile mi arasında bulunan aralığın 9/10 olduğu savında bulunurlar. Bu savın doğru olmadığı kemanın tam beşliye (quinte juste), (2/3)'e düzenlenmiş olan dört teli ile kolayca gösterilir. Titreşen bu tellerin uzunluğu 333 milimetre olarak kabul edilirse, la teli üzerindeki re'yi bulmak için bu teli 8.25 milimetre kısaltmak ve yüzük parmağını kulaktan (chevil-/e/akord burguları) itibaren 24.75 milimetreye koymak gerekecektir. Bu durumda bulunan re, 3üncü açık tel'in (corde a vide) yine re olan sesinin tam bir oktav tizidir. Bununla beraber, yüzük parmağımızla bulunan re'den, linçi açık telin m/sine geçersek, geçtiğimiz aralık 9/10'a değil, 8/9'a eşittir. Çünkü, bir tam dörtlü (quarte juste) ve bir beşli arasındaki fark, 8/9'dur. re'den m/ye kadar olan 9/10'a eşit aralığı çalmak için, 2inci tel üzerinde, bir koma daha tiz olan bir re almak gerekecektir. Fakat bu durumda bu re, 3üncü açık teldekinin hiçbir zaman tam bir oktav tizi değildir.

[248] Bir deneme daha yapalım: İşaret parmağımızı, kemanın 3üncü teli üzerine koyalım ve mi bekamı bulalım. Eğer bu mi bekar'ı, mi bekar ile re (3 üncü açık tel) arasında 9/10 oranı olacak şekilde bulursak, böylece bulunan bu mi bekar, açık şanterel (chanterelle) ile uyuşmıyacaktır. Bu mi bekamı bulmak için, 3üncü telin, 1/9'luk kısmını kısaltmaya mecburuz. Öyleyse, çalgıların kralı olan kemanın düzeni olduğu gibi kalacağından, re'den m/ye olan aralık, gerçekten de öyle olduğu gibi, 8/9'a eşit sayılmalıdır.

2- Majör mod'un tonalitesi, ve bu hiç olmazsa keman için de böyledir, do gam'ının, alt medyant'ı (sous-mediant) ile alt çeken'i (sous-dominante) arasında, yani re ile la arasında bir tam beşli 2/3 oranı bulunmasını icap ettirir. Halbuki, fizikçilerin gamında, re'den, la'ya olan aralık 27/40'tır! Hiçbir viyolonist çalgısının iki telini (2inci ve 3üncü) bu acayip 27/40 oranına düzenlemeğe razı olmaz! Hiç doğru söyleyen bir şarkıcı hatta istese bile, bu 27/40 beşlisini söyli-yebilemiyecek, ama daha doğal olarak 2/3 beşlisini söyliyecektir. Fizikçiler, bazı majör ve minör üçlülere tekdüzelik (üniformite) sağlamak amacı ile, re-la beşlisine bu acayip 27/40 oranını vermeğe mecbur oldular. Fakat, onlar aynı zamanda, hatta üçlülerden daha önemli olan diğer aralıkları da yok ettiklerini unuttular. Türkçede "kaş yapayım derken göz çıkarmak" diye bir söz vardır! Fizikçiler böyle yaptılar. Buna rağmen, yine de bütün üçlüleri tekdüze kılmayı başaramadılar, çünkü, re-fa bekar minör üçlüsü 27/32'e eşittir, halbuki diğerleri gibi 5/6 olması gerekirdi!

3- Fizikçilerin gamında, soldan la'ya olan aralık 9/10 oranındadır, yani bir minör ton'dur. Bu da uygulanabilinemez. Kemanımızı tekrar ele alalım: soldan la'ya, bir minör ton'a eşit olan (çünkü la sesini açık tel verir) aralığı çalabilmek için yüzük parmağımızı sol sesinin asıl yerinden birazcık daha ileriye koymaya mecbur oluruz. Eğer böyle yaparsak, bundan iki büyük uygunsuzluk ortaya çıkar: 1- Bu sol, 4üncü telin çıkardığı solun artık tam bir oktav tizi olmayacaktır; 2- Hatta bu mümkün olmayanı farzedip, buna razı olsak bile, bundan başka bir uygunsuzluk ortaya çıkacaktır ve o da, 8/9 olarak kalması gereken fa bekamdan sola olan aralığın bir koma genişlemesinden ibaret olmaktadır. Öyleyse, soldan la'ya olan oran 8/9'dur ve

bu, uygulayıcıların yaptıklarına uyar.

4- Madem ki sol-la aralığının 8/9 oranında olduğunu kabul etmeğe mecburuz, la-si aralığının da, fizikçilerin dediğinin aksine, gerek do majör gamında, gerekse onu izleyen sol majör gamında, 9/10 oranında olduğunu kabul etmemiz gerekecektir. Bu savımızı doğrulamak için kemanla aşağıdaki gamı icra edelim:

[249] Bu gamı kulağı çok hassas bir viyoloniste (5) çaldıralım ve 2inci tel üzerindeki si sesinin yerine bir işaret koyalım. Sonra, bu aynı sanatçıdan şu re majör gamını çalmasını isteyelim: ve 3üncü tel üzerinde bulunan mi bekaAn yeri üzerine de bir işaret koyalım. Bu iki işareti karşılaştırırsak, si sesinin, mi bekar sesinin biraz arkasında kalmış olduğunu göreceğiz. Böylece, 7a'dan s/ye olan aralığın 9/10'a eşit olduğu ispatlanır (6).

Burada akıla bir itiraz gelir. Bize denilebilir:

"-Çok güzel! Fakat çalgısında do majör gam'ını icra eden bir viyolonist me-diant m/yi bulmak için, parmağını re majör gam'ını çalarken koyduğu yerden biraz daha geriye koyar. Yani, do majör gam'ını çalarken, re ile mi arasına bir 9/10'luk bir minör ton koyar."

Şöyle cevap veririz: Elbette bu durumda büyük bir uygunsuzluk ortaya çıkar: 3üncü tel üzerinde böylece bulunan bu mi, şanterel ile bulunan mi sesinden biraz daha pest olacaktır!

Kuram ile uygulama arasında rastlanan bütün bu önemli farklılıklar, do majör ton'unun, majör makam tipi olarak kabulü sonucudur.

Avrupalıların majör dedikleri mod'un Doğu'da birçok yüzyıldanberi kullanıldığını söylemiştik. Eski Arap ve İranlı kuramcılar, bir teltek (monocorde) üzerinde musikide kullanılan perdelerin

yerlerini tespit etmek alışkanlığındaydılar ve açık telin çıkardığı sesin re'ye uygun olduğunu farzederek bazı makamları söylemek yahut çalmak isteyen uygulayıcılara hangi perdenin eksen/durak (to-nique) olarak alındığına birkaç kelimeyle işaret ettiler. Bizim için şimdi kıymetli olan bu izahlardan anlaşıldığına göre, majör mod'u söylemek için, teltek uzunluğunun tam dördüncü kısmında bulunan perde yani, sol eksen/durak olarak alınıyordu.

Yukarda önerilen ve açıklanan dört deney, do majör'ün, majör mod tipi olarak kabul edilmesinin uygulamayla bağdaşmadığını gösterdi. O halde eğer, batılı musikiciler müzik kuramı için cidden sağlam bir temel kurmak istiyorlarsa, do'dan başka bir gam'ı seçmeleri için ciddi bir gereklilik vardır. [250] Bu gam'ın ne olduğu sorusunu incelemeden önce, biz Doğuluların Rast adını verdiğimiz mod'un/makam'ın oranlarını verelim:

Şimdi eğer, majör mod tipi için, bu sol majör ton'unun kabul edilmesini tavsiye ediyorsak, -aslında da zaten amacımız budur- , bana, bu gam'da bir değiştirme işareti, şu fa diyez bulunduğu için itiraz edilecektir. Oysa, bu uygunsuzluğa bir çare bulmak kolaydır: fa’nın önünde hiçbir değiştirme işareti bulunmadığı zaman, onun önünde sanki bir diyez varmış gibi okunması, kuralını koyabiliriz. Örneğin,eğer şu gam'la karşılaşırsak:

fa perdesini diyezli gibi okuruz. Şimdiye kadar, do gam'ındaki yarım-seslerin (demi-tons) konumundan söz ettiğimizde, bunların mi ve fa, si ve do arasında bulunduğu söylenmekteydi. Bundan sonra, müziğin yeniden yazılmış gerçek ve sağlam kuramını içeren kuram eserlerinde, sol majör tipinde bir gam'da, yarım seslerin konumunu açıklarken, bu yarım seslerin si ve do, fa ve sol arasında bulunduğunu söylenecektir. Bu durumda, musikiciler ile fizikçiler arasmda

hiçbir ayrılık kalmamaktadır.

Önerimizin uygulanması o kadar güç değildir. Zaten, Bay H. Riemann'ın, Dictionnaire de musigue kitabında Alterations [değiştirme işaretleri] kelimesine verdiği, tarihsel açıklamalar (7), 13üncü yüzyılda, önünde bekar işareti bulunan fanın, bugünkü fa diyez gibi söylendiğini göstermektedir

Bize denilebilir: “Şimdiye kadar yarım-ses, mi-fa arasına konuldu: onun yerini değiştirmek ve fa ile sol arasına koymak güç olacakttr." Bu güçlükten sakınmak için daha iyisi,mi-fa yanm-sesinin yerini değiştirmeden aşağıdaki gam’ ı kabul etmektir:

ve zaten bu gam, bu haliyle rahip Gui d’Arezzo’nun müzik gamı’ından başka bir şey değildir.

Bu öneriden de bir güçlük doğmaktadır, o da, re-mi aralığının,sanatçıların uygulamasına uymayan 9/10 oranına eşit kılınmasıdır. Eğer, burada 9/10'luğu, 8/9 olarak değiştirirsek, o zaman mi-fa yarım-sesi, Pitagor'un 243/256'lık (Limma) oranında olacaktır ve aynı bir gam'da, yarım-seslerden birinin, si-do'nun 15/16'ya eşit ve diğerinin, mr'-fa'nın 243/256 eşit olması hiç şüphesiz bir saçmalık olacaktır.

Bu uygunsuzluğa çare bulmak için emin bir yol vardır: Gui d'Arezzo'nun dizisini, yukardaki oranları ile kabul etmek, fakat onu Re'den başlatmak. Doğu müziğinin doğal gam'ı, eski Grek'lerin zamanındanberi, bu Re gam'ıdır ve Türk-lerinkinin de böyledir:

Bu gam'ın kabul edilişi halinde, mediant fa'yı hiç diyez almadan yazmalı ve fa diyez gibi okumalıdır.

Bununla beraber, eğer Gui dizisi re'ye göçürülerek öylece kabul edilirse, do majör gamındaki,

2inci yarım-sesin işgal ettiği yerin değişeceği besbellidir. Yani, do gamında, 2inci yarım-ses, 7inci ve 8inci dereceler arasında bulunuyordu, halbuki Gui dizisinde bunlar 6ıncı ve 7inci dereceler arasındadır.

Bereket versin ki, bu dizinin buna rağmen bir avantajı olduğunu unutmamalıdır: bu dizide art arda gelen şu üç sesten (fa bekar, sol-la, si bekar) oluşan triton yoktur. Uyumsuzluğundan (dissonance) ve intonasyon zorluğundan dolayı eskiler buna, daible en musique [müzikte şeytan] adını veriyorlardı (9).

Eğer bir eleştirmen bize şunu derse:

- Siz majör mod'un matematiksel kuramını yapmıyorsunuz. Siz yalnızca kemanı göz önünde bulunduruyorsunuz ve bu çalgının düzeni gereğine göre, fizikçilerin 300 yıldanberi tespit edilmiş olan gam'ının oranlarını değiştirmek istiyorsunuz!

Cevap veriyoruz: benim amacım hiç sizin zannettiğiniz gibi değildir. Ben, majör mod'un gerçek kuramını kurdum ve tezimin doğrulunu, özellikle hassas bir çalgı olan kemana tatbik ederek göstermekteyim. Eleştirmenime aşağıdaki beyanlarımı göz önünde bulundurmasını rica ederim. Üç farklı gam'ı, oranlan ile birlikte aşağıya yazıyorum:

Şimdi, bir Avrupalı kuramcı bu üç gam'ı inceledikten sonra, ne der?

O, 1inci gam için, (oranlarının sırasından dolayı) bu bir sol majör gam'ıdır diyemez, çünkü fizikçilere göre sol majör gam'ında aşağıdaki oranlar bulunmalıdır:

Bu kuramcı, 2inci gam için, bu re'ye göçürülmüş bir Gui d'Arezzo dizisisidir der ve haklıdır.

3üncü gam için o, bu tümüyle bir Pitagor gam'ıdır der ve yine haklıdır.

Bununla beraber, şunu çok büyük bir özenle göz önünde bulundurmak gerekir: Bu üç gam, yukarda gösterilen oranları ile, hiç bir laboratuvar ve çalışma masası ürünü değildir. Tam tersine, bunlar Doğu'da kullanılan üç musiki mod'unun/makamının gerçek gamlarıdır, uygulamaya tam olarak uyarlar ve eski kuramcılar tarafından, doğal şarkıya/ taganniye göre hesap edilmişlerdir. Doğu musikisi, bu gamlardan birincisine Rast, ikincisine Yegâh ve üçüncüsüne Acem-Aşiran ismini verir.

Gui d'Arezzo, 2inci gam'ı alıp sola göçürmekten başka bir şey yapmamıştır. Fakat bugün, modern müzik uygulaması, Gui'nin gam'ına bazı değişiklikler getirdi ve birincisini majör mod adı altında kesin olarak kabul ederek işi sona erdirdi.

Bu yapılıp bittiktenberi, müzikçiler sanatlarının kuramsal yönüne ilgi göstermediklerinden, fizikçiler işin içine karıştı ve tümüyle yapay, tampere gam'dan bile daha hatalı ve daha az kullanışlı bir gam yarattılar.

Gerçek modern tonalite gam'ının, Pitagor'unki mi yoksa fizikçilerin mi gam'ı olup olmadığı ve Pitagor'unkinin ezgi (melodie) veya diğerinin harmoni (harmonie) gam'ı olup olmadığı sorusunu anlamak için, Fransızca ne yazılmışsa hemen hemen hepsini dikkatle okudum. Bay Delezenne'in, re-mi aralığını 8/9'a büyültmek için, do-re aralığını 9/10'a küçültme gibi bir o kadar tuhaf önerileri, Bay Meerens'in deneyleri, Fetis'in beyanları, Bay Renaud'un yazıları, Brüksel'den Bay Vivier'nin kuramları ve diğer birçokları tarafımca özenle incelenmiştir. Ne yazık ki, bu çalışkan insanların herbiri müzik kuramının birkaç noktalarında yanılmışlardır. Eğer bütün bu yanlışları çürütmek icap etseydi, çok ciltler yazmak gerekecekti!

Herşeyden önce, fizikçilerin gam'ı sırf bir masa başı çalışması ürünüdür. Sanırım, bu makale bunu yeterince gösterdi. Böyle bir gamı, ne Doğu'da, ne Ba-tı'da hiçbir gerçek musikici kullanmamıştır. Pitagor gam'ına gelince, bu aslında Doğu'da kullanılan Acem-Aşiran adlı bir mod'dur/makamdır. Fakat asla majör mod'un gerçek gam'ı ve bunun neticesi olarak da Avrupa'nın modern tonalitesi olmamıştır.

[253] Burada akıla şu soru gelmektedir: Harmoni'nin gerçek gam'ını teşkil etmek olası değil midir? Diğer bir tabirle, harmoni'nin bütün icaplarını bir gam'da toplamak olası değil midir? Biz bunun olası olmadığını düşünüyoruz. Kanıt mı isteniyor? İşte fizikçilerin gam'ı! Bununla beraber, bu olanaksızlığa birkaç örnek verelim. İyi bir viyoloniste şu notaları çalmasını önerelim:

Bu viyolonistin mî den re'ye, 8/9'luk bir aralık (10), ve re'den do'ya da herhalde 8/9'luk bir aralık koyacağı besbellidir. Bu durumda, do-mi aralığı 64/81'e, yani bir Pitagor üçlüsüne eşit olacaktır. Aynı zamanda, bu viyoloniste mi sesini veren şanterel teline, do üzerinde bulunan parmağını oynatmadan vurmasını ve önceki do'yu ve şanterel m/sini aynı anda işittirmesini önerelim. Hiç şüphesiz, sanatçı bu 64/81'lik Pitagor üçlüsü akor'undan memnun olmayacak ve içgüdüsü (instinct) onu, bu üçlünün daha küçük ve do-mi aralığının 4/5'e eşit olması için, parmağını daha ileriye götürmeye mecbur edecektir. Bu durumda, bu suretle değiştirilmiş olan do ve la arasında kalan aralık, böylece 5/6'ya eşit olur, çünkü 4/5x5/6=20/30=2/3. Fakat eğer, do ile la arasında kalan aralığın oranını düşünüyorsak, ezgisel gereklilik icabı, re'nin 8/9'luk bir ton majör altındaki bir do kullandığımızda, o zaman do-la aralığının 27/32'ye eşit olduğunu

görürüz (11). Öyleyse, bu zavallı do, eğer bir 8/9'luk bir majör ton re'nin altında bulunursa (şu şartla ki bu re, kemanın 3üncü telinin verdiği re'nin tam bir oktav tizi olsun), bu zavallı dediğim do, la'dan 27/32'lik bir oranda yer almıştır ve eğer şanterel mi'sinin 4/5'lik bir majör üçlüsü altında bulunursa, o zaman bu aynı do, la'dan 5/6'lık bir oranda yer alır!

Bu açıklamalar açıkça göstermektedir ki, bir mod'da, yalnızca ezgisel bakımdan kullanılmış olan sesleri tayin etmek için kurulmuş olan gam'ların oranları, bu seslerin ezgi'deki kesin değerlerini belirtir ve belirtmelidir. Fakat, akor'ların (accords) harmonik ilişkileri icabı, bu seslerin her biri, başka bir oran alabilirler. Onun için, gamların harmoni'nin gerektirdiği oranları da içermesini istemek saçmadır. Çünkü eğer bir aralık istenen bir orana getirilirse, diğeri onarılmaz bir şekilde bozulur!

Bundan dolayıdır ki, üç yüzyıldanberi çalışan fizikçiler, bu olanaksızlığa bir çare bulamadılar. la-re dörtlüsü, ne yazık ki, 20/27 oranında kaldı, halbuki diğer dörtlüler gibi, 3/4 olması gerekirdi! re-fa bekar minör üçlüsü, 27/32 oranında kaldı, halbuki diğer minör üçlüler gibi 5/6 olması gerekirdi! re-la beşlisi, 27/40 saçma oranında kaldı, halbuki 2/3'e eşit olması gerekirdi!

Batı'nın kuram eserlerinde bir başka tuhaf şeye daha rastlanır. Örneğin, Lichtenthal, Dictionnaire de musique [Müzik sözlüğü] 'nde (12) oniki majör gam'daki seslerin, temel sese (son fondamental) göre oranlarını hesap edip kitabına koyma zahmetine girmiş! Fakat aslında, uygulama ve ezgisel bakımdan bütün bu gam'lar, do majör tipik gam'ının göçürülmesi değil midir? Bu durumda, do majör gam'ının fizikçilere göre oranlarını yazdıktan sonra, yazarın şu tuhaf oranları vermesindeki amaç nedir: örneğin, fa majeur gam'ı için:

Bu çapraşık oranlarından dolayı bu gam'ı söyleyecek bir şarkıcı bulunabilir mi? Bu tür kuramsal ayrıntılar boşuna değil midir?

Amacımızı özetliyelim. Batı müziğinin majör mod'u, Avrupa'da düşünüldüğü gibi, ortaçağda halk şarkılarında kullanılan plenşan (plain-chant) mod'larının birleştirilmesi sonucu değildir, ama o, doğu musikisinin çok daha eski bir mod'udur. Bu mod'un/makamm, gam'ının oranları, Doğu'nun eski kuram eserlerinde tanımlanmıştır. Avrupalı fizikçiler bu oranları altüst etti ve musikiciler, Gui d'Arezzo'nun sol gam'ını, do'dan başlatarak müzik uygulamasına ve keman gibi akordu eksiksiz olan çalgıların gereklilikleri ile bağdaşmayan bir hata işlediler.

Bu hataları düzeltmek için ve müziğin matematiksel kuramına sağlam bir temel atmak için, sadece iki yol vardır:

1. sol majör gam'ını, aşağıdaki oranları ile, majör mod'un gam tipi olarak kabul etmek:

2. Yahut, Gui müzik dizisine geri dönerek onu ilk çıkışında da olduğu gibi, aşağıdaki oranları ile re'ye göçürmek:

do.

Bu iki halin birinde ve diğerinde, fa bekar’ı sanki önünde bir diyez varmış gibi okumak ve fa bekar yazmak isteniyorsa, fa bemol halinde yazmak. Bu mesele daha birçok ayrıntıları kapsamaktadır, fakat önce Avrupalı musikicilerin bunun üzerine verecekleri cevabı görmek isteyerek, bu defalık yukarıda söylenenlerle yetiniyorum.

XIX ıncı yüzyılın sonunda, majör mod'un gerçek bir kurama sahip olmaması üzücüdür! Bu boşluğu doldurmaya yönelik bir öneri, bir Doğulu tarafından öne sürülse bile, dikkate

alınmalıdır. Birkaç yıl önce, Fransa'nın müzik basınında bu neviden makaleler görülmüyordu. Fakat, Revue musicale'in çok şükür başlattığı eleştiri ve gerçeği araştırma alışkanlıkları, bu çeşit çalışmaların rönesans'ını (renaissance) başlatmış olduğundan, bu makaleyi yazmak ve göndermek cesaretini buldum. Ümit ederim ki bu soru, taşıdığı bütün önemi ile bununla ilgilenenlerce dikkate alınsın ve böylece müziğin uygulaması ile kuramı arasında yüzyıllardır mevcut olan ayrılığa son verilsin.

RAOUF YEKTA (İstanbul)

P.S. (Post-scriptum/Hajive). Bu makalenin yayınından sonra, yukarda oranları verilen üç mod'un/makam'ın her birinden bestelenmiş üç eski doğu ezgisini size ayrıca göndereceğim. Eğer bunları, bu gamların gerekliliklerine göre, majör ve minör tonlarını iyi ayırt edebilen iyi bir viyoloniste birçok defa çağırtırsanız, ilk bakışta kendi aralarında çok bir şey göstermeyen bu üç gam arasındaki farkı görecek ve hayretle takdir edeceksiniz. Yalnızca, 8/9 ve 243/256 aralıklarından yapılmış Pitagor gam'ı ile, 8/9'luk majör ton, 9/10'luk minör ton ve 15/16'lık yarım majör ton (demi-ton majeur) aralıklarından yapılmış majör mod arasındaki farkı da takdir edeceksiniz. Aynı zamanda, Gui dArezzo'nun müzik dizisine mahsus özel rengi göreceksiniz.

R.Y.

YEKTA'NIN NOTLARI

(1) Essai surla gamme adlı, yakında yayınlanan bir eserin yazarı; yayımlayan: Gauthier-Villars, Paris.

(2) Şimdi kelimesini eklemekten maksadımız şudur: Milattan sonra, XIIIüncü yüzyıldaki

Arap ve İran yazarların kuram kitaplarında, majör mod'un oranları yazılmıştır, fakat o yüzyılda bu makama Rast adı verilmiyordu. Tam tersine Rast adı, bu makalenin sonlarına doğru No. 2 olarak zikredilecek olan Re gamına veriliyordu. Sonradan, Doğu'lular bu Re makamına, Yegâh makamı ve yukarda sözü geçen eserlerde özel bir adı zikredilmeyen, Avrupalıların majör mod'una, Rast adını verdiler.

(3) Doğu musikisi (musique orientale) kelimesi ile özellikle Türklerin, Arapların ve iranlıların musikisini demek istiyoruz.

(4) Bay Kosegarten, Fetiş, Villoteau, Kieseweter, Land, S. Daniel ve daha birçokları gibi bu güç ödevi üzerine almak isteyenler, bütün bu karanlık noktaları aydınlatmayı başaramadılar ve birçok boşluklar bıraktılar.

(5) Burada piyanoda olduğu gibi bir oktav'ı öniki eşit aralığa bölen, tampere (temperee) denilen gamın falso seslerini işitmeğe alışmamış viyolonistlerdan söz etmek istiyoruz.

(6) Bu konuda , la majör gamı hiç şüphesiz bir istisnadır, çünkü majör tonalite icabı, her majör gam'da, eksen (tonique) ile alt-mediant (sous-mediante) arasında, 8/9'luk bir majör ton ve alt-mediant ile mediant (mediant) arasında 9/10'luk bir minör ton bulunur. La majör gamı, majör tipte bir gam'ın göçürülmüşü olduğuna göre, la majör gam'ında, la-si aralığını, 8/9'luk bir majör ton'a eşit olarak çalmaya mecbur olunduğunu söylemeğe gerek yoktur. Onun için, doğu musikisinde, majör ton ve minör ton'un her ikisi de ezginin ve gamların gereksimine göre kullanılmaktadır. Bundan dolayı, doğu musikisi sistemi temel dizi'sinde (echelle fondamentale), la-si aralığı, 9/10 oranında olduğundan, eğer la'ya 8/9'luk bir majör ton

aralığında bir si’yi söylemek gerekiyorsa, si’nin önüne şöyle bir yarım-diyez (demi-dieze) konulur.

(7) Gerçekten de Riemann şöyle demektedir: Daha XIIIüncü yüzyılda, bekar işareti o zamanın yazılışına göre, diyez ve bekar işaretleri olarak iki şekil aldı. Buna benzer şekilde, B (EA)'dan başka dereceler için, aynı adı taşıyan iki nota'dan en tizinin işareti oldular: Bunun tersine bemol işareti bu ikisinden en pestine işaret etmekteydi. Böylece bemol işareti pestleştirme/alçaltma ve bekar işareti tizleştirme/yükseltme işareti oldular, öyle ki, fa önündeki bekar, fa diyez demek ve fa önündeki bemol, fa bemol demek değil, fakat diyez'in tersine sadece fa natürel demek oluyordu. Bkz. Dictionnaire de musique, [Müzik Sözlüğü] Fransızca çeviri, s. 18.

(8) Bkz. Etudes de selence musicales [Müzik Bilimi İncelemeleri]. A. Dechevrens, S. J., cilt 1, s. 350.

(9) Bkz. Arapların musiki sisteminden söz açan Villoteau'nun sözlerini şöyle bitirdiğine bakınız: "...Bizim ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, olan gam'ımızda gerçi yedinci not si bize daima sert, intonasyonu güç ve tatsız gelmektedir ve gerçekte de öyledir. Bize hiçbir doğal harmonik ilerleyiş (progression harmonique naturelle) vermeyen bu acayip sırayı edinme alışkanlığımız ne olabilir, vb."

(10) Bu re'nin, 3üncü telin verdiği re'den bir koma daha tiz olmaması için.

(11) Bu ezgisel gereklilik yüzünden Bay Mercadier ve Cornu ünlü deneylerini yaptıkları zaman, Pitagor gam'ının, ezgi (melodie) gam'ı olduğunu beyan ettiler. Fakat, fizikçilerin gam'ı ile sanatçıların uygulaması arasındaki aykırılığı (contraste) ortaya çıkaran

esas noktayı görmediler. Bu nokta hiç şüphesiz gerçek majör mod tipi olan 50/ majör gam'ının, bir beşli (une quinte) daha aşağıya, yani do üzerine göçürülmesidir. Bütün bu mutsuzlukların kaynağı bu idi!

(12) Cilt II, s. 251, Paris, 1839.

(13) Ayrıca, fizikçilerin diyezleme (dieser) ve bemolleme (bemoliser) için tanımladıkları kurallarda, müzik uygulamasına tamamiyle ters düşen şeyler vardır. İleriki bir makalede bunları incelemeği düşünmekteyim.

ÇEVİRENİN NOTLARI

Fransızca metnin eski yazım tarzına göre yapılmış olan noktalama tarzını güncelleştirdik. Özellikle sıkça kullanılmış olan 'noktalı virgüller'i, okumayı kolaylaştırmak için 'nokta'ya çevirdik.

Köşeli ayraç [] içindeki sayılar, Fransızca metnin sayfa numaralarıdır. Makalenin uzunluğundan dolayı, Fransızca metin böylece daha kolay bulunabilir. Bazı Türkçe çevirileri de yine köşeli ayraç içine koyduk

Bazı kelimelerin veya terimlerin anlamını daha belirli kılmak için, Fransızca karşılığını yanıbaşında yay ayraç içerisinde gösterdik.

Metinde sayfa altında bulunan yazarın notlarını, sırasına göre numara vererek çevirinin sonuna koyduk.

♦Yekta, hem batılı anlamdaki 'mod' ve hem de doğulu anlamdaki 'makam'ın her ikisi için de, Fransızca "mode" (mod okunur) kelimesini kullanmış. Fransızca metinle uygunluğu sağlamak

için, biz de 'mod' olarak yazdık. Yalnız 'makam'ın çok belirli olarak geçtiği bazı yerlerde, onu mod kelimesi ile beraber yazdık.

Chanterelle (şanterel okunur)= Kemanda en ince tel, en tiz tel, "mi teli". Karışıklığa meydan vermemek için çeviride 'şanterel' olarak yazmayı daha uygun bulduk.