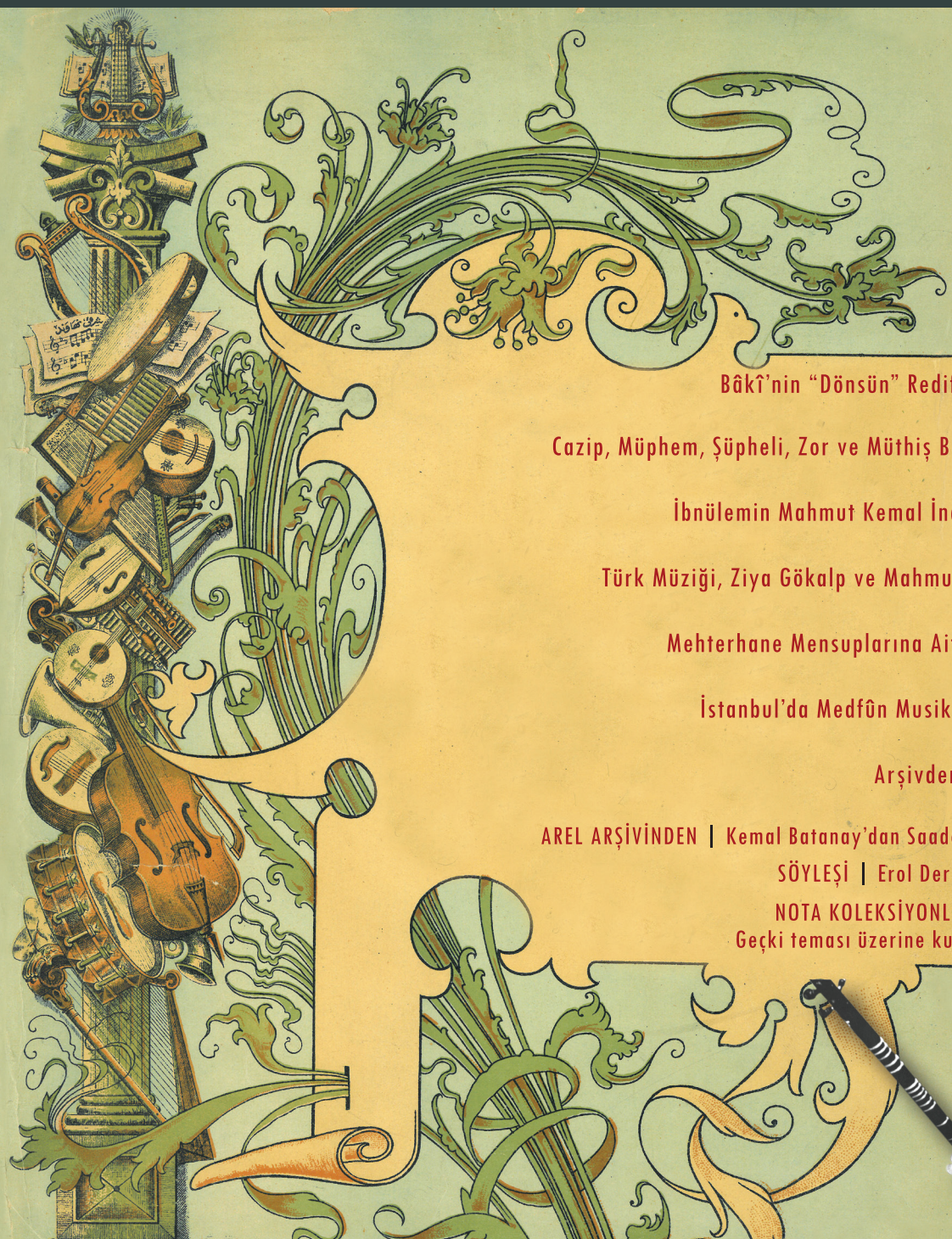
DARÜLELHAN MECMUASI

Sayı: 9 | Güz 2017
Müzikoloji ve Müzik Kültürü Dergisi
6 Aylık Süreli Yayın



Bâkî'nin "Dönsün" Redifli Gazelinin Şerhi
CEMAL AKSU

Cazip, Müphem, Şüpheli, Zor ve Müthiş Bir Alan: Taksimler
GÖNÜL PAÇACI TUNÇAY

İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın "Hoş Sadâ"sı
EROL ÜYEPAZARCI

Türk Müziği, Ziya Gökalp ve Mahmut Ragıp Gazimihal
ZAFER TOPRAK

Mehterhane Mensuplarına Ait Mezar Taşları - I
SERHAT BAŞAR

İstanbul'da Medfûn Musikişinaslara Dair - I
M. BURAK ÇETİNTAŞ

Arşivden Musiki Belgeleri
HİKMET TOKER

AREL ARŞİVİNDEN | Kemal Batanay'dan Saadettin Arel'e Mektup

SÖYLEŞİ | Erol Deran'la Geçki Üzerine

NOTA KOLEKSİYONLARINDAN SEÇMELER
Geçki teması üzerine kurulu eser örnekleri



ÖZEL EK | NECDET YAŞAR

TÜRK MUSİKİSİNDE ARTİSTİK İCRA ÖRNEKLERİ: NEYZEN NİYAZİ SAYIN - TANBURÎ NECDET YAŞAR | SÜLEYMAN SEYFİ ÖĞÜN
NECDET YAŞAR'LA SÖYLEŞİ | Tanbur ve Tanburîler

DARÜLELHAN MECMUASI

Müzikoloji ve Müzik Kültürü Dergisi
Sayı: 9 | Güz 2017
6 aylık süreli yayın

ISSN 2587-098X

Darülelhan Mecmuası, T.C. Kalkınma Bakanlığı tarafından kabul edilmiş olan "Tarihi Türk Müziği Araştırmaları ve Multimedya Arşivi (OMARŞİV)" projesi kapsamında yayımlanmaktadır.

OMAR Adına Sahibi
Gönül PAÇACI TUNÇAY

Genel Yayın Yönetmeni
Mehmet Ö. ALKAN

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Enis TOMBUL

Yayın Kurulu
Gönül PAÇACI TUNÇAY
Hikmet TOKER
Rıdvan AYDINLI
Enis TOMBUL

Düzelti
Lebriz GUNCA

Grafik Tasarım
Özgür Ufuk ATAÇ

İletişim
İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi [OMAR]
Mirgün Köşkü, Tebdil Eskisi Sokak, No. 6
Emirgân/İstanbul
0212 277 40 87
omar@istanbul.edu.tr
http://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr

istanbuluniomar istanbuluniomar istanbuluniomar

Basım Yeri
Maviay Ofset Etiket Matbaa San. ve Tic. Ltd. Şti.
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi Giriş Kat (1BF2)
Topkapı/İstanbul

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

© İÜ OMAR, 2018



İÇİNDEKİLER

MAKALELER

Müheyyâ Oldu Meclis…
Bâkî'nin "dönsün" redifli gazelinin şerhi
Cemal Aksu 2

Cazip, Müphem, Şüpheli, Zor ve Müthiş Bir Alan: Taksimler
Gönül Paçacı Tunçay 6

İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın "Hoş Sadâ"sı
Erol Üyepazarcı 22

Türk Müziği, Ziya Gökalp ve Mahmut Ragıp Gazimihal
Zafer Toprak 27

ARŞİVDEN MUSİKİ BELGELERİ

Bir Belgeden Hareketle Guatelli Paşa Hakkında
Sorulabilecek Bir Soru: Callisto Guatelli
Aslında Hangi Ülkenin Vatandaşıydı?
Hikmet Toker 37

AREL ARŞİVİNDEN

Bir Mektup Vasıtasıyla
Yekta'dan Arel'e Uzanan İlim Köprüsü 41

SÖYLEŞİ

Erol Deran'la Geçki Üzerine 48

KİTAP-CD TANITIMI

Erol Deran'dan Makamdan Makama Geçki Örnekleri (Kitap)

Osmanlı Müziğinde Külliyat ve Fihristler (CD)
Enis Tombul 53

DOSYA: KİTABE-İ SENG-İ MEZAR

Osmanlı Mehter Teşkilatından Günümüze Ulaşan Bazı İzler: Mehterhane Mensuplarına Ait Mezar Taşları - I
Serhat Başar 55

İstanbul'da Medfûn Musikişinaslara Dair - I
M. Burak Çetintaş 65

Levon Hanciyan'ın Yanlış Bilinen Mezar Yeri 78

OMAR'DAN

Nota Koleksiyonlarından Seçmeler
Geçki Üzerine Kurulu Eser Örnekleri 79

Faaliyet ve Yayınlar 100

BU SAYIDAN...

2017 baharında, ilk bakışta bir hayli abartılı gelebilecek bir fikr-i takiple 92 yıl sonra *Darülelhan Mecmuası*, 8. sayısı ile yeniden okuyucu huzuruna çıkmıştı. Yanı sıra, kurumun Anadolu derlemeleri ve taş plak kayıtlarını da dijitalize edip dinleyiciye açtığımız bu sürecin, OMAR'ın gerçek işlevinin tescili anlamını taşıdığını düşünerek ve araya giren zamana rağmen bu vazifeyi yerine getirmiş olmanın tarifsiz gururunu duyarak deyim yerindeyse "yenilendik". Şimdi de 9. sayıyla huzurunuzdayız.

Bu zaman zarfında şaşırtıcı bir biçimde, alttan alta sanki böyle bir eksikliğin tamiri bekleniyormuş gibi, oldukça yüksek talep ve takdirle karşılandı mecmuamız. Hem de her kesimden, birçok farklı şehirden öylesine duygusal ve yapıcı tepkiler geldi ki bu geri dönüşler müzik meselemizin sosyal boyutunun sanılanın çok üstünde bir yerlerde seyrettiğini hatırlattı bizlere. Kim bilir, belki bu yazıları da gün gelip yayımlamayı akıl eden yeni kuşaklar yetişir. Tekerrürün böylesine razıyız.

Aslında, kurulduğu zamanlarda da –üstelik bu topraklar savaş ve işgalin zorluklarıyla malulken– Darülelhan ve mecmuası konusunda toplumda oluşan duyarlık, sadece İstanbul merkezli değildir. Örneğin Mehmet Baha Bey, 1919'da Bursa'da yayımlanan *Âlem-i Mûsikî* dergisinde bu kurumun teşekkülü, müfredatı ve devamlılığı konularındaki tereddütlerini dile getiren yazılar neşretmiştir. Kayseri'den Saffet Örfî Bey'in *Millî Mecmua*'ya gönderdiği, 1924'te yayımlanan "Mûsikî ve Hayat" başlıklı yazısında ise daha derin ve şaşırtıcı bir ilgi sezilir.

Zaman geçse de bu etkileşimin devam ettiği, edeceği anlaşılıyor çok şükür. Sürekliliğinin bir başka boyutu da bu sayımızda bulacağınız, müzik camiası dışından akademisyen ve araştırmacıların yazılarıdır. Zafer Toprak ve Erol Üyepazarcı gibi önemli isimlerin yazılarını bu bağlamda zikredebiliriz. Ayrıca, bazıları bugün kayıp veya kırık olan musikişinas mezar taşlarını da ilk kez bu sayıda yayımlamaya başladık.

Kitap tanıtımını, nota örneklerini ve hattâ taksimleri irdeleyen makaleyi bu sayıda ana tema olarak belirlediğimiz "geçki" çerçevesinde oluşturduk. Erol Deran'la yaptığımız söyleşinin konusunu da doğal olarak geçki teşkil etti.

Kemal Batanay'ın mektubundaysa Rauf Yekta'dan Arel'e uzanan bir çizgide Darülelhan'ın öneminin özetlendiği söylenebilir.

Ayrıca dergi hazırlanırken vefat eden, ülkemizin önemli değeri Tanburî Necdet Yaşar için, kurumumuzla bağlantısı dâhilinde bir ek hazırladık.

Bir sonraki sayıda buluşmak ümidiyle…

Gönül Paçacı Tunçay

Müheyyâ Oldu Meclis…
Bâkî'nin "dönsün" redifli gazelinin şerhi

Cemal AKSU

Gazel, Türk edebiyatında en çok sevilen bir nazım şeklidir. Asırlar boyunca şairler duygu, düşünce ve heyecanlarını bu birkaç beyitlik şiirle anlatmışlar; aşklarını, şikâyetlerini, hüzün ve sevinçlerini hem kendi dönemindeki insanlara hem de gelecek nesillere gazel ile duyurmuşlardır. Gazelin kültür hayatımızdaki yerini en özlü şekilde ifade eden şiirlerden biri Fuzûlî'ye aittir. Fuzûlî, *Türkçe Divan*'ının önsözünde gazeli şöylece tarif eder:

Gazeldir safâ-bahş-ı ehl-i hüner / Gazeldir gül-i bûstân-ı hüner
Gazâl-i gazel saydı âsân değil / Gazel münkiri ehl-i irfan değil
Gazel bildirir şâirin kudretin / Gazel arturur nâzımın şöhretin
Gönül gerçi eş'âra çok resm var / Gazel resmin et cümleden ihtiyâr
Ki her mahfilin zînetîdir gazel / Hıred-mendler san'atıdır gazel
Gazel di ki meşhûr-ı devrân ola / Okumak da yazmak da âsân ola[1]

Türk edebiyatı bu nazım şeklini İran yoluyla Arap edebiyatından almış olmakla beraber kısa sürede kendi zevkine göre şekillendirebilmiştir. Bunun neticesi olarak edebiyatımızda gazelin ilk görülmeye başladığı dönemlerden itibaren büyük gazel şairleri de yetişmeye başlar. Ahmedî, Şeyhî, Ahmed-i Dâî ilk büyük ustalardır; daha sonra Ahmed Paşa ve Necâtî Bey gazel nazım şekli ile muhteşem şiirler söylemişlerdir. 16. yüzyıla gelindiğinde ise Fuzûlî ve Bâkî başta olmak üzere hemen hepsi de usta olan yüzlerce şairle karşılaşırız.

Bâkî (1526-1600) gazelin ilk akla gelen üstatlarından biridir. Divanında bu nazım şekli ile yazılmış 600 civarında gazel vardır ve bu şiirlerin neredeyse tamamı ahenk, söyleyiş ve hayal dünyası ile gazel nazım şekli için en güzel misallerdir. Ayrıca bu gazellerin birçoğu günümüze kadar şöhretini devam ettirmiştir. Bu yazıda şairin en fazla bilinen bir gazelini izah etmeye çalışacağız.

"Müheyyâ oldu meclis sâkiyâ peymâneler dönsün" mısraıyla başlayan bu gazel farklı bestekârlar tarafından birkaç defa da bestelenmiştir.[2] Bugün en fazla Rakım Elkutlu'nun bestesi bilinmektedir.

Şiirde öncelikle şairin seçtiği "dönsün" redifi dikkat çeker: Ömer Faruk Akün'ün "Divan Edebiyatı" maddesinde belirttiği gibi divan şairi için şiiri şekillendiren en önemli kaynakların başında, seçilen redif gelmektedir:

1. Şiiri şu şekilde günümüz Türkçesine aktarabiliriz: "Aydınlık görüşlülere safa, neşe veren gazeldir, hüner bostanının gülü gazeldir. Gazel ceylanını avlamak öyle kolay bir iş değil iken gazeli inkâr eden kişi irfan sahibi değildir. (Çünkü) şairin kudretini gazel bildirir, ve şiir yazan kimsenin şöhretini gazel artırır. Ey gönül, gerçi çok farklı nazım şekilleri mevcuttur ama sen gazeli (söylemeyi) tercih et. (Çünkü) gazel her bir meclisin süsüdür, akıl sahiplerinin sanatıdır. Gazel söyle ki devranda meşhur olsun ve onu okumak da yazmak da kolay olsun." Abdülbâkî Gölpınarlı, *Fuzûlî Divanı* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985), 4-5.

2. Bu gazelin besteleri şunlardır: M.N. Albayrak (1871-1964) Hicaz değişmeli Aksak Semâî; R. Elkutlu (1872-1948), Hüseynî Düyek Nakış Beste; H.F. Mutel, Tâhir Curcuna Şarkı. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, c. II (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 539.

Redif divan şiirinin en sevdiği bir kafiye tarzıdır. Kafiyenin bütünleyicisi ve zenginleştiricisi olarak ona çok yer verilmiştir. Redif, simetrik tekerrürü ile şiiri belirli bir kavram veya bir konu etrafında toplayan, bir atmosfer yaratan mihver olmuştur. Ustaca kullanıldığında şiiri bir atmosfer içine alır, onu bir dizi çağrışıma açar. Redifin matladan itibaren peşinden getirdikleri ve manzumenin devamı boyunca üst üste hazırladığı sürprizlerle kendisine mahsus bir zevk yaratır. Çok defa şiirde belirli bir duygu ve düşünceye zemin hazırlayan redif ona "yek-ahenk" diye vasıflandırılan konu bütünlüğü kazandırır. Hakim olunmak yerine onun esareti altına girilip peşinden sürüklenildiğinde ise manzume her telden çalan bir mana dağınıklığı içine girer... Kafiyeyi redifte daha zengin ve cazip kılmak isteyen divan şairi yeni ve gösterişli redifler bulmaya dikkat eder… Redifler çok defa divan şiirinin, Türkçe'nin ifade imkânlarını söyleyiş hususiyetlerini denediği ve ana dilde kendisini bulduğu bir tarafıdır. Şiirlerin başka taraflarında rastlanmayan fiil çekimlerini, atmosfer yaratıcı zaman sigalarını, deyimler ve cümlecikleri sergileyen redifler, esas çoğunluğu ile Fars şiirinden tercüme ve nakil olmak bir tarafa, bilakis orada mukabilleri veya benzerleri bulunmamaları yönünden ayrıca orijinallik gösterirler. Divan şiirinin redifleri Arapça ve Farsça kelimelerden çok Türk dilinin malzemesi üzerine kurulmuştur. Redif divan şairinin üzerinde dikkatle çalıştığı, getirdiği imkanları değerlendirdiği bir zemin olmuştur. Manzumeye bir hüviyet kazandıran redifler aynı zamanda şiirin ismi yerine geçmiş, ona damgasını vurduğu ölçüde "su kasidesi", "eyler gazeli" gibi birer ad vermiştir. Redif divan şiirinin yerli olduğu, başka deyişle yerliyi en iyi bulduğu bir cephesidir. Ana dilin öz lügatinden gelenler bir yana memleket coğrafyasından bazı adlar, nehirler, şehirler ona redifin içinden gelirler. Redif onların etrafında bir yığın çağrışım ve duyguyu toplar. Redifin asırlar içinde seyrini tetkik, klasik Türk şiirinin bir tarafı ile daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır...[3]



Şair Bâkî'nin *Âşık Çelebi Tezkiresi*'nde bulunan minyatürü.

Bâkî, redifi en usta kullanan şairlerin başında gelmektedir. Onun gazellerinde redifler neredeyse kelimenin hemen bütün manalarını kapsayacak şekilde kullanılır. Bu gazelde de şair "dönsün" redifini hemen her beyitte farklı bir mana ile kullanmıştır.[4]

Bâkî, birçok manası olan "dönmek" fiilinin üçüncü şahıs emir kipi olan "dönsün" kelimesi etrafında büyük bir âlemin kapılarını aralar; âdeta insanın elest meclisinden itibaren yaşadığı serüveni bir gazelin sınırları içine sığdırıverir. "Dönmek" aslında bir hareket ifadesidir ve mutasavvıflar açısından da önemlidir. Kâinatın yaratılması ilk hareketle olmuştur ve bütün yaratılmışlar bir hareket hâlindedir. En küçük atomdan en büyük cisimlere kadar her şey bir hareket ve dahası bir dönüş içinde varlıklarını sürdürürler. Dünya hem kendi hem de güneş etrafında dönerken günler, geceler, aylar, mevsimler ve yıllar oluşur. Ay dünya etrafında dönmektedir. Diğer gök cisimleri de belli bir sistem dâhilinde devamlı dönüp durmaktadırlar. İnsan için de durum farklı değildir:

3. Ömer Faruk Akün, "Divan Edebiyatı," *TDVİA*, c. 9 (1994): 402-403.

4. *Kubbealtı Lugatı*'nda "dönmek" fiilinin şu manalara geldiği belirtilmektedir: "1. Kendi mihveri veya başka bir şey etrâfında hareket etmek, 2. (Belli bir yerde) Dolaşmak, gidip gelmek, 3. (Para, senet vb. şeyler) El değiştirmek, tedâvül etmek, 4. (Rivâyet, söz, havâdis, dedikodu vb.) Çok kimse tarafından söylenir olmak, yaygın duruma gelmek, 5. (Bir şeyler, neler, dolap, dalavere vb. kelimelerle) Çevrilmek, döndürülmek, yapılmak, 6. (İş, devlet, kurum, ev vb.) Çekilip çevrilmek, yönetilmek, 7. Değişmek, 8. Kendini olduğu yerde çevirmek, bir tarafa doğru yönelmek, 9. Sapmak, yönünü değiştirmek, 10. (Bir iş veya konuyu) Yeniden ele almak, 11. (Bıraktığı bir inanç, fikir veya hâli) Tekrar benimsemek, ona rücû etmek, 12. Benzer hal almak, … gibi olmak, benzemek, andırmak, 13. Başka bir şey hâlini almak, dönüşmek, inkılâp etmek, 14. (Bir yere) Geri gitmek veya geri gelmek, avdet etmek, 15. (Söz, yemin, ahit vb.) Caymak, hulfetmek, 16. (Din, inanç, düşünüş, fikir vb. bağlandığı ve benimsediği şeyleri) Değiştirmek, (ondan) vazgeçmek, 17. Sınıfta kalmak veya girdiği sınavı kazanamayıp o dersten geçememek, 18. Bir yeri dolaşıp öbür tarafına geçmek." Ayrıca dönmek ile ilgili şu deyimler de sıralanır: "Aleyhe (Aleyhine) dönmek / Anadan doğmuşa dönmek / Başı dönmek / Benim oğlum binâ okur, döner döner yine okur / Boş dönmek / Çarkı dönmek / Dili dönmemek / Dili (Dilinin) döndüğü kadar / Dolap beygiri gibi dönüp durmak / Dökme su ile değirmen dönmez / Dört dönmek / (Birinin) Etrâfında (dört) dönmek / Görmediğine (Görmemişe) dönmek / Gözü dönmek / İçi dönmek / Kafası dönmek / Kendine dönmek / Kuşa dönmek / Lehine dönmek / Muma dönmek / Nevri dönmek / Ölümden dönmek / Pilâvdan dönenin kaşığı kırılsın / Suyu çekilmiş değirmene dönmek / Ters dönmek / Tersi dönmek." "Dönmek," *Kubbealtı Lugatı*, erişim 7 Aralık 2017. www.lugatim.com/s/dönmek.



Kaynaklarda 16. asırda birçok hattatın yazıp satmakla geçindiği kaydedilen *Bâkî Divanı*'nın ilk sayfası. (Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye 1083)

Kan damarlar içinde devrederek hayatın devamını sağlar, nefes alıp vermemiz de bir hareket iledir. Bu konuda daha pek çok örnek verilebilir.[5] Mevlevî dervişlerinin semâı da biraz bu dönüşleri anlatmaktadır.

Bu genel bilgilerden sonra gazeli şöylece açıklayabiliriz:

Müheyyâ oldu meclis sâkiyâ peymâneler dönsün

Bu bezm-i rûh-bahşun şevkine mestâneler dönsün

(Ey sâkî, meclis hazır oldu, artık kadehler dönsün. İnsanlara ruh bahşeden bu meclisin arzusuyla mest olanlar dönsün.)

Müheyyâ hazırlanmış, tedarik olunmuş manasınadır. İlk bakışta sadece "meclis hazır oldu" şeklinde günümüz Türkçesine aktarabileceğimiz bu cümle elest bezmini de hatırlatır. Elest meclisinde Allah Teâlâ yarattığı bütün ruhları toplamış ve onlara "ben sizin rabbiniz değil miyim?" diye bir soru tevdi etmiştir. Ruhların da bu soruya cevabı "belâ / evet (rabbimizsiniz)" şeklinde olmuştur.[6] Şiirin ilk mısraında bu hadiseyi hatırlatmak için başka çağrışımlara da müracaat edilir: "peymâneler dönsün" kadehler devretsin, dolaşsın manasına gelir. Beytin ikinci mısraında bu sefer ezel şarabını içen âşıkların sarhoş olup dönmeleri söylenir. Meclis tarif edilirken de "bezm-i rûh-bahş" ifadesi kullanılır ki burada da ezel meclisinin insanlara ruh bahşeden bir meclis olduğu açık şekilde ifade edilmektedir.

Gazelin ikinci beytinde şair gönlüne seslenmektedir: Gönlü o meclisin şarabını öyle içmelidir ki bütün kâinat başında güm güm ötmeli, meyhaneler sanki başında dönüyormuş hissini verecek şekilde sarhoş olmalıdır:

Dilâ câm-ı şarâb-ı ışk-ı yârı şöyle nûş et kim

Felekler güm güm ötsün başına humhâneler dönsün

(Ey gönül, sevgilinin aşk şarabının kadehini, feleklerin başında güm güm öteceği, ardından da bütün meyhanelerin dönüp duracağı şekilde iç!)

---

5. "Hareket konusu İslam felsefesinde zaman, mekân gibi diğer temel kavramlarla birlikte "esSemâü't-tabîî" (tabii bilimlerin fizik felsefesi) bölümünde incelenir. Ayrıca kozmik hareketler metafizikle ilgili görüldüğünden ilahiyyat içinde ele alınır… Değişme yani hareket cismin en temel özelliklerindendir. Bu sebeple İslam filozoflarının tabiat felsefesi görüşlerinin merkezini hareket teorisi oluşturur. O kadar ki Kindî fizik ve metafizik ilimlerini tanımlarken birinciye "hareket edenin ilmi", ikinciye de "hareket etmeyenin ilmi" der (Resa'il, s. 111). Genel olarak tabiat bilimleri ve tabiat felsefesi alanlarında en geniş eserleri yazan İbn Sina'nın tabiat görüşü Aristo'da olduğu gibi hareket kavramı üzerine temellendirilir. Burada bir bakıma tabiat kavramı ile hareket kavramı özdeş gibidir. Hattâ tabiatta hareketten daha genel bir şey bulunmadığı bile söylenebilir. Bundan dolayı İlkçağ ve Ortaçağ felsefelerindeki tabiat nazariyesi özünde bir hareket nazariyesidir; ayrıca tabiat felsefesinin iki önemli kavramı olan zaman ve mekan da bu hareket kavramına dayanılarak açıklanır…" Ali Durusoy, "Hareket (İslam Felsefesi)" *TDVİA*, c. 16 (1997): 121.

6. "Rabbin Âdemoğulları'ndan –onların sırtlarından– zürriyetlerini alıp bunları kendileri hakkındaki şu sözleşmeye şahit tutmuştu: 'Ben sizin rabbiniz değil miyim?' 'Elbette öyle! Tanıklık ederiz' dediler. Böyle yaptık ki kıyamet gününde, 'Bizim bundan haberimiz yoktu' demeyesiniz" *Kuran-ı Kerim*, A'raf Sûresi, 7/172.

Ezel meclisinde ruhlar Cemâlullah'ı temaşa etmişlerdir.[7] Üçüncü beyitte bu muhteşem seyrediş hikâye edilir:

Hayâl-i şem-i ruhsârun ko yansın hâne-i dilde
Perin ol şem'a yakıp şevk ile pervâneler dönsün

(Sevgilinin adeta bir muma benzeyen yanağının hayali bırak da gönül evinde daima yansın –orayı daima aydınlatsın– etrafında da pervaneler kanatlarını o muma yakıp dönüp dursunlar.)

Pervâne gece kelebekleridir ve ışık etrafında dönüp dururlar. Hattâ ışığı o derece sevmektedirler ki onun etrafında dönerken çoğu zaman kanatlarını yakarlar veya kendilerine zarar vermektedirler. Pervânelerin bu hareketleri Türk edebiyatında da âşık ve sevgili arasındaki münasebeti anlatmak maksadıyla sık sık hatırlanır. Hattâ bu hadiseyi anlatmak maksadıyla "Şem ü Pervâne" başlıklı pek çok eser de kaleme alınmıştır. Bâkî bu beyitte yine gönlüne seslenmeye devam eder, fakat söylediği ifade daha çok âşıklara bir nasihat hükmündedir. Şair, âşıklara sevgilinin hayallerinin mumunun, gönül evinde devamlı yanmasını salık verir. Bu ışıklı hayal, âşığı zedelese de kanatlarını yaksa da âşık olan kişi bu yolda sabırlı ve sebatlı olmalıdır.

Dördüncü beyitte âşıkların kıskançlığı anlatılmaktadır: Divan şairleri, sevgililerinin etrafında dolaşan, bazen onlara yüz verdiğini düşündüğü ağyar ile daima kavga hâlindedirler. Şair, sevgilisinin bu rakiplere yaptığı lütuflarla aşkı uğruna bütün sıkıntılara duçar olmuş âşıklara gösterdiği muameleyi kıyaslar:

Sen agyâr-ıla devr itdür şehâ peymâneyi dâim
Ser-i kûyun dolanıp âşık-ı bîçâreler dönsün

(Ey Sultanım, sen devamlı kadehi başkalarıyla içip durursun da, o gariban âşıkların senin mahallenin etrafını dolanıp dolanıp dönerler.)

Gazel, âşıkların yine de ayrı ve özel bir yeri olduğunu anlatarak nihayetlenir:

Bu bezm-i dilgüşâya mahrem olmaz Bâkiyâ herkes
Di gelsün ehl-i diller gelmesün bîgâneler dönsün

(Ey Bâkî, bu gönül açan meclise herkes mahrem olamaz, onun için haber ver de sadece âşıklar gelsin, –o meclisin hakikatini anlamayan– yabancılar gelmesin, geri dönsünler.)

Âşıkların toplandığı meclis, herkesi kabul etmeyecek kadar özeldir. Bu mecliste sadece gönül sahipleri, sevgilinin kıymetini gerçekten anlayanlar bulunmalıdır. Aşktan anlamayan, muhabbete kayıtsız kişiler ise meclise dâhil edilmemeli, geri dönmelidir.



Bibliothèque Nationale'de Turc 285 numara ile kayıtlı bulunan *Bâkî Divanı*'nın ilk sayfası.

7. "Klasik Şark - İslam edebiyatlarındaki yaygın anlayışa göre aşıklar sevgililerine elest bezminde aşık olmuşlardır. Elest günündeki ruhlar meclisinde aşık uyanık olduğunu, sevgilisini ilk defa orada gördüğünü ve görür görmez hemen aşık olduğunu söyler. Bu aşkın o günden beri sürüp geldiğini, aşk şarabının kendisine o gün içirildiğini ve cömertliğin o gün takdir edildiğini belirten aşık, sevgilinin en büyük aşığının da kendisi olduğunu ima eder. Aşığın elest günündeki uyanıklığı mecazidir, aslında aşık sevgilinin güzelliği karşısında sarhoş ve sergerdandır. Bu hal o günden beri devam ettiğinden aşığın olup bitenlerden haberi yoktur ve haberdar olmayı da istemez. Çünkü o gün herkes söz vermiş ve yemin etmiştir. Sevgilinin aşkına sadık kalacağına dair söz veren aşık da bunu yerine getirmek mecburiyetindedir." İskender Pala, "Elest," *TDVİA*, c. 6 (1992): 108.



Cazip, Müphem, Şüpheli, Zor ve Müthiş Bir Alan: Taksimler

Gönül PAÇACI TUNÇAY

Müziğin düşünceden sese dönüşüp "dile geldiği", eski deyimle "kuvveden fiile çıktığı" en gelişkin ve en çetin örnekleri doğaçlamalar, yani irticalî icralardır.

Doğaçlama yapılırken yalnız zamanın, sesin, birikimin ve yaratıcılığın sihirli bileşimi devrededir. Burası çok cazip bir yerdir.

Üstelik güzelliğin, uyumun hiçbir garantisi de yoktur. Bu çok müphem bir durumdur.

Devâsâ bir boşluğun karşısında, o boşluğu seslerle doldurmak üzere durmaktadır sanatkâr. Bu çok şüpheli bir hâldir.

Sanatkâr doğaçlama yaparken o kadar da özgür değildir, "kayıtsız" hiç değildir; kuralları göz ardı etmeden yaratıcı olmanın arayışındadır. Bu çok zor bir şeydir.

Ve ne kadar sanatkâr varsa o kadar farklı doğaçlamaların yapılması ihtimali vardır. Bu çok müthiş bir potansiyeldir.

Bu yazıda Türk müziğinin en cazip, müphem ve şüpheli, bir o kadar da zor icra formu diyebileceğimiz "taksim" ele alınmıştır. Yazının ilk kısmında evvela taksimin tarihsel gelişimi önemli birkaç kaynaktan hareketle özetlendikten sonra bu formun genel özellikleri başlığı altında da farklı taksim icralarından hareketle yapılan bazı çıkarım, yorum ve bu çıkarımları destekleyen anekdotlara yer verilmiştir.

Taksimin özellikleri düşünüldüğünde, bu formun doğasındaki özgürlüğün yarattığı özel pozisyonun hilafına, hiç de azımsanmayacak sayı ve nitelikte taksim notasının yazılıp yayımlandığını ve bu yolla da yayıldığını görmek, bu sorunsalın da ele alınması gereğini doğurmuştur. Dolayısıyla bu yazının ikinci ana kısmı, Osmanlı döneminde yayımlanmış bu notalar üzerinedir. Burada çeşitli yayıncıların farklı taksim notalarından örnekler zikredilmiş ve Tanburî Cemil Bey'in bu alandaki özel yeri vurgulanmıştır. Yazının sonuna çevrimyazısı eklenen **"Mir'âtü'l-kulûb"** başlıklı yayın ise yine bir taksim notası olup arka sayfasında bazı kuralları açıklaması açısından ilginçtir.

Yazı, baştan sorulması gereken önemli bir soruyla nihayetlenmektedir.

Tarihten Günümüze Taksim Formu

17. yüzyılda, Kantemiroğlu'nun yazmış olduğu geniş kapsamlı edvar, müziğimizin teorisine ilişkin sistemli bilgi ve tanımları içermesi açısından müzik araştırmacılarının temel başvuru kaynaklarından biridir. Kantemiroğlu'nun eserinde taksimin tuttuğu merkezî rol, bu formun o dönem için yeni olduğu kanısına varmamızı sağlar ve onun müziksel düşünüşünü anlamamız açısından çok önem taşır. Kantemiroğlu, taksimin maksat ve anlamını şöyle anlatmıştır:

> Onun için taksim, mûsikîyle uğraşanların ilim gücüne teslim, saz çalanın veya okuyucunun iradesine havale olunur ki onlar da makamları ve terkibleri diledikleri şekilde bir araya toplayıp güzel ve tatlı nağmeler meydana getirsinler, ortaya koysunlar.
> Sözün kısası, diledikleri şekilde hareket etmelerine ruhsat verilmiştir. Yeter ki makamdan makama geçerken bir soğukluk belirmesin. Her makama güzelce girilsin ve her makamdan nezaketle, incelikle çıkılsın. Taksimin nağmesi, sevimli ve cana yakın, makamların gerçekleştirilişi ise sağlam bir zincir gibi dayanıklı görünsün. Sonra da seslendirmeye başlamış olduğu ilk makamın hükmüne dönüp onun karargâhına gelerek onda karar kılsın ve kalsın.[1]

Kantemiroğlu, edvarının "Hiss-i Ünsiyyet Zıdd-ı 'Arbedet-i Mûsikî (Mûsikîde Hoşlanıp Uyuşma ve Ters Düşüp Çatışma)" başlığını taşıyan 7. bölümünde güzel taksim yapabilmenin; makamların, seyirlerin, hangi makamların birbirleriyle uyuşup hangilerinin çatıştığının bilinmesiyle mümkün olabileceğini şöyle ifade eder:

> Öyle ki taksim yapmak istendiğinde, tarifimiz üzerine hareket edilirse mûsikî hazinesine sahip olunabilsin ve gönlün dilediği şekilde mücevherlerle, altın kakmalarla süslü nağmeler ortaya konabilsin. Ve o nağmeler, mûsikî kaidelerine uygunlukları, cana yakın yürüyüşleri, hoşa giden düzenleri ile işitme duygusuna tesir etsin ve beğenilsin.[2]

Osmanlı müzik geleneğinde sözlü ve sazlı taksimlerin fasıl icrasına dâhil olması konusunda kesin bir tarih ve belge göstermek mümkün olmasa da Kantemiroğlu edvarında 17. yüzyılın ikinci yarısında fasılda icra edilecek eserlerin sıralanışı hakkında yazılanlardan, faslın başında yer alan saz taksimini bir ya da iki peşrevin takip ettiğini ve ardından söz taksimi geldiğini biliyoruz. Devamında yer alan beste, nakış, kâr, hanende ve sazende semâilerinin sonunda yine bir söz taksimi ile fasla nihayet verildiğini de. Kantemir'in eserinin aynı bölümünde söz ettiği "fasl-ı sazende" ve "fasl-ı hanende" yapılarının başında da taksimin yer aldığı görülmektedir.

Walter Feldman bu bilgiler ışığında,

> Bestelenmiş formların ve taksimlerin belli bir sıraya göre dizilmesi konusunda 17. yüzyılda belli bir geleneğin yerleşmeye başladığını ve bu sıralamanın aynı yüzyılın ikinci yarısında değişmez bir şekle büründüğünü söylemek sanırız hatalı olmayacaktır (...) Konser döngülerinde hem söz hem de saz doğaçlaması önemli bir yer tutuyordu. Saz doğaçlamasının (taksimin) geliştirilmesinin, ayrı bir saz faslının ortaya çıkmasını mümkün kılmış olması muhtemeldir.[3]

çıkarımında bulunmaktadır. Feldman'ın daha önceki bir makalesinde "Taksim formunun ortaya çıkışını anlık teşekküller, bestecilik ve icra gibi, erken modern dönem ve hattâ Orta Çağ'dan beri Orta Doğu'ya özgü olan geniş yaklaşımlar zeminine tepki olarak görmek gerekir" değerlendirmesinde bulunduğunu görüyoruz.[4]

Karl Signell ise klasik faslın sıralanışını verdikten sonra "Bu sıralanış içerisine her ikisi de doğaçlama formunda olan çalgısal taksim ve vokal gazel konulabilir. Taksim çoğu kez vokal parçaları ayırır, gazel bir şarkıya ara verdirebilir"[5] değerlendirmesinde bulunur. Daha güncel çıkarımlar ve örneklemelerden hareket eden yazarın, taksim formuna ilişkin şu saptamaları da dikkat çekicidir:

> Bir taksimin en çetin eleştiricileri de icracının kendi denkdaşı, musikici arkadaşlarıdır. Hemen hemen her taksim büyük bir dikkatle dinlenir ve

1. Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât - Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, haz. Yalçın Tura (İstanbul: YKY, 2001), 134.
2. Kantemiroğlu, *age*, 112.
3. Walter Feldman, *Music of The Ottoman Court* (Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996), 181.
4. Feldman, "Ottoman Sources on the Development of the Taksîm," *Yearbook for Traditional Music* 25 (1993): 3.
5. Karl L. Signell, *Makam - Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması*, çev. İlhami Gökçen (İstanbul: YKY, 2006), 36.

sonra sanatçının kulağına ulaşmayacak bir şekilde görüşler serbestçe açıklanır.

Benim bağlantı kurduğum musikiciler, belirli bir taksim hakkında kendi görüşlerinin ayrıntılarını çoğu kez açık bir şekilde dile getirmekteydiler. Burada bu diğer özelliklerin tanımı için gerekli yer yoksa da, bunların etkisi, itibarı yüksek bir tanburînin model taksimindeki bütün bir doğaçlamayı dinlemek suretiyle takdir olunabilir.[6]

Taksim Formunun Genel Özellikleri:

Taksim kısaca, müzikal bir ifade biçimidir ve irticalen yapılır. Bu icra formu hakkında önceden yazılmış olan hususlarda daha fazla tekrara düşmemek adına taksimin, bir makamın perdelerini göstermek ya da bir makamdan diğerine geçişi sağlamak amacıyla yapıldığını ve önceden düşünülmüş olsa da o anda cereyan eden bir eylem olduğunu belirtmekle yetiniyoruz. Ancak bundan, rastgele müzik cümleleri, düzensiz duruş kalkışlar anlaşılmamalıdır. Sazendenin belirli noktalarda belirli çeşnilerle nefeslenmesi, hattâ bu esnalarda belirli seslere vurgu yapması, bazen vurgudan da öte, ısrar etmesi söz konusudur. Bunların arkasında da öncelikle sanatkârın yeteneği, müzik diline hâkimiyeti ve hattâ hâlet-i ruhiyesi yatar. Özetle taksim için, makamâtı bilen ve müzik dili gelişkin olan bir sanatkârın irticalen beste yapmasıdır da diyebiliriz.

Bu form beste ve icranın aynı anda cereyan etmesi gibi özel bir duruma işaret eder.

İşlevine göre "Giriş Taksimi", "Ara Taksimi", "Son Taksim", "Geçiş Taksimi" gibi çeşitleri olan bu formun "Fihrist Taksim"[7] adıyla başlı başına geçkilerden müteşekkil ve kadîm kaynaklardan itibaren karşımıza çıkan tarihsel bir nevi de vardır.

Taksimin icra edildiği sazın teknik imkânları ile icracının yeteneği, ifade gücü ve birikimi seviye olarak birbirine uygun, hattâ birbirini zorlayacak nitelikte ise taksimin güzel olma şansı yüksektir.

Taksimlerdeki müzik cümlelerinin bir kompozisyon hâlinde ilerleyip genişlemesi ve cümle sonlarındaki kalışlarda mevcut makamın yarım ya da asma kalışlarının gösterilmesi gereklidir. Böylece izlenecek yol; bütünlüğü olan bir giriş, gelişme (bazı taksimlerde ilk bölüm uzun tutularak bu bölümü de kapsar), meyan ve (dönülecekse) ana makam şeklinde teşekkül eder. Meyan içinde meyan açmaya ve beklenmedik perdelerde geçkiler yaparak heyecan verici ataklar yaratmaya da mâni yoktur; tabiî estetik olmak kaydıyla.

Taksimlerde yalnızca makam tarif etmek değil, ifadeyi güçlendirmek için benzer motif tekrarları ve soru cevap melodileri kullanılması âdettendir.

Usta sanatkârlar, önceki ya da sonra çalınacak eserin ruhuna uygun taksim etmeye özen göstermişler, hattâ bazen bir sonraki eserden motifler alarak taksime nihayet vermişlerdir. Örneğin son dönemin en önemli tanbur icracılarından Necdet Yaşar'ın çok bilinen "Nihavend Taksim"inin en son melodileri, hocası Mesut Cemil'in meşhur "Nihavend Saz Semaisi"nin giriş cümlelerinden ödünç alınmıştır.[8]

Taksimini dinlediğiniz sanatkârın hem bireysel hâkimiyet ve zevkini hem de zamanının müzik estetiğiyle doğrudan ilişkisini algılamak mümkündür. Ayrıca taksimin hangi sazda icra edildiği; mızrap, yay, nefes teknikleri ile bunlara bağlı olarak kullanılan motifler, süsleme teknikleri, çarpmalar ve nihayetinde üslûp gibi açılardan belirgin farklar yaratır. Kaldı ki tüm bu unsurlar ve daha fazlası, insan doğası söz konusu olduğu için aynı sazla yapılan taksimlerin arasında dahi ciddi farklar yaratır. Niyazi Sayın'la Aka Gündüz Kutbay'ın ya da Mesut Cemil Bey'le Necdet Yaşar'ın taksimlerinin, daha başladığı ilk anlardan itibaren bariz bir şekilde ayırt edilmesini sağlayan farklar gibi.

Hemen buraya, her usta icracının mutlaka başarılı taksimler yapabileceğini beklemenin doğru olmayacağını da eklemeliyiz. Ayrıca bazı tecrübeli sanatkârların, sürekli belirli kalıpları kullanarak taksim yaptığı da görülmemiş değildir. Bu kalıpların daha yolun başındaki sazendelerce ezberlenerek kullanılması gibi bir alışkanlığı yaratma riski ve sonucu da maalesef mevcuttur.

6. Karl Signell, "Türk Sanat Müziğinde Taksim Estetikleri," çev. İlhami Gökçen, *Musikişinas* 9 (2007): 214.
Signell'in burada verdiği örnek, Tanburî Necdet Yaşar'ın taksimidir.
7. Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Ameli Türk Musikisi*, c. 3 (İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1953), 5.
8. https://www.youtube.com/watch?v=BfMj-RM950o

Taksimin bütün bir ilerleyiş mantığı vardır, elbette olmalıdır. Ancak temelde bu formun en önemli ve cazip tarafı, her bir icrasının özgün ve tek (*unique*) olmasıdır. Taksim üstün bir bestecilik ve zamanlama yeteneğine dayandığı ölçüde ölümsüzleşir. Hemen akla gelen isim olan Tanburî Cemil Bey'in taksimlerinin sırrı büyük oranda buradadır. Aslında Cemil Bey'in de bazı taksimlerinde kendi kalıplarını yarattığı ve tekrarladığı söylenebilir ama ondaki nağme zenginliği ve yüksek zevk, taksimlerinin her birini sanatın zirvelerine taşımıştır. Zor bir icra biçimi olan bu form onun elinde –deyim yerindeyse– çocuk oyuncağı hâline gelmiştir. İç dünyasının, elindeki saza hüner olup yansıdığı bu icralardan kaç kuşak müzisyen etkilenmiştir, kim bilir kaç kuşak daha etkilenecektir!..

Burada eklenmesi gereken bir nokta da şudur: Türk mûsikî geleneğinde sözle yapılan ve genellikle usûlsüz olsa da yer yer usûle girebilen irticalî ses soloları da eski dönemlerde yaygınlıkla taksim olarak adlandırılmıştır. Günümüzde genel olarak "gazel" diye adlandırılan, hânendelerin irticalî icralarına geçmişte çoğunlukla taksim dendiğini ve gazel sözcüğünün daha çok halk arasında kullanıldığını biliyoruz; burada kullanılan güftelerin gazellerden seçilmiş olması da etkendir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Servet-i Fünun*'daki yazılarından birinde konumuzla ilgili şu ifadeler yer alır:

> Ma'lumdur ki mûsikîde taksim bir üstadın asıl kendi mevcudiyet-i mûsikîyyesidir. Zira evvelce tehyiç edilmiş bir şey olmayıp o anda tab'a doğacak ve bi'lbedâhe irad olunacak bir zade-i hevâiyyedir (...) [Aziz Efendi] Alâ tarîkü'l-irtical zade-i tab'-ı üstadîleri olan nağmeleri, güfte ittihaz eylediği eş'âre o kadar güzel taksim ederdi ki işte hem ismen, hem hükmen taksim böyle olmak lüzumunu, sühanşinasâne ve mûsikî erbabına bittabiî kabul ve teslim etdirir idi. Mûsikîde yalnız bir tavırda teammuk etmiş esâtize çok bulunabilir. Fakat kâffe-i etvârı mûsikîde vasıl-ı mertebe-i kusva olmuş pek nadirdir. O nevâdirin birisi de Aziz Efendi merhumdur.[9]

Onun bu cümlelerinden, Aziz Efendi'nin ustalıkla doğaçladığı nağmeleri, seçtiği şiirlere bezediğini, dağıttığını yani "taksim" ettiğini; dolayısıyla kelime anlamıyla da taksim etmek fiilini kullandığını görmekteyiz. Burada yazarın bugünkü adlandırmayla "gazel"i kastettiği açıktır. Bu husus bir yana, yazarın "hem ismen, hem hükmen" diye vurguladığı bu ifadesi "taksim" sözcüğünün formun adına dönüşmesi konusunda önemli bir karine sayılabilir.

Nitekim bu nüansa uygun bir tanımı Muallim Kâzım Bey'in (Uz) sözlüğünde, "taksîm etmek" maddesinde de buluyoruz: "Manzum olan güftelere her mûsikîşinasın kendi tab'ına muvafık nağmeler uydurarak icrâ-yı terennümüne denir."[10]

Hafız Kemal, Hafız Sami, Münir Nurettin Selçuk gibi ses sanatkârları günümüzü etkileyen ses taksimleriyle önemli bir zenginlik bırakmışlardır. Münir Nurettin Selçuk'un bazı kayıtlarında, kendisine eşlik eden sazende ile karşılıklı, âdeta birbirine cevap verir nitelikte müzik cümleleri kurduğu ve sesle sazın aynı dili konuştuğu, birbirlerini nasıl tamamladığı duyulabilir.[11] Selçuk'un "Âheste çek kürekleri mehtap uyanmasın" veya "Kalamış" şarkısının arasında okuduğu "Fethettiniz ay parlayarak, sen gülerekten" güfteli bazı serbest icraları ise daha sonraları bire bir taklit edilerek okunur olmuştur ki bu taklitlerin yalnızca aslını yaşatmaya hizmet edeceğini eklemek yeterli olacaktır.

Sesle taksim konusunda en önemli son icracılardan biri de merhum Kâni Karaca'dır. Onun irticalen okuduğu, nadide makamlara geçki yapan gazel kayıtları ders niteliğinde olup seyir yaparken perde hâkimiyetiyle kendisine eşlik eden sazları zor duruma düşürdüğü bilinmektedir.

İcrada bireyselleşmenin ve bireysel hâkimiyetin en dolaysız göründüğü form olduğunu söyleyebileceğimiz taksimlerin, sanatkârlar arasında adı açıkça telaffuz edilmeyen bir hiyerarşi de yarattığı söylenebilir. Aşağıda, İbnülemin Mahmut Kemal İnal'dan yaptığımız alıntı, bu durumu

9. A. Midhat, "Aziz Efendi," *Servet-i Fünun*, 28 Kânun-ı evvel 1311. Yazıda bahsedilen zat, 1842-1895 yılları arasında yaşamış olan bestekâr Medenî Aziz Efendi'dir.

10. İsmail Kâzım, *Ta'lîm-i Mûsikî yahut Mûsikî Istılâhâtı* (İstanbul: Matbaa-yı Ebüzziya, 1310), 16.

11. Bu duruma iyi örnekler olarak, Münir Nurettin Selçuk'un Refik Fersan ve Mesut Cemil Bey'le beraber yaptığı şu iki hicaz gazel-taksiminin kayıtları verilebilir: "Dil-i bîçareyi mecruh eden tîğ-i nigâhındır" https://www.youtube.com/watch?v=ocluARZM9Yc ve "Ey gamze söyle zahm-ı dilimden zebanım ol" https://www.youtube.com/watch?v=dJMpvQmuf-Y

örneklemekte ve eski müzisyenler arasında taksim formuna ne kadar canlı bir ilginin olduğunu göstermektedir:

> Mûsikî üstadlarının güzidelerinden ve eshab-i ilm ve ma'rifetden olan Fennî Bey –mükerreren bana nakl etdiği gibi– *İslam Türk Ansiklopedisi*'ndeki mekalesinde de diyor ki: "Ali Bey gayet ihtizazlı, müessir ve muhrik bir sese malik idi. Bir gün Hicaz mekamından taksim ve meşhur Kemanî Ağa peyrevlik ederken seyri, bu mekame büsbütün muhalif olan Hicazkârda karar vermiş. Lakin bunu o kadar meharetle yapmış ki Ağa farkına varmadan takibe devam edip –Hicazkâre hiç münasebeti olmayan– hüseynî perdesi üzerinde icra-yi nağmeye başlayınca gayet fena bir soğukluk olduğunu his ederek pek ziyade mahcub olmuştur. Bunu bana Ağa anlatıp 'rezil oldum' dedi. *Terceman-ı Hakikat* gazetesi sahibi Mehmed Cevdet Efendi'nin damadı Tırnavalı Hafız Mehmed Efendi'nin taht-ı idaresinde Divan yolundaki kahvehanenin yukarısında bir odada bestekâr Şevki Bey –arzu edenlere– şarkı ta'lim ediyordu. Bir gün Ali Bey gelip Şevki'nin 'Bais oldu çeşm-i mestin âşıkın berbadına' hicaz şarkısını okumasını istedi. Okuttuktan sonra 'dur bakalım oldu mu, bir kerre ben yalnız okuyayım' deyip okuyunca Şevki 'şarkı, şimdi sizin ağzınızda şarkı oldu' dedi. Bu fırsattan istifade ederek Kemanî Ağa ile olan taksim macerasını bir harika addetdiğim için bunu nasıl yaptığını sordum. Lütufkâr üstad muhtelif mekamların birinden diğerine kemal-i meharetle geçti. Bunun kendine mahsus bir mevhibe olduğunu anladım."[12]

Aynı kitaptan bir başka alıntıda ise kendisi de taksimleriyle meşhur Kemanî Memduh Efendi'nin, dinlediği bir taksimden etkilenişi söz konusu edilmektedir:

> Celalüddin Efendi, mûsikîyi ve tanburu İsmet Ağa'dan, Büyük ve Küçük Osman Bey'lerle meşhur bestekâr Nikoğos'dan taallüm etti. Tanbur-zenlikde meharet-i kâmilesi vardı. Son defaki hasteliği hengâmında Gedikpaşa'da oturduğu eve davet ettiği Memduh Efendi'yi dinledikten sonra Memduh'un recası üzerine tanburu ile san'atkârına bir taksim ederek lâl ve ebkem bırakmıştır. Memduh 'Ben şimdiye kadar böyle tanbur dinlememiştim' demiştir.[13]

Şüphesiz, müzik geleneğimizin bu önemli ve zaman içinde belki de en fazla değişen, yeniden üretilen formu olan taksimler vadisinde, her taksimin yarattığı etkiye paralel olarak o taksime özgü hayranlık ifadeleri ve özdeşleşmelere de tesadüf edilir:

> Kapının zilini çaldık, bekçiler bizi tanıdıkları için dış kapıyı açtılar. Dışarıdan ziyaretimizi yaptık. Türbe-i Şerif'in kapısı yanındaki sete oturduk, bir de ne göreyim, Halil Can paltosunun içine gizlediği neyini çıkarmasın mı? Başladı taksime. O ağlıyor, ben ağlıyorum. 'Acem' makamının en ince noktalarına kadar nüfuz eden ve yarım saat devam eden bu taksimini anlatabilmek çok güç bir şey. Yalnız şu kadar diyebilirim ki, altmış yılı bulan musiki hayatım içinde bu kadar içten doğan, aşk dolu bir taksim dinlemediğim bir gerçektir.[14]

Taksimde mahareti olan her sanatkâr için benzeri övgüler yazıldığı gibi son yıllarda başta Cemil Bey olmak üzere bazı önemli sazendelerin taksim kayıtları üzerinden analitik çalışmalar da yapılmaktadır.[15]

Rahatlıkla söyleyebiliriz ki taksim eskimeyen, eskimeyecek; aksine hep içinden dönüşecek

---

12. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikişinasları* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1958), 57. Hadiseyi nakleden zat İsmail Fennî Ertuğrul, bahsedilen mûsikîşinas ise 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan meşhur hanende ve bestekâr Enderûnî-Kadıköylü Ali Bey'dir.
13. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *age*, 111. Sözü geçen tanburî, 1848-1908 yılları arasında yaşamış olan Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Mehmet Celaleddin Dede'dir.
14. Burcu Sağlam, "Türk Müziğinin Hafızası: Saadeddin Heper," *Musikişinas* 14 (2015): 59. Burada Saadeddin Heper, 1959 yılındaki Konya seyahatlerini anlatmaktadır.
15. Taksimlerin bire bir notaya alınmasına ve onlardan yapılan çıkarımlara dayanan bazı makale ve tezlerin sayıları giderek artmakta olup genelde buralarda taksimlerdeki melodik yapılar, seyir hareketleri, çalım tekniği gibi notaya aktarılmaya uygun hususlar kâğıda dökülmekte, bazen de birden fazla müzisyenin taksimlerindeki yaklaşımlar karşılaştırılmaktadır. Örnek olarak bkz. Aslıhan Eruzun, "Tanburî Cemil Bey'in Kemençe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma (İcra-Nota Farklılığı)" (yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1997). Şerif Muhittin Targan, Yorgo Bacanos, Cinuçen Tanrıkorur, Niyazi Sayın gibi önemli sazendelerin taksimleri de tez çalışmalarına konu olmuştur.
Çok farklı bir çalışma örneği olarak, bir sazendenin sistemli bir şekilde art arda yapmış olduğu çok sayıda geçki taksiminin ses kayıtları ile ana hatlarıyla nota ve yazıya döküldüğü metinleri içeren şu kitap, İÜ OMAR IV. Yaz Okulu kapsamında yayımlanmıştır: *Erol Deran'dan Makamdan Makama Geçki Örnekleri* (İstanbul: İÜ OMAR Yayınları, 2017).
Ayrıca, taksim formundaki zamansal unsuru ifade biçimi olarak ele alan şu makale, dikkat çekici ayrıntılar içermektedir: Yoram Arnon, "Türk Taksim Formunda Duraklama'nın –Sözel Bir Anlatım Olarak– Kullanımı, Fonksiyonu ve Anlamı," çev. Doç. Dr. Ahmet Hakkı Turabi-Hikmet Toker, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 39 (2010/2): 117-132.

bir formdur. Müzik icra ve paylaşım koşulları, iletişim ortamları değiştikçe güncellenecek, bunun yanı sıra bireyselliğin korunabildiği bir sığınak olarak daima tercih edilecektir. Kitle iletişim araçlarıyla yayılan müziğin başka bir şey olduğunu, işin heyecan boyutunun bir hayli törpülendiğini, dolayısıyla dinleyicide de yansıma olarak, alınan zevkin faz değiştirdiğini kabul edersek gazel ve taksim gibi irticalî formların tekil ve sürprizli yapılarından ötürü, bu ilişkinin bozulması/dönüşmesi noktasında istisna teşkil ettiğini iddia edebiliriz. Hattâ uygulama boyutuna ek olarak taksime ilişkin bilgi birikiminin de değişmekte olduğunu ekleyebiliriz.[16]

Taksimin zamanla ilişkisi başlı başına ele alınmak gerekir. Taksimler, özel olarak ritim eşliğinde yapılan doğaçlamalar veya gelenekteki "çiftetelli taksimi" gibi istisnalar haricinde "usûlsüz" ya da "serbest" yapılardır. Melodik içeriğinin aksine, taksimin ritminin tanımlanamaması, bu formun soyut ve esnek yapısının bir sonucudur. Ancak hemen fark edilmese bile taksimin genel bir usûlü, daha hassas bir söyleyişle, gideri vardır. Bu gider tutarlı biçimde dağılmış da olabilir, bazı bölümlerde –melodik yapıların ve vurguların etkisiyle– farklılaşmış da.

Bu önemli ve sanatkârlarca çok önemsenen formun genel olarak süresi belirlenmiş ya da sınırlanmış değildir; ancak geçmişteki kayıt tekniklerinin ve imkânlarının belirlediği sürelerde yapılmış olan taksimlerin, bilinçaltı bir ortalama süre algısı yarattığı da söylenebilir. Taksim gibi yoğun konsantrasyon gerektiren bir icranın, gerçekleştirildiği esnada zamanla mukayyet olması durumunun çarpıcılığına işaret ederek geçelim.

Biz de bu bağlamda, "zamanı unutturmayan taksim icracısı makbul değildir ama kendisinin zamanı unutmaması şartıyla" diyebilir miyiz?

Eski Köye Yeni Âdet: Taksim Notaları

Osmanlı'da 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başlarında yayımlanmış olan notalardan, taksimleri yazma âdetinin bulunduğunu görmekteyiz. Bu durum bugünden bakıldığında ilginçliğin ötesinde, müzik icrasındaki bireyselliğin fark edilmesi ve öne çıkarılması çabası olarak okunmalıdır.

Bu taksim notalarına bakarken bugün genellikle tersinden yapılmaya çalışıldığı gibi, icracının taksimini nasıl bir tavırla icra ettiğini analiz etmeyi ve sanatçının Türk müziğindeki saz (keman, kemençe, ud, kanun…) icracılığına nasıl bir katkı sağladığını göstermeyi amaçlamamalıyız. Daha çok eski taksim kayıtları dinlenerek keşfedilmeye çalışılan yay, mızrap pozisyonları ve süsleme teknikleri, müzik cümleleri, ritmik kalıplar gibi müziksel ifadeyi belirleyen unsurlar ile makamsal seyir özellikleri bu taksim notalarında hammadde olarak, eser miktarda mevcuttur. Bundan dolayı bu nota ve kayıtların solo saz icrası özellikleri açısından günümüzün kulak alışkanlıkları ile değerlendirilmesi, isabetsiz bir yöntem olabilir.

Elimizde kaydı bulunan ve notası da yayımlanmış olan eski taksim örnekleri, müzisyenlerle dinleyicilerin arasındaki hiyerarşinin tam kurulmadığı, etkileşimin daha doğal yollardan oluştuğu bir döneme aittir ve belki de bu alt sebepten dolayı, ses kayıt teknolojisi ve nota yazım tekniği bugünkü kadar "gelişkin" olmamasına rağmen kulağa daha doğal, tamamlanmış gelmektedirler.

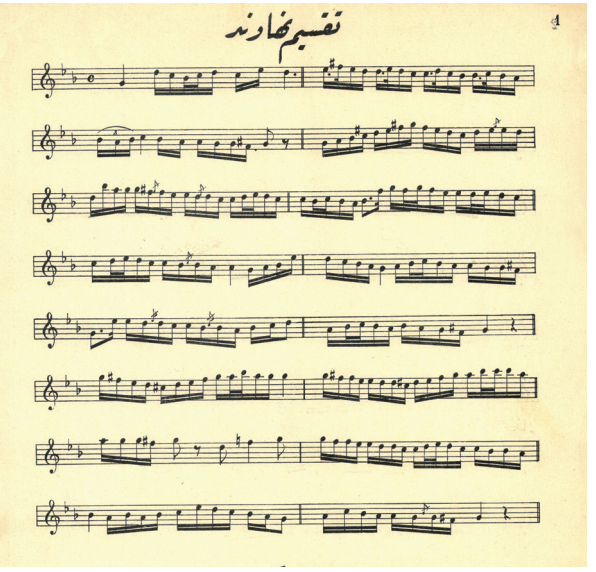
Başlangıcından itibaren Osmanlı'da nota yayınlarının geneli içinde taksim notalarına yayıncı bazında baktığımızda aşağıdaki örneklere tesadüf ederiz:

Yayımlanmış taksim notalarının en eskilerinden birisi, 20. yüzyılın hemen başına ait olan büyük boy, renkli kapaklı, **"Chant Turc"** başlıklı bir fasıl mecmuasının ilk sayfasında yer alan "Nihavend Taksim"in notasıdır.[17]

16. Bu iddiayı delillendirmek için şu iki kaynağın mukayeseli okunması ve bilginin değişiminin takibi tavsiye olunur:
a) Onur Akdoğu, *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır?* (İzmir: ?, 1989)
b) Murat Birer, "Müzik Tasarımında Doğaçlama Öğesi: Türk Makam Müziği Geleneklerinde Başlıca Doğaçlama Pratikleri" (lisans bitirme tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2010)

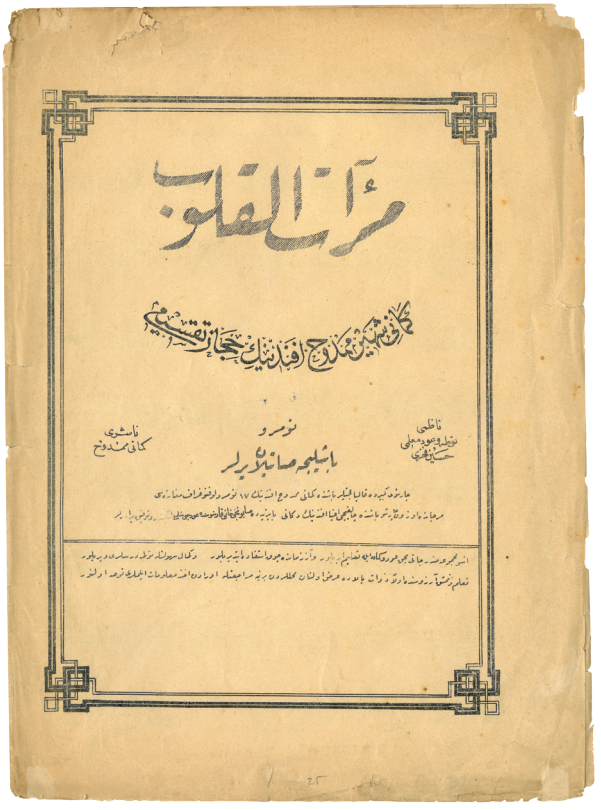
17. Gültekin Oransay, bu mecmuanın serisinden olduğu anlaşılan "Suzinak Faslı"ndan hareketle, bu fasılları "Âyine-i Mûsikî" başlığı altında zikretmiştir: Gültekin Oransay, "Türkiye'de Defter ve Dergi Biçiminde Fasıl Yayınları," *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 22 (1978): 279-280.



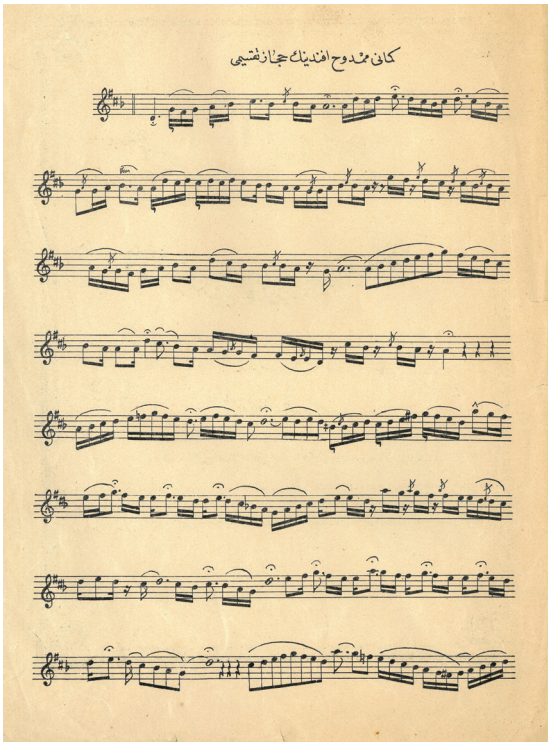


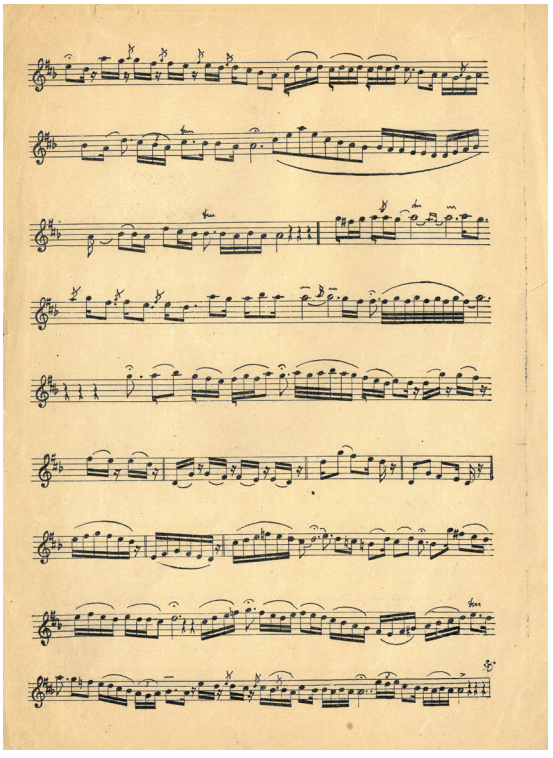
Resim 1-2 | (Faslın kapağı ve ilk sayfası: Taksim Nihavend) Umum sazlar ve piyano için alafranga nota ile alaturka şarkı mecmuası: / Nihavend Faslı / Taksim, peşrev, saz semaisi, beste, ağır semai, yürük semai ve 12 adet şarkı / Mürettibi Garbis Efendi / Maarif Nezaret-i Celilesi'nin 464 nümerolu ve 22 Şevval 318 ve 31 Kanun-ı sani 316 [13 Şubat 1901] tarihli ruhsatnamesiyle tab' olunmuştur / Tab' ü neşri Hakkâk Serviçen Matbaası / İstanbul Sultanhamam

Üzerinde tarih bulunmayan, ancak 20. yüzyılın başlarında yayımlanmış olması kuvvetle muhtemel olan **"Mir'âtü'l-kulûb"** başlıklı ve nadir görülen büyük boy dört sayfalık notada Kemanî Memduh Efendi'nin bir taksimi yer almakta olup (Resim 4-5) içerdiği bilgi açısından bu yazının sonunda ayrıca ele alınacaktır.



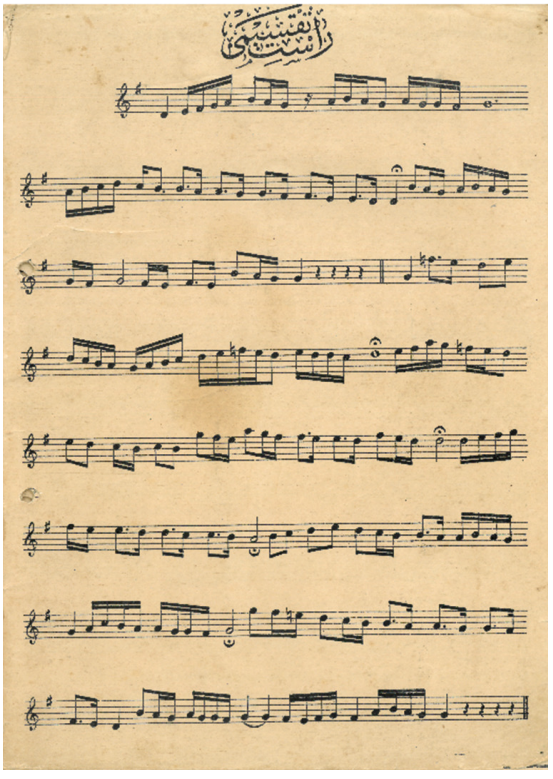
Resim 3 | Mir'âtü'l-kulûb / Kemanî-i şehir Memduh Efendi'nin Hicaz Taksimi / Nâzımı Nota ve Ud Muallimi Hüseyin Fahri / Nâşiri Kemanî Memduh / Başlıca Satılan Yerler: Çarşı-yı Kebîr'de Kalpakçılarbaşı'nda Kemanî Memduh Efendi'nin 18 numaralı fonograf mağazası. Mercan'da Uzunçarşıbaşı'nda Çalgıcı Ağya Efendi'nin dükkânı. Bayezit'de Sabuncu Hanı karşısında Udcu Şamlı İskender ve Tevfik Biraderler / İşbu mecmua münderecatı bihakkın ud ve keman ile talim ediliyor ve az zamanda çok istifade ettiriliyor ve kemal-i suhûletle nota dersleri veriliyor. Ta'lim ve temeşşuk arzusunda olan zevat bâlâda arz olunan mahallerden birine müracaatla oradan ahz-ı malumat eylemeleri tavsiye olunur.

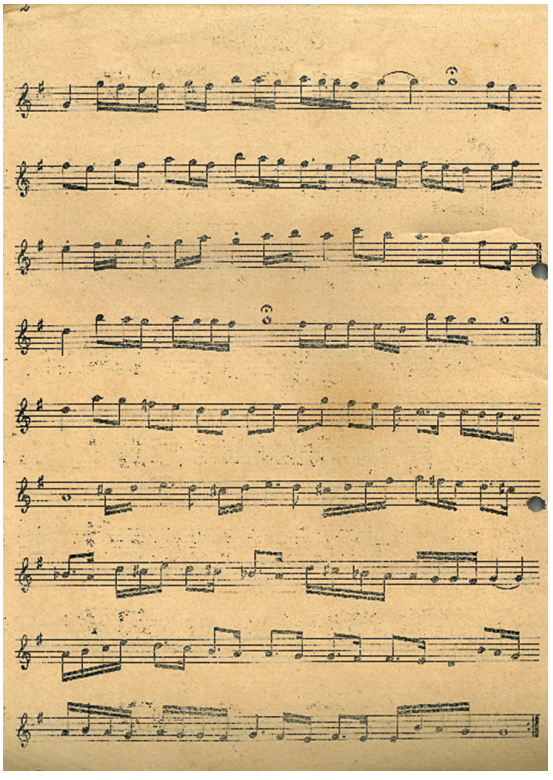




Resim 4-5 | Kemanî Memduh Efendi'nin Hicaz Taksimi

"İnce Saz Takımlarına Mahsus - Piyasa Tavrı" başlıklı ve birinci defter olduğu belirtilen, yayıncısı belli olmayan rast faslı, iki sayfalık bir taksim notası ile başlamaktadır.[18]





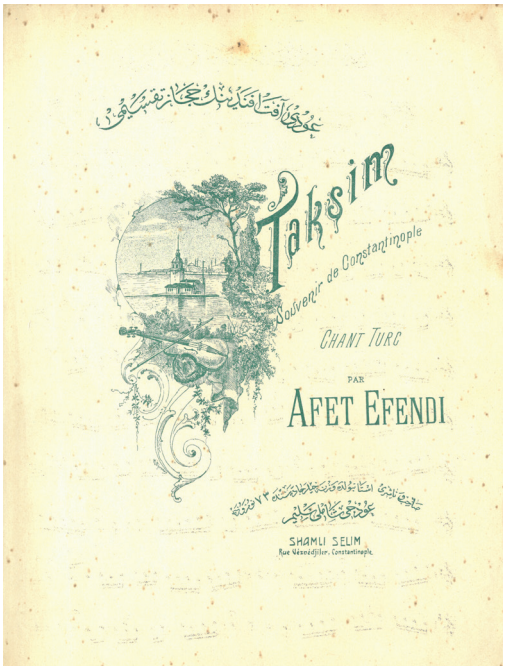
Resim 6-7 | Rast Taksimi

18. 64 sayfası notalardan ve 4 sayfası, içindeki eserlerin güftelerinden oluşan fasıl defteri, Matbaa-i Osmaniye'de basılmıştır.

Şamlı Selim[19] **Yayınları**nda yer alan büyük boy yaprak, Kız Kulesi desenli notalarda Tanburî Cemil Bey'in rast ve saba, Kemanî Tatyos Efendi'nin hüzzam, Udî Afet Efendi'nin hicaz, Kemanî Memduh Efendi'nin hicaz ve hüseyni taksimleri yayımlanmıştır.



Resim 8 | Cemil Bey'in Rast Taksimi (Sahib ü Naşiri İstanbul'da Vezneciler Caddesi'nde 73 nümerolu Udcu Şamlı Selim)



Resim 10 | Udî Afet Efendi'nin Hicaz Taksimi



Resim 9 | Kemanî-i Şehir Tatyos Efendi'nin Hüzzam ve Cemil Bey'in Saba Taksimleri

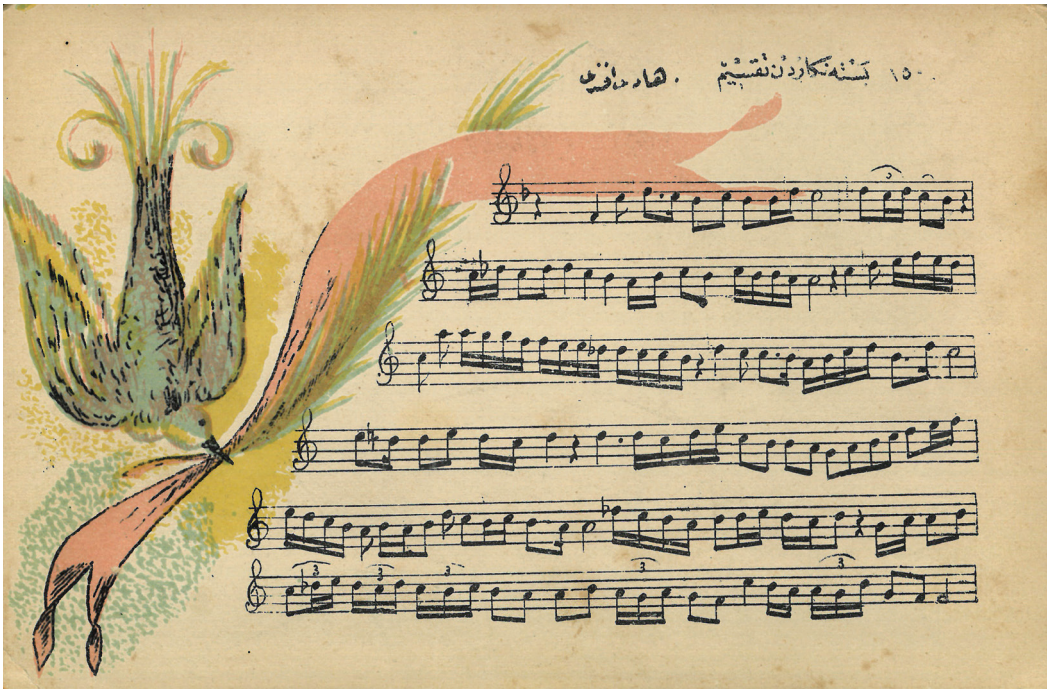


Resim 11 | Kemanî Memduh Efendi'nin Hicaz ve Hüseynî Taksimleri

19. Müzik yayıncılığına İstanbul'da 20. asır başlarında başlayan Şamlı Selim, aslen Yafa doğumlu olan ve İstanbul'a gelerek Osmanlı müzik yayıncılığı içinde önemli bir yer edinen Tevfik ve İskender biraderlerin büyüğüdür. Soyadı kanunundan önce öldüğü için kardeşlerinin aldığı Kudmanî soyadına yayınlarında tesadüf edilmez.

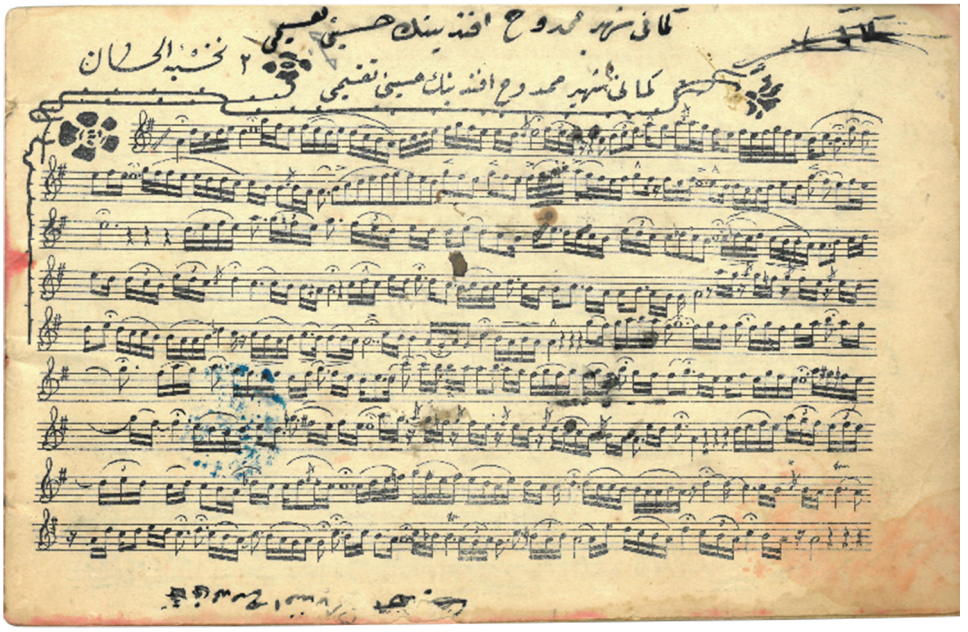
Şamlı Selim'in yayımladığı *Uşşak Faslı*, taksim notası ile başlar.

Ayrıca bu yayıncının seri hâlinde çıkardığı notalı kartpostalların 150 numaralısı, "Hâdi Efendi Bestenigâr Taksim" başlığını taşımaktadır.



Resim 12 | Bestenigâr Taksim - Hâdi Efendi

Şamlı İskender ve Tevfik[20] tarafından yayımlanmış olan, *Nuhbe-i Elhan* başlıklı küçük boy cönk tipi nota derlemesinin başında Kemanî-i Şehîr Memduh Efendi'nin hüseyni taksimi ve ayrıca büyük boy bir yaprak notada Cemil Bey'in "Isfahan Taksimi" ve "Ninni"si yer alır.



Resim 13 | Kemanî-i Şehir Memduh Efendi'nin Hüseynî Taksimi / Nuhbe-i Elhan

20. Bayezid'de Dâru'l-Hayr-ı Âlî kurbunda 18 numara'da bulunan mağazada bir müddet birlikte faaliyet gösteren Tevfik ve İskender Biraderler çeşitli boyutlarda ve farklı türlerde, tarihsiz notalar yayımlamışlardır.

Onnik Zaduryan[21] **Yayınları**ndan basılan *Saba Faslı*'nın başında Mihran Efendi'nin taksiminin notası mevcuttur. *Ferahfeza Faslı* da taksimle sona ermektedir.[22]

Şamlı İskender Kudmanî[23] **Yayınları**ndan *Nihavent Faslı*, Tanburî Cemil Bey'in taksimiyle başlamaktadır.

Müntehabat başlıklı yaprak notalarda ise bir hayli taksim notasının mevcut olduğu görülür. Bunlardan 5 ve 89 numaralı notaların ilk baskılarında Tanburî Cemil, ikinci baskılarında Piyanist Mihran Efendi'nin taksimleri yer almaktadır.[24]

Bu seride mevcut olan taksim notaları ve numaraları aşağıdaki sıra iledir:

5a. Tanburî Cemil Bey'in Uşşak Taksimi
5b. Uşşak Taksimi / Alaturka ve Alafranga Piyano Muallimi Mihran Efendi'nin
39. Rast Taksim / Alaturka ve Alafranga Piyano Muallimi Mihran Efendi
56. Tanburî Cemil Bey'in Hicaz Taksimi
62. Kemanî Memduh Efendi'nin Hüseynî Taksimi
86a. Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Taksimi (Kemençeyle)
86b. Isfahan Taksimi
89a. Nihavend Taksimi (Tanburî Cemil Bey'in)
89b. Piyano Muallimi Mihran Efendi Nihavend Taksimi

(290 numaralı notadan sonra *Müntehabat* serisinde aralıklı olarak yayımlanmış olan taksim notalarının tamamının Piyano Muallimi Mihran Efendi'ye ait olduğu görülmektedir.)

290. Hüzzam Taksimi
384. Saba Taksimi
403. Suzinak Taksimi
454. Kürdilihicazkâr Taksimi
523. Şedaraban Taksimi
602. Ferahfeza Taksim
688. Hicaz Taksim
747. Millî Yegâh Taksim
810. Anadolu Eğin Taksimi (Dağî)
865. Ferahnâk Taksim (Resim 14-17)


865

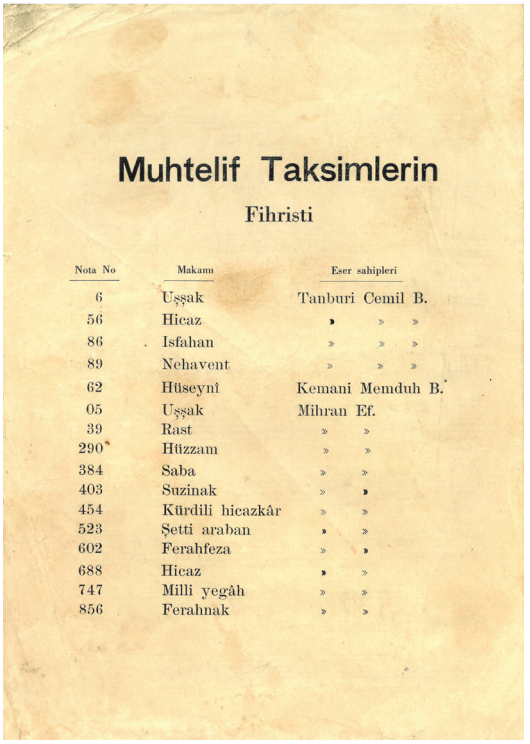
Müntehabat

Ferahnâk taksim

Mihran E.

Kudmani zade
ŞAMLI İSKENDER
Bayazit N°. 18
Telefon : St. 1836

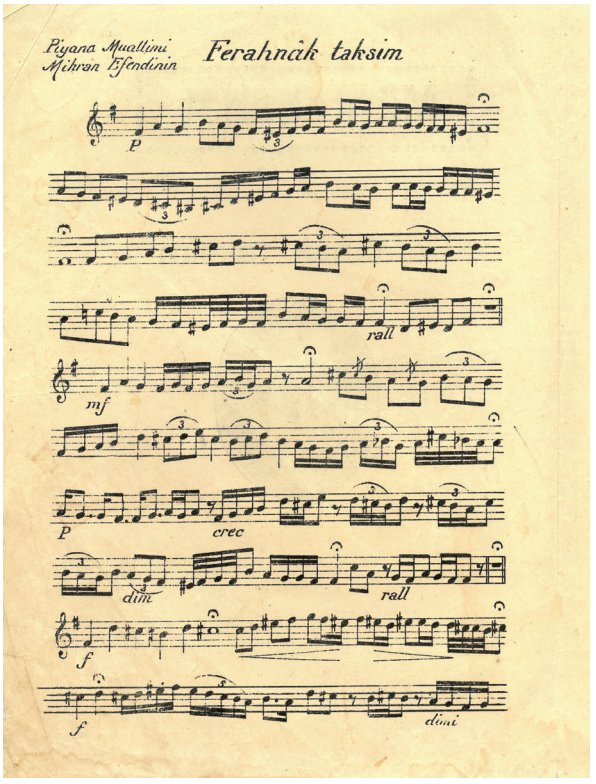
Resim 14


Muhtelif Taksimlerin
Fihristi

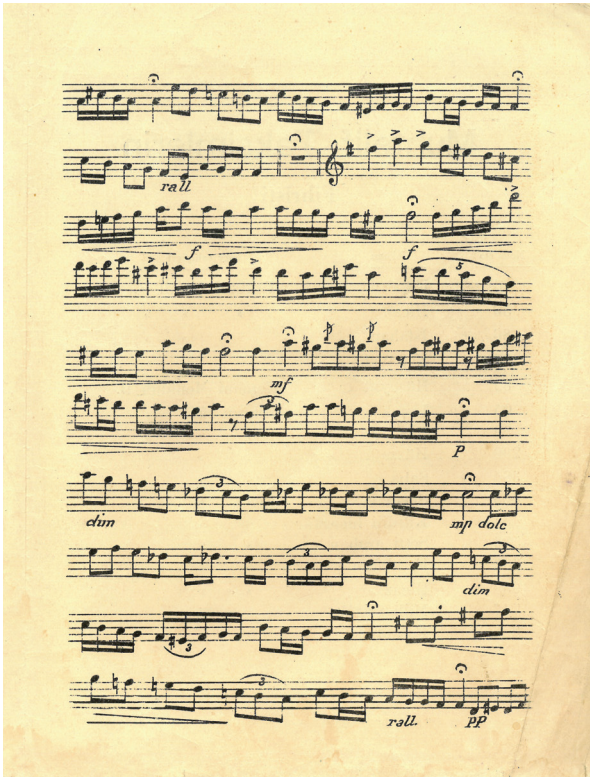
Nota No	Makami	Eser sahipleri
6	Uşşak	Tanburi Cemil B.
56	Hicaz	» »
86	Isfahan	» »
89	Nehavent	» »
62	Hüseynî	Kemani Memduh B.
05	Uşşak	Mihran Ef.
39	Rast	» »
290*	Hüzzam	» »
384	Saba	» »
403	Suzinak	» »
454	Kürdili hicazkâr	» »
523	Şetti araban	» »
602	Ferahfeza	» »
688	Hicaz	» »
747	Milli yegâh	» »
856	Ferahnak	» »

Resim 15

21. 1920'li yıllarda, bir kısmında Arşak fasıllarının klişelerini de kullanmak üzere çeşitli fasıllar ve perakende notalar yayımlamış olan Onnik Zaduryan, çok sayıda klasiğin ve günlük eserlerin kalıcılığını temin etmiştir.
22. Faslın fihristinde bu taksimin Cemil Bey'e ait olduğu yazılmış olmakla birlikte Müntehabat serisinden yayımlanmış olan 602 numaralı notada aynı taksimin Mihran Efendi'ye ait olduğu görülmektedir.
23. İskender Kudmanî, İstanbul'da müzik neşriyatının en önemli isimlerinden olan Şamlı Biraderler diye bilinen kardeşlerden en uzun süre yayıncılık yapanıdır. 1928 öncesi ve sonrasında birkaç kez tüm yayınlarının kataloğunu da basmıştır.
24. Önce Tanburî Cemil Bey'in taksimlerine yer verilen notalarda daha sonra aynı numara ile kapağa fotoğrafı da konularak Piyanist Mihran Efendi'nin yazıldığını ve farklı taksim notalarının konulduğunu görüyoruz. Burada Mesut Cemil Bey'in bir müdahalesinin olabileceği, akla ilk gelen ihtimaldir.



Resim 16



Resim 17

Sesli ve Yazılı Neşriyat Döneminin İlk İcracılarından Tanburî Cemil Bey'in Taksimleri[25]

Cemil Bey, yaklaşık yüz kadar taksimini dört ayrı sazla; tanbur, kemençe, lavta ve viyolonselle yapmış, bu icraların ses kayıtları kendi döneminden günümüze dek büyük bir ilgi ve beğeni ile karşılanmıştır. Onun bu kayıtları üzerinden, makam-seyir anlayışının ve icra tekniklerinin âdeta güncellendiğini söyleyebiliriz. Başlangıçtan beri çok talep gören ve takip edilen bu taksimlerin –fonograf kovanları ve plakların yanı sıra– notaya yazılmış hallerinin de aynı ilgiyi gördüğü anlaşılmaktadır. Özellikle bazı taksimleri tekrar tekrar farklı yayıncılar tarafından çoğaltılmış, değişik tezyinatta basılarak, tek tek ya da fasılların başına ilave edilerek satılmıştır. Bu alanda en önde gelen sazende olduğu rahatlıkla söylenebilir. Cemil Bey'in en fazla görülen taksim notaları şunlardır:

Isfahan Taksimi

Şamlı Tevfik-İskender Biraderler Yayınlarından 70 numaralı notada Cemil Bey'in "Isfahan Taksimi" ve "Ninni"si yer almaktadır. Kapağında "Abdülkadir beyefendi tarafından notaya alınmıştır" ibaresi bulunan bu büyük boy notada yer alan taksimin daha sonraki tarihlerde farklı yayınevlerince aynen yayımlandığını görüyoruz. Bu notalar:

Udî Şamlı İskender yayını Müntehabat notası No: 86 Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Taksimi

Udî Şamlı İskender yayını Müntehabat notası No: 86 Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Taksimi (Aynı notanın yeniden yazdırıldığı görülüyor. Ancak daha sonra yayımlanan bu notada Cemil Bey'in adı yazılmamıştır)

Dârüttalim-i Mûsikî[26] Neşriyatı külliyatın sonunda ve Şamlı İskender baskısı külliyatta da (s. 33-34) bu taksimin yer aldığı görülmektedir.

25. Cemil Bey'in taksimlerinin burada adı verilen örneklerinin tamamının yayımlandığı şu kitaba bkz. Gönül Paçacı Tunçay, *Tanburî Cemil Bey Tarafından* (İstanbul: İÜ OMAR Yayını, 2016).

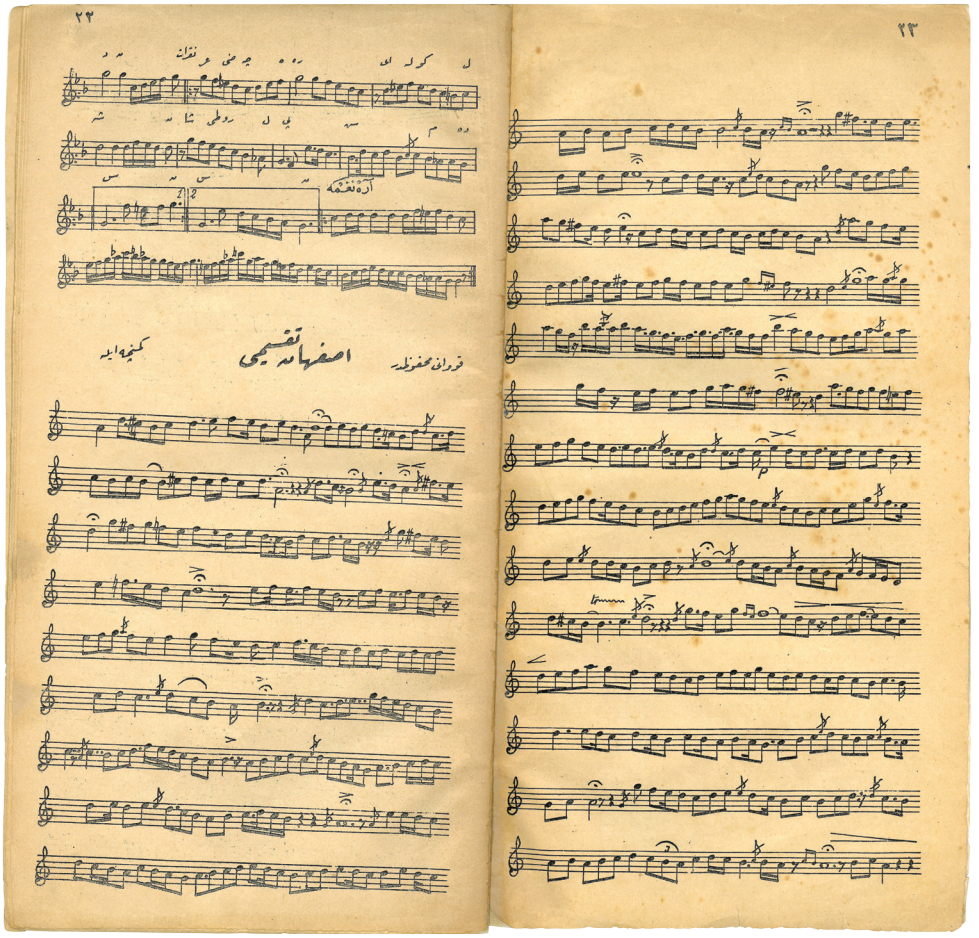
26. 1916 yılında Şehzadebaşı semtinde Udî Fahri (Kopuz) ve arkadaşları tarafından kurulmuş olan özel mûsikî kuruluşudur. Konserleri, nota ve metot yayınları, yurt dışı turneleri ve taş plak kayıtlarıyla zamanının en gözde topluluğu olarak ünlenmiştir. Bir okul niteliği de taşıyan ve yayın yeri - satış mağazası İstanbul-Vezneciler'de bulunan bu dernek farklı boyutlarda 200 civarında nota neşretmiştir.



Resim 18 | Darüttalim-i Musiki Neşriyatından / Külliyat / Mahall-i tevzii ve füruhtu Vezneciler'de Darüttalim-i Musiki Mağazası

Cemil Bey'in vefatından dört yıl sonra 1335/1919 yılında bazı eserlerinin toplandığı bir külliyat "Dârüttalim-i Mûsikî Neşriyatından" başlığı ile yayımlanmıştır (Resim 18). Isfahan taksimin notasının bu külliyatın en sonunda da (sayfa 22-23) yer aldığına tanık oluyoruz (Resim 19). Ancak yine aynı nota yeniden yazdırılmış ve üzerine "kovanı mahfuzdur" ve "kemençe ile" notları eklenmiştir.

Cemil Bey'in külliyatı 1341-1928 yılında İskender Kudmanî tarafından ilk külliyatın boyutları değiştirilerek ve sonuna bazı farklı notalar ilave edilerek yeniden yayımlanmıştır. O sene yapılan yazı devriminden sonraysa iç kapağının yeni harflerle basıldığı ve bu sayfanın da başa eklendiği görülür.



Resim 19 | Kovanı mahfuzdur / Isfahan Taksimi / Kemençe ile

Uşşak Taksim

Udî Şamlı İskender Müntehabat No: 5
Aynı notanın yeniden yazdırıldığı ve yine 5 numarada yayımlandığı görülmektedir.
Aynı taksim Şamlı İskender baskısı külliyatın 2. baskısının 37-38. sayfalarında da yer almaktadır. İlk baskıda bulunmayan uşşak taksim notası, külliyatın bu baskısının sonuna eklenmiştir.

Nihavend Taksim

Şamlı İskender'in 89 no'lu Müntehabat notası önce "Tanburî Cemil Bey'in Nihavend Taksimi" olarak yayımlanmıştır. Kapakta Tanburî Cemil Bey'in adı yazılı değildir.

Hicaz Taksim

Udcu Şamlı İskender Müntehabat No: 56. (Resim 20)
Bu taksimin Şamlı İskender baskısı külliyatta da (s. 40) yer aldığı görülmektedir.

Saba ve Rast Taksimleri

Şamlı Selim yayını, büyük boy, Kız Kulesi desenli notalarda yer alan bu taksim notalarından rast bağımsız, saba ise Tatyos Efendi'nin hüzzam taksimi ile birlikte basılmıştır.

Elbette bu yazıda zikredilenlerden farklı notaların çıkması da muhtemeldir. Bu notaların ses kayıtlarıyla karşılaştırılacağı veya bunlardan hareketle farklı icraların yapılacağı çalışmalar, araştırmacılara ve icracılara yeni ufuklar açacaktır. Taklide düşmeden o dili konuşmaya çalışmanın –hep aynı şeyleri tekrarlamamak kaydıyla– icracı ve dinleyici açısından faydalı olacağı da açıktır.

Taksim, herhangi bir yerinden dinlemeye başlayabileceğimiz, o heyecana katılabileceğimiz bir zaman parçacığıdır aslında. Cemil Bey'in taksimlerinde zamanın nasıl uçtuğunu hatırlarsak bu izafiyetin yolunun estetikten geçtiğini tekrar idrak etmiş oluruz.



Resim 20 | Müntehabat 56 / Tanburî Cemil Bey'in Hicaz Taksimi



Resim 21 | "Mir'âtü'l-kulûb"da yer alan taksimin bestekârı Kemanî-i Şehir Memduh Efendi



Resim 22 | "Mir'âtü'l-kulûb"da yer alan taksimi notaya alan Udî Hüseyin Fahri Bey

اخطار

(۱) مقامات مختلفه‌دن ضبط وتحریر یه موفق اولدیغم قدرجه تجاوز ونقصیر ایچون تحریر یه بنك جیبه تحریر یه سكز لك وادن النیلو نوطلردن بعضیلرینك یكدیگریه نسبتی آغزجه اولدقلری حسابیله درك اولنمقله آغزجه اولدیغی آغزجه سكز لك طرزنده چیكیلدی خارجه اولدیغی طرفلریه برقوریه علاوه ایدیلمشدر كه اشبو اشارات عندی اولمقله برابر بشنجی اولنجیلر تقسیمنده استعمالی مفروض اولمقله اشارات موجوده‌یه اضافه لازمدر

تقسیمنده اتخاذ یه مجبور اولدیغمز بعض اشارات صورت اجرای

بو نوطلرك علی الدوام تحریری اقتضا ایدر

	لمانه یا بیضه اولدقده ویخاهیه وسفایا ایله جالنمه
	سازلرده جفت مضراب تعبیر ایدن النی اوستلی اولدقده

آغزجه سكز لك اولوب تحریر نوطلر ایچون اوستدن اورلمش شرطیله ایکی مضراب ایله اجرا اولنور

آغزجه‌دن النیلو اولوب كذا تحریر نوطلر ایچون اوستدن برمضراب اورلمقله اجرا ایدیلور

قاقمه نغمه تعبیر اتنه طریكه شو بوله اجرا اولنور وبعضیلرینه جاز جه علاوه ایدیلیور

صاپ تزییه ایچون استعمال اولنور

صاپ تنقیص ایچون قوللنیلور

باشكه‌زه نوطلرك سازلرینه نسبتله قوتلی وطوقه صدا ایله اجرا اولنمقدن عبارتدر

هر قنغی نوطلرده نه وضع ولسانه ایسه اوراده حضیضه باشلیوب نه‌یه قدر ایدیلیورسه قوتیجه یا غیلمه جغنی بیلدیرر

بو دخی قوتلی باشلیوب نه‌یه قدر حضیضه یا غیلمه جغنی

كرك اصول واعلنده كی نغمات موزونه‌نك كرك انك خارجنده كی نغماتك جیبه تحریر یه استعمالنه لزوم كورلدكده اشبو اشارات وایكی شیوهٔ موسیقیه مزاجنجه اوله اكمال وتحریر اولنه جغدر مع التأسف شرقیلرمزی نوطه یازمق دوانك كماكان قوسی هندسه اشارات مزكوره‌یه نوطه لرنده قوللنیلور لر بوسبله موسیقیمزده شیوهٔ كاملهٔ مضبطه‌یی بله نوطه‌ده اداء اولنمیور موجود نوطه‌لرده كی بو نقایص والحاصل نظر دقته المایه‌جك درجه‌ده نواقص فنیه بلسان رمز واصول جنده كی سائر نغماتك تحریرلرنده نوطه‌یه تمامیله ضابط ومنطبق اولمیوب ذهابنده بولنمقده اولمقله بو سكاندن انتی استفاده دن دور ایدیلیورلر

اشبو نوطلك نده جه حضرات اولدیغی اداء ایچون موسیقیه بالكلی اشارات علاوه واتخاذیله تقسیمنده نوطه‌نك الفاظ رمزی نظركاه موسیقیده دوام عرض ابه جكدر اشارات متخذه ابه الف ومحمد حاصل اولمه كجه تقسیمنده نوطه‌نك فنی اكمل بر صورته اجرا اولنه‌مز

هو سكاندن اتخاذ موفق اولدقلرینه دوشوصورتله عالمی تنویر بیوره جقلرینه امید واثقدر

Resim 23

Erken Dönem Taksim Notalarından Önemli Bir Örnek, Özel Bir Yaklaşım

Ele alacağımız nota, kapağında **"Mir'âtü'l-kulûb"** (Kalplerin aynası) başlığı bulunan iki yapraklı büyük boy nota dizisinin 2. numarasıdır. "Kemanî Memduh Efendi'nin Hicaz Taksimi"ne ayrılan bu sayının özelliği, arka kapağında taksimleri notaya alma konusunda bazı prensipleri ve tempo, nüans vb. işaret önerilerini içeren bir yazıya yer verilmiş olmasıdır. (Resim 23)

Bu yazının çevrimyazısı şöyledir:

İHTAR

(1) Makamât-ı muhtelîfeden zabt ü tahrîrine muvaffak olduğum, kırkı mütecaviz taksimden her birinin hîn-i tahrîrinde sekizlik ve on altılık notalardan bazılarının yek-diğerine nisbeten ağırca oldukları hissedilerek şu şekilde: (Ağırca on altılık) (Ağırca sekizlik) tarzında çizgilerden hariç olarak aşağı taraflarına bir kuyruk ilave edilmiştir ki işbu işaret indî olmakla beraber neşr olunacak taksimlerde isti'mali zarurî olmakla işârât-ı mevcûde meyanına idhali lazımdır.

Taksimlerde ittihâzına mecbur olduğumuz bazı işârâtın suret-i icrası

Bu notaların ale'd-devam temdîdi iktiza eder

Kemanda yaygın olarak dördünü basıp ve mızrap ile çalınan sazlarda çift mızrap tabir edilen altlı üstlü olarak

Ağırca sekizlik olup her bir nota için üstten vurulmak şartıyla iki mızrap ile icra olunur

Ağırca on altılık olup keza her bir nota için üstten bir mızrap vurmakla icra ediliyor

Kakma nağme tabir ettiklerine şu yolda icra olunur ve bazen bir de çarpma ilave edilebilir

Sadayı tezyîd için isti'mal olunur

Sadayı tenkîs için kullanılır

Yalnız bir notun sâirlerine nisbetle kuvvetli ve tok sada ile icra olunacağını bildirir

Herhangi nota üzerine vaz' olunmuş ise oradan hafifçe başlayıp tedrîcen tezâyid ettirerek kuvvetlice bırakılacağını bildirir

Bu dahî kuvvetli başlayıp tedricen hafifçe bırakılacaktır

Gerek usûl dâhilindeki negamât-ı mevzûnenin, gerek onun hâricindeki negamâtın hîn-i tahrîrinde isti'maline lüzum görülen daha birçok işârât vardır ki şive-i mûsikîyemiz ancak onlarla ikmâl ve tahrîr olunacaktır. Ma'atteessüf şarkılarımızı notaya alan zevâtın heman kâffesi her nedense işârât-ı mezkûreyi notalarında kullanmıyorlar. Bu sebeple mûsikîmiz de şive-i kâmile-i hakîkiyyesi ile notada irâe olunamıyor.

Mevcut notalardaki bu nekâyıs ve ihmali nazar-ı dikkate almayan bazı zevat dahî taksimlerimizin ve usûl haricindeki sâir negamâtımızın nota ile tamamen kabil-i zabt ve teganni olmadığı zehâbında bulunarak heveskârânını istifadeden dûr ediyorlar.

İşte bu zannın ne derece haksız olduğunu irâe için min gayr-ı haddîn bir iki işâret ilave ve ittihâziyle taksimlerimizden notasını aldıklarımızı nazargâh-ı mûsikîperverâna arz edeceğiz.

İşârât-ı müttehîze ile ülfet ve mümârese hâsıl edildikçe taksimlerimizin dahî … sâiremiz gibi her sazda nota ile icrasına heveskârânımızın muvaffak olacaklarına ve şu suretle müddeâmızı tenvir buyuracaklarına ümidimiz …

Sonuç yerine bir soru: Taksim yazıya gelir mi, ya da taksimin yazılması ne kadar doğrudur?

Bu sorunun bir tartışma açma amacıyla ortaya atıldığını, yoksa taksimin kâğıt üzerine pekâlâ yazılabildiğini belirterek başlayalım. Ama yazılmalı mı? Yazıldığında, temelinde özgünlüğün ve özgürlüğün bulunduğu bir icra biçimi, noktasına virgülüne kadar –bir anlamda– sabitlenerek yapısına müdahale edilmiş olunmaz mı?

Bu esaslı soru, bir yığın taksim notasının kullanıldığı bir yazının sonunda "muhal" gibi dursa da, en azından sorulmayı hak ediyor.

İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın "Hoş Sadâ"sı

Erol ÜYEPAZARCI

Kendisi de klasik Türk müziğinin bir sevdalısı olan İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın, hicri 1200 (1785)'den 1950'lerin ortalarına kadar yaşayan bestekârların yaşamını konu alan biyografi kitabı *Hoş Sadâ*, bu alandaki en değerli eserlerden biridir.

Bestekârlarımızın yaşamını konu alan eserleri incelersek pek çok yapıta rastlamayız. Bu konuda bilinen ilk eser 1955'te yayımlanmaya başlayan *İstanbul Enstitüsü Dergisi*'nde Rıfkı Melül Meriç'in himmetiyle basılan, Kilari Ahmet Refi'nin 1131/1718 tarihli eseridir. Eserde enderundan yetişmiş şairler, hattatlar yanında on kadar musikişinasın yaşam öyküsü de vardır. Asıl önemli eser ise Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin (öl. 1753) *Atrabü'l-âsâr fî tezkireti urefâi'l-edvâr* isimli yapıtıdır. 17. yüzyıl ile 18. yüzyılın ilk çeyreğinde yetişen bazı bestekârların hâl tercümelerini ihtiva eder. Eseri Veled Çelebi (İzbudak) bazı ilaveler de yaparak sadeleştirmiş, 1891-1896 yılları arasında kitapçı Karabet'in çıkardığı haftalık dergi *Mekteb*'de yayımlamıştır. Aynı eseri Hüseyin Sadettin Arel, gününün Türkçesiyle aylık *Musiki Mecmuası*'nın Kasım 1948'de çıkan 9. sayısından Şubat 1950'de çıkan 24. sayısına kadar tefrika olarak neşretmiştir.

Darülelhan'ın kurucularından Rauf Yekta Bey de *Esâtiz-i Elhân* başlığı ile Abdülkadir Meragi, Hamamizâde İsmail Dede ve Zekâi Dede'nin yaşam öykülerini kaleme almıştır.[1] Daha sonraki yıllarda Sadettin Nüzhet Ergun, yayımladığı *Türk Musikisi Antolojisi* ile (1942) ve Sadettin Arel'in katkılarıyla Doktor Subhi Ezgi de *Nazarî Amelî Türk Musikisi* kitabıyla (1953) bu konuda katkıda bulunmuşlardır.



İbnülemin Mahmut Kemal İnal

Bu arada Aris Dakes Hisarliyan Efendi'nin "Ermeni Notacılığının Tarihçesi ve Musiki Erbâbının Terceme-i Hâlleri" isimli, 1768'den 1909'a kadar yaşayan Ermeni bestekârları konu alan Ermenice yazılmış bir yapıtı olduğunu Mahmut Kemal İnal söylüyor.[2]

1950'li yılların başında *Radyo Haftası* adlı çok sevilen ve tutulan bir dergi çıkaran Ragıp Şevki

1. Bu eser Nuri Akbayar'ın düzenlemesiyle 2000 yılında Pan Yayınları'nca Latin harfleriyle basılmıştır.
2. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1958), 12-13.

Yeşim de 1951'de ünlü bestekâr Selahattin Pınar ile hazırladığı *Türk Bestekârları Antolojisi*'ni yayımladı. Bu yapıtın fazla derinliğe inmeden bestekârları anlatan popüler bir yapıt olduğunu belirtelim.

Mustafa Rona'nın *Elli Yıllık Türk Musikisi: Bestekârlar, Güfteleriyle Besteleri* kitabı da (1955) 20. yüzyılın ilk yarısındaki bestekârları konu alan bir yapıttır.

Daha sonraki yıllarda Vural Sözer *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*'nde (1964) klasik Batı müziği bestekârları yanında Türk müziğinin bestekârlarından da söz etti. Bu konuda en kapsamlı ve değerli çalışmalardan birini ise üç ciltlik eseri *Türk Musikisi Ansiklopedisi*'yle Yılmaz Öztuna verdi (1969-76).

Bütün bu yapıtların içinde kendine özgü anlatımıyla Mahmut Kemal İnal'ın *Hoş Sadâ*'sı apayrı bir yere sahiptir.

Hoş Sadâ'yı anlatmadan önce yazarı İbnülemin Mahmut Kemal İnal hakkında bilgi verelim.

Mahmut Kemal İnal (1870-1957), dilimizdeki ilk çeviri romanın mütercimi olan Sadrazam Yusuf Kâmil Paşa'nın mühürdarlığını yapan ve bazı mutasarrıflıklarda da bulunmuş Emin Paşa'nın oğludur. Annesi de Yusuf Kâmil Paşa'nın karısı Mısır Hidivi Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın kızı Zeynep Kâmil Hanım'ın nedimesi Hamide Nergis Hanım'dır. İnal, Mekteb-i Mülkiye'deki tahsilini bitirmeden, 1889'da sadrazamlık makamında memurluğa başlamıştır. Bu arada özel hocalardan dinî bilgiler, Farsça, Arapça, Fransızca, hat ve musiki dersleri almıştır. Aslında merak ve gayretle kendini yetiştirenlerdendir. Sadaretin yazı işlerini yöneten Mektubî Kaleminde çalışıp onun müdürlüğüne kadar yükseldikten daha sonra Mısır, Bulgaristan gibi Osmanlı İmparatorluğu ile özel ilişkileri olan ülkelerle alakalı daire olan Eyâlet-i Mümtâzenin müdürlüğünü üstlenmiştir. Bu görevleri sırasında dönemin ricalini yakından tanımış, önemli olaylarına tanık olmuştur.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Evkaf-ı İslamiye Müzesinin kurulmasına önayak olmuş ve çok önem verdiği geleneksel Türk sanatlarından hat, tezhip ve ciltte sanatkârlar yetiştirmek için öngörülen Medrese-i Hattâtînin kurucuları arasında yer almıştır. Nadir ve değerli yazma eserlerin basımlarını yapmak için Âsâr-ı Müfide Kütüphanesini kurmuştur. Bu kurum adına başta Şeyhülislam Yahya Efendi ve Şeyh Galip'in divanı olmak üzere eski divanları yayımlamış, bunlar için bugün de önemini koruyan mukaddimeler kaleme almıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk Tarih Cemiyeti üyeliği, Vesâik-i Tarihiyye Tasnif Heyeti başkanlığı (1924-27) ve Türk-İslam Eserleri Müzesi müdürlüğü (1927-35) yapmıştır.

Yazarımızın Bayezit'teki, babasından kalma konağında yaptığı, gelenek hâline gelen sohbet ve musiki toplantıları dönemin birçok aydını için bir okul görevini üstlenmiştir. Hiç evlenmeyen yazarımız zengin bir şiir hafızası, nükteli konuşma tarzıyla bu toplantıların eski deyimle hâkim-i mutlakı idi. Yine eskilerin deyişiyle "asabiyyü'l-mizaç" ve "şedidü'l-infial" yani asabi ve tepkisini şiddetle hemen ortaya koyan kişiliğiyle Mahmut Kemal İnal'ın toplantıları dönemin en renkli bilimsel buluşmalarını oluşturuyordu. Yazarımızın en önemli hususiyeti ise belge toplama merakıydı. Emekli olduktan sonra kaleme aldığı *Son Sadrazamlar*, *Son Asır Türk Şairleri* ile *Son Hattatlar* ve Türk musikisi bestecilerini anlattığı *Hoş Sadâ* kuvvetli hafızasının ve topladığı belgelerin eseridir. Yazdığı biyografi kitapları, Osmanlı tezkireciliği ile çağdaş biyografi yazarlığının bir bileşimidir. Bu yapıtlarında Mahmut Kemal İnal kendi düşüncelerini, hattâ sempati ve antipatisini belli eden duygularını ortaya koysa da elindeki belgeleri tamamen yansız bir şekilde bizlere iletmiştir. Okuyucu bu durumu rahatlıkla ayırt edebileceğinden, eskilerin deyimiyle bu muhalled; yani değeri hiç eksilmeyecek biyografileri edebiyat tarihçileri, siyasi tarih yazarları, musiki âşıkları ve pek çok diğer dallardaki araştırmacılar için hep başvuru kaynağı olarak kalacaktır. Namusu, fazileti, zekâsı, hafızası, iyi kalpliliği, tok sözlü olması, meraklı hâli, gözlem yeteneği, mizah kudreti ama inanılmaz alınganlığı ile ilginç bir kişilik sergileyen yazarımız ahlakî değer yargıları, düşünce tarzı, dili, davranışları, düşüncesi hattâ giyimi kuşamıyla geçmişi yaşardı.

Süleyman Nazif'in "Ne kendi kimseye benzer, ne kimse kendisine" diye tanımladığı Mahmut

Kemal İnal, değerli kütüphanesini ve kıymetli belgelerini İstanbul Üniversitesine bağışlamıştır.[3]

Yazarın en bilinmeyen veya ihmal edilen eserleri, yazdığı romanlardır. Yazdığı üç romandan *Sabih* önce Fazlı Necip'in Selanik'te yayımladığı gazetesi *Asır*'da tefrika edilmiş (1895-96), daha sonra yine Fazlı Necip tarafından basılmıştır (1899). Mahmut Kemal İnal, romanının basılmasından sonra roman değil, "ihtilal beyannâmesi" diye jurnallenmesi üzerine kitabın toplattırılıp imha edildiğini, elde kalan birkaç nüshanın sahaflarda çok yüksek fiyatlarla satıldığını kendine özgü söyleyişiyle anlatır.[4]

Diğer iki romanından *Bir Yetimin Sergüzeşti* 1896'da yine Selanik'teki *Mütalâa* dergisinde; *Rahşan* ise iki yıl sonra yine Fazlı Necip'in *Asır* gazetesinde tefrika edilmiş fakat kitap olarak basılmamışlardır.

Hoş Sadâ'nın yazılması ve basılması epeyi maceralı olmuştur. *Son Asır Türk Şairleri* ve özellikle *Son Sadrazamlar* adlı kitaplarının yayımlanmasında Millî Eğitim Bakanı olarak büyük katkısı olan, üstadın da çok sevdiği Hasan Âli Yücel, kitabın hazırlandığı 1950'lerin ikinci yarısında İş Bankası'nın kültür müşaviri olarak bankanın yayınlarını yönetmektedir. Banka yönetimini ikna ederek *Hoş Sadâ*'nın yayımlanmasını sağlar ama iki sorun vardır: Birincisi, titiz bir araştırmacı olan İbnülemin'i masaya oturtmaktır. İkincisi ise döviz kıtlığı nedeniyle kâğıt ithal edilemediğinden o günlerde tek üretici olan Seka'dan kâğıt tahsis etmektir.

Hoş Sadâ'nın yazılmasında kendisine çok eski dostu ve içki içmesine bir türlü mani olamadığı için çok kızdığı ve "Avni-i mest" diye hitap ettiği, bu konulara aşina Avni Aktuç yardım etmektedir. Her gün saat ikide İstanbul Üniversitesinde, kitaplarını hediye ettiği kütüphanedeki odasına Avni Aktuç ile gitmekte ve çalışmaktadır ama iyice huysuzlaşmıştır. Avni Aktuç o günleri şöyle anlatıyor:

> Üstat Üniversite'deki kütüphanesine sıcağa soğuğa bakmadan muntazaman saat ikide gelirdi. Ekseriyetle yolda karşılaşırdık. Meşhur siyah torbası elinde yavaş, yavaş yürür, arada sırada etrafına hiddetle bakar herkesden tâzim beklerdi. Yanına yaklaşır kandilli bir temannadan sonra, sol gerisinde takip eder ne söyleyecek, nasıl hiddetlenecek diye helecanlar geçirirdim. Bir, iki dakika yürür bir şey söylemezdi; sonra birdenbire:
>
> - Bana bak ben bu işten bıktım usandım... Hangi işten bıktığını sormaya lüzum yoktu. O herşeyden usanmış, bıkmıştı. Ama bunların hepsi birer mukaddeme idi. Hakikatte o hiçbir şeyden usanmaz, muntazam çalışırdı.
>
> - Aman beyefendi neden usandınız, neden üzülüyorsunuz? diyecek olsam hiddetlenmiş gibi bir, iki adım yürür
>
> - Neden olacak herşeyden bıktım, senden de bıktım..Sen zaten başıma bela oldun... Bugün katiyen okuyup yazamam... Başka işlerim var...Hele o Hasan Âli yok mu.. Bu kitapları o başıma musallat etti. Bütün bu kitapları başıma o sardı.... Hoş Sadâ'nın kağıtları geldi mi? Gelmez daha gelmez bilirim... Ben bu işten vazgeçtim...

Böyle der ama odaya girince muntazam bir şekilde çalışır. Eser epeyi ilerlemiştir ama kâğıt yokluğundan basılamamaktadır. Bu onu çok üzer; Ankara'da oturan Hasan Âli Yücel'e mektup üstüne mektup yazar.

> Aralıkta rahatsız ediyorum. Rahatsız edilenin rahatsız etmesi tabiidir. Affediniz. Matbaa sermürettibi yedi forma bastık ama kağıt gelmiyor diye şikayet ediyor. Banka kağıt bulamıyor mu? Bulamıyacak mı? Başım biraz rahat dursun derken bed sadâ olmaya başlayan (Hoş Sadâ)nın basılmasına teşebbüs edilmesi başımı yeniden derde soktu.....
>
> Ne diyeyim bin zahmetle elde edilen kağıdı –telifat namındaki– telefata sarf edip de (Hoş Sadâ)ya sekte vermesinler.[5]

Bütün engellere karşı kitabın yazılması sürer ama üstat doksan yaşındadır. Hastalanır ve 24 Mayıs 1957'de vefat eder.

Hasan Âli Yücel, Avni Aktuç ile birlikte yazılan kısımları düzenledikten sonra merhumun Bayezit, Soğanağa mahallesindeki konağına giderler ve epeyi karışık olan notlarını araştırmaya başlarlar. Bir kısmı tamamlanmış, bir kısmı yarım

3. Meraklısına not: Bu çok ilginç yazar hakkında yakın dostu Hüseyin Vassaf Bey'in kaleme aldığı, İsmail Kara ve Fatih Şeker'in hazırlayıp sunduğu *Bir Eski Zaman Efendisi İbnülemin Mahmud Kemâl Kemâlü'l-Kemâl* (Dergâh Yayınları, 2009) adlı kitap özellikle tavsiye edilir.
4. Hüseyin Vassaf, *age*, 385-386.
5. Bütün bu gelişmeleri Hasan Âli Yücel, 1958'de basılan *Hoş Sadâ*'nın başına yazdığı "Üstat İbnülemin Mahmut Kemal İnal" başlıklı önsözde ayrıntılı olarak anlatır.



Feyhaman Duran'ın yaptığı İbnülemin Mahmut Kemal İnal tablosu, İÜ Kütp. Dem. No. 1613.

Bu resmin dergimizde yayımlanması imkânını sağlayan İÜ Nadir Eserler Kütüphanesine teşekkür ederiz.

kalmış metinleri bulurlar. Eskilerin tabiriyle yâr-ı vefakârı Avni Aktuç, bunları düzene koyar ve kitap ancak 1958'de kâğıt bulunup basılabilir.

Hoş Sadâ'nın başında Hasan Âli Yücel'in ve çok yakın dostları olan İstanbul Üniversitesi rektörü Ordinaryüs Profesör Kazım İsmail Gürkan ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın üstat ile ilgili yazıları vardır. Özellikle Gürkan'ın yazısı İbnülemin'i tanımak bakımından çok ilginç bilgileri kapsamaktadır. Bu yazıdan aşağıda aldığımız bir paragraf bunu kanıtlayacaktır:

> Rektörlükte bulunduğum zaman, bir gün gayet gazup bir çehre ile odaya girerek bazı genç hanımların kendisini tramvay ve otobüste rahatsız etmiş olduklarından yarı şikayet, yarı iftihar edasıyla bahsetti. Sözlerini tamamlayınca:
>
> - Üstat biz ne talihsizmişiz? Hiç öyle yerlerde bizi rahatsız eden olmuyor diyerek şakayı tamamlamak istedim. Bu defa ünlü hiddeti ile:
>
> - Ne münasebet? Sen bir aynaya bak, bir de bana efendi
>
> diye bütün bu rahatsızlıklara mahza çehre güzelliğinin sebep olduğunu –inanan bir tavırla– ifade edivermişti!

Eserin ilk kısmı Seyyid Abdi Efendi'den başlayan, Tanburî Cemil Bey ile biten, üstadın bizzat kaleme aldığı 39 bestekârın yaşam hikâyesini kapsar. Bunlar içinde özellikle Sultan Abdülaziz, Tanburî Ali Efendi, Hacı Arif Bey, Artaki Candan, Giriftzen Asım Bey, Yesari Asım Arsoy, Medeni Aziz Efendi, Bimen Şen ve Tanburî Cemil Bey için yazdığı ayrıntılı hayat öyküleri bugün için de değerini hiç yitirmeyecek çalışmalardır. Engin müzik bilgisi yanında kişisel anıları, ayrıntılı ve belgelere dayalı verdiği bilgiler, söz konusu bestekârları tanımamız açısından çok yararlıdır.

Bu yararlı bilgiler yanında üstadın yazdığı anekdotlar veya kendi değer yargılarıyla vardığı sonuçlar da ilginçtir. Örneğin, Yesari Asım Arsoy'u anlatırken şöyle der:

> Şarkıları hakikaten dilrüba ve her türlü takdire sezadır. Bahusus Hüseyni makamında bestelediği
>
> Fariğ olmam meşreb-i rindaneden
> Yüz çevirmem nafile peymaneden
> Bezmedikçe halet-i mestaneden
> Çıkmam Allah etmesin meyhaneden
>
> şarkısı ne güzel eserdir.

Bu iltifatlı girişten sonra güftenin sözlerini beğenmediğini hemen belirtip şunları yazar:

> Ekseriya hanemizdeki musiki meclislerinde okunan bu güfteyi mestaneyi bazı kelimelerini değiştirerek şu şekli huşyaraneye (akıllı şekle) çevirmiştim:
>
> Mail olmam meşreb-i rindaneye
> Sürmem el asla yed-i peymaneye
> Rağbet etmem halet-i mestaneye
> Girmem Allah etmesin meyhaneye

Üstadın, bestekârların musikideki değerlerinin yanında özel hayatlarıyla ilgili verdiği bilgiler ve kendi yaşadığı olayları tatlı tatlı anlatması da bugün için çok değerlidir. Örneğin, Bimen Şen'in cenazesine iştirak etmiştir ve renkli anlatımıyla müzisyenlerin acı kaderini belirtir:

> Beyoğlu'nda Balıkpazarı Ermeni kilisesinde icra olunan ayin-i ruhanide bulundum. Musiki erbabının meşhurlarından bestekâr Lemi (Atlı), Eyüplü Rıza, tanburi Dürri (Turan), Hafız Sadettin Kaynak, Kanuni Artaki (Candan) gibi müslim, gayri müslim sair musiki müntesipleri hazır idi. Cenazesi büyük bir kalabalık ile kaldırıldı. Zevcesi varmış, evladı yokmuş, cebinden elli lirası çıkmış.
>
> Şayanı dikkattir ki müslim ve gayri müslim musiki erbabının çokları ömürlerini musiki ile geçirdikleri hâlde zaruret içinde geçiyorlar. Bimen bunların bahtiyarlarından imiş ki altmış senelik sanat hayatının mahsulü olarak "elli" lira gibi mühim bir servet bırakmış!!!!

Kitabın ikinci bölümünde İbnülemin Mahmut Kemal Bey'in hazırladığı ama basıma hazır hâle getirmediği notlarından Avni Aktuç'un düzenlediği yaşam öyküleri yer almaktadır. Udî Cemil Bey ile başlayıp Bestenigâr Ziya Bey ile biten bu bölüm, 119 bestekârın hayat hikâyelerini kapsamaktadır. Özellikle Hamamizâde İsmail Dede Efendi çok ayrıntılı incelenmiştir. Bu biyografilerin bir bölümü ilk kısımdakiler gibi çok ayrıntılıdır; bazıları ise üstadın kalan notlarından az bilgi elde edildiğinden muhtasar bir şekilde yazılmıştır.

Her hâlükârda *Hoş Sadâ*, İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın kitabında yer verdiği 158 bestekâr hakkında başka yerde bulunması olanak dışı olan bilgiler, ilginç anekdotlar ve eserleri hakkında yapılan yorumlarla paha biçilmez bir eser olarak yerini her zaman koruyacaktır.

Türk Müziği, Ziya Gökalp ve Mahmut Ragıp Gazimihal

Zafer TOPRAK

Cumhuriyet'in ilk yıllarında fikir düzeyi yüksek dergilerden biri *Millî Mecmua* idi. Aynı tarihlerde, II. Meşrutiyet'in savaş yıllarında yayımlanmış olan, İttihat ve Terakki'nin yarı resmî yayın organı *Yeni Mecmua* da son demlerini yaşıyordu. *Millî Mecmua* bir anlamda İttihatçıların *Yeni Mecmua*'sının doğurduğu boşluğu dolduracaktı.

Millî Mecmua'nın bir özelliği, felsefi ve kültürel yönünün güçlü olmasıydı. Dönemin hemen tüm eli kalem tutan ünlü düşünürleri *Millî Mecmua*'ya yazı vereceklerdi. Cumhuriyet'in ilanından iki gün sonra, 1 Kasım 1923'te yayın hayatına giren derginin sahibi ve mesul müdürü Mehmet Mesih (Akyiğit)'ti. Neredeyse on yıl sürekli yayımlanmış ve Eylül 1933'te 144-145'inci sayıyla yayın hayatından çekilmişti. Her ay iki sayı yayımlanan dergi, 115. sayıdan itibaren Latin harfleriyle çıkmıştı.

Yazar kadrosu, yukarıda belirtildiği gibi düşünür ve sanatkârlardan oluşuyordu. Mustafa Şekip Tunç (Darülfünun ruhiyat muallimi), Mehmet Emin Erişirgil (Darülfünun felsefe tarihi muallimi), Halil Nimetullah Öztürk (Darülfünun mantık müderrisi), Yusuf Şerif Kılıçel (Darülfünun Batı edebiyatı tarihi müderrisi), Y. Ziya (Türk dinleri ve mezhepleri tarihi muallimi), Mehmet Ali Aynî (terbiye müderrisi), Necmettin Sadık Sadak (içtimaiyatçı), Mehmet İzzet (içtimaiyatçı), M. Şemsettin (müderris), Osman, (ameli hayat mektebi muallimi), E. Hamdi (tedris usulü muallimi), Hasan Âli Yücel (İstanbul Lisesi muallimi), Musa Süreyya (Darülelhan müdürü), Vahit (Kırklareli Halk Musikî Cemiyeti başkanı), Avni Lifij (ressam) derginin başlıca yazarları arasında yer alıyordu.

Derginin dönemin diğer süreli yayınlarına oranla farklı bir özelliği, müzik konularına ayrı bir önem vermesiydi. Daha ikinci sayısında Darülelhan'ın müdürü Musa Süreyya'nın "Garp musikîsinde Şark Nağmeleri" başlıklı yazısı yer almıştı. Ama müzik konularında başköşe sonradan Gazimihal soyadını alacak olan Mihalzade Mahmut Ragıp'ındı. Mahmut Ragıp hemen hemen derginin her sayısına yazı verdi. "Alafranga" olduğu kadar "Alaturka" müziği de kapsıyordu. "İlimde Sathiliğin Mahzurları", "Musikî ve Mütefekkirlerimiz", "Musikîde İnkılap", "Sanatkâr Yetiştirmek", "İbda-i Kahtımız ve Sebepleri", "Musikîde Hayat", "Musikî ve Ziya Gökalp", "Yerli Musikîler", "Şark Musikîlerinde Seviye", "Bizde Musikî Münekkitliği", "Kurun-ı Vusta Avrupa Musikîsi", "J. Sebastian Bach", "Henry Marteau", "Handel", "Mektep Musikîsi ve Halkın Musikî Terbiyesi", "Gluck", "Haydn", "Mozart", "Müstakbel Türk Musikîsi", "Mösyö Eugene Borrel", "Anadolu Musikîleri ve Armonize Edilmeleri Meselesi", "Şark ve Armoni", "Beşerî Musikî", "Musikîşinas Yetiştirmek", "Bizde Musikî Muharrirliği", "Çeyrek Sesler", "Yeni Müzikoloji Cereyanları", "Avrupa'da Musikî Âlimleri ve Musikî İstikbalimiz", "Avrupa'da Çeyrek Sesler", "Musikî ve Cumhuriyet", "Modern Musikî Nedir?", "İsmail Hakkı Bey", "Mısır'da Modern Musikî", "İran'da Modern Musikî", "Musikî Halkiyyatı", "Yeni Musikî Neşriyatımız ve Istılahlar Meselesi", "Yeni Askerî Mızıkalarımız ve Asır Orkestrası", "Musikî, Çocuk ve Ana Baba", "Darüleytamlar ve Musikî İstikbalimiz", "Asya Merkezlerinde Modern Musikî", "Türk Musikîsi [E. Borrel, mütercimi Mahmut Ragıp]", "Kemanî İzzet Nezih Bey", "Son Musikî İcraatımız", "Türk Raksları", "Japonya'da Modern Musikî", "Musikî

Teşkilatımız", "Musikî ve Para", "Ecnebî Memleketlerdeki Musikî Talebeleri", "Mektep Musikî Tedrisatımız Terakki Yolunda", "Son Musikî Neşriyatımız", "Son Musikî İşlerimiz Karşısında Maarif Vekâletimiz", "Musikîde Milliyet Olabilir mi?", "Çellist Cemil Arif", "Bey Böyrek Destanının Türküleri Hakkında", "Resmî ve Hususî Musikî Müesseseleri", "Türk Sazları ve Musikî Terakkisi", "Yeni Musikî Mevsimine Girerken", "Bizde Neden Konserlere Rağbet Yok", "Bugünkü Alaturka", "Memleketimizdeki Musikî Nevileri", "Bizde Sanat ve Halk", "Kemanda Virtüözlük", "Yeni Sabri-Sistem Türkçe Nota Okuyuşu", "Polifonik Türkülerimiz Meselesi", "Asya Türklerinin Nesturiliği Zamanına Ait En Eski Vesika: Deste Nefesler Münasebetiyle" dergide çıkan yazıların başlıklarıydı. Bazı yazılar birkaç sayıda seri olarak yayımlandı. Mozart örneğinde dergi tam on iki sayısını bu ünlü besteciye ayırmıştı.

Gazimihal müziğe gönül vermiş bir kişiydi. 1900'de İstanbul'da doğmuş, çok küçük yaşta müzikoloji ve folklora ilgi duymuştu. Önce Kumkapı Fransız Kolejine, ardından Vefa Rüştiyesine gitmişti. Genç yaşta sağlık sorunları geçirdi. O nedenle liseyi sonradan tamamladı. Müzik bilgisinin derinliklerini ise Berlin'de, ardından Paris'te edindi. 1921-1929 arası Batı'da kaldı. Başta Eugène Morel olmak üzere değerli hocalardan yüksek solfej dersleri aldı. Döndükten sonra Musikî Muallim Mektebinde, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü ve Askeri Mızıka Okulunda ve nihayet Ankara Devlet Konservatuvarında öğretmenlik yaptı. 1928 yılında Türk Halk Bilgisi Derneğinin "Müzik Folklor İzahnamesi"ni hazırladı. Derneğin yayın organında müzik folkloruyla ilgili yazılar yazdı.

Gazimihal ilk müzikoloğumuz sayılabilirdi. Bu alanda yüzlerce araştırma yazısı ve sayıları düzinenin üzerine çıkan kitapları yayımlandı. Ankara Devlet Konservatuvarının yurt çapında düzenlediği folklor derleme gezilerine katıldı. Müzikle ilgili birikimini daha yirmili yaşlarda *Millî Mecmua*'da okurlara sundu. Müzikoloji tarihimiz açısından bu yazıların her biri ayrı bir önem arz ediyor. Bu yazılar arasında özellikle ikisi bizi yakından ilgilendirdi. Bu yazılar Ziya Gökalp üzerineydi.

Ziya Gökalp, bilindiği gibi Meşrutiyet yıllarında fikir dünyamıza büyük açılımlar getirmiş bir düşünürdü. Bir anlamda İttihat ve Terakki'nin ideoloğuydu. Onun sayesinde Türkiye'de sosyoloji ilk başat bilim alanlarından biri oldu. Ama en önemli katkısı imparatorluktan ulus devlete geçerken kurguladığı "millî devlet" anlayışıydı. Gökalp kuşkusuz bir filozoftu. Felsefenin gereği hemen her konuya değiniyor, bunların bir sentezini Cumhuriyet'in ilk yılında yayımladığı *Türkçülüğün Esasları*'nda dile getiriyordu. Türkçülüğün değişik boyutlarına değinirken estetiği de ihmal etmedi. "Bedîî Türkçülük" ele aldığı konulardan biriydi. Bu bağlamda doğal olarak müziğe de girmişti.

Müzik konusundaki görüşleri bir sentez niteliğindeydi. Üzerinde derin bir birikimi olmaksızın yazılmıştı. Bir filozoftan da bundan fazlası beklenemezdi. Oysa Gazimihal bunun eğitimini görüyordu. Gökalp'in bu konudaki, kendisince yanlış addettiği görüşlerine sessiz kalamazdı. Gençliğin verdiği heyecanla dönemin son derece saygı gören bir insanına sert eleştiriler yöneltti. Bunları *Millî Mecmua*'nın 15. sayısında uzun bir makalede ifade etti. Yazdıkları o günün bilim camiasında kabul görmüş ayrıntılardı. Ama Gökalp gibi bir deha gündemde olunca daha farklı bir dil kullanması gerekiyordu. Nitekim kısa bir süre sonra Gökalp vefat etti. *Millî Mecmua* Gökalp üzerine özel bir sayı yayımladı. Bu sayıda Gazimihal, çevresinden de gelen uyarılar sonucu, özür mahiyetinde bir makale yazdı. Aşağıda müzikoloji birikimimiz açısından önem arz eden bu iki makalenin içeriğini ve ardından makalelerin çevirim yazılarını veriyoruz.

Gökalp, *Yeni Mecmua*'nın son cildinde, 83. sayıda (Ağustos 1923), "Bedîî Türkçülük" başlıklı bir yazı yayımlamıştı. Kısa bir süre sonra piyasaya çıkan "Türkçülüğün Esasları" başlıklı kitabında da bu konuya bir kez daha değinmişti. Gökalp'in bu iki kaynakta yer alan Türk müziği ile ilgili görüşleri kendi deyişiyle Gazimihal'i "sinirlendirmiş"ti. Bunun üzerine *Millî Mecmua*'da "İlimde Sathiliğin Mahzurları" başlıklı bir yazı kaleme aldı. Gökalp'in başvurduğu kaynaklar çok çürüktü. "İndî faraziyelerin maalesef cümlesi yanlıştı!" "Tarihî ve ilmî hatalar" *Türkçülüğün Esasları*'nda da tekrarlanmıştı. Ve nihayet "Bu gibi yazıların gençliğe müfit akideler telkin etmek maksadıyla yazıldığı şüphesizdir. Binaenaleyh gördüğüm mesleğime ait hataları tashih etmeyi, şahsıma terettüp eden bir borç bildim" diyecekti. Bu nedenle "Bila-istis-

na cümlesi yanlış olan tarihî istişhadları [şahitleri] nakz ile" yola çıktı.

Gökalp şöyle diyordu: "Avrupa musikîsi girmeden evvel, memleketimizde iki musikî vardı: Bunlardan biri Farabî tarafından Bizans'tan alınan Şark musikîsi, diğeri eski Türk musikîsinin devamı olan (halk melodileri)nden ibaretti... Şark musikîsi de Garp musikîsi gibi eski Yunan musikîsinden doğmuştu... Farabî tarafından Arapçaya naklolunduktan sonra hasta Şark musikîsi sarayların rağbetiyle Acemceye ve Osmanlıcaya naklolunmuşlardı..."

Gazimihal, "malumatfuruşluk" ölçüsünde Gökalp'in bu görüşlerine cevap verme gereği duymuştu. Bu konuda şüphesiz geniş bir bilgi birikimine sahipti. Bunları teker teker sıraladı. "Farabî tarafından Bizans'tan alınan Şark musikîsi" tezini kendi kaynaklarıyla çürüttü.

Gazimihal'in bulduğu ikinci hata "çeyrek sesler" üzerineydi. Gökalp şöyle diyordu: "Çeyrek sesler Avrupa'ya uymuyordu. Bundan başka, opera bestekârları ve oyuncuları halktan oldukları için çeyrek sesleri bir türlü anlayamıyorlardı? Bu sebeplerin tesiriyle Garbın operası, Garp musikîsinden çeyrek sesleri tard etti..." Gazimihal'e göre ise çeyrek seslerin atılmasına opera değil, kilise neden olmuştu. Kilise dinî müziği sadeliğe irca etme çabasındaydı. Kilise müziği "diyatonik"e dönüştürülmüş ve tali bütün taksimat atılmıştı. Öte yandan Gökalp çeyrek sesleri doğal değil, yapay görüyordu. O günkü deyimle "suni" olarak niteliyordu. Gazimihal buna da itiraz ediyordu. "Çeyrek sesler sun'i değildir; çünkü onlara (sun'i) adını verince çeyrek olmayan seslerin tabii olması icap eder. Hâlbuki çeyrek olmayan sesler de (sun'i)dir. Daha doğrusu bütün musikî sesleri itibarî tertiplerdir. İnsan kulağı bu tertiplerin herhangi bir şekline itiyat neticesinde alışabilir"di. Doğal sesler ancak ormanlarda bülbüllerin, derelerde çağlayanların sesiydi.

Bir diğer hata "çok sesli müzik" üzerineydi. Gökalp tarih hatası işliyordu ve şöyle diyordu: "Aynı zamanda Avrupa; duyguların, heyecanların, ihtirasların tevalisinden ibaret bulunduğundan, (armoni)yi ilave ederek, Garp musikîsini yeknesaklıktan kurtardı. İşte, bu iki yenilik mütekâmil Garp musikîsinin doğmasına sebep oldu." Oysa çok sesli müzik, operanın doğuşundan dokuz, on asır önce Roma ve İngiltere kiliselerinde vardı.

Son olarak da Gazimihal, Gökalp'in "esas içtihat" diye nitelediği hususa dikkat çekiyordu. Gökalp şöyle diyordu: "Osmanlı memleketinde, bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne müessese olduğu için Şark musikîsine (Osmanlı ittihad-ı anasır musikîsi) namını vermek de gerçekten çok münasipti... Şark musikîsi hem hasta, hem de gayr-ı millîdir."

Gazimihal neyin "millî" neyin "gayr-ı millî" olduğunu tartışırken Batı'daki, ve özellikle Almanya'daki gelişmelere dikkat çekiyordu. Her milletin bestekârları daima az çok diğer milletlerin bestekârlarının etkisi altında kalmışlardı. Şark'ta da durum aynıydı. Uzun zaman İranlılarla Arapların nüfuzuna maruz kalmış olan Türklerin müziğinde de bu iki milletin etkisi yadsınamazdı. Türkiye dâhilinde bağımsız repertuvarlara sahip Ortodoks, Ermeni kiliseleri ile Yahudi hahamhanesi müzikleri vardı. Şark müziği onları da kendi sahasında toplamıştı. Ama bunların Türklükle ilgisi yoktu. Türk müziği, "millî" müziğimiz "müşterek muhitimiz içinde, müşterek gaye ve mantıklarla, müşterek hayatlar için yazılmış olan" bestekârların topladığı repertuvardan oluşuyordu. İçeriği "Dergâh musikîsi" ve "Meclis musikîsi" adlarını alıyordu. Bu ikinci kısımda önemli Yahudi, Rum ve Ermeni icraatçılar, o günkü deyimle mübdi'ler vardı. Bu yadırganmamalıydı. Nitekim Alman "Mannheim Mektebi"nde ilk senfonistler Çek'ti. Mendelssohn Yahudi idi. Ve nihayet Gökalp'in göz ardı ettiği bir hususa değiniyordu: "Hülasa, Itri'lerin, Dede'lerin, Zekaî Dede'lerin, İsak'ların musikîsi Türklerin 'kadim millî havâss musikîsi'ni vücude getirir ki tarih-i edebiyatımızın 'Divan edebiyatı' devrine tamamen tekabül eder."

Bu ünlü bestekârlar için Gazimihal "eski havâss müsikîmiz" sıfatını koyuyordu. Çağımızda bununla yetinmek olmazdı. Yeni bir müzik yaratılmalıydı. Ama bu konuda Gökalp çok kısıtlayıcı davranıyor, "Halk musikîmiz (yani Anadolu musikîsi) bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musikîsi usulünce (armonize) edersek hem millî; hem Avrupaî bir musikîye malik oluruz" diyordu.

Gazimihal bu anlayışı yadırgıyor ve şu benzetmeyi yapıyordu: "Bu tavsiye neye benziyor

biliyor musunuz? Bir Anadolu köylüsünü getirip arkasına smokin giydirmek, kıyafetine çeki düzen vermek, asrın adab-ı muaşeretini kendisine öğretmek, ve nihayet, fedakâr Mehmed'in asrileştiğine kani' olmak!! Hâlbuki, mesele burada değildir; Mehmed'i ilmen, irfanen, fikren yükseltebilmektedir."

Ve Gazimihal görüşlerini makalenin sonunda şu satırlarla dile getiriyordu: "Yaratacağımız asır musikîsi için lazım olan hassa şekilden, zahirîlikten ibaret değildir. İş, eserine ruh ve kudret ilka edebilecek bestekârlar yetiştirebilmektedir. Bunun şartlarını arayıp, bulup tavsiye etmeliyiz. Kudretli bir bestekâr orijinal Anadolu melodilerinden şüphesiz ilanihaye (motif), (tema) çiçekleri toplar, ve eseri içinde onlarla öreceği rengarenk çiçeklerden sâmi'ine [dinleyicisine] en sıcak, en taganni edici [zenginleştirici], en alıştığımız rayihaları içirtir."

Gazimihal'in Gökalp'e yönelttiği eleştiriler çok sertti. Üslubu da yadırganmıştı. Ölümü üzerine yazdığı makalede tevil yoluna gidecek, Gökalp'e olan saygısını dile getirmekten çekinmeyecekti.

Aşağıda bu iki makalenin[1] çevirim yazılarını bulacaksınız.

Gazimihalzade Mahmud Ragıp, "İlimde Sathiliğin Mahzurları, ***Millî Mecmua***, yıl 1, cilt 2, sayı 15, 29 Mayıs 1340/1924, s. 230-235.

Bilhassa tarihî yazı yazanlar unutkanlık gibi sebeplerle geçici, gözden kaçmış bazı hatalar yapar. Böyle şeyler mazur görülebilir. Fakat, mesuliyetli nazariyeleri tevsik maksadıyla –aksini müspet deliller mevcut olmasına rağmen– vukufsuzluk yüzünden ileri sürülerek, kanun kat'iyeti ile iddia olunmuş faraziyeler aynı mukabeleyi görebilir mi?

Geçen sene, Ziya Gökalp Bey'in "Bedîî Türkçülük" serlevhalı bir makalesini okumuştum. Sabık "Yeni Mecmua" nüshalarından birinde münderiç idi ki el'an saklarım (30 Ağustos 1923). Makalenin millî musikî hakkındaki satırları üzerinde zihnim saplanıp kalmıştı. Çünkü, şahadetine müracaat olunan tarihi deliller ile indî faraziyelerin maalesef cümlesi yanlıştı! Makalenin, (Türklerde bedîî zevk, millî vezin, edebiyatımızın tahrîz [hırslandırma] ve tehzibi) gibi mevzular dâhilindeki fikir insicam ve tasniflerinin üzerinde bıraktığı menfi tesirler ile, (millî musikî faslının arkadan hasıl ettiği fena tesirler arasındaki aksülamel heyecanının nev'ini bir türlü unutamam ve anlayamam. Aradan bir zaman geçti; bir makale daha intişar etti. Aynı tarihî ve ilmî hatalar yeniden neşrolunuyordu… Nihayet geçen gün "Türkçülüğün Esasları" isimli bir kitap elime geçti. Ankara'da, Millî İctimaiyyat Kütüphanesi namına basılan kitabın muharriri yine Ziya Gökalp Bey idi. Orada da birinci hatalı makalenin aynen iktibas edilmiş olduğunu görerek işin devam edip gideceğini anladım. Bu gibi yazıların gençliğe müfit akideler telkin etmek maksadıyla yazıldığı şüphesizdir. Binaenaleyh gördüğüm mesleğime ait hataları tashih etmeyi, şahsıma terettüp eden bir borç bildim.

Aşağıdaki mufassal tahlilimden anlaşılabileceği veçhile, Ziya Bey, içtihatlarını delillere göre değil, delilleri içtihatlarını tevsik edecek surette hazırlamışlardır.

***

Bila-istisna cümlesi yanlış olan tarihî istişhadları [şahitleri] nakz ile [bozarak] tahlillerimize başlayalım:

"Avrupa musikîsi girmeden evvel, memleketimizde iki musikî vardı: Bunlardan biri Farabî tarafından Bizans'tan alınan Şark musikîsi, diğeri eski Türk musikîsinin devamı olan (halk melodileri)nden ibaretti… Şark musikîsi de Garp musikîsi gibi eski Yunan musikîsinden doğmuştu… Farabî tarafından Arapçaya naklolunduktan sonra hasta Şark musikîsi sarayların rağbetiyle Acemceye ve Osmanlıcaya naklolunmuşlardı…" diyorlar.

1. Bu iki makale ve Mahmut Ragıp Gazimihal'in seçme makaleleri Bahattin Kahraman ve Cansevil Tebiş'in *Mahmut Râgıp Gâzimihal'den Seçme Müzik Makaleleri I-II* (Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, 2004) adlı yayınında yeni harflerle yer almakla beraber konu bütünlüğü ve erişim kolaylığı sağlaması açısından bu yazıya eklenmiştir.

Anadolu halk melodileri ile Türklerin ön vatanı olan Merkezî Asya kadim melodileri arasındaki münasebetin yüzde doksan dokuz azaldığı şüphesizdir. Vatan değiştiren milletlerin halk musikîleri, içine konduğu kalıbın şeklini alan mayi' gibi şekilden şekle girer. Mazbut olmayan musikîler eser-i edebî gibi bila-tahrif yaşayamaz. Mamafih bazı hatıratın mevcudiyetini de inkâr edemeyiz.

Saniyen Yunan musikîsini en evvel Şark'a getiren Farabî değildir. Farabî daha dünkü insandır. Biraz izah edelim: Yunan musikîsini, henüz İslamiyet'ten evvelki asırlarda, Mısır, İran, Hindistan, Türkistan tanımış; en son olarak da Araplar temessül etmişlerdir. Fakat Şark'ta yapılan şey, Yunan melodileri ve zevk musikîsi değil, Yunan nazariyeleridir. Mezkûr nazariyeler dâhilinde her millet kendi eserlerini besteliyordu. Cümlesinin kendine mahsus millî bir "repertuarı" vardı. Mamafih nazarî sahalarda da her millet ve bilhassa Hintliler Yunan esasat nazariyesini birtakım tadiller veya ilavelerle genişletmişlerdir.

Şayan-ı kayıttır ki milad-ı asriyyeti müteakip, bizzat Yunanistan'da, ki her türlü musikî hareketleri, mevki-i şerefi biraz sonra kilise musikîsine terk etmek üzere tamamen durmuştu. Bizans yani Rum Ortodoks kilisesi musikîsinin membaı ise, Roma kilisesinin menşei gibi, (ibtidaî Şark kilisesi) yahut (Beni İsrail mabedi) olduğunu Ziya Gökalp Bey'e hatırlatmak isterim… Şark'ta daima müşterek kalan şey "spekülasyonculuk zihniyeti"dir. Saydığım milletler nezdinde çeyrek seslerle, makam ve usul kalıpları anane hâlinde devam edip gitmiştir. İslamiyet istilalarını müteakip iki mühim hareket oldu: Bir tarafta Araplar Şark musikîsinin saha-i intişarını İspanya'ya kadar teşmil ediyor, hatta Fransız "traver" ve "trubadur"ları, Ehl-i Salibler esnasında da Avrupa halk musikîleri üzerine Şark zevki icra-i tesir ediyor; diğer taraftan da, muhtelif milletler nazariyyunu arasında asırlardan beri derinleşen nazarî ihtilafların tevhidine çalışılıyordu. Hindistan, bu sahada harekete iştirak etmeyerek orijinal kalmıştır; bilhassa Türklerle İranlılar ve Araplar müştereken çalışmıştı. İşte Türk nazariyatçıları olarak, Turhanoğlu Farabî, İbn-i Sina, Safiyüddin Abdülmümin, Abdülkadir Meragi de bu meyanda mühim roller oynadılar. Farabî'den evvel Arapça musikî kitabı yazmış müellifler vardır; fakat eserleri zayi olmuştur. Farabî Yunan membalarını yeniden tetkik etmiş ve etrafındaki ameli tekemmülattan da istifade eden kıymetli eserlerini yazmıştır. İran, coğrafi vaziyeti itibariyle, Hindistan ve İskenderiye'deki hareketleri müştereken takip edebildiği içindir ki musikînin en mühim merkez-i ilmiyyesi olmuştu. Gerek Türkler, gerek Araplar tahsil için o merkeze koşuyorlardı. Farabî aynı merkez-i irfanın yetiştirdiği en mühim dâhidir. Şu küçük tarihçe hem Ziya Bey'in hatalarını meydana çıkarır, hem de meselenin hakikatini izah eder.

Yunan nazariyat-ı musikîyyesinin Şark'taki ilk intişarına müteallik tetkiklerimi, memleketimiz için çok mühim olduğu için, ayrıca neşredeceğim. Ziya Bey'i daha iyi tedvir edebilmiş olmak üzere bu hususta da birkaç satır yazmayı münasip gördüm: Milattan evvel dördüncü asırda, Makedonyalı Büyük İskender'in fütuhatını [232-1] müteakip Hindistan'a kadar yürümüş olan kadim Yunanistan dâhilinde "İskenderiye Medeniyeti" büyük bir rol oynamıştı. Hindistan'da tamamen orijinal ve gayet mühim bir medeniyet vardı. Binaenaleyh İskenderiye medeniyetinin tesirlerinden en ziyade Hint mütefekkirleri istifade ettiler.

Hintliler "Yavanapur [Yunanlılar beldesi]" dedikleri İskenderiye'den hürmetle bahsediyorlardı.

Hindistan'a kadar sanat ve ilimleri ile beraber ilerleyen Yunanlılar Bakteryan [Bugünkü Türkistan] arazisinde milat asrına kadar müstakilen yaşadı; Hindistan'ı istila ettikleri devirler oldu. Yunanca, Hindistan sanat münevveresi nezdinde gayet muteberdi. Hintliler Yunan ilminin kemâlini itiraf etmişlerdir. Bilhassa, tıp, riyaziyat gibi müspet ilimler sahasında onlardan birçok iktibaslarda bulunarak orijinal keşiflerini ve bilgilerini tevsi' ettiler. Musikî de dört Yunan ulum-ı riyaziyesinden biri idi. [Diğer taraftan Yunanlılar da "metafizik" sahalarda hâl-i kemâlde bulunan Hintlilerden birçok şeyler almışlardır.] Yunan musikîsi Hindistan'a amelî olarak da nüfuz etmişti. Ta, Hindistan hududu üzerindeki kadim (Kederoji) vilayetinde Yunan musikîli dramların daima temsil edilmiş olduğunu biliyoruz. Musikîşinas Yunan kızları, Hint saraylarında makbule geçen başlıca ticari emtiadan ma'duddu. Hindistan'a müteveccihen gemilere suret-i irkâblarını [bindirilmelerini] tarih anlatıyor.

Hindistan'daki saray musikîsi bilhassa milattan iki asır kadar evvel, Baktiryan (Yavana)larının tahakkümü devrinde parlamıştır ki aynı tarihlerde Hindistan limanlarındaki Yunan parası mütedavil idi. Eseri bize kadar gelen ilk Hintli musikî müellifi "Barana"dır; Alman ve İngiliz müdekkiklerine göre milattan evvel değil sonra, birinci veya ikinci asırda yaşıyordu. Eserinde "çeyrek seslerden", makamlardan, usullerden, ilah. bahs eder. Hint musikîsinin daha eski hususiyetleri mevcuttur. Fakat, Arapların İranîlerle temasını müteakip spekülasyoncu oluşu gibi, Hintlilerin de Yunan zihniyetleri ile temasını müteakip aynı yola girdiği muhakkaktır. Çünkü, spekülasyonculuğa ilk sahne olan memleketin Yunanistan olduğunu tarih anlatıyor; ilk münakaşatı tasvir eden Eflatun'un fıkraları mühimdir. İşte Yunan nazariyelerinin Asya'ya (İran'a, Hindistan'a) girdiği asırlar bu kadar eskidir.

Türklerle Hintlilerin musikî sahasındaki münasebetlerinin ne kadar [232 -2] eski olduğunu anlamak için en eski Hint "Veda"larında taganniye (ir) ve (cir) denilmiş olduğunu düşünmek kifayet eder. Bu kelimeler Asya Türkçesindeki aynı manalara gelir. Türkistan, gerek Baktiryan saltanatı esnasında, gerekse evvelki müteaddit (Türk-Moğol) istila ve tahakkümleri esnasında Hindistan ile müttehit yaşamıştır.

Bilmünasebe, anlattığım bütün icraatın saraylar gibi aristokrat mahafil ile âlimler arasında cereyan ettiğini hatırlatmak isterim. İşte, Ziya Gökalp Bey'i düşündürmesi icap eden hakiki tarihçe, Şark musikîsinin münasebâtı tarihçesi münhasıran budur.

Bir tarihi hata daha: "Çeyrek sesler Avrupa'ya uymuyordu. Bundan başka, opera bestekârları ve oyuncuları halktan oldukları için çeyrek sesleri bir türlü anlayamıyorlardı? Bu sebeplerin tesiriyle Garbın operası, Garp musikîsinden çeyrek sesleri tard etti…" (Çeyrek) seslerin atılmasına "opera" değil "kilise" sebep olmuştur. Kilisenin dinî musikîyi sadeliğe irca hususundaki icraatı büyük Greguar'ın papa olduğu devirde (590-604) sonuna varmıştır: Kilise musikîsi "diyatonik"e irca olunarak tali bütün taksimat atılmıştır. Çeyrek ve yarım seslerin ağlayıcı, rehavet verici nefsanî bir hassayı haiz olduğu iddia olunuyordu. Garbın spekülasyonculuğa karşı isyanî inkılâbının mebde'i işte budur…

On iki dereceli "kromatik gam" nazarî olarak on dördüncü asırda tekrar mevzubahis olmuş; on altıncı asırda da en evvel bazı Venedik bestekârlarının eserlerinde tedricen yer bulmağa başlamıştır. Yarım sesten küçük kıymette olan seslere gelince, onlar, bir daha ağza bile alınmamıştır. İlk hakiki opera 1590 tarihinde Floransa'da bestelendiğinden evvelki vakayi ile alakası yoktur.

İşte, bir üçüncü tarih hatası: "Aynı zamanda Avrupa, duyguların, heyecanların, ihtirasların tevalisinden ibaret bulunduğundan, (armoni)yi ilave ederek, Garp musikîsini yeknesaklıktan kurtardı. İşte, bu iki yenilik mütekâmil Garp musikîsinin doğmasına sebep oldu." Halbuki, çok sesli musikî, operaların zuhurundan dokuz, on asır evvel Roma ve İngiltere kiliselerinde mevcuttu. "Flamanlar" nezdinde on beşinci asırda "kontrpuan" sanatı o kadar muğlak bir şekil almıştı ki, Floransalılar [233-1] bu ifratın memleketlerinde revacına karşı şiddetle mücadele etti; ilk operalarda bir sesli [Monodique] musikîyi tercihen kullandılar. (Monodik) musikîde yalnız bir ses söylüyor, (lavta) ve (klavsen) gibi çalgılar da serpinti hâlindeki akorlarla tezyini, basit bir refakat yapıyordu: 1300 tarihlerinden beri Floransa'da revaçta idi; hatta mebdelerinde daha mütekâmil olmasına rağmen, (opera) münasebetiyle bililtizam iptidaileştirilmişlerdir. Hülasa, (opera) armoninin icadına sebep olmamış; bilakis, son derecede muğlak bulunan (armoni) sanatı ile birdenbire imtizaç edememiştir.

Bir okumamışa "dünya ne şekildedir?" diye sorsanız "düzdür" cevabını verir. Çocukluğundan beri iman ettiği bir hakikatten gayrısına onu inandıramazsınız, aklı almaz. Çünkü cevabını verirken müşahedesinden başka hiçbir iktisabî bilgiye malik değildir. İlim malzemesinin basit, ibtidaî olduğu eski asırlarda bizzat âlimlerin yaptığı tarifler de –mantık itibariyle şüphesiz daha başkalık ile mütemayiz olmakla beraber– kıymet itibariyle cahilin cevabından daha az gülünç değildi. Çünkü, onlar da, sathî ve basit görünüşler, anlayışlara göre kanunlar kurmak, tarifler yapmak mecburiyetinde bulunuyordu. Mesela, bizzat coğrafiyyun arasında arzın düzlüğünü iddia edenler vardı. Müdevverliğini [yuvarlaklığını] kabul edenlerden de, bazıları cesim ayaklar üzerine istinat ettirilmiş, diğer bazıları da dört filin sırtına bindirilmiş, yahut tavana muallak bir avize gibi cesim bir altın zincir ile kubbe-i

semaya asılmış olduğunu iddia etmişlerdi! Felsefe tarihinde de fikirler ve muhakeme terazilerinin icat edilememiş veyahut incelmemiş oluşundan ileri gelme gülünçlükleri vardır. Vaz edilen bir iddiaya, nakz edebilici daha kuvvetlisi çıkıncaya kadar, vazı'ı sâlikleri kadar kani oluyordu. Bittabii musikî tarihi de asırları meşgul etmiş hakikate benzer hatalı nazariyelerle doludur. Şu misalleri yazmaktan maksadım, bir fennin, hatta mütehassısı bile, kâfi elemana malik değil ise devrilmez yeni nazariyeler vaz'ından aciz kaldığını göstermektir. Mevzu'unda ihtisas olmayan bir şahsın kanun-ı kat'iyeti ile müdafaa ettiği fikirlerin mahiyeti ise ona göre düşünülsün!! İndî nazariyeler vaktinden evvel ölmüştür. Mesela Kant'ın, "Muhakemenin Tenkidi" eserinde musikîye ait olarak yazdığı hatalı fikirlerden kendisinin bu sanat hakkında en iptidaî bir bilgiye bile malik olmadığını anlarız: Ona göre musikî [233-2] alelade bir ihtisas oyunundan ibaret olup hiçbir fikir derunu ile alakası yoktur!. Buna nazaran, Ziya Bey'in –ki musikî mütehassısı değildir– kat'iyyet-i riyaziyye ile müdafaa ettikleri, indî telakki ve sathî anlayışlara müstenit iddialarının da hatadan salim olmayacağı tabiidir; bahusus ki mevzu tamamen sanatın tekniği ile alakadar olunca; nitekim "çeyrek sesleri tabii[2] değildi; sun'iydi. Bundan dolayıdır ki hiçbir milletin halk melodilerinden çeyrek seslere tesadüf edilmez. Binaenaleyh, Yunan musikîsi gayr-ı tabii seslere istinat eden bir sun'i musikî idi.." diyorlar! Çeyrek sesler sun'i değildir; çünkü onlara (sun'i) adını verince çeyrek olmayan seslerin tabii olması icap eder. Hâlbuki çeyrek olmayan sesler de (sun'i)dir. Daha doğrusu bütün musikî sesleri itibarî tertiplerdir. İnsan kulağı bu tertiplerin herhangi bir şekline itiyat neticesinde alışabilir… Hiçbir musikîyi sun'ilik izafesi ile istihfâf edemeyiz [küçük göremeyiz]. Çünkü, kemalini bildiğimiz Garb musikîsi vesaiti de (sun'i) dir. Tabii sesi dinlemek için ormanlarda bülbül, derelerde çağlayan sesi aramağa koşmalıdır. Şark şehirlerinden başka hiçbir milletin halk melodilerinde, hatta klasik sanatlarında (çeyrek) seslere tesadüf edilmeyişi, onların sun'i oluşundan değil; müsait enstrüman muaveneti ve itiyat mevcut olmayan yerlerde kabiliyet-i hayatiyyeyi haiz olamayışlarından, veyahut Aksa-i Şarklılar [234-1] gibi uzak milletlerin Şark-ı Karib medeniyeti tesirinden hariç kalmış oluşundan ileri geliyor… Garp musikîsinin tefevvukunu hissedebilenler; kezalik sebebini, o musikî vasıtalarının (tabii)liğini ispata çalışmak ile değil, ameliyat sahasında "spekülatiyo" kundaklarla eli, kolu bağlı olmayarak her sahada bütün vüs'ati ile genişleyebilmiş oluşunda; bestekârın bütün arzularına yarayacak bir kabiliyette bulunuşunda aramalıdır. Musikîde (sun'ilik - tabiilik) tamamen estetik birer izafe olarak kullanılabilir… Şark musikîsi (spekülatiyo)dur. Bütün iktidarsızlıklarının esası ve asra göre hamleler yapamayacağının sebebi budur. Burada (spekülasyon)dan anladığımız şey, ameli ihtiyaçların istikbali düşünülmeden sırf nazari olarak vaz edilmiş kundaklayıcı kanunların mecmu'udur. Bu kelimeyi (lâ-ameli) diye tercüme edebiliriz.

İşte Ziya Gökalp Bey'in tarihî elemanları, işte kanaatlerini tek'id için ileri sürdükleri nazariyeler!...

Şimdi, bir de, mezkûr delillere istinaden müdafaa olunmuş "esas içtihat" vardır ki, daima ilmî hakikatlerin şahadetine müracaat ederek o hususdaki tahlilimizi yapalım. Diyorlar ki: "Osmanlı memleketinde, bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne müessese olduğu için Şark musikîsine (Osmanlı ittihad-ı anasır musikîsi) namını vermek de gerçekten çok münasipti…. Şark musikîsi hem hasta, hem de gayr-ı millîdir."

Bir kere, Şark'ta müşterek olan şey yalnız (teknik)tir. Müşterek (teknik)in adınadır ki (Şark musikîsi) denilmektedir. Mezkûr müşterek teknik içinde her milletin bestekârları kendi millî (repertuar)ının eserlerini yazmıştır. Her repertuarın muhtevası içinde, şüphesiz mensup olduğu hayatın, asırların akisleri vardır. Şu hâlde oranın (millî)sidir; neden gayr-i millî olsun? Millî Arap, İran, Hint, Türkistan, Türkiye, Ortodoks kilisesi, ilah., musikîsi (repertuarlarının mecmu'una da, –Avrupa ve Aksa-i Şark musikî âlemlerinden tefrik maksadıyla– keza, (Şark musikîsi) ismi verilmektedir. Her milletin bestekârları daima az çok diğer milletler bestekârlarının tesiri altında kalmıştır. Şark'ta da aynı hâl vakidir. Mesela, uzun zamanlar İranlılarla Arapların nüfuzuna maruz kalmış olan eski

2. Yunan musikîsindeki (çeyrek) sesler öyle Ziya Gökalp Bey'in dediği tarzda bir taksim neticesinde çıkmamıştır. Bu tabir, musikîde muayyen herhangi bir taksimin ecza-i mütesaviyyesi ifade etmez. Kelimenin mana-i lugavisi gibi (dörtte bir) demek de değildir. Kulak ile kabir-i temyiz bu'd-ı asgarların her nev'ini ifade eder. Şark'da oktovî taksim hususunda pek kuvvetli ve mütenevvi' usuller kullanılmıştır.

Türklerin musikîsinde bu iki millet zevk-i musikîsinin tesiri mühim olmuştu. Azerbaycanlı [234 -2] (Hoca Abdülkadir Meragi)nin musikîsini en güzel bir misal olarak gösterebiliriz. (Dede)nin eserlerinde bile hâricin tesiri hiç yok değildir. Çünkü musikîmiz ile kilise musikîsi arasında (Rahip Andriya) gibi papazlar vasıtasıyla bazı zevk alavereleri olmuştu. İsak'ın ihya ettiği (İsfahan) ahenginde Yahudi heyecanı galiptir… Fakat bu gibi tesirler musikîmizi Türklüğünden çıkarmaz. Bir sanata mütenevvi' renkler, kudretler ilave eden haricî tesirleri fena görmemeli, hatta aramalıdır. "Romain Roland" Alman musikîsinin esbâb-ı tefevvukunu aldığı tesirlerin mebzuliyetinde bulduktan sonra diyor ki: "Bir sanatın kuvvetli ve canlı olabilmesi için, bir mezhep içinde, titrer gibi, korkakçasına bozulmaması lazım gelir; onu saksıda büyütülen biçare ağaçlar gibi bir mahfaza içinde kapatmamalıdır; toprak içinde serbestçe sürmesi ve köklerini hayat içebileceği her yere uzatması lazımdır. Ruh, kâinatta bulabileceği besleyici her şeyi massetmelidir…"

Türkiye dâhilinde müstakil repertuarlara malik Ortodoks, Ermeni kiliseleri ile Yahudi hahamhanesi musikîleri de vardır; (Şark musikîsi) onları da kendi sahasında cem' etmiştir. Fakat hiçbirinin Türklüğümüz ile alakası yoktur. Bizim (millî musikîmiz), müşterek muhitimiz içinde, müşterek gaye ve mantıklarla, müşterek hayatlar için yazılmış olan bestekârlarımızın cem' ettiği (repertuar)dan ibarettir; muhtevasını (dergâh musikîsi) ve (meclis musikîsi) namları ile iki esas kısma ayırabiliriz. İkinci kısmın mübdi'leri [icad edenleri] arasında birkaç mühim, Yahudi, Rum ve Ermeni vardır. Bu keyfiyet de kadim musikîmizi Türklükten tecrit ettirmez. Alman tarih-i musikîsindeki meşhur "Mannheim Mektebi"nin ilk senfonistleri olan (Johann Stamitz), (Filtes), (Tesaret); Alman operasının mucidi (Glock), Alman "melodram" ile faciavî "Zig Aşpil"in mübdi'i (Georg Benda) ve diğerleri cümleten Çek, (Mendelsonn)un Yahudi olduğunu unutmamak lazımdır. Sanatta siyaset zihniyeti yürümez. Hülasa, Itri'lerin, Dede'lerin, Zekaî Dede'lerin, İsak'ların musikîsi Türklerin "kadim millî havâss musikîsi"ni vücude getirir ki tarih-i edebiyatımızın "Divan edebiyatı" devrine tamamen tekabül eder. [235] (Eski havâss musikîmiz) şüphesiz asrımızı tatmin edemez. Yeni bir musikî yaratacağız. Fakat, yaratabilmek Ziya Gökalp Bey'in tavsiye ettiği yegâne şart ile mümkün değildir. Diyorlar ki: "Halk musikîmiz (yani Anadolu musikîsi) bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musikîsi usulünce (armonize) edersek hem millî; hem Avrupaî bir musikîye malik oluruz."

Ziya Gökalp Bey yirminci asırda (inhisar) zihniyetini düşünmüyorlar bile. Bu tavsiye neye benziyor biliyor musunuz? Bir Anadolu köylüsünü getirip arkasına smokin giydirmek, kıyafetine çeki düzen vermek, asrın adab-ı muaşeretini kendisine öğretmek, ve nihayet, fedakâr Mehmed'in asrileştiğine kani' olmak!! Halbuki, mesele burada değildir; Mehmed'i ilmen, irfanen, fikren yükseltebilmektedir.

Yaratacağımız asır musikîsi için lazım olan hassa şekilden, zahirîlikten ibaret değildir. İş, eserine ruh ve kudret ilka edebilecek bestekârlar yetiştirebilmektedir. Bunun şartlarını arayıp, bulup tavsiye etmeliyiz. Kudretli bir bestekâr orijinal Anadolu melodilerinden şüphesiz ilanihaye (motif), (tema) çiçekleri toplar, ve eseri içinde onlarla öreceği rengârenk çiçeklerden sâmi'ine [dinleyicisine] en sıcak, en taganni edici [zenginleştirici], en alıştığımız rayihaları içirtir.

***

Ziya Gökalp Bey'i şahsen tanımıyorum. Bununla beraber ilmî içtihatlarından öteden beri istifadeye çalışır ve şahsiyetlerine karşı derin bir hürmet hissi duyarım. İçtihatlarının en mühim cephelerinden birinin yıkılmağa teşne mimarisiz bir temele istinat ettiğini görmek beni sinirlendirdi. Bu küçük arızanın tehlikeli bir inhidamı mucip olacağından korkarım; haber vermek istedim. Sözüm belki biraz uzadı. Sebebi de: Nakz ettiğimiz hatalı bilgiler yerine sıhhatlilerini ikame etmek isteyişimdir. Makalemin mahiyeti bundan ibarettir. Sû-i telakki edilmeyeceği ümidindeyim.

12 Mayıs 1924
Gazi Mihalzade Mahmud Ragıb

Mihalzade Mahmud Ragıp, "Musikî ve Ziya Gökalp," ***Millî Mecmua***, yıl 2, cilt 2, sayı 24, 5 Teşrin-i sânî 1340/1924, s. 383-385.

Büyük üstad Ziya Bey'in ölümü her Türk'ün kalbini sızlattı mahzun, öksüz bıraktı. Sanatkârlar, fazla olarak sanat namına da bu teessüre iştirak ettikleri için, bir kat daha meyusturlar. Çünkü, kalemi ile sanatı takdir ve teşvik eden mütefekkirlerimiz içinde en ciddi mevkii işgal edenlerden biri Ziya Bey olmuştur. Musikînin diğer sanatlardan farklı olarak, hatta edebiyattan ve şiirden bile daha umumi, daha girgin, hatta isteyince daha mütevâzı' [alçakgönüllü] olabildiği nâfız [dikkatli] nazarından kaçmamıştı. Onun içtimai hayattaki mevkiini anlattı, cemiyetin tekâmülündeki hizmetlerinde ısrâr etti. Vakıa musikînin sanayi-i nefise arasında maddeten mevcut olan bu mümtaz mevkiini –bir sanat olmak itibariyle haiz olduğu emsalsiz kudreti gibi–, reddedebilecek hakiki bir mütefekkir tasavvur olunamaz. Fakat, yine itiraf edelim ki bilgilerine, vicdanî kanaat-ı katiyyelerine rağmen, bu imtiyazları teşrih edecek, cemiyetimize anlatacak mütefekkir kalemlerimiz maatteessüf çok azdır. İşte, Ziya Bey, o nadir âlimlerimizin re'skârında [başında] bulundu. Her kitabında musikîye lazım olan mevkii verdi. Şu naçiz makalemle musikî hakkındaki âlî fikirlerini bir nebze tahlil ve son vazife-i ta'zîmi mesleğim namına yapmak istiyorum. Dört ay evvel, 15 numaralı *Millî Mecmua*'daki uzunca bir makalem ile sırf ehemmiyet-i mahsusesine binaen mezkûr fikirlerin ilmî bir tenkidini yapan yine ben olmuştum. Ziya Bey musikî mütefekkiri ve âlimi olmadığı için hatadan tamamen kurtulmuş olmasını esasen talep edemezdik. Musikînin ilim ve felsefesinin derinliğini, vus'atini bilenlerce, üstadın nazariyeler tertibinde maruz kaldığı müşküllerin mazur görülmesi tabiidir. Onun yegâne arzusu, sanat mesaimizin ve bu meyanda musikî icraatımızda muayyen bir siyaseti, tek bir istikameti bulunduğunu görmekti. Bütün arzusu tezebzübden [kararsızlık, karışıklık] salim bir say veçhesinin vücudu idi. Bu itibarladır ki serdettiği sanat fikirlerini hürmet ile yâd etmek lazımdır. Esasen o vakit ben de, esas olan o ulvi nokta-i nazarı değil, serdedilen teali ve imkânsız nazariyeleri tahlil cüretinde bulunmuştum. Merhum üstadı, hataya düşüren hemen hemen yegâne sebeb musikî üzerindeki cemiyet tesirlerini mübalağa ile tekrar [383] etmesi, Durkheim felsefesini bu sahada da şiar edinmiş olması idi: Nitekim, Garp sanatında çeyrek seslerin tarhı ve armoninin zuhuru hadisesini; Kurun-ı Vusta Avrupası'nın eseri olduğunu söylediği operanın –halk ve cemiyet mahsulesi olduğu için– eseri bulunduğunu tasavvur ediyordu. Kendisince meçhuldü ki, Asya'nın ve Eski Yunan'ın musikîli tiyatrolarında ve trajedilerinde asırlarca söylenmiş olan cemiyet ahenkleri armoni denilen şeyi ne tanımış ne de tevlid edememişti. Muhterem üstad, tekâmül-i musikîyi bir içtimaiyatçı gözüyle tetkik etmek isterken elinde musikîşinas malzemesi bulunduramamıştı. Evvelce yaptığım tenkidin hülasası bundan ibaret olup, makbul görülmüş olacak ki, cevap verilmedi. Bu büyük adama haddim olmadan, yalnız bir defa ve kalemim ile olsun hitap edebilmek saadetine nail olduğumdan dolayı bahtiyarım. Çok yazık ki devam edemedi.

"Türkçülüğün Esasları" kitabının 130uncu ve müteakip sayfaları (millî musikî) bahsine inhisar ederek her fırsatta tekrar ettiği esas fikirleri hülasa eder. Ziya Bey'in oradaki maksadı, muhtaç olduğumuz musikî inkılabımızın umdesini teşkil eder. Ziya Bey: "Garbın asırlar zarfında tekâmül etmiş olan vasi "teknik"ini aynen alalım ve onlar vasıtasıyla asri millî musikîmizi yazalım, yaratalım" diyor. Cidden yegâne olan bu tarik, bu ciddi netice her şeyi muaf tutar. "Millî musikîmiz, memleketimizde halk musikîsiyle Garp musikîsinin imtizacından doğacaktır. Halk musikîmiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musikîsi usulünce (armonize) edersek hem millî, hem de Avrupaî bir musikîye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocakları'nın musikî heyetleri de dâhildir. İşte Türkçülüğün musikî sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikarlarımıza aittir" diyen merhum üstadın, bu suretle musikîşinaslarımızdan beklediği fiili vazifenin ifasına her genç Türk musikîşinas şitap edip çalışırken, tavsiye edilen sahanın da cidden yeni ve mahsuldar bir yol olduğuna iman etmelidir. Evet, o yön (yegâne) değil, fakat (mahsuldar)dır ve bir (ikilik menba'ı)dır.

Son ifadelerini, musikî ilminin eleğinden geçirerek tebellür [384-1] ettirmek isteyince şu iki makul neticeye vasıl oluruz:

1 – Garp musikîsinden kültür almalı ve bize en yakın olan bir ekole intisap ederek o sahada eser yazmalıyız.

2 – Fakat, eseri yazarken Türklüğümüzü unutmamalı ve bunu her adımda hissettirmeliyiz. Hissettirebilmemizi temin edecek membalardan istifade etmeliyiz.

İşte, Ziya Bey bunu söylemek istiyordu. Meselenin tavzihini musikîşinaslara bırakmış olduğu için yukarıki âcizane tefsirlerimle şahsıma terettüp edeni yaptığımı zannediyorum.

Emsalsiz zekâsı ile ihtisası bulunmayan bir sahaya bile bu kadar derinden imâle-i nazar eden büyük mütefekkir, yeni Türk musikîşinaslarına –tabir-i ilmiyyesi ile– "millî bir Türk mektebi" yaratmak lüzumunu ihtar ediyordu. (Ernest Closson'un da dediği gibi "(millî) namını alan mektepler, halk şarkısı [Chanson populaire] esası üzerine müesses olup, mensubu bulunan bütün bestekârlara müşterek bir karakter izafe eder. İskandinavya veya, genç Rus, Çek, İspanyol mektepleri bu meyandadır."[3] Ziya Bey, müstakil asrî musikî mektebimizin, halk melodilerimizin bahşedeceği bir "mahalli renk" (couleur locale) ile muttasıf olmasını istiyordu. Mahalli renk, yine "Closson'un dediği gibi, bir vasatın o vasata has vezinler, makamlar, eşkâl-i lahniyye [melodi], vasıtasıyla iraesini ifade eder. Nitekim, Fransa'da Saint Sans' [Bir ecnebinin hissedebileceği derecede. Mütercim.] ve genç Rus mektebinin üstatları alelhusus istişare-i musikîde muvaffak olmuşlardır." Şu satırlar yetişecek yeni modern bestekârlarımıza en şiarlı istikametlerden birini gösterir. Ziya Bey, kabiliyet-i şiariyyesini nağmeler vasıtasıyla izhara yol bulabilseydi, millî modern Rus musikîsinin müessesi olan Galinka'ya muaddel bir müesses Türk bestekârı olurdu.

Merhum filozofun musikî hakkında serdettiği fikirlerin esas hataları şunlardır:

1 – Anadolu kendine has, saf bir musikîye sahiptir. [353-2]

2 – Şark musikîsinin bir şubesi olan İstanbul musikîsi (yani alaturka) ise esas itibariyle bilahare temas ettiğimiz medeniyetlerin eseri ve tamamen ayrı bir şey olup, biz onu yeni bir saha olarak sonradan tanıdık, o sahada da millî dehamızla çalıştık ve eserleri yazdık. Bu sanat, nazariyeleri ile skolastik, ve artistik tekâmül namına eli kolu bağlanmış, maraz bir musikîdir.

3 – Garbın musikî tekniği, asrımızın kemale ermiş ve bugün için mümkün olabilen en büyük kudreti haiz yegâne mükemmel musikî vasıtasıdır.

4 – Musikîde milliyet, vasıtada ve eserin şeklinde değil, derûnunda ve şahsiyetinde meknuzdur [gömülüdür], biz o derûnu kaybetmemeye çalışmalıyız. O derûnu Garp tekniği içine sokmak şiarımızı teşkil etmelidir.

İşte Ziya Bey'in müstesna kafasıyla sezdiği, takdir ettiği, fakat musikîşinas olmamak yüzünden bir türlü lazım olan ilmi kat'iyyet ve vuzuh ile anlatamadığı esas fikirleri bunlar olup, tespit ettiğimiz şekiller de kabul ve muhakeme edilince, red ve cerhlerine imkân kalmaz. Bilakis, her genç Türk musikîşinasının önünde hürmetle eğilmeye, her birini tevsi'e çalışmağa mecbur bulunduğu kat'i vecizeler, esas ihtiyaçlarımızın hutut-ı esasiyyesi mahiyetinde fikirlerdir.

Hülasa, büyük üstat, doğacak modern Türk musikîsinin mebde'ini hazırlayanlardan biridir. Tarih-i san'atımız ismini daima hürmetle yâd edecektir. Allah rahmet eylesin.

Mihalzade Mahmut Ragıp

3. Ernest Closson; **Eléments d'esthétique musicale**; 1920, p. 54.

Arşivden Musiki Belgeleri

Bir Belgeden Hareketle Guatelli Paşa Hakkında Sorulabilecek Bir Soru: Callisto Guatelli Aslında Hangi Ülkenin Vatandaşıydı?

Hikmet TOKER

Müzik tarihimizin en önemli simalarından olan Callisto Guatelli hakkında Osmanlı arşivinde pek çok evraka rastlamak mümkündür. Bu sayımızda yayımlayacağımız belge, bunların en ilginçleri arasında gösterilebilir. Söz konusu belge BOA, HR, TO, 157/34 tasnif kodunu taşımaktadır. Uzun adı Hariciye Tercüme Odası olan bu tasnif kodunda yurt dışından ve çeşitli elçiliklerden gelen yabancı dilde kaleme alınmış evrakların tercümeleri yer almaktadır.[1]

12 Haziran 1856 tarihli mezkûr evrak, Avusturya vatandaşı olan Kalisto Katelli'nin (Callisto Guatelli) Musika-i Hümayun muallimi sıfatıyla sarayda istihdam edilmesi sebebiyle Avusturya sefirinin teşekkürünü içermektedir. Bu bilgi son derece ilginçtir zira Guatelli Paşa, İtalyan olarak bilinmektedir.

Bu belgenin ayrıntılarına değinmeden evvel Guatelli Paşa ve hayatı hakkında kısaca bilgi verelim:

Pek çok kaynakta Guatelli Paşa'nın doğumunun 1820 olarak verildiği görülmektedir ancak Emre Aracı, Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'nda yer alan mezar taşında doğum tarihinin 1856 olduğunu yazmıştır. Doğum yerinin Parma olduğuna dair bilgi ise tüm kaynaklarda aynıdır.[2]

Çok küçük yaşlarda müzik eğitimine başlayan Guatelli Paşa, 1830 yılında Parma'da bulunan Scuola di musica del Carmine di Parma adlı okulda formel müzik eğitimi almaya başlamıştır. 1837 yılında bu okuldan mezun olan Guatelli, çeşitli İtalyan tiyatrolarında çalıştıktan sonra Naum Tiyatrosu'nun davetiyle İstanbul'a gelmiştir.[3]

Burada şeflik görevini üstlenen ve İstanbul'da başta sultan olmak üzere pek çok önemli ismin huzurunda konserler veren Guatelli'nin saray hizmetine ilk defa Donizetti Paşa'nın ölümünün ardından, 1856 yılında alındığını gösteren önemli belgelerden biri, yayımladığımız belgedir.

Bununla birlikte, tarihsel kaynaklarda Guatelli'nin kısa süre sonra görevden ayrıldığını gösteren bilgilere rastlamak mümkündür. Söz konusu kaynaklarda bu ayrılığın nedeni hakkında ise herhangi bir bilgi verilmemektedir. Ancak o dönemde pek çok Avrupa gazetesinde yer alan bir haber, bu ayrılığın olası bir nedenini kesin olmamakla birlikte gözler önüne sermektedir. Bu habere göre Guatelli, Serefraz adlı bir cariyeyle birlikte İstanbul'dan kaçmıştır.[4]

Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu haberin doğru bir haber mi yoksa örneklerine Avrupa basınında sıkça rastlanan sahte harem yazılarından biri mi olduğu hususunda kesin bir bilgimiz bulunmamaktadır.

1. Bu vesileyle, ilgili tasnif kodunda yurt dışından sultanlara ithafen bestelenerek yollanan pek çok müzik eseri ile ilgili belgeler bulunduğunu da belirtmek isterim.
2. Emre Aracı, "Guatelli Paşa Osmanlı Sarayı'nın İkinci İtalyan Maestrosu," *Metin And'a Armağan*, 287.
3. Aracı, *age*, 287.
4. "Elopement from the Sultan's Harem," *The Wells Journal* (1867, September 17): 5.

Guatelli'nin, bu ayrılığın ardından Sultan Abdülaziz döneminde Musika-i Hümayundaki görevine döndüğünü görmekteyiz. BOA, MB, 8/84 numaralı belge, Guatelli'nin Abdülaziz'in tahta geçişinin hemen ardından miralay rütbesine yükseltildiğini göstermektedir. Guatelli, Abdülaziz döneminde miralaylığa, daha sonra ise mirlivalığa yükseltilmiş ve Guatelli Paşa olarak anılmaya başlamıştır.

Ancak arşiv kaynaklarında gördüğümüz bazı belgeler, Guatelli'nin dönem dönem görevden ayrıldığına dair ipuçları vermektedir. Hazine-i Hassa Muhasebat Kalemi dosya tasnifinde bulunan bir belge, Guatelli'nin maaşının hazineye devredildiğini göstermektedir.[5]

Bu belge, Ağustos 1283 (Ağustos-Eylül 1867) tarihlidir. Ancak başka belgeler Guatelli'nin görevden ayrılık süresinin çok da uzun sürmediğini göstermektedir, zira ilerleyen dönemlerde Guatelli adına tanzim edilmiş pek çok maaş makbuzuna rastlamak mümkündür.[6]

Hicri 1291 tarihli belgede ise Guatelli Paşa'nın Musika-i Hümayun ser-muallimliğinden emekli olduğu görülmektedir. Ancak Guatelli'nin bu tarihten sonra da Musika'da çeşitli görevler almış olması kuvvetle muhtemeldir.

Hizmet süresi boyunca Guatelli Paşa'nın pek çok kere sultanlar tarafından nişan ile ödüllendirildiği görülmektedir. Bu ihsanları gösteren tablo aşağıdaki gibidir:

Tarih	İhsan eden sultan	Nişanın derecesi
H. 1274	Sultan Abdülmecid	4. derece[7]
H. 1280	Sultan Abdülaziz	4. derece[8]
H. 1285	Sultan Abdülaziz	3. derece[9]
H. 1310	Sultan Abdülhamid	1. derece[10]

Ayrıca arşiv belgelerinden, Guatelli Paşa'nın nişandan başka ihsanlar aldığı da görülmektedir. Hazine-i Hassa defterleri arasında yer alan 859 numaralı defterde Guatelli'ye Sultan Abdülaziz tarafından bir konak yaptırıldığına dair bilgilere rastlamak mümkündür.[11]

Guatelli'nin İstanbul'da yaşadığı sırada sadece müzisyen olarak hizmet vermediği, besteci olarak da çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Abdülaziz'e ithafen bestelediği "Aziziye Marşı" bir dönemde Osmanlı Devleti'nin millî marşı olarak da kullanılmıştır. Ayrıca bazı Osmanlı hanedanı üyelerine ithafen bestelediği eserlere gerek Türkiye gerek dünya arşiv ve kütüphanelerinde ulaşmak mümkündür. Bunun yanı sıra 1862 yılında gerçekleştirilen fuar vesilesiyle "İstanbul Fuarı için Sergi Marşı" adlı bir marş bestelemiştir.

Guatelli Paşa'nın bir başka önemli özelliği de bazı Türk müziği eserlerini armonize etmesidir. Bu çalışmalar incelendiğinde söz konusu armonizasyonun oktavlamalara dayandığı ve oldukça basit bir mantığı olduğu görülmektedir. Ancak, türünün ilk örnekleri olarak değerlendirilebilecek bu çalışmalar müzik tarihimiz açısından son derece önemlidir.



Santurî Edhem Bey'in Guatelli tarafından armonize edilen, Notacı Hacı Emin Efendi tarafından yayımlanan uşşak şarkısının kapak sayfası

5. BOA, HH.MH, 771/31.
6. Hikmet Toker, *Elhan-ı Aziz Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*, 295.
7. BOA, A.DVN, 128/11.
8. BOA, MB.İ, 19/87.
9. BOA, A.NŞT.d, 15.
10. BOA, İ.TAL, 24/29.
11. BOA, HH.d, 839, s. 38.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Guatelli'nin yaptığı düzenlemeler oldukça basittir. Ayrıca, Guatelli genellikle marş ve vals gibi küçük formlarda eserler vermesinden dolayı bazı müzik tarihçileri onun müzisyenliği ve besteciliği hakkında menfi kanaat beyan etmişlerdir. Gazimihal'in onun hakkında sarf ettiği şu sözler bu durumun en önemli örnekleri arasında gösterilebilir:

> Batının Alberti Basso'su ve Murkys gibi en basit akopanyıman prosedelerini andıran kolay oktavlamalarla ahenklediği peşrev ve şarkıları piyano için bastırmış öğretmeye başlamıştı. Zamanın modasına uygun olarak yazdığı sekiz on parçası da basılmıştır. Bütün bunlar gözden geçirilince kendisinin gençken kuvvetli bir konservatuar tahsili görmemiş olduğu, pratikten kumpanya maestroluğuna yükselebilmiş istidatlardan sayılması gerektiği, ve hatta neden dolayı Abdülmecid devrinde pek kısa bir tecrübeden sonra yerini başka bir İtalyan'a terk ettiği kolaylıkla istintaç edilebilir.[12]

Müzikal kapasitesi hakkında yukarıda verdiğimiz örnekler bulunmasına karşın, Musika-i Hümayun'un ikinci İtalyan maestrosu olan ve 19. yüzyıl Osmanlı müzik tarihinde önemli izler bırakan Callisto Guatelli Paşa son derece önemli bir şahsiyettir.

Yanan Naum Tiyatrosu'nun İstanbul kültür hayatındaki boşluğu kapatmak amacıyla bir tiyatro kurma girişiminde de bulunan, bunun için gerekli imtiyazları da alan Guatelli Paşa bu projeyi tamamlayamadan 1900 yılında vefat etmiştir. Hâlen Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'nda medfûndur.[13]

Bu yazıda sunacağımız belgenin dâhil olduğu dosyada evrakın Fransızca yazılmış olan aslı ve tercümesi yer almaktadır. Mezkûr teşekkürname, sefir tarafından dönemin hariciye nazırı ve önemli Osmanlı devlet adamı Fuad Paşa'ya gönderilmiştir.

Belgede Proketh Osten imzası yer almaktadır. İstanbul'da bulunan Avusturya sefirleri incelendiğinde bu ismin Anton Prokech von Osten olduğu anlaşılmaktadır. Von Osten, 1855 ile 1867 yılları arasında İstanbul'da Avusturya sefiri olarak görev yapmıştır.[14]

Sefirin, kendi tebaasından olan Guatelli'nin hizmete alınması dolayısıyla teşekkür etmesi iki yönden önemlidir: Birincisi, müziğin diplomatik olumlu sonuçlar elde etmek amacıyla kullanıldığını gösteren spesifik bir örnektir. Dolayısıyla Osmanlı döneminde müzik-politik ve müzik-diplomatik çalışmaları için önemli bir kaynaktır. İkincisi ise İtalyan vatandaşı olarak tanınan Callisto Guatelli'nin Avusturya vatandaşı olduğunu göstermesidir. Bu durumun sebebi, Guatelli'nin memleketi olan Parma şehrinin tarihinde gizlidir.

Zira Guatelli'nin memleketi olan Parma şehrinin bir dukalık olduğu ve 1860'lı yıllara kadar oldukça çalkantılı dönemler geçirdiği bilinmektedir. Parma ancak 1861 yılında yapılan plebisitin ardından İtalyan krallığının bir parçası olmuştur. 19. yüzyıl başında Fransızlar tarafından işgal edilen Parma dukalığında pek çok çalkantılı yönetim değişimi meydana gelmiştir. Belgenin yazıldığı 1856 yılında bu dukalığın Avusturya hâkimiyetinde olması ilk ihtimal olarak görülebilir.[15]

Zira, *Der neue Atlas der Weltgeschichte* adlı atlasta yer alan 19. yüzyıl Avusturya haritasında da Parma'nın Avusturya sınırları dâhilinde yer aldığı görülmektedir. (s. 193)

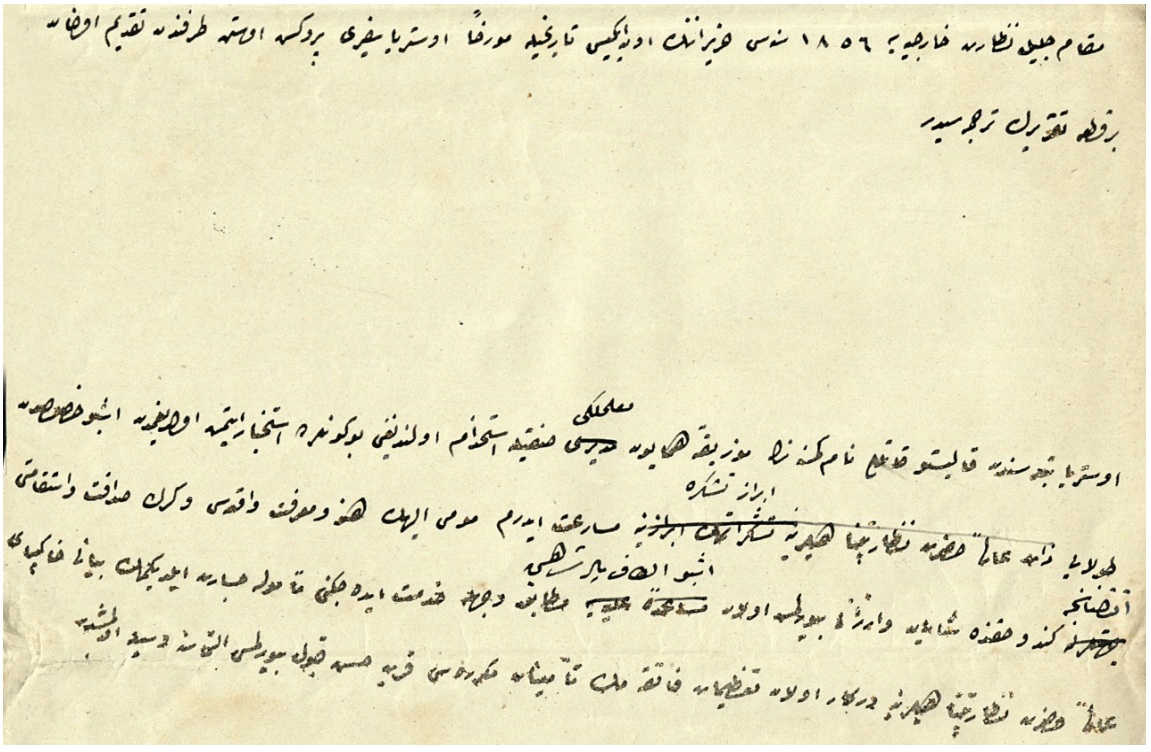


Der neue Atlas Der Weltgeschichte'de yer alan 19. yüzyıl Avusturya haritası

Bunun dışında Guatelli'nin İtalyan asıllı olmasına rağmen Avusturya vatandaşı olma ihtimalinden bahsedilebilir. Ancak bu ihtimal son derece düşüktür.

Her iki durumda da bu belge, Guatelli'nin hayatı hakkında yeni bir veriyi ortaya koyması hasebiyle oldukça önemlidir.

12. Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi*, 69-70.
13. Aracı, *age*, 286.
14. "Anton Prokech von Osten," *Wikipedia*, erişim 14 Kasım 2017.
15. "Parma," *Wikipedia*, erişim 14 Kasım 2017.



BOA, HR.TO, 157/34

Avusturya Tebaasından Kalisto Katelli Nam Kimesnenin Musika-i Hümayun'da Muallimlik Sıfatıyla İstihdam Olunmasından Dolayı Avusturya Sefirinin Teşekkürünü Havi Takrir:

Yukarıda bulunan uzun başlık, sunacağımız belgenin arka sayfasına yazılmış özet cümlesidir. Mezkûr belgenin Latinize edilmiş hâli şu şekildedir:

> Makam-ı celile-i nezâret-i hâriciyyeye bin sekiz yüz elli altı senesi hazirânının on ikisi tarihle müverrihan Avusturya Sefiri Proket Osten tarafından takdim olunan bir kıt'a takririn tercümesidir.
>
> Avusturya tebaasından Kalisto Katelli nam kimesnenin Muzika-i Hümâyûn muallimliği sıfatıyla istihdam olunduğunu bu günlerde istihbar etmiş olduğumdan, iş bu hususdan dolayı ibraz-ı teşekküre müsâraat ederim. Mûmâileyhin hüner ve ma'rifet-i vâkıası ve gerek sadakat ve istikameti iktizâsınca kendi hakkında şayan ve erzân buyrulmuş olan iş bu eltâf-ı pâdişahiye mütâbık vechile hidmet edeceğini me'mule cesaret eylediğimin beyânı hak-i pay-ı âli-i hazret-i nezâretpenâhîlerine derkar olan ta'zimat-ı fâikamın teminat-ı mükerreresi karin-i hüsn-i kabul buyrulması iltimasına vesile olmuştur.

Kaynaklar

"Anton Prokech von Osten." *Wikipedia*. Erişim 14 Kasım 2017. http://www.wikipedia.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9kZS53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQW50b25fUHJva2VzY2hfdm9uX09zdGVu

Aracı, Emre. "Guatelli Paşa Osmanlı Sarayı'nın İkinci İtalyan Maestrosu." *Metin And'a Armağan*. Ed. Sabri Koz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

"Elopement from the Sultan's Harem." *The Wells Journal* (1867, September 17): 5.

Gazimihal, Mahmut Ragıp. *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi*. Ankara: Maarif Basımevi, 1955.

Haywood, John. *Der neue Atlas Der Weltgeschichte*. München: Chronik Verlag, 2002.

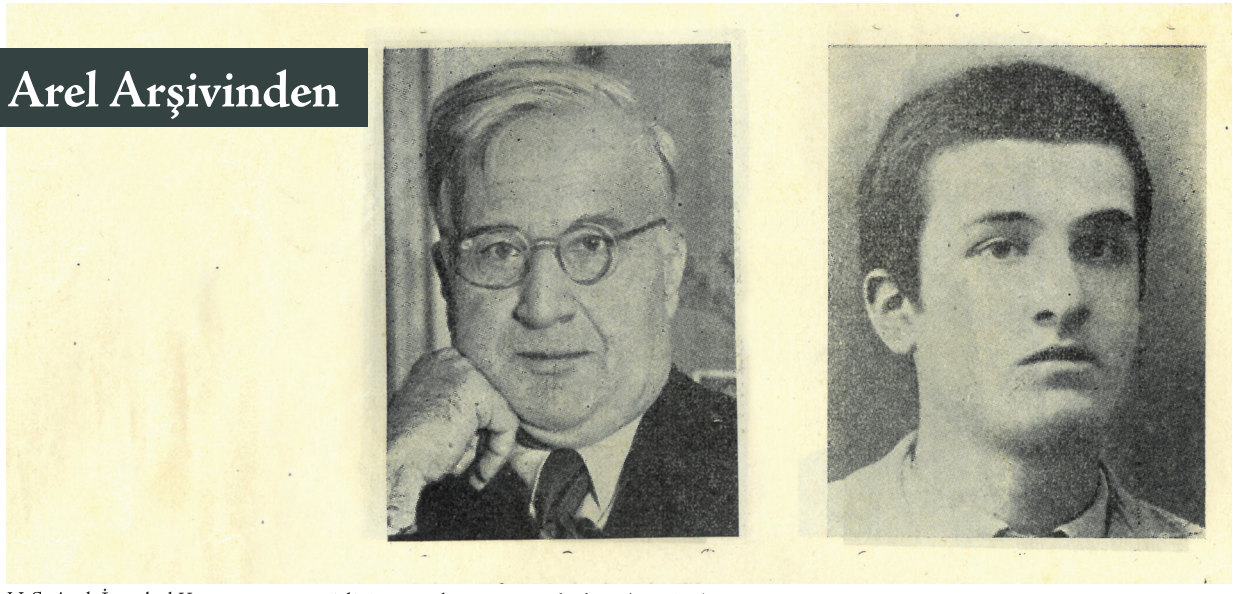
"Parma." *Wikipedia*. Erişim 14 Kasım 2017. https://en.wikipedia.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUGFybWEjTWlkZGxlX0FnZXM

Toker, Hikmet. *Elhân-ı Aziz, Sultan Abdülaziz Devrinde Sarayda Mûsikî*. İstanbul: Milli Saraylar, 2016.

Arşiv Belgeleri

BOA, HR.TO, 157/34
BOA, HH.MH, 771/31.
BOA, A.DVN, 128/11.
BOA, MB.İ, 19/87.
BOA, A.NŞT.d, 15.
BOA, İ.TAL, 24/29.
BOA, HH.d, 839, s. 38.

Arel Arşivinden



H.S. Arel, İstanbul Konservatuvarı reisliği sırasında ve 14 yaşında iken. (Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Musikisi* IV, 1953, s. 142)

Bir Mektup Vasıtasıyla Yekta'dan Arel'e Uzanan İlim Köprüsü

Bu sayıya Hüseyin Saadettin Arel'e yazdığı bir mektubun tıpkıbasım ve çeviri yazımını eklediğimiz tanburî, hattat ve hafız Kemal Batanay, 1893'te İstanbul'da doğmuş ve 1981 yılında vefat etmiştir. Hat icazetini Hattat Hulusi Efendi'den aldığı, mûsikîyi de Rauf Yekta Bey'den tevarüs ettiği malumdur. Babasının mûsikîye mensubiyetini, hattâ bir gece icrasını dinlediğini İbnülemin'den öğreniyoruz.[1] Ayrıca Dr. Suphi Ezgi, Tanburî Refik Fersan, Kadı Fuat Efendi, Zekâîzade Ahmet Efendi, Neyzen ve Hattat Emin Efendi ile Ahmet Avni Bey'den de istifade etmiştir.

Makam bilgisinin derinliği ve klasik üslûba bağlı besteleri ile de tanınan Batanay, 1956 yılında "Mevlîd-i şerif"i neredeyse kullanılan tüm makam ve terkipleri kullanarak ve bazılarının şedlerini ihtiva eder mahiyette bestelemiştir. Bahirleri çeşitli makamlarda tamamlayıp uşşak makamında karar ettikten sonra, "tezkiye-i nâmına vesile olur ümidi ile" bir hatime ekleyerek saba makamında bestelemiştir:

"Hâtime-i Nazm" "Son Temenni"

Mahz-ı tevfîkdir Kemâl'im işte bu nazm-ı latîf
Bin şükür ettim Hüdâ'ya olmadım bunda melûl[2]

Batanay, ladinî eserlerinden başka, Halil Can'ın tavsiyesi ile "Nikriz Ayin"i vücuda getirmiş, ayrıca Itrî'nin naatını dügâh makamına naklederek bestelemiştir.

1. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1955), 572.
2. Muhittin Serin, *Türk Hat Üstadları-Kemal Batanay* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2006), 60.

Yetiştirdiği öğrencilerin başında oğlu Tanburî Ercüment Batanay, Necmi Rıza Ahıskan, Arif Sami Toker, Sadi Hoşses, Mefharet Yıldırım gibi isimler gelir.

Tarih düşürme merakı da olan merhumun Darülelhan için yazdığı, kuruma duyduğu derin bağı ifade eden şu manzumeyi ekleyerek, yine aynı derecede anlamlı mektubunu neşretmekten mutluluk duyuyoruz.

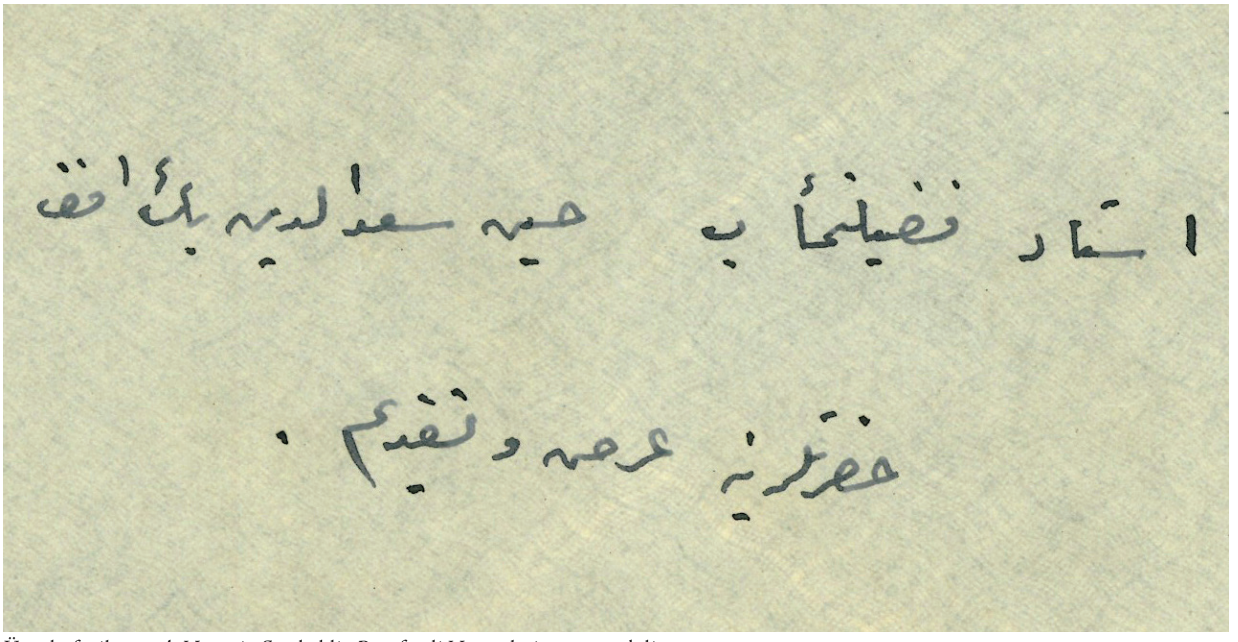
Nerde eski Darülelhân'ın muazzam hey'eti
Başta üstâdım Rauf Yektâ'nın âlî himmeti
Hâfız Ahmed, Hakkı, Rıf'at Beylerin de gayreti
Sâyesinde hayli arttı mûsikînin serveti
Şimdi vardır başta Saadeddin Arel üstâdımız
İlm ü irfanıyla etsin bizlere son hizmeti[3]

İÜ Türkiyat Enstitüsü Arel Arşivi E-37/30-3'te bulunan mektubu Latin harflerine, İstanbul Üniversitesi Tarih Bölümü öğrencisi Hulusi Özbay aktarmıştır.



Kemal Batanay

3. Serin, *age*, 93.



Üstad-ı fazilet-meab Hüseyin Saadeddin Beyefendi Hazretlerine arz u takdim.

12/1/1944
Sarıyer

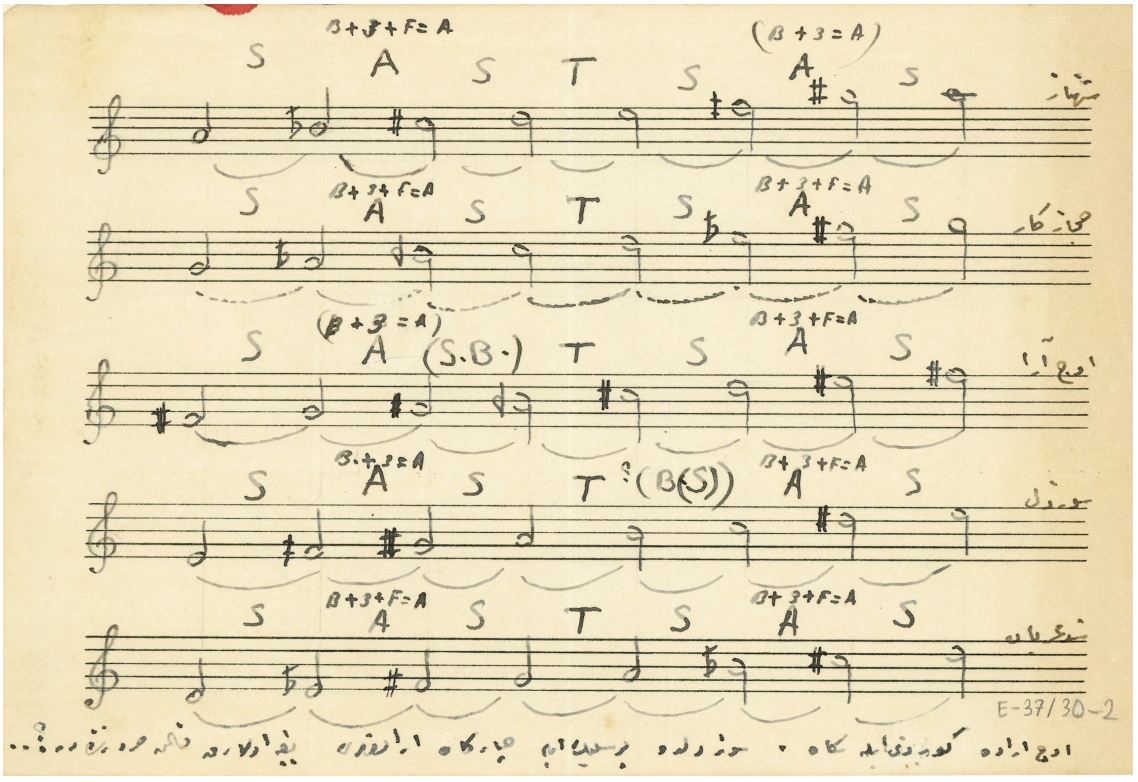
Sayın Üstad!

Bu hafta ile altı ders oluyor ki, takrîrât-ı aliyyelerini ismâa fırsat-yâb olabiliyorum. Sevgili mûsikîmizin kıymetli nazariyâtını böyle resmî bir kürsüden ve en salâhiyetdâr bir ağızdan dinlemek şerefine nâiliyetimden dolayı pek fazla sevinç duymaktayım. Tedrîsât-ı ilmiyyelerini ancak bu altı haftanın arefesinde, duyabilmiş olduğumdan daha evveliyâtına erişmek fırsatını kaçırmış bulunuyorum. Esâsen bu haberi duyduğum zamanda konservatuvar gibi resmî bir müesseseden Türk mûsikîsi nazariyâtının serbest olarak tedvîn edilebileceğine pek de inanmış değildim. Bir mûsikî kadar câzib ve ahenkdâr sesinizi ilk duyduğum anda bunun bir hakîkat olduğunu öğrendim ve bir çocuk sevinciyle sevindim. Fakat sevincimi henüz hazmedememiştim ki aklıma acı bir vak'a hutûr etdi. Bir zamanlar üstâdım Rauf Yektâ merhûm da yine aynı kürsüden aynı dersi kemâl-i ihtimâmla takrîr ve tedrîs etmekte idi ki birdenbire Türk mûsikîsinin amelî ve nazarî tedrîsi resmen kat' edilerek zavallı hocacığım henüz işin medârında iken susturulmuştu. İşte bu elîm vak'anın derin ve acı hâtırası kalbimi bir anda hırpaladı. Bu vak'a ki, hayırlı işin de dûçâr-ı akaamet olmasından endîşe ederek içim fenâ hâlde sızladı. Hemân Allah saklasın duâ-yı hayriyyesini buracıkta yâd ü tezkâr ve efendimizin ömr-i bereketleri temenniyatını bargâh-ı kibriyaya arz ederek maksad-ı tasdîmi beyana müsâraat ederim. Yalnız muhâtabınız olan bu fakîrin kim olduğunu henüz bilmediğinizden îzâh-ı maksada ve teşerrüfe vesîle olur ümîdiyle otuz seneyi geçen hayât-ı mûsikiyyem hakkında mümkün olduğu kadar muhtasarca mâlûmat vermeği ve şahsiyet ve hüviyetimi bildirmeği münâsib bulurum. Bu hususdaki tasdîat ve tafsîratımın afvını niyâz ederim. Efendim, ismim Hâfız Kemâl'dir. 1309'da İstanbul'da doğmuşum. Pederim merhûm müntesibîn-i mûsikîden idi. Bu münâsebetle çocukluğumda hânemizde muayyen günlerde

mûsikî toplantıları olurdu. Bendeniz bu toplantıları büyük bir alâka ile tâkîb ederdim. Bu incizâbımı gören pederim beni müntesib-i Kur'ân etmek istedi. Sesim de müsâid olduğundan hem Vefâ İdâdîsine devam ediyor ve hem de hıfz-ı Kur'ân'a çalışıyordum. Boş kalabildiğim zamanlarda da ufak tefek şarkılar meşkiyle meşgûl oluyordum. Pederim bilâhare mûsikî arkadaşlarından bulunan Şeyh Cemâl Efendi isminde bir zâta götürdü. Bu zâttan beste, semâî, ilâhî, şarkı gibi bir hayli âsâr-ı mûsikî meşk etmiş idim. 1330 târihinde Dârülfünûn İlâhiyât Fakültesine devâm etmekte idim ki, Harb-i Umûmî gaailesi baş gösterdi. Vatan hizmetine dâvet edildik. Harbin devamı müddetince ihtiyat zâbiti olarak îfâ-yı vazîfe ettim. Mütâreke seneleri pek firâklı geçiyordu. İkmâl-i tahsîle maddeten imkân bulamadım ise de mûsikî hevesim hâlâ bâkî idi. Bir taraftan âile gaailesine daldığım hâlde bir taraftan da o zamanın mekteb-i mûsikîsi hükmünde olan tekkelere ve mevlevîhânelere devamda bulunuyordum. Bu devam esnâsında mûsikî meşkleri dahi olmakta idi. Fakat çekilen zahmete ve sarf edilen dikkate nazaran edilen istifâde pek azdı. Senelerce meşkten sonra ancak sekiz dokuz âyîn-i şerîf meşki mümkün oldu. Buna rağmen makaamâtı birbirinden tefrik için izhâr-ı acz ediyordum. Nihâyet bâzı zevât-ı aliyye bir sazla iştigâli tavsiye eylediler, tanbûra karar verildi. Bir hüsn-i tesâdüf eseri olarak tanbûr hocası da bulundu. "Üstâd Doktor Subhî Beyefendi" İşte 1336 târihlerinde müşârünileyhten tanbûr tâlimîne başlanmıştı. Sekiz dokuz ay kadar devam eden bir müddet zarfında dört peşrev ve dört saz semâîsi ve iki aded şarkı meşk edebildikten sonra zarûrî sebebler dolayısıyla meşkimiz inkitaa uğradı. Aradan bir hayli zaman geçmişti ki, Mes'ûd Cemil Bey'le birleşerek pederinin eserlerinden iki peşrev ve bir saz semâîsi meşk edildi. Mes'ûd'un tarzı Cemil Bey'inkinden farklı olsa bile tanbûr olduğundan o tarzı da öğrenmiş oldum. Bundan sonra kendi kendime çalışmağa başladım. Bir taraftan Galata Mevlevîhânesi'nde hafta mukaabelelerine tanbûrla iştirak ediyor, peşrev ve âyîn-i şerîfleri nota ile güzelce çalabiliyordum. Diğer taraftan da Kadıköy Mûsikî Cem'iyyetine devamla, geçilen harc-ı âlem fasıllara gidiyordum. İşte bu târihlerde Üstâd Râuf Yektâ merhûmla karşılaşmıştım. Hayırhâh bâzı zevâtın delâletiyle kendisinden bizzat mûsikî meşkine başladım. Vefâtı ânına kadar devâm eden tamâm on altı sene zarfında murabba, nakış, semâî, kâr gibi âsâr-ı muhallede ile bâzı âyîn-i şerîfler ahz edilerek azîm istifâdeler ettim. Merhûmla aramızdaki münâsebet hocalık-talebelik mertebesini aşarak baba-oğul derecesini bulmuştu. Efendimizin şahsiyet-i aliyyelerini o zamandan beri gıyâben ve ismen tanımakta idim. Yalnız merhûmdan ettiğim istifâdelerin fazlası amelî bir şekilde olup nazariyât bahsi hafîf olurdu. Son zamanlarda ona da başlamış idik ki, vak'a-i dilsûz-ı vefâtıyla muvaffakiyet elde edilemedi. Merhûmun nazariyât kitabı henüz başlangıç hâlinde olduğundan etrâflı mâlûmât edinilecek bir kitâba mâlik değildim. Subhî Bey'in konservatuvarca neşredilen kitabını da tedârike mâdde-i imkân bulamamakla berâber iâdeten elde etdiğim bir nüshasından da bir şey çıkarabilmek müteassir görünüyordu. Binâenaleyh evvelce öğrenebildiğimiz amelî bilgimiz de dokuz senedir metruk bir hâlde kalmıştı ki bir dostum tarafından nagâh-zuhur bir hayret-i beşâret verilmesin mi!... Artık fırsatı ganimet bilerek himmet-i üstâdânelerinin zülâl-i feyzinden müstefîd olmağa kemâl-i tehâlükle şitâb eyledim. Vaziyyetimin müsâadesi nisbetinde devâm eylemeğe de gayret edeceğim. Fakat şimdiye kadar öğrenebildiklerimle eski bilgim arasında bâzı gûnâ mübâyenetler hâsıl olmakta ve olacağı tabiî bulunmakta olduğundan bu cihetlerin aydınlanmasını arzû etmekteyim. Bu noktaların halli ise esnâ-yı takrîrde olacak şeylerden değildir. Belki arkadaşların huzûrlarını ihlâl eder ve hoşnudzuluğu mûcib olurum kaygısıyla bu cihetin yine ders hâricinde yapılabilmesinin muvâfık olacağı kanaatindeyim. Binâenaleyh imkân bulunduğu takdîrde de fakîrin de vazîfe saatlerine uygun bir şekilde uygun bir şekilde efendimizle temâs ve huzûr-ı aliyyelerine hâssaten kabûlüm için kıymetli vakitlerinizden en muayyen bir saat ihtilâta müsâade buyurulmasını arz ve istirhâm etmekteyim.

İki lafı bir yere getiremeyip mevzuu bu kadar uzattığımdan dolayı afvınızı dilerim. Bu istirhâmımın hüsn-i kabûlünü ricâ ederim. Bir de Doktor Subhî Bey üstâdımın nazarîyât-ı mûsikiyye kitâbının neşr'olunmuş nüshalarının konservatuvardan te'mini hususuna delâlet buyurulmasını da ricâ ederim. Mârûzâtıma son verirken geçen haftaki tatbikatta evcârâ dizisinin ârızaları mes'elesine de temâs etmek istiyorum. Şehnâz, hicâzkâr, evcârâ, sûzidil, şedaraban gibi birbirinin transpozisyonu olan dizilerde fakîrin anladığıma göre makam îcâbı bâzı ârızaların değişebilmesi tabiî midir; meselâ evcârâda sol ile (la) diyez arasında artık ikili mevcûd ise de bu aralığın şehnâzdakinden farklı olması yine makam îcâbı görünmektedir. Şehnâzda si bemol do diyez üç bakiye bir komadan müteşekkil artık ikili olduğu hâlde evcârâdaki sol ve la diyez aralığı üç bakiyeli bir artık ikilidir. Bunun îcâbı olarak si perdesini bir koma peştleştirmek ve la diyezi bir koma kezâ pestleştirmek lâzım geldiğinde ise de bunun nasıl bir işâretle olabileceğini keşfe muvaffak olamadım. Bu sûretle keyfemâ arz eder ve muhterem ellerinizden öperek tasdîâtımın hüsn-i niyetime bağlanmasını arz ü niyâz eylerim efendim. Ol bâbda…

İstanbul Ticâret ve Sanâyi Odası memurlarından
Hâfız Kemâl Batanay (imza)



Evcârâda kürdî ile segâh, sûzidilde bûselik ile çargâh aralıkları bakiye olarak kalmak zaruretindedir?..

١٩٤٤/١/١٢
صاری یر

صایه استاد!

بو هفته ایله آلتی درس ولیوکه تقریباً عدلری اسماعه فرصتاب اولدیلیوم : سوکلی موسیقیزن تمثیلی نظریاتی ، بوده یکی بکلر سیده و اك صلاحیتدار تاخرنه دیکه مك نزفه نائیلمندن دولای بك دقته چیخ دیقه دوم تدریبات عدلری آلچه یوآلتی دقیقه تك عرفسنده دوبه یاکسه اولدیغندن دلها اولیاته ایلمك فرصتی تاجرصه بولیوردم . اساساً بوخری دوبیغی یاپان فوتوغرافچی یکی برموسیقی دیه نوك موسیقیی تقاپاتك برین اولاره دیه دوبه ایدیه یلدیکنی ده ایلمسه دکلدم . رموسیقی قدر جاذب و اعتقادار مسئله ایلك دوبیغم آنده بوتك دقیقه اولدیغی ادراکندم و بو موضوعه سوکیله سویدم . فقط سونجی لحظه لحظه ایده مدیغم که عقلم آجی یر وقعه خطور ایدی : برزمان استادم رؤف بیکا مرحوم ده یه غیه کرسیده عنی دیکی کبی اکثر تقریر ودیرین ایکده ایدی که بردیره توك موسیقینك عمل ونظری ندرسی یکی منع ایدیردی . دوالی هواجیغم لحظه ایتك میاننده ایکه هوصدرلندی . ایشته بو ایکم دقیقه ده بنه واحی خاطره قلبمی برآنده حزینه لدی ، بو دقیقه کی غیرك ایتك ده دوبیغم عظمت اولسته ایدیك ایچون تا خالده عبدلاوی افندی صاغلیغنده دعای خیریمی بوراجعده یاد و تذکار واقعیتی عمر برکندی تبعاتی پادشاه کریا یوعه ایدیك مقصد تعمیق یاپمق سایعتنده ایدم . بالکز خاطرلرلاوی بو نقطه کم اولدیغی لحظه یاکه یکارنه ایضاح مقصده وتشریفه وسیله اولور ایدیه اوتونه سنی کچه هیات موسیقیم حقنده کمله اولدیغی قدر مختلف معلومات ویرمکه و تکفیت و لطوفیمی بیدیرمکی مناسب بولدیغم بو فرصتده کی تعدیلات و تغییراتك مخزنی بنا یاپمم . اندم ؟ اسمی : حافظ کمال در . ١٢٠٩ ده اسکیشهره دوغدم بدیم مرحوم منیب موسیقیه ده ایدی . بوصنا بنده بوجغلقده خانه زاده معه کوندره موسیقی طویلاحیلری اولوردی بنده کزبو طویلاحیلرده بوله یه تعقیب ایدردم . برابتدائی کوره بدیم بی نسبت قرآنه اولك ایستدی . حتی ده صاعد اولیغنده کی وضاعدیله دوام ایدیور دیکمده فقط قرآنه چالیشیوردم . بوسه قالابلدیکم زمانلرده ده اونه نقلك شدید شغفیله مشغول اولوردم . بدیم بالاخره موسیقی ارتقاسنده بولنانه تبع جهاتله اسکیشهره دوانه کوندی . بوراسنده بنی ، کندی ایله شوقی بکی یانه اتاره موسیقی شعله ایتمه ایچون ١٢٢٠ تاریخنه دائر بوده الهیات فاکولته دوام ایتکده ایدم که حربی محو فاکولته یی ده کوستردی دهله خدمته دعوت ایدیلدم . حربك دوام مدتنجه احتیاط ضابطی اولاره دیکی وظیفه ایدم . متارکه نی بك فرانقی کچیردی . اکلك تعقیبه عادةً استانبوله اولاره ایسه موسیقی لعوکم حالاً باغ ایدی . بوطرفنده عائله نك دائم علاقه بوطرفنده ده فاکولته مکتب موسیقیی حکمنده اولدیغندن بوده دعوتلرینه دوامله بولیوردم . بوده دوام ایتمه موسیقی متقاعدی وضع اولنمه ایدی . فقط چکیه زحمت دعوت ایدیه رغمه نظراً ایدیه استقاله یك آزدی بنه اجرا متقاعدی حکمه ایتمه کلنجه ، خطوره ایه شریف شخص کمله اولدی . بوکا بنجا نصائح پدرانه تقدیمه کوره اولیا عزایدردم نهایت بعضه ذوات علیه یه بنانه استعفاه توجه ایدیه ، خطوره کلدی . بوحه تقاعدی ایتن اولاره خطوه خاطره کلدی بولندی ؟ دیه استاد دوتوقه صوکی یك افندی ، ایشته ١٢٢٦ تاریخنده شاه ایدیه خطوه لطفیله باشلامشدی کذا دوتوقه آی قدر دوام ایدیه بوسنك خاتمه دوبیشود دوبیك سازسیمی دایکه عده مدتی مشه ایدیه یلدکده حکمه حکومتی سیله اولدیغی مقتضی انتقاعه ارخای . آیلدیه دوچاره یاغه کلمشدی که سعود جمیل کمی برشه یه یاپیلمه اولدیغنی اوحالی ده ادراکمه اولدم . بوسنه حکمه کندی کندیه چالشمه باشلادم ؟ بوطرفنده غلغله مولویه ضدی لطفه مقابلنده خطوره اشتراك ایدیه بیلمه دوآیه موسیقیدن نظر ایله کوزیله چالابیلدیردم . وکید طرفنده ده فاضل کون موسیقی مجموعه دوامله کیلیه خرج عالم فعلده کیرمردم . ایشته بوتاریخچه استاد دوتوقه مرحومه نائیلمشدم ؟ خیر هواه بعده ذوالنك دلالتیله

8639

E-37/

[illegible] musiki [illegible] [illegible] [illegible]

Söyleşi*



Erol Deran'la Geçki Üzerine...

Türk musikisindeki geçki kavramı ve sizin bu konuya özel katkılarınız hakkındaki görüşlerinizi bizimle paylaşır mısınız?

Türk müziğinde çok önemli bir yere sahip olmasına rağmen geçki meselesi hakkında ancak nazarî olarak bazı şeyler yazıldığına şahit olmuşuzdur. Bazı nazariyat kitaplarında, kaç türlü geçki vardır; uzak geçki, yakın geçki gibi bilgiler var. Fakat mesela "şu makamdan şu makama şöyle geçilir" gibi bir uygulamaya ben şahit olmadım. Şahit olan varsa bana da söylerse memnun olurum. Bu hâlden çıkan netice şu: İcracılar kendi birikimlerinden, kendi tecrübelerinden aydınlanarak bu şekilde geçkiler yapmışlardır. Bu bir zenginliktir, onlardan bir tanesi de benim. Benim de kendi kültürüm, kendi tecrübelerimden istifade ederek, nasıl yapmak lazım diye düşünerek çalışmalarım olmuştur. Makamdan makama geçki, adı üstünde, fakat bunu yapmak için önce taksim etmesini iyi bilmek lazım çünkü geçki, taksimle oluyor. Taksim, bir makamın çeşnilerini bir araya getirerek yapılan bir şey değil. Taksim aslında bir eserdir, hepimizin bildiği gibi, bir kompozisyondur. Makamın özelliklerini, melodi karakterlerini, istif nedir çok iyi bilmek lazım. Hani konuşurken insan virgül koyuyor, nokta koyuyor, nida işareti var, soru işareti var… Edebî yazılardan tutun, konuşma diline kadar biz bunları kullanıyoruz. Bu imla işaretleri müzikte, müzik malzemeleri ile yer değiştiriyor. Müzik malzemelerinin de bir imla işareti gibi kullanılması lazım. Bakın, konuşurken ses tonunuz inceliyor, kalınlaşıyor, duruyoruz, virgül koyuyoruz, soruyoruz... Taksim denildiği zaman, bu da bir ifade sanatıdır, bir yorumdur ve o anda hissettiklerini bir sazende veya hanendenin irticalen kompoze edebilmesi önemli. Çünkü kompozisyon çok önemli. Bu yalnız müzikte değil; resimde de, heykelde de, tiyatroda da, her yerde var. Aslında işte bütün dava, benim anladığım kadarıyla, sanatı sanat hâlinde, hakiki hâlinde sunmak için kompozisyon anlayışının çok ileride olması gerektiğidir.

Makamdan makama geçerken makam bilgisi çok önemli. Makam bilgisi deyince illaki "güçlüsü şuradadır, tiz durağı şuradadır, asma kararları şuradadır, şurada karar verir" gibi bilgiler yetmiyor. Bir makamın derecelerindeki, dörtlüler beşliler dediğimiz çeşniler çok önemli. Mesela rast ma-

* Bu metin, İÜ OMAR Uluslararası Yaz Okulu seminerleri kapmasında 20 Haziran 2015 ve 14 Eylül 2017 tarihlerinde Emirgân, Mirgün Köşkü'nde Erol Deran'la geçki kavramı üzerine gerçekleştirilen iki söyleşinin derlenmesinden oluşmaktadır.
Metin çözümü ve yayıma hazırlama: Ömer Şahin Eren.

kamında biraz uygulama yaparak inceleyelim biz bunu. Her derecesinde her makamda olduğu gibi muhakkak çeşniler var. Mesela, [rastta rast, dügâhta uşşak, segâhta segâh, çargâhta çargâh çeşnileri]* eğer acemli rastı kullanırsak böyle oluyor [nevada buselik] ama [nevada rast] yaptık, hüseyniye geldik, acemli rast yaptıysak [hüseynide kürdi çeşnisi] yaptık, eğer nevada rastı kullanırsak eviçte de malum [segâh çeşnisi], gerdaniyede tekrar rast, acemde nedir bu? [Acemde pençgâh çeşnisi], bu da böyle. Malzemeler çıkıyor ortaya. Şunu söylemek istiyorum: Mesela, bir makam dizisinin derecelerinde makama yakıştığı hâlde bazı dörtlüler, beşliler o dizide yer almıyor fakat o makamdan ayrı duyurulur. Mesela [yerinde rast çeşnisi] rast, [nikriz dizisi] çok yakışıyor fakat rast dizisinde yer almıyor. Şimdi bunları yavaş yavaş geçki malzemelerine hazırlıyoruz. Gelelim uşşağa. [Uşşak çeşnisi] Yaptık. Uşşağı incelediğimiz zaman burada yakışan neler vardır? Bakın, malzemeler çoğalıyor. Ne çıktı? [Saba çeşnisi] çıktı. E saba çıkınca arkasından [hicaz çeşnisi] çok yakışır, renktir. Hicaz çıktıktan sonra [nikriz çeşnisi] çıktı. Şimdi yine buradan [rast çeşnisi]ne geldik. Şimdi gelelim segâh perdesine. Bu [ferahnak beşlisi], ondan sonra [segâh beşlisi] alırsa [eksik segâh beşlisi] dersek… Anlaşıyoruz, değil mi? Nevada uşşak yaptım. Nevada uşşak yaptıktan sonra burası nerelere götürür insanı? Çok yere. Demin uşşak yaptığım zaman saba yaptım, hicaz yaptım, nikriz yaptım burada da aynısı var. [Nevada saba çeşnisi] olduğu gibi [nevada hicaz çeşnisi ardından yerinde karcığar makamı] da yapabiliriz. Bundan hiç endişe yok. Bir renk olarak, değil mi… Ama bir zenginlik var; geçki malzemelerini elde ediyoruz. Buradan nereye gidiliyor? [Kürdilihicazkâr dizisi] kürdilihicazkâra gittik. Şimdi kürdilihicazkârın kendine ait özelliklerinden başlangıçta zirgüleli-hicaz olarak başladığımız için, (buna gerdaniyede buselikle de başlıyoruz) bunlar da birtakım şeylere yol açıyor geçki malzemesi olarak. [Acemde nikriz çeşnisi] acemde nikriz yaptım. [Şevkefza makamı] ne yaptık biz? Şevkefza. Şevkefzadan sonra acemaşirana geçmek nedir? Hiçbir şey. [Acemaşiran karar] bitti. Buradan [hüseynide saba çeşnisi] yaptık, [hicazkâr makamı]na geçtik. Yani söylemek istediğim şu: Bunu nasıl kurallaştıralım? Beraber düşünüyoruz ya… Bir makamın derecelerindeki çeşitli çeşnileri genişlettiğiniz zaman diziler, bu dizilerin derecelerinde de bazı dörtlüler var. Bu sürüp gidiyor. Malzeme çok. Şimdi öyle enteresan ki bu geçkilerde çeşniyi bırakın, bir tek ses bile bir önceki makamdan bir sonraki makama geçmeye yetiyor. Şimdi aklıma geldi: [hüseynide kürdi ardından hicaz çeşnisi] yapalım. Ne yaptım burada? Sol diyez aldım. Şehnaza da geçersin, hicaza da geçersin. Eldeki makam, geçilecek makama geçtiği vakit memnun kalmalı. Ben bunları canlı gibi görüyorum. Hicaz, nihavende geçtikten sonra "keşke gelmeseydim" demesin. Bu ne demek? Zorla olmamalı. Bunun için "nasıl geçmeli"yi düşünmek lazım. Malzemeler çok önemli; melodinin melodiyi çağırması lazım.

Geçki deyince… Yalnız müzikte geçki yok. Kâinata bakın, her yerde geçki var, dönüşüm var, değişim var. Öyle değil midir? Her yerde… Mesela, gecenin içinden gündüz çıkıyor. Nasıl çıkıyor? Geceyken birdenbire gündüz olmuyor; oradaki güneş ışığı ile önce tan yeri ağarıyor, yavaş yavaş geçiş başlıyor. Tan yerinden sonra sabah oluyor, ışık öğleye doğru meyan açıyor. Sonra yavaş yavaş geceye doğru gidiyor, yine gurup oluyor. Mevsimlere bakıyoruz, kıştan yaza geçiyoruz; sonbahar. Sonbaharın kendisine baktığın vakit –ben resim yaptığım için de böyle pek düşünürüm, resimde hayatı– mesela bir yaprak yeşilken yavaş yavaş sararıyor. Orada da geçki var fakat hiç kimsenin şikâyeti yok o geçkide. Onun için nihaventten uşşağa geçtiğiniz vakit de "yeni yerimde rahatım ben, memnunum" demeli nihavent uşşağa geçtiğinde. İnsanlar arasında da öyle değil mi? Birbirini seven iki insanı düşünün. Kendini unutan insanlar vardır. Birbirlerini severler, dostturlar. Konuşurken kendinden vazgeçer, karşı taraftan vazgeçer, hemhâl olurlar. Bu makamlar da öyle, canlı gibi görüyorum ben onları. Eldeki makam geçilecek makama geçtiği zaman memnun olmalı. Ben şimdiye kadar niye uşşakta kalmışım, ne güzelmiş bu nihavent! (gülüyor) Birbirini incitmemeli. Doğallıkta estetik vardır. Doğal olan nereye bakarsanız… Bir panterin atlayışına bakın, bayılıyorum onu seyretmeye. Öyle bir atlayış ki estetiğe aykırı bir şey yok. Sen sunileştikçe GDO'lar başlar, müzik GDO'su. Domateste olduğu gibi müzikte de var şimdi; kürdi GDO'su var. Bundan sonra zaten beş yüz makam değil, kürdi öğreneyim diyorum. Fakat eski kürdi değil o da...

* Köşeli parantezde yazılanlar, sanatçının söyleşi sırasında kanunla yaptığı icraları belirtmektedir.

Peki bilfiil taksim yaparken kafanızda bir şekil, bir yol, bir hareket tarzı oluşuyor mu?

Yo, değil. Şimdi, bir emeğin meydana getirdiği bir nosyon var. Bir zemin var insanın kafasında şuurlanan, bir hâl var. Aslında siz onun farkına varmasanız bile, o nosyon teşekkül etmiştir. Mesela bir taksim yaparken bir geçki olacaksa, kabaca düşünürüm. Diyelim ki şuradan şuraya yapsam nasıl kolay olur... Şu daha mı iyi? Münasip şeyleri bulursun ve orada başlarsın. Fakat sonra melodi sizi hiç aklınıza gelmeyen öyle bir yere getirir ki orada bir şey yaparsınız ama o, sizin sınırlarınız dâhilindedir ve ona hâkimsinizdir. Fakat kabaca, böyle bir plan gibi düşünülebilir. Düşünülmesi de lazımdır bence. Ondan sonra da almış olduğunuz nosyon, beceri orada kendiliğinden gider artık.

Nihaventten suzidile geçerken çok mu yol uzatmak gerekir mesela?

Düşünmek lazım. Mesela, suzidil bünyesinin içerisinde hangi makamlardan bir tanesi hüküm sürer? Buselik, buselikte mi bemol, fa diyez (nevada hicaz) bir çeşnidir. Çargâhta ne yapar o? Nikriz yapar. Mesela nihavent [nihavent dizisi], [nevada zirgülelihicaz çeşnisi] ürkütmemek için do diyez kullanıyorum, çaktırmamak adına… Önce do diyezle yumuşatıyorum onu, neveser yapıyorum mesela [neveser makamı dizisi ardından yegâhta zirgülelihicaz çeşnisi] hattâ şedaraban bile yaptım, aşağıya indim. Şimdi [gerdaniyede buselik çeşnisi] gayet normal meyan açtım gerdaniyede, evet [çargâhta nikriz çeşnisi]. Ne yaptık? Çargâhta nikriz yaptık. Şimdi oradan nasıl alıştıracağız? [Çargâhta nikriz dizisi ardından hüseyniaşiranda zirgülelihicaz dizisinin beşlisinde kalış] mersi…

Aslında gözde büyütmeye gelmez; çok basit. Püf noktalarını bilmek lazım. Püf noktaları da hakikaten onun derecelerindeki dörtlüler beşliler ve iki makam arasındaki birbirine yardım eden ortak noktalar. Şimdi bakınız, [nikriz çeşnisi] nihaventte var bu. Nedir bu? Çargâhta nikriz, e ondan sonra buselikte de var çeşni olarak, alın [çargâhta nikriz çeşnisi ardından nevada buselik çeşnisi ile buselik perdesine kalış, ardından suzidil makamına geçki]. Geçmiş olsun, böyle yani… [Tanburî Ali Efendi'nin "Suzidil Peşrevi"nin birinci hanesinin giriş bölümü] diye de gider o.



Rast makamından nişaburek makamına nasıl geçebiliriz?

Bir düşünelim. Yani bir ses yukarı taşıyacağız rast dizisini. [Acemli rast dizisinde nevada kalış] do diyez yakışır, rastta vardır. Dizisinde olmadığı hâlde ondan ayrı bir şey yapmıyoruz. [Rast dizisi içerisinde nevada rastlı kalış, nevada acemli nikriz dizisi ve muhayyerde buselik çeşnisi ardından mahurda nişabur çeşnisi ile muhayyerde kalış] geçmiş olsun, bitti. [Yerinde nişaburek dizisi] şimdi ne yaptık, biliyor musun? Aklıma gelen öyle oldu. Mesela rast makamında mi bemol fa diyez alıyoruz; yani neva üzerinde hicaz yapıyoruz. Peki biz bunu bir yukarı taşıdığımızda ne olur? Hüseynide olur bu. Hüseynide olması için de [yerinde rast çeşnisi ardından yerinde nişabur çeşnisi ile nevada yedenli rast çeşnisi] şu do diyez kurtarıyor. [Nevada rast çeşnisi] neva üzerinde rast yaptık, e rastta, biraz evvel dedik, renk olarak nikrizi kullanıyoruz [nevada acemli nikriz dizisi], meyan açarız nikrizde [nevada acemli nikriz dizisinin güçlüsünde kalış], fa diyez de al oradan [mahurda nişabur çeşnisi ile muhayyerde buselikli kalış] bitti. Muhayyerde kurduk, önce do natürel, yani rast makamında si bemole tekabül eden, o da bir çeşnidir mesela, [muhayyerde buselik çeşnisi ardından muhayyerde rast çeşnisi] do diyezi aldık. Si, koma bemole tekabül ediyor. Tiz durağında nişabureğin dizisini kurduk, sonra karakteristik nağmelerini ortaya koyduğumuz vakit nişaburek olur.

Yani, makamların derecelerindeki o dörtlüler beşliler bilindikten sonra, her yerde yapılabilir bunlar. Bakın, aşağı yukarı beş yüzü aşkın makam var, değil mi? Kullanılan çok daha az tabii, malum. Düşünüyorum, bunları meydana getiren özel dörtlüler, beşliler var beş altı tane. Başka beşliler, dörtlüler var da bunların alternatifi yok. Hicaz. Hicazı hicaz bulur; başka makamdan bulamazsınız. Neye benziyor, biliyor musunuz? Resimdeki üç ana renge benziyor; sarı, kırmızı, mavi. Bu üç ana renkten bütün renkler çıkmaktadır, tonlarına göre. Yeşilde kırmızı da var, ağacın yeşilinde. Bunu palette de yaptığım şeylerden mülhem, onlardan ilham alarak söylüyorum; yaşıyorum yani hadiseyi. Hicazın alternatifi yok. Uşşak; yok. Kürdi, buselik, çargâh, rast; bunların alternatifleri yok. Mesela basit makamlarda hüseyni de vardır. Ben uşşak makamının güçlüsünü değiştiririm, hüseyni olur; esasa bir şey dokunmaz. Ama bu arada segâh beşlisi de vardır, onun da bir özelliği vardır. Sabaya bakıyorsunuz; sabada, çargâhta malum hicaz vardır, karar sesinde de dügâhta uşşak vardır. O da özeldir ama hicaz, uşşak, buselik, kürdi, rast gibi özel dörtlü beşli gibi gelmiyor, değil mi? Onun için bunların üzerinde çalışmalar yapıldığı takdirde hicaz makamının derecelerinde neler olur? Mesela bakın, [yerinde hicaz ve nim hicazda segâh çeşnileri] niye olmasın do diyezde segâh? Olur. Bu nerede işe yarar? Çok yerde işe yarar. Zirgülelisuzinak makamına baktığınız vakit, makamın üçüncü derecesinde hüzzam vardır. Biz de hicaz makamının üçüncü derecesi nim hicazda segâh yapabiliriz. Oradan nerelere gidilir? İstenirse gidilir bir yerlere.

Siz tabii işin estetik tarafını öne çıkarıyorsunuz ama bir makamı anlatırken makamın sularında seyretmek belki de temel olması gereken hareket biçimi. Geçkide başka bir adrese gidildiği zaman galiba biraz daha bilgi, daha fazla konsantrasyon ve bunların üzerine başka bir inşa gerekiyor. Yani işin zorlaşması, cazibesi bilhassa…

Tabii canım. Mesela, hepimizin bildiği zirgülelihicaz dizisi var. Bu dizide neler vardı? Hicazkâr var, değil mi? Şedaraban var, evcara var, suzidil var, şehnaz… Esasen şimdi bir öğrenciyi, bir ustayı bile imtihan etmek istiyorsanız "rast üzerinden bana bir şedaraban yap" deyin, tamam. "Suzidil, hicazkâr, şehnaz vesaire yap." Anlayan birini getirdiğiniz vakit "bu suzidil, bu şedaraban vesaire" diye söyler. Şimdi senin de söylediğin gibi demek ki makamları bilmek lazım, çeşnileri bilmek lazım, melodi karakterlerini bilmek lazım. Ve sinyal veren melodiler vardır aslında. Onu birbirinden ayıran melodi kümeleri vardır. Mesela hicazkârla şedaraban arasında dizi olarak bir fark yok. Fakat melodi karakteri olarak büyük fark var. Bunu verebilmek için her iki makamda da sinyal melodiler var. Mesela [rastta zirgülelihicaz dizisi, gerdaniyede buselik çeşnisi ardından gerdaniyede hicaz çeşnisi ve rastta zirgülelihicaz dizisi ile karar]. Mesela bu hicazkâr, [gerdaniyede hicaz dizisi, çargâhta nihavent çeşnisi ardından rastta şedaraban makamında karar] bu da şedaraban.

Hocam, o sol nasıl re oldu birden?

Hangisi o? Ben ne yaptığımı biliyor muyum? (gülüyor) Çok kıymetli eserler var klasikler arasında. Hep geçkiler yapmışlar, onları incelemek lazım. Mesela ben geçki dersinde öğrencilere bir eser veriyorum. Geçkili ama halledilmiş. Halledilmiş melodi bir kompozisyondur. Bizim akademide bir resim hocamız vardı; Cemal Tollu, bakardı resimlere, "halledilmemiş!" Bize anlatırdı. Rembrandt'ın bir resmini gösterir, "halledilmeyen hiçbir şey yok, bakınız…" Müziğin görünür şekli diyorum resme. Resme de, müziğe de "resim sanatı" diyorum ben. Aslında kişi sanat merkezidir. Oradan çıkan tezahürler değişik. Birisi çiziyor, birisi çalıyor, birisi oynuyor, birisi heykel yapıyor, nokta bir! Ne deniyor? Sanat. Onun için bir yerde tezahürlerini düşünmediğiniz takdirde hiçbirini diğerinden ayırt edemezsiniz. Bir şey söyleyeyim mi? Tek bir sanat dalıyla uğraşmak aslında eksik kalır. Çünkü görünürde de bir sanat merakı olmalı insanın. İllaki resim yapmak zorunda değilsin ama bir Rembrandt'ı, bir Salvador Dali'yi seyrederken… Nasıl taksim etmişler bunlar? O da bir taksim. Salvador Dali'nin taksimleri çok daha modern veyahut da içsel, şuuraltı şeyler. Mesela ben resim yaparken atölyemde müzik açıyorum, kaliteli müzik ama. Batı, Doğu, Güney, ne olursa olsun, kaliteli… Ödün vermeyin kaliteden. Beethoven açıyorum, Cemil Bey açıyorum… Bir gün ne oldu, biliyor musunuz? Beethoven'ı dinliyorum, 9. Senfoni'ydi. Elimdeki fırça baget hâline geldi. Onun ritmi ile ben bir anda ne yaşadım, biliyor musunuz? İnanın, resimle müzik birleşti.



Ben mi yok oldum, onlar mı yok oldu, bilmiyorum artık. Ama bir daha da yaşamadım onu.

Şimdi taksimden bahsediyoruz, taksim aslında bir emprovizasyon dilidir; bir doğaçlama dilidir. Resimde de var taksim. Picasso'yu düşünün… Ben Picasso müzesine gitmiştim seneler evvel; yedi yaşından beri yaptığı resimler kronolojik sırayla… Baktım, Rembrandt gibi klasik resimler var ama birdenbire değişiyor, özgürleşiyor. Ne yapıyor? Sınırların dışına çıkıyor. İster anlaşılır ister anlaşılmaz. Onun hakkında menfi konuşulmasına imkân yok. Sevmezsin seversin, onlar ayrı mesele. Koskoca Picasso orada birtakım kurallar, disiplin içerisinde yapmış olduğu klasik resimlerin dışına çıkarak sınırların dışına çıkmış, özgürleşmiş. Emprovizasyondur bu bence. Ama ikisinin arasında bir fark yok, neden? İkisinde de kompozisyon gücü var. Yapmış olduğu klasik resimlerde de kompozisyon tamam, halledilmiş. Çok güzel söz, değil mi? "Halledilmiş". Edebiyata, aruz vezniyle yazılmış olan klasik şiirlere bir bakıyorsunuz; hece sayısı illaki şu kadar olacaktır… Bir Orhan Veli'ye bakıyorsunuz; birinci satırda on iki tane hece varsa ikinci satırda üç tane var. Orhan Veli de emprovizasyon yapıyor bence. Orada kuralların dışına çıkarak daha serbest, daha özgür bir çalışma bu ama dediğim gibi müşterek nokta kompozisyon olması. Kompozisyon kültürünün orada görünmesi lazım.

Genç müzisyenlere tavsiyeleriniz nelerdir?

Teknik Üniversitede bir öğrencim vardı. Canavar gibi kanun çalıyor ve her şeyi o kadar güzel çalıyor ki ve benim de yönetimimde; her şeyi intibak ediyor, tekniği de fevkalade. Sınava geldiler. Bu geldi, nota yok. Biliyorum, hepsini ezbere biliyor. "Nerede notaların?" dedim, "Hocam, istediğinizi sorun" dedi. Sorsam hepsini yapacak ve yine iyi bir puan alacak. "Yavrum, bana bir tek mızrap vur, içinde müzik olsun" dedim. Çocuk şaşırdı, sarardı, "hocam, yapamayacağım" dedi. "100 puan" dedim. Bu tabii çok önemli bir şey. Ben ona aslında "evladım, sen teknik olarak fevkaladesin ama bu tekniği müziğe hizmette kullanabiliyor musun?" demek istedim. Müzik tekniğe hizmet etmemeli; teknik, müziğe hizmet etmeli. Teknik, müzik için vardır. Ben çalıyorsam müzik için bir vasıtayım. Kanun vasıta, tel vasıta, puandorg, porte vesaire vasıta. "Bak evladım, kendi hocalığını kendin yap, biz yol göstericiyiz, hocalık sizde; siz kendinizin hocası, kendinizin öğrencisisiniz. Takıldığın vakit gel, bilirsem söylerim, bilemezsem bilmiyorum derim ama öğrenir, yine sana öğretirim" dedim.

Öyle enteresan ki bir tek cümle, bir tek kelime çocuklukta size hayatınızın yolunu çizer. Burada aile çok önemli. Benim babam paşalığı gelmiş bir subaydı. Müzisyendi. "Pınarın başında su verdin içtim… Gönlümü gönlüne bağladım Ayşem"in bestekârı. Ud, tanbur çalardı. Ben resim yaparım. Evde resim falan yapan yoktu. Bana babaannem karışırdı; "oğlum, boyaları döküyorsun" falan... Babam: "Ona karışmayın." Bakın, bir tek cümle. Bir gün çağırdı beni "sen maden yüklü bir dağsın ama işlemesini iyi bil" dedi. Bu kadar. Yani dedi ki sende kabiliyet var ama kabiliyetini boşa harcarsan hikâye…

Kitap-CD Tanıtımı

Erol Deran'dan Makamdan Makama Geçki Örnekleri

Enis TOMBUL

Erol Deran'dan Makamdan Makama Geçki Örnekleri
İÜ OMAR IV. Uluslararası Yaz Okulu İçin Özel Yayın (CD İlaveli)
İstanbul: OMAR, 2017, 124 sayfa

Her sene bir tema etrafında düzenlenen İÜ OMAR Uluslararası Yaz Okulu, 2017 yılında "geçki"ye odaklandı. Ders ve seminerlerini bu konu etrafında şekillendiren OMAR, şifahi kültürümüzün bu ucu bucağı; nazarî olarak tam anlamıyla saptanması ve tarifi pek mümkün olmayan konusunun meraklılarını bir de yayınla buluşturmuş oldu. Usta kanunî Erol Deran'ın makamdan makama geçki örneklerini içeren, OMAR tarafından hazırlanıp Pan Yayınları'nca basılan bu kitap ve CD, 186 adet geçkinin kanunla yapılmış ses kaydı ile bu geçkilerin nota hâlinde ifadelerini ve tariflerini içeriyor.[1]

Bilindiği üzere Türk müziği nazariyatını kitaptan öğrenmek tam anlamıyla mümkün değildir. Öğretim kolaylığı ve genelgeçerlik sağlaması açısından düzenlenmiş bazı kaideler, sınırları çok geniş olan bu müziğin seslerinin peşinden onları yakalayıp bir standart oluşturmak için koşturup durur; yine de sınıf dışı kalan bazı hususlar illaki olacaktır. Dolayısıyla, bu müziği tam olarak öğrenmek için insanın gözünden çok, kulağına iş düşmektedir. Hele ki taksim, geçki gibi; genelgeçer kuralların dışına da çıkılabildiği, müzisyenin yetenek ve zevkinin tam olarak ortaya çıktığı alanlarda da yetkinleşmek için bolca dinlemek ve belki kendi üslubunu oturtana kadar biraz da taklit etmek gerekir.

İçinde yaratıcılığın olduğu her alanda kuşkusuz her usta müzisyenin bir imzası vardır. Geçki gibi, doğaçlamanın ön planda olduğu, nasıl yapılması gerektiğini anlatan belirli bir şablonun olmadığı alanlardaysa bu imza daha da belirginleşir. Sazında mahir ne kadar ustanın imzasına aşina olunursa dinleyicinin ses dünyası o kadar zengin-



1. İlk baskısı OMAR Yaz Okulu için hazırlanmış olan bu kitap ve CD'nin genişletilmiş ikinci baskısı Pan Yayınları'nca yapılacaktır.

leşecektir kuşkusuz. Bu imzaların oluşmasında müzisyenin müzik görgüsü, zevki, müzik dağarı, bestekârlık kabiliyeti, tecrübesi, birikimi gibi birçok etmen rol oynar. Bunların her biri kişiden kişiye değişiklik gösterdiği için de farklı üsluplaların doğması kaçınılmazdır. Dinleyici/öğrenci de kendi meşrebine göre bu muhtelif üsluplardan istifade eder.

Türk müziğinde geçki konusu ise daha özel bir yere sahiptir. Bestelerde, taksimlerde bir ayrıntı olarak görünen geçkiye bu çalışmayla ilk defa bu kadar odaklanılıyor. Ancak farklı formlarda birçok müzik eseri dinlenip bir birikim sayesinde cevaplanabilecek olan "şu makamdan şu makama nasıl geçerim" sorusu, bu kitap ve CD'de yarım-bir dakikalık küçük formüllerle karşılanıyor. Elbette bu sorunun tek bir cevabı olamaz. Her usta sazende, bu soruya kendince bir karşılık verecektir. Bu kitap, Kanunî Erol Deran'ın geçki anlayışını yansıtıyor. Böyle bir çalışmanın, alanında duayen olan öteki sanatkârlarla da tekrarlanması kuşkusuz müzik evrenimizi zenginleştirecek, Türk müziği için büyük bir hizmet olacaktır. Bunu şimdilik sadece Erol Deran'ın hayata geçirmesi bile bu alandaki büyük bir boşluğu doldurdu. Nitekim herkes onun gibi bir kanun ustasının öğrencisi olmak şerefine nail olamıyor. Teknik imkânlar açısından kemal devrini idrak ettiğimiz şu zamanlardaysa bu çalışmalar sayesinde bu işin heveslileri, hocalara daha kolay ulaşma imkânı buluyor.

"Yalnız müzikte geçki yok. Kâinata bakın, her yerde geçki var, dönüşüm var, değişim var" diyen Erol Deran, günün yavaş yavaş ağarmasını, mevsim geçişlerini, yaprakların renk değişimini örnek gösterip doğadaki bu geçişleri yadırgamadığımızı hatırlatıyor. Bu doğallığın müzikte de yakalanması gerektiğine işaret edip "Nihaventten uşşağa geçtiğiniz vakit de 'yeni yerimde rahatım ben, memnunum' demeli nihavent uşşağa geçtiğinde" diyor. Kendisi de en alakasız, birbirine uzak makamları, ses dizilerindeki ortak yönleri ustalıkla tespit edip kaynaştırırken doğallıktan ödün; kulağın yadırgayacağı bir sese izin vermiyor. Öyle ki makamların yarattığı duyguların en doğal hâlleriyle takip edilebildiği bu geçki örnekleri terapi niyetine bile dinlenebilir, izlenimine kapılıyorsunuz.

Kadîm Kaynaklardan Bugüne Osmanlı Müziğinde Külliyat ve Fihristler (CD)
İstanbul: OMAR, 2017

Geçki temasının kadim müziğimizde izlenebildiği formlar olan külliyat ve fihristler, bu CD'nin repertuvarını oluşturuyor. Geçkinin nota üzerinde izlenebileceği en eski kaynaklar olan Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Hamparsum'un nota koleksiyonları sayesinde günümüze kadar ulaşabilen bu eserler, nota yazımının önemini bize bir kere daha hatırlatmakta. Bu kadim eserleri İÜ OMAR Yaz Okulu'nda ders veren sanatçılar Murat Aydemir (tanbur), Necati Çelik (ud), Hasan Esen (klasik kemençe), M. Sadreddin Özçimi (ney), M. İhsan Özer (kanun), Fahrettin Yarkın (bendir-daire) seslendirdi.





Osmanlı Mehter Teşkilatından Günümüze Ulaşan Bazı İzler: Mehterhane Mensuplarına Ait Mezar Taşları - I

Serhat BAŞAR

En büyük anlamındaki "Mihter" kelimesi Farsçadan dilimize girmiş ve "Mehter" şeklinde telaffuz edilerek askerî müziği tanımlamış, ayrıca bürokraside görevli bazı memurlar, örneğin yeniçeri ağasının yaveri gibi birtakım vazifeliler için de kullanılmıştır. Savaşta çeşitli müzik aletlerinin çalınması ile askere cesaret, düşmana ise korku hissi verme geleneği İlk Çağ'a kadar dayanmaktadır. Eski Yunan, Hint, Part, İslam öncesi Arapları bu amaçla harplerde borazan, davul ve def gibi aletler kullanmışlardır. Türklerde ise askerî müzikle anlamlandırılabilecek bazı kelime ve ifadeler ilk defa Orhun kitabelerinde (8. yüzyıl) yer almış, *Dîvânü Lugâti't-Türk* ise Göktürklerde egemenlik sembolü olan davulla, hükümdar sarayının önünde nevbet vurulduğunu kaydetmiştir. Roma ve İran imparatorluklarının kaynaklık ettiği askerî müzik grupları İslam çağında Emevî, Abbasî, Fatımî, Endülüs ve Hindistan'daki İslam devletlerinde de yerini almış; kös, davul, boru, zurna ve zil gibi müzik aletlerini bu amaçla kullanmışlardır.[1] Ortaçağ Türk dünyasında Harezmşah, Gazneli, Selçuklu, İlhanlı, Timur ve Memlûk devletlerinde tablhane, mehterhane adıyla askerî müzik var olmuş,[2] özellikle İran Selçuklularında gelişen teşkilat, Anadolu Selçukîlerine, onlardan da Osmanlılara ve diğer Türk beyliklerine intikal etmiştir.

Dünyada askerî müzik grupları içinde özel ve orijinal bir yere sahip bulunan Osmanlı mehter müziğinin, Selçuklu Devleti'nden örnek alınarak 14. yüzyılda ortaya çıktığı varsayılmaktadır. İranlı tarihçi Nizâmeddin Şâmî'nin (ö. 1412) *Zafernâme* adlı eserinde haber verdiğine göre Ankara Savaşı'nda (1402) Yıldırım Bayezid ile Timur'un ordularında askerî müzik çalınmıştı. Sultan II. Mehmed'in (Fatih) İstanbul'un fethinin ardından nevbethaneyi kurdurarak Eyüp, Yedikule, Galata'dan Beşiktaş'a, oradan Yeniköy'e, Anadolu yakasında ise Üsküdar'dan Beykoz'a kadar çeşitli mahallelerde günde üç kez nevbet çaldırmasına rağmen mehter ve mehterhaneyle ilgili ilk kayıtlar 16. yüzyıla aittir. Hükümdarın sancaklarının taşınması ve muhafazası ile sorumlu olan alem mehteri ve askerî müziği icra eden tabl mehteri, mehterhane-i âl-i Osman ya da mehteran-ı tabl ü alem-i hassa denilen padişah mehterini oluşturuyordu. Zaman zaman iki yüzün altında veya bu rakamın üzerinde nüfusa sahip bulunan padişah mehteri, sefer sırasında iki kat büyütülüyordu. Tabl mehterinin eğitimi ve yönetimi mehterbaşı ağaya ait olup köszenler, tabbâlinler (davulcular), nakkarezenler, zurnazenler, zencciler (zilciler), nefirciler ve acemiler (şâkirdan) bölükleri vardı. Kışlalarına mehterhane, nevbet vurdukları yere ise nevbethane deniyordu. Nevbet periyodik olarak her gün ikindi vaktinde, padişah avda da olsa hükümdarın bulunduğu her yerde icra edilirdi. Ayrıca tahta çıkış töreni (cülûs), kılıç alayı, arefe divanı ve cephelerden gelen zafer haberleri sebebiyle de nevbet vurulurdu. Yarım daire şeklini alarak kendilerine mahsus özel çağrı ve selam ifadeleri[3] ile başlayan

1. İbn Haldun, *Mukaddime I*, 659-662.
2. Köymen, *Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi*, c. I, 290-294.
3. "Vakt-i sürûr-ı sefâ, Mehterbaşı Ağa! Hey hey!", "Merhaba ey mehteran!", "Merhaba Mehterbaşı ağa!", "Hasduuur!", "Der faslı…" (hangi makam icra edilecek ise, örneğin rast), "Haydi yallah!".

nevbetin sonunda bir nevi dua olan gülbank okunurdu. Sıradan günlerde okunanı eyyâm-ı âdiye gülbangidir ve şu ifadeleri içerirdi:

> Allah Allaaah, celîlü'l-cebbâr, muînü's-settâr, hâliku'l-leyli ve'n-nehâr, lâ yezâl, zü'l-celâl. Birdir Allah, O'nun birliğine, resûl-i enbiyâ peygamberimiz cenâb-ı Ahmed-i Mahmûd-ı Muhammed Mustafâ, âl-i evlâd-ı resûl-i müctebâ imdâd-ı rûhâniyyetine, pîrân, mürşidân, âşıkan, vâsılîn, hamele-i Kur'ân, güzeştegân, ehl-i imân ervâhına, avn ü inayetine; halifetü'l-İslâm es-sultân ibnü's-sultânın ve bilcümle ehl-i İslâm'ın necât ve saâdet ve selâmetine; pîrler, erenler, üçler, yediler, kırklar, göçenler demine, devrânına hû diyelim, huuu!

Ordunun sefere çıkışı sırasında ve cephede okunan gülbank ise cenk gülbangi olup şöyle idi:

> Eûzübillâh, eûzübillâh. Hudâ'ya şükr-i bîhad, lâ ilâhe illallah el-melikü'l-hakku'l-mübîn Muhammedün resûlullah sâdıku'l-va'di'l-emîn. İnnâ fetahnâ leke fethan mübînâ ve yensurake'llâhu nasran azîzâ.[4] Ey pâdişah u halîfetullâh-ı İslâm, aleyke avnullah. Sensin hâris-i dîn-i mübîn, hâris-i şerîatullâh. Uğrun açık olsun ey pâdişahım ömr ü ikbâlin mezîd. Hudâ kılıcını keskin eylesin, nûr-ı şân-ı safvetini gün gibi bedîd. İşte furkan-ı adâlet, işte seyf-i şerîat. Tahtgâh-ı mülkünü eylesin tâ haşre kadar medîd. Rûh-i pâk-i fahr-i âlemi hoşnûd ettin; Hak gazâ-yı ekberin etsin mübârek ve saîd.

Ardından Saff suresinin "Allah'tan bir yardım ve yakın bir fetih. Müminleri müjdele!" mealindeki 13. ayeti okunur, davul ve kös darpları eşliğinde bir süre "Allah Allah!" dendikten sonra:

> Eli kan, kılıcı kan, sînesi üryan, ciğeri püryan, meydân-ı şehâdette Allah yoluna revan. Guzât ü şühedâya cemâl-i Hak görünür ayan. Kahrımız, gazabımız düşmana ziyan. Adüvden korkmadık, korkmayız hiçbir zaman. Kur'ân'da zafer va'ediyor hazret-i Yezdân. Uğrun açık olsun ey serdâr-ı mücâhid. Hudâ kılıcını keskin eylesin, ömrünü gün gibi bedîd. Fahr-i âlemi hoşnûd ettin, Hak gazâ-yı ekberin etsin mübârek ve saîd. Birdir Allah, O'nun birliğine, resûl-i enbiyâ peygamberimiz cenâb-ı Ahmed-i Mahmûd-ı Muhammed Mustafâ, âl-i evlâd-ı resûl-i müctebâ imdâd-ı rûhâniyyetine, pîrân, mürşidân, âşıkan, vâsılîn, hamele-i Kur'ân, güzeştegân, ehl-i îmân ervâhına, avn ü inayetine; halîfetü'l-İslâm es-sultân ibnü's-sultânın ve bilcümle ehl-i İslâmın necât ve saâdet ve selâmetine; pîrler, erenler, üçler, yediler, kırklar, göçenler demine, devrânına hû diyelim, huuu!

diye devam edilerek "yektir Allah!" nidalarıyla son bulurdu.

Mehter takımının büyüklüğünü, enstrümanların tek tek sayısını belirten "kat" uygulaması belirliyordu. Her birinden dokuz tane olmak üzere davul, zurna, nakkare, boru, zil ve çevgândan müteşekkil dokuz kat mehter tabir edileni en büyüğü ve padişaha ait olanı idi. 17. yüzyılda 12 kata çıkarılan hassa mehteri savaşlarda 24 kat hâline getiriliyordu. Paşa ya da vezir mehteri denilen takımın ayırıcı özelliği ise katları olup, dokuz kat mehter sadrazamla üç tuğlu paşalara, en küçük takım olan üç katlılar ise tek tuğlu paşalara verilirdi. İstanbul'un muhtelif tenezzüh sahalarında şehir ahalisi için eğlenceye matuf havalar icra eden bir de esnaf mehteri vardı. Hassa mehterbaşısının buyruğunda olan bu zümre, ayrıca şehrin farklı mevkilerinde günde üç kez nevbet vururdu.



Ahmed Muhtar Paşa tarafından kurulan Mehterhâne-i Hâkanî'nin ilk mehterbaşı, bestekâr ve hoca Ali Rıza Şengel (1879-1953).

Hassa mehterlerinin bir başka özelliği, sefer zamanlarında padişah ile, eğer o gitmemişse serdâr-ı ekrem unvanı verilen sadrazamla cepheye gitmeleri idi. Saltanat sancaklarının arkasında at sırtında çalarlar, kösler fil ya da deve sırtında taşınır ve öylece vururlardı. Savaş sırasında çaldıkları coşkulu havalar askere cesaret, düşmana da korku verirdi. Kuşatma harekâtlarında geceleri de aralıksız olarak çalarlar, böylece uyku yüzü

4. Fetih suresinin "Şüphesiz biz sana apaçık bir fetih verdik. Tâ ki Allah senin geçmiş ve gelecek günahlarını bağışlasın" mealindeki ilk üç ayeti.



Fotoğraf: Taha Toros Arşivi

Müze-i Askerî-i Osmâni'yi kurarak 1908-23 arasında müdürlüğünü yapan Ferik Ahmed Muhtar Paşa (1861-1926), Mehterhâne-i Hâkanî'yi de bu kurum bünyesinde oluşturmuştu.

göstermedikleri düşmana müthiş bir psikolojik gerginlik yaşatırlardı. Ordunun geri çekildiği ya da bozguna uğradığı zamanlarda bile çalmaya devam ederler, harp sahasından en son onlar ayrılırdı. 1683 bozgunu sırasında ordunun bütün ağırlıkları gibi mehterhaneye ait enstrümanlar da Alman ordusunun eline geçti. Bu malzemelerden bazıları günümüzde Karlsruhe Müzesi gibi birkaç Avrupa müzesinde teşhir edilmektedir. Osmanlılar için büyük bir hezimet olduğu kadar, Avrupa devletleri açısından da hayatî bir zafer niteliği taşıyan Viyana bozgunu arifesinde, mehterin terennüm ettiği havalar şehir halkını etkilemiş; 18. yüzyıla sirayet eden bu tesir Avrupa müziğine de yansımıştır. Mehter çalgılarından esinlenerek yeni enstrümanlar icat edilmiş; Mozart, Beethoven, Haydn, Rossini, Weber gibi büyük besteciler, mehter ritim ve melodilerinden aldıkları ilhamla "alla turca" üslûbunda yapıtlar vermişlerdir.

1826 inkılabı sırasında Sultan II. Mahmud, Yeniçeri Ocağını kaldırırken ayrıcalık göstermediği diğer askerî birimler gibi mehter teşkilatını da lağvetti. Artık imparatorlukta yeni bir çağ başlıyor ve devlet tepeden tırnağa modernize ediliyordu. Sarayın resmî müzik topluluğu olarak Donizetti Paşa'nın idaresinde Muzıka-i Hümâyun kuruldu. 90 yıl kadar sonra Ferik Ahmed Muhtar Paşa'nın girişimiyle mehterhane (Mehterhane-i Hakanî), Müze-i Askerî-i Osmânî çatısı altında yeniden hayat buldu (1914). Topluluğun mehterbaşılığını yapan Ali Rıza Şengel, Muallim İsmail Hakkı Bey, Muallim Kâzım Uz ve Kaptanzade Ali Rıza Bey, besteledikleri marşlarla yeni bir repertuvar meydana getirdiler. Cumhuriyetin ilanından sonra Askerî Müze bünyesinde çalışmaya devam eden mehter, 1935'te tekrar kapatıldı. Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın öncülüğünde, Genelkurmay Başkanı Nuri Yamut, İbrahim Hakkı Konyalı'nın danışmanlığıyla mehteri 1952'de yeniden kurdu. Bu topluluğun İstanbul'un fethinin 500. yıl dönümü münasebetiyle yaptığı gösteriler büyük beğeni topladı.

Askerî Müze müdürü Albay Sabahattin Doras'ın 1968'de dokuz kat olarak yeniden düzenlediği mehter takımı aynı kuruma bağlı olarak günümüzde gösterilerine devam etmektedir. Sonraki yıllarda Kültür Bakanlığı İstanbul Tarihî Türk Müziği Topluluğu ile Eyüp ve Fatih belediyelerinin yanı sıra yurt genelindeki diğer bazı yerel yönetimler de mehter takımları oluşturdular.

Osmanlıların fetihlerine, halkın kahramanlık ve vatanseverlik hislerine alem olmuş, kitlelerin hayranlık duyduğu ata yadigârı bu teşkilatın izleri zamanın rüzgârı ile maalesef silinip gitmiştir. Her ne kadar yakın dönemde tekrar canlandırılarak bestecilerimizin marşlarıyla yeni bir repertuvara kavuşmuş da olsa, birkaç parça çalgının dışında eski mehtere ait herhangi bir somut veriye sahip değiliz. İstanbul mezarlıklarında karşılaştığımız mehter mensuplarından bazılarına ait mezar taşları âdeta o günleri yeniden canlandırıyor, özel başlıkları ve kıyafetleri içinde nevbet nizamındaki bir takımın karşısında imişiz gibi hissetmemize neden oluyor. Bu yazımızda, merhum üstad Fazıl İsmail Ayanoğlu'nun tespit ettiği fotoğrafların da yardımıyla, mehterbaşısından vekiline, kethüdasından kâtibine, kitabelerinde mehter kelimesi geçen mezar taşlarını tanıtmaya çalışacağız.

1. Mahmud Ağa
Fâtiha / Mehterbaşı Mahmud Ağa / Rahmetullâhi teâlâ aleyh / sene 1077 (1666/1667).[5]

2. İbrahim Ağa
el-Fâtiha / Mehterbaşı- / nın karındaşı / merhum İbrahim / Ağa ruhiyçün / sene 1111 (1699/1700).[6]

3. İbrahim Ağa
Fezâ-yı aşkda Mevlâ'ya can edip teslim / Ümid-i lutf ile bu câda oldu abd-i mukim / Nisâb-ı mâye-i irşâda oldu hâk-i kadem / Ki râh-ı vuslata isal ede o zât-ı kerim / Dua edip dedi fevtine nevcihan tarih / Makarrın eyle Rahîmâ makâm-ı İbrahim / sene 1145 (1732).[7]

4. Osman Beşe
Hâlâ Yeniçeri Ağası'nın / iç mehter başısının pederi merhum Osman / Beşe ruhuçin / Fâtiha sene 1147 (1734).[8]

5. Hasan Efendi
Mehterhane-i Hassa / kâtibi merhum el-Hacc / Hasan Efendi ruhuna / el-Fâtiha sene 1156 (1743).[9]

6. İbrahim Ağa
Merhum ve mağfur / Mehterbaşı / İbrahim Ağa / ruhuçün / el-Fâtiha sene 1164 (1751).[10]

7. Mustafa Ağa
Mürur etdikçe kabrimden yâ eyyühe'l-ihvan / Duâ-yı hayr ile yâd eylen ki muhtacım ona her an / Ziyaret eyleyin ahbâb beni her dem unutmasın / Ki cürmüm hadden aşmıştır ola ki affede Rahman / merhum Ocak mehterbaşısı yangın / delisi Mustafa Ağa ruhuna fâtiha / sene 1171 (1757/1758).[11]

8. Nasuh Beşe
Mehterhanede / birincinin merhum / Niğdeli Nasuh / Beşe ruhuna / fâtiha sene 1183 (1769/1770).[12]

9. Ahmed Ağa
Merhum ve mağfûru'n-leh / Mehterbaşı el-Hacc / Ahmed Ağa'nın ruhuna / ve sâir ümmet-i Muhammed'in / ruh-i şerifleri içün / el-Fâtiha sene 1183 (1769/1770).[13]

10. Süleyman Ağa
Huve'l-Hayyü'l-Bâki / Nâili Paşa merhumun / mehterbaşısı / olan merhum ve mağfur / Arabkirli es-Seyyid el-Hacc / Süleyman Ağa ruhuna / el-Fâtiha sene 1183 fi 15 Şaban (14 Aralık 1769).[14]

11. İbrahim Beşe
Çadır Mehterlerinden / Dördüncüsünün / Edirne Merhum / İbrahim Beşe Ruhuna / Fâtiha Sene 1192 (1778).[15]

12. Ahmed Ağa
Merhum ve mağfur / gedikler mehteri / kethüdası el-Hacc / Ahmed Ağa ruhu içün / Fâtiha sene 1193 (1779).[16]

13. Ahmed Ağa
Huve'l-Hayyu'l-Bâki / Genç iken ukbâya azm etti cihâna / evlâdına doymadı ruhunu / şâd eyleye lutf ile ol feyz-i ezel / okuyup bir Fâtiha tarihe ihlâs / eyleyip Ahmed kuluna firdevs-i cennet / ola zîbâ-i mahâl Halil Paşa'nın / mehterbaşısı

5. Formu çok kenarlı üstüvâne (silindirik) olup Edirne üslûbu denilen, bölgeye mahsus bir tipolojiye sahiptir. Hoca Camii, Edirne.
6. Dört kenarında oyuntuların bulunduğu ve Hamzavi formu denilen şekildedir. Karacaahmet Mezarlığı'nda bulunan taş, devrik vaziyette yerde yatmaktadır.
7. Başlığı kâtibî kavuktur. Nasûhi Dergâhı haziresi, Üsküdar. Bu zat, Sadeddin Nüzhet Ergun'a göre (bkz. *Türk Musikisi Antolojisi*, c. I, 156) Hz. Nasûhi müridlerinden olup şeyhinin nutuklarından ilâhiler besteyen İbrahim Ağa'dır. 18. yüzyılda yaşamış birkaç İbrahim Ağa'nın varlığı ve bunlara ait eserlerin birbirine karıştırılması gibi ciddi bir olasılık karşısında (bkz. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Mûsikisi Ansiklopedisi*, c. I, 377-378) bu mezar taşını, aynı devrin mehter bestekârı Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'ya ait olabileceğini göz ardı etmeyerek listemize almış bulunuyoruz. Mehterhanede zurnazenbaşılığa yükselen İbrahim Ağa'ya ait dört peşrev ve dokuz saz semaisinin notalarını Kantemiroğlu, *Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî* adlı eserinde kaydetmiştir (bkz. İÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Hüseyin Sadeddin Arel Armağanı, nr. Y 2768, 54, 55, 80; Suphi Ezgi, *Türk Musikisi*, c. II, 71-72).
8. Yeniçeri ağasının iç mehterbaşının babası olan bu zatın kendisi de yeniçeridir. Karacaahmet Mezarlığı.
9. Mehterhaneye ait işlerin kaydını tutan bu zatın başlığı kâtibîdir. Karacaahmet Mezarlığı.
10. Döneminin modası olan dört köşesi oyuntulu bir formdadır. Karacaahmet Mezarlığı.
11. Başlığı yeniçeri subaylarının serpuşu olan çatalkalafattır. Karacaahmet Mezarlığı. Fazıl Ayanoğlu bu resmin altına kaydettiği notta yeniçeri ağasının hasekisi (yaveri) olan mihterbaşının, ağanın sadrazama yaptığı mutad aylık ziyarette sağ eteğini tuttuğunu, Ramazan ve bayram ziyaretlerinde ise ağanın yanında ve tüfenkçilerin önünde yürüdüğünü kaydederek, ocak mihterbaşısı yangın delisi tabirinin mihterbaşı-yeniçeri ağası arasındaki bağlantıyla ilgili olduğunu belirtmiştir. (Ayrıca bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Teşkilâtından Kapukulu Ocakları*, c. I, 403).
12. Mehterhanede birinci bölüğe mensup ya da birinci derecede yetkili bir subayın maiyyetinde olan görevlidir. Karacaahmet Mezarlığı.
13. Başlığı kâtibî kavuktur. Karacaahmet Mezarlığı.
14. Başlığı kâtibî kavuktur. Karacaahmet Mezarlığı.
15. Çadır (Hayme) mehterlerinin dördüncüsüne mensup Edirneli bir askerdir. Yerine dair not bulunmamaktadır.
16. Başlığı kâtibî kavuktur. Ahmed Ağa ise bu grubun kethüdası yani bütün işlere nezaret eden yetkilisi, amiridir. Karacaahmet Mezarlığı.

merhum ve mağfur / Vanlı el-Hacc Ahmed Ağa ruhuna / Fâtiha sene 1202 (1787/1788).[17]

14. Ali Ağa
Huve'l-Bâki / Böyle buldum bu cihânı sanki bir zıll-i hayal / Ol sebepden kimse hâlimden benim etmez suâl / Ben dedim el-hükm-i lillâh râzıyım her emrine / Çün ezelden böyle takdir eylemiş ol zül-celâl / Hayme-i Hassa mehterbaşısı / merhum ve mağfûru'n-leh / Ali Ağa ruhuna Fâtiha / sene 21 Şaban 1207 (3 Nisan 1793).[18]

15. Mehmed Ağa
Merhum mehter- / başı Derviş / Mehmed Ağa / ruhuna / Fâtiha 1219 (1805).[19]

16. Osman Ağa
Ziyaretden murad bir duadır / Bugün bana ise yarın sanadır / merhum ve mağfûru'n-leh / Kemahlı Mehter Osman / Ağa ruhiçün Fatiha / sene 1228 (1813).[20]

17. Hüseyin Ağa
Hastalandım bulmadım derdime derman / Akıbet meyyit olup bağlandım Hakk'a heman / Yok bu dünyanın vefası kani (hani) Süleyman / Aldanma sen varlığına birkaç gün heman / Edince Huda kulun hakkına gel diyü ferman / Hekimler anı tehir edemez bir an / Dergâh-ı âli mehterbaşısı / merhum ve mağfur Hüseyin Ağa / ruhiçün el-Fâtiha / sene 7 Şaban 1230 (15 Temmuz 1815).[21]
(17 sağ) İki mehterbaşının; Hüseyin Ağa (sağdaki) ile Süleyman Ağa'nın Karacaahmet'teki mezar taşları asıl mevkilerinde iken. Sonraki yıllarda yeni mezarlar yapılırken oluşan tahribat sonucunda taşların yerleri değişmiş olup günümüzde farklı noktalarda durmaktadırlar.

18. Osman Ağa
Huve'l-Hallâkü'l-Bâki / Şefaat ya Resûlallah / Merhum ve mağfûru'n-leh el-muhtac / ilâ rahmete rabbi'l-gafûr sâbıka kaftan / ağası ve ser-vezzân-ı sâbık ve mehter- / hâne-i hayme-i hassa kethüdası mehterbaşı / vekili el-Hacc Osman Ağa'nın / ruhiçün kâffe-i ehl-i îman ervâhı içün / el-Fâtiha sene 1235 fi 21 Zilhicce (29 Eylül 1820).[22]

19. Hüseyin Nazif Ağa
Huve'l-Hallâkü'l-Bâki / Hayme-i hassa mehterbaşısı / merhum ve mağfur es-Seyyid / Hüseyin Nazif Ağa'nın / ruhiçün ve kâffe-i ehl-i / iman ervahlarıçün / rızâen lillâh'il teâlâ el-Fâtiha / sene 1236 fi 7 Şevvâl (8 Temmuz 1821).[23]

20. Muslihiddin Ağa
Huve'l-Hallâkû'l-Bâki / Müteveffa Hâlet Efendi'nin / mehterbaşısı merhum / ve mağfur el-muhtac / ilâ rahmete rabbi'l-gafûr / cennet-mekân firdevs / âşiyan Muslihiddin / Ağa'nın ruhiçün / rızâen lillâhi'l-teâla el-Fâtiha / sene 1254 (1838).[24]

21. Süleyman Ağa
Huve'l-Bâki / Dikkat ile nazar eyle şu mezarım taşına / Âkil isen gafil olma aklını al başına / Salınıp her dem gezerken neler geldi başıma / Âkıbet türab oldum taş dikildi başıma / Küçükayasofya'da sakin merhum / ve mağfur mehterbaşı el-Hacc / Süleyman Ağa'nın ruhiçün / el-Fâtiha / sene 1256 (1840).[25]

22. Altı yedi sene sâhib-firâş / Mehterân-ı hayme-i hâssa ocağında / ...[26]

17. Başlığı kâtibî kavuktur. Âdeta sahibinin ruhunu muazzep edecek kadar bozuk bir Türkçeyle yazılmış olan bu kitabe Karacaahmet Mezarlığı'ndadır. Ahmed Ağa'nın düz yazı mıdır, manzume midir tefrik etmenin zor olduğu ve doğru düzgün bir mana çıkarılamayan mezar taşı, bu özelliklerine rağmen günümüze ulaşmış bir örnek olarak önem arz etmektedir.
18. Başlığı çatalkalafattır. Karacaahmet Mezarlığı.
19. Kasımpaşa'da Piyale Paşa Camii haziresindedir.
20. Başlığı kâtibî kavuktur. Karacaahmet Mezarlığı.
21. Başlığı kâtibî kavuktur. Karacaahmet Mezarlığı.
22. Başlığı kâtibî kavuktur. Karacaahmet Mezarlığı.
23. Başlığı kırık olan taş Karacaahmet Mezarlığı'ndadır.
24. Yahya Efendi Dergâhı haziresinde bulunan Muslihiddin Ağa'nın mahmudî fesli şahidesi, Sultan Mahmud devrinin belki de en önemli isimlerinden biri olan Hâlet Efendi'yi zikretmekle daha da önem kazanıyor. Sultan II. Mahmud'un kethüdası olarak devlet hayatında fırtınalar estiren, hükümdarın üzerindeki nüfuzu ile rakiplerini kanlı yöntemlerle ortadan kaldıran Hâlet Efendi'nin akıbeti de kanlı olmuş; sürgün edildiği Konya'da idam edilerek İstanbul'a getirilen başı Yahya Efendi Dergâhı haziresine defnedilmiştir. Mehterbaşısı Muslihiddin Ağa da vasiyeti gereği midir, yoksa tesadüf müdür bilinmez ama, aynı mezarlığa defnedilerek efendisinden ayrılmamış ve ona kabir arkadaşı olmuştur.
25. Başlıklardaki, Sultan II. Mahmud'un kıyafet inkılabından sonra ortaya çıkan değişim mezar taşlarında da uygulanmış; kavuğun yerine getirilen fes, Süleyman Ağa'nın şahidesinde Mahmudî tarzda yerini almıştır. Süleyman Ağa'nın, Karacaahmet Mezarlığı'nda eskiden meslektaşı ve selefi olan Hüseyin Ağa'nın mezar taşı ile yan yana duran şahidesi yeni mezarların yapımı sırasında yeri değiştirilerek başka bir yere götürülmüştür.
26. Çadır mehteri ocağının mensuplarından birine ait olan çatalkalafat serpuşlu bu şahide, Eyüp Mezarlığı'nda toprağa gömülü vaziyette tespit edilmiştir. Okunabilen kısmından, taşın sahibinin kim bilir hangi hastalık sebebi ile altı yedi sene kadar yatağa mahkûm vaziyette kaldığı anlaşılıyor.

1



2



Fotoğraf: Fazıl Ayanoğlu Koleksiyonu, 116-4-3, s. 22

3



Fotoğraf: Serhat Başar

4



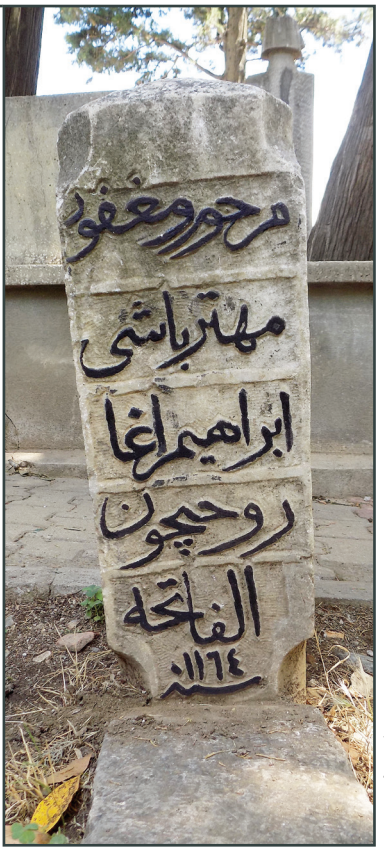
Fotoğraf: Fazıl Ayanoğlu Koleksiyonu, 116-1-1, s. 11

5



Fotoğraf: Fazıl Ayanoğlu Koleksiyonu, 116-2-1, s. 78

6



Fotoğraf: Serhat Başar

7



Fotoğraf: Fazıl Ayanoğlu Koleksiyonu, 116-1, s. 14

8



Fotoğraf: Fazıl Ayanoğlu Koleksiyonu, 116-1-4, s. 23

9



Fotoğraf: Serhat Başar

10



Fotoğraf: Serhat Başar

11



Fotoğraf: Fazıl Ayanoğlu Koleksiyonu, 116-2-1, s. 77

12



Fotoğraf: Fazıl Ayanoğlu Koleksiyonu, 116-2-1, s. 82

13



Fotoğraf: Serhat Başar

14



Fotoğraf: Fazıl Ayanoğlu Koleksiyonu, 116-2-1, s. 77

15



Fotoğraf: Serhat Başar

16



Fotoğraf: Serhat Başar

17



Fotoğraf: Serhat Başar

Fotoğraf: Fazıl Ayanoğlu Koleksiyonu, 116-2-1, s. 78

18



Fotoğraf: Serhat Başar

19



Fotoğraf: Serhat Başar

20



Fotoğraf: Burak Çetintaş

21



Fotoğraf: Serhat Başar

22



Fotoğraf: Burak Çetintaş Arşivi

Kaynaklar

Altınölçek, Haşmet. "Askerî Mûsikî Geleneği ve Mehterhânenin Bir Kurum Olarak Yerleşme Süreci." *Yeni Türkiye Türk Mûsıkîsi Özel Sayısı* 57 (2014): 1114-1119.

Boztaş, Fırat. "Onaltıncı Yüzyılın Sonuna Kadar Osmanlı Devleti'nde Tabl ve Alem Mehterleri Teşkilatı." Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009.

Erendil, Muzaffer. *Dünden Bugüne Mehter*. Ankara: Genelkurmay Yayınevi, 1992.

Ergun, Sadeddin Nüzhet. *Türk Musikisi Antolojisi*, c. I. İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası, 1942.

Ezgi, Suphi. *Nazarî-Amelî Türk Musikisi*, c. II. İstanbul: 1935.

Farmer, Henry George. "Tablhane." *İslâm Ansiklopedisi*, c. XI (1979): 604-610.

Gazimihal, Mahmut Ragıp. *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*. İstanbul: Numune Matbaası, 1939.

----------. *Türk Askerî Muzıkaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi, 1955.

----------. *Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı*. İstanbul: E.U. Personel Başkanlığı Moral Şubesi, 1957.

İbn Haldun. *Mukaddime I*. Çev. Süleyman Uludağ. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982.

Kaşgarlı Mahmud. *Divanü Lûgati't-Türk Tercümesi*. Ankara: TDK, 2013.

Kayabalı, İsmail, ve Cemender Arslanoğlu. "Mehter Musikisi." *Türk Kültürü* XI/130-131 (1973): 1118-1209.

Köymen, Mehmet Altay. *Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını, 1979.

Nizâmüddin Şâmi. *Zafernâme*. Çev. Necati Lugal. Ankara: TTK, 1949.

Sanal, Haydar. *Mehter Musikisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1964.

Turan, Osman. *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1965.

Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş 8: Türklerde Devlet ve Ordu Mehteri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Özalp, Nazmi. *Türk Musikisi Tarihi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 2000.

Öztuna, Yılmaz. *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. I. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990.

Şahiner, Necmeddin. *Mehter ve Marşları*. İstanbul: Yeni Asya Yayınları, 1976.

Tezbaşar, Ahmet. *Mehter Tarihi, Teşkilâtı ve Marşları*. İstanbul: Berksoy Basımevi, 1975.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Devletinde Saray Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.

Üngör, Etem Ruhi. *Türk Marşları*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1966.

İstanbul'da Medfûn Musikişinaslara Dair - I

M. Burak ÇETİNTAŞ

Bana musiki zevkini aşılayan ve bu müziği sevmeyi öğreten babaannem rahmetli Rukiye Sadberk Çetintaş'ın (1910-2004) aziz hatırasına...

Bizim kültürümüzün en büyük eksiği şüphesiz kayıt tutmamamızdır. Devlet, evrakını muntazam olarak tutar, yüzlerce yıl en iyi koşullarda da muhafaza eder. Bunun muhtelif sebeplerinin başında herhalde para meselesi, vergi tahsili, veraset hukuku yani miras meseleleri vardır. Ancak gündelik hayatta, cemiyet hakkında asıl bilgiye ulaşılacak detaylar çoğunlukla göz ardı edilir, dikkate alınmaz. En fazla birkaç nesil gelip gider, aile evrakı o sırada hayatta olan işgüzar yahut aklıevvel torunların elinden hızla geçer, çoğu kayıt "kâğıt parçası" yahut fazlalık görülür ve bazen yırtılarak, çoğunlukla da o emeğe dahi değer görülmeden torbalara doldurulup çöpe atılır. Böyle sokağa düşmüş nice meşhurun, nice önemli kimsenin şahsî arşivi hep dağılıp gitmiş, yok olmuştur.

Bizim kültürümüzde tarihten siyasete, plastik sanatlardan müziğe, edebiyattan daha nerelere kadar pek çok sahada önemli bilgiler içeren ve araştırmacısına, ilgilisine pek çok cevap veren kaynaklar arasında mezar taşları da ciddi yer tutuyor. Ne var ki bugüne dek bu sahada da şöyle elle tutulur bir çalışma hiçbir konuda yapılamadı maalesef.

Bu yazıda Osmanlı devrinde, saray ve çevresinde şekillenmiş ve aslında "İstanbul müziği" de denebilecek klasik Türk müziğine değerli katkılar vermiş, bu müziği meydana çıkarmış önemli isimlerin kimler olduğuna ışık tutacak birincil kaynaklar arasında sayılacak mezar taşlarından yola çıkarak bu zatların vazifeleri, doğum-ölüm tarihleri ve medfenleri hakkında kısa bilgiler vermeye çalıştım. Takip ettiğim metodu özetlemem gerekirse:

-Bugün yerli yerinde duran yani mevcut olan mezar taşlarının yanı sıra maalesef artık mevcut olmayan mezarları ve mezar taşlarından ulaşabildiklerimin fotoğraflarına da yer verdim.

-Yazıda mezar taşlarını, sahiplerinin vefat tarihlerini esas alarak kronolojik sırada verdim.

-Mezar taşı kitabelerinin çeviri yazısını katalog kısmından evvel, musikişinasın vefat tarihinin miladi çevirisini ve hangi kabristanda medfûn olduğu bilgisini ise dipnotta verdim.



Giriftzen Üsküdarlı Rıza Bey'in şâhidesindeki çifte girift motifi.

Fotoğraf: Burak Çetintaş



Fotoğraf: Burak Çetintaş

Tanburî Arif Bey'in torunu Neyzen Mustafa Neş'et Efendi'nin şâhidesindeki şah ney remzi.

-Dipnotlarda, gerekli olduğunda kaynaklarda vefat tarihi, mezar yeri ve kitabe deşifrasyonu gibi yanlış verilen bazı bilgileri, o metinlere atıf yaparak düzelttim.

-Yazıda yer verilen mezar sahipleri hakkında etraflı veya özet biyografik bilgi ve bestelerine örnekler vermedim. Zira bu hem çok fazla yer tutacak hem de ilgili kaynaklarda mevcut bilgiyi tekrardan öteye geçmeyecekti. Kaldı ki bu ihtisas dergisini okuyanların, katalog kısmındaki sanatkârların yapıp ettiklerinden haberdar oldukları muhakkaktır. (Burada asıl gayenin kaynak niteliğindeki kitabelerin fotoğraflarına ve kitabe metinlerine yer vermek olduğunu bir defa daha hatırlatmak isterim.)

-Bu yazı, eldeki şimdilik 150 kadar Osmanlı devri musikişinasının mezar kitabelerini meraklıları ile buluşturmak ve onları unutulmaktan bir nebze olsun kurtarmak emeliyle hazırlanmıştır. Ne yazık ki zamanın yıpratıcı etkisi, bu naif eserlerin yaşları, bazı restorasyonlarda uygulanan (kumlama, tazyikli sıvı tatbiki, kimyasal uygulamaları vs. gibi) yanlış teknikler göz önünde bulundurulduğunda ilerleyen sayfalarda resimlerini seyredeceğiniz bu sanat eseri mezar taşlarının ömürlerinin günden güne kısaldığını tahmin etmek pek de güç olmayacaktır.

-Bu yazıda müzik tarihimizi yakından ilgilendiren 33 musikişinasın mezar taşı takdim ediliyor. Bunlardan dört tanesi, İ. Fazıl Ayanoğlu tarafından 1930'ların sonunda fotoğraflanmıştır ve ne yazık ki bugün yerlerinde değillerdir. Diğer 29 adet fotoğraf tarafımdan tespit edilmiştir.

Klasik Türk musikisine dair kaynaklar, bugün bile son derece tahditli. Kaynak olarak kabul ettiğimiz eserlerde ise yine pek çok aksayan tarafa rastlanıyor. Bunları sayfalar tutacak listeler hâlinde sıralamak mümkün. Ancak burada bu yazının konusu olması bakımından mezar taşları üzerinden birkaç örnek vermekle yetinmek istiyorum:

-Dr. Suphi Ezgi'nin "Nazariyat"ında müzisyen biyografilerine yer veren kısmın sonunda bahsi geçen kimselerin mezarlarının fotoğraflarına yer ayrılmıştır. Bunlar arasında mesela Tanburî Büyük Osman Bey'in Yahyaefendi Dergâhı kabristanında olduğu kaydedilen ve fotoğrafına da yer verilen mezar aslında Osman Bey





Fotoğraflar: Burak Çetintaş

Kemençeci Ruşen Kam'ın yerini gösterdiği, Dr. Suphi Ezgi'nin de "Nazariyat"ında yayımladığı ve Tanburî Büyük Osman Bey'e ait olduğu iddia edilen Beşiktaş Yahyaefendi Dergâhı kabristanındaki mezarın uzaktan görünüşü (en üstte). Ne var ki mezar Osman Bey isminde bir zata ait olsa da, bu kimse Selanikli Kaymakam Osman Lütfi Bey isminde birisidir. Civarda Osman Bey isminde ne Osmanlıca ne de Latin harfli bir başka mezar da yoktur.

ile alakalı değildir.[1] Yahyaefendi Mezarlığı'nda bugün de duran fotoğraftaki lahit mezar aslında İshak Efendizâde Kaymakam Osman Lütfi Bey isminde Selanikli bir zata aittir ve değil bu mezarın civarında; bütün Yahyaefendi Mezarlığı'nda da Osman Bey'in mezar taşına rastlanamamıştır. Bu iki anlama geliyor; ya Osman Bey bu kabristana defnedilmedi, yahut defnedildi ancak mezar taşı yaptırılmadı yahut yaptırıldıysa da zaman içinde kırıldı, parçalandı ve yok oldu.



-Kemanî Beşiktaşlı Rıza Efendi'nin mezar yeri de vefat tarihi de kaynaklarda "Yahyaefendi, 1852" olarak geçiyor. Ne var ki 2013'ün Kasım ayında Yıldız Sarayı bahçe düzenlemesi esnasında yapılan kazılarda çıkan mezar taşları arasında, Rıza Efendi'nin bir buçuk asırdır toprak altında duran mezar taşı da eksiksiz olarak bulunmuş ve gün yüzüne çıkarılabilmiştir. Mezar adresi yanlış verildiği gibi, kitabesinden anlaşıldığı kadarıyla vefat tarihi de bu sayede düzeltilebilmiştir. İşin hazin yanı, Rıza Efendi'nin beş sene evvel tek parça iken, iş makinası marifetiyle üç parçaya ayrılan ve ancak bu hâlde meydana çıkan taşı, birkaç ay sonra ziyarete gittiğimde ortadan kalkmış, kaybolmuştu. Şimdi neredедir, bilemiyorum.

-Tuğrakeş ve kemanî Mehmed Recai Efendi'nin Eyüpsultan Bostaniskelesi'ndeki kabrinden, müzik ve hat sanatı tarihinden bahseden pek çok kaynakta "kayıp" yahut "yerinde bulunamadı" ifadeleriyle bahsediliyorken kitabesi bu yazıda fotoğraflanarak yayımlanmıştır.

Bir diğer husus da şüpheli mezar yerleridir. Bunlar arasında ilk akla gelenlerin başında Hacı Arif Bey var. Hacı Arif Bey, kaynaklarda Yahyaefendi Kabristanı'nda medfûn gözüküyor. Bilinen beş eşinden ikisi bu mezarlıkta gömülüdür. Bunlardan biri tek kişilik bir mezardadır. Diğer eşi Emine Vildan Hanım ise etrafı parmaklıklarla çevrili iki kişilik küfeki duvarlı bir sofa içinde medfûndur. Bu sofada Vildan Hanım'ın yanındaki yer bugün de hâlâ boş ve toprak gözüküyor. Hacı Arif Bey acaba burada mı yoksa diğer bazı kaynak ve hatıratta bahsi geçtiği gibi Zincirlikuyu'da, çiftliğindeki hususi mezarında mı ebedi uykusunu uyuyor, bu şimdilik meçhul. Ancak arşivimizde bulunan ve nerede çekildiği maalesef belli olmayan mezar taşı kitabesinin fotoğrafını, takip eden yazılarda neşredeceğiz. Bu yazıda Arif Bey'in eşlerinden Emine Vildan Hanım'ın dergâh mezarlığındaki zarif ve iki metre boyuyla anıtsal ölçülerdeki mezar taşının fotoğrafını paylaşmakla yetiniyoruz. Mezarın kitabesi, dönemin ünlü hattatlarından Bakkal Arif Efendi'nin elinden çıkmış olması açısından ayrıca büyük önemi haizdir.



Fotoğraflar: Burak Çetintaş

Yıllardır Hacı Arif Bey'in Yahyaefendi Dergâhı kabristanında medfûn olduğu kaydı vardır. Şayet üstadın kabri bu mezarlıkta ise, eşlerinden Emine Vildan Hanım'ın çift kişilik bu sofasında olmalıdır.

1. Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Musikisi*, c. IV (İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuarı Neşriyatı, 1940), 150.

1. Solakzâde Mehmed Efendi
Hemdemi mahlâs Solakzâde idüp terk-i cihân / Ola gılman-ı cinân behzâdı gibi mahremi / Bu dua ile Nişârî didiler tarihini / Hemdemin olsun müebbed bâd-ı rahmet hemdemi / Sene, 1068[2]

2. Sadrazam Nevşehirli Damad İbrahim Paşa
İtdi İbrahîm Pâşâ çün vefât / Rahmet itsün rûhuna Rabbü'l-abâd / Sadrıâzâm olmış idi sâbıkâ / Nice hayrât eyledi ol hoş nihâd / Oldı çok hayra muvaffak doğrusu / Lâzım itmek rûhını hayr ile yâd / İtmeğe hâcet ne tatvil-i sühen / Vasfdan ârîdir ol âlî nijâd / Fevtine Âsım didüm târih anın / Rûhun İbrahîm Pâşâ ola şâd / Sene, 1143[3]

3. İbrahim Ağa
Fezâ-yı aşkda Mevlâ'ya can idüp teslîm / Ümid-i lutf ile bu câda oldı abd-i mukîm / Nisâb-ı mâye-i irşâda oldı hâk-i kadem / Ki râh-ı vuslata îsâl ide o zât-ı kerîm / Dua idüp didi fevtine nevcihân[4] tarih / Makarrın eyle Rahîmâ makâm-ı İbrahim / Sene, 1145

4. Saatçibaşı Mustafa Ağa
Hüve'l-Bâkî / Allah sübhâne ve teâlâ hazretleri / Saatcibaşı Hacı Mustafa Ağa / kuluna ve mü'minîn ve mü'minâta / rahmet ve mağfiret eyleye / âmin rûhiyçün el-fâtiha / Sene, 1160 fî 10 CA (Cemaziyelevvel)[5]

5. Ebubekir Ağa
Hüve'l-Hallaku'l-Bâkî / Merhûm ve mağfûr / el-muhtâc ilâ rahmete rabbih- / el-gafûr es-Seyyid el-Hâc Ebûbekir Ağa rûhiyçün / el-fâtiha / Sene, 1172 fî 12 RA (Rebiyülevvel)[6]

6. Tanburî Mehmed Çavuş
El-Fâtiha / Ey dirigâ gör ne geldi ben garibün başına / Ayn-i ibretle nazar kıl bu kabrimün taşına / Doyulmaz fânî dünyaya bu imiş takdîr-i Hakk / Dahî murâda irmedüm girdümdi kırk yaşuma / Ecelüm geldi yetişdi bu imiş emr ü fermân / Bütün cihânı aratdum bulmadum derde dermân / Merhûm ve mağfûr Bâb-ı Hümâyûn iç ağa- / larından Tanburî Çavuş Mehmed Ağa rûhına / Cümlemüze imdâd ider yarın mahşerde Sübhân / Sene, 1174[7]

7. Zâkir Âmâ Derviş Mehmed Efendi
Merhûm ve mağfur Zâkir Âmâ / Derviş Mehmed ruhuna / lillahi'l-fâtiha. / Hazret-i Pîr eyleyüp imdâd tarihin dedim / Ola âmâya bekada destgîr Ümmî Sinân. / Sene, 1187[8]

8. Musahib Vardakosta Ahmed Ağa
Hüve'l-Bâkî / Musahib Seyyid Ahmed ol hünermend / Ki olmışdı bu devre pîr-i Fârâb / Dirigâ eyleyüp aheng-i rıhlet / Nidâ-yı irciî'den oldı bitâb / Karar etdi makam-ı Mevlevî'de / Ola ayîn-i rahmetden safâyâb / Vefâtında dedim tarîh Galib / Musahib oldı hâmuşâna ahbâb. / Sene, 1209[9]

9. Reisülküttâb Mahmud Râif Efendi
Külli şey'in hâlikun illâ vecheh / Merhûm ve mağfûr el-muhtâc / ilâ rahmete rabbihi'l-gafûr / sâbıkan reisülküttâb / Mahmud Râif Efendi / rûhiyçün fâtiha / Sene, 1222[10]

10. Musahib Abdullah Ağa
Hüve'l-Hayyu'l-Bâkî / Emr-i Hakk ile musahib Seyyid Abdullah Ağa / Kat' idüp dünya kelâmın kıldı firdevse hırâm / Nâğme-i âhı hezâr gülşen-i elhân idi / Sine-i uşşâk feryâdı yakardı subh u şâm / Gülsitân-ı mûsıkîde kârı olmuşken nevâ / Fasl-ı ömrin bülbül-i dembeste-veş kıldı temâm / Andelib-âsâ nevâkâr-ı riyâz-ı adn olup / Âna kasr-ı cenneti me'vâ ide Rabb-i en'am / Didi taksim eyleyüp tarihini hanendegân / Oldı

2. Miladi 1657 senesi. Silivrikapı haricinde, Seyyid Nizam Yolu üzerindeki Hacı Bayram Çeşmesi'nin arkasındaki meydanlıkta idi. Bugün yoktur.
3. Miladi 1730 senesi. Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın iki taşından biridir. Diğeri kallavî sadrazam serpuşlu olup, Şehzadebaşı'ndaki külliyesinin caddeye bakan haziresindedir. Ancak şebekeye çok yakın ve fotoğrafı çekilemez vaziyette olduğu için bu ikinci taşını kullandık. Bu taş, Patrona Ayaklanması esnasında ele geçip öldürüldüğü yere dikilmiş, daha sonra kaldırılıp Direklerarası'na bakan hazireye getirilip bir duvara yaslanmıştır. Nevşehirli'nin bestekârlığı hususunda farklı görüşler vardır. Yılmaz Öztuna, ansiklopedisinde paşanın hümayun kâr ve mahur bestesinden bahsederken Dr. Suphi Ezgi de hümayun kârı Damat İbrahim Paşa imzasıyla "Nazariyat"ına almıştır. Bkz. Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. I (İstanbul: MEB, 1969): 292 ve Dr. Suphi Ezgi, *age*, c. V, 319. Ne var ki müzikolog Rauf Yekta Bey, *Yeni Mecmua*'nın birinci sayısında çıkan bir yazısında eserin Nevşehirli "Maktul" İbrahim Paşa'ya değil, Kanunî devri veziri Pargalı "Maktul" İbrahim Paşa'ya ait olduğunu kaydeder. 1929'da basılan konservatuvar külliyatının 154-155 numaralı notasında da bu husus Yekta'nın tespitleri zikredilerek kaydedilmiştir.
4. Miladi 1732 senesi. Bu kelime Ergun'da "nevcivân" şeklinde okunmuştur. (Bkz. Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi*, c. I (İstanbul: İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1942), 156. Üsküdar Doğancılar'da Nasuhi Dergâhı haziresinde ve türbe penceresi hizasındadır.
5. Miladi 20 Mayıs 1747. Silivrikapı'da Hadım İbrahim Paşa Camii'nin haziresindedir.
6. Miladi 13 Kasım 1753. Divanyolu'nda Koca Sinan Paşa türbesinin haziresindedir.
7. Miladi 1760 senesi. Surdışında, postayolu üzerindeki eski Topkapı Kabristanı'nda idi. Bugün mevcut değildir.
8. Miladi, 1773 senesi. Âmâ Zâkir Mehmed Efendi Topkapı suriçinde, eski Tramvay Caddesi üzerindeki Ümmî Sinan Tekkesi haziresinde medfundur.
9. Miladi, 1794 senesi. Vardakosta Ahmed Ağa'nın kabri Kuledibi Mevlevihânesi haziresinde, İsmail Ankaravî türbesinin yanındaki setli sofadadır. Kitabesine tarihi Şeyh Esad Galib Efendi düşürmüştür.
10. Miladi 1807 senesi. Karacaahmet Kabristanı'nın ilerisinde Yıldızbakkal mevkiinde Ayrılıkçeşmesi Mezarlığı'nda idi. Bugün parçalanmış hâldedir. Kafesî horasânî serpuşu mevcutsa da kitâbesine henüz rastlanamadı.

Abdullah Ağa'ya saha-i ukbâ mekân / Sene, 1224 fî 20 CA (Cemaziyelevvel)[11]

11. Musahib Mehmed Sâdık Ağa
Hüve'l-Hallaku'l-Bâkî / Beni kıl mağfiret ey Rabb-i yezdân / Bihakk-ı arş-ı azâm nûr-i Kur'an / Gelüp kabrüm ziyâret iden ihvân / İdeler rûhuma bir fâtiha ihsân / Merhûm ve mağfûr el-muhtâc / ilâ rahmete rabbihi'l-gafûr / musahib-i hazret-i şehriyâriden / Hafız Mehmed Sâdık Ağa'nun / rûhiyçün fâtiha / Sene, 1230 fî 11 L (Şevval)[12]

12. Musahib Mehmed Ârif Ağa
Hüve'l-Bâkî / Dilerüm bakmaya Rabbüm yüzümün karasına / Melhemüm şefkat kıl ma'siyyetüm yarasına / Kereminden her ne kadar mücrim isek kesmem ümîdüm / Kimse girmez efendiyle kulun arasına / Merhûm ve mağfûr Hızır Ağazâde / Musahib-i hazret-i şehriyârî / Mehmed Ârif Ağa'nun / rûhiyçün el-fâtiha /Sene, 1232[13]

13. Sünbülî Mustafa Dede
Hüve'l-Hallaku'l-Bâkî / Zâkir-i ism-i kibriyâ pîr-i muhibb-i evliyâ / Olsa sezâ revâ mı yâ fî amedin mümeddede / Hatif Efendi'den haber geldi durur mı yâ gider / Eyledi cenneti makarr Sünbülî Mustafa Dede / Sene, 1241[14]

14. Kömürcüzade Hafız Mehmed Beyefendi
Hüve'l-Bâkî / Hemnâm-ı fahriâlem Hafız Efendi hayfâ / Hânendeler müdîri bir muhlîs idi hakkâ / Tavrı yegâne idi pek nâzikâne idi / Mu'ciz-beyân idi oldukda nâme-efzâ / Bilürdi nân u ni'met bilürdi kadr ü kıymet / Şânıydı sıdk ü hidmet çok rahmet ide Mevlâ / Tarihin ezber itdüm anber gibi Nazifâ / Me'vâ-yı Hafız olsun Kur'ândan mücellâ. 1253 / el-fâtiha[15]

15. Tığlizâde Mehmed Latîf Efendi
Hüve'l-Hallaku'l-Bâkî / Fenâdan bekâya eyledi rıhlet / İde kabrini Hakk ravza-i cennet / Hademe-i rikâb-ı hümâyûndan / mahrec merhûm Tığli- / zâde Mustafa Ağa'nun / mahdumı merhûm Mehmed / Latîf Bey rûhiyçün / rızâen lillâh-i'teale'l-fâtiha / Sene, 1260 fî 27 Ş(aban)[16]

16. Kethüdâzâde Mehmed Ârif Beyefendi
Hüve'l-Bâkî / Anadolu kazaskerliği / pâyelûlerinden ve âlem-i / ulemâdan merhûm ve mağfûr / el-muhtâc ilâ rahmeti rabbih / el-gafûr Kethüdâzâde dimekle / mağruf ve meşhur olan / cennetmekân Mehmed Ârif Molla / Efendi'nün rûhiyçün fâtiha / Sene, 1265 fî 5 R (Rebiyülahir)[17]

17a-b. Kemanî Beşiktaşlı Rıza Efendi
Hüve'l-Bâkî / Dilerüm bakmaya Rabbüm yüzümün karasına / Merhem-i şefkat ura ma'siyyetüm yarasına / Kereminden ne kadar mücrim isem kesmem ümîd / Giremez kimse efendiyle kulun arasına / Sâzendegân-ı hazret-i şehriyârîden / Merhûm ve mağfûr el-muhtâc ilâ / rahmete rabbihi'l-gafûr Rıza Efendi'nün / rûh-ı şerîfiyçün el-fâtiha / Sene, 1265 fî 4 L (Şevval)[18]

18. Musahib Hayalî Said Efendi
Külli nefsin zâikatü'l-mevti / sümme ileyna turceûn / Yâ Hazret-i Mevlânâ / Celaleddin Rûmî / Said-i Mevlevî döne döne azm itdi ukbâya / Bulunmazdı nazîri âh kim dergâh-ı dünyada / Nedîm olmışdı ol sânîsi yok yektâ edâ çok yıl / Liyâkatle Üçüncü Şeh Selîm-i dâd-i mûtâda / Hele cennetmekân Mahmud Hân'a bulduğı mazmûn / Latife söylerem zanneyleme gelmezdi tâdâde / Usûle âşina neyzendi tebdîl-i makam itdi / Sezâ hicriyle nây-i ehl-i mutrıb gelse feryâde / Azizim mu'tekid hem müntesib bir pîr idi mer-

11. Miladi 3 Temmuz 1809. Beşiktaş'ın yukarısında Maçka Şeyhler Kabristanı'nda idi. Bugün mevcut değildir. Muhtemelen1943-1944'te cadde genişletilirken kaybolanlar arasındadır. Bu mezarlıktaki kayıp taşlardan bir diğeri de meşhur bestekâr Suyolcuzâde Salih Efendi'nindir.
12. Miladi 16 Eylül 1815. Vaktiyle Salıpazarı'ndaki Keşfî Câfer Efendi Tekkesi'nin haziresinde iken 1956-1957 senelerindeki istimlakler esnasında diğer mezar taşlarıyla birlikte yerlerinden sökülerek Eyüpsultan'da Zalpaşa civarındaki Afife Hatun Tekkesi'nin arkasındaki Amcazâde Hüseyin Paşa Vakfı arsasının yamacına dikilmiştir.
13. Miladi 1817 senesi. Beşiktaş Çırağan'da, Yahyaefendi Dergâhı kabristanındadır. Kemanî Hızır Ağa'nın oğludur. Öztuna vefat tarihine 1800 diyor, vefatı 1817'dir. Yılmaz Öztuna, *age*, c. II/1 (1974): 17.
14. Miladi 1826 senesi. Beşiktaş Çırağan'da, Yahyaefendi Dergâhı kabristanında medfûndur. Sünbülî Mustafa Dede Neyzen Yusuf Paşa'nın dedesi, Neyzen Salih Dede'nin babasıdır, Beşiktaş Mevlevihânesi müntesibânındandır.
15. Miladi 1837 senesi. Eyüpsultan'da Bostaniskelesi'nde Mihrişah Valide imaretinin karşısındaki kabristandadır. Saray hanendeler müdürü Hafız Mehmed Efendi bu zattır.
16. Miladi 11 Eylül 1844. Karacaahmet Kabristanı'nda, Tunusbağı Caddesi üzerindedir.
17. Miladi 28 Şubat 1849. Beşiktaş Çırağan'da, Yahyaefendi Dergâhı kabristanındadır.
18. Miladi 23 Ağustos 1849. Ortaköy'den Yıldız'a çıkan Palanga Caddesi'nde 38 kapı numaralı binanın karşısındaki saray duvarlarının hemen ardında idi. Burası vaktiyle mezarlıkmış. Kaynaklarda Kemanî Rıza Efendi'nin mezarının Yahyaefendi Kabristanı'nda olduğu yazılıdır. Ancak mezar, 2013 Kasım'ında yapılan bir kazı çalışmasında tesadüfen burada meydana çıkmıştır. O tarihte Yıldız Parkı'nın geziye kapalı olan Ortaköy yamacı İstanbul Büyükşehir Belediyesi Park ve Bahçeler Daire Başkanlığının yürüttüğü düzenleme çalışması ile ziyarete açılmak üzere temizleniyordu. Yaya yolları ve aydınlatma çalışmaları sırasında yer altına tesisat döşenirken bazı mezar taşları bulunmuştu. O günlerde çıkan parçaların ne olduğunu anlayabilmek için beni de sahaya çağırmışlardı. Birkaç yüz parça mezar taşı sahada dağınık vaziyette duruyordu. İki günlük bir çalışmayla hafriyat esnasında, çoğu iş makinaları marifetiyle gün yüzüne çıkartılırken maalesef kırılıp parçalanan mezar taşlarını bir araya getirmiş ve elden geçirilip yeniden dikileceklerine sevinerek şantiyeden ayrılmıştım. Yazık ki bir buçuk ay kadar sonra parkı tekrar ziyaret ettiğimde sahanın gezi parkuru olarak düzenlendiğini ancak mezar taşlarının ortada olmadığını gördüm. Yetkililerden öğrendiğim kadarıyla tekrar toprağa gömülen ve bugün ortalıkta olmayan o mezar taşları arasında maalesef, hafriyat günü alelacele tebeşirleyerek fotoğrafını çektiğim Rıza Efendi'ninki de vardır.

hûm / Şefî'-i cürmi olsun hak erenler rûz-ı ferdâda / Güher-pâş münâcât ol yazup tarihini Saffet / Said olsun musahib hazret-i mollaya me'vâde / 1272 fî 27 CA (Cemaziyelevvel)[19]

19. Dellâlzâde İsmail Efendi
Hüve'l-Bâkî / Şâh-ı devrâna müezzinbaşı iken nâgehân / Hacı İsmail Efendi eyledi azm-i beka / Şöhreti Dellâlzâde kendisi âlîcenâb / Hakkına her dem büzürg ü kûçek eylerdi senâ / Kendisi bir perdede üstâd idi kim itmeğe / Kadir idi zühreye tâlim ü esvât-ı sabâ / Gûş idince nâğme-i emr-i celîl-i irci'i / Eyledi tekmîl nevâ-yı ömrini ol bî-nevâ / Bezm-i ukbâda ilâhî rû-siyâh itme anı / Güftigû-yı ehl-i mahşer ola mûsikar ana / Dâne-i eşkümle Hafız bir düşürdüm tarihin / Huldi Dellâlzâde'ye dâim mekân ide Hüdâ / El-fâtiha. Sene, 1286[20]

20. Tuğrakeş Kemânî Mehmed Recâi Efendi
Hüve'l-Hallaku'l-Bâkî / Cenâb-ı erhamerrâhimiyn / Efâzıl-ı ricâl-i devlet-i aliyyeden / sâbık Bosna vilâyeti / kapu kethüdâsı Mehmed Recâî / bin el-Hâc Hafız Ahmed Nureddin / kulına rahmet eyleye Âmin / Lillâhi teâle'l-fâtiha / Sene, 1291 fî 13 L (Şevval) tarih-i velâdeti 1218[21]

21. Kazasker Mustafa İzzet Efendi
Hüve'l-Hayyu'l-Kadîm / Nakibü'l-eşrâf ve reisü'l-ûlemâ ve'l-hattâtîn / cenâb-ı pîr İsmail Rûmî kadesallahû sırrıhû evlâdından / ve Mehmed Cân hazretleri hulefâsından imâm-ı evvel-i / cenâb-ı tâcidârî ve dört defa Rumeli / sadâreti ve meclis-i vâlâ âzâlığı menâsıbı / ve meclis-i hass-ı vükelâya me'mûr iken âzim-i / tekyegâh-ı beka olan ser-efrâz-ı erbâb-ı fezâ'il / ve kemâlâtdan ve Tarîk-i Nakşibendiyye küberâsından / câmi'ü'r-riyâsât es-Seyyid el-Hâc Mustafa / İzzet Efendi kuddise sırrıhu hazretlerinün kabr-i münevverleridür. 1293 fî 27 L (Şevval)[22]

22. Giriftzen Üsküdarlı Büyük Rıza Bey
Allah / Eger çi hâne-i ber-nakşdır serây-ı cihân / Velî kitâbeleri "Külli men aleyhâ fân" / Ey zâir-i sâhib-i iz'ân "Teavenû" emr-i celîli / beyne'l-ihvân muktezâ-yı muavenet-i berr ü ihsândur. / Sen de insan hususen mahall-i hitâb-ı sübhânî bir ehl-i / imânsun. Pencrûze-i eyyâm-ı zindegânîde ebnâ-yı / cinsine meded-resân ol ki müstehakk-ı mükafât-ı Hüdâvend / lutf u ihsân olasun! Şu bir avuç toprağı / merkez-i hâb-ı sükûn iden medfûn! Dem-i hayatını / vazife-i insaniyyet yolında itmâm itdi. / Şimdi insâniyet merhûma muavenet vazifesini / emr idiyor. Bir fâtiha-yı şerîfe ile rûhını şâd it ki / müstahsil-i "Rızâ-yı" Rahmân olasun! / Sâhib-i makber muvahhid Muhammedî hılkat ve müsterşid / Edhemî siyret meşhûr Giriftzen Rıza Bey'dir / li-muharrere / mezarı taşına Tevfik / yazup hayr dua içün / iden bir fâtiha îsâl / Cenâb-ı Hakk rızâsiyçün. / Sene, 1304 fî 10 Ramazan[23]

23. Nısfiyeci Mustafa Neş'et Efendi
Yâ hû / İtme âlâm-ı cihânla âkıl ol ömrün kütâh / Sâ'yi bâkî eyle yâ hû eyleme dehre nigâh / Nây ü mansûr nısfiyyezenlikde yektâ iken âh / Irci' emriyle Neş'et itdi Hakk'a azm-i râh / İbret al Allah içün zâir şu hâli bir düşün / Kande bâkî âlemi kande fenâda izz ü câh. / Mârûf müteveffâ Tanbûrî Ârif Efendizâde kemter / pîr... Mustafa Neş'et Efendi rûhuna fâtiha / Sene, 1311 fî 19 Ramazan[24]

24. Zâkirbaşı Bestekâr Şeyh Hüseyin Hüsnî Efendi
Lâ mevcûde illâ hû / Hazret-i Sünbül Efendimizin hankâh-ı / âlîleri zâkirbaşısı ve Şeyh / merhûm mufahharü's-sâlikîn Rızâeddîn / Efendi'nün halifesi Şeyh Hüseyin Hüsnî / Efendi'nün rûhiyçün el-fâtiha / Sene, 1312 fî 20 Şevval. Ketebehû Ârif[25]

25. Kudümzenbaşı Zekâi Dede
Hû dost / Bahâriyye Mevlevîhânesi / kudümzenbaşısı, mahzen-i / esrâr-ı mûsiki, üstâd-ı / şehîr Hafız Mehmed Zekâi / el-Mevlevî Dede Efendi'nün / rûhiyçün el-fâtiha / Sene, 1315 fî gurre-i Receb[26]

19. Miladi 4 Şubat 1856. Eyüpsultan'da Bahariye Mevlevihânesi'nin yol aşırı karşısındaki yüksekçe seddin üstündeki aile sofasındadır.
20. Miladi 1869 senesi. Beşiktaş Çırağan'da, Yahyaefendi Dergâhı kabristanındadır.
21. Miladi 23 Kasım 1874. Eyüpsultan'da Bostaniskelesi'nde Mihrişah Valide imaretinin karşısındaki kabristandadır. Sağındaki taş, babası Ahmed Nureddin Efendi'nindir.
22. Miladi 15 Kasım 1876. Tophane'de Kadiriler Yokuşu üzerinde, bânî-i sânî İsmail Rûmî'nin tesis ettiği Kadirî Âsitânesi'nin haziresinde medfûndur. Taşının kitabesi talebesi meşhur hattat Muhsinzâde Abdullah Bey tarafından yazılmıştır: "Ketebehû Muhsinzâde Abdullah min tilâmizihû müşarünileyh" imzası vardır.
23. Miladi 2 Haziran 1887. Üsküdar'da Karacaahmet Kabristanı'nda, Gündoğumu Caddesi üzerinde ve Osman Şems Efendi hazretlerinin kabri civarındadır.
24. Miladi 26 Mart 1894. Karacaahmed Kabristanı'nda Çiçekçi kapısından girince sol kolda Mardînî Sofası'nın başucu tarafında 50 metre kadar ileridedir.
25. Miladi 16 Nisan 1895. Silivrikapı haricinde, Seyyid Nizâm Yolu üzerinde Hacı Bayram Çeşmesi'ne gelmeden evvel sağ kolda duvar hizasında ve tâcına kadar toprağa gömülü vaziyettedir. Hakikaten enfes istifli kitabesi meşhur hattat Bakkal Ârif Efendi tarafından yazılmıştır. Efendinin mezarı asıl yerindedir.
26. Miladi Kasım 1897. Eyüpsultan tepesinde, Keşgârî Dergâhı'nın Gümüşsuyu'na giden yola açılan kapısının solundaki yüksekçe seddin üzerinde bulunan aile sofasındadır. Mezarının Latin harfli yeni taşını vaktiyle Dede'nin büyük hürmetkârı olan merhum Udî Kadri Şençalar yaptırmıştı. Bugün bu taş kırılıp bir kenara atılmıştır.

26. Zâkirbaşı Zenci Salih Dede Efendi
Külli şey'in hâlikun illâ vecheh / Bu hankah-ı âlînin türbedârı / ve âşıkânın zâkir-i hoş-nâğmesâzı / merhum Zenci Hacı Salih Dede Efendi / ihvân-ı bâ-safâdan rûh-i revânına / fâtiha niyâz eder yâ Hû. / Sene, 1316 fî 20 Zilhicce yevm-i Cum'a. / 5 Nisan[27]

27a-b-c. Mahmud Celâleddin Paşa
Hüve'l-Hayyu'l-Bâkî / Eâzım-ı vükelâ-yı saltanat-ı seniyyeden olup ticaret ve nâfıa / nâzırı iken âlem-i fânîye vedâ-ı ebedî iden Çorlılızâde / Mahmud Celâleddin Paşa'nun kabridür. / Bu zât Bâb-ı Âlî'de perverişyâb-ı feyz ü kemâl olan / ekâbir-i erbâb-ı kalemün en güzîdelerinden idi. / Pek çok hidemât-ı mühimme-i devletde ibrâz-ı ehliyyet ve reviyyet / itmesinden maada mecmua-i kavânin ve nizâmât-ı devlet / olan Düstur'a münderic kâffe-i kavânîn ü nizâmât / ya kâmilen veya kısmen müşârünileyhün hâme-i tahrir ü tashihinden / geçmiş ve yarım asra yakın bir müddet zarfında / devletce ittihâz olınan mukarrerât-ı ıslâhiyyenün cümlesi / anun inzımâm-ı rey ü fikreti ve ihtimâm-ı kilk-i kitâbeti / sâyesinde vücûd-pezîr-i icrâ olmışdur. / Tanzimât-ı Hayriyye mülkümüze âb-ı hayat ve merhûm-ı müşârünileyhün / kaleminden çıkan kavânîn ü nizâmât ise / o âb-ı hayatı Memâlik-i Osmaniyye'de cereyân itdirmek / içün bir remz-i âb-ı terakkıyyât idi. / Kitâbet-i edebiyyâtda ne derecede latîf ve dilnişîn ise / kavânîn ü nizâmâtda ol derecede münakkıh ve metîn / olduğı gibi zâtı husûsî musahabetde ne derecelerde / hoş-hâl ve dilşikâr idiyse umûr-ı devletde ol kadar / faal ve sâhib-i iktidâr idi. Hâsılı devlet / ü milletün bir hazine-i iktidâr ü irfânı burada medfûn. / İnnâ lillâh ve innâ ileyhi râciûn. / Oku bir fâtiha ey ehl-i dil zâir bu merhûma / Ki kadri devlet ü milletce pek mümtâz ve bâlâdur / İder hep asdaka-yı mülk ü devlet hâkine hürmet / Bu kabrün sâhibi Mahmud Celâleddin Paşa'dur. / Sene, 1316 fî 7 Ramazan[28]

28. Bestekâr Müezzinbaşı Mustafa Baha Bey
Külli men aleyhâ fân / Tarikat-ı aliyye-i Bedeviyye'den / sermüezzin-i hazret-i şehriyârî / Miralay Mustafa Baha Bey'ün / rûhiyçün el-fâtiha / Sene, 1317 fî 18 Receb[29]

29. Bestekâr Mehmed Tevfik Bey
Hüve'l-Hayy / Huzûr-ı hümâyûn-ı cenâb-ı mülûkâne müezzinlerinden / ve Mızıka-i Hümâyûn kolağalarından / fenn-i mûsıkî üstâd-ı bî-nazîrlerinden / Tarikat-ı aliyye-i Bedevî ricâlinden / olup irtihâl-i dâr-ı naim iden / merhûm Mehmed Tevfik Bey'ün rûhiyçün / fâtiha. Sene, 1321 fî 15 Ramazan[30]

30. Musiki Muallimi Mehmed Emin Efendi
Hüve'l-Hayyü'l-Bâkî / Kethüdâzâde Mehmed Ârif / Efendi'nün şakirdânından / ve Mızıka-i Hümâyûn / hocalarından Mehmed Emin / Efendi'nün rûhiyçün / el-fâtiha / Sene, 1326 fî 14 Şevval ve Sene, 1324 fî 27 Teşrinievvel[31]

31. İsmail İrfân Bey
Âh mine'l-firâk / Böyle buldum bu cihânı sanki bir zıll-ı hayâl / Ol sebebden kimse itmez benüm hâlimden sual / Ben didüm el-hükmülillâh râzıyum her emrine / Böyle takdîr eylemişdür Zü'l-celâl / Tarik-i Şabaniyye hulefasından / ve Mızıka-i Hümâyûn yüzbaşılarından / İsmail İrfân Bey'ün / ve kâffe-i ehl-i imân ervâ- / hiyçün lillâh el-fâtiha / Sene, 1327 fî 4 Cemaziyelâhir ve Sene, 1325 fî 10 Haziran, yevm-i Çarşamba[32]

32. Çorluluzâde Şemseddin Ziyâ Bey[33]
Mehmet Ürfi (1865-1922) / Çorluluzade Şemseddin Ziya (1884-1927) / Mehmet Ürfi Kerimesi ve Şemseddin Ziya Refikası İsmet Demirörgün (1887-1953)

33. Giriftzen Âsım Bey[34]
İtfaiye binbaşılığından mütekaid musiki üstatlarından Giriftzen Asımın ruhu için fatiha (d. 1852 - ö. 1929)

---

27. Miladi, 1 Mayıs 1899 tarihinde göçmüş. Siyahî Salih Dede'nin taşı Merkezefendi Dergâhı haziresinde, tevhidhâne pencerelerinin hizasındadır. Ne var ki daha evvel 1940'larda, ardından 2014'te gerçekleştirilen tamirlerde taşın yeri iki kez değiştiği için merhum dedenin kabrinin yeri meçhuldür.
28. Miladi 19 Ocak 1899. Beşiktaş Çırağan'da, Yahyaefendi Dergâhı kabristanındadır. Taşın hattı, Galatasaray Lisesi ve şehzade mektebi hüsnühat muallimi Mehmed İzzet Bey'e aittir.
29. Miladi 22 Kasım 1899. Beşiktaş Çırağan'da, Yahyaefendi Dergâhı kabristanındadır.
30. Miladi 5 Aralık 1903. Karacaahmet Kabristanı'nda Şehitlik Camii'nden aşağıya doğru inen yol üzerinde, sağ kolda ve Mühürdarlar sofasının yanındadır. Öztuna, Mehmed Tevfik Bey'in vefat tarihini "?" (şüpheli) kaydıyla 1920 olarak kaydediyor. Öztuna, *age*, c. II/2 (1976): 317. Hâlbuki Mehmed Tevfik Bey 5 Aralık 1903'te vefat etmiştir. Öztuna, kabri hakkında da herhangi bir bilgi vermemiş.
31. Miladi 9 Kasım 1908. Karacaahmet Kabristanı'ndadır.
32. Miladi 23 Haziran 1909. Merkezefendi Kabristanı'ndadır. 2008'de yeni yer açmak bahanesiyle yerinden sökülmüş, bugün de aynı vaziyette bir kenarda durmaktadır.
33. Kaynaklarda 1882'de doğup 1925'te öldüğü ve Yahyaefendi Dergâhı kabristanında, babası Mahmud Celaleddin Paşa'nın sofasına defnedildiği yazılıdır. Öztuna, *age*, c. II/2 (1976): 277 ve İbnülemin Mahmud Kemâl İnal, *Hoş Sadâ* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1958), 271. Hâlbuki bestekâr Sahrayıcedid Mezarlığı'nda, kayınpederi Ürfî Bey (v. 1922) ile karısı İsmet Hanım (soyadı: Demirörgün, v. 1953) ile koyun koyuna medfundur. Doğum tarihi 1884, vefatı ise 1927'dir. Herhalde ailesinin yaptırdığı mezar taşındaki bilgiye itibar etmek gerekiyor.
34. Giriftzen Âsım Bey, Merkezefendi Tekkesi haziresinde medfûndur. Tam vefat tarihi 26 Şubat 1929'dur.

1



Fotoğraf: İ. Fazıl Ayanoğlu

2



Fotoğraf: Burak Çetintaş

3



Fotoğraf: Burak Çetintaş

4



Fotoğraf: Burak Çetintaş

5



Fotoğraf: Burak Çetintaş

6



Fotoğraf: İ. Fazıl Ayanoğlu

7



Fotoğraf: Burak Çetintaş

8



Fotoğraf: Burak Çetintaş

9



Fotoğraf: İ. Fazıl Ayanoğlu

10



Fotoğraf: İ. Fazıl Ayanoğlu

11



Fotoğraf: Burak Çetintaş

12



Fotoğraf: Burak Çetintaş

13



14



Fotoğraf: Burak Çetintaş

15



Fotoğraf: Burak Çetintaş

16



Fotoğraf: Burak Çetintaş

17a



17b



Fotoğraflar: Burak Çetintaş

18



Fotoğraf: Burak Çetintaş

19



Fotoğraf: Burak Çetintaş

20



Fotoğraf: Burak Çetintaş

21



Fotoğraf: Burak Çetintaş

22



Fotoğraf: Burak Çetintaş

23



Fotoğraf: Burak Çetintaş

24



25



Fotoğraf: Burak Çetintaş

26



Fotoğraf: Burak Çetintaş

27a



27b



27c



Fotoğraflar: Burak Çetintaş

28



Fotoğraf: Burak Çetintaş

29



Fotoğraf: Burak Çetintaş

30



Fotoğraf: Burak Çetintaş

31



Fotoğraf: Burak Çetintaş

32



Fotoğraf: Burak Çetintaş

33



Fotoğraf: Burak Çetintaş

Levon Hanciyan'ın Yanlış Bilinen Mezar Yeri

Gerek Mutafzade, Yağlıkçızade ve Zekâi Dede gibi, Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin talebelerinden yetişmiş olması; gerekse mahfuzatının genişliği ile Türk müziğinin yakın dönem tarihinde önemli bir köprü işlevini görmüş olan Levon Hanciyan'ın mezar yeri pek çok kaynakta Bakırköy Ermeni Mezarlığı olarak görünmektedir. Oysa müteveffa Levon Efendi, Bağlarbaşı Surp Haç Mezarlığı'nda medfûndur. Keskin dikkatiyle bundan haberdar olmamızı sağlayan tarih profesörü Sayın Ali Birinci'ye teşekkür ederiz.

Önemli bir yanlışı düzelten bu bilgiyi konu bütünlüğü açısından dergimizin bu sayısına ekliyoruz.

Hanciyan'ın mezar taşı fotoğrafları ve şahide yazısının tercümesini kendisinden temin ettiğimiz Selçukhan Yılmaz'a teşekkür ederiz.



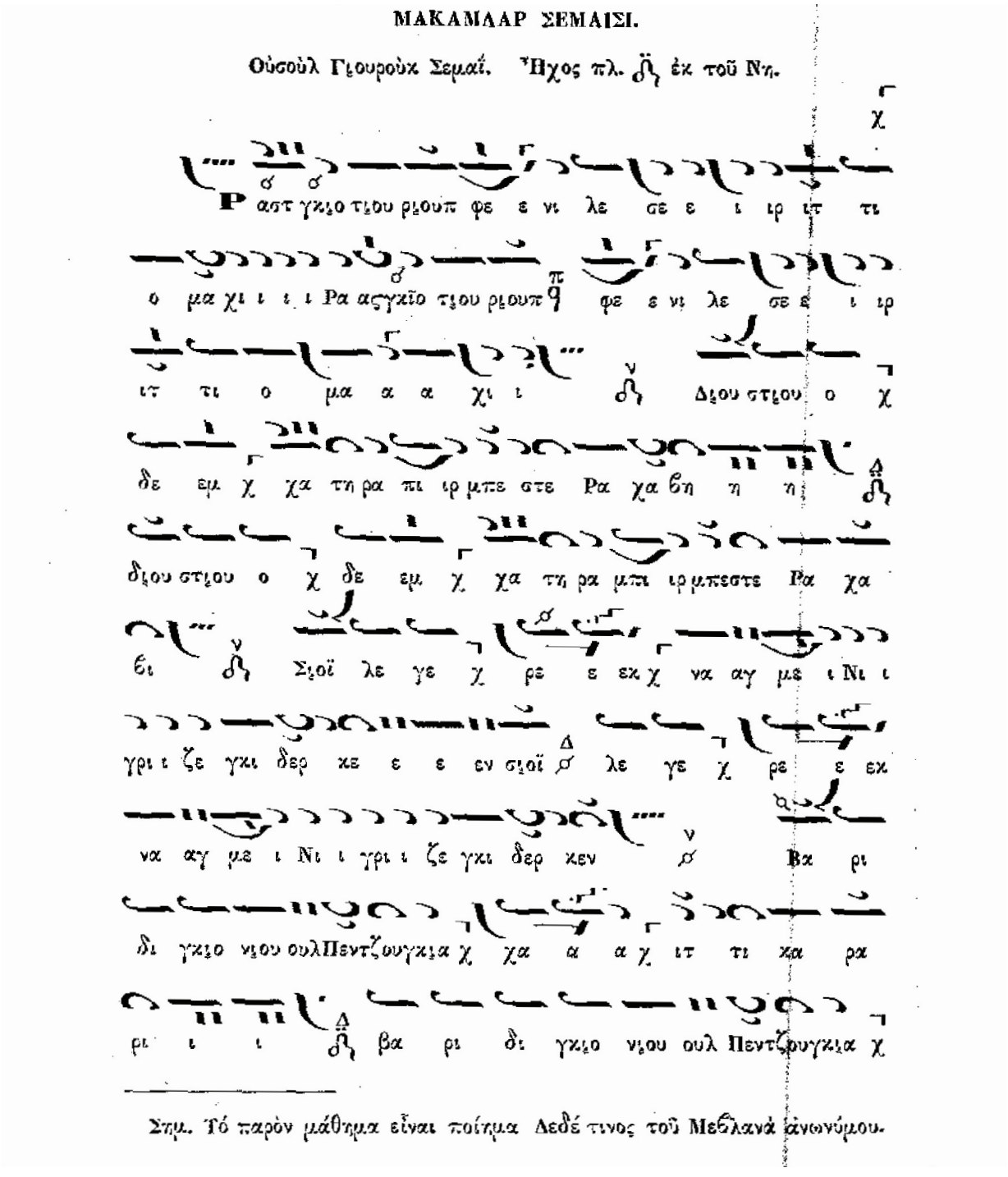




Varbet
kunıt anvurtov ılla
Hişadagıt antarm mına

Tercümesi:
Usta
Uykun sükûnetli olsun
Hatıran baki kalsın

Makamlar Semaisi (Bizans Notası)

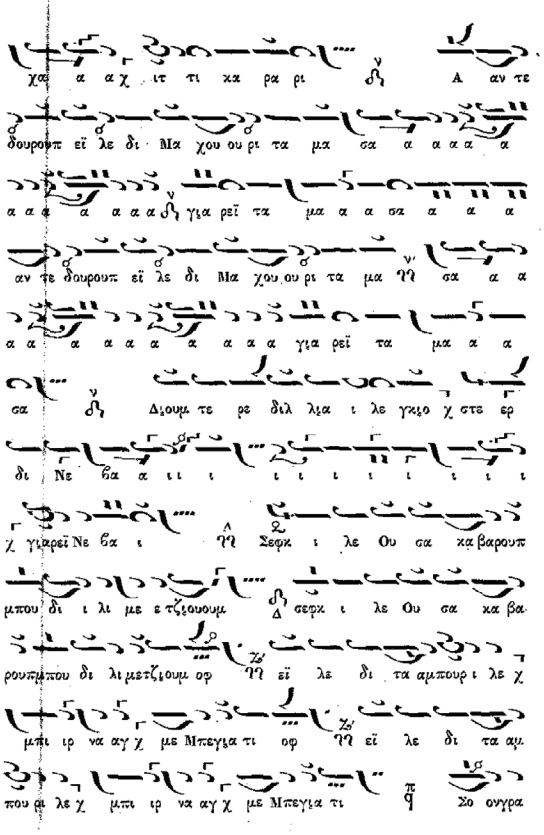


ΜΑΚΑΜΔΑΡ ΣΕΜΑΙΣΙ.

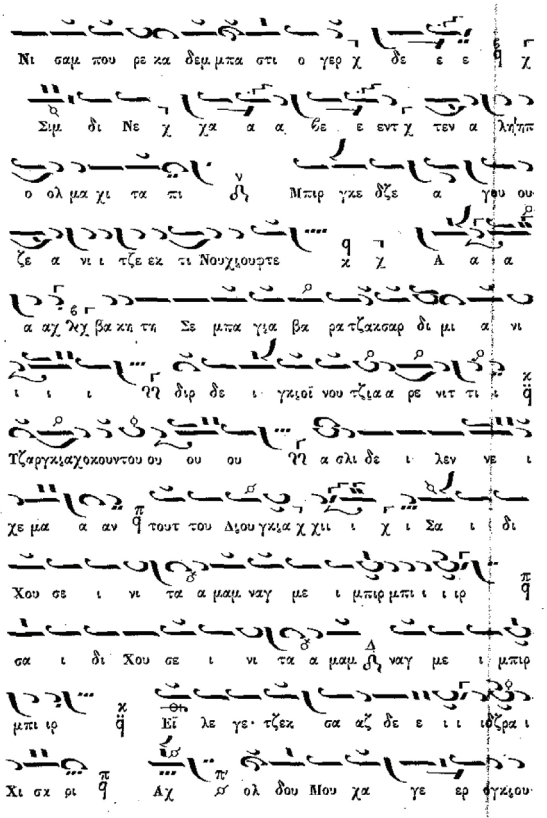
Οὐσοὺλ Γιουρουὺκ Σεμαΐ. Ἦχος πλ. δ̈ ἐκ τοῦ Νη.

Σημ. Τό παρὸν μάθημα εἶναι ποίημα Δεδέ τινος τοῦ Μεβλανὰ ἀνωνύμου.

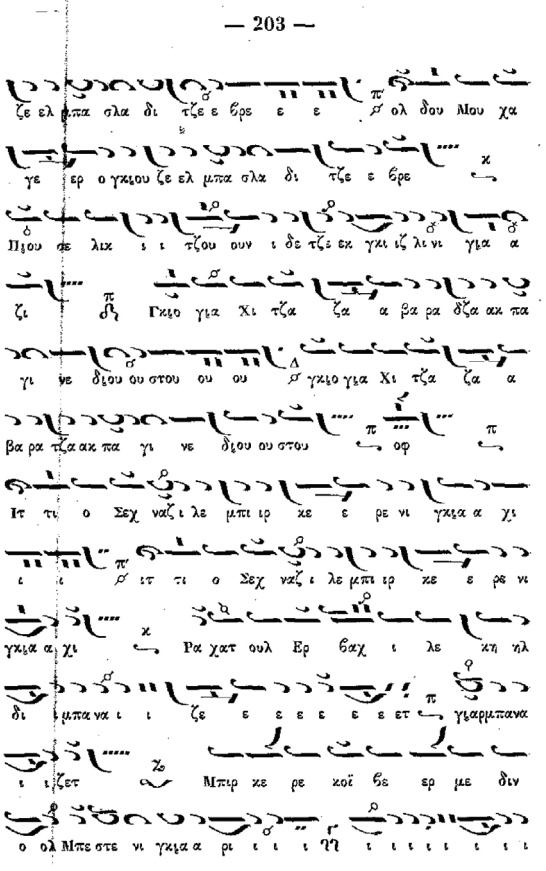
— 201 —



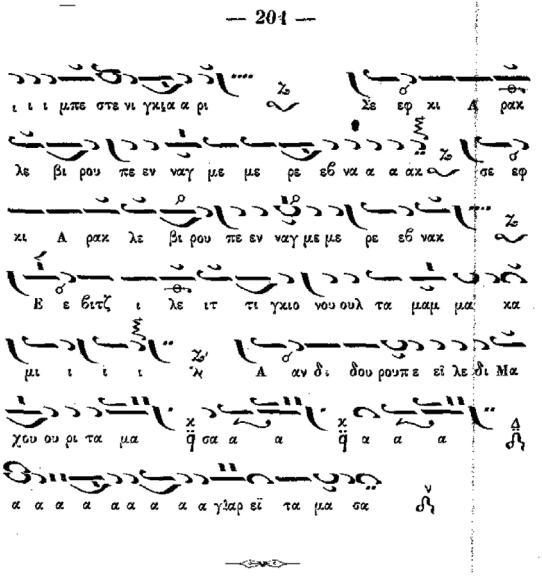
— 202 —



— 203 —



— 204 —



Ῥάστ γκιοτιουρούπ φένιλε σεὶρ ἰττὶ ὁ μαχί, (δίς).
Διουστιοὺ ὁ δὲμ χατηρὰ μπὶρ μπεστὲ Ῥαχάβι (δίς).
Σιοϊλεγερὲκ ναγμέϊ Νιγριζὲ γκιδέρκεν, (δίς).
Βάριδι γκιονιοὺλ Πεντζουγκιχὰ ἰττὶ καράρι, (δίς).
Ἀντὲ δουρούπ ἐϊλεδὶ Μαχούρι ταμάσα, γιάρεϊ ταμάσα, (δίς).
Διούμ. τερεδιλλιάϊλε γκιοστερδὶ Νεβάϊ, γιάρεϊ Νεβάϊ.
Σέφκιλε Οὐσακὰ βαρσὺπ μπουὶ διλὶ μετζούμ, ὄφ, (δίς).
Ἐϊλεδὶ ταμβούριλε μπὶρ ναγμὲ Μπεγιάτι, ὄφ. (δίς).
Σόνγρα Νισαπουρὲ καδὲμ μπαστὶ ὁ γερντέ,

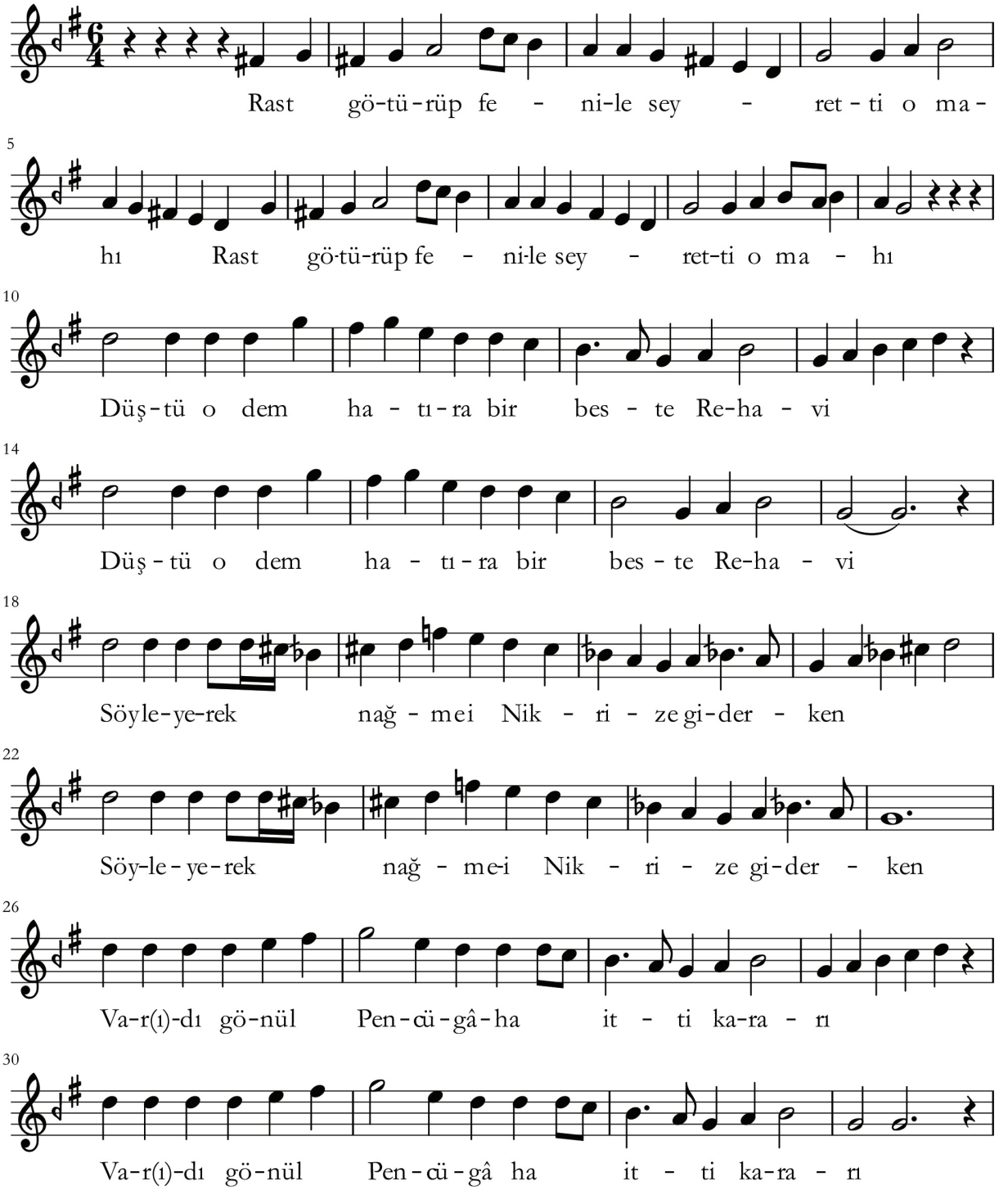
Σίμτι Νεχαβεντττὲν ϑλὶπ ὅλ μαχὶ τάμπι.
Μπὶρ γκετζὲ ἀγουζὲ ἀνὶ τζεκτοὺ Νιουχιουφτέ.
Ἄχ, βαχητὶ Σεμπαγιὰ βαρατζὰχ σαρδὶ μιάνιδιρ δεὶ, γκιϊνοὺ
[τζαρὲ νιττί.
Τζαργκιὰχ ὀκουντοὺ ἄσλι δεϊλὲν νέϊ χέμαν τουτοὺ Δ̈ου-
[γκιάχι.
Σαΐδὶ Χουσεϊνὶ ταμὰμ ναγμέϊ μπὶρ μπίρ. (δίς).
Ἐϊλεγὲδζὲχ σαζδὲ ἰδζράϊ Χισάρι.
Ἄχ ὀλδοὺ Μουχαγὲρ, ὃ γκιουζὲλ μπασλαδὶ τζέβρε, (δίς).
Πιουσελὶχ ἰτζοὺν ἰδεδζὲχ γκιζλὶ νιγιάζι,
Γκιόγια Χιτζαζὰ βαραδζὰχ παγινὲ δ̈ιουστού, ὄφ, (δίς)
Ἰττὶ ὃ Σεχνὰζ ἰλὲ μπὶρ κερὲ νιγκιάχι, (δίς)
Ῥαχάτουλ Ἐρβὰχ ἰλὲ κηλδὶ μπανὰ ἰζέτ, γιὰρ μπανὰ ἰζέτ.
Μπὶρ κερὲ κοϊβέρμεδιν ὅλ Μπεστενιγκιάρι, ὅλ Μπεστενι-
[γκιάρι.
Σέφκι Ἀράχ λε βίριουπεν νάγμε μερεβνάχ, (δίς).
Ἐβὶτζ ἰλὲ ἰττὶ γκιονιοὺλ ταμὰμ μακάμι,
Ἀντὲ δουροὺπ ἐϊλεδὶ Μαχούρι ταμάσα, γιὰρ ἔϊ ταμάσα.

Rast götürüp fenile seyr itti o mahı,
Düştü o dem hatıra bir beste Rahavi,
Söyleyerek nağme-i Niğrize giderken,
Varıdı gönül Pencügâha itti kararı,
Ande durup eyledi Mahurı tamaşa,
yar ey tamaşa,
Düm teredilla ile gösterdi Nevayı,
yar ey Nevayı,
Şevkile Uşşaka varup bu dil-i mecum, of,
Eyledi tanburile bir nağme Beyati, of.
Sonra Nişabure kadem bastı o yerde,
Şimdi Nehaventten alıp ol mah-i tabı.
Bir gece aguze anı çektü Nühüfte.
Ah, vakt-i Sebaya varacak sardı miyanıdır deyi,
göynü çare nitti.
Çargâh okundu aslı deyilen ney heman
tuttu Dügâhı.
Saydı Hüseyni tamam nağmeyi bir bir
Eyleyecek sazde icra-yı Hisarı
Ah oldu Muhayyer, o güzel başladı cevre,
Buselik içün idecek gizli niyazı
Gôya Hicaza varacak payine düştü, of,
İtti o Şehnaz ile bir kere nigâhı,
Rahatülervah ile kıldı bana izzet,
yar bana izzet.
Bir kere koyvermedin ol Bestenigârı,
ol Bestenigârı.
Şevk-i Arakla virüben nağmeme revnak,
Eviç ile itti gönül tamam makamı,
Ande durup eyledi Mahurı tamaşa,
yar ey tamaşa.

Makamlar Semaisi*

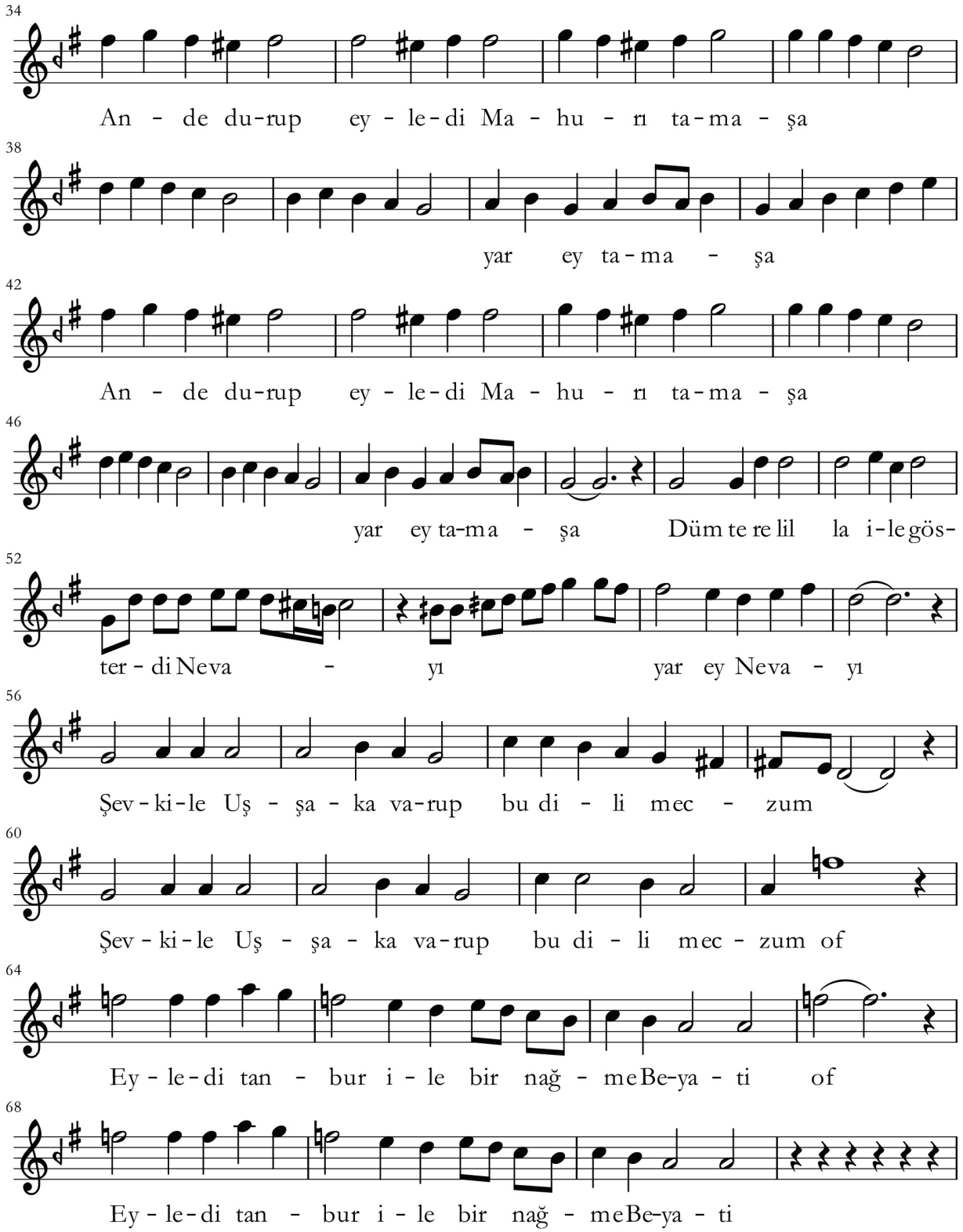
Usul: Yürük semai

Rast götürüp fen[d]ile seyretti hümâyı

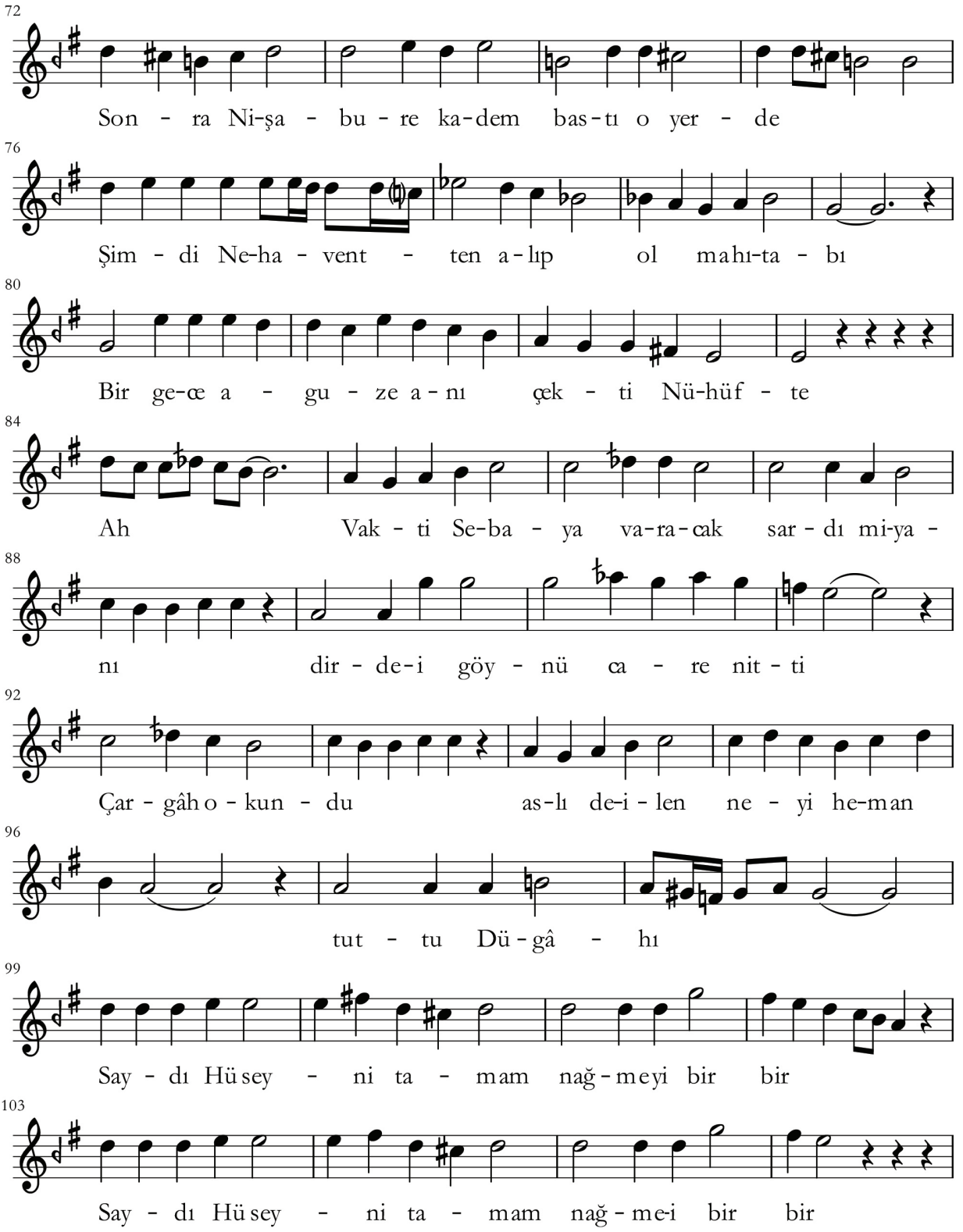


* Bizans notasından çeviren Rıdvan Aydınlı.

Makamlar Semaisi "Rast götürüp fen[d] ile seyretti hümâyı"

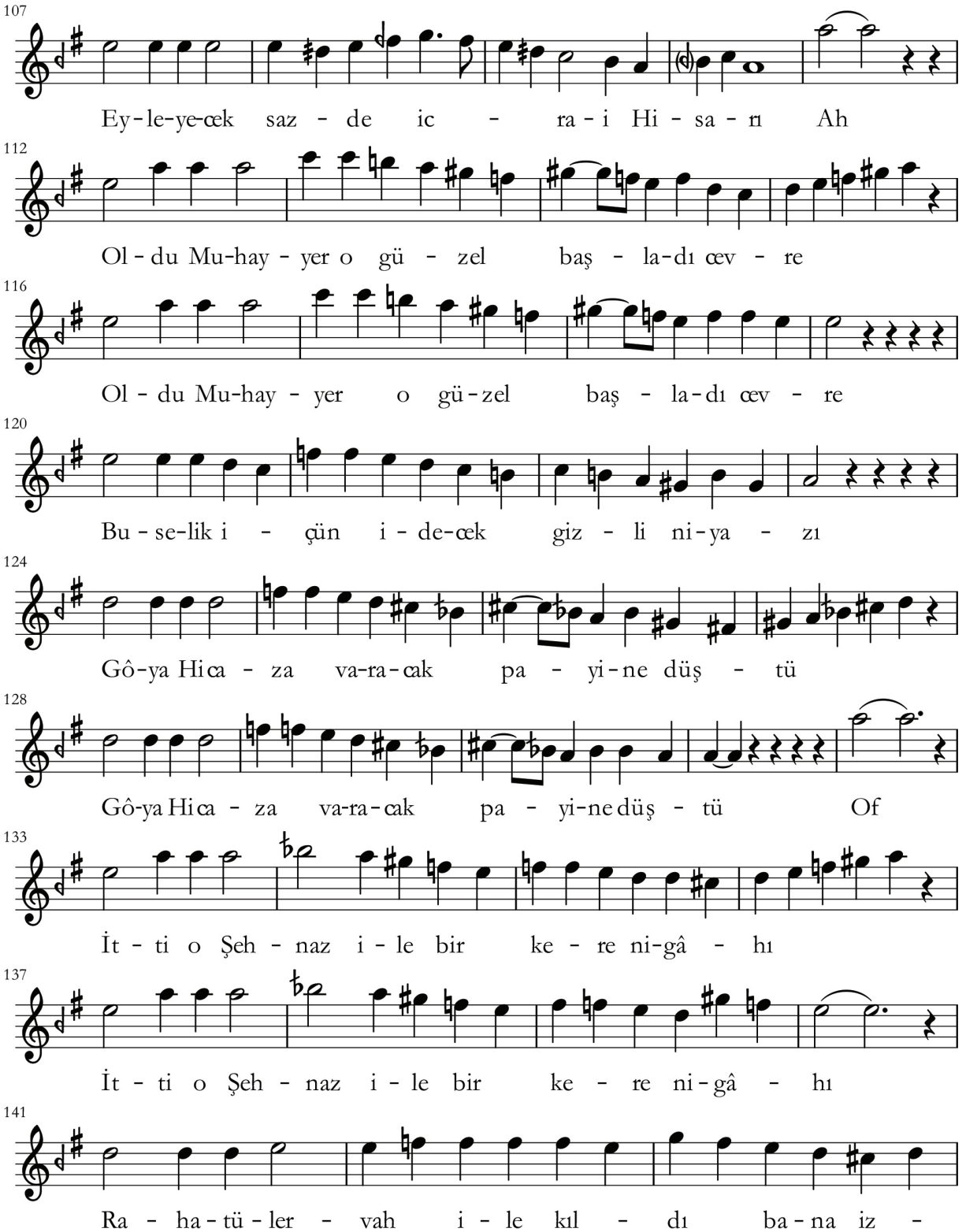


Makamlar Semaisi "Rast götürüp fen[d] ile seyretti hümâyı"

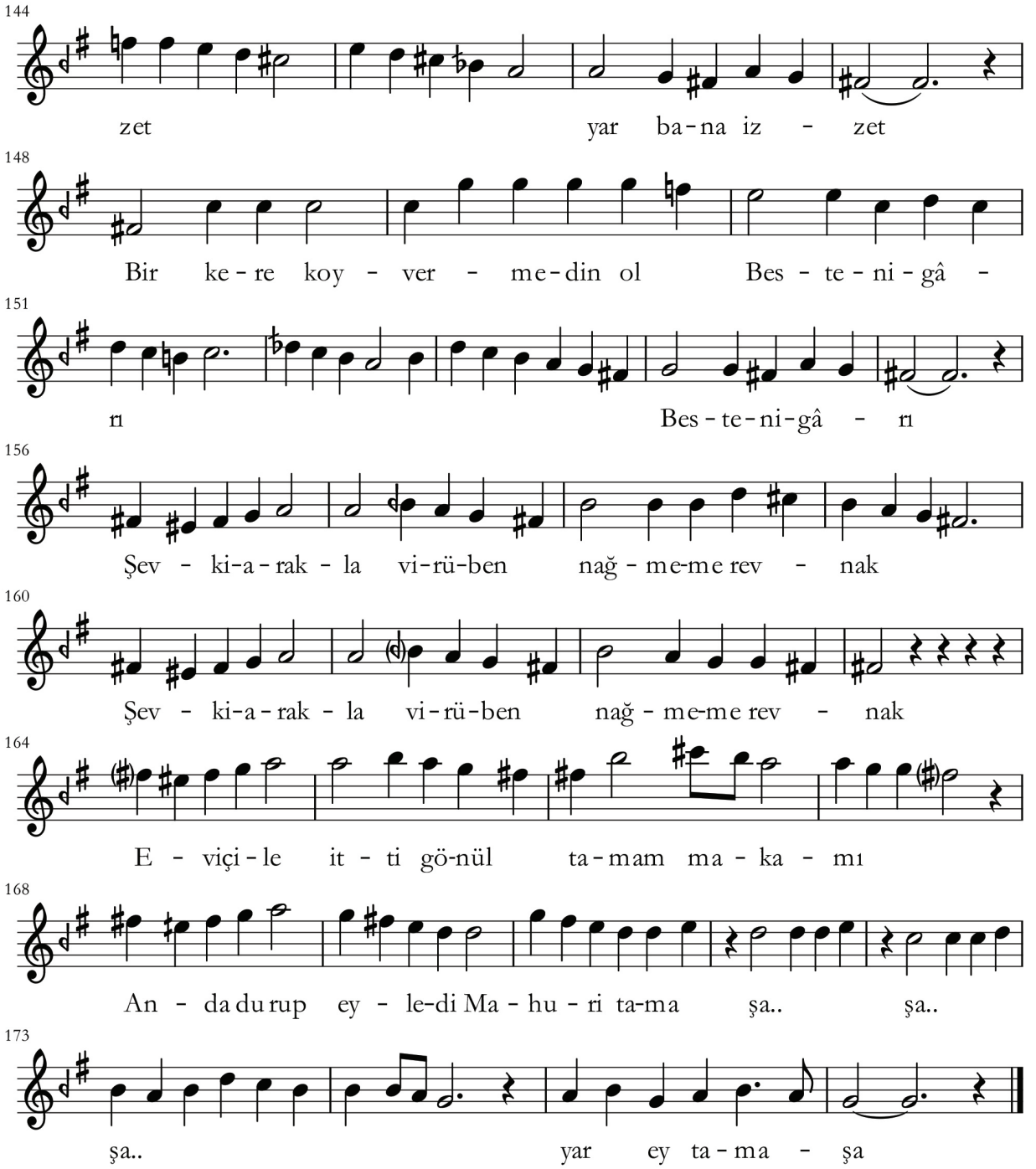


- 4 -

Makamlar Semaisi "Rast götürüp fen[d] ile seyretti hümâyı"



- 5 -
Makamlar Semaisi "Rast götürüp fen[d] ile seyretti hümâyı"

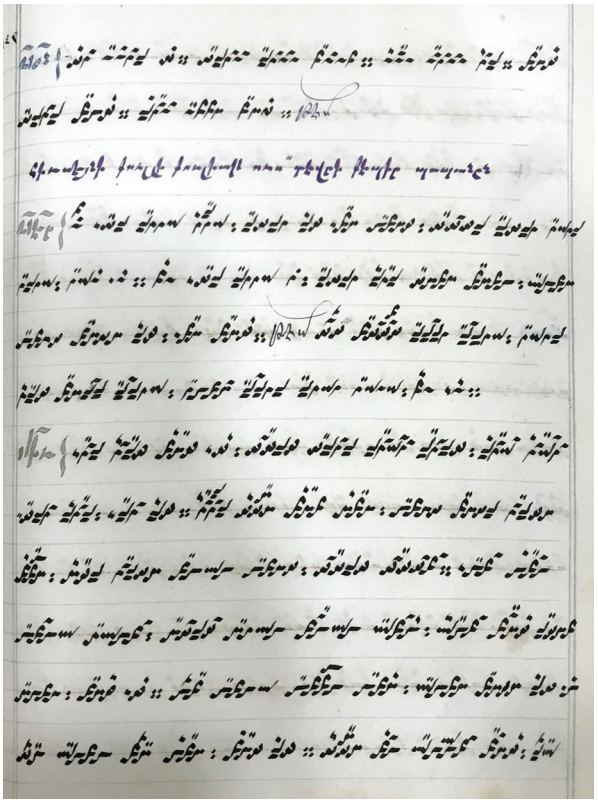


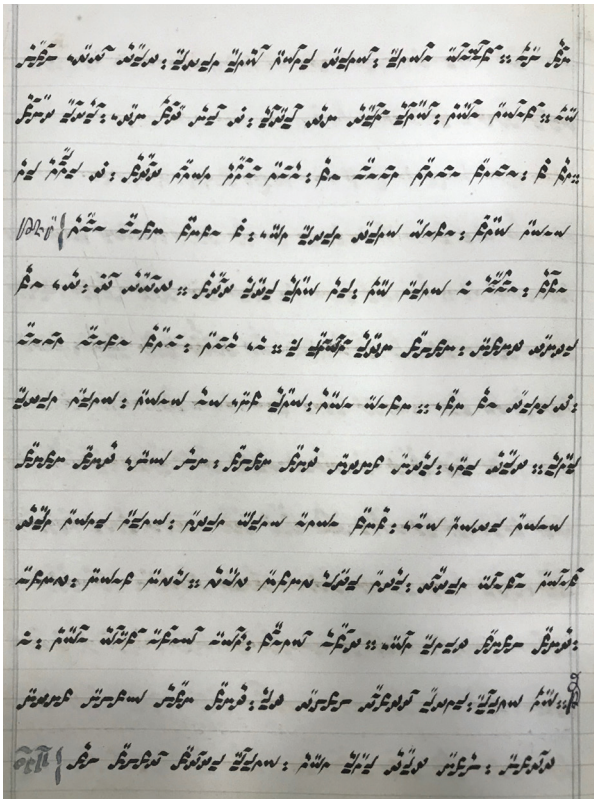
Sayfa 200'deki dipnot: "Elimizdeki bu ders ismi meçhul bir Mevlana (Mevlevî) dedesinin şiiridir."

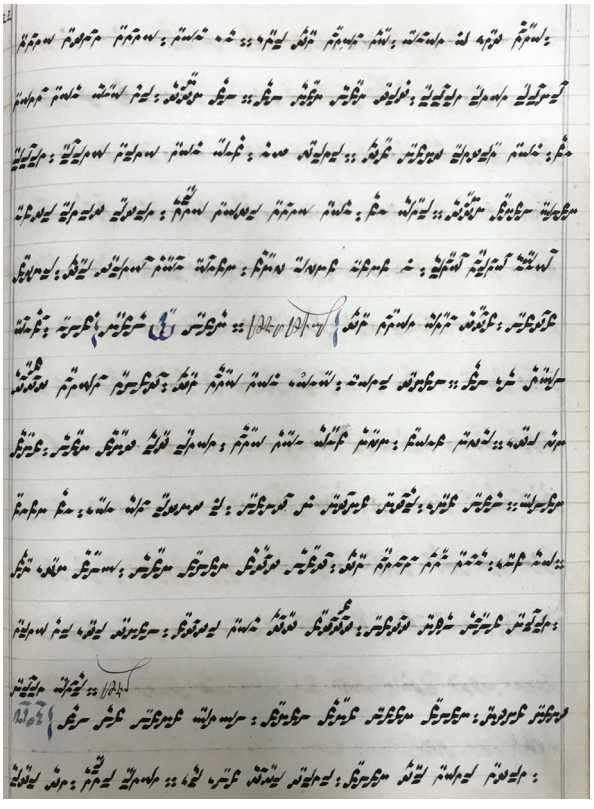
Notanın kontrol ve edisyonu için Panagotis Neochoritis'e teşekkürler.

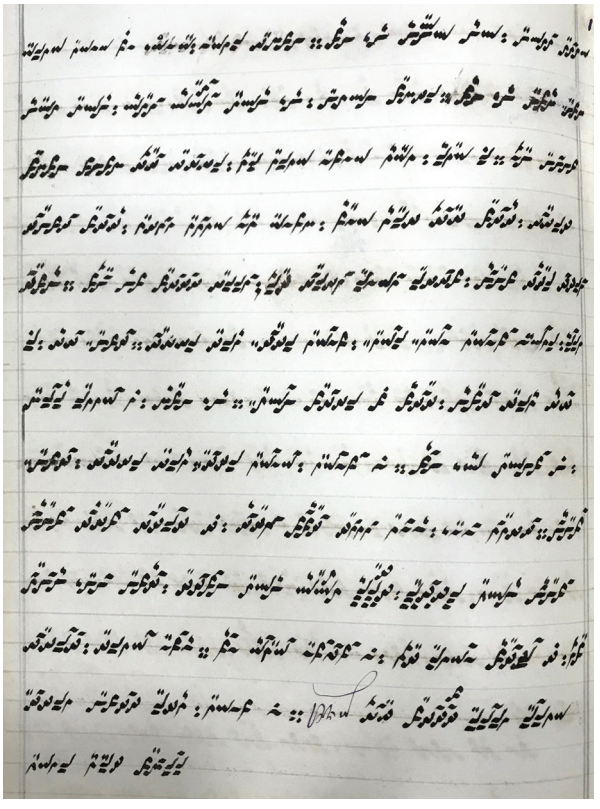
Kaynak: Μεθοδική Διδασκαλία Ελληνικής Μουσικής, Κηλτζανίδης, Προυσσαεως Π.Γ.

Hüseyni Külli Külliyat (Hamparsum Notası)



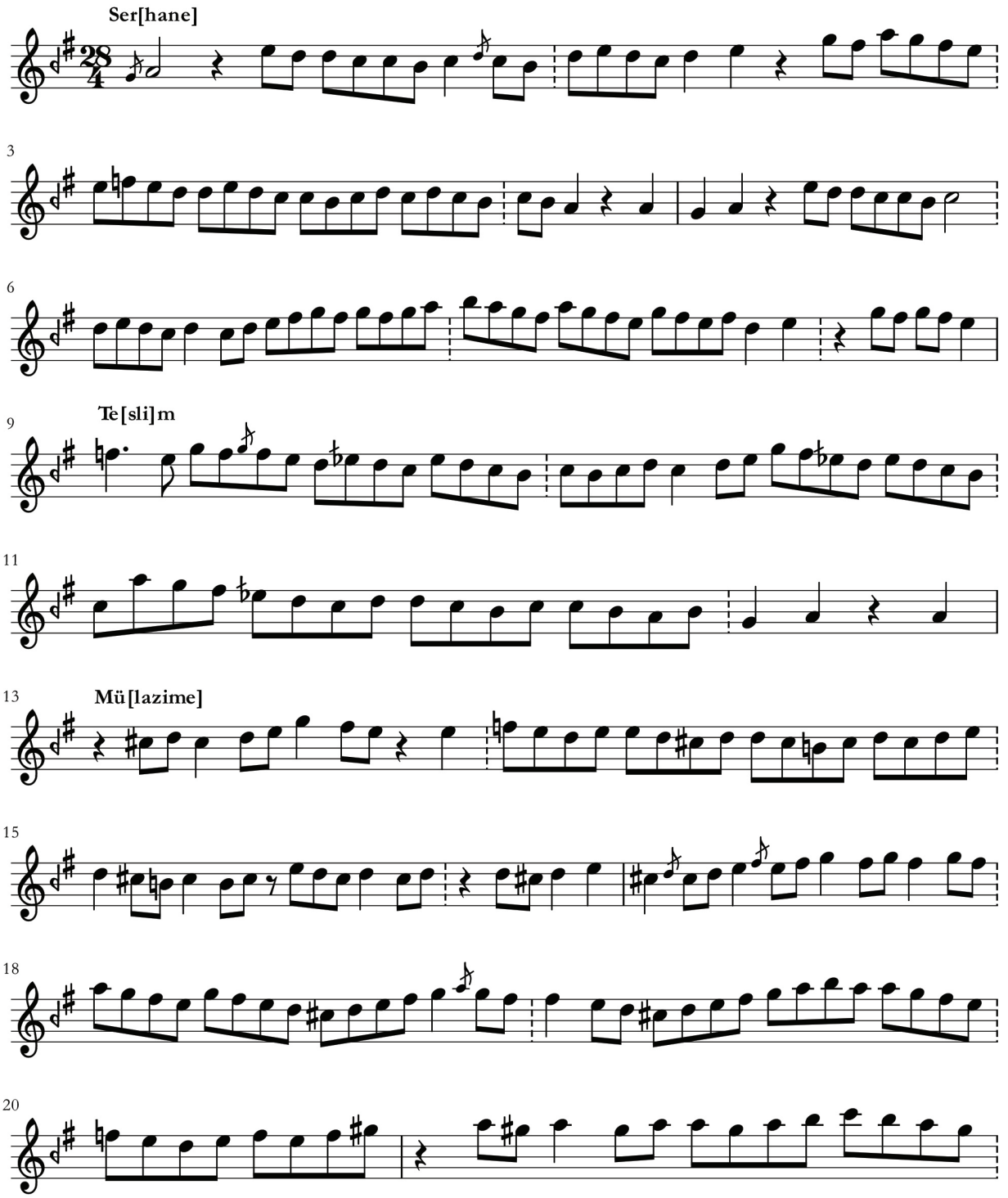






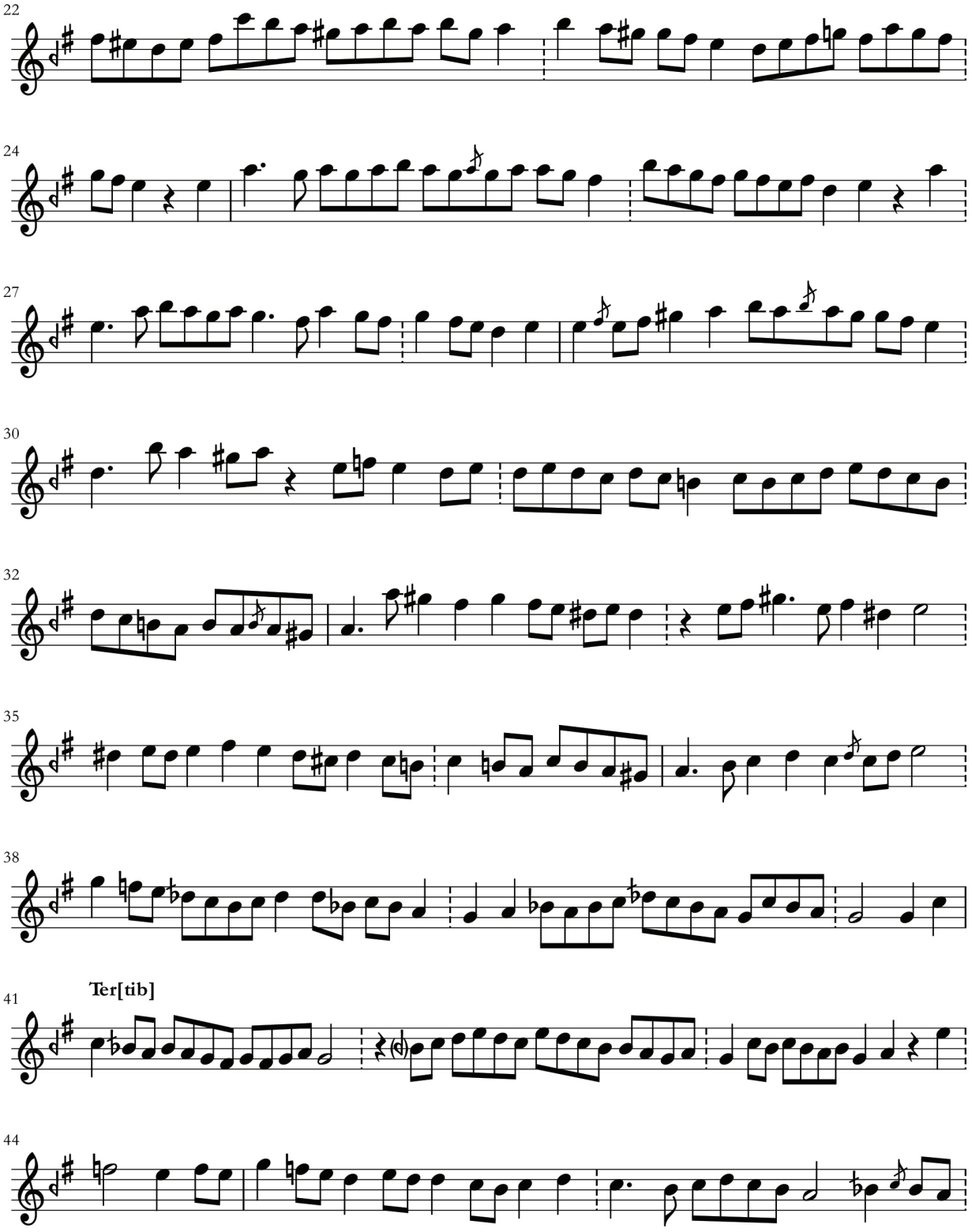
Hüseyni Külli Külliyat*

Us[ulü] Devrikebir / Babanın

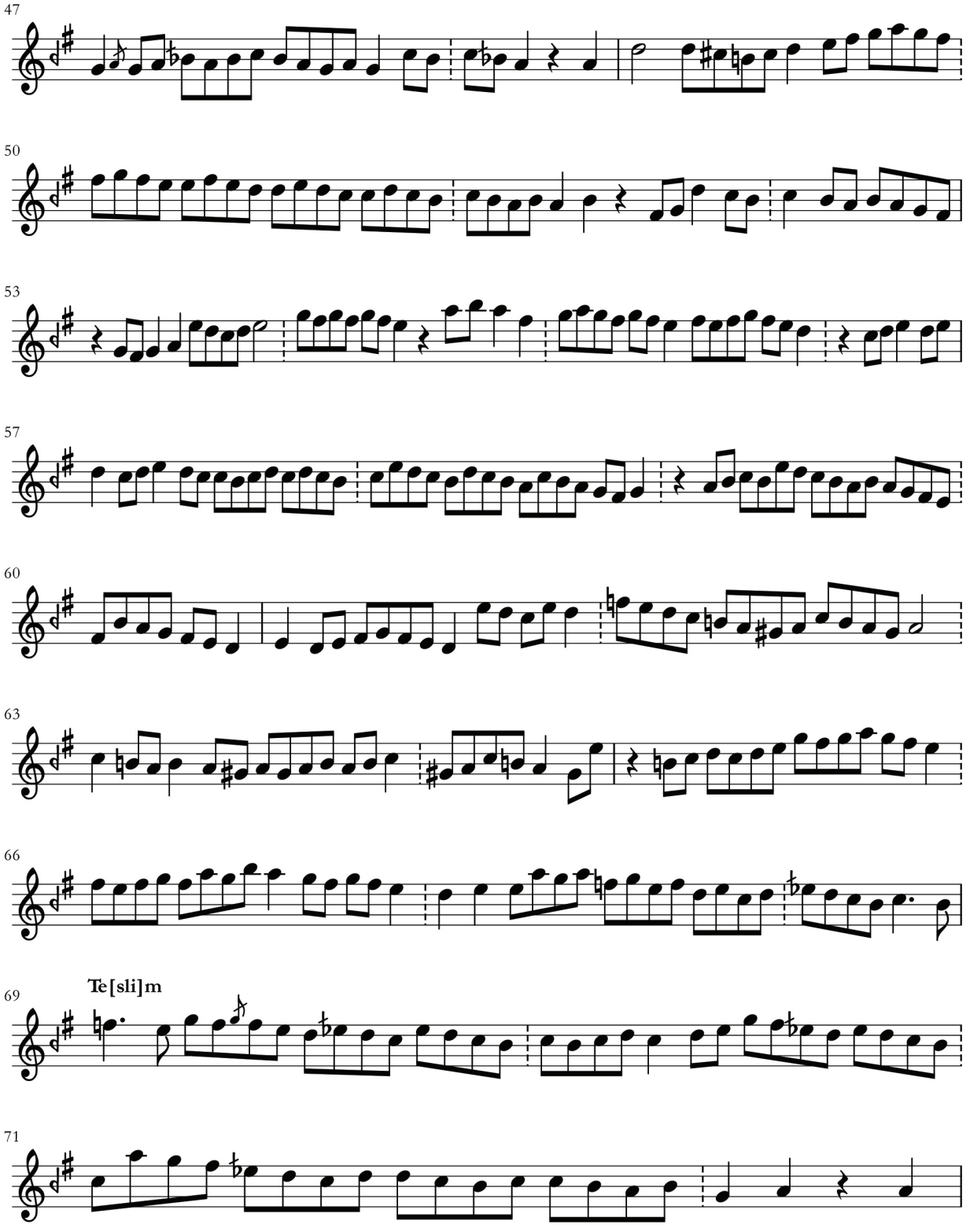


* Hamparsum notasından çeviren Mine Yener.

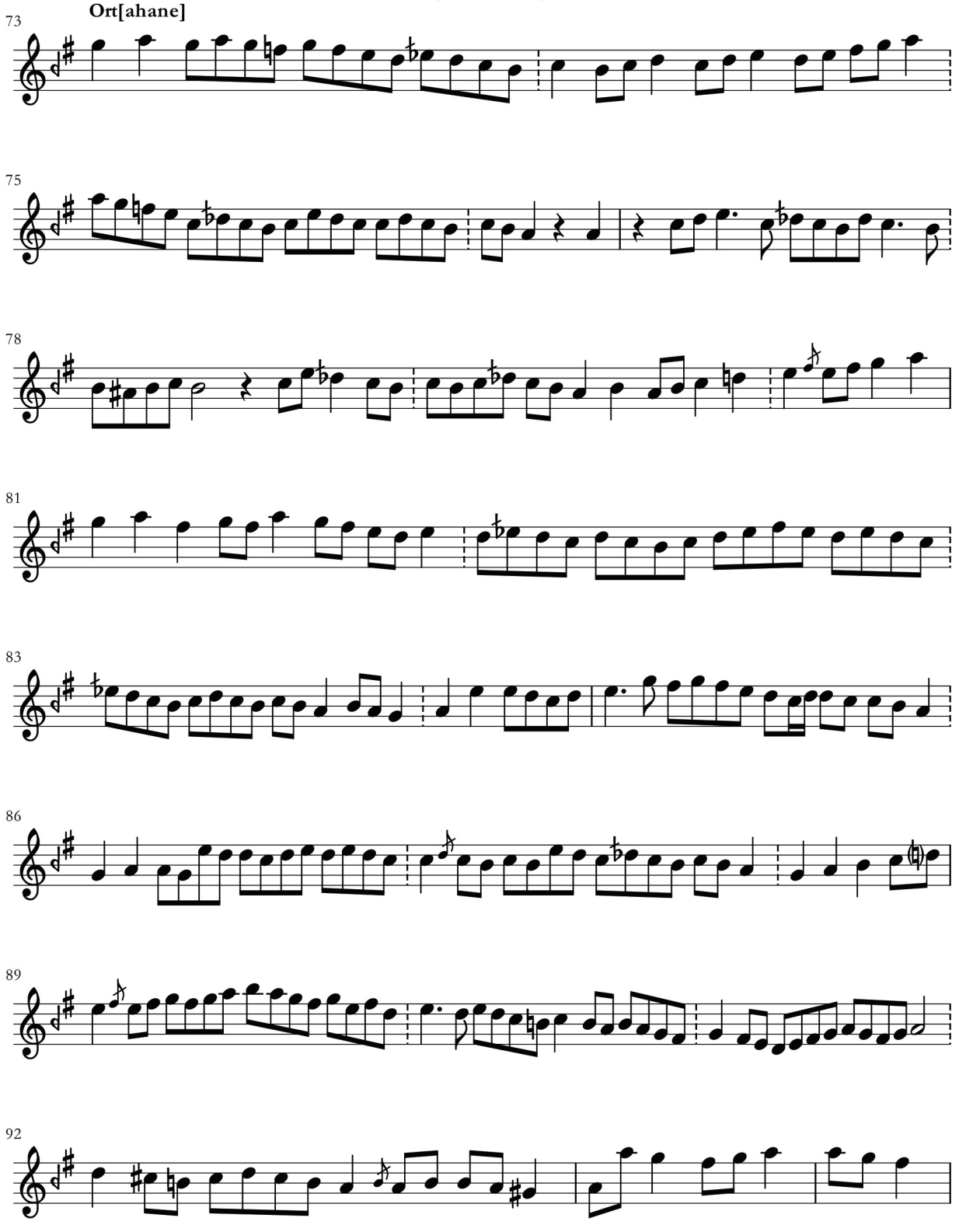
- 2 -
Hüseyni Külli Külliyat



- 3 -
Hüseyni Külli Külliyat

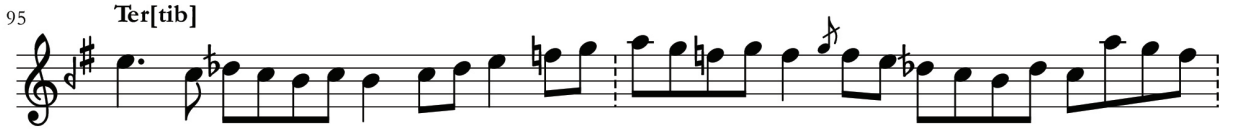


Ort[ahane]

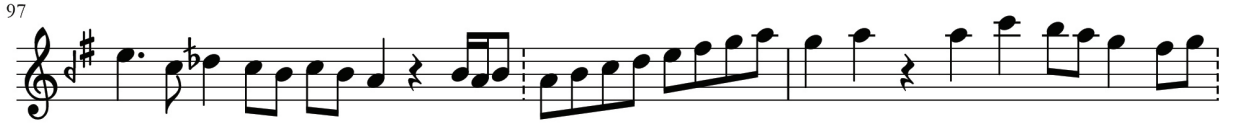


- 5 -
Hüseyni Külli Külliyat

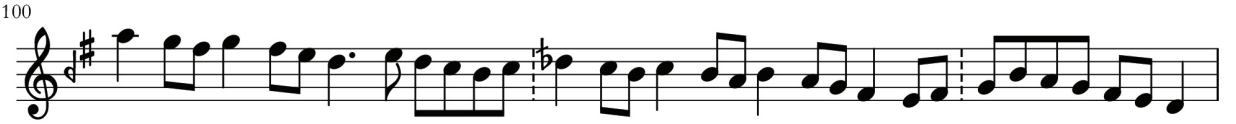
95 **Ter[tib]**



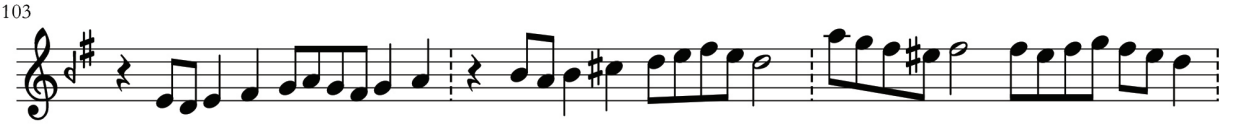
97



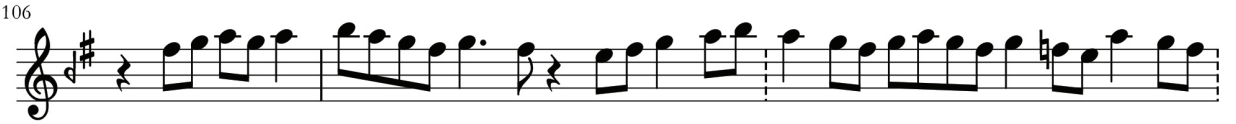
100



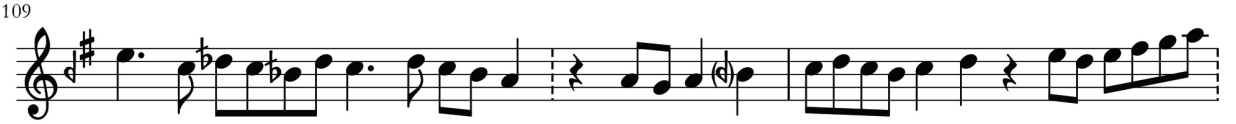
103



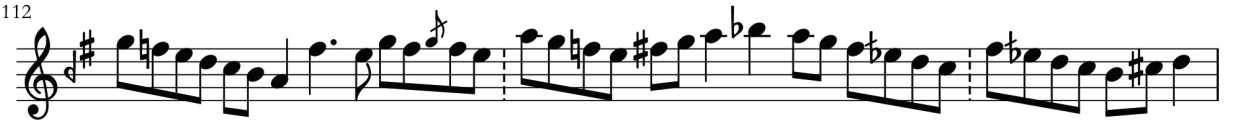
106



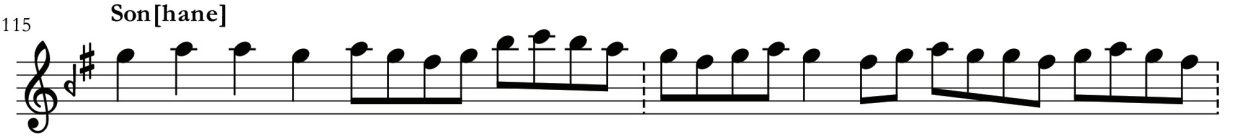
109



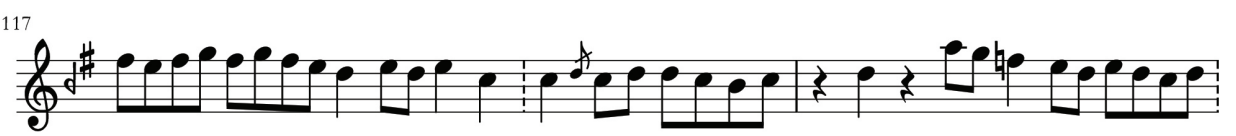
112



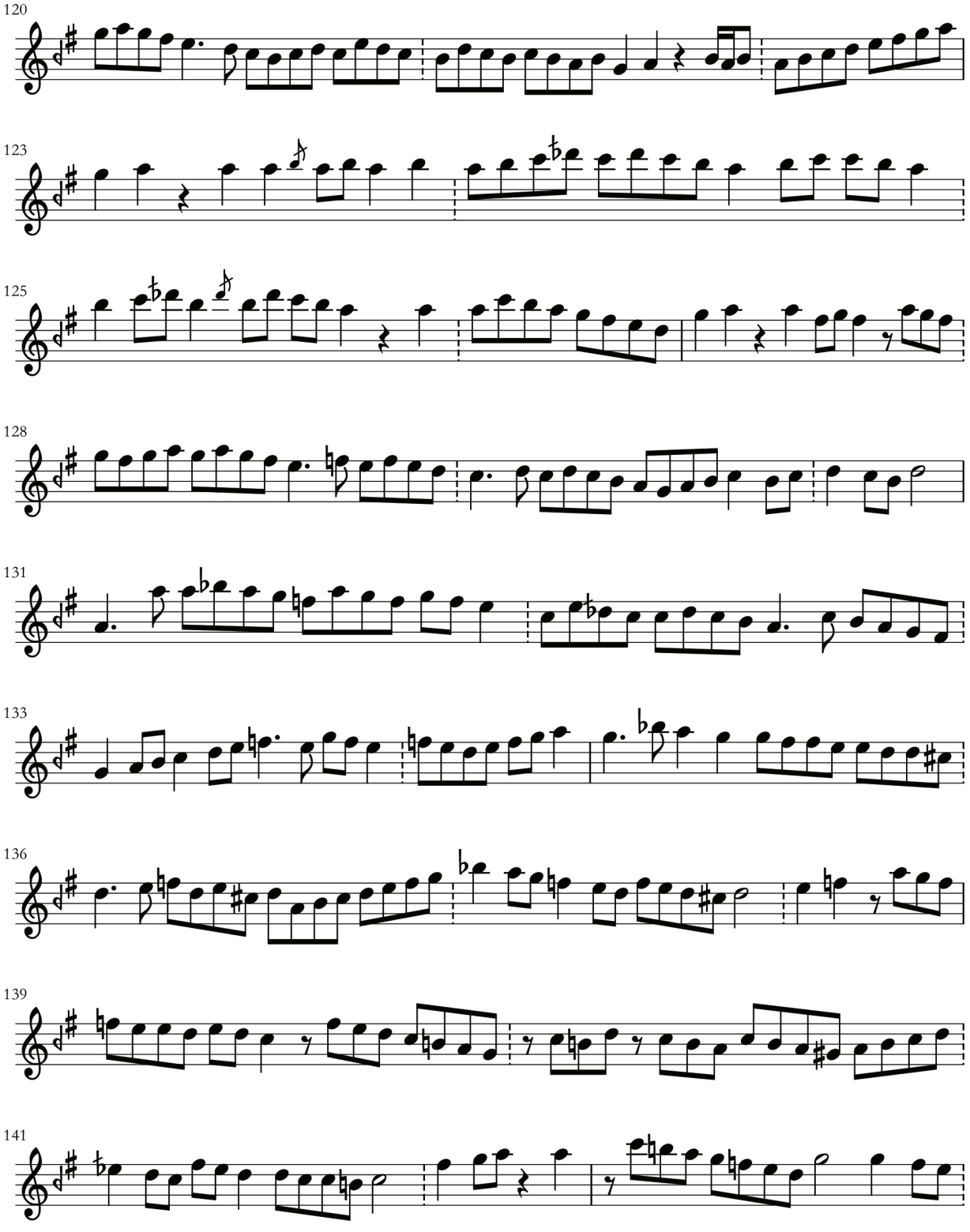
115 **Son[hane]**



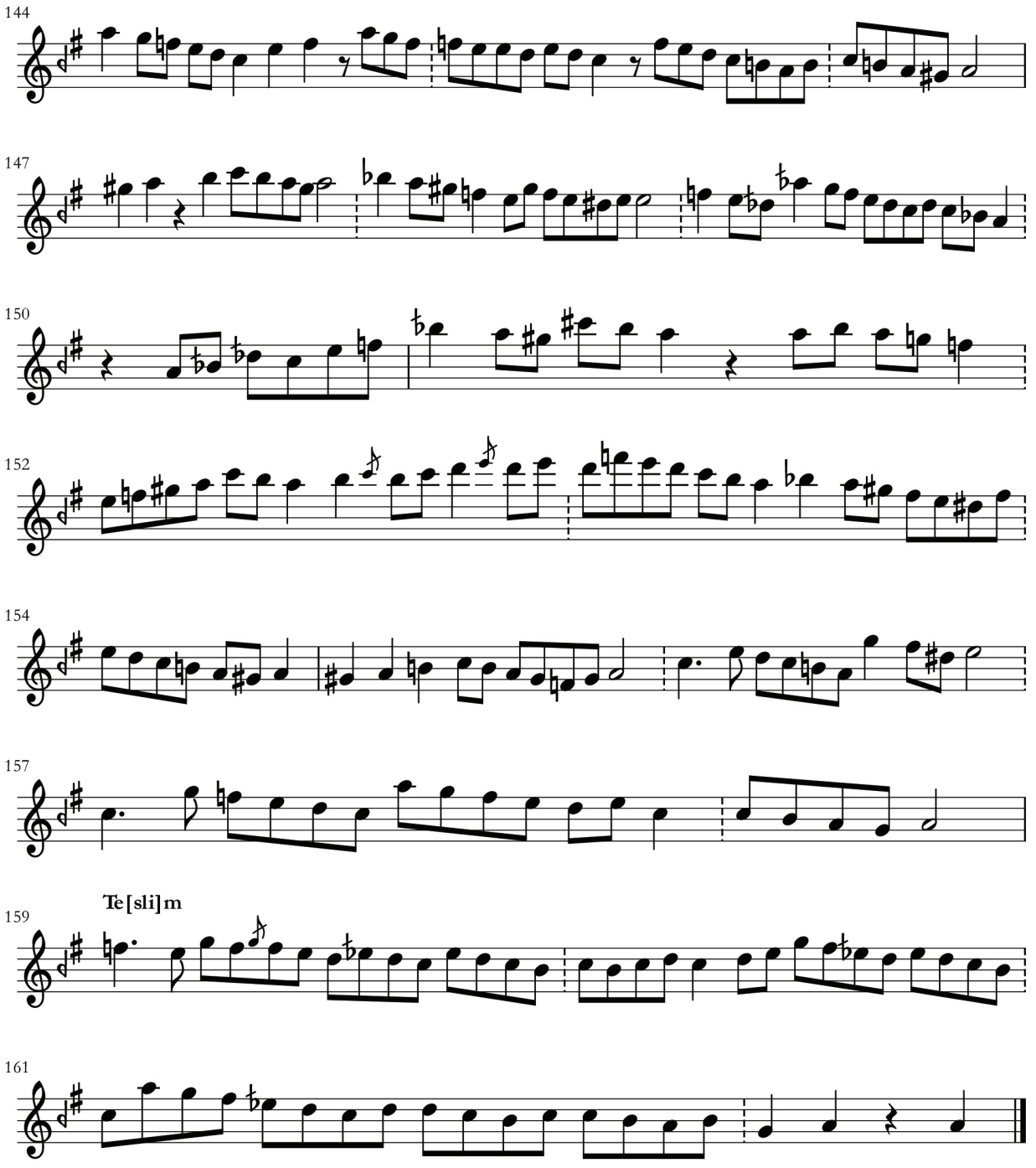
117



- 6 -
Hüseyni Külli Külliyat



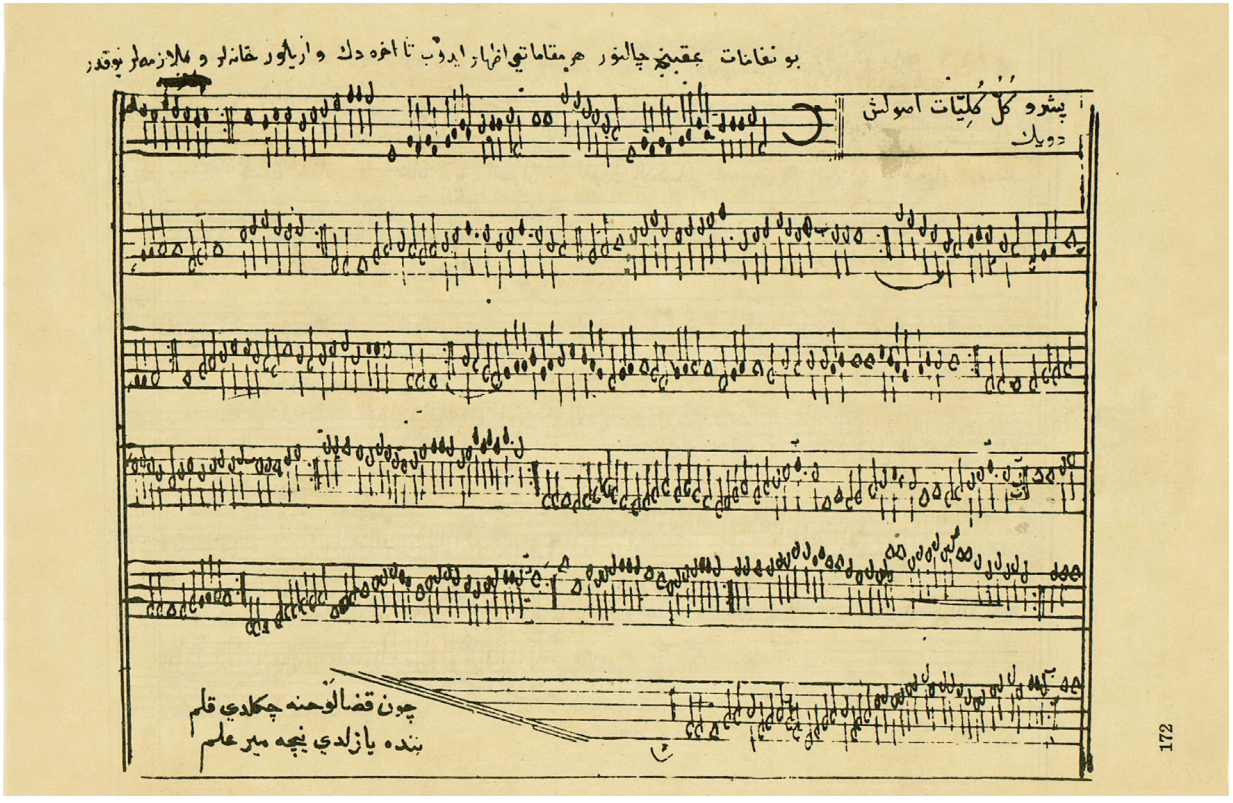
- 7 -
Hüseyni Külli Külliyat



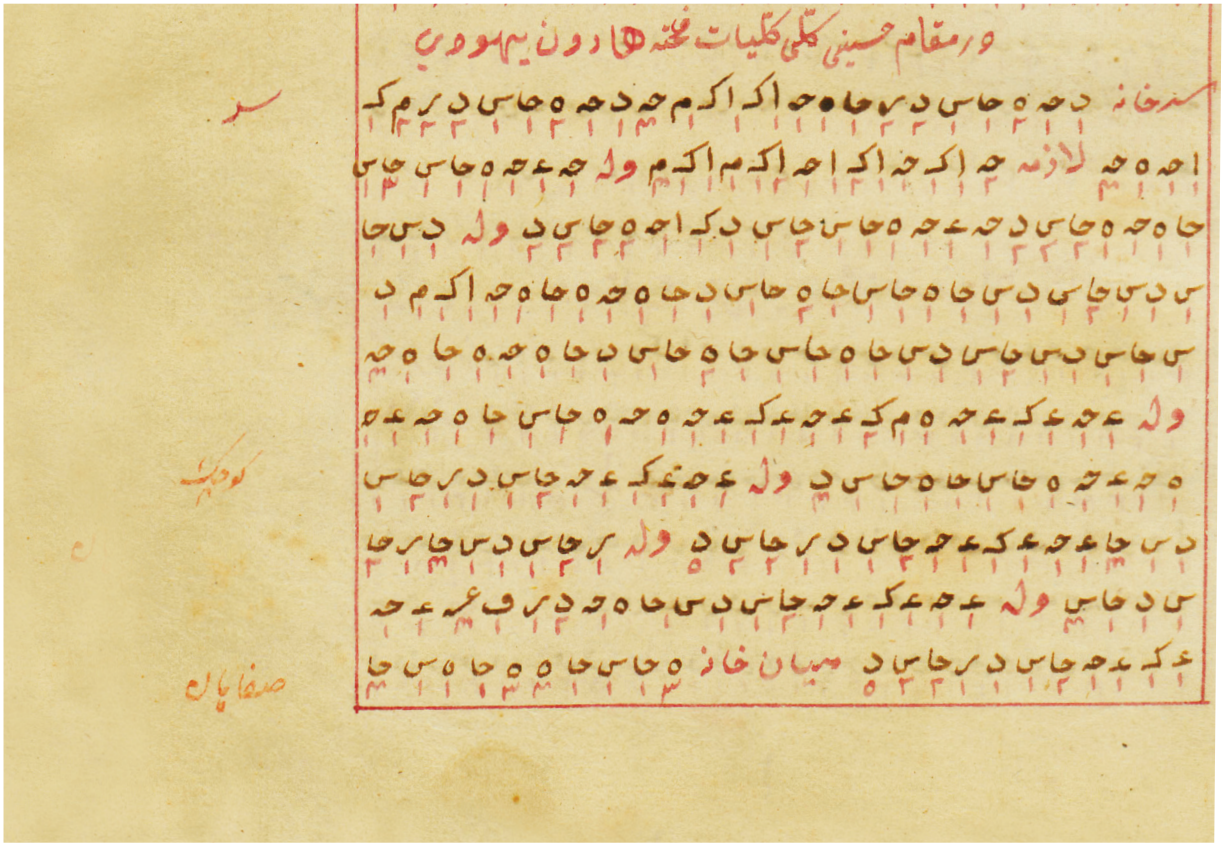
Eserin ana başlığı ve bölüm başlıkları Surp Takavor Ermeni Kilisesi Kıdemli Pederi Krikor Damadyan tarafından çevrilmiştir.

92. ve 94. ölçüler arasında usule dâhil olmayan bölüm, eserin aslına göre yazılmıştır.

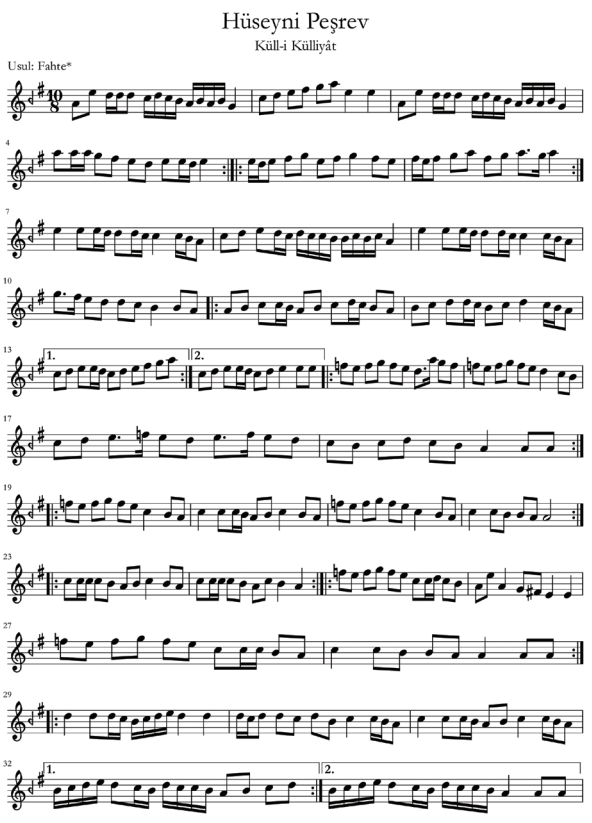
Kaynak: Mandoli Artin'in Hamparsum Defteri, Surp Takavor Ermeni Kilisesi



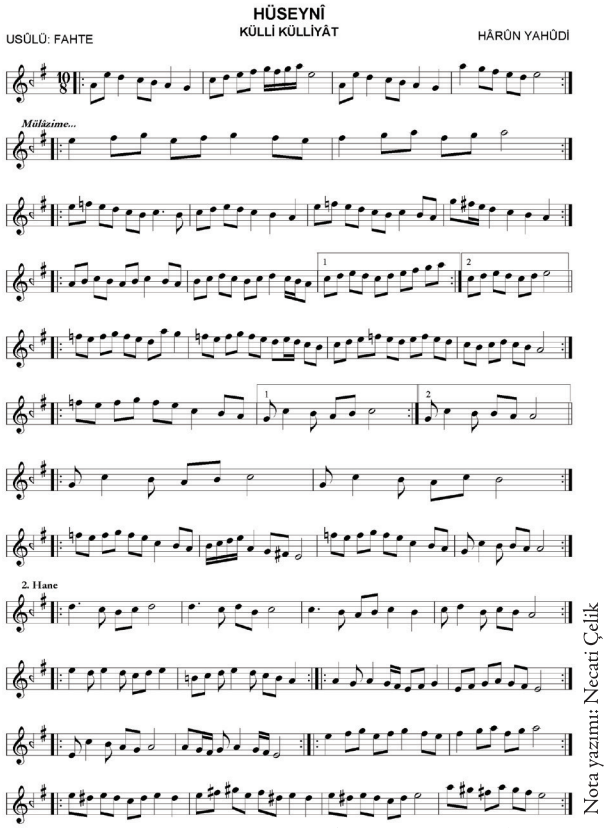
Peşrev-i küll-i külliyat usuleş düyek (Ali Ufkî, *Mecmua-i Saz ü Söz*)



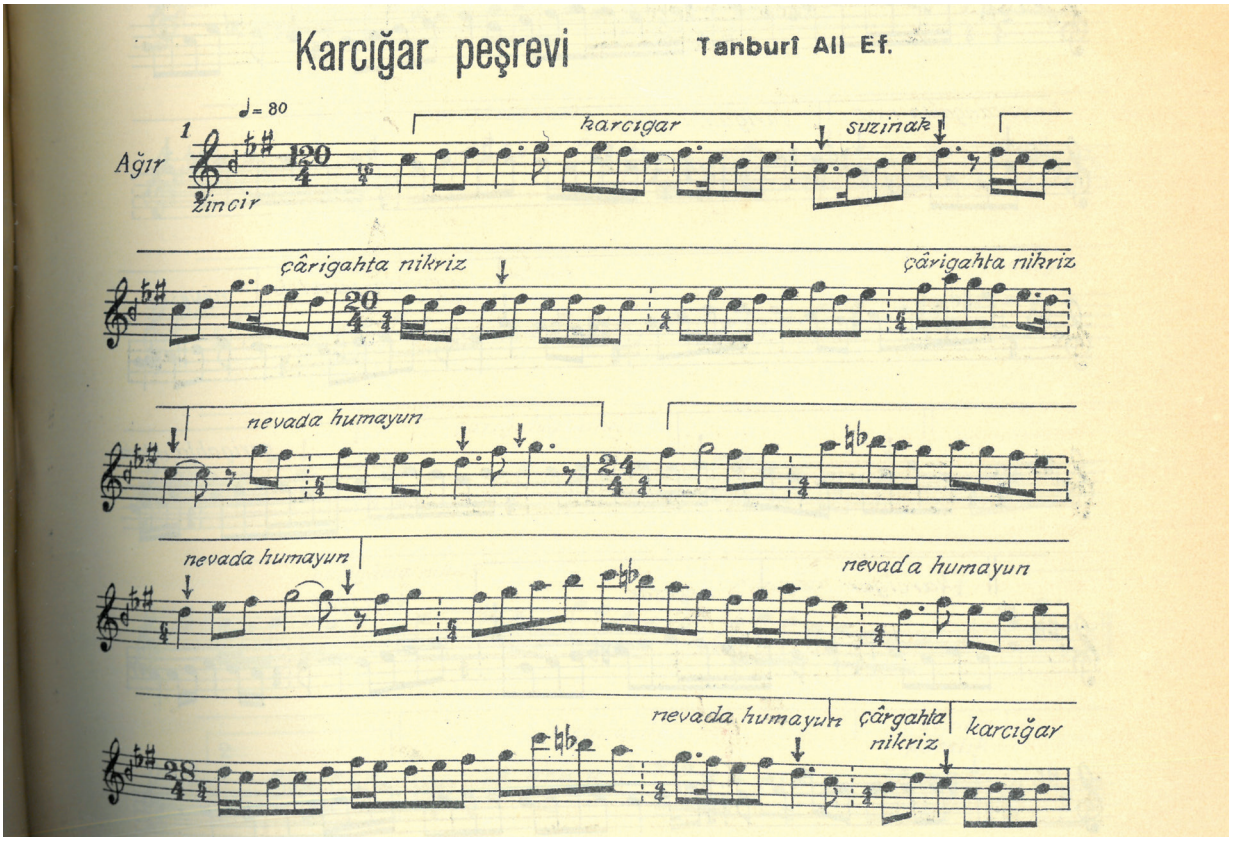
Der makam-ı hüseynî küll-i külliyat fahte Harun Yahudi (*Kantemiroğlu Edvarı*)



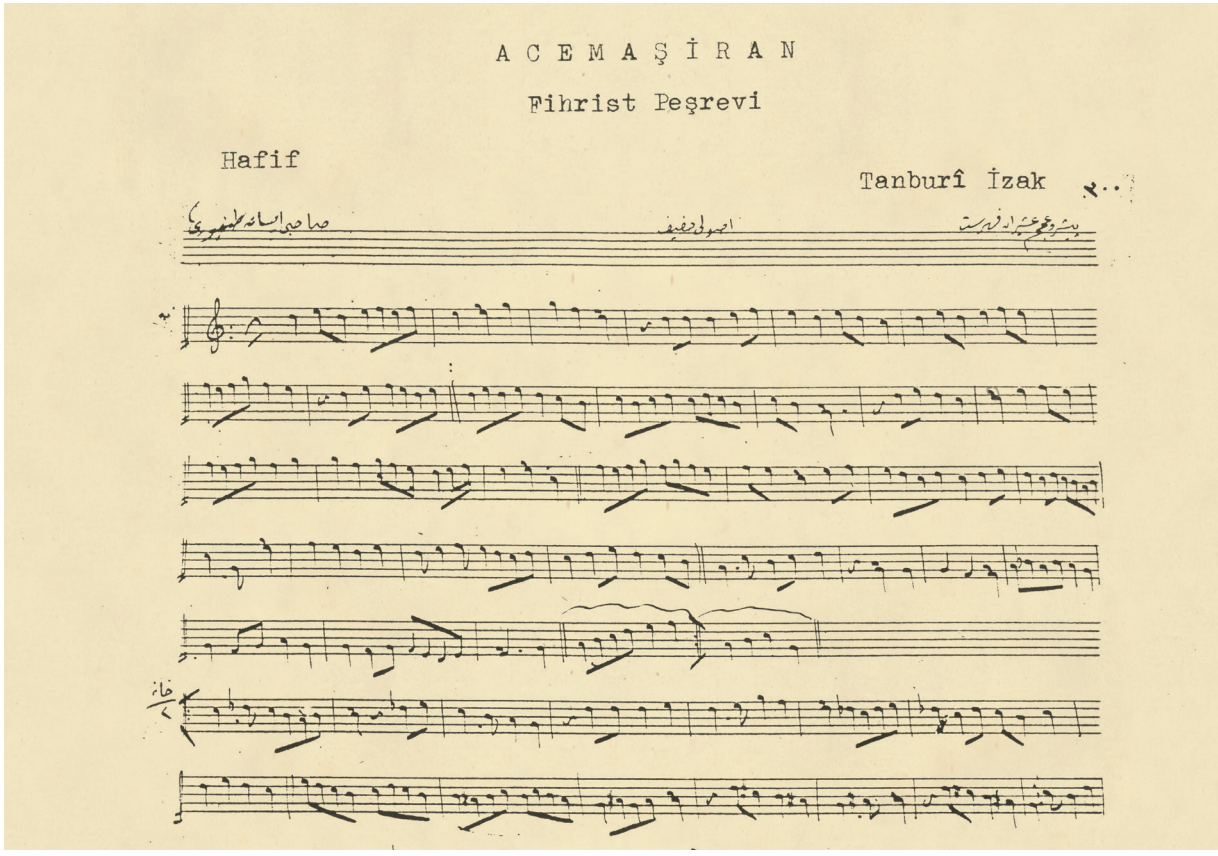
Peşrev-i küll-i külliyat (Ali Ufkî, *Mecmua-i Saz ü Söz*).

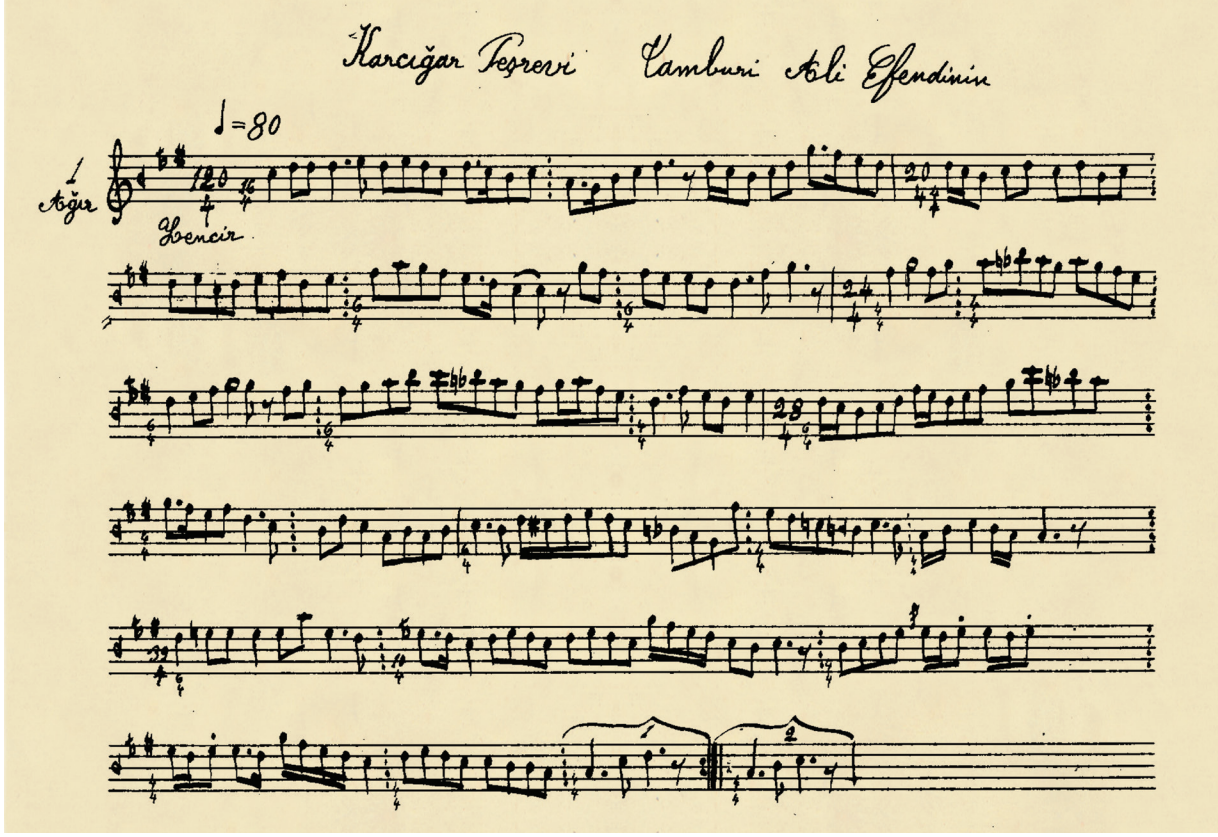


Hüseynî küll-i külliyat, Harun Yahudi (*Kantemiroğlu Edvarı*).



Suphi Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Musikisi*, c. III (İstanbul: Emel Basımevi, 1935), 5.





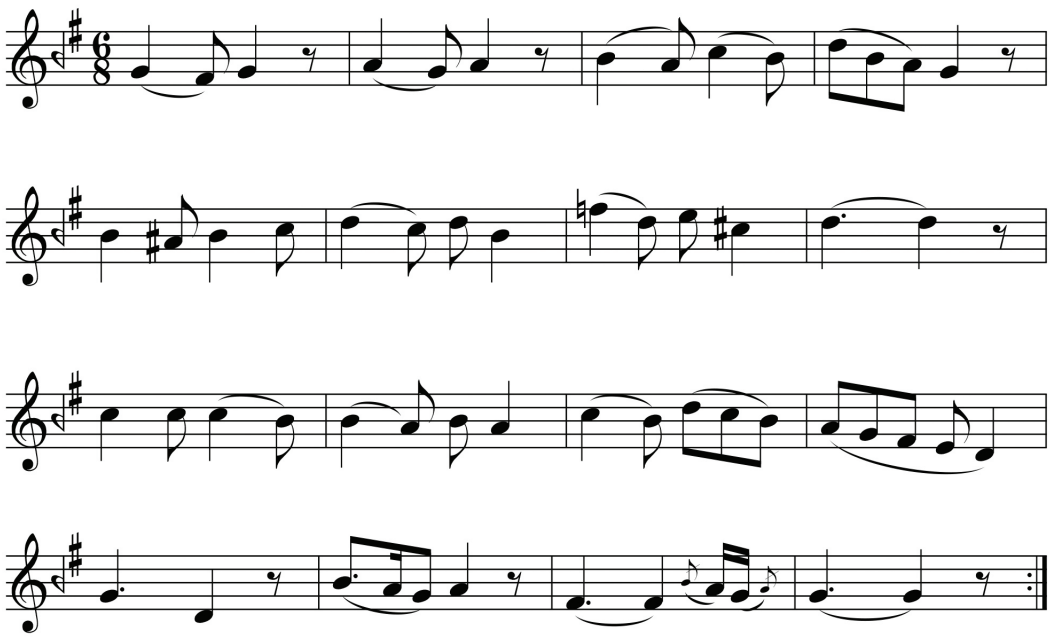
Sînekemanî Nuri Duyguer tarafından yazılan, İstanbul Konservatuvarının el yazısı notalarından.

SEYR-İ NÂTIK

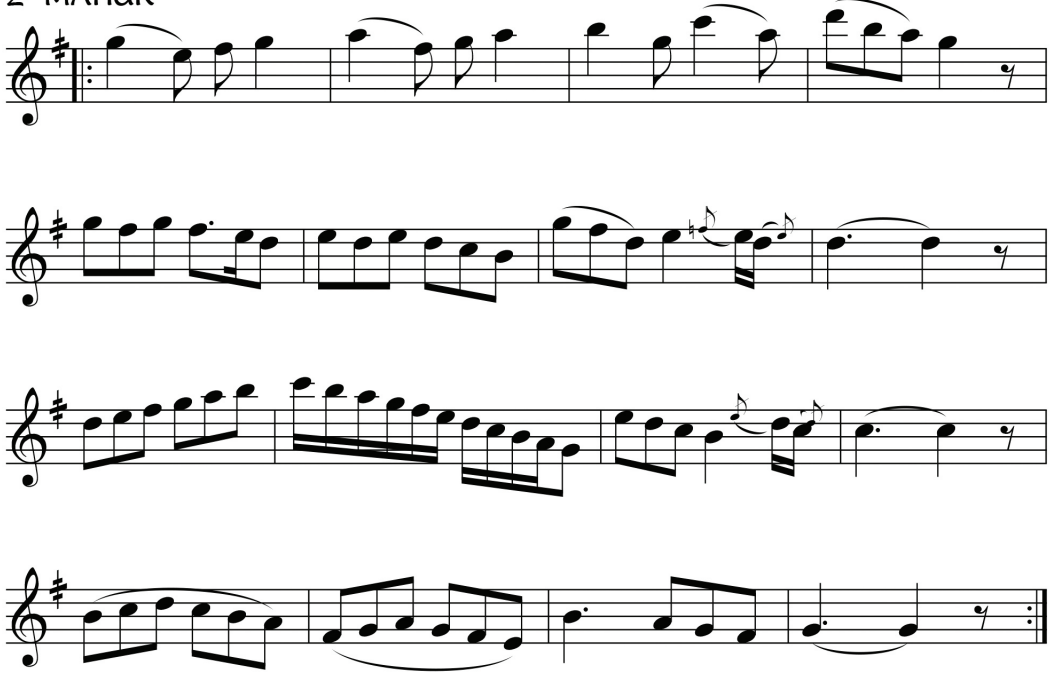
Yürüksemâî (♪=144)

1- RAST

Cinuçen Tanrıkorur

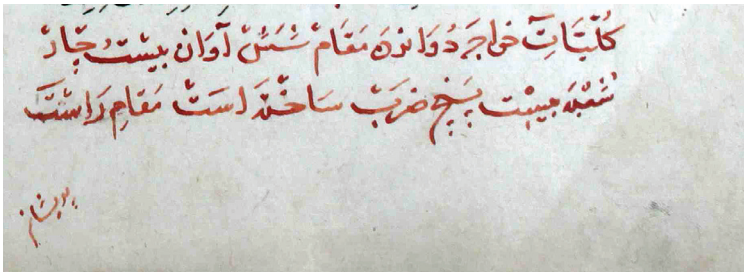


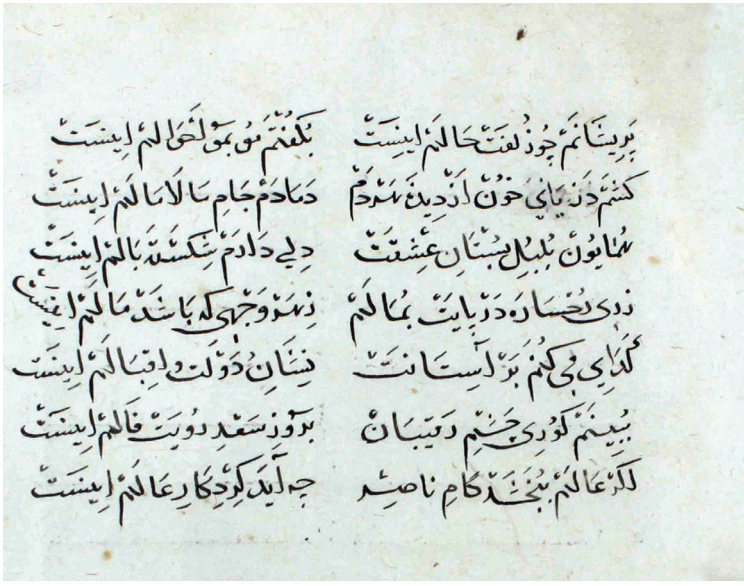
2- MÂHUR



1.7.1987, Konya/ Beste No: 177

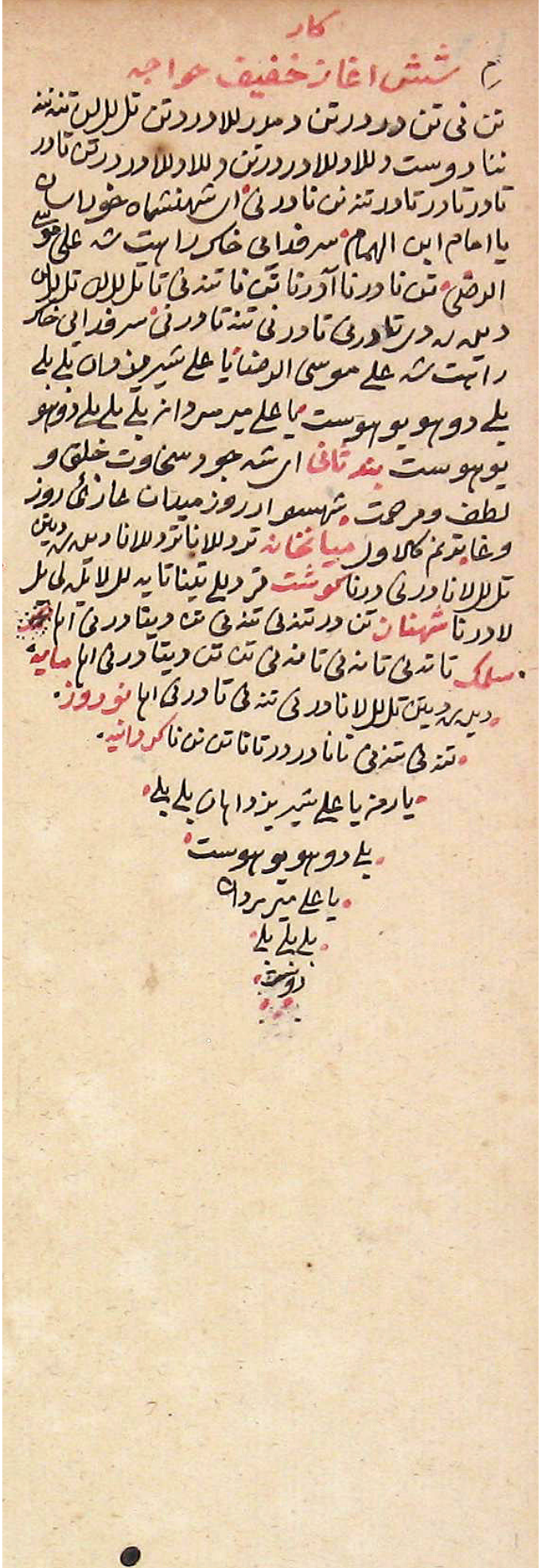
Güftelerde geçki örnekleri





"Külliyat-ı Hace
devanzdeh makam, şeş avaz, bist u çar şube,
bist u penç darb sahte est makam-ı rast"
(Nuruosmaniye Kütüphanesi, no. 3135/3652, v. 6b-7a)

Bu bölümde bir kısmı yayımlanan notaların tamamına **osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr** adresinin "Notalar" bölümünden ulaşabilirsiniz.

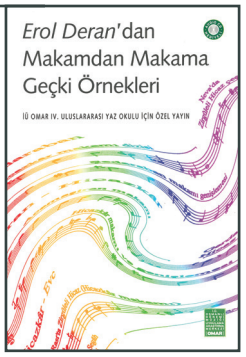


"Kâr-ı Şeş-âgaz, Hafif, Hâce"
(Millet Kütüphanesi, Ali Emirî Manzum Yazma no. 705, v. 131)

FAALİYET VE YAYINLAR

T.C. Kalkınma Bakanlığı destekli OMARŞİV projesi kapsamında Ömer Şahin Eren, Caner Can, Oray Yay ve Merve Utandı Kalkan göreve başlayarak İcra Heyetinde ney, kanun, ritim-saz ve ses icracılıkları yanı sıra projedeki diğer akademik görevleri üstlenmişlerdir. Arkadaşlarımıza hoş geldiniz diyoruz.

EROL DERAN'DAN MAKAMDAN MAKAMA GEÇKİ ÖRNEKLERİ



Usta kanunî Erol Deran'ın makamdan makama geçki örneklerini içeren, OMAR tarafından hazırlanıp Pan Yayınları'nca basılan bu kitap ve CD, 186 adet geçkinin kanunla yapılmış ses kaydı ile bu geçkilerin nota hâlinde ifadelerini ve tariflerini içeriyor. İlk baskısı OMAR IV. Uluslararası Yaz Okulu için hazırlanmış olan bu kitap ve CD'nin genişletilmiş ikinci baskısı yine Pan Yayınları'nca yapılacaktır.

DARÜLELHAN VE SONRASI TAŞ PLAKLAR

Darülelhan ve sonrasından günümüze kalan ve bir kısmı daha önce "Sırlanmış Sesler" adıyla 4 CD ve kitapçık olarak yayımlanan kayıtlar yine titizlikle dijital ortama aktarılıp OMAR'ın web sitesi aracılığıyla dinleyicilerin istifadesine sunuldu. Beste, dinî eserler, gazel ve taksimler, şarkı, Mevlevî ayinleri, kâr, peşrev, ağır semai, saz semaisi, yürük semai, halk müziği derleme ve kayıtları başlıklarıyla sunulan eserlere **osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr** adresinden ulaşılabilir.



KADÎM KAYNAKLARDAN BUGÜNE OSMANLI MÜZİĞİNDE KÜLLİYAT VE FİHRİSTLER

Geçki temasının kadîm müziğimizde izlenebildiği formlar olan külliyat ve fihristler, bu CD'nin repertuvarını oluşturuyor. Geçkinin nota üzerinde izlenebileceği en eski kaynaklar olan Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Hamparsum'un nota koleksiyonları sayesinde günümüze kadar ulaşabilen bu eserleri OMAR IV. Uluslararası Yaz Okulu'nda ders veren sanatçılar Murat Aydemir (tanbur), Necati Çelik (ud), Hasan Esen (klasik kemençe), M. Sadreddin Özçimi (ney), M. İhsan Özer (kanun), Fahrettin Yarkın (bendir-daire) seslendirdi.

İSLAM ÜLKELERİ REKTÖRLERİ FORUMU KONSERİ - 26 TEMMUZ 2017

25-26 Temmuz 2017 tarihlerinde Cumhurbaşkanlığı Külliyesi'nde gerçekleştirilmiş olan İslam Ülkeleri Rektörleri Forumu'nun kapanışında OMAR İcra Heyetinden bir grup sanatçı, dinleyicilere saz müziğinden örnekler sundu.

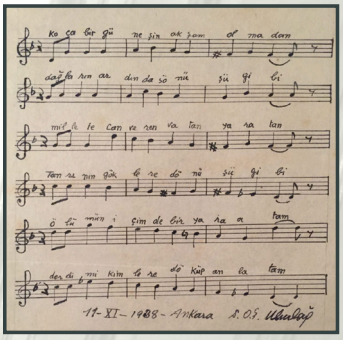
İÜ OMAR IV. ULUSLARARASI YAZ OKULU SERTİFİKA TÖRENİ VE KONSER - 11 EYLÜL 2017

İÜ Rektörlük Mavi Salon'da yapılan törende öğrenci ve hocaların icra ettiği eserlerin yanı sıra İcra Heyetinin iştirakiyle "Rast Kâr-ı Nâtık" seslendirildi.



Atatürk'ü Anma Konseri - 10 Kasım 2017

10 Kasım'da semt sakinlerimize verilen konserin önemli bir özelliği, Atatürk'ün ilk dönem milletvekillerinden olan ve Türk müziğine duyduğu özel hassasiyeti, konunun uzmanlarınca çok iyi bilinen **Dr. Osman Şevki Uludağ**'ın bir bestesinin ilk kez seslendirilmesi idi. Sözlerini Nurettin Artam'ın yazdığı ve Osman Şevki Uludağ'ın hicaz makamında bestelediği mersiye formundaki bu eser, Mirgün Köşkü'ne gelen, Uludağ'ın hayatta olan tek kızı **Ela Yıldızeli**, torunu **Tayf Yıldızeli** ve küçük torunu **Sinem Yıldızeli Bahçeli**'nin huzurunda icra edildi. Konser sonrasında, Uludağ'ın bu eserinin el yazısı, imzalı notası aile tarafından OMAR'a gönderildi.



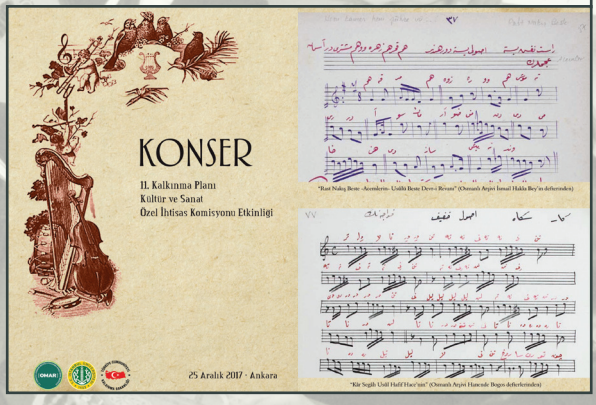


Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Araştırmaları Merkezi Açılış Konseri - 23 Aralık 2017

Mimar Sinan Üniversitesi çatısı altında kurulan Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Araştırmaları Merkezinin açılış konseri, OMAR Türk Müziği İcra Heyeti tarafından Tanpınar Müzesi, Alay Köşkü'nde gerçekleştirildi.

II. Kalkınma Planı Kültür ve Sanat Özel İhtisas Komisyonu Dinletisi 25 Aralık 2017

OMAR İcra Heyetinden bir grup, Ankara'da Kalkınma Bakanlığının düzenlediği etkinlikte, Osmanlı müziğinin erken dönem örneklerinden eserler seslendirdi.



Yeni Yıl Konseri 2 Ocak 2018

Gelenekselleşen İÜ Rektörlük Mavi Salon Meşkleri kapsamında her ay farklı makamdan bir repertuvarla dinleyicilerin karşısına çıkan İÜ mensupları ve İÜ OMAR İcra Heyeti, yeni yılı hicaz ve nihavent eserlerden oluşan bir konserle karşıladı.



T.C. Kalkınma Bakanlığında, Kültür Politikaları Grubu Toplantısında "Tarihi Türk Müziği Araştırmaları ve Multimedya Arşivi" Projesinin Sunumu 17-18 Ocak 2018





ISSN 2587-098X

