

# Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri

YAZAN:

MAHMUT RAGİP KOSEMIHAL

CİLT I

(1600-1875)

İSTANBUL  
Nümune Matbaası

1939,

## Önsöz

Bu kitabın esas gayesi Türkiye ile Avrupa arasındaki musiki münasebetlerinin tekâmülüne tenkidî bir bakışa hazırlanmaktadır. Böyle bir münasebetin başlangıcı ilk nazarda Tanzimat çağı olarak kabul edilebiliyorsa da, Türk ordu musikisinin Anadolu yoluyla Avrupaya geçişi şeklindeki safha da pek dikkata şayandır: Avrupadan bize gelen musiki tesirleri, âdetâ bu bizden Avrupaya gitmiş eski tesirlerin bir nevi aksülâmeli gibi görülebilir. Bu sebepten o eski safhayı da ihmal edemiyerek bir başlangıç halinde kitabımıza koymayı faydalı bulduk.

Geçen «*Balkanlarda Musiki İlerleyişi*» kitabımda Balkan merkezlerinin musiki işlerinde ne kadar ileri gittiklerini birer birer gösterirken memleketimizin musiki durumunu ikinci bir kitaba bıraktığımı söylemiştim: şu takdim edilen kalem tecrübesi işte o vadolunan kısımdır.

Memlekette şimdiye kadar musikinin kendisi üzerinde hayli konuştuk. Fakat musiki kurumlarına ait meseleler üzerinde eksik ve indî düşündükdük. İşte kitabımızda o eksiklerin ve eski derme çatma iş görmenin mahiyet ve ceremeleri tenkidî bir gözle incelenmek istenmiştir. Organizasyon çağına Cumhuriyet devrinde girdiğimiz kitabın en sonunda anlaşılabaksa da, eski hataların her meslekdaşca bilinmesi, hem hataların tekrarlanmaması namına, hem bundan böyle kalkınacak şehirlerimizin yine o eski hataları tekrar-larcasına kötü çıkmazlara sapmamaları için, hem de meslekimizin iyiliğini kolluyabilecek ne gibi maddeler üzerinde bilhassa genç musikicilerin anlaşması lâzımgeldiğini istidlâl edebilmek ve ihmalleri anlamak üzere eski dertlerin hepsi her zaman ibretle okunabilir.

Bir meslekdaş diğer bir meslekdaşını sırf onun meslek hüviyetini tanımamak yüzünden istihfaf edebilir. Ölmüş bir meslekdaş da iyi tanınmazsa zamanında oynadığı belki de pek mühim bir rol meçhul kalır, hattâ bu bilgisizlik yüzünden belki de bütün bir devir hakkında ters kanaatler yaşar. Aynı netice günümüz hakkında da varit olabilir: bir meslek kurumu içinde görülmesi her yerde mümkün geçici anlaşılamamazlıklarda veya böyle bir kurumun kuvveti hakkında hariçte dolaşması muhtemel kötü kanaatlarda hep aynı bilgisizliğin rol oynaması mümkündür, ve tarih bunlara ait misallerle doludur. Meslek işlerimizin arasına aştığı buhranlar, ekseriya, bizimle alâkalı makamları birbirimizin hüviyeti hakkında yanlış düşündürmekten, çünkü bu hüviyetler hakkında bizzat

kendimiz eksik tahminler edinmiş bulunmamızdan ileri geliyordu; birbiri-mizi ya fazla düşürür, veya fazla göklere uçururduk; kimin hangi işde ne dereceye kadar salâhiyetli olduğu bilinmiyor, maskeli gezenler oluyordu.

Kitabımız bu son maddeyi eski ve yeni meslekdaşlar hakkında dikkate almağa çalışırken kursusuz ve tam mânâsiyle denkli kalamıyacaktı. Bununlaberaher birbirimizi iyi tanımak ve iyi tartmak ihtiyacını muhak-kak surette hissettirecektir ki bu kaygu da bir adımdır. Yoksa, yeni yeni hatıralar neşredildikçe ancak tekemmül edebilecek şekildeki vesika boş-luklarından bile sâlim kaldığını iddiaya böyle bir ilk kalem tecrübesinin hakkı olamaz.

Musiki işlerimiz bu gibi tarihî araştırmalardan mâneviyat bakımından bir çok kıymetler ve hisseler alabilir: çünkü maksadı antikaları kurtar-mak değildir, tenkide ve ibretle düşünmeğe ihtiyaç uyandırmaktır: bir takımları kendi kendine bundan böyle de doğacak kayguları tacil ve tamim etmektir... Kitabımızın sırf hatıralardan ibaret kalacak yegâne kısmı Yeniçeri muzikalarına ait yaprakları oluyor: o ilk fasıl bizde memnunluk hisleri, ve ikinci kısım - yani saraylardaki kendi kendini düşürmüş musiki icraatı - teessür hislerimizi uyandırır; fakat Cumhuriyet devrinde başlayan hareket, ümit duygularımızı şahlandıracaktır.

Benzer tarihî tetkik ve mütalâalar meslekdaşın mâneviyatı üzerinde müessirdir demiştim. Meslek işlerimizin bir de arap saçı kadar dolaşık ve mes'uliyetli *Organizasyon* davası var ki o yolda düşünmek ihtiyaçlarını da şu üçüncü ciltte mevzuübahs edeceğiz: *Musiki işlerinde organizasyon* (büyük ve küçük Avrupa memleketlerindeki her türlü musiki kurumları arasında mevcut fark, ekol, teşkilât ve tesanüt tarzlarını eski ve yeni durumlara göre ve geniş bir bibliyografyaya dayanarak araştırmağa çalışan bir kitap olmasına çalıştım).

Bay Safvet, bay Zati gibi eski musikişinaslarımız bir kısım hatıra-larını muhtelif vesilelerle neşrettiler ... Leylâ Hanım'ın hatıraları gibi eski hatıralar da çıkmıştı ... Eski gazete ve mecmua koleksiyonlarındaki, Ayruapa kitaplarındaki, umumî hatıralardaki perakende notlar bir yığın teşkil edecek kadar çoktu ... Eski Mahzen evrakı ve basılmamış vesika-lar aranınca daha kimbilir neler çıkar ... Bazı dostlar eski devirler için acele etmemek daha doğru olacağını söylediler, hattâ tedariki bence şim-dilik pek güç bazı muhtemel kaynakları hatırlatmak isteyenleri oldu; fa-kat bu gibi çalışmalarda benim düşüncem biraz başkadır: hiç işlenmemiş bir mevzu bir kere ilk hamle olarak imkân dairesinde aranmalı, ve ( be-nim bu kitap için yaptığım gibi ) on beş yirmi yıllık ilk araştırmaların mahsulü derlenip geciktirilmeden neşredilmelidir; ancak böyle bir ilk kalem tecrübesinin uğrıyacağı tenkitler ve gözden kaçmış boşluklar dikkate alınarak yazılacak aynı neviden ikinci, üçüncü, v. s., kitaplardır ki asıl mükemmelliği temin ederler...



İşte kitabımızın böyle bir öncülükten başka iddiası yoktur : önü her tenkid, her ikaz ve her ihtar sevindirecektir. İkinci bir basıma katılmak üzere namıma gönderilecek yeni yeni vesikaları her zaman teşekkürle karşılayacağım..

Eski üstadlarla konuştuğum gibi, yeni meslekdaşlardan da âzamî yardımı gördüm. Bay Ali Hasan, bay Hulusi Karsel gibi bir iki meslekdaş yardımda beni mahçup edercesine çalıştılar... Hepsine burada da teşekkür ederim.

En eski münasebetlere ait kısımda tarihi birtakım vesikaları kronolojik ve mantıkî bir insicam dairesinde dizmekten ve bahislere ayırmaktan başka birşey yapamazdım : böyle olduğu halde yine bütün o sıralama, kıyaslama ve karşılaştırmalardan müzikoloji dünyasını alâkalandıracak neticeler ve ip uçları çıkmıştır. Fakat, son kısım saray hatıralarından bu tarafa olan vak'alar için bir iki emekdar meslekdaşın hadiseler arasında yıpranmış san'at hayatlarına ait çileli, ıstıraplı ve düşündürücü yılları aksettiren otobiyoğrafyalarını mihver gibi kullandım ki bu canlı maceralar kitabın ikinci kısmına farklı bir şekilde hayat vermiştir. (Otobiyoğrafyalarını benim için hazırlamak lütfünde bulunan sanatkârların isimlerini arzularına riayetle bildirmiyorum.)

Hayatta kusur işlememeğe imkân yok : eksiklerin hoş görülmesini ve muharririn ikaz edilmesini okurlarımdan tekrar dilerim.

1 - 1 - 1939

Ankara

MAHMUT R. KÖSEMİHAL



## KISIM I

# Eski Türk asker muzikaları

Mehterhane, musiki sahasında Avrupa ile karşılıklı temaslarımıza ilk yol açan sanat ocağıdır : hem Asya musikisini Tuna'nın ötesine geçirmiş, hem de bir iki Avrupa ağız çalgısını erkenden kendi teşkilâtı içine alarak Avrupa çalgısı kullanan ilk Türk musikicilerinin yetişmesine vasıta olmuştu. Asyada « Nöbet », Anadolu'da « Mehterhane » eski Tuna ülkelerimizde « Tablhane » gibi öz türkçe olmıyan adlar taşımış olmasına bakan bazı müellifler bu ocağın Yeniçerilik başlangıçlarından önceki halleri için Asya kültürü ile alakasını şüpheye düşürecek bir takım indî tahminlerde bulundularsa da haksızdırlar.

Meselâ Fr. Kuhaç'ın ifadesi bunların en başında gelir (1).

Parisin *Journal des Voyages* gazetesinin 445 inci sayfasında « Yeniçeri Muzikası » başlıklı bir yazı var; C. Borel imzalı ve pek kötü bir şey. Orada, « Yeniçeri Muzikası XIV üncü asır sonlarına doğru kuruldu; Osmanlı korsanları tarafından Yunanistan ve İtalyadan kaldırılarak Bursada islâm dininde yetiştirilen hristiyan çocuklarından teşkil ediliyordu » deniyor.

Bunlar Mehterhanenin tasavvurî menşe'leridir! Ocağın etrafı bir tarihini yazmak gayemiz olmamakla beraber *Mehterlerin şecerelerini incelemek* gibi garip hareketleri bir tarafa bırakarak kurumun kültür tarihimize olan derin bağlarını araştırır ve kendi menşe'i meselesini derinleştirmek istersek kolayca görürüz ki : o ilk yurt Asya idi.

### Orta Asyadaki asker çalgıları :

Eski Çin kaynaklarının yazdığına göre : Milâttan iki asır öncelere kadar gerçi Çinliler muharebede musiki kullanırlardı, fakat Türkistanlıların harp çalgıları daha çeşitli idi. Milâttan önceki 115 ilâ 138 yıllarında Ferganaya ve belki de Baktriyan'a kadar gelen Çin general ve siyasetcisi *Şan - kiyen* dönüşte Türkistan asker çalgılarını da Çine götürdü : bunlar, Tatar borusu, ağaç kabuğundan yapıp üzerinde parmak delikleri bulunan ve ileri ağız deve boynu gibi eğri başka bir Tatar üfleme çalgısı, ve çift düdüklü üçüncü bir ağız sazından ibaretti. Çin kaynakları bunların

(1) Fr. X. Kuhaç, *Türkische Element in der Volksmusik der Croaten, Serben und Bulgaren* 1900. Keza : M. Ragıp *Balkanlarda musiki* ( s. 224 — 28 ).

çince adlarını da veriyor. Bir çinli bu borularla çalınan Tatar havalarını takliden Tatar kırması Çin havaları bile yazmış. Bu borularla, ve yan tutulan düdükler ve davulcuklarla ilk bir Çin asker muzikası meydana getirildi. M. Courant'ın da dediği gibi: asker muzikasının tarihteki menşei işte bu milâttan bir asır öncelere ait takım olmalıdır (1). Çinliler büyük zilleri de Orta Asyadan aldılar (2).

Türkistanda hâlâ zurna, uzun boru ve nekkareden ibaret çalgı takımları kullanılır: arasıra ev damlarının üstünde çalarlar, böylece eski ordu muzikasının hatırasını yaşatırlar. Yakın zamanlara kadar kalabalık olanları ve loncaları vardı. (3)

Çan - Kiyen'in Çine götürdüğünden bahsedilen çift borulu düdük Türkistanda hâlâ kullanılıyor, şimdiki adı « *koş - ney* » ( çift düdük ) tür. B. Fitret, bunun en eski Türkistan çalgısı olduğunu tahmin ediyor.

Ses veren ağzı deve boynu gibi eğri, üstünde perde delikleri bulunan ve *Houkya* dedikleri Tatar korneti Mogol orkestrasında da kullanılıyor.

Başka bir eski çin kaynağı daha - cenup barbarlarının çalgısı olarak - şeftali ağacı kabuğundan, yani ağaç kabuğu burula burula yapılmış bir borudan bahsetmişti [4]; işte bu, asıl « *burğu* » denilen çalgının en iptidai ve adını da şamil şeklidir; Çan-kiyen'in Çine götürdüğü başlıca borudur.

En eski ve makbul bütün Türk sözlükleri « *boru* », nun aslı « *burgu* », olduğunu, « *burmak* » tan geldiğini söylüyorlar (5). Divan - ı Lügat - üt - Türk sözlüğü « *burguy* », yazmıştır. 14 üncü asırdan Tuhtet - üz - Zekiye sözlüğünü « *borga* », Tuzükât - ı Timur ise « *borgu* », veya « *boru* », yazmıştır. Abdülkadir Meragî « *burgu* », veya « *burguç* » imlâları ile yazıyor. Ebu - Hayyan da « *burgu* », ve « *burugu* », imlâlarını görüyoruz. Çagatay sözlüğünde « *boru* », dur.. Asım efendinin de demiş olduğu gibi: « tahriifle boru tâbir edilen » şeydir; bakırdan, pirinçten, tunçtan neveleri yapıldı... Haklarında henüz hiç bir mukayeseli tetkik meydana getirilmişi değildir.

Türklerde musikinin piyri gibi sayılmış olan Dede Korkut'a bağlanan destanlarda, savaşırlara girilirken çalınan ve davuldan ayrılmıyan biricik âlet olarak - birkaç yerde - « *burması* altın tuç borular » dan hep bu ifade ile bahis geçmektedir: Erzurum havalisi Oğuzlarına ait kahramanlık hikâyeleri halindeki bu destanın takriben 14 üncü asırda bir kitap halinde toplandığı tahmin olunmuştur. Buradaki « *burma* » tâbirinin tunçtan yapılan eski Türk borularında da eski ağaç kabuğundan burulmuş burgulara ait mimarinin bir müddet daha yaşatıldığına delâlet ettiği düşünülebilir.

Folklor malzemesi halinde gerek Asya ve gerek Anadolu Türk köylüleri elinde hâlâ kullanılan boru şekilleri henüz iyice aranmamıştır; ilk araştırmalar halk elindeki çeşitlerin

[1] *Encyclopédie de la musique*, s. 200.

[2] *Ibidem*, s. 146.

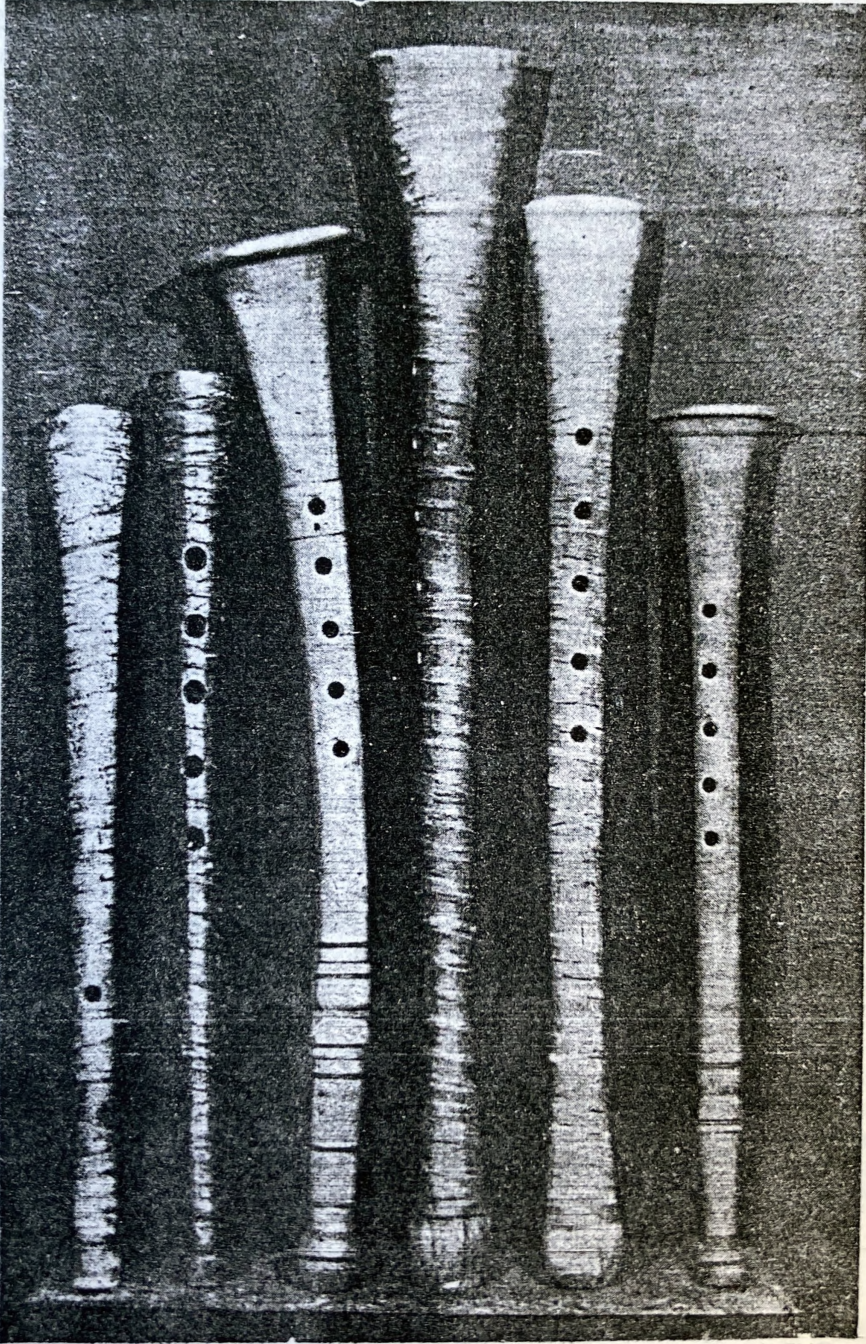
[3] A. Samayloviç, *Türkistan sanatkârları loncasının risalesi* ( Türkçeye çeviren: Abdülkadir İnan, İstanbul, ruscadan ).

[4] Bu Asyaî burma boruların benzerlerine - burulmuş ağaç kabuğundan çalgılar halinde - bazı garbî Rus ve Fin eyaletlerinin folklorunda da rastgeliniyor. Toplu olarak tetkikleri lâzımdır.

(5) *Burmak* mastarının kökü olan « *bur* » dil bakımından o kadar eski bir asıldır ki varlığını bir yandan Sumer sözlüğünde, öte baştan da *burgu* anlamındaki « *Pora* » haliyle Fincede buluyoruz. Rusçada « *broov* » var.. Eski yunancada « *Boros* » şeklinde ve latince « *Porus* » olarak, v. s. görülüyor !..



her bakımdan eski ordu burgularına benzediğini göstermiştir ; meselâ P. Astrov bir Asya kabilesi arasında kullanılanlara ait olarak şu müşahedesini yazdı : « Birgi ve sımızkhayı da çalgılardan saymalıyız. Bunları Kaç kabilesinden bir avcıdan aldım. Birgi ağaçtan yapıl-



Ural ve Altay illerinde kullanılmış olan burmalı kornetlerden dört tanesi bu resimde görülmektedir. (S. Rus müzelerinde görülen şekillerdir).



miştir, biçimi bir boru gibidir. 50 - 60 santim uzunluğunda. Ağızlığı var: burasına kayın kabukları konulmuş, kullanabilmek için çok uğraşmalı. Avcı bununla dişi sığın (Geyik) sesini taklit eder ve erkek sığını çağırır. Sımızkha ise kayın ağacı kabuğundan yapılmış olup dağkeçisi yavrusunu taklitte kullanılır. Bunun uzunluğu 3 - 4 santimdir. » (1)

Anadoluda ise şirit şeklinde çıkarılmış ağaç kabuğunu bura bura « boru » yapmak ve kullanmak ananesi her tarafa artık çoban ve çocuklara kalmıştır: köylümüzün « boru » dediği bu çalgının ağıza gelecek dar deliğine « sipsi » dedikleri küçük düdükten takarlar; tek veya birkaçı birden üfleyince öyle velveleli bir ses çıkar ki bir dağdan öbür dağa işittirmek mümkündür.. Tetkiklerime göre bu « boru » Asya Türk folklorundaki bırgı olduğu gibi, « sipsi » de sımızha veya sızığzı denilen küçük düdükten başka birşey değildir (2).

## Diğer komşu Asya ülkelerindeki tesirler :

Yalnız « boru » adının Moğola, Hinde, Aceme doğru ne kadar yayıldığını bilmek bile Orta Asyanın asker çalgıları hususunda ne kuvvetli bir merkez ve depo halinde bulunmuş olduğunu anlamağa yeter: moğolcada « burgu » adıyla kullanıldığını (İbni Mühenna), farisi Bürhan-ı Kaatı sözlüğünün aslında « *burgu* » şeklinde yazıldığını - ki Cl. Huart'a göre fariside Borgu şeklinde okunacaktır ve Türkten alınma bir çalgıdır - görüyoruz. Cenubi Hindistanda *burugu*, Madrastra *huri*, Bingalada *bhere*, sanskritçede *bori* olarak kalmıştır: Hindistanda hâlâ hem saray « *nöbet* » (Mehterhane) takımlarında, hem de Brehmen âyinlerinde çalınıyor. Brehmen rahiplerine göre bugün Hindistanda tanınan çalgıların en eskisi ve ülûhiyetin en hoşlandığı çalgı işte bu boru dedikleri ağız çalgıları imiş. — Hindistan ve İranın türkçe boru adıyla kullandıkları ağız çalgıları da tarih ve mukayese usullerile henüz iyice incelenmiş değillerdir.

İran ve Osmanlı orduları bir zamanlar asker çalgılarını sıkı bir ayniyet dairesinde müstereken kullandılar; çoğunun farisi adlar taşımaları da bir takımlarının İranda icat edildiklerini gösterir gibi olmakta ise de, bu, farisinin bir ara Horasandan başka İç Türkistanda da yayılmasından ileri gelmiş olsa gerektir. Çünkü, yukarıki tarihi kayıtlar Türkistanın asker muzikası hususunda o asırlarda en büyük merkez olduğunu gösterdiği gibi, farisi kaynaklar da Türklerden İrana geçen asker çalgılarından bahsediyorlar: en eski ferhenklerde gördüğümüz çok geniş mânalı bir « *nâyi Türki* » tâbiri bunların başlıcasıdır.

Bürhan - ı Kaatı'nın aslında « *nâyi türki* » = zurnaya derler, bazıları muharebede çalınan bir üfleme çalgı, o da *ya nefir veya askerî boru* olduğunu söylüyorlar » deniyor. Aynı sözlüğün türkçe tercemesinde Asım efendi merhum müphemliği biraz aydınlatmak istiyerek askerî türk borusundan maksat « Hata ve Hutun ve Çin Türklerine mahsus, bir buçuk arşın uzunluğunda, üstünde perde

[1] P. Astrovskih, *Minusin ülkesi türklerine dair etnografya notları* ( " Jivaya Starina " , Rus mecmuası, yıl V, 1895, s. 33 ).

[2] Bu yolda ilk bir kalem tecrübesi olarak şu yazılarım çıkmıştır: « *Anadolu çocuk sazları* » ( Bartın gazetesi, eylül — ikinciteşrin 1932, No. 360 - 363. — « *Anadolu çocuk sazlarının tarihi menş'leri meselesi* » (Eylül — Teşrin 1933, No. 412 - 416 ).

delikleri bulunan, boru gibi iki üç kat olmayıp tek katlı olan, başı deve boynu gibi kıvrık, ve sesi dünyayı velveleye veren bir boru » olduğunu anlatıyor (1). Bu iyi târif, Çan - Kiye'nin Çine götürdüğünü gördüğümüz *Hou Kiya* borusunun şimdiye kadar hiç değişmeyen şeklini aynen tesbit ediyor ; bunu Moğollar hâlâ kullanırlar ( isim Çince'dir. )

Eski Acem sözlüklerinde borunun kimi yapıldığı maddeyi, kimi de az çok farklı biçimini veya sesinin kalınlık veya nispeten inceliğini ifade etmek üzere verilmiş *nâyı ruyîn, nâyı ruyîne, kurre nây, karna, kâr-ı nây, şahnam* veya *shahnay, shakh* ( dal mânasına ), *şaybur, şaypur, şebbur, shahrud, şayger, şehnay, shakhnefir, nakur* gibi adlar görülüyor. Hiç bir ferhenk hiç birinin mutlak târiflerini veremiyerek « bir rivayete göre şudur, bir rivayete göre budur » demektedirler [2]. Birlerinin şiir divanlarından alınmış edebî mahiyette tasvirici tâbirler olduğu muhakkak olmakla beraber, bir takımlarının da unutulmuş târifleri arandıktan sonra hakikî mahiyetleriyle aydınlatılabilecekleri şüphesizdir. Şimdiki halde her birinin kabataslak târiflerini biliyoruz. Bu mevzu üzerinde esaslı incelemelerde bulunulacak olursa Avrupa madenî ağız çalgıları tarihinin menşe'leri meselesi belki aydınlatılmış olur.

## Batı ile muhtemel pek eski münasebetler :

Yukarıki isimler listesine katılması gerekli *mihrei tersâyâ* veya *sepit mihrei tersa, buk, shahbuk*, ve hatta *karna* isimleri bahis mevzuu olurken Avrupa boruları ile Asya boruları arasındaki ilk muhtemel münasebetler üzerinde bilhassa düşünen âlimler olmuştur.

Keresteciyan, Avrupalıların orta çağda trompetteye vermiş oldukları ve etimolojisini bir türlü aydınlatamadıkları *sakebuk*, adının Farsî *shahbuk* sözünden çıkmış olacağını düşünmüştür. (3) ( İspanyolca *sacabuche*, Portekizce *sacabuxa*, Fransızcada sabitleşemeyen çetrefil imlâlarıyla *sacqueboute, saqubute* veya *saqueboute* aynı şeydir ). (4)

İlkçağda her ülkede boynuzdan ve kalın sesli borular yapıp kullanılmış olduğu, *keren, karn, horn, kor* gibi adların bu sebeple hem boynuz, hem de kalın sesli boru mânasile bir çok dillerde kaldığı hep bilinir. İşte bu çeşit ve karna adlı boruların hâlâ Türkistanda kullanılan upuzun ve madenî neveleri galiba ilk olarak Asyada icat edildi. Bühran-ı Kaatî da denildiği gibi, Türke ve Aceme mahsus iri bir boru olup işidenin kulağı tutulur, hattâ muhterîi İsfendiyar olduğu söylenir. İşte Ortaçağ Avrupa destanlarında adı geçen iptidai kornoların kolay taşınabilsin diye yuvarlak şekilde bükülerek yapılmış bu kornalardan başka bir şey olmadığı düşünülebilir. 13 üncü asır Fransız destanlarında bahsi geçen *Cor sarrazinois* ( şu destanda : *Roman Rose* ) ve *Kor de pin* (doğru adı Alp borusu, Tacitus'un bahsettiği *Cornua alpina* olacak) bu arada akla geliyor. Garip tesadüflerden değil midir ki : bu günkü Avrupa

(1) Asım Efendi tercemesi : *nay, nâyı türki* ve *shahnay* maddelerine bak.

[2] Bu adların asılları hakkında da bu sözlüklerde bazan pek halk işi etimolojiler yapılmıştır : meselâ *karna* adı Arap harflerile yazılışında *korrenay* veya *kâr - ı nây* gibi şekillerde okunabildiği için sesinin benzeyişi dolayısıyla tay sesi anlamındaki « korre - nay » dan geldiğini bile sanan olmuştur!..

[3] Keresteciyan, *Türkçenin etimolojik sözlüğü*, ( Londra 1912 ).

(4) Fransızca şeklinin pek dolaşık etimoloji izahlarına tâbi tutulduğunu görüyoruz.





*Türk ve Acem  
tompettesi (eski  
bir Türk rivayeti  
bunu Alp Arslan-  
nın icat ettiğini  
söyler).*

örgenografyası **Alp borusu** (Alphorn) namı altında İsviçre çobanları tarafından Ortaçağ'danberi kullanılan bu isimdeki boruya izafetle bütün bir kır işi borular ailesini toplamak istemektedir; ve bu boruların hep şirit şeklinde çıkarılmış ağaç kabuğundan burularak yapılmakta oluşları da nevilerinin baş hususiyetini teşkil ediyor. Evliya Çelebi şarkta mehter borusunun mucidi olarak Selçuk hükümdarı Alp Arslan tanıdığını söyler: bu isim de Alphorn adı ile şaşırtıcı bir benzeş vücuda getiriyor: Alp borusunun bükük şekli ile mehter borusunun biçimi prensip itibarile birbirinin aynıdır !! (Alp Arslan on birinci asır Selçuk hükümdarlarından).

**Mihrei tersâyâ** veya **sepid mihrei tersâ** adları farisi olmasına rağmen galiba Osmanlı Türkleri tarafından kullanılmıştır, Hristiyanların borusu demektir. Asım Efendiye bakılırsa Avrupa trompette'sine şarkta verilen addır.

**Buk** denilen ince uzun borulara gelince: Çağatay sözlüğünde bu kelime hem üfleme çalgı, hem de üfleme hâdisesinin kendisi olarak gösteriliyor. Filhakika bütün Türk lehçelerinde buğaz, buğdak, buğak gibi isimlere köklük etmiş, ve ağızdan çıkan nefes, ıslık ve buhu mânalarına gelen Buğ, Puk, Buğu sözleri vardır. Çağatay sözlüğünde Buk tâbirinin ayrıca ağaç kabuğu mânasına da geldiği kayıtlı bulunduğu göre, herşey, **buk** çalgısının bir Asya malı olduğunu ve onlardan aynı isimle Acem ve Araplara geçtiğini düşündürüyor. Fakat bazı Arap ve Avrupa lûgatçıları galiba türkçe bilmemek yüzünden bu çalgının adını başkaca tesadüfi benzeşlerle izaha kalkıştılar.

Endüslü Muhiddini Arabinin ondördüncü asırda yazdığına göre: « buğ, üflenerek çalınan bir âlettir. Zübeyd ile Gehnarinin deyişlerine göre bu çalgı hristiyanların danslı akşam eğlencelerinden alınmış; adının da hristiyanların dilinden gelme olacağını, çünkü hristiyanların insan sesine **voce** dediklerini ve bu âlet insan sesini taklit ettiği için **Alboce** veya **Alboke** adını aldığı aynı müellifler yazıyorlar. Hristiyanların muzikaları bu nevilere ibarettir; muharipleri teşci maksadile de bu âlet kullanılır. Şairin biri bir korkaktan bahsederken (vurulmadı, çünkü buğ çalanların arkasında durdu) demişti. » R. Dozy ise başka bir etimoloji üzerinde düşünerek buğ tâbirinin lâtince **buccina**dan geldiğinde şüphe etmiyor, bunun da yunanca **bukanê** ile kıyaslanmasını hatırlatıyor. M. Simonet ise, buğ adı belki lâtinceden arapcaya geçtiğini, fakat **Albogue** çalgısını muhakkak surette Arapların İspanyaya tanıttığını Engelmann ile hemfikir olarak ve ısrarla söylüyor.. Görülüyor ki diller arasında anlaşamamazlık var. — Romalıların kendi asker borularına **buccina** ve boru çalana **buca** veya **bucca** dedikleri, hatta lâtin edibi Ovideus'un dediğine göre lâtince **flüte Buxus** veya **Buxum** da denildiği, bunun Yunanca şimşir ve terbiye görmüş ağaç anlamına buksos tâbiri ile ilişkisi bulunmuş olacağı doğrudur; Fenikelilerin kendi borularına şimşirden yapılmış ise **buxus**, aksi takdirde **kornu**



*Mehterhane borusu  
Acem benzeşen bu âlet  
Avrupalı burmalı  
borularından bir  
nevildir; **Alp -  
Horn** adını da  
taşımış ayrıca  
dikkate şayan  
dır.*



demiş olduklarını ise Horas'dan öğreniyoruz. Hattâ lâtinlerin ağız mânasına gelen *bucca* ve ses mânasına gelen *voce* sözleri ile türkçe *buğ* sözü arasında pek eski dil münasebetleri geçmiş olması bile muhtemeldir. Fakat, Türkistanın *buğ* borusu ile lâtinlerin *buccina* boruları arasındaki benzeşme bir tesadüften ibaret olsa gerektir. *Buğ*, İran ve Aralık yolu ile Horasandan İspanyaya geçtiği zaman lâtin *buccinaları* muhakkak ki çoktan ortadan kalmıştı; hiç değilse Asya *buğları* yanında pek iptidai bir görünüşte kalmışlardı... Mesele tetkike mühtaçtır.

Görülüyor ki, Ortaçağ'da bir takım Asya asker çalgılarının Avrupada moda olmuş olduğuna dair bazı izler ve ihtimaller var. Aynı devirde Avrupadan şarka gelmiş çalgılar da mevcut olabildi.

## Zurna :

Farisi ferhenkler zurnanın Türk çalgısı olduğunu söylüyorlar; fakat bir taraftan da adının *sur* + *nay* gibi iki kelimeden mürekkep farisi bir tavsif olduğu, düğün neyi mânasına geldiği iddiasının ananesine yol açıyorlar (1). Bizce bu da bir halk etimojisidir : *zurlamak* veya *sarnamak* gibi zurna sesini *târif edici* bir ifadeye bağlı bir isim olmalıdır. Türkçede *zurlamak*, *cırlamak*, *curlamak* gibi taklitçi ifadeler çoktur. « Davul - zurnasız düğün olmaz » sözünden de anlaşılacağı üzere Türk ananeleri ile en içli dışlı olan zurna, asker muzikamızın da baş melodik çalgısı idi. Yakut Türkleri bile *surna* adile kullanmıştı. Binaenaleyh eski acem sözlüklerinin dediği gibi yalnız bedeni ile değil, adı ile de bir Türk çalgısı olmak gerekti. başlıca iki şekline verilen «kaba zurna» ve «cura zurna» adları da öz türkçedir.

Etilerde olduğu gibi eski Yunanlılarda da kamışlı zurnalar malûmdur; ancak eski Yunanlıların bu çeşit kamışlı düdüklere *aulos* mu, yoksa *syrinks* mi dedikleri (Yunan metinlerinde kâfi vüzuh bulunmadığı) için anlayamıyor.

Kanaatımca : tasriflerinden olarak *siringos* (izafe) ve *siringa* (mef'ulünbih) v. s. gibi şekilleri eski Yunan metinlerinde bulunabilecek olan bu *sirinks* adı, kamışlı düdüklere yunancada teşmilen verilmiş olmalıdır ve *surna* sözü ile *sirinks* arasında bir etimoloji ve asıl birliği mutlak mevcut olacaktır. Zurna, Anadolu için olduğu gibi Asya Türkleri için de son derecede eski bir çalgıdır.

Türk lehcelerinde şunlar var : Karaim Türkçesinde *Sarnav* şarkı söylemek, sevinç ve methiye demektir; *sarnamak* mastarı Çağatay, Altay, Teleut, Şor, Kırğız, Karaim türkçelerinde var : Çağataycada ötmek, Altaycada türkü çağırmak, Kırğızcada sesle ilâhiler okumak ve ağır çekerken inlemek, Karayimcede bayram ve şenlik etmek mânalarına gelir (Radlof, I, 334). Sonra Teleut, Şor, Leb; Sag. ve Koybal lehcelerinde *sarina* fiili var : türkü çağırmak demektir. *Sarnacı* aynı lehcelerde şarkı söyleyici demektir. Teleut, Şor, Leb;

(1) Zurna sözü hakkında bak : Pott, Etymol. Forsch, II 3, 725.

*Galâtat* sözlüğü diyor ki : «Surnayın aslı *nây-sur* olup alemiyete nakilde muzafünileyhin takdimi ve hazfi yav ile *surnay* olmuştur (?) ».

Sag; Koybal türkçelerinde *Sarın* sözü türkü mânasında kullanılır. (Ribakof I, 323). *Zar* veya *sar* kökü dikkate şayan görünüyor: bir türk lehcesinde (?) *sarra* zurna demekmiş. Kalmuklarda *surr* adlı bir düdük var. Bu günkü ermenicede düdüğe *Surlak* deniyor ki eski bir Anadolu kelimesinin devamı imiş.. Sırp - Hırvat dillerinde düdük mânasına *Surla* tâbiri var. (Fariside *Sur*, Hindistanda *Svara* boru demektir; ruscada *Sviral* bir çeşit İslav düdüğünün adı olarak yaşıyor.)

## Araplarda :

Araplar asker çalgıları hususunda Türkler gibi mucit vaziyetinde görünmüyorlar. Asyadan aldıkları boruları benimsiyerek kullandıkları anlaşılıyor. Meselâ keskin sesli Horasan kornetini *nefir* adıyla kullandılar; madeni *karnay* hiç almadılar. Büyük davulları: « *Tabli Türkî* » adıyla sonradan benimsediler. Mülûk, « nevbet » denilen mehterhane takımını aynen Asyadan aldı. Zurnayı hem *zurna* hem de *zamur* adı ile ve küçük büyük nevileriyle kullandılar. *Kaba* ve *cura* tâbirleri aynen kalmıştı.

## Asya asker çalgılarının prototipleri meselesi

Zil, davul, zurna, çift ve tek borulu kavallar gibi çalgıların prototipleri pek iptidai şekiller halinde ilk çağın kimi Sumer, kimi Eti, kimi Mısır kabartma resimlerinde - hattâ bazen adlarını veren hiyerogliflerle birlikte - görüldükleri doğrudur. Fakat bunların o medeniyetler ile birlikte bir çok eserler arasında tarihten silindiği, ve nice asırlardan sonra tekrar yine Asyadan daha olgunlaşmış şekillerile alındıkları anlaşılıyor.

Meselâ doğu Anadolusunda halâ kullanın *mey* adlı küçük Türk düdüğünün pek benzerini Eski Mısırdaki ( Milâttan iki üç bin yıl öncelere ait kabartmalarda ) *mai - t* adı ile buluyoruz; fakat Mısır medeniyetinin inkırazile orada bu çalgı da öldü, ve ancak Osmanlılar zamanında tekrar İraktan alınarak *ırakıye* adıyla kullanılır oldu.

Zil hakkında da aynı şey görülüyor: İlkçağdan kalma zillerin yapıldığı tunç Avrupada tahlil edilmiş, bir miktar sarı bakır ile bir miktar kalay karıştırılarak yapıldığı, ancak üzerinde sonradan çekiçle çalışılmadığı anlaşılmıştır. Eski Yunanlılar bu yolda çekiç işçiliğini bilmiyorlardı; ilk defa Türkler ve Çinliler tarafından tatbik olunan işte bu çekiç işçiliği sayesinde ki Asyanın zil ve gongları o parlak sadalarını kozanmışlardır. [1]

İyi tunç, bakır ve pirinçten borular imâline de Orta Asyada erkenden muvaffak olunduğu görülüyor.

(1) Fétis, *mûzik tarihi* ( Paris 1872, c. II, s. 306 ).



## Eski bir rivayet :

Türkistan halkı da Mehterhane anânesinin Asyada en evvel kendi yurtlarında doğduğunu halk efsaneleri halinde hâlâ biliyorlar; hattâ üstünlüğün âmilini Büyük İskenderin yükselticiliğine bağlamaktan zevk bile duyuyorlar, çünkü o şahsiyetin kudsiyetine hâlâ inanıyorlar.

Mironof'un derlediği bir halk inanına göre : İskender İran ve Tümanı fethederken Hint ve İran âlimlerini toplamış. 400 kişi kadar olmuşlar. Sesi 18 taş - yani 144 kilometre - mesafeden işidilebilecek bir âlet meydana getirmelerini emretmiş (taş, 8 kilometreyi gösteren bir ölçüdür). Âlimler düşünüp taşınmışlar, «kûs - nakkare» yi icat etmişler : Musikiciler bunlara «İskender! İskender!» diye diye vurmuşlar. (1)

*Bürhan - ı Kaatî'nin* rivayetine göre de : *nevbet* sultanlar ve vezirler dergâhında çalınan mehterhanedir. İskender zamanında günde üç nöbet ve Sultan Sencer zamanında beş nöbet çalınmış. İki nöbetin ilâvesine sebep olarak şöyle nakledilmişti ki : Sultan Sencer bir zamanlar sihir belâsına uğramış, günden güne bozulmağa başlamış. Ukalâyi devlet bir gün vakıtsız nöbet çaldırarak padişahın öldüğü sayiasını çıkarmışlar ve bir başkasını tahta geçirmişler. Sihirbazlar bunu görünce sihir yapmaktan vazgeçerek yeni hükümdarın vaitlerine kapılmışlar, kendileri tuzağa düşmüşler : sihirin tesirinden kurtulan Sultan Sencer hepsini kılıçtan geçirmiş. O vakıtsız çalınan fazla nöbete bir de kendisi ilâve etmek suretile, dergâhında günde beş nöbet çalınması kararlaştırılmış. *Nevbetî*, mehter başıya verilen unvandı. ( Sencer, birinci asır Selçuk hükümdarlarından ).

## Anadoluda :

Selçukilerde milli muzika ananesi devam etti : « Tekeşin oğlu Alâeddin Mehmet seleflerinin âdetlerini değiştirdi. Meselâ Selçuk hükûmetinde ondan evvel asker muzikası beş namaz vaktında çalardı ; Alâeddin Mehmet oğulları için beş defa, kendisi için yalnız güneş doğar ve batarken iki defa çalınması arzu edildi. Yirmi yedi prens bu muzikada altın davullar üzerine inci ile süslü değeneklerle vurarak çalmağa memur edildiler. Bunlar Selçuk hükümdarlarının şehzadeleri, silâh kuvvetile itaat altına alınmış Guri hükümdarazadeleri, Belh, Buhara hükümdarları ve onların evlâdı idi. » (2)

Osmanlı ordu teşkilâtında asker muzikası bütün genişliği ile devam etti. En büyük merkez olan İstanbuldaki genişliği, lonca tarzları ve nizamları hakkında etraflıca malûmatı Evliya Çelebi veriyor ki 17 inci asıra ait vaziyetlerdir. (3)

(1) M. Mironof, *Özbeklerin ve sair şark kavimlerinin musiki kültürüne dair* (Semerkand, 1931, s. 29. Rusca).

(2) « Hunların nesiller tarihi » nden naklen *Hammer tarihi* ; cilt 1. s. 76.

(3) Seyyah İbni Batuta'nın Bizanstaki bir müşahedesinden, fetihten hayli evvel, takriben 13 üncü asırda, bu şehirde misafir karşılanırken davul ve boru çalmağa başladığını öğreniyoruz. Seyyah diyor ki : « orada bir kimse melik tarafından hil'ata nail olur ve istabli hükümdarı atlarından birine binirse, halk onu görsün diye şehrin çarşılarında *tabl* ve *nefir* ile dolaştırılmak âdelleri muktezasındadır.



Saray mehterhanesinin iyi aylıklı ve 300 mevcutlu bir kadrosu, ve Demirkapı yakınında muazzam bir binası vardı. Her akşam üç ve seher vakti üç fasıl yaparlardı. « Gayet mültefit ve muazzez esnaflardı ».

Bundan başka İstanbul dört mevleviyet yerinde, Eyüpte, Kasımpaşada, Galatada, Tophanede, Beşiktaş, Rumelihisarında, Yeniköyde, Rumeli Yenihisarında, Beykozda, Anadoluhisarında, Kavak Yenihisarında, Üsküdar, Kızkulesinde, Yedikulede, birer mehter takımı vardı. Aşa ve seher vakıtlarında üçer fasıl çalarlardı: bu, Fatihin kanunu iktizasındandı, çünkü onun asrında buralar hep hudut hükümünde idi.

Dört mevleviyet yerinde mehterhane esnafının yekûnu 1000 kişiyi buluyordu.

Bunların saraydan ulûfeleri yoktu. Dügün ve şenliklerde fasıl edip kâr alırlardı. Çoğu Ledros köyünde, Terkozda ve Balatta sakindiler.

Hepsinin en baş âmiri makamında bir *mehterbaşı* vardı.

Bir eğlenceye iştirake gitseler mehterbaşıya hediye takdim etmek suretile izin alırlardı.

Evliya Çelebinin muhtelif vesilelerle verdiği izahlara göre: Bu takımların usta çalgıcılardan mürekkep olan iyileri ile büyük fasıl konserleri güzel bir şekilde veriliyordu; daha ziyade saz musikilerinin - peşrev ve semailerin - çalındığını anlıyoruz. Busilk ve segâh makamlarında Emirhac peşrevi, Hasancan peşrevi, Şeddül asır, Şüküfezar, Solakzade Sakili peşrevlerini, Gülizar peşrevi, Tatarhanı semailerini, v. s., v. s. çalıyorlardı.

Muzikacı elbiseleri tamamiyle hususî idi.

Yedi, sekiz, dokuz katlı mehterhaneler oluyordu; en büyüğü olan dokuz katlı mehterhanede her çalgıdan dokuzar tane bulunacak demektir. Beş namaz vakti nöbetlerinde 16 zurna, 16 davul, 12 boru (trompette), 20 nakkare, 7 zil ve 4 kösten ibaret 75 kişilik büyük takımların çalışı mükellef vaziyetlerdi; hattâ bu nöbet takımı bizzat padişahlar harbe çıkınca ikişer kat olurdu.

Her şehirde mehterhane takımları bulunduğu düşünülürse hem teşkilâtın azameti, hem de her yerde halkın günde kaç defa parasız musiki dinliyebildiği kolayca anlaşılır.



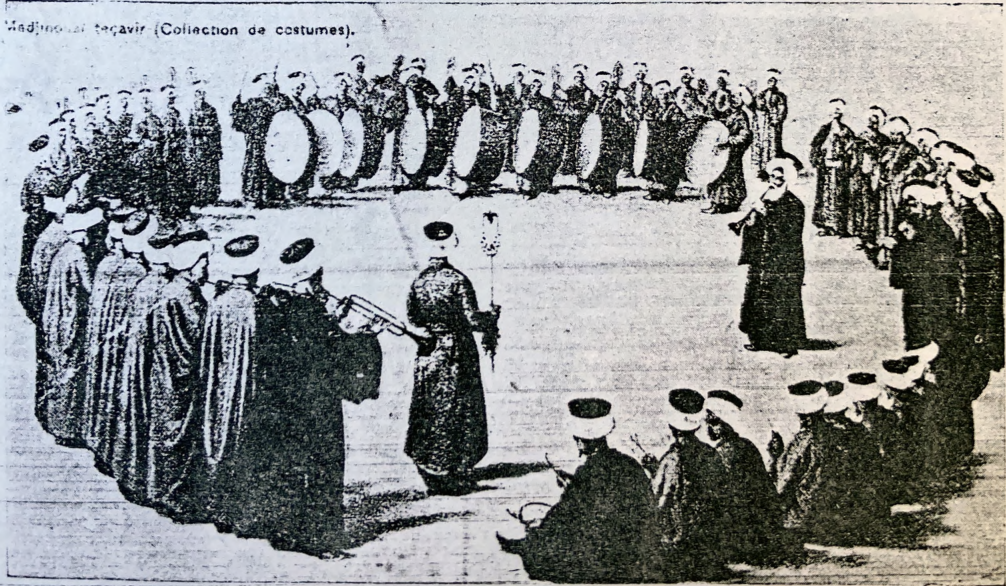
Henüz 18 inci asırda  
inkiraz bulmuş olan  
Türk korneti  
(Labordé'dan)

Sultan Özbek bilâdından gelen Türkler hakkında eza ve cefa edilmemek için çok defalar böyle hareket olunur. Ben de bu suretle sokaklarda devrettirildim, » ( Seyahatname tercemesi ). Bu ifadeden hem yabancıyı boru ve davul ile karşılamak Özbek Türklerine karşı hususî bir cemile olarak âdet edildiği mânâsı çıkıyor, hem de İbni Batuta kendisini de bir Özbek Türkü olarak tanıtmak istediği istidlâl olunuyor.

Avrupalı o asırlarda asıl düşündüren şey, teşkilâtın bu genişliği, bunca takımların nasıl yetiştirildiği, çoğaltıldığı, yaşatıldığı, idare olunduğu, ve sonra görünüşteki düzgünlükleri idi; neticede, mehterhanelerimizi yerli yerinde tetkik ettirmeğe karar veren memleketler oldu; « Türk ordusunun muzikası bütün Avrupa milletleri tarafından kabul edildi. » [1]

Zillere bile hoş bir tınlama kazandırılmak için Türklerce ne kadar çalışılmış olduğunu söylemiştik; fakat, davul derilerinin nasıl itinalı bir san'atla hazırlandığı ve ne seste gerildiği, ikalara göre nasıl bir san'atla çomak ve çubuk vurdıkları, kaba zurnaların tok bir sada topluluğu vücuda getirilmek üzere ne türlü bir san'atla üflendikleri, ummî ses kuvveti açık havada veya kapalı bir dairede çaldıklarına göre nasıl müvazenede tutulduğu meseleleri hakkında fazla bir malûmat bulamıyoruz; çünkü, bütün bunlar bir kıvam, bir denklik ve bir kaynaştırma meselesi halinde tecrübe ile biliniyordu; ustalığın sırları idi: târifleri yazıya geçirilemezdi.

Şu eski satırlar, mehterhanenin manevî kıymeti zamanın ahlâk kitaplarında halka karşı ne gibi tefsirlerle takviye edilmiş olduğunu meydana kor: « İkinci bir nevi çalgılar şevki nefsi yine tahrik eyleye amma lezat tarafına cebzetmeyip belki gayret ve heybetle mümtaziç bir gûna cevelan vere ki ruh kendi zatında bir azamet ve his ve kemale müteallik bir halet mülâhazasıyla akranına galip ve muarızları defe talip olup hem kalbe istilâyî sürur, hem



*Mehterhane*  
(Arif Paşanın «Kıyafet-i Atika-i Osmaniye» eserine bak)

(1) Hammer, *Histoire de l'Empire Ottoman*, T. 17, Post - Face, p. XLII.



tefevvuku akran ve kahrı âdaya istidadı husule gele. Ezcümle kûs ve tabil ve boru ve *kurrenay* ve *zil* misillü alât bu kaide için mevzudur. Lâkin bu kısımdan olan âlâtı asliye sadası ziyade mühib olmağla nefis bunları istima ve telâkkiye ve müsaraatı kabule çendan mutavaat etmez. Hükemayi etibba hastalara şeniüttaam ve kerihürrayiha şerbet veya macun gibi deva vermek iktiza ettikte tâminı setredecek bazı edviyei lezize ve rayihasını duyurmaya-cak akakiri tıbbiye ilhak edip verirler. Bu fennin hükeması dahî nüfusa tesiri belîği olan esvatı mesmûada bu hilei felsefiyeyi istimal etmişlerdir: meselâ *zurnayı ney* ile *borudan* tevlit ve *nakkareyi kûs* ile *defden* intiza ve tasnif ve sair âlâtı müşeccea ile temiz ve tertip eyleyip mizahı nefse leziz ve muvafık bir telifi garip ettiler ki elân *Mehterhane* dedikleri mânadır. » (Kınalızade Ali efendinin Ahlakı Alâisine istinadla yazan *Kavanini Teşrifat* mecellesinden).

Ecnebiler, itiyadını edindikten sonra hüsnü niyetle dinlerlerse mehterhanenin orijinallliğini ve ihtişamını görebiliyorlardı; işte eski iki kayıt:

«Bu çalgıların tek başına çıkardığı muhtelif sesler gerçi kulağı tahriş edici ise de, davul vasıtasile bu acı sesler tâdil olunduğu gibi, hele hepsi birleşirse çıkan ahenk haylıca güzel olur. » (Marsigli) [1]

« Bayramlarda, donanmalarda vesair meserretli günlerde mehter takımlarının icrayi ahenk etmeleri hakikaten mutantan ve muhteşem bir manzara teşkil eder. » (Toderini).

O zamanki Avrupa orkestraları dinamizm bakımından henüz bizim mehterhane kadar velveleli değildi; Avrupa orkestrası 19 uncu asırda bu yolda ilerlemeye başladı.

Kulağı alışık olmayan avrupalılara 18 inci asırda bile meterhane fazla velveleli geliyordu: Baron de Tott'un intibai bu hususta en iyi misaldir.

Halbuki, henüz 17 nci asırda, mehterhaneleri - hem de bir nevi basso tutarak çalan boruları ve en velveleli halleriyle - dinlemeğe İstanbullular alıştırlar.

Evliya Çelebi'nin dediği gibi: « Bâlâda tahrir olunan on adet sazendeğân'ı nefir surciyan, cümlesi yek perde olup, *boruda peşrev olmadığından* (2) her bir fırkası bir-birlerine *pîrev olurlar*.

«Makam-ı rehavide suznâk faslı ederek ubur ettiklerinde insan müstagra-kı dehşet olarak tiril tiril titrer. Gûya sûr-ü isrâfilî işitmiştir zan olunur. Ama bunlardan tram-pette, erganon, lutoryan, İngiliz borularının sefer vaktinde savt-ı hazinleri insanı mest ve medhuş eyler. » (cilt I, s. 644).

Kastner'in anlattığına göre: M. Buckingham Halep ve İzmir paşalarından her birinin birer muzika takımı bulunduğunu yazmış, bunlarda davul, boru ve zurnalar hâkim imiş. Fakat, eski asırlarda Bağdattan Macaristana ve Arnavutluğa kadar her tarafta sayısız mehterhaneler vardı.

(1) Marsigli, *Etat militaire de l'Empire Ottoman* ( Amsterdam 1732 ).

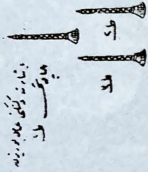
(2) Bu tabir sonradan ve yanlış olarak «zurnada peşrev olmaz» şekline sokulmuştur.



در درویشی و در طلب مهر طاعتی که بکشاید بر لبه لب و در کف دست

عزیز

صفحہ عربی نظامی



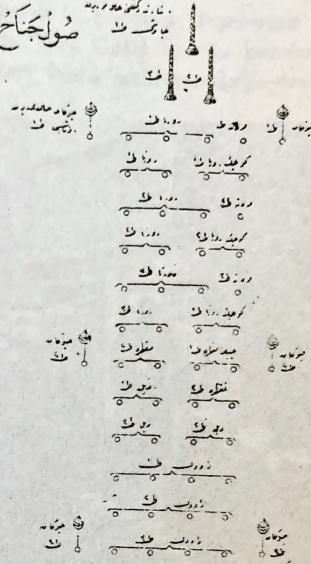
صورتی

میرزا علی محمد بزرگوار

مانعه قولی نظامی

صاغ حناج

صُورُ جَنَاحِ



**Bu eski çetveller Tanzimattan az önceki  
tabur mehterhanelerinin tertibini  
göstereyor.**

1926 da Lehistan hükümeti hesabına İstanbulda açılan büyük sergiye konserlerle iştirak etmek üzere Varşovanın büyük askeri orkestrası da memleketimize gelmiş ve her gün konserler vermişti. İşte bu konserlerin programında mükemmel bir surette orkestre edilmiş Yeniçeri marşı da vardı.

## Yeniçeri Marşı

*Adagio*

*daha şen*

*çabuk*

*Allegro*

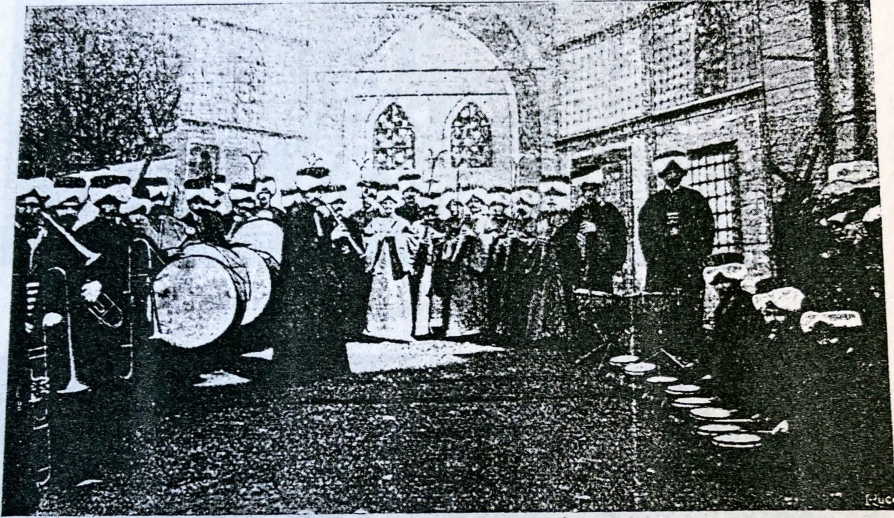
## Askerî müzemizin eski bir teşebbüsü

Bay Celâl Esat 1911 de hoş bir teşebbüste bulunarak örneklik bir mehterhane takımı kurmağa, bununla tarihi konserler çıkırına yol açmağa ve teşekkülün canlı bir müze halinde yaşatılmasını temine karar vermişti. Hususî Yeniçeri işi mehter elbiseleri hazırlanmış, ancak nota bilen zurnacılar ve bele eski tarz borular bulunmadığı için bu çalgılara en yakın sesleri veren obua, klarinet, trombon gibi banda



çalgıları ile iş görülmek istenmiş, askeri banda muzikacılarından istifade olunmağa mecbur kalınmıştı. Çalınacak parçalar Avrupa tonlarına mümkün mertebe yakın makamlardaki alaturka eserlerden seçildi; bunlara B. Radeglia basso partileri yazdı : Asım beyin rast peşrevi, Üçüncü Selimin « suzi dilâra » faslı başta geliyordu... İlk konser 16 şubat perşembe gecesi Tepebaşı kışlık tiyatrosunda verildi.

İlk konserden evvel bir makale ve sonra iki makale olmak üzere Bay Rauf Yekta merhum Şehbal mecmuasında üç yazı çıkardı : birincisi teşebbüsü takdir mahiyetinde, ötekiler de hem tenkit yollu, hem de Bay Celâl Esadın konser günü dağıttığı « mehterhane » risalesindeki bazı mütalâaları tahlil mahiyetinde şeylerdi [1]:



Müze Mehterhanesi  
(İlk şekli)

Münekkit alaturka parçaların Avrupa sazları için armonize edilmesini doğru bulmıyarak, tertip nekadur ustaca olursa olsun makamların nağme hususiyetleri göz yumulamiyacak derecede bozulduğunu, binaenaleyh kabul edilemeyeceğini yazıyor. Binaenaley, nota bilen zurnacılar yetiştirilerek takımın aslı şekline ırcını lüzumlu görüyordu, armoniye tarafdar görünmiyordu. 50 numaralı Şehbal mecmuasında Blainville'in hicri 1150 de İstanbul'a geldiği zaman iyi kötü notaya almış olduğu Yeniçeri marşını da haber vererek bunun da konser programlarına alınmasını tavsiye ediyordu. ( Bu marşın notasını az evvel vermiştik ). (2)

(1) Şehbal, sayı 48, 49 ve 50 ( Rumî 1327, İkincikânun ve Şubat sayıları ) : « Şark musikisine ait mühim bir teşebbüs ».

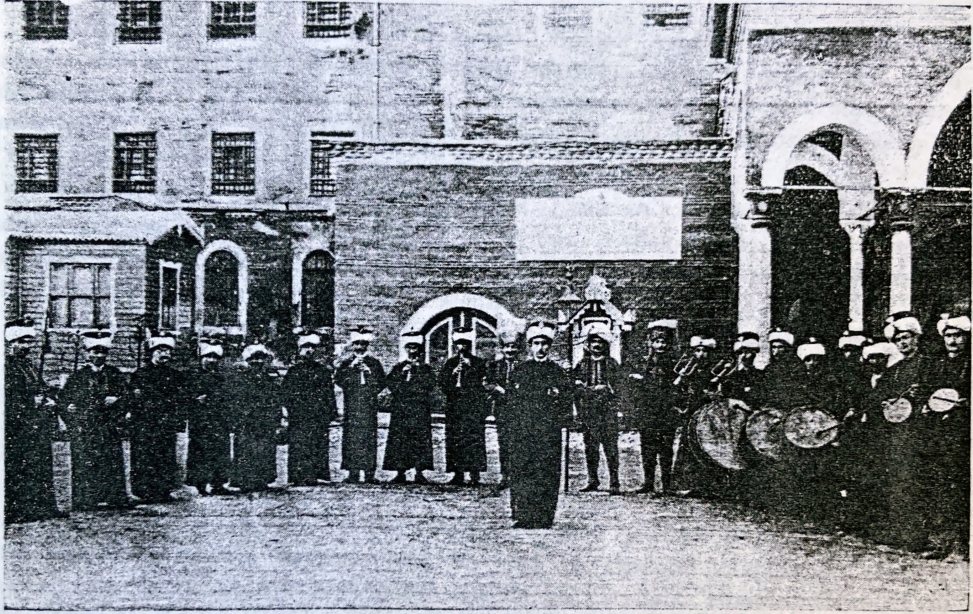
(2) Konserin programı aynı zamanda alaturka parçaların ustaca armonilenmesinden ne gibi neticeler ve tesirler alınabileceğine dair bir tecrübe mahiyetinde idi : mehterhaneden başka, meselâ Asım beyin rast peşrevi kemençe ve piyano için armonilenerek de çalınmıyordu ( piyanoda Radeglia, kemençeyi Anastas çalıyordu ).



O zamanki müze müdürü Muhtar Paşa bu teşekkülü benimsedi, tenkitlere ehemmiyet verilerek zurnacılar tedarik edildi, konserler bir kaç sene sürdü. Müzede uzun fasıllarını dinledim, pek mutantan bir tesir bırakıyordu. Gerçi meselâ dokuz katlı zengin bir takım kurulamamıştı, fakat küçük haline rağmen temiz çalışıyorlardı.

Mehterhanenin ilk konserine ait melez halile çekilmiş ve bir Avrupa mecmuasında çıkmış resmini aynen gösterdik. (İlerde bahsettiğimiz Trenk'in on sekizinci asıra ait melez mehterhanesini andırmıyor mu ?)

Aşağıki resimler de aynı mehterhanenin müzede tadilâta uğramış teşkilâtından üç ânı gösteriyor.

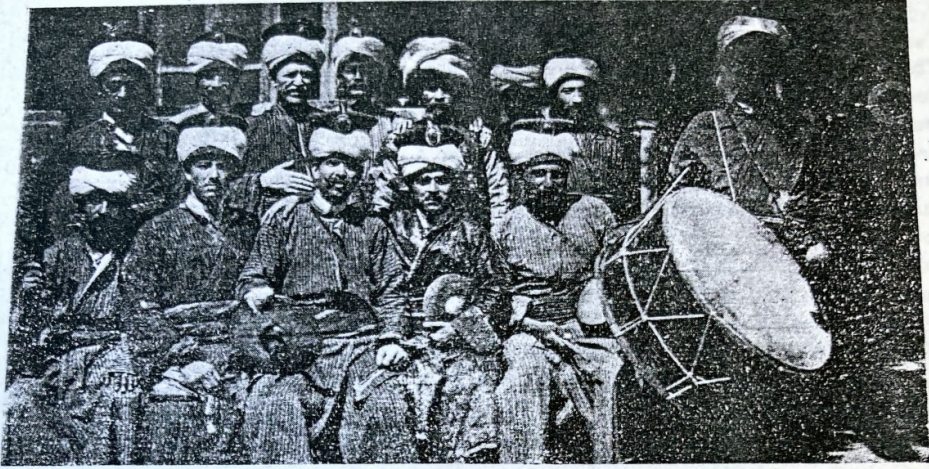


Mehterhane, Müze önünde  
(Sonraki şekli)

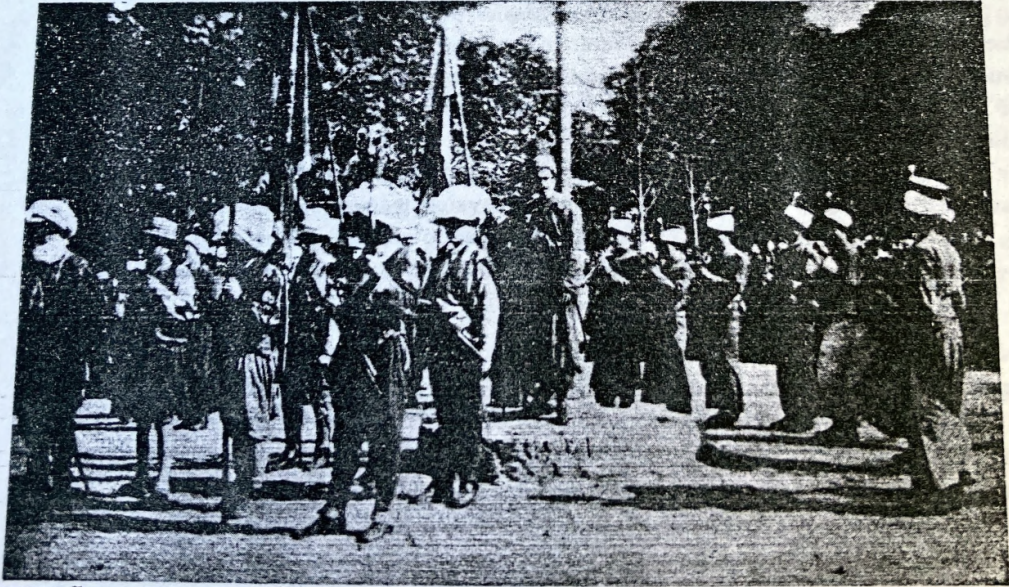
İlk konserden sekiz sene sonra Bursanın (Âlemi muski) mecmuasında şu yazıyı okuyoruz: «Türk musikisinin teşvik ve ihyası maksadile Celâl Esat bey tarafından ilk defa olmak üzere 1327 de Tepebaşında tertip edilmiş olan tarihi mehter muzikası umûma birkaç mûsamere vermişti. Bîlâhara bu tarihi takım harp senelerinde Topkapı sarayında da haftada iki gün olmak üzere ihya edildi. Mükellefiyet dahilinde bulunan en güzide sazendeler müddeti askeriyelerini ifa etmek üzere buraya alındı ve mehter takımı pek cemiyetli olmuştı. Tarihi kıyafetleri ve tarihi sazlarile pek muhteşem olan bu mehter takımını dinlemek için erbabı takdir ve zevk muayyen günlerinde akın akın dinlemeğe giderlerdi, fakat bunda da devam edilemedi,



bu da nihayet söndü bitti. Biz bunun yeniden ihyasına teşebbüs edilmesine sabırsızlıkla intizar edenlerdeniz.» [1]



Sonrakî teşkilâttan birkaç sima



Gülhane parkında ahenk

[1] *Âlemi musiki*, No. 8, s 59 (Bursa, rumî 1335).



# Avrupada Mehterhane

## Avrupanın perakende iktibasları:

Avrupa ile olan ilk musiki münasebetlerimiz önce onların bizden zaman zaman birer ikişer mehterhane çalgımızı almaları, ve yeryer kendi basit takımlarına katmağa başlamaları, ilk bir iki Avrupa çalgısının da İstanbulda tanınarak hattâ çalanlarının yetişmesi tarzında oldu.

Altınordu, Tatar, Kırım Türklerinin, Koman ve Peçeneklerin Türk askeri muzika âletlerini Şarkî Avrupada defatle tanıttığı, oralarda eskidenberi davul ve zurnaların tanındığı; sonradan da Osmanlı seferlerinin aynı eski hatıraları tazelettiği anlaşılmıştır. Zurna Lehistanda *Surma* ve Macaristanda Türk sipsisi (*Töröksip*) veya (*taragato sip*) adları ile halk sazı olarak kullanıldı.

Praetorius'un *Türkisch Trümlein* veya *Pauklein* dediği şey bizim *dünbelek* veya kısaltarak *düblek* veya *denbal* dediğimiz şeyden başka bir şey değildir ki bu adlar garbın «*tinbal*» tâbirleriyle de birleşir. Ortaçağ Avrupası nakkareyi tek tük tanıdı ise de unutuldu, ve sonra Macaristan tarikiyle tekrar Türklerden aldılar: *Du Cange*, «*nacaires*» sözünün türkçe nakkareden geldiğini söyler.

Obua'nın tekemmül etmiş bir zurnadan başka bir şey olmadığı malûmdur: zurnanın en muteber ve büyük şekline sesinin kalıncalığı dolayısıyla (Kırım da dahil olduğu halde bütün Anadolu'da her zaman) «*kaba*» adı verildiği hep bilinir. Binaenaleyh, acaba, obua'ya Rus, Ruten ve Çeklerin verdiği *Goboy*, Macar, Sırp ve Hırvatların verdiği *Hoboa*, İslavakların verdiği *Huba* ve Almanların verdiği *Oboe* adları hep bu Türkçe ve Tatarca *kaba* ve *gaba* kelimelerinden mi bozmadır? Fransızcada ötedenberi *hautbois* gibi bir imlâ ile yazılarak etimolojisi «*haut* yüksek + *bois* ağaç» olduğu söylenmekte ise de bu bir halk etimolojisininin hatırası gibi neden sayılamasın? Hatta bu etimoloji tefsirine bakılarak obuanın aslında bir fransız çalgısı olduğu bile söylenmişti: modern hali itibarıyla bu da doğru olabilir.

*Büyük davul* Avrupada ekseriya *Janitscharen Trommel* (Almanca: Yeniçeri davulu), *Türkisch Trommel* gibi alındığı yeri gösteren adlar taşımıştı.

Pirinç boru yapmak içinde de Avrupalıların Türk çalgı yapımcılarından fikirler aldıkları muhakkaktır; meselâ Evliya Çelebi İstanbul'daki bir sarı pirinç bora ustasından bahsederken, «Bu sanat bir adama mahsustur. Gayrı kimse edinmeğe kadir değildir. Kaidesini oğluna bile göstermez. Unkapanında işler Giryazi isminde müteassıp bir rumdur. Amma üstadı kâmilidir. Piri Efrasyaptır ki Acem korrenay'ını ol icat etmiştir.» [1] diyor. Delaborde, Türk kornosundan ses çıkarabilmek için

[1] Seyahatname, cilt 1, s 578.

çok nefes sarfına ihtiyaç bulunduğunu, bu yüzden çalınması pek güç olduğunu yazıyorsa da, üfleyip üflemediği değil, Pariste bir türk borusunu görüp görmediği bile şüphelidir (1780).

Delaborde, bir de, *Sürme* isimli Türk borusundan bahsediyor ki ismi *trombonu* ihsas ettiği gibi, rütencede de - şüphesiz türkçeden alınma olarak - *Pasaune*'ye yani *trombona* hâlâ *Surma* denilmekte olduğunu hayretle görüyoruz! Delabord'un târifine göre, «ağız çalgılarının en velvelelisidir; Mısırdaki *Sürme* tesmiye olunur. Yedi parçadan mürekkeptir ve bizim tronpetemize oldukça benzer». [1] Avrupada sürmeli (*à coulisse*) trombonların on beşinci asırda revac bulduğu tahmin olunmakta ise de nereden ve kimden geldiği belli değildi: Martin Agricola «*Musica instrumentalis*» de Busaun çalgısında melodinin sadece üflenmek ve sürgü oynatılmak suretile elde edildiğini söylüyor (*Durchs Blasen und Ziehen*), menşeyini bilmiyor... M. G. Flandrin trombonun eskiliği hakkında türemiş rivayetlerin hepsini birer birer göstererek hiç birisinin esaslı bir vesikaya dayanmadığını, hatta bir ikisinin zamanla düştüğünü anlatıyor; muhtelif rivayetler esasen çok da değildir. Mumaileyhe göre, De Laborde ile Villoteau'nın anlattıkları veçhile Mısırdaki *sürme* denilen Türk trompettesi gerek sürgüsü ve gerek hunisi ile Avrupa trombonunun taslağını vücuda getirerek bu çalgının aslı olacağını müphem bir surette düşündürür [2]. Trombon kelimesinin etimolojisi hakkındaki rivayetler de bizi düşündürdü: bu ad ya yunanca *strombos* veya lâtince *strombus* (ki her ikisi deniz mahlukatının sert kabuğu demektir ve bazıları üflenerek çalınabilir) dan çıkmıştır, yahut ta umumiyetle boru mânasına gelen İtalyanca *trombadan* üremiştir derler; bazı kimseler de trombonun velvelelerini ifade etmiş olmak üzere mizah kabilinden olarak *stromboli* den çıktığına taraftar görünmüşlerdir; en akla yakın olanı ikinci rivayettir: fakat biz, *tulumba* kelimesinin - şüphesiz İtalyanca *trombadan* alınmış olarak - türkçeye 16 ncı asırda çoktan geçip yerleşmiş bulunduğunu, meselâ Evliya Çelebi seyahatnamesinde Türk gemicilerinin tâbirleri arasında (ve gemi içinde biriken suyu boşaltıcı âlet manasile) yazıldığını görüyoruz. Mısırdaki türkçe *sürme* denilen *trombona* İstanbulda sürgüsünün bir *tulumba* pistonuna benzemesi dolayısıyla *tulumbada* denilmiş olacağı ve Avrupaya bu adı ile de Türkiyeden geçmiş olması muhtemeldir. Lûgatçı Asım Efendi, Bühran-ı Kaatı tercemesinde, *trompette* tâbirinin türkçe ve aslı *tulum pete* olduğunu yazmıştır (3).

« *Müselles* » (*Triyangl*) Avrupa askeri orkestrasına ilk olarak 18 inci asırda Elizabet Rusyasından geçtiği gibi, « *zil* » de, C. Sachs'ın kanaatı veçhile, Ural Asyası menşeyindendir. Garp minyatürlerinde 15 inci asıra kadar zil resimlerine rastgelinirse de sonradan revactan düşmüştü. Avrupalılar hâlâ iyi zilleri Türkiye, Asya veya Çinden getiriyorlar. 17 inci asır Türk harpleri zili Avrupaya yeniden tanıttı, askeri Türk muzikası bunda âmil oldu. Zil yapmaktaki dünya birinciliğini hâlâ biz

[1] Delabord zurna mânasına gelen başka bir *Surme*'den ayrıca bahsediyor (sayfa 381).

[2] Lavignac *musiki ansiklopedisi*: ağız çalgıları kısmı.

(3) *Şahrod* maddesi: «Türki'de *trompette* denir, *tulum—pete* muharrefidir» (Asım'ın ilâvesidir).



muhafaza ediyoruz. [Delaborde, Türk zillerinin Fransız asker muzikasına yeni girdiğini yazar (1780)].

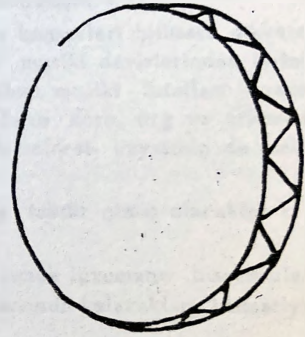
İngiliz Burney zili ilk defa 1770 de Lil şehrindeki bir alman asker muzikasında, bir kere de Floransada görmüş; yeni bir şey olarak bahseder.

«Felek», tepesi şemsiye gibi bir yuvarlakla, ve ay, boncuk ve çingiraklarla süsli bir sopa olup mehterhanede « mehterbaşı » bunu yukarı doğru elinde tutar, omul vururdu: Avrupanın degenekle usul vurmak modasına ihtimalki örneklik etmişti. Halis Türk modasıdır. Garpta ilk Türk harpleri sırasında tanınmış, fakat 18 inci asrın ikinci yarımında Alman, Avusturya ve Slav asker orkestralarına girmişti [1]. Bu yüzden hâlâ Danimarkalılar *Janitscharspil*, İsveçliler *Turkiskt Klöckspel*, Ruslar *Bançuk*, Lehler *Ksiezyc Turecki* derler. Fransızların «Çin şapkası» (*chapeau chinois*) demeleri de yabancı bir mal olarak Asyadan olmalarından kınayedir. *Turkiskish crescen*, *Mahometsfahne* gibi isimlerini de görüyoruz...

[ Tanzimattan sonra dönüp dolaşıp İstanbul'a *kupel kinoz* adıyla idhal olunması başka bir maceranın ifadesi oldu !! Halbuki Fransada 1840 senelerinden beri hemen hemen büsbütün terk edilmiş, Avrupa'da Alman alay bandaları ile bizim nizamıcedit bandalarımıza münhasır kalmıştı. ]

Kostner'in söylediğine göre :

on sekizinci asırda Avusturya imparatorunun Türkiyedeki aslına aynen mutabık olarak kurdurduğu Türk muzikası Gluck tarafından tiyatrodan aynen kullanılmış olduğunu temin edenler varmış. Filhakika Türk zillerinin yüksek sanat musikisine ilk olarak Gluck'un «*İphigénie en Tauride*» operasında girdiği sabittir (1779). Davul da aynı kompozitörün «*Mekke hacıları*» operasında yüksek musikide yer aldı (1764), Mozart'ın «*Saraydan kız kaçırmak*» operasında kullanıldı: gürültülü ve aksanlı bir musikinin kuvvetli darplarını o vakıttan itibaren hep davul gösterir oldu; hatta Rossini okulu bu hali ifrata bile vardırıdılar; top gürültüsünü taklit gibi tasvirici maksatlardan başka, umumiyetle senfonik orkestrada ve en büyük üstatlarca da kullanıldı.

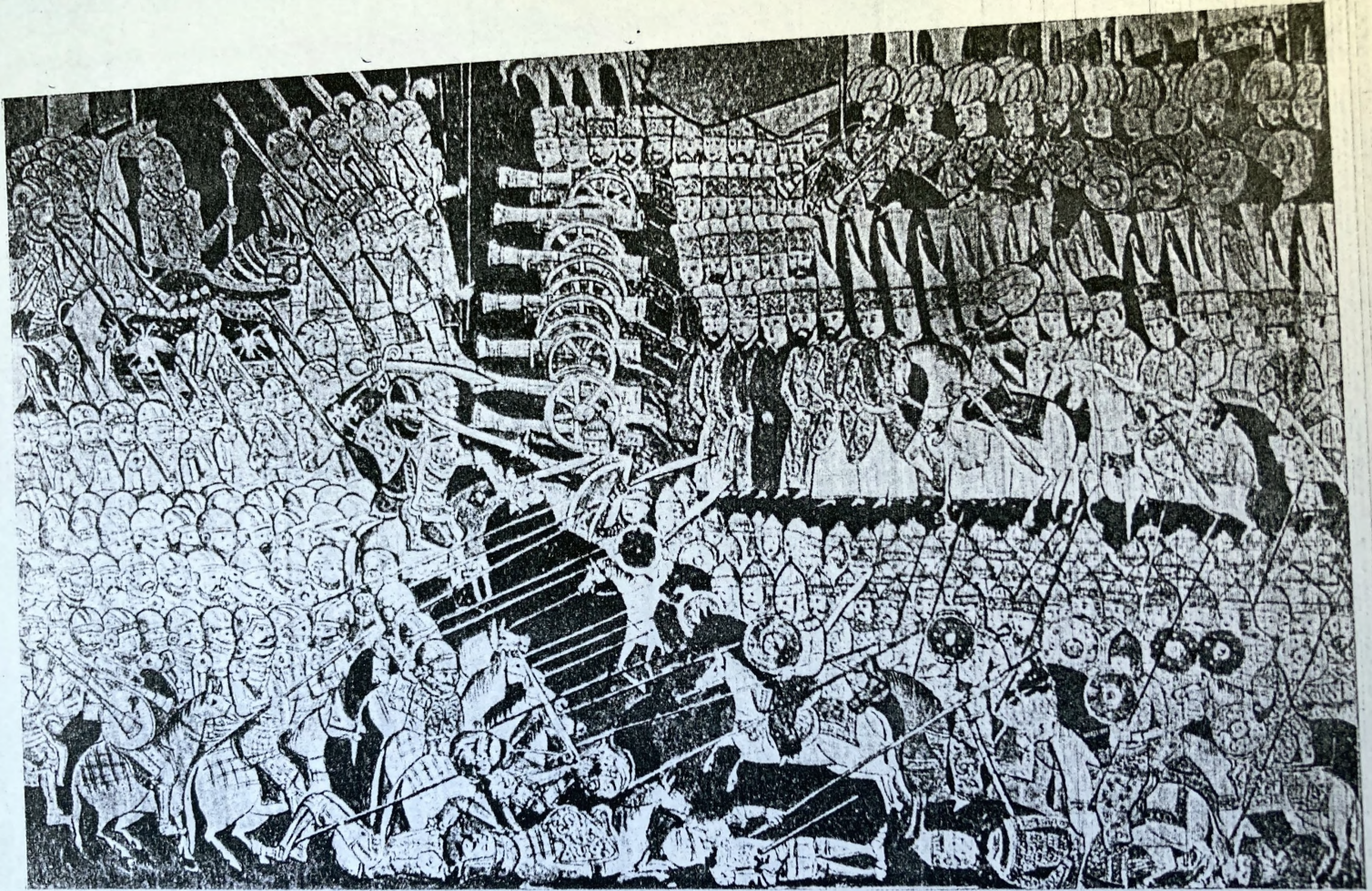


*Türk davulu*  
Venedikli V. Carpaccio'nun  
çizdiği eski bir resim  
(60 santim kalınlığında) (2)

[1] İngilizlerin *Lingling Ionnie* dedikleri felek veya çevkân ilk olarak York dükasının Hanover'den getirttiği yirmi dört Almandan mürekkep bandada görüldü; aynı takımdaki diğer çalgılar klarinet, korno, obua, basson, trompette, serpan ve tauburlardan ibaretti.

(2) Vittor Carpaccio, *Scuola di S. Giorgio e Trifone*, 1506 (Venedig). Bu hususta C. Sachs'in yeni kitaplarında bir miktar daha tarihî notlar vardır.





*Mohaç cengi*

Celâlzade'nin «Vekayî name» sindeki bu minyatör Türk ve Macar muzikalarını karşı karşıya göstermektedir.  
(Viyanâ Millî Kütüphanesindeki nüshadan).



## Mehterhanenin kendisini elde etme hevesi:

17 inci asır macar ve alman kaynaklarında .muzikamızın bahsi çok geçer : 1603 de Samuel Schweigger, 1683, Daniel Speer, şair Istvan Gyöngyösi'nin mütceaddit fıkraları, elçilerin hatıraları, v. s., meselâ David Rozsnyei 1665 de sultanın 5-6 zurna, 8 borazan, 12 davul, 2 nakkare ve ayrıca develerin sırtına asılmış koca köslerden mürekkep musiki alayını yazar.

Evliya Çelebinin de iştirak etmiş olduğu Türk sefaret alayında « sefirin al bayrağı önünde Türk muzikası bulunuyordu. » Viyanada bu muzika « süpürücüler dairesinde ve Praterin karşısındaki bir evde yerleşmişti » (Relation de Meninski). Alayın şehre girişi 8 Haziran 1665 de vukubulduğunu unutmayalım. « Bütün sefaret heyeti hergün beş vakit namazını muhteşem bir şekilde kılıyordu; hergün öğleden sonra bir divan akdediliyordu; askerî muzika bu ânda çalıyordu. Sefir Sent-Etien elisesini, Kahlenberg, Yeni-Şehir, Ebersdorf, Gözdenin Bahçesi ve Schönbrunn mevkiilerini gördü ki burada Ana Kırâlice adına kabul olunmuştu. » [1]

Viyanada bir ay kadar sürmüş olan bu mehterhane konserleri bilhassa dikkate şayan bir zamanda vukubulmuştu: çünkü şehir en parlak musiki devirlerinden birini yaşıyordu, bizzat İmparator Leopold I musikici idi, mühim musiki üstatları burada toplanmışlardı : onlar türk musikisini, bizimkiler de onların koro, org ve orkestra musikilerini dinlediler... Viyanaya 1719 da giden Türk sefaret heyetinin de mehterhanesi vardı... (2)

18 inci asrın bütün Avrupasında - herhalde beğenip takdir etmiş olacaklar ki - Türk asker muzikasını tetkik ve taklit modası çıktı.

Türkler, biraz da eski âdetleri mucibince, iyi geçinmek lüzumunu hissettikleri Avrupalı komşularına, yani Avusturyalılarla Lehliyle, memnun kalacakları kanaatiyle bu Yeniçeri muzikaarından hediye ettiler.

Ruslar, Büyük Petronun karısı ve halefi Birinci Katerina zamanında (1725-1727) Yeniçeri muzikalarına benzeyen bir teşkilât yapmışlardı. Büyük Petronun kızı çariçe Elizabet Petrofna ise anasının başlattığı mehterhane taklidi teşkilâtı ıslah ettirmek istedi.

Elizabet (1741-1763), sefeinin teşkilâtını aslına uygun bulmadığı için keyfiyeti yerinde tetkik ettirmek maksadile muzikaları müdürü alman Schirmfeil'i (Schmirpfeil) İstanbula gönderdi.

Bu Alman ustası, Rusyaya dönünce mehterhanceye şeklen gûya pek benzeyen bir Türk mmzikası kurmağa muvaffak oldu. Yalnız pek fakir bir şeydi: oniki ilâ onbeş çalıcısı vardı. İki, bazan üç ve hatta dört kişi cura zurna bir veya ikisi kaba zurna çalıyorlardı; bir çığırta, bir küçük nakkare, bir pek büyük davul, iki zil, bir tane daha büyük zil ve iki müselles, takımı tamamlıyordu! Çaldıkları bütün parçalar tek ses veya sekizli halinde icra edilmekte idi.

[1] Hammer, *Osmanlı devleti tarihi*, (fransızca), cilt 11, s. 222 - 224.

[2] Bir mikdar bilgi için bak : Ottenfeld und Teuber, *Die Österreichische Arme*e (Vien 1895, S. 705).

Rusyadaki bu benzetme Türk muzikasının hakikaten mevcut olmuş olduğunu tevsik eden başka bir kayıt mevcuttur: on sekizinci asır Rusyasındaki musiki ahvâline ait hatıralarını anlatan bir müellif, Mühlberg civarındaki umumî mahallede konakladığı zaman, kiral II nci Auguzt'e İstanbuldan gönderilen ve her sabah geçit resminde *inanılmıyacak kadar keskin vaveylâsı ile kulakları yırtan* ve Rusyadakine pek benziyen bir muzika daha dinlemiş olduğunu yazmıştır [1].

Filhakika, Lehistanda II nci August ikinci defa hükûmet sürdürdüğü sırada (1709-1733) komşusu Türkiye Sultanından hediye olarak iyi teşkilâtli ve iyi teçhizatlı(!) bir Yeniçeri bandası almış. August gösteriş meraklısı bir hükümdar olduğu için bu muzikayı Saksonya kralı ile birlikte ve ilk defa olarak Mühlberg'te almanlara dinletmiş. Yeniçeri muzikasının Avrupadaki başlangıcı olarak bazı müellifler bu vakayı, bazıları da Rusyadaki teşkilâtı gösterirler.

Rusyada yeni mehterhanenin teşekkülünü gören Çar muhafız alayının fevkalâde obuacılar korosuna mensup muzikacılar bir taraftan da Türk muzikasındaki çalgıları öğrenip zabitlerini yemeklerde eğlendirmek merakına düşmüşler.

Yeniçeri muzikası Prüsyaya I nci Fredrik (1701-1713) zamanında girdi. Schubart'a göre Türk muzikası zevkı Alman saraylarında 1750 de şümul kazanarak yerleşti: gerek Prusya kralının, gerek Avusturya imperatorunun doğrudan doğruya asıl vatanlarından getirilmiş bu nevi bandaları vardı.

Aynı alman müellif Almanyanın bazı taraflarında Türk muzikasına karşı işte böylece XVIII inci asır ortalarına doğru pek canlı bir zevk yaşamış olduğunu söyler; ona göre: *seksen ilâ yüz icracıdan mürekkep asıl Yeniçeri muzikasının temin etmiş olduğu tesir kudretine başlangıçta aslâ erişilememiş olmasına rağmen, hakikatte böyle bir muzika cidden kahramanca olan karakteri ile fevkalâde şayanı dikkat bir şeydi* [2].

Schubart'ın hakkı olmalı: bazı Avrupa prensleri gerçi küçük, fakat teşkilâtı aslına belki uygun birer mehterhane takımı elde ettirirse de, bunlarla acaba ne gibi havaları çalıyorlardı? Armonisinden tecrit edilmiş Moskof veya Alman havalarının düpedüz ve tek ses üzerine çalınmasının, veya basit bir iki garp usulünü topuz ve çomaklarla dövmenin ne kadar mânasız bir ahenk tevhit edebileceğini biz bugünkü Türklerin de kolayca tasavvur etmemiz mümkündür. Bizde mehterhanenin - bütün incelikleriyle ve meşhur bir şekilde - çalabilmış olduğu eski Türk musikisi, ince nağmeleri ve dümtteklerinin narin dalgalanmalarile başlı başına rakik bir san'attı; mehterhane işte bu narinliği belirtebilecek şekilde itina ile hazırlanmış bir takımdı: elinden bu rakik sanatı aldığınız takdirde mânası bozulacağı, seslerine rikkat veya debdebe yerine bir nevi gürültü ve vaveylâ havası ârız olacağı pek tabii idi.

(1) Şu mevkut mecmuada: *Musikalische Nachrichten und Ammerkungen auf der jahr 1770, Dritter Theil, Leipzig.*

(2) Kırk yıl kadar var ki diye bu müellif anlatıyor; ölümünden ondört yıl sonra basılan ve Viyanada 1806 da şu başlıkla çıkan bir eserde: *Christ Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Wien 1806.*



Netekim tanbur veya ney de rakik sazlardır, fakat onlarla nakış veya peşrev yerine meselâ bir fokstrod veya yürüyüş havası çalacak olsanız bu rikkat ve nezahet yerine derhal komik bir ahenk kaim olur, sinirleriniz bozulur, hatta usta bir mehterhanenin makbul bir peşrevi bile iyice kaynaştırılmış ve yumuşatılmış seslerle ve ifade ile çalabilmek için bir miktar meşklere ihtiyacı bulunacağı kolayca tahmin edilir.

Türk elçisi Ahmet efendi Berline geldiği zaman şerefine tertip edilen bir toplantıda o bozuk ve Avrupa uydurması Türk muzikası da kendisine dinletilmişti. Elçimiz ihtisasını şu mânalı kelimelerle açıkca bildirdi: « Bu hiç bir zaman Türk işi olamaz! » dedi; baş ve omuzlariyle de bir o kadar daha mânalı « aslâ » hareketleri yapıyordu! Bunun üzerine zamanın Prusya kiralı hakiki Türkleri hizmetine getirterek alaylarının bir ikisinde Yeniçerilerin bandasile hakkile boy ölçüşebilecek birer muzika kurmağı en müstacel bir iş saydı. Rivayete bakılırsa Avusturya imparatoru da bir o kadar aslına mutabık mehterhane takımına sahip olmak hususunda pek kıskanç davranmış.

Fakat, almanlar, aslına sadakat içinde sebat edememiş olacaklar ki muvaffak olamadılar: zihniyetlerini türk musikisi telâkki ve idrakine ulaştırılamıyacak kadar uzakta ve şimalde idiler; oraların musikisi büsbütün başka bir varlıktı, önüne geçilmez bir akış halinde kendi yolunda istihaleden istihaleye gidiyordu.

«Türk çalgılarına, almanlar, bazan umumî muzika âletlerinden bilhassa bassonları ve trompetteleri katmağa başladılar; mütemadiyen bu orijinal topluluğu tekemmül ettirmeğe koyuldukları için de çalınacak parçaları notaya aldılar; halbuki bir zamanlar sadece kulağın ve ameliyatın icabatına uyuluyor, irtical ile iktifa ediliyordu. Notalar ise her zaman için emniyetli ve hata işlemez birer rehber olamıyordu. Bu çeşit kompozisyonlarda kullanılan tonlar umumiyetle *Fa* ve *Si* bemol majör tonları idi. Türk çalgılarının akorduna bunlar en elverişli geliyordu, bazan da *Re* majör ve *Do* majör tonları kullanılıyordu.» [1]

Kastner, Avuranın o berbat manzaralı mehterhaneleri hakkında, o asırda yaşamadığı için sözlerini müşahedelere istinat ettiremiyerek, şahsî mütalâalar halinde, ve belki biraz da kine kapılarak diyor ki: « Almanya gibi, Rusya da, garip bir gelgeç hevese kapıldı; şeytanlara uyarak, yani biraz da acayıpliğe ve olmiyacak işe cizye vermek kabilinden Yeniçeri işi muzikanın unsurlarını iktibas etmek üzere Türkiyeye baş vurdu; kurulan muzika birkaç taburun zabitlerini takım yemeklerinde eğlendirmeğe yaradı.» [2]... «Rusların kurmak hevesine kapılmış oldukları Türk muzikası, hakikatte, bir debdebe ve eğlence maddesi gibi görülmüştü» diyor. Az sonra da şunları ilâve ediyor: «Almanlar böyle bir tekaddümü elde etmekle ne kazanabilirlerdi noktası bizce meçhul olmakla beraber, bu muzikayı vücuda getiren barbar çalgıların sadece nevilerini öğrenmekten edinebildiğimiz kanaate göre bile bu derece biçimsiz bir ahenk terbiye görmüş bir diletantın kulaklarını değil, olsa olsa hakikî bir müslümanın (!) samiasını teshir edebilirdi diyebiliriz.» Bir iki askeri

[1] G. Kastner, *Manuel général de musique militaire* (Paris 1848, p. 129...)

[2] *İdem*, önsöz: s. VI.

muzika tarihinde Kastner'in Almanlarla alâkalı yukarıki müstehzi ve mânalı ifadeleri kinli bir tefsir ananesi halinde elden ele geççe geççe günümüze kadar geldi : fransız kadın musikiloğu Michel Brenet, Avrupadaki bu Türk muzikası taklitciliğini bir inhıraf, bir dalâlet (aberration), sari hastalık (*épidemie*) gibi tâbirlerle uzun uzadıya karikatürize etti.

Halbuki 18 inci asrın Alman musikicileri (meselâ 1750 de ölen koca S. Bach) mehterhanenin asıl İstanbul işi edebiyatı ile temas edebilseydiler Türk makam ve usullerinin incelikleri belki o zaman bol sesli büyük Alman musikisi üzerinde faydalı olabilirdi. S. Bach birer miktar Leh ve Macar halk parçalarından başkasiyle temasa imkân bulamadı. Esasen 17 inci asrın kompozitörleri Türklere her şeyden evvel aykırı bir nazarla baktılar: hıristiyanî bir zihniyetin hizmetkârı kaldılar.

Mehterhane Fransaya 1770 ile 1772 arasında tesir etti. Fakat çok uzakta kalan fransızlar taklitcilikte Viyanalıları kadar da muvaffak olamadılar.

---

(1) M. Brenet, *La musique militaire* (Paris).



# Türk musikisinin Avrupadaki tesirlerine ihtimal verilebilir mi?

## Mehterhane musikisinin tesirleri ihtimali :

Türk muzikası modasının bir hatırası olarak garp musiki sözlüğünün her dile ait tedvinlerinde, İtalyanca *Alla turca* ve *Banda turca* Almanca *Janitscharen musik*, İngilizcede *Turkish Music* tâbirleri mahfuz kaldı... Bu tâbirler, ya bir orkestrada davul, zil ve müsellesin müstereken çıkardıkları sesleri ifade ediyordu, veya davul vuruşunu taklit eden başkaca icraları kastediyordu. Meselâ Mozart *La majör piyano sonatının Alla turca* diye adladığı rondo kısmında - ki sonradan « *Türk marşı* » adını aldı - sol elde davulun taklit edildiği görülüyor; ritimin umumiyetine de çevikce bir «düyek» usulünün tatbiki mümkün oluyor. Beethoven dokuzuncu senfoninin *koro* finalinde en parlak yeri olan ikinci kısma müselles, çinelli ve büyük davul katmıştır. Aynı kompozitür «Atina harabeleri» nin *Dervişler korosuna* da boru, ve bas makamında trombon koymuş, ve ilâveten bildiğimiz çan, v. s., gibi mümkün olduğu kadar sadalı âletler konulabileceğini kendi partiyonuna yazmıştır...

Fakat bu gibi iktibaslar hem fantezi mahiyetinde, hem de onsekizinci asrın en sonlarına ait oldukları için, daha evvelki kompozitörler üzerindeki muhtemel Türk tesirlerini başka yollardan tahmine çalışmamız ikinci bir mesele olur. Macar musikologları o zamanki garp eserlerine geçmiş kendi musiki unsur ve temlerini araştırmakta devam ediyorlar; fakat biz galiba fazla birşey bulamayacağız. Çünkü 17 inci asrın türkle temas imkânını bulabilmiş Avrupalı müzisyenlerinde bizlere ve musikimize karşı pek te istekli temayüller mevcut olamaz ve uyanamazdı. Bütün Avrupayı önümüze katmış göğüs göğüse çarpışıyor ve hep kazanıyorduk; onlar hristiyanlı, biz müslümandık. O asır için bu fark herşey demektir. Hassasiyetimize ve artistliğimize inanabilmek için o artistlerin aramıza gelmeleri, harimimizde yaşamaları, sanatımızı hissetmeğe alışmaları lâzımdır. Halbuki hudutlar kapalı, uzun deniz yolları çetin ve varatalı idi.

Györ'ün tekrar ele geçirilmesi Christoph Demantius'ü *Ungarische Heerdrummel und Feldgeschrey*'i bestelemeye sevketmişti ki ses fanfarı temleriyle Jannequi'nin «*Metz Muhasarası*» nı hatırlatır. Monteverdi şüphe yok ki Macaristanda, Türk-Macar harpleri sırasında ve Vincenzo Gonzaga'nın ordusunda *Combattimento* isimli eserini ve cengâverlik madrigallerini canlandıran kahramanca nefhayı bulmuştu [1]. Alessandro Poglietti, Viyananın Tatarlar tarafından muhasarasında yirmi iki yaşında olduğu

(1) Henri Prunières : *La vie et l'oeuvre de de Claudio Monteverdi*, 1926.

halde katledilmişti (1683). Macar kralı Matias Korven'e varmağa gelen prenses Beatrix d'Aragon'un alayında hocası maruf musiki üstadı Jean Tinctoris de vardı: alay Mihaloğlu akıncılarının az evvel aştığı yerlerden geçmişti... Yine en eskilerden ve Josquin des Pres ile Jean Mouton'un talebesi olan Adrien Willaert - ki sonradan Venedik kompozisyon okulunu kurmuştu - Budin'de II nci Louis'nin şapel ustalığını yaptığı sırada, 1556 da - Muhaç seferini Türklerin kazanması üzerine - bu şehirden ayrılmağa, memleketine dönmeğe mecbur kalmıştı... Ockeghem'in talebesi ve asrın biricik üstatlarından Thomas Stolzer, o tarihlerde Macaristanda bulunuyordu, aynı Muhac zaferimiz yılında Budin'de öldü.

Türklerle karşı harp ederken sol kolundan yaralanan Macar san'atkârı Sebastien Tinodi şarkılarında bu harpları terennüm ediyor, meselâ «*Eger şehrinin muhasarası*» nı besteliyordu. Bestekâr Antonio Bertali «*Masumların katliâmı*» (*La Streg dell'innocenti*) yi yazıyordu (1665)... Bu gibi bestekârlardan başka, Türklerin harpten başka birşey bilmedikleri propagandasını gezip yürüdükleri yerde yapabilecek, Türklerle harp bile etmiş daha kim bilir nice artistler oldu: işte meselâ Johan Paul von Westhof ki Sebastien Bach'ın dostu olan, onun keman eserlerinin tekniği hakkında hayli fikirler veren bir keman virtüözü idi; keman konserleriyle İngiltere, Avusturya, Almanya, İtalya ve Fransada büyük akisler bıraktı, bundan evvel de Macaristanda Türklerle harp etmiş, bu seferden sonra Dresden'deki memuriyetine çağırılmıştı.

Gerek bu üstatların çoğu, gerekse başkaca muasır kompozitörler muhakkak ki birçok vesilelerle Türk musikisi ile - hiç olmazsa mehterhaneler vasıtasıyla - temas ettilerse de böyle menfi bir haletiruhiye içinde bu sanatı tanımağı merak ettikleri hiç zannedilmez. Netekim Evliya Çelebinin de iştirak etmiş olduğu mehterhaneli sefaret alayının 1665 de Viyanaya girmesinden bir iki hafta evvel katedral organisti Wolfgang Ebner ölmüştü; fakat saray organisti Poglietti, 1649 danberi şapel ustası olan A. Bertali, saray muzikacısı Antonis Draghi, ikinci şapel muallimi olan Giovanni-Felice Sances - ki tek ve birkaç sesli şarkıya *kantat* adını ilk verenlerden biridir - J. H. Schmelzer hep Viyanada idiler.. Hatta, çehre çirkinliğinden Evliya Çelebinin bahsettiği imperator I nci Leopold'ün kendisi de usta bir musikici idi, Evliyanın musahabetinden pek hoşlanmıştı. Türk erkânına org, koro ve orkestra musikileri dinletmişlerdi: Katedral organının etraflı bir tarifi de dahil olduğu halde bütün bunların ihtisaslarını Evliya Çelebide buluyoruz... Fakat bütün bu üstatların İstanbul musikisini tanımak merakına düşüklerini düşünebilirmiyiz ?..

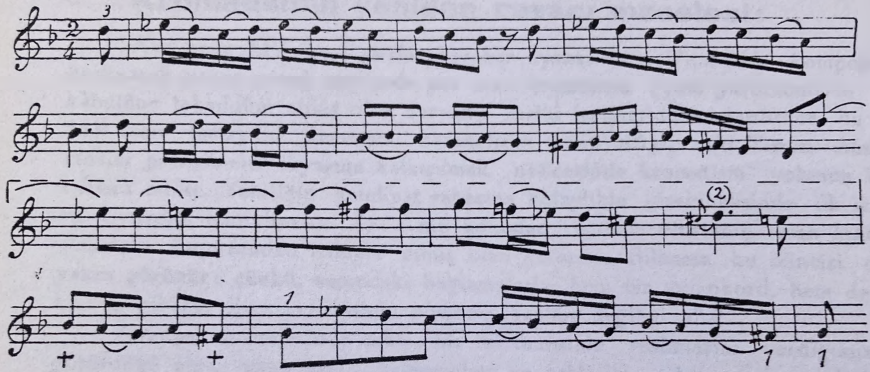
## Muhtemel tesirlerin vasıfları ne olabilirdi ?

Kanaatimce, bu ilk tesirlerin unsurları, garpta Felicien David'in yazılarıyla 19 uncu asırda başgösteren taklitçi *şarkcılık* (orientalisme) ve *yabanlık* (exotisme) hareketine ait kompozisyonlardaki unsurlardan ayrı görülmek lâzımdır. Vadesi 18 ve hatta belki de 17 inci asırlara kadar çıkar. O zamanlara ait Avrupa partiyonlarını iyi bilen ve Türk besteleri ile de uzun ünsiyeti bulunan kimselerce başarılabilecek bir tettebbü mevzuudur. Bir iki şark işi ses dizisinin, «*artık ikili*» gibi bir



iki aralık unsurunun, veya obua sesi ve darbuka ritimleri gibi âletlerden istifade ile yapılan şarkı hatırlatıcı orkestrasyon terkiplerinin yardımlarından ibaret 19 uncu asır oryantalizmi malûm ; halbuki daha evvelki devrede Türk musikisine ait nağme hareketlerinden, yani Türk melodisinin yürüyüşündeki ses inhinalarından istifade edildiği tahmin olunabilir ; incelemeyi bu teferruata kadar indirmek lâzımdır.

Bütün hayatı Lyon'da geçen kemancı Leclair le Second'un 1739 tarihli keman sonatlarının dokuzuncusuna ait *Tambourin*'i çalarken [1] şu gibi fıkralarındaki alaturkaya benzerlikler beni başka vesilelerle de olduğu gibi şaşırtmıştı. (Aradaki kromatik geçit ancak Avrupai kalıyor!) :

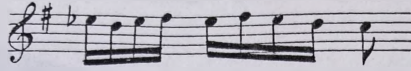


Diğer taraftan ağır Türk bestelerinin tavrından anlayan M. E. Borrel de Hacı Arif beyin nihavend makamındaki « *Ahterî düşkün garip* » (ağır evfer) şarkısı münasebetiyle « tekerrürlü notları ve vokalizlerinin faktörü bakımlarından bunun pek karakteristik olduğunu ; ve bu bakımlardan Bach'ın yazı tarzına, meselâ *Passion selon saint Jean*'in birinci korosuna yaklaştırılabileceğini » söylediği gibi, Türk musikisindeki nağmecilikten bahsederken de : « Şark san'atı bu maddede XVII ve XVIII inci asırların Fransız ve İtalyan sanatlarıyla birleşiyor ki o sanatta da *doubles, méthode de chanter, fleurtis* isimleri altında bu nağmeciliğin tamamıyla benzeri olan âdetler hâkimdi, zamanının nazarıyatçıları bize hepsi hakkında birçok misaller bırakmışlardır. » diyor [2].

[1] M. E. Borrel'in « *Chefs d'Oeuvre ignorés* » serisinden olarak bastırıldığı parça (Les Editions de Paris).

[2] E. Borrel, *Contribution à la bibliographie de la musique Turque* (Revue des Études Islamiques, 1929, cah. IV, p. 527).

M. E. Borrel, Tatyos saz semaisinin beşinci ölçüsünde (Şamlı Selim Basımı) ve Rifat beyin bir musikisinde, v. s., bulduğu şu formülün



meselâ S. Bach'ın eseri *Passion Selon St. Jean*'deki birinci koronun 55 inci ölçüsünde bulduğumuz şu



yeriyle karşılaştığını misal olarak gösteriyor; Rifat beyin şarkısının o korodaki «esper» yi ihsas ettiğini işaretliyor. İki formül arasında aralıklar bakımından değil de, melodik çıkış ve iniş bakımından aynılık bulunduğunu, türk musikisine has ve garp tegannisinde nadiren rastgelenen *tekerrürlü notlardan* ibaret materyel bakımından bu koronun Rifat beyin şarkısından ayrıldığını söylüyor...

17 ve 18 inci asırlar, Türk nağmelerinin İstanbul'daki Rum ve Ermeni klise musikileri üzerinde tesir bıraktığı devir olduğu unutulmasın. Ancak, bütün İstanbul musikilerinin bu hususta bilâkis Avrupanın tesiri altında kalmış olmaları ihtimali de akla gelir.

Muhakkak olan bir nokta: bu sade nağme işçiliğinin Arap nağmeciliğine (bir çeşit kendine mahsus ses arabeski teşkil eden Arap lahni tezyinatına) hiç benzermediğidir; yani, bu işte Avrupa ile Arap memleketleri arasında bir münasebet vukuunun hiç mevzuubahis olamayacağıdır. Sözümlü ispat için meselâ Asım bey merhumun rast peşrevinin Arap sazandeler tarafından çalınırken ne türlü Arap işi nağmelerle yükletildiğine dikkat etmek yeter; halbuki bu peşrev kendi türk işi haliyle ve türk işi nağmeleriyle eski Avrupa tarzına daha yakındır: hattâ B. Radeaglia bu yakınlığın o asra has yazı tekniği içinde büsbütün kaynaştırılabileceğine bile kani olarak gerek bahsı geçen rast peşrevini ve gerek diğer bir iki peşrevi eski kontrpuanlı ve füglü üslûpta olarak pek başarılı bir şekilde ahenklede, ayrıca da eski klâsik orkestraya göre yazdı [1].

Bütün bu sezişler yeni yeni araştırmalara lüzum gösteriyor.

Bir Mısır faslından söz açan Julien Tiersot, «bu kadar ayrı kavimlerin besteleri ile kendi sanatımızın kompozisyonlarını yaklaştırmakta daima biraz çocukca olan bir hâl vardır; bununlaberaer şimdi tekrar böyle bir yaklaştırma yapmaktan ben de kendimi alamıyorum. Ve beni buna icbar eden şey mezkûr Arap faslının formu ve

[1] Senfonik orkestramızca çalınan, hatta Almanya konserlerinde çok alkışlanan (1917) bu muvafakiyetli tecrübelerden ikisi *Odeon* disklerine alınmıştır.



umumî inkişaf tarzı oluyor: iki musiki dili birbirinden ne kadar ayrı şeyler olurlarsa olsunlar bu *prelüd* ve *koro* bana Bach'ın kantatlarındaki giriş korolarını ister istemez hatırlattı » diyor. [1]

İşte Arap musikisi üzerinde konuşulurken böylece yalnız forma inhisar eden bu gibi esrarlı yakınlaşmalar, eski Türk musikisinin sade lâhinleri hakkında melodik hareketlere de şümül peyda ediyor.. Herhalde karşılaştırmaların son derecede itina ile yapılarak, imkân bulundukca sebeplerin tesbitine kadar çıkılması lâzımdır: çünkü, yine Julien Tiersot'nun uzun misallerle anlattığı gibi, bu karşılaştırmalar bazan arayıcıyı pek gülünç vaziyetlere düşürebildiği gibi, bazı benzeşmeler de bilâkis Avrupadan şarka geçerek istihaleye uğramış bir takım havaların hafızada uyandırdığı galatlardan ibaret olduğu emsallele sabit bulunuyor.

### Kromatismin yeniden revacı meselesi:

Avrupada XIV üncü asırla beraber uyanan ve Venedikli kompositörlerden başlayarak yavaş yavaş eserlerde yer alan kromatizm (yani yarımtonların tesbit ve kabulüne tekaddüm etmiş olan ceryan) msiki tarihlerinde anlatılırken bu yenilikte âmil olan temayülü ümanizm hareketinin temin ettiği, eski Yunan musikisindeki *cinsler* prensibinin ihyasına kalkışılmak neticesinde kromatizm yolunun bulunduğu tahmin edilir. Yeniliğin ameliyat sahasına kolaylıkla girebilmesinde ilk iki çalgının rol oynadığı unutulmasın: 1) Arap udundan istihale ettirilmiş olan *lauta*, 2) ve Anadolu kopuzundan istihale etmiş olan *kolaşan*.. Bilhassa bu ikincisi daha akla yakın görünür: çünkü, sapındaki bağlamalarla hem bir monokord, hem de bir nevi klavye gibidir. Şark musikisinin piyanosu tanbur değil mi idi?...

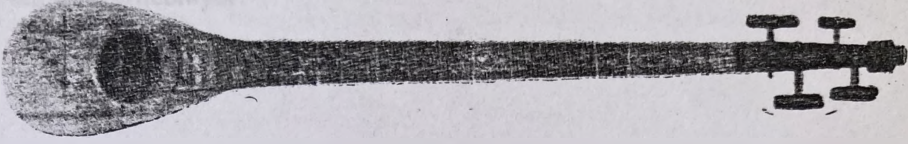
Avrupa müzelerinde saklı bir iki tanesinin resimlerini verdiğimiz *kolaşan*, görüldüğü gibi, uzun sapı, bağlamaları ve şekli ile aslını aynen muhafaza etmek üzere hele XVII ve XVIII inci asırlar Avrupasında lavuta ile aynı zamanda kullanılmış, fakat onunla rekabet edemiyerek en sonunda modadan düşmüş olan bizim eski *kopuz* (bugünkü umumî adı ile *bağlama*) çalgımızdan başka birşey değildir. 1770 senelerinde İtalyada *Colascio*, *Colascioncina*, *Colascioenino* gibi isimlerle kullanılmış olduğu o tarihli bir iki kayıttan anlaşılmakla beraber, Fransada ve Almanyada *Colachon*, *Calichon*, *Colasciontino* gibi başkaca isim tahavvüllerine, hem de boy ve ses istihalelerine az çok uğradığı görülür. O suretle ki Labord bu ismin aslı türkçe mi, yoksa italyanca mı olduğunu tayin edemediği gibi (1780), etimolojisi de Avrupada bugüne kadar katıyetle tesbit edilemedi. Bununlabeleder eski müellifler bunun türklerden alındığını yazmışlar, meselâ rahip Mersennes ondan bahsederken «avam arasında kolaşon denilen üç telli Türk çalgısı» diye şerh vermiştir (*Typus trichord uulgo Colachon*, 1650)...

Kolaşon hakkında en iyi incelemeleri yapmış olan Daniel Fryklund da [2]

[1] J. Tiersot, *Notes d'Ethnographie musicale* (Paris, 1905, s. 110).

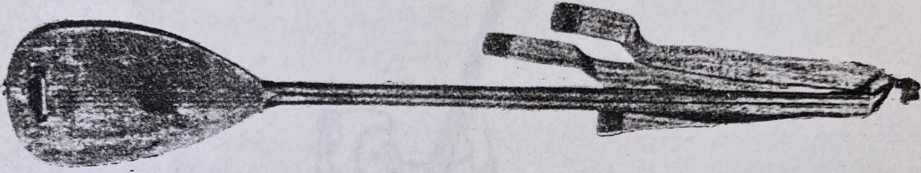
[2] Daniel Fryklund, *Colascione och Colascionister* (Sartryck ur Svensk Tidskrift för Musikkforskning 1936. Halsingborg). Kolaşon hakkındaki bu biricik işveçe risalede o saza ait her şey tetkik edilip toplanmıştır.

kelimenin etimolojisini tesbit edememişti ki bunu tesadüfen kendim bularak neşrettim : Dede Korkut destanlarında kopuzdan bahis geçerken hep uzun sapını telmihen «kolca kopuz» denildiğini gördüm. («Soyca») tâbirinin (soycan) gibi de

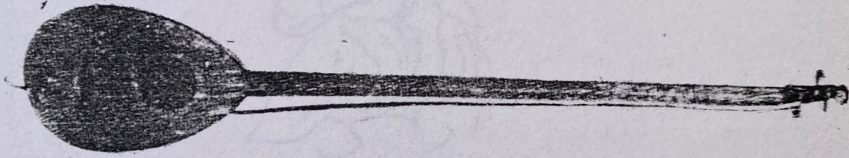


*Colascioncino*

B. D. Fryklund koleksiyonundadır.



*Calichon*



*Colascione*

Leipzig Üniversitesinin musiki âletleri müzesindedirler

kullanılması gibi, kolca sözünün halk ağzında kolcan şeklini aldığı anlaşıyor (kolaçan gibi benzer sözlerimiz de malûmdur). Maamafih kolaşon adının İtalyanca varyantları arasında kolacio şeklinde okunanı bulunduğunu az yukarıda gördük : kolca sıfatına en yakın kalmış şekil budur. Böylece kolaşonun doğrudan doğruya İstanbuldan takriben 15 inci asırda İtalyaya geçmiş kopuzdan başka birşey olmadığı, ad ve sanı ile Türklerden gelmeliği aydınlanıyor. (1)

Fakat, burada kitabımızı alâkalandıran şey kolaşonun târif ve tarihinden ziyade perde taksimatının takriben XV inci asırda - yani Venediğin yeni bir kromatism cereynına girmesi sıralarında İtalyan kompozitörlerine 12 dereceli sistem hakkında bir takım ameli fikirler verip vermediği meselesi oluyor. Hâlâ bir oktavda 12 bağı bulunan Anadolu bağlamalarının sese eşlik etmesi, irticalen iki

[1] M. Ragıp, Dede Korkut hikâyelerindeki musiki izleri («Ülkü», sayı 71, Ankara 1939).



sesli motifler çıkarmaktan zevk alan Anadolu usta bağlamacıların bulunması, uzun okuyuşlara recitatifte olduğu gibi eşlik etmek ananesinin aralarında varlığı hep kopuzun Venedikteki tesirleri geniş olmuş olacağını düşündürüyor...

Uzun saplı çalgılar Anadolu'da Etiler zamanında bile vardı: fakat o eski şekiller perde bağısız ve hatta tel akorduna yarayacak kulakları bile bulunmayan prototiplerdi. Farabînin *Horasan tanburu* ve *Tanbur-u kebir-i Türkî* diye adlandırdığı büyük ve mükemmel tanburları ilk olarak Türkler meydana getirdilerse, bu şekil herhalde Türklerden evvel Bizansa girmişti. Çünkü son defa Sultanahmet'te yapılan hafriyatta çıkan çini resimlerinden biri - 12 inci asrın şüphesiz ki mühim hadiselerine ait sahnelerden birini resimlendirmek suretile - bir Bizanslının tanbur çaldığını gösteriyor; son derecede enteresan ve açık bir vesika: sapındaki bağlamalar ustalıklı yapılmış, tane tane görülmektedir. - Müzelerde ve Anadolu halkı elinde bulunan tanburaların perde bağları hâlâ geniş mikyasta ölçülmedi; ölçülerin çoğalmasıyla neticeler de aydınlanacaktır. Bununla beraber eski kayıtlarda bile mevzuumuzun aydınlanmasına yarayacak ışıklar şimdiden tectük vardır.

Paris konservatuvarı müzesinin kataloglarında 1053 numaralı İtalyan koloşonu münasebetile deniliyor ki: «bunun tanbur'u kebir'i türki denilen uzun saplı Türk kitarası ile bir miktar benzerliği varsa da, o Türk tanburunun, sapı diyatonik bir surette taksimata tâbi tutulmuş olan İtalyan koloşanından büsbütün ayrı bir tablatürü vardır.» [1]

Mukayese yerinde değildir. Çünkü büyük Türk tanburu klâsik bir sanatın çalgısıdır; halbuki kopuz (bağlama) bir halk sazı idi: perdeleri sade olmak lâzımdı. Avrupada diyatonik koloşanlar da yapılmış olacağı pek tabii ise de, Venedikte kullanılan ilk idhal edilmiş şekillerde Anadolu kopuzunun taksimatı kullanılmış olacağı kolay anlaşılır.

Netekim rahip Mersenne koloşanın bir târif ve levhasını vererek: umumiyetle altı kadem (aşağı yukarı 180 santim) uzunluğunda olduğunu, sapında 16 tane bağ bulunduğunu, bunların armonikler veya monokord kaidelerine göre bağlandığını, bununla beraber çalgıların perdeleri üzerine bütün bağlamaları koymak âdet olmadığını söylüyor; birinci bağlamanın *küçük (minör) yarım-ton*, ikincisinin *büyük (majör) yarım-ton*, v. s. verdiğini anlatıyor ki bir Garp çalgısı üzerinde hele bu ilk ikisinin bulunduğunu görmek son derecede mühimdir: biri «kaba nim hicaz» diğeri «kaba hicaz» perdelerimiz demek olur... [2]

Villoteau, Mısırda 1805 senelerinde bir Venedikli İtalyanın evinde yine Venedikli olan hizmetçisinin çaldığı tanburayı şeklen ve perdeleri bakımından tetkik edince şark tanburalarından farksızlığını görmüş, hizmetçiyi hayretle isticvap etmiş,

(1) Chouquet (Pillaut'un üç zeyli ile.)

(2) Harmonicorum (Paris 1636)

Venedikte bunların h ylece hep kullanıldığını anlamış, ve neticede kendi kanaati olarak şark tanburasındaki perdeler sisteminin vaktile İtalyada yayıldığı inanına varılmıştı. (3)

Görülüyor ki tonal sistem bakımından bile bizden Avrupaya gitmiş bir takım tesirlere ihtimal verilebiliyor.



*Calissoncini*

Delabord'a göre bu resim o devrin bir « türk ve italyan» k la ancısını göstermektedir. Bonanni de şöyle yazmıştı : «*La figura seguente rappresenta una donna Turca in atto di suonare un'istrumento di tre corde, molto usato nella Turchia, e principalmente dalle Donne.*» ( Gabinetto armonico, levha LV).

(3) Villoteau, *Instruments de musique des Orientaux*.



## Mevzuu türklük olan operalar

### Kin veya hande mevzuları :

18 inci asır kompozitörleri, 17 inci asır kompozitörlerinden âdetâ tevarüs ettikleri ve bir anane halinde kafalarında yaşattıkları kinci duyguları kendi eserlerinde her fırsatta pişirip kotardılar : meselâ operalarında türk ekseriya bir garabet mevzuu olarak yaşadı; bunun nadiren değıştiğı görülür.

Sultan Bayazıda ait bir maceranın 18 inci asır başından 19 uncu asır başına kadar dokuz defa bestelendiğini görüyoruz; işte kompozitörleri :

F. Gaparini (1719), Duni (1732), Leo (1736), J. Cocchi (1746), Jomelli (1753), Bernasconi (1754), Andreozzi (1780), Generali (1814), Westmoreland (1822). Hemen hepsi italyan.

Hep Agostino Piovene isimli livrecinin yardımıle ve az çok farklı tertiplerde yazılmış «Timurlenk» *Tamerlano* isimli livre de yine aynı zamanlar zarfında tamam 15 defa bestelenmiştir : F. Gasparini (1710), Chelleri (1720), Leo (1722), Haendel (1724), Gini (1728), Porpora (1730), Vivaldi (1735), Scolari (1764), P. Guglielmi (1765), Sacchini (1773), Paer (1796), J. - S. Mayer (1813), Sapienza (1824).

İki listedeki müşterek isimlere dikkat edilmiştir. Listeye katılacak birçokları daha var :

François Leo'nun «*Düzenbaz Türk*» (İl Turco Findo) operası Napolide 1754 te oynandı.

Seydelmann'ın «*İtalyada bir türk*» (İl Turco in İtalya) alman operası 1788 de Dresden'de oynandı.

Sussmayer'in bestelediğı «*Napolide Türk*» alman operası 1794 te imperatorun doğum gününde Praga oynandı.

«*Turco in İtalia*» yı Rossini de yirmi üç yaşında iken onüçüncü operası olarak bestelemişti. «*Skala*» da 1814 sonlarında ve Parisin «*İtalyanlar*» sahnesinde 23 mayıs 1824 ten itibaren defaatla oynandı. Mudhik hali bakımından «*Cezayerde İtalyan*» ile aşık atmış bir eserdir.

V. s... V. s...

Bütün bunlarda seyircileri güldürmek, türk garip, aykırı, cahil hallere sokulmak suretile handeler toplanmak kaygusu ekseriyetle mevzulara hakimdir!

Haendel ve Mozart'ın operalarında mevzular Türkü batracak şekilde yazılmamıştır. Yukarda listelerini gördüğümüz operalar, kompozitörleri kuvvetinde yani ehemmiyetsiz mahiyette şeylerdir: "Saraydan kız kaçırmak,, operası gibi zamanımıza kadar yaşayamadılar, hattâ basılmadılar, bir moda halinde çıkıp söndüler. Hiç birinde türk nağmeleri yer bulmamıştır. Hiç birinde İstanbul, Arap veya Acem hayatları birbirinden ayırd edilebilmiş değildir.

Haendel 1710 yılının sonunda Londraya geldiğı zaman bu şehir operasının

direktörü Aaron Hil idi; kompozitörü açık kolla karşıladı. Harikulâde bir adamdı; şarkta gezmiş, hattâ bir de «Osmanlı devleti tarihi» yazmıştı; başkaca edebî ve fennî işleri de vardı, gemi inşaatı ile bile meşgul olmuştu. İşte «Kurtulan Kudüs» mevzu-undan mülhem operanın derhal plânını hazırıyan zat bu A. Hill olmuştu. Bundan ondört yıl sonra Handel'in bestelediği *Tamerlano* operasında da mevzu şark idi. (31 ikinciteşrin 1724). Timurlenk, Bayazıt ve Asteria'dan mürekkep triyo kısmında son ikisi Timurlengi tahrik ederler, o da muhalifet eder. Son Korosu hüznü bir dram renginde, içindc umumiyetle dramatik musiki hakim, Bayazıtın ölümü sahnesi beğeniliyor. Güzel Arya ve recitatifleri varmış.

Mozart'ın «Saraydan Kız kaçırmak» operasına gelince : millî elman operasının ilk mükemmel eseri sayılmakla ayrıca tarihi bir değeri vardır. Enfes müziği ile türk operası repertuarının da belli başlı eserlerinden kalabilecek bir eserdir.

Bu operalarda dekor fantezileri bakımından dikkate şayan unsurlar bulunabilir.

## İlk İstanbul'a gelen Avrupalı üstatlar

Tanınmış musikicilerden İstanbul'a gelenler hiç olmadı değilse de, bunlar Boğaziçinde ya türk musikisinden başka şeylerle uğraştılar, yahutta bestekârlıkta tanınmış kimseler değillerdi; müzik ile hayat kazanmanın güçlükleri de tabiatıyla şehirde fazla kalmalarına mani oluyordu.

Meşhur organist Othmar Luscinius takriben 1520 de bir müddet Türkiyede kalmıştı.

Takriben 1713 senelerinde Pierre Gabriel Buffardin İstanbul'da bulunuyordu. Meşhur bir flütist idi. Sonradan Dresdene giderek orada Quantz'ın hocası oldu.

J. S. Bach'ın büyük kardeşi Johann Jakob Bach da aynı senelerde İstanbul'a gelmiş, bir müddet türkler arasında kalmış, hattâ mezkûr P. G. Buffardin'den flüt öğrenmişti. Jakob Bach o sıralarda ordusu Lehistanı işgal eden Onikinci Şar'ın muhafız alayı muzikâsına obuacı olarak angaje edilmiş, Pultava muharebesinde bulunarak Bender'de sadakatle İsveç kralının yanında 1713 yılına kadar kalmış, ve o sene Stokholm'a gitmesine aynı kral müsaade etmişti. İstanbul tarihiyle İsveç'e gi-



decekti, bu sebeple Türkiyede bir müddet kaldı. Stokholm'a geçerken Almanyada ailesile görüşüp görüşmediği bilinmiyor. Stokholm'de 1722 ye kadar saray muzikacısı (Hofmus cus) sıfatile kalarak vakitsiz öldü; çünkü Rusya muharebelerinde çektiği yor-gun'uklar ve ezici feragatler yüzünden çökmüştü. Hattâ S. Bach, 1704 de, işte bu pek sevdiği kardeşinin hareketi münasebetile meşhur bir kapriçini yazmıştı. «*Capp-riccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*» (1).

17 ve 18 inci asırlarda avrupalı musikiciler için İstanbulda kazanç kapısı bulmak imkânsızdı. Bu imkân ondokuzuncu asrın ortalarına doğru, yani Tanzimattan sonra ve önce ordu ve saray muzikalarının kurulmağa başlamasile küçük mikyasta hazırlanmıştı. O suretle ki 1833 de İstanbula gelen F. David gibi genç ve usta bir muzikam yolunu bulsaydı sarayda kalmak imkânını elde eder, maiyet darlığı yü-zünden uğradığı muzayakalardan kurtulur, kompozitörlüğüne belki cidden hoş bir zemin bulabilecek bir muhite düşmüş olurdu; fakat fırsatı kaçırdı, Donizetti ile tanışamadı : çünkü *Saint - Simonisme* denilen yeni bir hristiyanî mezhebin salikleri ve misyonerleri heyetine mensup olarak şarka gelmiş, mezhebine has papas kılığı, barak gibi saç ve sakalı ile herkesi şüpheye düşürmüş, değil yalnız şarkta, hattâ Fransada bile bir ara resmen takip olunarak, bir iki yerde fransız halkının hakaret-lerine uğramışlardı... F. David daha ziyade parasızlık yüzünden bu mezhebe girmişti; hattâ Paris'teki konservatuar tahsilini bile yarıda bırakmak mecburiyetinde kalmıştı. Kolayını bulup ta Sultan Mahmuda musikici olarak saraya alınır sa mezhep işinden vazgeçebileceğini bildirseydi muhakkak ki isteği yerine getirilirdi. Böyle bir fırsatı kaçırdı, fakat garbin bestekârlıktaki *orientalism* ceryanını açan ilk fransız kompozi-törü sayılmak imkânını olsun kazandı : bu bir nebzelik başarıyı şark seyahatinden edindiği melodi fikirlerine borçlu oldu.

Félicien David 1833 nisanında İstanbula gelmişti. Bir gün diğer misyoner arkadaşlarile bir papas kılıkları ve barak gibi saçlarile yine şehirde gezerlerken padişahın alayla cuma namazına gidişini görmüşler, seyre koyulmuşlardı. Padişah onları garip kılıklarile görüp me-rak etti. Vezir Ahmet paşayı çağırarak şunlar kimdir, bir tahkik et dedi. Ahmet paşa bütün fransız misafirlerin yanına giderek fevkalâde nezaketle hitap etti; hepsi pek memnun oldular. Fakat ertesi sabah hepsi henüz yatakta iken kapıları vuruldu : bir asker kendile-rini paşanın tekrar ve daha uzun görmek istediğini, konağına çağırıldığını, zahmet olmaz sa bütün hep birlikte gideceklerini söyledi. Dertlerini anlatamadılar, bir müddet için konakta bekletildiler. Bu sırada fransız elçisinden de bu papasların maksadı ne olduğu soruldu. Barault' un bahlarındaki müzekkeresini okuyarak sensimonizm meslekinin prensiplerini anlayan padişah «*hehheh*» kimseler değilmiş, serbest bırakın» emrini vermişti. İstanbulda kâfi miktarda hristi-yan mezhepleri mevcut olduğu için bir yenisini yaymağa imkân bulunmadığını papaslar heyeti tabii anlamıştılar. Gösterilen gemiye bindiler, uğradıkları iskelelerde birkaç ere aktarma edi-le erile Marmara ve Çanakkaleden çıktılar. İstanbuldan başka her hangi bir fûrk şehrinde yerleşebilecekleri kendilerine bildirilmişti. Tenedos, Midilli, Rodos, Fuşa ve başka limanlara uğrayarak ve bazı yerlerde denizin sertliği yüzünden çokca kalarak İzmir'e vardılar. F. David İzmirdeki üç aylık hayatından ve komşularından pek memnun kaldı : piyanosu pek beğenili-yordu. Dostları Granal, Barrault, Alrik kendisinden ayrılmamışlardı. 1833 temmuzunun

(1) Albert Schweitzer, *J. S. Bach le musicien - poète* (Paris 1905, s. 62).

sonunda Yafaya gitmek üzere tekrar gemiye bindiler. İzmirde yazdığı şairane ve hülyalı birkaç piyano parçasını da beraberinde götürüyordu (sonradan «*Şark meltemleri = Brises d'Orient*» başlığı altında Pariste bastırıldı). Yafada, Kudüste, İskenderiyede ve Kahirede oturdu. Kahirede Hidivin harem dairesinde piyano dersleri vermeğe davet olundu : fakat derste harem ağaları bulunacak, kız talebelerinin yüzünü görmeden ders verecekti! . Pianosunu takdir eden fertler orada da bulundu. Kahirede çıkan sarî hastalık yüzünden 1835 de Suriyeye geçmeğe mecbur kalarak Beyruta, oradan memleketine hareket etti. Kara ve deniz seyahatlerinde maceralar atlatmış, denizde soğan, ekmek, zeytin yedigi günler çok olmuş. Fazla genç ve tecrübesiz olduğu için şark âdet ve ananelerinin kendine göre hususiyetlerine ısınamamış, bedbinlikle anlattığı vaziyetler çok olmuş, Türk musikisini incelememiş, Kahire sarayına da esaslı bir surette intisabın yolunu bulamamıştı. Şarkta diğer hristiyan mezheplerinin baş papasları arasında bile bu mezhebe aleyhtar elebaşılar bulunmuştu. 1835 haziranında Fransaya döndü ve kompozitörlükle tanınmasına imkân hazırlayan eserlerini yazmağa başladı.

F. David gibi değerli bir artistin memleketimizde müzisyen olarak yerleşememesi kötü bir sebebin, meşkûk bir papazlık tarikatine mensup bulunmasının neticesi olmuştu. O zamanki türklerin kabalığı gibi bir madde - bir iki biyografın tahminlerine rağmen - mevzuubahis olamazdı : ortada tahminden başka bir kayıt yoktur.

## Eski avrupalı seyyahların Türkiyedeki musikilerden almış oldukları intibalar

Türkiyedeki musikilerin avrupalı seyyahlar üzerinde bırakmış olduğu âni intibalar da pek hoş bir bahis teşkil ediyor.

İşte Baron de Tott'un müşahedeleri : «Fakat musiki Türklerin her günlük ve en alışık oldukları eğlencedir. - Harp musikileri en barbar neviden birşey olup, koskoca köslere bir nevi topuzlarla vurulur, bunların çıkardığı boğuk gürültü küçük nekkarelerin canlı ve parlak sadalarile birleşir, böylece vücade gelen tasavvuru mümkün en son haddeki velvele ve gürültüye sadaları büsbütün cırlak gırnatarla keskin sadalı borular refakat eder Oda musikisi bilakis pek tatlıdır. Yarımtonlardan ileri gelme bir nevi yeknesaklık belki isnat olunabilir ve buna karşı önceleri bir nefret hissi duyulursa da, hülyalı bir manası bulunduğu inkâr olunamaz; işte bu manâ türklere ziyadesile tesir ediyor. Gimbard tonuna çekilmiş üç telli bir keman, kabul lenmiş oldukları *Viole d'amour*, sesi bizim yan flütümüzden daha tatlı olan derviş neyi, uzun saplı ve madenî telli bir çeşit mandoline benzeyen tanbur, - musikar - ve usulü daha hassaslaştırmağa yarıyan daire bu fasıl heyetini vücuda getiriyor. Bir odanın kenarına yerleşir, musikîşinaslar diz çökerler, önlerinde nota olmadan çalarlar, Abenkdar veya şakrak havaları hep tek ses üzerinedir. Hazırın hepsini büyük



bir sükûn içinde dinlerler, dermansız bir mestî içinde kalırlar, çubuklar içilir ve afyonlar çekilir.» (1)

Türkiye'ye gelen seyyahların İstanbul musikileri hakkındaki şahsî hükümleri, - asır vukuat ve zihniyetlerinin icabı olacak - âdeta kin ile bile karışık oluyordu. İşte 17 inci asra ait başka bir müşahede daha: «Türkler bilhassa çalgıların en çok gürültü yapanlarını, ses olarak da nekadar mümkünse o kadar nahoş olan sesleri severler. Bir davul, bir gayda ve bir zurnayı, veya dört çoban düdüğü'nün başka bir takım köylü çalgılarıyla gayet kaba bir şekilde birleşmesini pek daha memnuniyetle dinledikleri halde, lavtaları, mandolleri, theorbları, klavseni, kitarayı, epineti, ve harpayı - ki kullanmazlar ve hatta tanımazlar bile - dinlemekten kaçınırlar; *tanbura* dedikleri iki telli küçük bir çalgıya vururken can kurtaran yok mu der gibi bağıışı- larını görmek insanı başkaca hoşlandırıyor; bidayette bunu lâtife olsun diye, dinleyenleri güldürmek için yapıyorlar sanmıştım, düzensizlik bu derecede korkunç ve bet idi; neden sonra işin bir lâtife olmadığına, hem haykırmakta devam edip durduklarını, hem de sanki harikalar yapmışlar gibi ötekilerce alkışlandıklarını görünce inandım. »

Halbuki 18 inci asra doğru zevk sahibi ve pek münevver seyyahlar mukayeseli görüşlerine âdeta - ve yine kim bilir ne gibi tesirler altında - daha makul bir istikamet veriyorlar. Meselâ İstanbul'daki İngiliz elçisinin meşhur karısı Lady Montagut (1689 - 1762) Edirne'de bir kontese 1717 nisanda yazdığı mektupta: «Şüphesiz okumuşsunuzdur, Türklerin musikisi umumiyetle kulağı tahriş eder diye yazarlar. Fakat bu yazanlar yalnız sokak musikisini işitmişler. Londra sokaklarında dolaşan muzikâcılardan başkasını dinlemeyen bir yabancının İngiliz musikisi hakkındaki hükmü ne ise bu da onun aynıdır. Sizi temin ederim ki bu memleketin musikisi pek mües-sirdir. Maamafih şunu da söyleyeyim, ben İtalyan müziğini tercih ederim. Bunda ihtimal ki bir tarafgirlik hissi vardır. Bir Rum kadını biliyorum, madam Robensondan daha güzel teganni ediyor, İtalyan ve Türk musikilerini de mükemmel biliyor; işte o Türk musikisini beğeniyor. Şüphesiz ki Türkiye'de gayat tabii ve güzel sesler var. Fatma hanımın evinde dinlediklerim de bu neviden, pek hoşuma gitti » diyor.

1786 yılının üç yaz ayını İstanbul'da geçiren Lady Elisabeth Craven orada fasıl musikisi olarak hiç birşey dinlemedi. Ancak Bükreş'ten geçerken İstanbullu Eflâk beyinin sarayında Türk ve Çigan musikileri dinliyerek bunlardan hayli alaylı bir lisanla bahsetmiştir. O sıralarda Bükreş konaklarındaki herşey, bu arada musikiler de Türk işi idi. Eflâk beyinin huzurunda dinlediği musikiden şöyle söz açıyor: «Salonun köşesinde bir sedir üstünde ve Türk kıyafetinde Eflâk beyi oturuyordu. İstanbul'daki alayında kendisinin önüsüne götürülen tuğlar, muhteşem bir kılıç, miğfer ve diğer silâhlar burada başının üstüne asılmıştı. Tercüman vasıtasıyla evvelâ M. de Choiseul'un sıhhatını, sonra Eflâkta bir müddet kalıp kalmıyacağımı sordu. Kahve ve reçel

(1) *Mémoires du Baron de Tott, sur les Turcs et les Tartares* (Amsterdam 1784, s. 157). — B. H. Cahit tarafından yapılan tercemesi için bak: «Son Posta» gazetesi (tefrika No.23; 8 şubat 1939). Biz fransızcasından aldık.

getirdiler. Müsaade almak için kalktığımda teşrifatçılarından biri kulağıma usulca oturmamı ihtar etti. Kulağımı korkunç sesler tırmalamağa başladı, şerefime muzika çalıyordu. Buna güleceğim tuttu. Amma teşrifatçım mütemadiyen «Allaşaşkına Madam.. Gülmeyiniz» diyordu. Bu çok sürmedi.»

Akşam, inanılmıyacak derecede alafranga olarak kurulmuş sofrada: «Yemek yenirken Türk sazı çalıyordu. Arasıra onlar susuyor, bir Çigan orkestrası başlıyordu ki çingenelerin parçaları en hantal adamı bile dansa kaldırtacak kadar oynaktı. Prens söz arasında Eflâkta beş bin kadar çingene bulunduğunu, evvelce ise sayılarının yirmi beş bin olduğunu söyledi..»

«Saraydan aynı alayla çıktım. Yalnız bu sefer gece olmak münasebetile yüz tane de meşaleci ilâve edilmmişti. Büyük arabanın iki tarafında Türk saz takımı ile Çigan muzikacıları gidiyordu. Bu komik alay sinirlerimi o kadar bozmuştu ki, Eflâk beyinin kâtibi yanımda olmasına rağmen Fransız konsolosunun evine kadar güldüm. Orada muzikacılara bir avuç para verdim.» [1]

Böylece Lady E. Craven memleketimiz musikilerinden hiç birşey anlıyamamıştı; uzun müddet burada kalsaydı yine de hiç birşey anlıyamazdı, çünkü avrupai musiki kültürü aykırı idi. Hatta İstanbulda iken yerleştiği dairesinde bile musiki ile uğraştığını şöylece ifade ediyor: «M. de Bukalow İstanbulda kaldığım müddetce kalmak üzere bir piyano gönderdi. M. de Choiseul de odama pedallı bir harp koydurttu.»

İstanbul musikisinden zevk alamıyan avrupalıların ihtisaslarına ait hatıralara yakın zamanlara kadarki neşriyatta rastgeliyoruz. A. Bacolla diyor ki: «Biz avrupalılar için bu musiki yeknesaktır: bu, bizim anlamadığımız, fakat şiir ile mistisizmden yapılmış olan Türklerin teganniyatına uyan bir çeşit kantilendir. Geçen sene yemeğe çağırılmış olduğum bir Türk evinde bu musikiyi dinlemek fırsatını buldum ve açıkcası, hiç bir zevk duymadım. Filhakika önünüzdeki bir kimsenin «a a a a...» diye on dakika kadar musiki ıskalasının bütün perdeleri üstünde ağzını hiç mi hiç kapamaksızın haykırdığını tasavvur ediniz ve bu zatın o sırada gözleri gaşyolmuş bir halde durduğunu, başını ve bazan vücudunun bütün yukarı kısmını bir saat rakkası gibi durup dinlenmeden alık alık salladığını gözönüne getiriniz... İşte anlayanlarını teshir etmekte olan bir Türk hanendesi bu zattır; fakat bizim üzerimizde bilâkis zalim ve yorucu bir his uyandırıyor. Teknik bakımından bu musiki tekses halinde iken pek ahenkdar olmakla beraber, herhangi bir armoni telâkkisi itibarile bomboştur. Bununlaberaber, hülyalı karakterine rağmen şayet tegannisindeki ittirat iyice belirtilir ve hele usulünü davul tutarsa oyuna uygun bir hal alarak pek karakteristik olur.» [2]

Geçen asrın ortalarına kadar âlim seyyahlar tarafından Türkiye musikileri hakkında söylenmiş şeyler olarak P. Lichtenthal birkaç satır yazıyor ve edindiği kanaatin hiç de menfî mahiyette olmadığını tesbit ediyorsa da (*musiki diksiyonerine* ba-

(1) Elisabeth Craven, *1786 da Türkiye*, (türkçeye çeviren: R. Ekrem Koçu, İstanbul 1939. s. 40, 42 ve 43).

(2) A. Bacolla, *Türk musikisi ve...* (fransızca, İstanbul 1911, s. 5).



kınız), benim eski seyatnamelerde görerek birkaçını yukarı aldığım 'ecnebî intibaları hiç de lehimize değildir: hiç olmazsa çok tereddütlü ifadelerdir... (1)

Türkiye'ye gelen Bourgault-Ducoudray'nin ihtisası da bundan daha müsait olmadı ki iktibasâ lüzum görmüyoruz; bu zat İstanbul'da Fener klise musikisini tetkik için Türkiye'ye kadar gelmiş, o musiki hakkında avdetinde Pariste kitaplar çıkarmış âlim bir musikîşinastı; Paris konservatuarının musiki tarihi profesörü idi.

## Avrupalıların İstanbul melodisi üzerinde yaptıkları ilk nazarı incelemeler

İstanbul'da uzunca bir müddet kalmak imkânını bulup ta Avrupa müziğini de bilen tektük avrupalılar 18 inci asırda türk musikisinin nazarı esaslarını incelemek merakına düştüler, bir ikisi yazma risâleler bıraktılar; İstanbul'a gelemeyip bu sanat hakkında uzaktan notlar toplayan ve neşriyat yapanlar da oldu. Hem ilk olarak, hem de ekseriyetle fransızlar bu yolda emek sarfettiler; âdeta türk müzikolojisine yol açtılar.

§ Fransa'nın İstanbul elçisi M. Ferriol meraklıların başında sayılıyor: Türk musikisini öğrenmek hevesine düşmüş, hattâ mevlevîlerin bazı havalarını aklının erdiği kadar Avrupa notasına alarak Pariste bastırmıştı: *Recueil de cent estampes* (Paris 1714).

Kitabın yazılış tarihi, frenkler arasında başgösteren bu *mukayeseli Türk-Avrupa musiki tettebbüleri* ceryanının Prens Demetrius Kantemir'in (1673 - 1723) tesiri altında ortaya çıktığı ihtimalini bize kuvvetle hatırlatıyor. Çünkü İstanbul'daki konağı bir musiki mahfeli halinde bulunan, başlıca Avrupa dillerini bilen ve hristiyan olduğu için de avrupalılarla daha kolay anlaşmak vaziyetinde bulunan prens, ilmini onsekizinci asra ulaştırdığı, hem de Türk ve Avrupa musikilerinin her ikisini bildiği için böyle bir cereyana hakkıyla yol açabilirdi.

§ Charles Fonton ismindeki fransız müsteşriki 1750 senelerinde İstanbul'da yaşıyor, fransız elçiliğinde tercümanlık ediyordu. « *Şark musikisi hakkında Garp müziği ile mukayeseli kalem tecrübesi* » adlı kitabını İstanbul'da yazdı. Basılamadı; Paris millî kütüphanesinde tek yazma nüsha olarak saklı kaldı (n°V, 1793, D, in-4). Fetiş bu yazma hakkında: « Müellif kaleme aldığı maddeye karşı az vukufu görünüyor; *Mısrırın Tarifi* ciltleri arasında çıkan Villoteau'nun hoş mesaisi ve Kiese-wetter'in eseri neşredilelidenberi bu eser esasen faydasız bile kalmıştı. » (1862). Ben bu yazmayı Paris kütüphanesinde gördüm: filhakika pek muhtasar ve yanlışlarla dolu olmakla beraber, Avrupa viyoldamur'unun Türk faslına nasıl girdiğini anlatan

[2] P. Lichtenthal'in şu ifadeleri Türk musikisinin kendisinden ziyade bazı eski telâkkilerimize aittir: « Âlim seyyahların müşahedelerine göre Türkler musikiyi çok severler; fakat ona bir sanat mahiyeti vermemişlerdir. Musikiden istifade etmek ve bir iki saz çalmak bugün aralarında iyi görülüyor. Efen-diden Türkler az teganni ettiği halde, halk sınıfı çok şarkı söylemektedir. Para mukabilinde halk karşısında ahenk yapmak hoş görülüyor; ihvan arasında ve kendi âlemlerinde şarkı söylemesini severler. »

fıkraları gibi günümüz için de muteber ve hele *Fétis*'in kıyasladığı müelliflere tamamıyla faik tarafları çoktur. Müellifin Türk sistem tonalini kavramağa çok çalıştığı, esasını sezdiği de görülüyor; bu, Avrupa müzikolojisi için hoş bir birinciliktir.

Ş Antuan Murat isimli İstanbullu musikicinin babası avrupalı, annesi ermeni idi. Bütün ömrü İstanbul ve İzmirde geçmişti. 1780 de İsveçin İstanbul orta elçiliği tercümanlığına tayin edilmiş, ondokuzuncu asır başlangıçlarında da yine İstanbuldaki Prusya elçiliği tercümanlığında bulunmuştu. Garp müziğini nazariyat ve ameliyat ile biliyor, Fransız, İtalyan ve Alman müziklerini piyanoda çalıyor, İstanbul musikisine ve sazlarına da vakıf bulunuyordu. İstanbul musikisi meselelerine rum kilise musikişinası Petro Lambadarius ve İtalyan rahibi Toderini ile birlikte ayrı ayrı tarihlerde çalıştığı rivayet olunuyor. Türk musikisine ait telifleri birkaç sene tetkik ederek «Şark ezgisi hakkında bir kalem denemesi, veya Türk musikisinin usuller ve makamlar sisteminin izahı» isimli bir kitap kaleme aldı, fakat bastıramadı. Eser yarım asırdan fazla bir köşede kaldı; nihayet, Türk hükûmetile bir muahede akdi için İstanbula gelen baron Tecta'nın kardeşi oğlu A. d'Adelburg [1] sırası hayli karıştırılmış bir halde ele geçirdiği bu yazmadan bir takım parçaları kopya ederek hakkında bir yazı neşretmiş :

(Aesthetische Rundschau, 1867) : *Einiges über die Musik der Orientalen, insonderheit über das dominirende persisch - türkische Tonsystem.* (No. 4 ilâ 20, 30 ikincikânun-31 mayıs) Keza : Musik- Kunst Magazin, de Reichardt, p. 57.

Aslı kaybolduğu anlaşılan kitabında, müellif, şu mühim mütalâaları öne sürüyor : « İtiyadı edinilmemiş ve hakkında kâfi malûmat elde edilememiş şeylere dair iyi hükümler yürütebilmek güçtür. Avrupalı nazariyatçılarca falso sayılan bir takım sadalar var ki Türk gamı için pek mühim ve katiyen elzemdir. Netekim Avrupa müzisyenlerinin diyatonic gamındaki *Fa* ve *Si* perdeleri Türklerin gamına - bu gamı falso ve berbat bir hale getirmiş olmadan - almak mümkün değildir.

«Her iki tonalitenin manalarını da anlamağa kulağı alışık olan bir kimse herbirinin kendine göre faydalı hallerini güçlük çekmeden anlar, ikisini de ayrı ayrı birer varlık haline getiren şeyin ne olduğunu fark eder. Bazen bir türk lâhniyi piyanoda çalmağı denemek isterim, çalgının si ve fa perdeleri parçanın hususiyetini büsbütün bozar; kulağım bundan hakiki bir azap duyuyor. Aynı sebeple türk tanburu ile bir italyan melodisini çalmağa da kat'iyen muvaffak olamadım; çünkü tonal sistemleri kat'iyen uzlaşamayacak kadar zıddır.» diyordu :

Ş Bu basılamamış eserler sırasında çıkan şu musiki tarihinde şarktan yalnız türklerin musikisi hakkında malûmat verilir; bu arada dikkate şayan notlar var, müellif İstanbula gelmişti :

M. de Blainville, *Histoire générale, critique et philosophique de la musique* (1 vol. Paris 1767)

Ş Şu kitabın bir faslı türk musikisinden etraflı bir şekilde bahsetmiştir :

(1) A. d'Adelburg meşhur bir viyolonist olup Abdülmecit asrındaki konserlerinden bahsedeceğız.



G. B. Toderini, *Letteratura turchesca*. (3 cild, Venedik 1787).

Rauf Yektâ merhum bu musiki bahsini birkaç makale halinde eski İkdâm gazetesinde tahlil ve tenkid etmişti.

\*  
\* \*

Maamafî şarka hiç ayak basmayıp ta şark san'atının kaide ve nazariyelerini uzaktan incelemiye imkân görebilen bir iki tip de, türkû, arabî ve acemî kıyaslamak tarikiyle bir takım hükümler çıkarmağa çalışmışlar, şarkın musikisini beğenmekle beraber beğenilebilecek her hangi bir şeyde türkûn himmeti bulunabileceğini yine havsallarına sığdıramamışlardı. Bakınız Kiesevetter ne diyor : «Acem musiki nazariyecilerinin geç zuhur etmesi İranın milâdî on birinci asır ortalarında türkler tarafından zapt ve teshir olunmasından ileri gelmiştir. Çünkü türkler ilme, fenne.. hülâsa muzalara mensup bütün sanat ve marifet şubelerine düşman bir kavimdir. Milâdın onüçüncü asrında İranı Mogolların istilâsı bu durgunluk haline son verdirmiş ve Mogol hanlarının, hususiyle Timurlenk ile onun oğul ve torunlarının saltanat sürdüğü zamanlarda ilim ve fenlerin her türlüşüne bu arada musikiye ait ciddi ve âlimce eserler yazan kimseler yetişmiştir.»

Benzer görüş hatâlarının doğrulanabilmesi için yirminci asrın umumî tetkiklerini beklemek, ve M. E. Borrel gibi şahsiyetlerin yetişmesi lâzımgeldi. Avrupanın yalnızını yine Avrupalı düzeltmelidir ki hakemlik bitaraf sayılabilsin.

Türk âriflerinin Avrupa musikisi ile ilk temastaki intıbaları galiba bu derecede menfî olmadı. Bu hakikatı türk zevkinin hassasiyeti ve uysallığı ile mi, yoksa Avrupa musikisinin üstünlüğü ve fazla hayran bırakabiliciliği ile mi izah edeceğiz ?

---

[1] Kieseewetter, *Die Musik der Araber*.

## KISIM II

# Avrupa musikileri ile ilk temaslar

ve

Avrupa algılarının teker teker memleketimize girmesi

### **İstanbul'a gelen ilk orkestra :**

Her nevakitki Türk - Fransız dostluğu bahis mevzuu olsa bu dostluğun eskiliğinden, ananelerinden söz açılarak Kanunî Süleymanın Fransa kiralı I inci François'ya olan yardımları ve bunun orada uyandırdığı hoşnutluk hisleri ilk hâdise olarak anlatılır. İşte, böylece, Türk - Fransız musikişinaslarının dostluğundan bahsedilmek matlûp olduğu her vaziyette de aynı iki hükümdar arasında aynı esas dostluk anlaşmasının neticelerinden olarak cereyan etmiş bir musiki hâdisesi hatırlatılabilecektir: bu hâdise, garip birer karşılıklı hatırşınalık hareketi halinde hem fransız musiki edebiyatında tesbit edili kalmış, hem de türk musikişinaslığının hafızasından asrımıza kadar silinmemiştir.

Filvaki, « I nci François'nın İstanbul elçisi M. de la Foret'nin muhtıralarında (İkinci Süleyman ile 1543 de akdedilen muahede münasebetiyle) okunduğuna göre: kiral, yeni müttefikini memnun edeceği ümidiyle pek kâmil musikicilerden mürekkep bir takımı, müttefikinin büyüklüğüne lâyık bir takdimde bulunmuş olmak üzere ona gönderdi: « Süleyman evvelâ hepsini pek müsait kabul ederek kendi ve bütün saray erkânı huzurunda üç muhtelif konser vermelerine müsaade etti; kulağı tatmin edildiği için pek memnun kalmakla beraber, böyle bir musikinin cengâver ruhunu yumuşattığını farkederek nüdemasının ruhunda belki de büsbütün müessir olabileceğinden korktu. Müzisyenleri pek tahsin etmekle beraber, imperatorluğu dahilinde musikinin yerleşmesi şarap kullanmak serbestliğinden doğabilecek intizamsızlık kadar bozukluklara sebebiyet verebileceğinden çekindi, ve işte bu düşünce ile musiki takımını Fransaya iadeye karar verdi; iadeden evvel müzisyenlerin çalgılarını kırdırarak, imperatorluğu dahilinde yerleşmelerini yasak eden fermanı dinlemiyenlerin hayatı tehlikede kalacağını bildirtti: kendilerini teselli etmiş olmak üzere ikram ve iltifatlarla bulunmağı unutmadı. Süleyman bunu François'nın siyasi bir hareketi gibi de tasavvur ederek harp meşgalelerinden alıkomak üzere efendisinin böyle bir eğlenceyi kendisine gönderdiği zannında bulunduğunu fransız elçisine söyledi: Yunanlıların İranilere



onların cengâverlik hırslarını yumuşatmak üzere satranç oyununu gönderişleri gibi İraniler de Yunanlılara kendi icat ettikleri tavla oyununu hayattaki hattıhareketin bir timsali olarak gönderdilerdi dedi; Süleyman o müzisyenleri belki de kovmuştu bile, çünkü Chevalier Chardin'in «*Şark seyahatleri*» hatıralarındaki rivayete bakılırsa şarap kullanmak gibi musiki de Hazreti Muhammedin emirleri iktizasınca memnudur..» [1] Bu rapor muhteviyatından sonradan Aubert Olivier de bahsetti; hem de Bourdelot'nun kendiliğinden ilâve ettiği apaçık olan «musikinin Türkiyede yasaklığı» uydurmalarını hiç ele almayarak, Birinci François'nın en değerli muzikacılarından mürekkep bir orkestranın Kanunî Süleymandan fevkalâde ikram gördüğünü ve yine Fransaya döndüklerini nisbeten hafif bir lisanla yazmakla iktifa etmiştir [2]. Chardin gibi seyyahlara bakarak Bourdelot'nun vakaya katmış olduğu mütalâalara en güzel cevabı İtalyan rahibi Toderini vermişti [3].

Zekâî Dede'den Rauf Yekta merhuma intikal ederek ansiklopedide neşredilen, böylece zayi olmaktan kurtarılan Türk rivayetine göre ise: Kanunî zamanında İstanbula gelen meşhur fransız müzisyenlerinden mürekkep orkestrayı padişah dinlemek istemiş, çalınan parçalardan birindeki şöylece üç zamanlı 1 + 2 — 1 + 2 bir ritim unsurunun sıklık tekrürü dikkatini celbetmiş, bu frenk işi usulde besteler yapılmasını kendi musikişinaslarına emretmiş; ismi meçhul bir bestekâr birkaç parça yazmış, kullandığı bu tarz usule de «*frenk çin*» (frenk işi) adını vermiş ki hâlâ kullanırız [4]. Fransız musikişinaslarının konser bittikten sonra ikram görerek ve misafirperverlik iktizasınca hiç bir kabalığa uğramadan yine memleketlerine döndükleri kendiliğinden anlaşılır: Birinci François'nın bir orkestra dolusu musikişinasını büsbütün İstanbulda bırakmasına o zaman imkân yoktu; çünkü kendisine mahsus bir orkestrayı araya birkaç da ecnebi almak suretiyle ancak kurabildiğini yine fransız musikisi tarihinde okuyoruz: nerede kaldı ki o asrın dindışı Fransız müziği fazla kısıkcandırıcı ve şarklı kulağını fazla tatmin edebilecek bir şümulde de henüz değildi.

Bu hâdisede iki hakikat var: A) İstanbula gelen ilk Avrupa orkestrasının bir fransız takımı olduğu; B) çaldığı fransız parçaları içindeki bir takım güzel unsurları türk dinleyicilerin pekâlâ sezdikleri.

[1] Mr. Bourdelot, *Histoire de la Musique*, (M. D. CC XLIII. ; cilt I, s. 212 - 213): Bu kitabın birinci basımını müellifin yeğeni 1715 de çıkardı; sonradan da basılmıştır. Asıl başlıyan 1655 de ölmüştü.

[2] Aubert Olivier, *Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne*, (Paris 1827, p.123).

[3] Toderini'nin cevabı şudur: «Türkler arasında haysiyet ve itibar erbabından birçok zevatın musiki ile uğraştıkları ve musikinin tâlim ve terbiye programına dahil bulunduğu görülüyor. Musiki öğrenmenin türklerce haysiyet kırıcı bir iş sayıldığı yolunda Niebuhr'un bir eserinde yazdığı rivayet doğru değildir. Eflâten gençlerin üç yıl kadar musiki ile uğraşmalarına lüzum gösterirdi; Türkler ise bu müddeti daha ziyade uzatmaktadırlar. Çoğu çalgılardan birini ve hele ney denilen lâtif bir sazı çalarlar. Filhakika kibarlar için umumî mahfellerde nağmesazlık etmek ayıplanır. Şukadar ki ahabplar arasında ney çalması bu hususta hir istisna teşkil eder. Çünkü ney Türklerce muhterem görülen bir çalgıdır; bunu Yenicami müderrisi İbrahim efendi söyledi.» (Burada bahsi geçen C. Nibuhr (1733-1815) Danimarkalı bir seyyah olup *Arabistanda seyahat* adlı bir kitap yazdı).

[4] *Encyclopédie de la musique*, p. 3044.

Maamafih, istiyen İstanbullular, Avrupadan hususi takımlar gelmesine lüzum kalmadan da, meselâ Galatanın Lâtin kliselerindeki âyinlere arasıra giderek org ve koro musikisi dinliyebiliyorlardı. Meselâ bütün ömrü türkiyede müderrislikle geçerek hicrî 968 de ölen (1560) ulemeden ve «Miftahüssaade» müellifi Taşköprülü zade Ahmet Efendi, «ben erganonu müşahede edip nice defa istima eyledim. Her mertebede müşahede ve nazar elbette bâisi izdiyadi dehşet ve sebebi tezaufu hayret oldu» demişti. («Mevzuatülulûm» tercemesi, ilk basım, cilt 1, s 430).

Bir fransız seyyahının şu daha dikkate şayan hatırası Edirne için bile arasıra imkânlar hazırlanabilmiş olduğunu gösterir: «Türkler, diyor, dört sene evvel (1678?) padişah kızının düğününde çalmaları için orglarını Edirneye götürmeğe frenk rahiplerini mecbur etmişlerdi.» [1]

## XVII inci asırda alınmış intibalar:

Evliya Çelebi musikîşinastı, musiki zevkı incelmîşti; gezdiği Avrupa şehirlerinde her nevi musikilerle temas imkânını sıklık buldu. Org, koro, orkestra müzikleri gibi en edebî tarzlarla karşılaştığı halde hepsinden zevk aldığıni söylüyor.

Viyanada dinlediği orkestra hakkında: «Badelfütur hemen yetmiş gûna sazendeler ve mutripler gelip cümle *rehavi* makamında fasıllar edip olkadar tarb ve işünuş ve zevkusefalar olundukim gûya Hüseyin Beykara meclisi idi. Amma cemi sazendelerin sazları aslâ Rum sazlarının eşkâllerine ve sadaları savtlarına müşabehehi yoktur, ve gâyet muhrik, süznak, hoşneva esvatları var, ve hanendeleri hemkânun *rehavi* makamında günagün peşrev usulleriyle terennümatlı kollar ve zeceller ve tasnifatları esvatı hazinler ile okudular.» (*Seyahatname*, cilt 7, s, 313. Çasarın sarayında).

Sokakta papaslardan dinlediği bir dinî medhiye için: «Amma bir tarzı acip ve garib ile bu methi *rehavi* makamında okuduklarında istima eden adam mephut olur... Erganon ile yahut hoş elhan savtı hazin ile rûhban ve subyanlar okudukta adamin aşkindan valih ve mest olacağı gelir. Zira bu âyetleri ilmi musikarî üzere sofiyane üsul ile okundukta adem inşirahi sadır ve zevki derun bulur vesselâm.» (Cilt 7, s, 322-323).

Macaristanın Kasso şehrindeki katedral orgunu dinliyor: «Savtı bülend ile *rehavi* makamında agazeler edip âyeti İncili müselsel âvâzi hazin ile tilâvet edip erganonu pürfünuna reha buldurup bir zemzeme ettiklerinde ademin vücuduna bir dehşet hasıl olup vücudü âdemde olan her serimu haberdar olup örperir. Hulâsa ümmî ve mutakit adam dinlese itikadına hâlel gelir amma, arifan dinlese «acip musanna erganon!» deyu mukayyet olmaz.» (Cilt 6, s, 49).

(1) Michel Febre, *La Turquie*, (Paris 1682). — Tarihçi Hammer, Kanunî Süleyman sarayının bir düğün şenlikleri sırasında italyan oyuncular tarafından çalgılar refakatiyle bir temsil verildiğini, *moresku* denilen dansın yapıldığını, v. s., anlatıyor. Bütün bunlar o asırda garp saraylarında da vardı. Kim kimden aldı?.. *Saraband* dansı adının ve aslının *Serbend*'ten geldiği kabul ediliyor...



Uyvar (yani Neuhausel) katedralinin orgunu şehir 1663 muharebesinde ele geçer geçmez gidip dinliyen Evliya : «Mahfilmisâl bir kasrı üzere erganon Davudiysi var idi, sadrazam (Köprülüzade Ahmet Paşa) istima etmek için papas esirlere bu erganon sazın çaldırıp hepimize dinletti. Okadar sazı ciğersuz müzmiratların esvati hazinlerinde adem mebhut ve mütehayyir kaldı. Badehu bu erganonu guzzatı müslimin pare pare ettiler. Badehu bu erganonhane müezzinlere mahfili münif ettiler » diyor. (Cilt 6, s, 49).

Viyananın en büyük klisesindeki orgu tarif ederken org refakatlı koro ahenkleri karşısındaki intibalarını şöyle anlatıyor: «Erganun ilminde mahir üstadı kâmil, sahir kefereler varkim herbiri edvar kitabı üzere ilmi musikarda feridüddehr olup gûya herbiri Fisagors tevhi di ve Abdullah Faryabî ve Gulamı Şadi ve Hüseyin Baykara mertebesinde üstatlar gelip... körüklerinden bir gûna rihi sarsar zahir olurkim hakka cemi sazları sarsıp her sazdan birer gûna sada zahir olup istima olunurkim işiden ademler valihü hayran olur... cümle patrikan ve rûhban makamı rehavide erganon çalıp Zebur âyetlerinden okurlarken mezkûr körükler üzere tavaşi gulâmlar dahi iki körükler üzere onar adet gulamlar hoş avaz ve hoş elhan ile müselsel Zebur âyetlerinden rehavi makamlarında günagün tahrirat ile tilâvet ettiklerinde adamın ciğerleri hun ve dideleri eşki gülgün ile pür olur... Bu erganon gerçi deccal sedası bir mühib ve müvehhiş sedayı ciğerdelendir, zira adamın cümle vücudundaki tüyleri örperir. Elhasıl ümmî olan adam bu erganonu dinlese Davut nebi ve İsa Ruhullah mücizesidir, ol erganon ise ne keramet ve ne mücizedir, ancak sihiri'caz bir marifet, sazların cemiyetidirkim istima eden adamların akılları perişan olur. » (Cilt 7, s, 271-279).

## **XVIII inci asırdan intıba hatıraları:**

Şimdi de Evliya Çelebi kadar ârif, fakat hiç musikişinas olmıyan başka efendi den bir Türkün, yani 18 inci asır sonunda Fransada Türk elçiliğini yapan Seyyid Ali Efendi'nin yine bir erganon (org) musikisi karşısındaki intibalarını naklediyorum ki evvelkiler yanında nekadâr sönük kalır; Ali Efendi bu orgu Sens şehrinin katedralinde dinlemiş. « Şehri mezkûrun ahalisi dahi makul ve edib ve bin üçyüz yıllık bir kiliselerini seyre tergib ile nazikâne bizi ahaliye seyrettirmek teklifine ibtidar etmeleriyle bizzarure zikrolunan kiliseye varılıp seyrolundu. Cümlei acayıpten gayet kebir bir adet erganon görüldü; ahenk ettirdiklerinde bamları gayet giran ve tizleri dahi nihayet mertebe tiz olup garip sedalar zahir olurdu. Lâkin melûf olmadığımızdan kar helvası gibi barid ve lezzetten binasıptır. » [1]

Avrupada kalan eski Türklerin dindışı frenk musikilerinin şehir nevelerine - musikişinas olmasalar bile - az zamanda intikal edebildiklerini, ısınabildiklerini mazbut misâllerden öğreniyoruz. Esseyid Ali Efendi Parisin musikili eğlencelerinden

[1] *Moralı Es-Seyyid Ali Efendinin sefaretnamesi*: 1792 (Tarih Osmanî Encümeni Mecmuası, s. 1338).

keyifle bahseder: « Şehri dilârayı Paris mamur ve abadan ve envai hadayık ferehnişanla gıptafermayı Frengistan olmakla her gece bin bahçede sazende ve hanendeler halkı eğlendirip durmaktadır. Kadınları müteber ve serbesttir. Hatta bir mecliste en haysiyetli rikalden biri mevcutken oraya edna bir zen gelse hemen kalkıp ve yarini ona verip kendisi ayakta kalır. Şehirde yirmi dört adet komedyâ, yani hayalhane vardır ve halk oralara müdavimdir. Seyre giden bir adam beş franga ki herbiri bizim sikkeye göre yirmi altı paradır verir. Bir küçük limon kıtasında sükeri dondurmayı bir franga iştira edip şirinmezak olur. Bu tarafta akça su gibidir, amma herifler buluyor ve harcediyor. Gece gündüz de eğleniyor, hayattan kâm alıyor. »

Berline giden elçi Ahmet Azmi Efendi de seyahatnamesinde oradaki operayı anmağı ihmal etmiyor: «Berlinde onbir ay kadar oturmaklığımız icap ettiğinden bu uzun müddet içinde bizi eğlendirmek için kış günleri şehirde ve kıral sarayında baloz tabir olunur cemiyetlerine ve opera, komedyâ dedikleri hayalhanelerine, yaz mevsiminde ise şehrin içinde ve dışında bulunan bahçelerine davet edip hatırımızı hoşetmek çarelerini aramakta müsabaka gösteriyorlar idi» diyor.

M. de Blainville Türklerin musiki anlayışında Avrupa sanatına karşı zamanla ne gibi bir mukayeseli kanaat veya zevk istihalesi belirebildiğini merak etmiş, bir Türk bularak konuşmuş; dikkate şayan olan muhaveresini şöyle anlatıyor: «Bununla beraber bir Türk bana temin etti ki eğer onlar bizim ( Garplilerin ) güzel musiki parçalarımızı kullanabilseler kendi küçük havalarını ve şarkıcıklarını az zamanda bırakırlarmış. Evet, Eflâtun bu insanları şuna ikna etmişti ki güzel olan şey iyidir, musiki ise hep tercihe şayandır. — Türklerin bizim musikimizi beğenmedikleri, ve sanatımız, metodumuz hakkında, armonimizin dolgunluğundan doğan hakiki güzelliğeler hususunda fevalâde takdirlerde bulunmadıkları doğru değildir. Yine bahsı geçen adamım bana ziyadesiyle temin etti ki musikimizle ünsiyet peyda edebilmek hususunda bidayette güçlük çekmiş. Önceleri, dedi, bana yangın var diye bağırıyorlar gibi geliyordu, ve sizlerin o kadar harikulâde bulduğunuz sedaların ihtilât hali benim kulaklarımda karmakarışık bir gürültü tesiri bırakıyordu; fakat zamanla pek zarif ve vakarlı bir surette şarkı söylediğinizi hisseder oldum; ve seslerle çalgıların teşkil ettiği bu akorlar topluluğunu hayranlık uyandırıcı bir ahenk vücuda getiriyor görmeğe başladım. » [1]

O zamanki türkler Avrupa musikisinden anlamakta güçlük çekerlerdi dediğimiz zaman tabii bütün istanbullu vatandaşları kast ediyoruz: yerli hiristiyanlar da yabancı sanatların salon şekillerine karşı duygusuz kalıyorlardı. 1786 yılının yaz aylarını İstanbulda geçirmiş olan münevver ingiliz kadını Elisabeth Craven fransız elçisi kont de Choiseul Gouffier'nin yalısında verilmiş olan avrupai musiki konserlerine karşı rumların alâka tarzını, bu musikiden aldıkları kötü intibai ne velveleli bir taşkınlıkla izhar ederek ileri bile gittiklerini şöylece anlatıyor ki kâfi bir misâldir: « Her akşam, elçinin çalgıcıları bize konser veriyorlar. Elçi yalısının önündeki deniz bu konserleri dinlemeğe üşüşen rum kayıkları ile doluyor. Bu çalgıcıların hepsi alman, M. de Choiseul'e Viyanadan gönderilmiş. İtalyan ve Alman musikisinin

[1] M. de Blainville, *Hist. de la Mus.* (Paris 1767, p. 65).



en güzel parçalarını muvaffakiyetle çalıyorlar. Rumlar da kayak gezintilerinde bir lir, bir keman, ve bir veya iki kitara alıyorlar ve bu sazlarla korkunç bir gürültü çıkarıyorlar, şarkı söylüyorlar. Pencerelerimizden taşan klarinet sesleri onları çekiyor, fakat birkaç dakika dinledikten sonra kafa silkerek beğenmiyorlar; sanki bizi yuhaya tutar gibi gürültülü, feci ahenklerine başlıyorlar ve bizim musikimizin kendilerininkinden çok daha aşağı olduğunu göstermek için yalının önünden uzaklaşıyorlar.» (1)

Klasik türk musikisine karşı o asırların Balkanlıları arasında bile samimi bir alâka beslenmiş olduğuna dair yeni yeni hatıralar bulunuyor. Netekim, Bay Reşat Ekrem, hicri 1156 da Molla Hacı Abdülgaffar tarafından yazılmış «Umdetüttevarih» adlı bir Kırım tarihinde Romanyalı musikişinas Prens Demetriyus Kantemirin bu sanata olan bağlılığına dair hoş bir kayıt görülmüş, bunu neşretti. Bu musikişinas prensin Çar Petro ile birleşerek türklerle olan muharebede mağlup oldukları ve prensin Rusyada yaşamağa mahkûm kaldığı malumdur. İşte Kırım tarihi muharriri bu vakayı yazarken şu kaydı da ilâve ediyor: «Bugdan beyi olan Kantemüroğlu mel'un da adamlarıyla beraber Moskova kiralile bir olup gitti. Naklederler ki bu adam ecdadındanberi İstanbulda yetişip büyümüşü. Birçok dil bilirdi. Tahsili mükemmeldi. Bin ulûma âşına, bilhassa ülmü riyaziyeyi tekmiil etmişti. Divanhümayun baştercümanı iken Bugdan Voyvodalığı ile çırağ edilmişti. İlmi musikide zamanın yegânesi idi. Yeni tarzlarda güfteler yazarak bestesini de kendisi bağlar imiş. Mattâ derler ki kendi ihtirai olmak üzere *segâh* makamında lâtif bir bestesi varmış. Yeni yapmış. Moskoflu ile giderken çalgı takımına o besteyi çaldırarak kendisi ağlamış. Ağlıyarak gitti deyu naklederler.» («*Tarih sayfaları*», «*Son Posta*» gazetesi, 26 mart 1939).

İşte büyük halkımızın intibai böyle idi. Tek tük fertler makul mukayeseler yapabilecek bir seviyeye imkânını bulabildikleri taktirde ancak erişebiliyorlardı. Bu, karşı taraf İstanbulluları için de tabiatile böyle oluyordu. Lady Montagu'nun şu hatırasını unutmıyalım: «Sizi temin ederim ki bu memleketin musikisi pek müessir. Mamafî şunu da söyleyeyim, ben İtalyan musikisini tercih ederim. Bunda ihtimalki bir tarafgirlik hissi vardır. Bir rum kadını biliyorum, madam Robensondan daha güzel taganni ediyor, İtalyan ve Türk musikisini de mükemmel biliyo; işte o, Türk musikisini beğeniyor.» (1717). Demekki Türk musikisine karşı en müsait bir temayül göstermek hüsnüniyetini besliyebilmiş olan Lady Montagu o asrın İtalyan musikisini üstün buluyor, fakat İtalyan musikisini de öğrenmiş münevver bir İstanbullu rum kadını Türk musikisini üstün bulmakta devam ediyor. Dikkat edelim ki her iki kadın Lady Elisabeth'in muasırıdır.

[1] Elisabeth Craven, 1786 da Türkiye (türkçeye çeviren: Reşat Ekrem Koçu, İstanbul 1989; s. 33).

## Öndokuzuncu asrın intiba ceryanları :

İngilizce bilmiyen bir insan o dile karşı ya hiçbir düşünce beslemez, yahut ta «keşki İngilizce bilseydim de o dildeki kıymetli yazıları okusaydım ! » diye acınır; ve herhalde « mademki ben İngilizce bilmiyorum, şu halde İngilizce fena bir dildir!» gibi saçma bir hüküm yürütmez; veya, «dil öğrenmek kötü bir şeydir» gibi daha umumî bir berbat kanaatin taassubu içinde bunalmaz...

İşte yukardaki birkaç misâl eski İstanbulluların avrupalî musikiye karşı onu ilk ender temalarla kavrayamamış olmaktan ileri gelme pek lâkayd bir nazarla mütehassıs bulunduklarını göstermeğe kâfidir. Gölgesinden bile kaçınılması icabedecek bayağı veya şeytani bir mata gibi telâkkiye o zamanki hiç bir âkil Türk meyledemezdi ve etmemiştir.

Halbuki ondokuzuncu asırda, Tanzimatla beraber saraya ve Türk musiki muhitine onun merakı sızmağa başlayınca bu yenilik hareketinin ilk asabiyet aksülâmeli alaturka sanatın müntesipleri arasında görüldü, ve asabiyet duygusunun ilk tezahürü onu bir rakib gibi görmek isyanları halinde oldu.

İsmail Efendinin *nevabuselik* makamından

Ey menbari ihsanü atâ şahî melekzad  
Yoktur senin ihsanı hûmayununa taadat

Parçası gibi kaside yollu methiyeler yazan saray bestekârları, padişahlara hoş görünmek üzere türlü türlü fırsatları övecek parçalar bestelemeğe alelusul vesile aradıkları halde musikideki yenilik modasını övücü pek az mısralar bestelendi; işte az bulunur misâllerden olarak Numan ağanın «ey padişahım şevketin» rast şarkısından bir kıt'a :

Kasrı şitada daima  
Alafranga hava  
Muzikalar versin seda  
Olsun safalar ülfetin

Enderun müntesipleri ilk ağızda padişaha açıkca güceniklik bile gösterdiler : meselâ Abdülmecidin Dede Efendiye karşı olan bağlılığı devam etmesine rağmen padişahın bir taraftan da garp musikisine rağbet göstermesi ve bunun neticelerinden olarak muzikai hûmayun dairesinde alafranga ile uğraşmanın günden güne artması Dedenin canını sıkmağa başlamıştı; Dede zaten çoktanberi hacce gitmeği de istediği için padişahın izin alarak 1262 de Hicaza yollandı ve orada vefat etti (1).

Mesut Cemil eski bestekârlarımızın İtalyan musikisine karşı nasıl bir vaziyet almış olduklarını son bir dikkate şayan yazısında şöyle tahmin etmiştir : « Şöyle

[1] R. Yekta, *Dede Efendi*, («Esâtiz-i Elhan», cüz 3, İstanbul 1925, s. 166).



sür'atle düşünelim: Tanzimattan sonra edebiyatımızda Avrupalılaşmak gidişi Şinasiden Peyami Safaya kadar tatlı, inhinalı ve normal bir seyir takib etmiştir. Ta Etem Paşadan tutun, Recai zadeleri, Hâmidleri, Edebiyatı Cedidcileri, Fecri Atıçileri, iriliufaklı bütün mümessilleri, mektepleri, periyodları, zaaf ve kuvvetleriyle ne güzeldir.

«Resim san'atına gelince: Çallı'nın müstehzi ve sonsuz neşesi ve hemen bütün ressamlarımızın malik oldukları tabii inkişaf muvazenesini, ressam ve heykeltraşın hiç bir ananeye bağlı olmaması sebebine atfetmek, önce biraz garib görünse de acaba pek yabana atılacak bir fikir midir? Türk musikişinasının parlak ve azametli bir şark dünyasının ritmini vuran kalbini merhum Namık İsmail, hatırlarsınız, ne kadar yanlış anlamıştı. Namık, bu ritmi hiç duymadığı, Musa Süreyya merhum ise kendisini korkutacak derecede şiddetle duyduğu için aynı yerde birleşmişlerdir. Ressam, bir kaç minyatürden başka hiç birşeye tutunamadığı için zayıf bir toprağa dalamıyan kökü üzerinde bodur bir nebata, musikişinas ise kökleri çok derinliğe gömüldüğünden dolayı dallarını uzatamıyan ağaca benziyor.

«Edebiyatta, Tanzimattan sonraki tedricî tekâmül zincirinin halkalarını teşkil eden san'atkarları ve bunların, tenkidi oldukça muvaffakiyetle yapılmış mektepleri var. Musikide ise bu aydınlıktan tamamen değilse bile haylice mahrum bulunuyoruz.

«İtalyan muzikâsının sarayla ahablık tesisinden sonra, İsmail Dede, Şakir Ağa, Emin Ağa ve diğerleri bu yeni arkadaşla iyi komşuluktan çekinmediler. O zamanki İtalyan hocalarının saraya getirdikleri musikide zaten en hafif armoni refakatinde Adriyatik sahillerinin melodileri olduğu için armoni tarafını *bid'ati frengâne* sayarak hatta ona dikkat bile etmiyerek yalnız melodik çeşnisiyle kendi sengin ve yürük semailerini hatırlatan hafif ve eğlenceli üçlü ritmin dinamizmine tebessüm ve ona müsameha ettiler. Bir çocuk safiyetile onunla oynadılar; işte «*Kârı nev*», «*Gene bir gülnihal*», «*Acemaşiran peşrevi ve semaisi*», «*Hoş yaratmış bari ezel*» şarkısı ve ilâh... Bu eğlenceli başlangıç imperatorluğun son parıltıları arasında Hacı Arif ve Şevki Beylerde bir nevi *anakronizm* oldu ve Tanburi Cemilde bir türlü boşalacak yer bulamıyan bir ıstırah ve ihtisas haline geldiği için kendi kendisinin romantisini yaptı. Bu hareketin eser halinde şuura çıkışı, evvelki hazırlığı da hesaba katmak şartile, Cumhuriyet devrine tesadüf ediyor ve işte asıl davanın kendisile ancak şimdi karşı karşıya bulunuyor. Çok derin bir tahlil ve tettebbüe lâyık olan ve maalesef geniş ölçüde şimdiye kadar yapılmamış bulunan bu enteresan hareketi bu makalede daha fazla kurcalamaya imkân yok.» (1)

Meslekdaşımın hakkı var. Rossini'lerin musikisine karşı Türk artistinin ilk intibasını tahkiye böyle bir iki makale yetmez; tahminlere istinatla kurcalamalar yapmakta fazla ileri gidilemez: çünkü tahmin insanı hem müspet hem de menfi hükümlere vardırabilir. Muhakkak ki yenilik karşısında çeşit kanaatlar doğdu, bazen müspet taraf, bazen menfi taraf sesini yükseltti. Tettebbü, vesikalar, mektuplar v. s. üzerinde belki derinleştirilebilir. Aramalı.

(1) Mes'ut Cemil, *Yeni Türk san'atkarı* ( « Cumhuriyet » gazetesi, 2 mart 1939 ).

Biz de burada tahminlere baş vurmaktan başka bir şey yapamadık.

İşte asıl alaturka - alafanga mukayeseli musiki münakaşalarımız tarihinin başlangıcı böylece ondokuzuncu asır ortalarında doğdu, Türk musikîsinin rakip Avrupa musikisini yadırgamasından ileri geldi ve istihfafın akisleri ağırbaşlı bir muhafazakârlık propağandası yapmağa başlanması şeklinde kibar halk arasında yayılmağa yüz tuttu. Türlü türlü sebepler, mantıklar, deliller için için toplanıyor, bir kar topu halinde yeni san'at cereyanına karşı biriktiriliyordu ki bunların yazılı münakaşalar halindeki inkişaflarından ileride ayrıca bahsettik.

Türk musikînasları Avrupa musikisinin çalgı kullanmak ve takımlar teşkil etmek yollarını hayli elde ettikleri halde, en güç iş olan Avrupa bestekârlık tekniğini elde etmek imkânını bulamadılar : Guatelli gibi basit bir maestroya hem ders almak, hem de şarkılarını gûya armonize ettirip bastırtmak gibi yollardan intisap eden türk musikisi bestekârları oldu, hemen hepsi buna teşebbüs ettiler ( ilerde göreceğiz); fakat bu kadarı kâfi değildi... Böyle bir imkânsızlık en başta olarak yeni san'atın halka millî seslerle de inmesine mani olmuş, muvaffak olamıyan Türk musikisi besrekârları aleyhteki menfi propağandaları her gün artan kıskançlık isyanları halinde devam ettirmekten farig olamamışlardır. Umumi harpten sonraki iktisadî darlıklardan sonra alaturkanın sazende ve hanendeleri de menfi cereyana katıldı : çünkü halkın yeni san'ata kısmen de olsa bağlanması ekmeklerini büsbütün ellerinden alacağından (!?) korktular. Onlar da propağandalara başladılar.

Avrupa musikisi teknikinin aramızda tutunması aleyhine olan cereyanın başlangıç tarihini böylece yakın bir mazide arayarak bir kere daha tesbit edelim : Tanzimatla beraber İtalyadan saraya getirtilen maestrolar, usta veya kalfalar, « *alla turca* » tabirini de kendi dilleri ile birlikte saraya getirdiler, fasıl musikisine ad yaptılar; ona karşılık olmak üzere de « *alla franca* » sözünü öğrettiler: işte ikilik ve münakaşalar buradan başladı.

Avrupa musikisinin İstanbullulara her yeni malûm olan bir tezahürü hattâ münevverlerimizi bile ilk ağızda sarsmaktan hali kalmamış ve bu ilk irkilmelerin inikâsı ara sıra gazetelerimize vurduğu bile görülmüştür. Ezcümle türkçeye iyi çevrilen Avrupa şarkılarını veya nim avrupai melodilerle bestelenmiş türk şiirlerini dinlemeğe alışık olmiyanlarımız böle şeyleri ilk dinleyince müthiş bir sukutühayale uğrıyorlar. Çünkü, türkçe, ancak alaturkacı hanendelerin okuyuş tarzı ve boğaz nağmeleri içinde ve alaturkanın ses akışları içinde halkın kulak itiyatlarını kazanmıştı; halbuki şimdi icabında en aykırı ses atlamaları, dramatik feryatlar, gürleyici ve orkestrayı bastırabilecek sahne selseri içindeki bambaşka okunuş inhinaları ile kaynaşacaktı.

Şu vak'a çok hoştur : bayan Halide Edibenin livresi üzerine Vedit Sabra'nın bestelediği « Kenan çobanları » operası umumi harp ortalarında İstanbulda - Robert Kollej'de meşk ediliyormuş; meşkten sonra dışarı çıkılırken bay Celâl Esat yolda Süleyman Nazif merhumdan eseri nasıl bulduğunu sormuş :

— Üstat nasıl buldunuz ?



— Rum patriği teravih namazı kaldırıyor sandım!...

(Muhavereye şahit olan bir dostumdan)

Hele Rauf Yekta merhumun kötü bir avrupalı sesini hassas ve iyi bir avrupalı sesinden ayrı görmek istemeyişi büsbütün bir tecahülü arifane gibi görünür; filhakika merhum üstât bu işe hasrettiği bir yazısında ezcümle şunları yazmıştı :

« Meş'um mütareke senelerinde idi. Birgün Beyazıttaki umumî kütüphanede biraz kitap mütalâasından sonra çıkmış idim ki birdenbire kulağıma ne olduğunu anlıyamadığım bir ses geldi. Dışçı mektebinin şimdi bulunduğu binayı o zaman fransız askerleri işgal ediyordu. Duyduğum bu ses bir dananın bağırmasına çok benzediğinden binanın zeminkatı odalarından birini fransızların ahır yaptıklarını zannettim, odanın önünden geçerken bir de içeriye bakayım ki kırmızı yüzlü, tıknaz bir nefer dimdik ayakta durmuş, göğsünü kabartmış teganni (!) ediyor ve oturan arkadaşları da lezzetle onu dinliyorlardı, pencerenin önünde biraz durdum ; neferin okuduğu şarkının (muzafferiyet kazandık!) mealinde nakaratı geldikçe arkadaşları hep bir ağızdan aynı nakaratı tekrar ediyorlar ve muktedir bir artist olduğu anlaşılan bu neferi alkışlıyorlardı. O esnada husule gelen gulğuleyi burada târif müşküldür. Şark ile garbın teganni tarzları beynindeki bu azim farkı düşünerek oradan ayrılırken (Hırabat) nâzımı Ziya Paşanın şark ve garp şairlerini mukayese ederken yazdığı şu meşhur beyti hatırladım :

İklimde hükmü yok mu farkın  
vaziyeti bir mi garp ile şarkın

« Filhakika teganni tarzlarımız arasındaki fark ile bu farkın ruhlarımız üzerindeki tesirâtı o kadar barizdir ki bunu anlıyabilmek için musikişinas olmağa da hacet yoktur. Faraza bir Münir Nureddin ile garbın en meşhur bir mugannisini yanyana getirip bunlara münavebeten birer parça okutacak olsak en hassas damarlarımızı hangisinin titrettiğini herkes nefsinde hissedebilir. Hele garp kadınlarının tegannisi bize daha garib geliyor. Erkek seslerini danaların bağırmasına benzettikimiz gibi kadınların tegannisini de bazı süratli parçalarda adeta kedilerin miyavlamasından farksız buluyoruz ! » (1)

Dinlediği herhangi bir musikiden zevk duymak hususunda yalnız müterakim ve yerli kulak itiyatlarından yardım gören bir avam ferdi olmadığı için Rauf Yekta merhumun bu ifadelerini samimi bulmuyoruz: ifadesine mahsus böyle menfi bir cereyan verdiğine kani bulunuyoruz. Az sonra tezini müdafaaya devam ederken garplıların şark teganni tarzını miyavlamağa teşbih ettiklerini hatırlatan muharririn, bütün makalesini işte zimen bu ifadeye cevap olmak üzere yazdığı seziliyor... Avrupada insan sesinin mecburî armoni partilerine göre kısımlara ayrıldığı, ve yine mecburî surette yani büyük orkestranın ses hacmini aşabilmek üzere göğüs sesi de denilen tarz dahilinde virtüozluk imkânlarına zamanla hazırlandığı malûmdur : Rauf Yekta

(1) Rauf Yekta, *Şark ve Garp musikilerindeki teganni farkı*, (« Tiyatro ve Musiki » mecmuası, No. 6 ; 26 şubat 1923 ).

merhumun bütün bunları bilmemesine imkân yoktu. Bildiği halde yerli kulak itiyatlarına esir yaşan ve musikişinas olmıyan bir halk ferdi gibi konuştuğu, gençliği, Avrupa ses tekniğinden soğutmağa çalıştığı görülüyor; yani menfi hissin menfi içti-hadını da yapmağa çalışıyor.

Bu hatırlar birdebire yirminci asra ait intibalara atlayıverişimiz aykırı görülmesin; böyle yapmaktan maksadım, Tanzimattan evvel Avrupa musiksine karşı İstanbul halkı arasında beslenmiş olan menfi his ile, Tanzimattan sonra aynı san'ata karşı soğuk bir lisanla menfi propağandalara girişen menfi his arasındaki farkı iyice ve mukayeseli bir şekilde göstermiş olmaktır : evvelki menfi his sadece itiyat noksanından ve avrupalı musiki terbiyesi almak imkânını bulamamaktan ileri gelen tabii, safiyane ve mazur görülebilecek bir alâkasızlıktan ibaretti ; halbuki Tanzimattan sonraki menfi hislerin manası saf değildir. Koskoca bir sanatı vurmak için delil ve misâller toplıyan musiki müntesipleri görülmüştür.



# Şarkta Garp kilise musikisinin küçük izleri

## Orgun Asyaya yayılma istidadı :

Şarkta «Erganon» ve onun kısaltılmışı olarak «Ergun» (1) denilen borulu, körüklü ve klavyeli çalgının bahsini bütün Acem - Osmanlı edebiyatında ( ta Hafız' lardanberi ), ve kısaca târiflerini ferhenklerinde, hattâ musiki kitaplarında bulduğumuz için türklerce de pek eski zamanlardanberi tanındığını, muteber ve muhterem bilindiğini, fakat kullanılmadığını anlıyoruz. Hattâ galiba saraylarda nadide eşyadan sayılarak hükümdarlar tarafından birbirlerine hediye olarak gönderilirdi.

Parisin *Trokadero Etnografya Müzesi* direktörü M. Stranbe, 1933 yılında, Baburiler sarayına ait bir resim hakkında konferans vermişti: God hristiyanları tarafından Babur'un oğluna verilen bir orgu tasvir eden resim projeksiyonların bir tanesi tarafından perdeye aksettirilmişti. Masa üzerine konulmuş positif küçük org, ve çalan adam, hattâ orgun üzerine tersim olunmuş izahat, minyatürcü tarafından harikulâde bir sadakatla canlandırılmış. Tarihi yazılı değilse de mutlak surette XVI ncı asra aidiyeti tesbit olunuyor.

Bir Çin kaynağının verdiği şu kayıt daha da eskidir: 1260-1263 de Çin Hakanına bir islâm diyarından yine bir org gönderilmiş; hattâ hükümdarın musiki dairesine mensup bir memur bunu Çin ahengine göre değişikliğe uğrattı. 90 borusu bambo kamışlarındandı. Üstü nakışlı ve tepesi sivri olan amudi ve tahtadan büfesi vardı. Bir kişi körüğünü çekiyor, bir başkası da 15 tuşlu veya enbubeli bir nevi klavyesini elle kullanıyordu. Ayrıca üstünde tahtadan bir tavus heykelciği vardı ki çalgı çalınırken kanatlarını açıp kapayarak usulle oynıyordu (2).

Bu kayıtlardan, hem meselâ Hafızın «Muganniname» sine 14 üncü asır sonunda erganonun bahsi ne sayede girebilmiş olduğunu, hem hoca Abdülkadir Meraginın musiki kitaplarında - mumaillehy frenk memleketlerine hiç ayak basmamış olduğu halde - ve kamuslarda görülen makbul org târiflerinin tesbitine ne sayede imkân bulunabilmiş olduğunu, hem de Asyada bile tektük çalanları belki yettiğini anlarız.

(1) Tek heceli org şekli dilimize hepsinden uysal geliyor.

(2) *Mûzik ansiklopedisi* s. 161.

## ilk org merkezi olarak İstanbul :

Ortaçağda Asyaya doğru olduğu gibi Avrupanın kiliselerine de ilk giden *körüklü orgların* en büyük imâl ve moda merkezi İstanbuldu. İstanbulun bu tekaddümü tarihte meşhurdur : gümüş borulu, pek sanatlı orglar yapıldı. Bizanslı hükümdarlar da başka hükümdarlara hediye olarak organonlar gönderirlerdi. Klâviyesinde 15 ilâ 16 perde vardı ; bunların diyatonik sekizlideki iki tane yarımtonu çıkaranlarından başka dört perdesi daha yarımşar tonluktu. Türkler orgun tınlayışındaki ruhaniliği ve saltanatı daima takdir etmekle beraber onu kullanamadılar : çünkü perdeleri diyatonik bünyeli eski Klise musikisine ve onun sekiz tanecik makamına yettiği halde, Türklerin beraberlerinde getirdikleri Horosanî fasıl musikisinin tonal sistemine ve bir sürü makamlarına katıyen uyamazdı ; uyacak hassas tertibatın teminine ise henüz sanayi müsait değildi ; o asırlar Türk musikişinaslarının *çenk, kanun, santur* gibi sabit perdeli çalgıları da « eksik perdeli » sazlardan saydıklarını başkaca kayıtlardan biliyoruz. İstanbulla yalnız Türkler değil, Horasan musikisi de gelmişti. Fakat orgun elden kaçırılması, ancak Avrupa kilisesine yaraşabileceği kanaatinin yaşatılması, Türkü en tabii polifoni vasıtasından mahrum etmişti ; Avrupaya ise polifoniye ta sekizinci asırdanberi aynı çalgı kazandırmıştı.

Camide ve takkede musiki daima yer aldığı halde - hele tekkeye çalgılar da girdiği halde - ta Selçukilerdenberi tanıdığımız orgun hiç olmazsa mevlevî ve bektaşî tekkelerine almış olmamaklığımızın sebepleri işte bu gibi mahzurlar olsa gerektir. Fakat İstanbul ortodoks kiliselerinde orgun neden dolayı tutunamadığını izaha büsbütün imkân yoktur !

## Galata kiliselerinde :

Bizans organonu Galatanın lâtin kiliselerine Romada olduğundan evvel mi girdi? yani, Roma kilisesi, Galatanın lâtin kilisesini takliden mi orgu kendi kilisesine aldı? Müsbet ve menfi rivayetlere rağmen bu cihet katıyetle aydınlatılamamıştır. Her halde türkler İstanbulla girdikleri zaman Galatanın lâtin kiliseleri onu çoktan kabul-lenmiş olacaktırlar. Fatih, Galata lâtinlerine ( Venedikli ve Cenevizlilere ) verdiği teminat ahitnamesinde : « Kiliseleri ellerinde ola ve okuyalar ayınlerince ama çan ve nakus çalmıyalar ve kiliselerin alup mescit etmeyim, bunlar dahi yeni kiliseler yapmıyalar. » dedi (1453)...

Ahitnamenin « mescit » tabiri pek doğru olarak kullanılmış ; çünkü fetihden önceki Galata kiliseleri küçücük şeylerdi ; İbni. Batuta'nın dediği gibi « pis ve fena » idiler. Büyük mimarili Ceneviz Kilisesi, Cezvit Kilisesi, St - Benoîs gibi namınlı hepi sonradan yapıldılar. M. A. Belin'in « İstanbul latinliği tarihi » (1) ni okuduğumuz zaman sık sık yapıp tamir edilen veya yeniden yaptırılan bu kiliselerin maceralarını öğreniyoruz : şüphesiz ki orgları da her seferinde yenileniyordu.

(1) A. Berlin, *Histoire de la Latinité de Constantinople*, (Paris, A. Picard, 1894).



Evliya Çelebi, Galatanın katolik nüfusunu, kiliselerini ve orgunu 17 inci asırdaki halleriyle şöyle anlatıyor :

« Bu şehirde cümle onsekiz mahalle müslimin ve yetmiş mahalle keferum ve üç mahalle frenk pür renk ve bir mahalle yahudi ve iki mahalle ermeni vardır. Baş hisarda aslâ keferi yoktur, ve ikinci hisarda, arap camiine gelince, aslâ ve kat'a keferi yoktur. Ve ehali mahalle elinde ebulfetihten beru hattı şerifleri vardır. Kâfiri komazlar ve silâh ile nasârâ görseler ol an aman zaman vermeyip katlederler : zira ekseriya İspanyadan Sultan Ahmet asrında gelen, ciğerhun mübtecel taifesi müslimanlarıdır kim ( burada Grenatalı araplar : *grenatois*, mevzuübahs olmaktadır. ) İspanyada küffardan ciğerleri hun olmuştur : Galatada müsellah kâfirler görseler hemen katlederler. Zira, bu iki kaleden maada, ta Tophaneye varınca, iki kale içi iki kere yüzbin kâfir ve altmış dört bin müslim vardır - hüda hıfz ede! yetmiş keferi kinisesi vardır : evvelâ, cümleden, Fransanın *Erganon diyri* bir set üzere, kapısına yedi kademe merdiven ile uruç olunur. Ve ona karip *Venedik Diyri* ihrak olup, yirmi sene harap yatıp, Kandiye sulhünde Köprülü zade Ahmet Paşa izniyle imar olundu : evce ser çekmiş, çar köşe bir nakushanesi var. Bu diyurların dahilinde ve haricinde suveri acıybe ve garibe menkuş tasvirler varkim gûya ziruhtur.» (Seyahatnamenin Fatih millî kütüphanesindeki elyazması Pertev Paşa nüshasından, cilt 1).



«Notre Dame de Sourdes» un litürjik koral'ı 1934)



Evliya Çelebi, *erganon kilisesi* ( ki *St - Benois* olacaktır ) içindeki orgun hususi bir tarifini vermiyorsa da, aynı birinci ciltte, zamanındaki frenk orglarının umumi bir tarifini kendi müşahedelerine göre yapmıştır (1). .

Evliya Çelebi, *Venedik kilisesi* ( *St. François* ) nın da orglu olduğunu bizzat iştirak etmiş olduğu Kandiye fethi sulh müzakerelerini anlatırken şöylece tesbit etmiştir :

« Birgün yine küffar müşaverelerinde bir gûna rica ettilerkim : sizin İstanbul Galatası içre bizim bir erganon knisemiz var idi, ihrak olmakla hâlâ muattal durur, anı evvelkinden âlâ imar edelim... dediklerinde... » (Cilt 8, s. 458).

Böyleec, Kandiye davasından sonra 1669 senesinde, Venedikli amiral Moro-sini bir taraftan Giridi teslim ederken, bir taraftan da vezir Hasandan *St - François* nın yeniden inşası izinini koparmıştı : bununlabeleder inşaata ancak 18 Ağustos



Litürjik Koral (1931)

1670 de başlanabilerek 25 birincikânunda da ilk âyin (Messe) tesit olundu. 1657 ile 1671 arasında *Venedik kilisesi* olmuş olan işte bu *St-François* kilisesi - Galatanın

(1) Şark ve Türk teliflerinde kendi bulduğum org tariflerini Pariste neşrettiğim gibi, Dr. Farmer de buna dair ingilizce bir kitap çıkardı.



ve şarkın en muhteşem lâtin kilisesi nazarile bakılırken - Evliya Çelebinin bahsettiği yangınlar neticesinde yandı ve bir müddet öyle kaldı. Fakat son 1671 de yenileşen orglu hali de çeyrek asırdan fazla sürmüyerek 5 mayıs 1696 da bir daha yapılmamak üzere kül oldu, yerine başka binalar kuruldu..

17 inci asırda katolik mezhebine geçmeğe başlayan küçük bir ermeni zümresine bir ara manastırlık eden ve keza defatla yanıp yeniden yaptırılan asırlık *St - Pietro* kilisesine son konan org 1842 tarihidir; üst tarafında şu kayıt var :

*Vero Christi cultui,  
Praedicatorum ordo.*  
1842



**Muhtelit ermeni kilise korusu (1936)**

*Galâtât - ül - Meşhure* sözlüğünde 18 inci asır sonu Galatasına ait şu büyük kilise organının tarifini buluyoruz :

«Erganon, taifei efrencin eyyamı muayyenelerinde knisede çaldıkları sâzı kebirin ismidir. Sazı merkumun müteaddit sagir ve kebir kâmiş gibi derunu tehi kalaydan izabe olunmuş mezamiri olup, zirübem usulü ile tertip olunmuştur. Verasından körük çekildikçe hasıl olan havadan ol mezamir musikal gibi seda verir. Sazı mezbur hâlâ Galatada knisei taifei merkumede mevcuttur.» (1)

1) *Galâtât*, (Matbaai Âmire, 1221 h.).



Bütün bu kiliselerde her fırsatta korolu ve orglu âyinlerin ta onaltıncı asırdan itibaren yapılmış olduğuna dair kayıtlar ve hatıralar var. İşte tek bir misâl: Fransız elçilik sarayının ruhani dairesi olan *St-Louis* şapelini, Chevalier d'Ariveux, 21 haziran 1672 de M. de Noitel'in (2) ikinci bir Dük d'Anjou'nun doğumu münasebetiyle orada



**İstanbulda St - Esprit kilisesinin orgu**

terennüm ettirdiği *Te Deum* vesilesiyle zikrediyor. İlâhi okunurken, sarayın çayır-  
lığından beş yaylın ateş açıldı... ( A. Belin ).

«Âyinleri katolikler ubudiyetle, nice rumlar ve hattâ müslümanlar da hürmetle  
takip ederler. Dinlenme yerleri çok hoştur.» ( A. Belin, s. 183 ).

(2) M. de Noitel zamanında Fransız elçiliğinde Fransız viyolonistler de bulunmuş olduğuna dair  
bir kaydı az ilerde - Avrupa kemana bahsının başlangıçlarında - gösterdik.



Bu eski Galata orglarında kimler organistlik etti? sorusunun cevabını bulmağa imkân yok... 16 ıncı asır başlarında Türkiye'ye gelen meşhur organist Othmar Luscinius'dan evvelce bahsetmiştik : lâkabı Nachtgall yani *bûlbûl* olan bu sanatkâr, 1487 de Ştrasburg'da doğmuş, müzik ve org tahsilini Viyana org okulunun kurucusu meşhur P. Hofha.mer yanında tamamladıktan, bir taraftan da dersler verdikten sonra, takriben 1415 senelerinde uzun bir seyahat için Viyanadan ayrılmıştı: Bizzat kendisi, bir müddet Türkiye'de oturduğunu, sonra Asyanın bir kısmını gezdiğini, ve nihayet uzunca bir zaman Macaristan ve Transilvanyada kaldığını yazmıştır; 1522 de Viyanaya dönüşünde de en büyük kiliseye organist olmuş ve bunu yazmıştır : *Musurgia Seu praxis musicae*, 1536 Strasburg. Fakat İstanbul'da kaldığı müddetçe Galatada organistlik etti mi ? İşte bu nokta meçhulümüzdür.

## Asrımızda :

Orgun İstanbul'dan sonra İzmir kiliselerinde de yer bulduğunu göreceğiz.

İstanbul'da St-Pierre kilisesinin orgu pek eskidir.

St - Antoine kilisesinde org var. 25 sene kadar evvel kuruldu. Bir zamanlar armonist Gacia çalıyordu. Bu kilise Rus elçiliği sırasındadır.

St-Esprit kilisesinde pek eskidenberi org var. Bir rahibe, Baldi (öldü) çaldılar. 900 denberi organisti B. Mercenier'dir.

Kilise dışı bir çalgı, yani bir konser âleti olarak İstanbul'un en mükemmel orgu Robert - Kollej salonundaki âlettir. Bidayette çalanlar arasında August Selvelli (küçüğü) vardı. Şimdiki organist Bay Estes üstat bir artisttir ; çoktandır İstanbul'da bulunuyor. Tamamiyle laik olan bu orgun konserlerinden az ilerde bahsedilecektir.

## Aramızda org :

Orgun münhasıren bir klise çalgısı olduğu asırlarda türk musiki amatörleri arasında yer bulamayışının esas sebebi onun bu aykırı mensubiyeti idi. Meşhur İngiliz org amili Thomas Dallam'ın 16 ıncı asır sonunda Türkiye sultanı için sadece bir mihanikî «clock-organ» imal etmesinin sebebi de şüphesiz bu idi ki bizzat İstanbul'a getirmişti (1). Fakat bugün böyle bir mahzur kalmamıştır.

Orgun bilhassa Amerikada okul, otel ve sinema salonları gibi her toplantı yerine yayılmak derecesine varacak kadar gayri dinî bir mânada revacı Avrupanın birçok yerleri gibi bizde de henüz bilinmiyor. Musiki meraklılarımız ancak arasıra Galata kiliselerinin belli başlı âyinlerinde iyi programlar çalınacağını haber aldıkça gidip org dinliyebilmekte idiler. Org ile alâkadar olmamızı temenni eden ve bunun

(1) «The famous English organ builder, Thomas Dallam, Constructed a mechanical clock - organ for the Sultan of Turkey in 1599-1600, and installed the instrument personally.» (English Historical Review, V, 656, A full account of it is given in a MS. in the British Museum). — Dr. H. G. Farmer, *The Organ of the Ancients from Eastern Sources* (1931 London, s. 78).

dindışı yol ve çarelerini arayan ilk bir yazıyı bizzat *Mûzik* mecmuasında yazmıştım. (1) Meselenin nazik şartlarından, gelecek « musiki işlerinde organizasyon » kitabımda bahsedeceğim. Orgun dikkate şayan bir gayridini edebiyatı var.

Aydınlarımız ve ediplerimiz arasında bu çalgının ilâhî ve tertemiz musikisine karşı daima büyük bir saygı ve ilgi yaşamıştır :

Seni tehlil için, takdis içindir

Nevayi erganon banki ilâhî

*Recaizade Ekrem*

Organistlik ile bizde uğraşmış ilk değerli musikiciler olarak iki kompozitörümüzü hatırlıyorum: Cemal Reşit, Ahmet Adnan.

## **Şark sinagoglarına orgun kabulü münakaşası :**

(Görüp işittiklerin.) muharririnin hatıralarına göre, «Umumî harpte Osmanlı müşirleri 150 lira aylık alırken Galatada Yüksek Kaldırımdaki Sinagog için Breslau şehrinden 300 lira aylık ile bir haham getirtmişlerdi. Davudî bir sesi vardı. Hamami zade İsmail Dede merhumun bazı bestelerinin notası Zebur ayetlerine uydurularak havralarda okunmaktadır.» (73)

Bu satırlar şark musevilerinin ruhanî musikilerindeki tek sesli ve çalgı eşliğinden mahrum evsafı iyi hulâsa etmektedir.

Fakat 1927 yazında İstanbul gazetelerine akseden bir münakaşa musevî din adamları arasında şark sinagonlarına orgun alınıp alınmamasının konuşulduğunu gösteriyordu. 1 haziran 1927 tarihli (Akşam) gazetesi şunları yazıyordu : « Son zamanlarda musevî cemaati arasında bazı ileri fikirli gençler havra ve sinagoglarda icra edilen âyinler esnasında piyano ve orgun çalınmasını terviç etmeğe başlamışlardı. Bunların fikirlerine göre âyin esnasında makamı mahsusla söylenecek olan dualarla mezamirin genç kızlar tarafından okunması hem mabetlere ehaliyi toplıyacak, hem de diyaneti museviyeye uygun düşecektir.

«Ancak hahamhane, meclisi ruhani ve cemaatin muhafazakâr olan anası böyle bir hareketi bid'at addetmekte, havra ve sinagoglarında musiki çalınmasını, genç kızlar tarafından duaların yüksek sesle ve makamı mahsusla okunmasını dine mugayir görmektedirler.

«Yeniliğe taraftar olanlar kendi arzularının terviç edilmediğini görerek geçen-

[1] *Halkevlerinde musiki ve org*, { «Musik ve sanat hareketleri», No. 2, 1934 } . — Parisin *Revue de Musicologie, La Petite Maîtrise* mecmualarında (1929-1936) altı makale halinde tefrika ettiğim orgun şark ile alâkasına ait yazılarımın kısaltılmış bir türkçesi şu mecmuada tefrika edildi: *İstanbul orgları* («Yolların sesi», No. 25-31; 1935). Şark kaynaklarındaki erganon tariflerini Dr. H. Farmer ile kendim hayli aradık; fakat mesele daha pek çok aranmağa muhtaçtır. Her yeni vesika ekseriya bilinmedik bir malûmatı ihtiva ediyor. Meselâ Hacı Kalfa (Kâtip Çelebi) nin «*keşfüzzunun*» unda (XVII'nci asır) bir erganon tarifi var. v. s... Bütün ferhenkler bile henüz gözden geçirilmiş değildir. Mevzuâ bir kere daha dikkatle tedbiriz.



lerde Haydarpaşa sinagogunu seddetmişler ve bunun üzerine eski fikirli haham-haneyeye müracaatla meselenin hallini talep etmişlerdi.

«Musevî cemaati arasında büyük bir heyecan uyandıran bu hadise hakkında hahamhane bugün son kararını verecektir. Aldığımız malûmata göre mesele eski ve yeni fikirli hahamları memnun edebilecek bir şekilde hallolunmuştur.

«Yani havra ve sinagoglarda genç kızlar teganni edemeyecek, lâkin erganon çalınabilecektir. Beş kişiden mürekkep olan meclisi ruhanî bugünkü son ve büyük içtimasında bu şekilde bir karar verecektir.

«Dün akşam kendisine görüşen bir muharririmize hahambaşı Becerano efendi şu izahatı vermiştir :

— Malûm olan hadiseden sonra meclisi ruhanimiz bu hususta uzun tetkik ve tettebbüatta bulunmuştur. Bu tettebbüata nazaran son karar bugün verilecektir. Kararımız iki tarafın da mucibi memnuniyeti olacaktır.

— Sizin fikrinize göre din noktânazarından havra ve sinagoglarda musiki çalınması doğrumudur ?

— Ben uzun zaman şark memleketlerinde tetkikat icra ettim. Bu tetkikat neticesinde bilhassa şarkta genç kızların ibadet esnasında şarkı söylemelerine katıyen cevaz verilmez. Erganon bir dereceye kadar kabili tecvizdir. »

Görülüyor ki münakaşa her iki tarafın gönlünü hoş edecek bir beş aşığı beş yukarı zihniyetiyle tatlıya bağlanmış, Garp sinagonlarındaki musiki vaziyetinden büsbütün ayrı ve muhafazakâr kalmak yolu tercih olunmuş ve tatbikat da aynı kuvvette kalmıştır. Maamafih, org, Avrupa sinagoglarına da irticallere karşı mutedil ve perhizkâr davranması kaydıyla kabul edilmiş bulunmaktadır. Avrupa sinagoglarında harpa « fevalâde mukaddes olan çalgıdır ».

Bu münasebetle, Evliya Çelebinin kalemi sayesinde ziya'dan kurtulmuş bir Türk rivayetini daha hatırlıyoruz ; bu rivayete göre org çalgısını gûya Hazreti Davut Reha (Urfa) şehrinde icat edip kendi mezarına refakatla çalmış. Rivayeti seyahatnamesinin birkaç yerinde okuruz ; işte ifadelerinden bir tanesi : «... bu âyeti rehavi makamında okuduklarında adem hayran olur ; bu erganonu Hazreti Davut Rehada, yani Urfada peydaladığı için Reha şehri ve Rehavi mekâmı derler. Görmeğe mühtaç bir erganonundur. » İptidai göreneklere karşı muhafazakâr kalmakta ısrar edenlere, yenilik isteyenler, böyle bir rivayeti kendi kanaatlarına delil olarak ele alamazlar mı !..

Maamafih halen İstanbulda avrupai sinagog musikilerine sahne olan yer de vardır. Bu ciheti Rauf Yekta merhum şu müşahedeleriyle izah etmişti :

«Ruhanî musikilerine tatbik edilen ahenk (Armoni) şüphesiz Avrupa ses sanatının mahsulü idi ; Mısır ve Suriyedeki musevî ibadethanelerinde kullanılan Şark musikisi sisteminde ise böyle şeylerin katıyen yeri yoktu.

«Şark ve Garp musevilerinin ruhanî musikilerinde lâhnî vurguların icra tarzından dolayı büyük farklar varken Avrupa sinavilerindeki tegannilere bir de Garp ahenginin sokulması yüzünden her iki tarafın musikileri arasında şark ile garp arası kadar geniş bir açıklık hasıl olmuştur.

«Şehsüvar mahallesinde İtalyan musevilerine mahsus olan sinavide Cumartesi günleri icra edilen mezhebî âyinlerin birinde hazır bulunulmasını tavsiye ederiz. Bu âyinlerde bulunanlar göreceklardır ki orada iki türlü musiki vardır ve bu msikiler münavebe suretiyle icra edilmektedir. Bir taraftan erganon refakatiyle tamamiyle garp musikisi kadrosuna dahil birtakım parçalar okunup çalınmakta, diğer taraftan da halis şark mekamları ve şark nağmelerile bestelenmiş İbranice ilâhiler okunmaktadır.

«Halbuki yine Galatada Şişhane karakolu civarındaki Keneset sinavisi gibi ne erganon, ne de başka türlü musiki âletlerini mezhebî âyinlerine kabul etmeyen ve münhasıran savtî musiki ile âyin yapan musevî mâbetleri de vardır; bunlarda okunan ilâhilerin cümlesi Türk musikisine mahsus makam ve ikalarla bestelenmiş ve şekil ve üslûp itibarıyla de Türk bestekârlık sanatının usul ve kaidelerine tamamiyle uygun bulunmuştur. O derecede ki bu ilâhilerin bittabi İbranice olan güftelerinden başka gerek nağmelerinin tertip ve tanziminde, gerek tegannni tarzında ibranilikle alâkadar bir cihetini göstermek kabil değildir.

«Fihakika İstanbulda bulunan muhtelif sinavilerde okunan ilâhilerin içinde - Türk musikisi muhitinde yetişmiş - museviler tarafından doğrudan doğruya ibranî güfteleri üzerine bestelenmiş parçalar bulunduğu gibi, esasen Türk üstatlarının eseri olduğu halde sonradan güfteleri İbraniceye çevrilerek ilâhî makamında okunan bir takım kârlar, murabbalar, ağır ve yürük semailere de tesadüf olunmaktadır.

«Burada bazı hatıralarımın nakline okuyanlarımın müsaadesini istiyeceğim : tahminen on sene oluyor ki bir cumartesi günü bahamhane kapıkâhyası Moiz efendinin delâlatıyla Galatada Tünel civarındaki bir sinaviye gitmiş ve orada icra edilen ruhanî âyinde hazır bulunmuştum. Güzel sesli hanendeler beyatî makamında bir sıra ilâhiler okuyorlardı. Bunların arasında bir ilâhî bana yabancı gelmedi. Biraz dikkat edince anladım ki Türk bestekârlarından meşhur Dede efendinin :

Bir gonce femin yaresi vardır ciğerimde

Güfteli beyatî makamındaki murabbaina ibranice bir güfte adapte etmişler ve klâsik Türk musikisinin «beyatî» faslında en parlak bir murabbai olan bu şaheserden aynı derecede nefis bir İbranî ilâhisi vücuda getirmişlerdi !...

«Garibi şudur ki Türkiye musevileri, Türklerin gayrîdinî (Profane) musikileri repertuarına dahil olan ve güftelerinden sonra :

Canım yelelli, terelelli, dirlâ tenenen...

Gibi *terennüm* denilen bir takım mânasız lâfızlar ilâve edilen klâsik eserlerin yalnız güfteli olan kısımlarına Davut Peygamberin mezamirinden (Psaumes), yahut diğer musevî azizlerinin eserlerinden aldıkları ibranice manzum sözleri tatbik etmişler ve terennümlerine hiç dokunmadıkları bu eserleri o mânasız lâfızlarla beraber ibadet hükmünde olan mezhebî âyinleri esnasında okumakta bir beis görmemişlerdir ! » (1)

[1] R. Yekta, *musiki tarihi* (Nota, No. 17; 1933).



## Şark kiliselerinde polifoni :

Yakın Şark din ve mezheplerinin hepsinde ses musikisinin hususî bir polifoniye ve koro üslûbuna doğru ergeç yol alması muhtemeldir. Org gibi uzayıcı sesli bir âletin bu din ocaklarında gitgide tutunması da ihtimal dahilindedir. Çünkü, ananevî âyin âdabını bozmağı değil, bilâkis bir kat daha ruhanileştirmeyi gaye bilen bu gibi hareketleri münevver zümreler aramakta ve istemektedir. Mabet musikileri esaslı olan şehirlerde musiki kültürü seviyesinin çok yüksek bulunduğu, bunun dindışı musiki hareketine de geniş bir ölçüde yardım ettiği her zaman ve her yerde tecrübe edilmiştir; bu sebepten, İstanbuldaki mabet musikisi hareketleri, bir « şehir musiki kültürü meselesi » halinde başlı başına üzerinde düşünülecek bir mevzu oluyor.

(Görüp işittiklerim) muharriri Ortodoks kiliseleri hakkında şunları yazmıştı : «Rum kiliseleri iyi dua okuyan bularak birbirinden cemaat çalarlar. Hattâ İstanbulda Yeniköyde bir Rum kilisesi vardır ki Kudüs patrikliğine bağlı olduğu için cemaatı yoktur, fakat en güzel sesli hanende bu kilisede bulunduğundan islâm, hristiyan yoldan geçenler kiliseye dolar ve dinlerler... Rum ve Ermenilerin okudukları ilâhiler hep Şark musikisi ile bestelenmiştir.» (s. 72).

İstanbul ve Yunanistanın Ortodoks kiliselerindeki polifoni teşebbüslerinden «Balkanlarda Musiki İllerleyişi» kitabımda - diğer Balkan kiliselerindeki muvazî teşebbüslerle birlikte - bahsetmiştim. Yer yer kıpırdanmalar halinde zaman zaman uyanmış olan bu gibi ihtilâflı teşebbüslerin İstanbul Rum kilisesinde ne dereceye kadar tatbikî bir yer bulmuş olduğunu merak etmiştim. Başlıca bir merasim âyinine kilisede bulunmağı arzu ederek nihayet 3-7-1938 de Heybeliada Rum rûhban mektebinde verilen mutad senelik sabah âyinine seyrici oldum. Beni oraya çağırarak, misafirperverlik göstermek, hattâ yemeğe alkoymak nezaketini gösterdiler. Patrik âyini olan bu toplantıda Patrik ile birkaç mitropolit de bulunmuşlardı; baş hanende mevkiinde Bay Nafpliyotis vazife görmüştü. Güzel sesli koristler toplaşmışlardı. Dinlediğim ilâhiler hep Şark musikisinin malûm ağırbaşlı nagmeleri halinde akıp gitti, hiç bir ezgi unsuru şarklı kulağına yabancı gelemezdi. Armoni maddesine gelince: asırlık bir an'ane halindeki *ison* (yani *dem tutmak*) hâdisesinden başka hiç bir polifoni hareketi kabul olunmamıştı. Ezeli *ünisson* ve *okta*dan başka hiç bir ses kaynaşmasına cevaz verilmemişti.. Ortodoks kilise musikisi hakkındaki bilgimi ilerletmeye vesile olan bu ziyarette şahsıma karşı gerek mektep müdürü ve gerek diğer ruhaniler tarafından gösterilen son derecede nazikâne alâkadan dolayı burada da teşekkür ederim.

Ermeni kilise musikisinin polifonik bir kisveye bürünme temayülünün başlangıçlarına gelince: bu başlangıçlar katolik ermeni kilisesinde, protestan ermenilerinin âyinlerinde avrupaî bir hava yaratabilmiş, ve nihayet bilhassa Gomitas Vardapet'in daha memleket işi yazı tecrübeleriyle Gregoryen ermenilerin kiliselerinde de tutunmuştur. (1)

(1) Gomitas hakkında İstanbulda ermenice olarak güzel bir kitap çıkaran Bay Toros Azatyan, bu kitabının 135 inci sayfasında Gomitasın Türk gairi Bay Mehmet Eminin şahsi ve samimî dostlarının-

Meselâ 1856 da protestan ermenileri için tertip ve tabolunmuş, 1 ilâ 4 sesli 131 parçayı havi bir kitabın iki müstamel nüshasını tefkike imkân buldu: şarkıları üzerinde kalem işaretleri, v. s., bulunmasından bu kitaplar ile koro halinde çok çalışıldığı anlaşılıyordu. Sözlerinin ermeniceye iyi bir şekilde terceme edilmiş olduğunu tahkik ettim. Baş tarafında musiki nazariyatı hakkında iyi bir gramer faslı var. Alman korallerinden terceme edilmiş parçalar .. İşte, rahip Gomitâs'ın korallerini hazırlayan başlangıçlar bu gibi başka mezheplere ait bir takım taklitci emekleme asfhaları olmuştur.

## Istanbul Orgları hakkında birkaç mütemmim not

Az yukarda Galatanın katolik kliselerindeki musiki icralarından bahsederken ve bu icraların Büyük Harbin ne içinde ne de sonradan eskiye nisbetle hiç düşmediğini söylerken, bir kısım karşı taraf halkının polifoni terbiyesinde temin ettikleri bir nebzelik faydeden dolayı o kliselerin orglarından da söz açmıştık. Şimdi de, çoğu tamire veya yenilenmeğe muhtaç bir haldeki bu orglar hakkında bir mikdar malûmat veriyoruz.

Kliselerin bir ikisi mimarlık bakımından geniş veya tarihi değerde oldukları halde orgları iyi değildir. Ezcümle *Ste Marie* ve *St Pierre* kliselerinin orgları böylece eskimiş ve değersiz bir halde bulunuyorlar.

*Notre Dame de Sion*'un orgu «Cavaillé - Coll» markalıdır. 12 jö. 2 klavyeli ve pedlyeli (4, 8, 16). Değeri 100.000 frank olan bu alet 1922 de yerleştirilmiştir.

*St Louis Şapeli* (Fransız Elçiliği) nin orgu da «Cavaillé - Coll» mamulâtındandır. 2 klavyeli ve pedalyelidir. 18 jö. (2, 4, 16 ayak). Günün parasıyla 200.000 fr. değerindedir. Harpten sonran (1914). Bu alet evvelâ bizim şehzadelerden birine aitti.

*St Antoine*'ın orgu: Rieger (Avusturya) markalıdır. Küçük bir alettir. 6 jö (2, 4, 8). 2 klavyeli ve pedalyeli.

*St Esprit* Katedralinin orgu da Rieger (Avusturya) markalıdır. 1897 de yer-

dan olduğunu, onun şiiirlerinden bazılarını besteliyerek armonize ettiğini yazıyor. 1912 de Trablusgarp askeri malûlleri için 21 martta Harbiye mektebinde büyük bir konser tertip edildiğini, Gomitâs da bazı türkçe şarkılarını altı ve sekiz parti üzerine armonize ederek kendi talebelerinden mürekkep heyete söylettiğini, bunu türk gazetelerinin o zaman çok takdir ettiklerini biliyoruz.



leştirildi. O zamanki bedeli ile 1,300 türk lirasına mal olmuştu. Defaatle tamir gör-  
dü ve her tamir aletin başkaca zararına oldu. 2 klavyeli ve pedalyelidir. 12 jö (2,  
4, 8, 16 ayak).



St - Esprit Katedralinin 1900 denberi organistliğini  
yapan üstat P. Mercenier orgu başında (1)

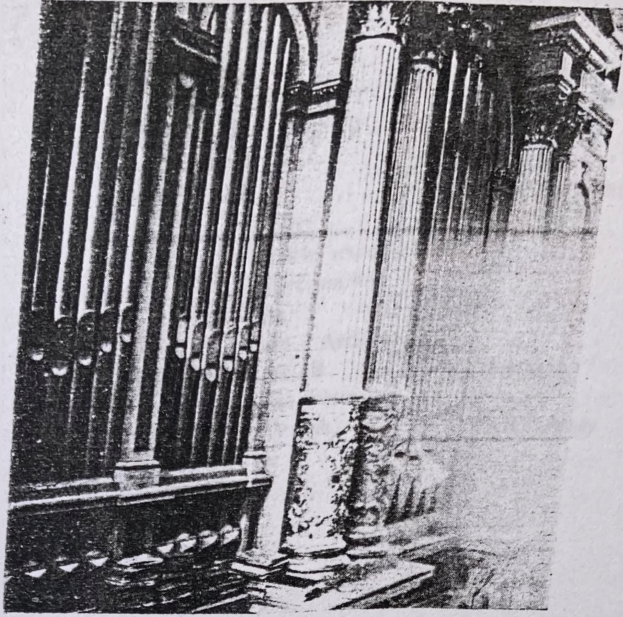
35 tuyaux montre, 24 tam registre, 8 pnömatik düğme, 26 pedal, 2 ripieno, 1  
tane «voee umana» için *pedalette expression* ile. Körük tertibatı elektrikli.

Bu St - Esprit orgunun bir cebbhe görünüşünün resmini vermiştik; şimdi de  
diğer bir görünüşünün ve klavye başındaki organistin resimlerini dercediyoruz.

Eskimiş orglar yerine yeni mükemmellerinin konulması sanat ve musiki terbiyesi  
namına tabii temenni olunur.

---

(1) Üstat B. P. Mercenier'nin sanat hayatı hakkında ikinci ciltte izahat bulunacaktır.— Az evvel  
resimlerini verdiğimiz üç muhtelif-koralın şefi hep B. Capocelli olup onun hüviyeti için de ikinci cilde  
resim; (resimlerde kendisi de görülüyor). Beyoğlu orgları hakkındaki bu notları temin hususundaki tevas-  
sutundan dolayı B. Papajori'a, koral resimlerini temin eden B. Capocelli'ye, ve Robert - Kollej recitalle-  
rini anlatan B. Estes'e burada da teşekkür ederim.



St - Esprit orgu tezyinatını gösteren diğer bir görünüş

## Robert -Kollej Org Recitalleri

Bu aletin dinî hiç bir mahiyeti olmadığını, tamamiyle laik bir kültür vasıtası olarak musiki terbiyesine yardıma çalıştığını söylemiştik. Bugüne kadar yalnız İstanbulun değil, bütün Balkanların en iyi orgu idi. İlk defa olarak bundan daha iyi bir aleti Sofyaya getirtmek suretiyle Balkanların en iyi orguna şimdi ve henüz bulgarlar aahip oluyorlar. İlk laik türk orguna Ankaranın sahip olması vadesi çoktan gelmiş bulunduğu için, yaptırılması mukarrer Ankara Opera Tiyatrosuna yerleştirilmesi galiba en muvafık olacak böyle bir aletin Sofya orgundan mükellef düşmesine dikkat edilmesi ve üstünlüğün tekrar memleketimize getirilmesi temenni olunur.

Katolik kliselerindeki İstanbul orglarının çoğu her bakımdan yenilenmeğe mühtaç olduğunu gördük. Esasen dua parçalarına refakatten başka bir iş görmiyen bu aletlerde org recitalleri verilmez: katolik klise âdabı buna müsaîf olmadığı gibi, mevcut organistleri de recital verebilmek iddiasında değillerdir.

Halbuki, temin edenin ismini taşıyarak «Dodge Organ» denilen Kollej orgu 1913 te bilâkis bir konser aleti olarak yerleştirilmiştir. «Norman ve Beard» ingiliz org müessesesi tarafından inşa edilmiştir.

20,000 dollara mal oldu. Beşer oktavlık (61 tuş) üç klavyesi, 32 tuşlu pedalyesi vardır. Teksif edilmiş havayı elektrik temin eder. En büyük borusu 16



ayak, en küçüğü 10 santimdir. Bütün vüsat: 8 oktav. 58 registre. Orkestra aletleri ve bütün imitasyonlar tamamdır.

Organist Prof. Charles E. Estes'dir. Bu bilgili artist, ilk bir meraklı org talebesi olarak B. Kavafyan'ı yetiştiriyor (1).

Bay C. E. Estes, 1905 te Dartmouth kollejinden B. A. derecesi ve 1925 te Kolumbia üniversitesinden M. A. derecesi aldı. Piyanoya Raphael Joseffy yanında çalıştıktan sonra, org bilgisini Pariste Charles M. Vidor yanında ileri götürdü. Nev - York'ta Homer Norris ve Seth Bingham yanlarında da kompozisyon bilgisini elde etti. Tahsil işleri için ara sıra İstanbuldan ayrılmakla beraber, 1905 denberi kollejin musiki profesörü ve organisti hep kendisidir.

Orkestra kurmak imkân ve vasıtalarından mahrum yerlerde orgun orkestra yerini tuttuğu, senfoni ve opera üslûplarını da çalmıya çalıştığı malûmdur. Gerçi Mozart, Chopin, Liszt gibilerden bir mikdar şeyler orga uymamakta ise de, kendi edebiyatının dışına doğru pek çok genişliyebilmekteki kabiliyeti buna rağmen takdire şayandır. Ezcümle bay Estes'in şimdiye kadar verdiği duzinalarla recitaller bu bakımdan da dikkati celbediyor.

İlahatlı olarak bastırdığı recital programlarını gözden geçirmekle bunu anladık ve sanatkârı takdir ettik. İstanbulun musiki terbiyesine cidden yardım etmektedir. 1000 kişi alabilen mükemmel, akustik şartları kusursuz org ve konser salonuna talebeden başka hariçten her gelen de devam edebilmektedir; konserler bedelsizdir.

Bir fikir vermiş olmak üzere : Atatürk ihtifalına ait recitalin türkçe programını aynen yazıyorum.

## İstanbul Amerikan Kolleji

Erkek Kısmı

1938

### Atatürk ihtifali

Ulu Önder Atatürkün azız ruhuna ithaf

11 Birincikânun 1938, saat 5

Türkiyenin banisi ve hakiki Atası Ulu Önder Atatürkün geçen hafta zarfında vefatı bütün dünyayı keder ve mateme gargetmiştir. — Ölümü ile onun yüksek ve asil vasıfları, daima ileriye gören dehası, büyük vatanperverlik ve sulhseverliği bütün dünyanın gözünde daha fazla tebarüz etmiştir. — Yüksek musikişinaslar en asil takdir, sevgi ve keder hislerini kelimelere ihtiyaç göstermeyen sembollerle ifade etmişlerdir. İşte bu gün biz de bu sembollerle bu yüksek dahinin hatırasını taziz etmek istiyoruz.

[1] Musikici bir aileden olan B. Kavafyan ermeni protestan klisesinin koralını vücade getirmiştir (kardeşi viyola artisti B. Kavafyan ile karıştırmayınız).

## Program

İstiklâl Marşı	
Ölüm Marşı	<i>Chopin</i>
Paskalya en do minör	<i>J. S. Bach</i>
Prelud	<i>Cesar Cul</i>
İn Paradisum	<i>Dubois</i>
Sonata No. 6	<i>Mendelssohn</i>
• Korale	
Andante sostenuto	
Allegro molto	
Fuga	
Finale - Andante	
Sonata Op. 27 No. 2	<i>Beethoven</i>
Adagio Sostenuto	
Senfoni No. 6 (Patetik)	<i>Tschaikowsky</i>
Finale	

\*  
\* \*

Diğer bir iki kollejde daha orglar varsa da bunlar küçük şeylerdir, elektrikli değillerdir. (Küçük şapeller armonium kullanmakla iktifa ediyorlar).

Yakın zamanlarda İstanbulda vakıtsız olarak ölen M. de Zarra ismindeki avrupalı gazeteci ve muharrir İstanbul orgları hakkında araştırmalarda bulunarak bir kitap çıkarmağa hazırlanmış, benim bu meseleye ait olarak Pariste çıkan bir tefrikamı genişletmek üzere çalışmıştı. Notları basılmadan kaldı. Muhtelif kliselerin eski kütük ve kütüphanelerinde bu mevzua dair aranmağa değer tarihi notlar bulunduğu zannedilmektedir ; dikkati celbederiz.



# Avrupanın ağız çalgılarını tanımağa başlayışımız

Asırlarda hemen her Avrupa milletininki askeriyle boy ölçüşen türklerin ecnebi müziğine zahtettikleri Avrupa icadı çalgıları da günü gününe tanımış, hepsi türk müziğine tetkik ve tecrübe edilmiş olduğu muhakkaktır: Kandiyede ele geçen *trumpette* yüzlerce *trompette* borusu kaldığı yazılmıştır. v. s... Memleketin musiki hayatına tatbik edemedikleri için org gibi bir çalgıyı bile benimsemeyişlerine rağmen Avrupa ağız sazlarından yalnız türk nağmelerine uyanları tercih edecekleri *kornetto*, *korangle* gibi... Nitekim, Evliya Çelebinin XVII inci asırda İstanbul çalanları bile bulunduğunu söylediği *lotorya borusu*, *erganon borusu*, *ingiliz trompette* ve *kurnata* veya *kurnata* (arap harflerile yazılışı son ismi bu okutulabiliyor) gibi çalgıların mahiyetlerini Avrupa organografyasının mevzuatıyla kıyaslamak suretiyle kolayca aydınlatabiliyoruz; hatta, Evliya Çelebi, bu müzikteki malûmatını bir dereceye kadar genişletiyor bile.

Evliya Çelebinin tariflerinden biri şudur : «Sazendei *kurnatta*.— İngilizde icat Kudüste (Kamama) deyirinde çalınır. Boynuzdandır.» *Kurnatta* ismini arap dilindeki olan *krnata*'ya nazaran *kurnata* da okumak mümkün olduğu için, bu müzikteki memleketimizin her tarafında klarinet çalgısına verildiğinden (1), İstanbulda klarinet çalanlar yetişmişti gibi bir zehap aramızda uyandı. Buna imkân yoktu : çünkü, Avrupa klarinetinin 1690 - 1700 senelerinde bir Nurembergli alman tarafından başka bir *iptidai âletin* tekemmül suretile meydana getirildiği umumiyetle kabul edilmiş bulunuyor; Evliya Çelebinde hayatta değildi. Seyyahımızın bahsettiği âlet italyancada *kornetto* (veya *bouquin* = *cornetto*) denilen sazdır : takriben klarinet büyüklüğünde obua ve meşinden de yapılıyordu. 15 inci asrın ikinci yarımından itibaren çetalarına kadar hayli çok ve her tarafa kullanılmıştı; obua ve bassonun müzikerlerle ortadan kalktı (modern pistonlu kornet ile hiç bir münasebeti yok). Evliya Çelebi, bize, bu eski *kornettonun* menşei İngiltere olmuş olduğunu iddia ederek öğretiyor; ayrıca da Denner'in klarineti işte bu *kornettouyu* temin etmek suretile meydana getirdiğini düşünmemize vesile hazırlamış oluyor. Bizdeki arap harflerinin mucip olduğu *krnata* ( *kurnata* ) telâffuzlu isim 17. asrın *kurnatta* çalgısı İstanbulda revaçtan düştükten sonra, hemen gelip geçen asıl klarinettoyda halkımız tarafından - isimler arasındaki benzerliğe

Sadi Yaver Ataman, «Anadoluda, klarinetten başka bir şey olmayan, *la, la* hemol ve *gurnata* denilen aleti çalanlar da var.» diyor (Anadolü halk sazları, İstanbul 1938,

binaen - verilmiştir; yani klarinetin idhalinden sonra dilimize girmiş ve onun adından bozulmuş değildir : ananesi daha eski olan bir isimdir.

Evliyanın «*ingiliz borusu*» hakkındaki tarifi daha açıktır ; « *pirinçten eğri bir boru* » olduğunu ve İstanbul'da 40 tane çalanı bulunduğunu söyler. Filhakika, hele Bach zamanında çok kullanılmış olan meşhur (Cor anglais) *kor angle* eğri bir çalgıdır, *av obuası* (oboe de caccia) da deniyordu. (1) Ağıza gelen tertibatı ve tahtadan gövdesi ile obuanın kalınca sesli bir nevine - karakter itibarile de ondan olduğu halde - neden dolayı «*cor anglais*» denildiğini avrupalılar hâlâ anıyamamışlardır ; Michel Brenet, «bu nevie verilmiş olan *Cor anglais* adı izah edilememiştir, çünkü çalgının aslen Britanya ile hiçbir alâkası yoktur » diyor. İşte, Evliya, kısacık tarifiyle bu kördüğümü çözüyor : demek ki, 17 inci asrda, pirinçten yapılmış ve İngilterede icat edilmiş bir çalgı varmış, *ingiliz* ve *korn* vasıfları bu menşeyinden ve madeni bünyesinden geliyormuş; fekat sonraki yapıcılar büsbütün obuaya yaklaşan tahtadan nevini meydana getirmekle beraber ismini yine değiştirememişler.

Gerek *kırnata*, gerekse *kor angle* ile alaturkanın kolaylıkla çalınabildiği ma-lumdur.

Evliyanın bir tarifi de şudur: « Sazendei *lutorya borusu* .— nefer 10; Felemenk Lotoryasında peyda olup pirinçtendir. Gemilerde nesara çalarlar.» Buda çok açık : eski şimal dillerinde *Ludtr* şimdiki almancada Lur denilen borudur. Felemenk Lotorya'sı dediği yer de Lothringendir.

Evliya, *trampette* borusunun da « Almanyanın Prag kalesinde peyda olduğunu ve onların alaylarında çalındığını » söyleyerek İstanbul'da tamam 77 tane trompettenci bulunduğunu bildiriyor ! İstanbul'da yayılmış ve erbabı yetişmiş başka bir iki ehem-miyetsiz ağız çalgısını daha kaydetmiştir.

Bunlara çeşit memleket zurna ve düdüklerini ilâve ederek düşünersek 16 ve 17 inci asırlarda İstanbul'un ağız çalgıları bakımından nekadâr tenevvülü bir yer olmuş olduğu kolayca anlaşılır. Tenevvülü idi amma kaç para eder ! Avrupa, orgu, klavseni tekemmül yoluna sokmuş, orkestrasyon ilminde yola çıkmış, çalıcılıkta metot ihtiyacını duymuş, saz ve seste virtüozluk çıkışı yaklaşmış bulunuyordu. Polifoni ve neviler muazzam bir teknik teşkil etmek üzere yükseliyordu. Ağız sazlarını da hep armoni partilerine tekabül ettirecek şekilde aile aile ileri götürüyorlardı.

Türk asker muzikasına *obua*, *klarinet*, *fagot* onsekizinci asrın en sonunda girdi ; klarineti alaturka parçalar çalmak üzere bir arada bulunduran melez meh-

(1) Avrupalılar onyedinci asrda bu âlete yalnız «*Av obuası*» denildiğini ve «*İngiliz borusu*» adının her ne sebebe binaen ise *sonradan* takıldığını zannetmekte idiler ki Evliya Çelebi işte bu yanlış tahmini düzeltiyor : Almanların *English Horn* ve İtalyanların *Corno inglese* tabirlerinde *Av obuası* ismi kadar eski olduğu anlaşılıyor. Ve yine Evliya Çelebinin dediği gibi filhakika pirinçten eğri bir boru idi; daha doğrusu en eski şekillerinde üstü pirinç kaplı oluyordu... Meselâ M. Beleuzat, 1760 tarihlerinde Strasburg'ta yerleşen Perlendes isimli ve Bergamalı bir obuacının *kullanılmasını kolaylaştırmak maksadile (!)* obuaya yarım daire şekli ve *İngiliz Bourus* adını verdiğini tahminle, bu yarım daire şekli ile aynı sıralarda İngilterede kullanılan av borusuna benzediğini söylüyor. (*Lavignac* musiki ansiklopedisi, S. 1543) Evliya Çelebinin kaydına göre bütün bu gibi tahminler suya düşmüştür.



terhane takımları İstanbul'da böylece teşekkül etti. O zamanlar en iyi imâl olunmuş obuaların bile en çok üç anahtarı bulunmuş olduğu için İstanbul'da bu eski obuanın avrupalı adı ile, değil de *zurna* diye kullanılması kendiliğinden âdet oluverdi. Hâlâ bazı çingene *zurnacı*ların elinde bunlara benzer basit obualar bulunduğunu gördüğümüz gibi, Bulgar muzikacılarının obuaya *zurna* ve Yunanlıların *zurnas* demekle bir müddet devam ettiklerini, eski Türk teamülüne bir anane halinde uzun zaman sadık kaldıklarını haber alıyoruz. (1) Fakat gitgide Avrupadan tekemmül etmiş neviler geldikçe - aradaki farkın çoğalmasına binaen - yeni nevilerin avrupalı adı da tercih olundu; yani *obua* adı bizde de yerleşti.

*Klarinet*, Paris orkestralarına 1750 de, Mannheim orkestrasına 1758 de girdiğine göre İstanbul'da bundan takriben otuz, kırk sene sonra çalıcıları yetişmiş oldu demektir.

Klarinetin İstanbul halkı arasında erkenden bir avam sazı halini aldığını gösteren izler var; meselâ (*Ceridei Havadis*) gazetesinin ilk sayılarından birinde şu havadis okuyoruz: «Tulumbacı ermeninin biri Beyoğlunda bir meyhanede oturur iken iki katolik dahi başkaca oturup *glarnet* çalarlarmış; tulumbacı ermeni yetişir, çalmayın dedikte onlar dinlemediklerine mebnî kalkıp ikisini de bıçakla vurmuş» (2); yüz yıl önceye ait olan bu hâdise Beyoğlunda geçiyor: İstanbullu ermeni klarinet çalınmasından sinirleniyor; ısrar edenler de katolik imiş!

Klarinetin muzikacı efrat arasındaki ve Anadolu'daki adı hâlâ *gırnatadır*. Görüp *işittiklerim* müellifi, bize, klarineti alaturka ince saz takımına ilk sokanın çingene İbrahim olduğunu, ramazanda iyi klarinet çaldığını söylüyorsa da (3) bu ifadesini ilk alaturka klarinet çalan o İbrahim idi gibi bir mânada şüphesiz ki kabul edemeyiz.

## Mehterhaneyi ilk bir yenileştirme tecrübesi

Perakende surette Türkiye'ye giren ve çalanları bulunan Avrupa ağız çalgıları bilhassa onyedinci asır sonlarına doğru hakkıyla tekemmül yoluna girdi. Bunlardan bir ikisinin Tuna boyu mehterhanelerinde defatle kullanma tecrübeleri yapıldığını tahmin edebiliyorsak ta tarih onsekizinci asra ait bu gelgeç tecrübelerin yalnız birinden haberdar olabilmizdir. (4)

(1) C. Cachs, *çalgılar sözlüğü*; 1912.

(2) *Ceridei Havadis*, No; 1257.

(3) *Görüp işittiklerim* (Çankırı, cilt 4, s 91). Aynı müellif, «Bahir isminde bir zat flüt ile fasillara iştirak ederdi» diyor.

(4) Mehterhane hakkında dilimizde çıkan küçük yazıların en iyi bir tanesi şu tefrikadadır: Ruşen

Almanlar benimsemek istedikleri Türk muzikasını kendi zevklerine göre ıslaha çalıştıkları sırada Franz Freicher von der Trenk isimli Sloven de o taraflar Yeniçeri başıbozuklarının zabiti, hem de Avrupa musikisinden hayli anlıyan zengin bir kimse olmak sıfatıyla mehterhaneyi Avrupalılaştırmak yolunda Türkiyeye ait belki de biricik tecrübeye girişmişti. 1740 da kurulan bu başıbozuk asker kıtasında yine onun idare ettiği bir mehterhane takımı vardı. Trenk, 1700 senelerine kadar icat ve süratle tekemmül ettirilmiş Avrupa çalgılarını, yani flütleri, *klarinet* ( *Cornetto* ), *Flügelhorn*, *Waldhorn*, *Bombardon* ve diğerlerini, herbirinden lüzum gördüğü kadar birer ikişer mehterhanesine koydu. Ayrıca da *homophoner Setzweise*'li ve armoni kanunlarına göre instrümente edilmiş elverişli parçalar yazarak herbirini takıma bizzat meşkettirdi. Takım muzikacılarının elbiseleri yine mehterhane ananesince idi. Bu yenileştirilmiş takıma mahsus olarak Trenk'in yazdığı marşlar çok sonradan Viyanada basılmıştır (1). Hattâ Fr. Kuhaç işte bu teşebbüse bakaraktır ki Avrupadaki Türk muzikası hareketinin bu Frenk muzikasından türediğini yanlış olarak tahmin etti. Trenk'in muzikası yerli ve münferit bir teşebbüs halinde kalmış ve unutulmuştur.

İlk bir Türk muzikası resmi Pariste J. A. Guer'in «Türklerin ahlâk ve âdetleri» kitabında çıktığını söylüyor (?): takımda uzun bükümlü veya korno nevinden bakır borular da resmedilmiş ( ilk sayfasında ) (2).

## Ondokuzuncu asrın melez mehterhaneleri:

Şu seyyah notu 19 uncu asırda Avrupa sazlarını kabullenen mehterhanelerin tarifidir: « En mühim zabitler etraflarında birçok muzikacılar görmeği hem âdabına uygun, hem de debdebeli bir şey sayarlar. Başlıca askeri çalgılar *obua*, ziller, her neviden küçük davullar, koca davul, oktavenler, müselles, v. s. dir. *Klarinet* ile *bassonu* nadiren kullanırlar. Bu muhtelif çalgıların tesiri çok sert oluyor ; hakiki bir müzikten ziyade, vezinli bir gürültü. Türkleri o kadar coşturan kocaman davul itinalı bir usul tutmağa dikkat eder; bütün bu velvelenin içinde gizli bir metot mevcut olduğu muhakkaktır. Çalınan bütün musiki parçalarının maanasında öyle bir müştereklik hali vardır ki, nekadarkı dikkat edilirse edilsin hep aynı şey çalınıyor sanılır: İskoçya dağlıklarının musikisinde de olduğu gibi. » (3)

Eski bir kitaptan alarak klişelerini evvelce verdiğimiz (bak : kitabımızda s. 19) mehterhane tertiplerinde bu melez takımlar sıra nizamı mucibince görülmüştü.

---

Ferid, 500 senelik mehterhane (Hafta mecmuası, 26 birinci ve ikinci kanun - 1936). Müze mehterhanesine ait olarak bizim yukarda verdiğimiz resimlerden farklı altı fotoğrafı ihtiva eden bu yazıda muharrir bilhassa Evliya Çelebiden istifade ediyor.—Evliya Çelebinin musiki tarifleri hakkında Dr. Farmer'in şu tetkiki çıkardığını haber aldık: H. G. Farmer — *Turkish Instruments of Music in the 17th Century As described in the Siyhatname of Evliya Çelebi*. (Transl. ed. with notes, Glasgow 1937-??),

(1) *Die Marche der Trenkischen Panduren gedruckt in der Zeitschrift «Viene», No. 17, Agram 1875).*

(2) J. A. Guer, *Mœurs et usages des Turcs*, (Paris 1746 ).

(3) P. Lichtenthal, *Dizionario e biographia della musica*, 1826.



# Keman

Fransa kralı Birinci François'nın saray orkestrasında üç de italyan viyolonisti bulunduğu kayıtlıdır. Bu kralın İstanbul'a gönderdiği takımda o kemanlardan var mı idi ? bunu öğrenmeğe imkân yoksa da, Ceneviz ve Venedik mahallelerinin bulunduğu İstanbul, Trabzon gibi bir iki şehrin o zamanki levantenleri arasında Lâtin kemanlarının ve en eski viol şekillerinin kullanılmış olacağı muhakkaktır (XIII üncü asırdanberi).

Türkçeyi ve türk musikisini İstanbulda öğrenen C. Fonton türk musikisine ait elyazması kitabında bu çalgıyı türk musikisinde ilk kullanan zatın Birinci Mahmut asrı (1730-1754) musikişinaslarından Corci olduğunu söyliyorsa da, frenk viyolonunun daha evveldenberi «kenar koltuk meyhanelerinde» kullanıldığını ilâve etmeği de unutmıyor, ve burada tabiatıyla Galata meyhanelerini kastediyor.

1670 tarihlerine ait eski bir kayıt şudur : «M. de Cillerag şerefine tertip ettiği bir şenlikte M. de Lacroix, memleket musikicileri ile elçinin kemancılarını karşılaştırdı. İki taraf da muhtelif fasıllar yaptıktan sonra, fevkalâde keman çalan bir Acem kemani elçinin en mahir kemancısından bildiği parçaların en güzel, en uzun ve en gücünü çalmasını reca etti. Viyolonist operalarımızın en uzun uvertürlerinden birini çaldı. Alelûsul tekrarlaması üzerine Acem kemancı da aynı şeyi iki kerre, tek bir nağmesini bile atlamaksızın, ve rakıybinin araya kattığı tezyinatın bir tanesini bile unutmadan çaldı (!). Sonradan da kendi parçalarından birini hem de iki defa tekrarladı ise de, bizim viyolonistimiz bunun dört notunu bile bir araya getiremedi. » (1)

Kemanın Türk kibarları arasına ne zaman girdiği meselesine gelince, bu hususta C. Fonton diyor ki : «Şarklılar bugün bizim kemanımızı kullanabiliyorlar ; hattâ bazıları kendi zevklerine göre oldukça iyi bile çalıyor. Osmanlı sarayının kahramanı olan, bütün çalgıları çalan ve - vatandaşlarının tabiriyle - en nankör bir madde, en az ahenkdar bir cisim bile elinde sada verir bir hale gelen harikulâde rum, Corci, hele «violon d'amour» undan çıkan ahenklerin müessirliği ile meşhur olmuştu. Bu sazı ondan evvel kimse kullanmamıştı, şarklılar arasında ilk ele alan o olmuştu. Onu, şarklılar arasında yegâne muvaffakiyetle kullanan Corci (Georges) oldu ; kendinden sonra bir başkasının muvaffakiyetle kullanabileceğine dair de ortada hiç bir emare yoktur. Çünkü frenk kemanına ait olarak hiç bir şey şarkta sevilmiyor. Kenar koltuk meyhanelerinden başka hiç bir yerde onu işitmek mümkün

(1) Perrant, *Perrallèle des anciens et des modernes* (tom IV, dialogue 5, p. 270). Burada adı geçen M. de Lacroix, 1670 de İstanbulda M. de Noitel nezdine elçi kâtibi olarak gönderilmişti.

değildir. Daha ziyade «keman» denilen memleket viyolonunu kullanıyorlar; bu ise hiç bir itibarla bizimkine benzemez, şekli bile bambaşkadır.» (1751) (1).

## Modanın tutunuşu:

Corci öldükten sonra *violon d'amour* yani *sine keman*'ın artık türkler tarafından muvaffakiyetle kullanılabileceğinden C. Fonton şüphe etmesine rağmen, çalgı bilâkis itibar gördü, erbab kazandı. Rahip Toderini, İstanbuldaki müşahedelerine nazaran, aynı asır sonlarında Türkler arasında hem Avrupa *violon*'unun aynı olan «keman», hem de Avrupadaki *viola d'amore*'ye müşabih «sine keman» kullanıldığını ayrı ayrı yazıyor (1790) : *siynekemanın* Avrupa *viola d'amore*'sinin aynı değil, benzeri olduğunu açık kelimelerle gösteriyor.

Baron de Tott'un şu fasıl tarifi de aynı yıllara aittir: «Guimbard tonuna çekilmiş olan üç telli rebab, hariçten kabullenmiş oldukları *viole d'amour*, sesi bizim yan flütümüzden daha tatlı olan derviş neyi, uzun saplı ve madenî telli bir çeşit mandolin olan tanbur, musikar, ve usulü daha hassaslandırmağa yarayan daire bu orkestrayı teşkil eder.» (1784). (2)

Avrupa kemanını ilk olarak Türk faslına sokan ve Birinci Mahmut asrı üstatlarından olduğu anlaşılan kemani Corci kimdi? Her şeyden evvel, bunu, aynı asrın Şiveli oğlu Yorgaki isimli hanende bestekârı ile - onun Türkiyedeki namı da Avrupaca tesbit edilmiş olmasına rağmen - (3) karıştırmamalıdır. Kemani Corci, bir eski Türk yazmasında «üstadı yegâne, sahibi peşrev» diye anılan, hâlâ muteber eserlerinden musiki tabiatına malik muktedit bir bestekâr olduğu istidlâl edilen bir san'atkârı; hayatı hakkında malûmat yoktur. (Dr. Subhi, *Nazariyat*, s. 166).

## Asıl Türk kemanının sönüşü:

Avrupalıların başka bir tahminleri hak kazandı, yani Corciden sonraki rebab neviinden Türk kemanının rağbetten düşeceği yollu tahminleri tahakkuk etti. De Blainville diyor ki: «Şarklılar arasında pek meşhur olan Corci adlı rum musikîşinas

(1) C. Fonton. Jeune de Langue de France à Constantinople.— « *Essay sur la musique orientale, comparée à la musique européenne* » (Où l'on tâche de donner une idée générale de la musique des peuples de l'orient, de leur goût particulier, de leur règles dans le chant, et la combinaison des tons, avec une notion abrégée de leurs principaux instruments; Constantinople 1751., à Monsieur Pouillé, Marquis de Jouy, Ministre de la marine et secrétaire d'Etat). Sahife 123-124. Bu el yazısı kitabın tek nüshası Paris Milli Kütüphanesinde, el yazıları dairesinde «Fr. Nouv. Acq 4023» numarası ile saklıdır.

(2) *Memoires de Boron de Tott sur les Turcs et les tartares* (Amsterdam MDCCCLXXXIV; cilt 4, s. 157).

(3) *Fetis musiki tarihi* (cilt II, s. 395, yıl 1569).



rebab çalmakta o kadar ileri gitmişti ki ondan sonra bu sazın bir daha dinlenebileceği ümidi kimsede kalmamıştır, adı bile unutulur deniyor. » (1)

Filhakika, bu satırların intişarından takriben çeyrek asır sonra, rahip Toderini, «Türkler bu sazı çoktanberidir kullanmıyorlar» diye yazdı.

Demek ki Avrupalı kemanlar hem de kısa bir zamanda türk fasıllarında istiklâlini kazandı.

Bu kayıtlara göre: Avrupa kemanının Türk faslına girdiği 1740 tarihlerinden evvel türk musikisi tarihinde bahsı geçen *kemaniler*, meselâ prens Demetriyus Kantemirin (ölümü 1673) kendi hocası olarak bahsettiği kemanî mühtedi Ahmet ve başkaları hep rebab neviinden eski kemanlarda - ki buna o zamanlar kemençe de deniyordu - şöhret yapmış oldukları halde, o tarihten sonra gelenler (meselâ rahip Toderini'nin kemandaki ve musikideki meharetlerinden bahsettiği rumlardan Anastasyo ve ermenilerden İstefan ve bütün sonrakiler) hep Avrupa kemanı çalmakla meşhur oldular.

Bu münasebetle göze çarpan bir nokta üzerinde daha durmamız icap ediyor: Onsekizinci asra kadarki İstanbullu kemanilerin, yani eski rebabı çalanların hemen kâmilen Türk olduğunu, meselâ Evliya Çelebinin isimlerini saydığı sekiz tane XVII inci asır kemanisinden sekizinin de türk olduğunu gördüğümüz halde, on sekizinci asırda Corci'den itibaren rumlardan da alaturka kemaniliğine meraklı kimselerin arttığını ve bunların Avrupa kemanını tamim suretiyle bir yenilik yapmak istediklerini farkediyoruz. Villoteau'nun Mısır'daki alaturka meclislerine ait buna müteallik müşahedesi İstanbul'daki vaziyetten tabiatıyla farksız görünüyor: «Görünüşe göre şimdiki rumlar saz çalmaktan hoşlanıyor ve bunda oldukça muvaffak oluyorlar. *Rumî kemençe* (2) çalan rumları dinledik; *tanbur* adı altında tarif ettiğimiz çalgıların çalan rumları da çok gördük: fakat nefes çalgısı çalanına rastgelmedik; bundan da bu türlü çalgıya karşı rumların ya zevk duymadıkları, yahut ta nefes çalgılarının halen Yunanistanda telli çalgılar kadar kullanılmadığı hükmünü çıkardık. » (1) Rumların ney çalmaktan kaçınışları bu sazın Türkler arasında tasavvufî bir mevkii bulunması olacağı ne kadar açıksa, Avrupa kemanına bir moda halinde sarılmaları da onu şarka idhali lüzumlu maddelerden saymış olmaları olacağı kendiliğinden anlaşılıyor.

Türk musikisi tarihinde doğrudan doğruya sinekeman çalmakla şöhret yapmış her cemaattan san'atkârlar sonradan da yetiştî: sinekemanî Avram diye maruf

(1) De Blainville, *Histoire de la musique* (Paris 1767).

(2) Arap Mısırlılar İstanbul ve Anadolu'dan aldıkları kemanlara «kemençe rumî» dediler ki buradaki *rumî* vasfı sadece coğrafi bir ifadedir, Celâleddin Rumî ismindeki rumî vasfının aynı mânâdadır. Halbuki Villoteau'danberi Avrupa kitaplarında teselsül eden bir anane bu kelimeyi *grek* mânâsile kabul ettirdi; hele C. Sachs bu tercemeye bakarak *kemençe rumî*nin de rum erganonları gibi 1000 senelerinde Bizanstan Avrupa'ya geçtiğini bile yazdı. Hakikatta Yunanlılar ile Bizanslıların yaylı çalgı kullandıklarına dair hiç bir eski kayıt yoktur. Gerek Asya, gerek Avrupa kemanları Anadolu'ya sonraları geldiler.

musevî Avram Barzılay, Selânikte bundan yüz yirmi sene evvel yaşamıştı ; diğer bir Selânikli kemancı Barzılay Efendinin dedesi idi : pencigâh, çargâh peşrevleriyle süznâk, neva, muhayyer, buselik fasıllarının sahibi idi. — Aramızda küçük İsak namile maruf yahudi İshak Barki de bundan seksen beş sene kadar evvel İzmirde yaşamıştı : kemanla iştihar etmekle beraber, evcâra, rehavî, hümayun, nehavend, v. s. fasıllarında birçok zengin eserler de vücuda getirmişti.

Türk musikisinde uzun zaman sinekemanın mülâyim sesi tercih edildi. Kemanın galebesi yakın zamanlarda oldu. Meselâ kemanî Zafiraki hem keman, hem sinekeman çalar, yaşlı meraklılara musiki dinletmek istediği zaman sinekemanı tercihan ele alırdı. Fakat kemanın da boğukça ve kapalı bir ses verenleri, kemançeye yaklaşan seslileri alaturkacılarca tercihan arandığını hatırlatalım : italyanlar böyle kemanlara *vocē umana* (yani, insan sesi) derler, *gümüş sesli* dediklerinden bunları vaktiyle ayırırlardı.

### Memleketimize ithal olunmuş değerli kemanlar :

Onyedinci asırdanberi memleketimize en büyük ustaların elinden çıkmış kemanlar idhal olunduğu, çok defa kıymet bilinmediği muhtelif vakalar ve kayıtlarla sabit olmuştur.

Meselâ sinekemanın yedi tellisi Üçüncü Selim sırasında ve zannedildiğine göre Romanya ve Sirbiye tarikiyle Türkiyeye girmiş, rum kemanî Miron kemanî Corci'nin şöhretini bu sazda temin etmişti. Rauf Yekta merhum bu sinekemanlardan çoğunun Viyanadan getirildiğini yazıyor : 1780 den 1900 tarihine kadar Viyanada çalışmış olan Mathias Thier elinden çıktığı söylenen bir tanesi yedi esas ve yedi ahenk telli imiş. Akordu şöyle imiş :

*Kaba yegâh, kaba ırak, kaba dügâh, yegâh, ırak, dügâh, neva.*

Yani :

*R<sub>2</sub>, fa diyez<sub>2</sub>, la<sub>2</sub> re<sub>3</sub>, fa diyez<sub>3</sub>, la<sub>3</sub>, re<sub>4</sub>.*

Bu akord şekli, Urhan isimli pek eski bir Avrupalı keman yapıcısının kullandığı akord tarzına acaba tesadüfen mi benzemektedir ? (1) Bu benzeyiş, Urhan elinden çıkmış âletlerin bile Türkiyeye ithal edildiği manasını tazammun edebilir mi ?

Villoteau da böyle bir benzerliği hatırlatıyor : Mısırdaki gördüğü bir sinekemandaki (yani kemançeirumide) esas tellere ait şu : *neva, dügâh, aşiran, rast, yegâh ve kaba dügâh* akordunun Avrupada onaltıncı asırda bilindiğini, Gaspar Duiffoprugcar elinden çıkmış bir bas veya viyolonsel akordunun aynı olduğunu söylüyor ; şu küçük farkla ki o ustanın basosunda bir tel fazla idi ; *kaba çargâh* sesini veriyor ve *aşiran* ile *rast* telleri arasında takılı bulunuyordu. 1570 de Liyonda ölmüş olan bu Tirollü

(1) Villoteau, *Des instruments de musique des Orientaux* (1828, s. 559).



usta, *tenor viol* ve hattâ belki ilk *violon*'ü yapan kimse olarak kabul edildiğine göre onun elinden çıkmış âletler bile acaba Türkiye'ye gelmişmi idi? Kim bilir! (1)

Amati, Stradivarius, Guarnerius gibi dahi keman yapımcılarının elinden çıkmış âletler şöyle dursun, mezkûr Duiffopruggar'ın muasırı *Gaspard de Salo*'nın (1542-1609) elinden çıktığı muhtemel ve henüz kemanın şimdiki şeklini büsbütün alamamış bir eser bugün memleketimizde ve kıymet bilen bir türk musikicinin elinde bulunuyor ki iznini almadan ismini yazamakta mazurum: bu bir altodur. Aynı san'atkârın elinden çıkmış bassolar formasında bir basso da şimdi Ankarada bulunuyor.

İstanbulda ele geçirilerek Avrupaya götürülmüş değerli antika kemanların sayısını Allah bilir; çünkü Anadolu içinde bile bu yolda araştırmalar yapılmış olduğunu rivayetler halinde hep işidiriz. Meslekdaşların dikkatini celbetmeğe lüzum var mı?

Şu noktayı unutmıyalım: kemanların muhtelif Avrupa memleketlerindeki yayılış tarihleri ile bizdeki yayılış tarihleri aşağı yukarı birdir: meselâ Handel'in «Amadis» isimli operasının Londrada 1715 deki altıncı temsilinde Attilio Ariosti isimli bir san'atkâr sinekeman ile bir solo dinletmişti ki bu çalgı o zamana kadar İngilterede bilinmiyordu. Fransız Milandre Pariste 1759 da sinekeman çaldı, bazı Çek musikişinasları onsekizinci asırda bu sazda alkışlandılar.. İstanbul sarayında da 1740 da alkışlandı.

Keman ailesinden en geç olarak viyolonselî tanburî Cemil merhum saz takımına aldı ki bu da o çalgının ilk defa o tarihte İstanbul'a girdiği gibi garip bir manayı tazammun etmez.

## Kemandaki şanterelin akordu meselesi :

Kemanın ince telini «re» olarak akord ede gelen alaturkanın kemancıları bunu rebap, ut gibi çalgılarına benzetmiş olmak üzere mi böyle yaptılar? yoksa, Avrupadan ilk gelen kemanlara ait bir anane olarak mı bizde böylece mahfuz kaldı?

C. Fonton tarafından türklerin ilk kullandığı keman diye gösterilen *violon d' amour* adlı garp kemani, sonradan Viyanadan İstanbul'a getirtilen yedi telli sinekemanlardan başka, onlardan nisbeten küçük ve umumiyetle beş esas ve altı tane ahenk telli idi. Esas tellerinin akordu - *sol* anahtarı ile kalından inceye - *sol*, *re*, *la*, *re* (neva) ve *sol* ( gerdaniye ) idi. (2) Görülüyor ki henüz bu akortta son üç telin akordu uttaki gibidir ve neva vardır. - Yedi telli sinekemandaki muadilleri gibi şanterlin *neva* olduğunu gördük. - O zamanlar Avrupada da her nedense neva tercih olunuyordu, beşli aralığını muhafaza için sonradan *reyi mi* yaptılar.

De Blainville'in şu kaydı dikkati celbediyor : «Türk kemanları şekil ve kullanı-

(1) *Lavignac* musiki ansiklopedisi, s. 1789.

(2) Paris Konservatuvarının müzesinde bu kemandan bir tane vardır (No 136); izahat için şu kitaplara bakın: Y. F. K. Majer, «*Museum Musicum*» (Nurnberg 1741, s. 104). Benj. Laborde, *Essai sur la musique* (Paris 1780, cilt 1, s. 808).

lış tarzı bakımından bizim viyolonlarımızın aynı ise de, şanterele munhasır kalmak üzere bağrsak tel yerine bükülmüş ipekten tel kullanıyorlar, hem de tonunu daha yükseğe çekiyorlar; neticede türk kemanlarının sesini bizimkiden daha keskin ve tiz gibi geliyor» diyor; ve viyolonu garpten aldığımızı söyliyerek şu notu ilâve ediyor: «Koca türkün (Grand Turc) şimdiki viyolonu (yani keman çalanı) bir kördür; denildiğine göre gayet usta imiş, bir havayı ilk dinleyişte çalmak hususunda ayrı mahareti varmış». (1)

Alaturka kemanın akordunda olduğu gibi, tutuş ve tavır tarzlarında da, onsekizinci asrın Avrupa kemancıları arasında muteber tarzların aynen yaşadığını düşündüren sebepler vardır ve mesele aranmağa mühtaçtır.

### Bir münakaşa :

Buraya kadar, Avrupa kemanlarının hangi asırda garpten bize geldiğine dair olan kayıtları gördük, ve bu çalgının bizde de Avrupadaki kadar eskiliğini anladık. Muhtelif alimler arasında viyolonun şark menşei meselesi hakkında cereyan etmiş bir münakaşayı buraya ilâve etmek dikkate şayan olacaktır, çünkü bu münakaşalı mesele henüz halledilmiş değildir.

Villoteau ondokuzuncu asır başlangıcında şarkta gördüğü Avrupa kemanlarını andıran çalgılar hakkında şunları yazmıştı : «Kemençei rumî, yakın zamanlara kadar Fransa ve İtalyada *virole d'amour* adıyla tanınmış olan çalgıya çok benzer. Bize acaba rumilerden mi gelmişti? muhtelif ölçülerderumi kemançeler gördük; birleri daha büyük veya daha kalındı, birleri ise o kadar büyük veya kalın değildi, Ufakları bize daha eski gibi geldi, büyükleri daha yeniceye benziyordu : fakat nisbetleri başkalaştıkça ne isimlerinin değiştiğini, ne de akortlarının başkalaştığını görmedik, sadece diyapazon başkalaşıyor gibi idi.» Bir tanesinin resmini vererek bunun keman ile alto arasında olduğunu ve esas itibariyle akort bakımından ondan ayrıldığını anlatıyor, esas tellerin kırıştan ve ahenk tellerinin piriştan olduğunu izah ediyor (2).

*Fétis* de : «*Kemançei rumî* adı umumidir; şekil, genişlik, akort ve görünüşe göre menşe bakımından muhtelif âletlere tatbik olunur. Villoteau bunlardan şekli Avrupa yapıcılarının eserlerine benziyen yalnız birini tarif etmiştir; keman ile alto arası olduğunu söylüyor. Telleri takmak, akord tarzı ve kullanılışı Bohemya ile Macaristanda mahfuz kalmış bulunan *violdamur'a* bağlıdır.» diyor; yedi esas ve yedi ahenk telli, daha büyükçe, akordu başka ve kendi kolleksiyonunda bulunduğunu söylediği diğer bir sinekemanın izahına, sonra da bir nevi Trabzon kemançesinin tarifine geçiyor.

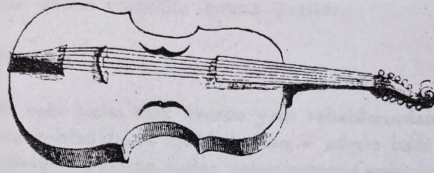
Fakat, *Fétis*'in bütün kanaatleri şu satırlarda şahsileşiyor : «XVII nci asır ortalarından itibaren Macaristanda ve Bohemyada tanınan bu çalgılar, daha sonra Almanyada bir miktar rağbet görerek mümtaz artistler tarafından muvaffakiyetle

(1) De Blainville, *Histoire de la musique* (1767, s. 58, 62).

(2) Villoteau, *Instruments de musique des Orientaux* (1823, p. 290 - 294).



kullanıldı. Sinekeman İstanbulda daha evvelden tanınıyordu k orada halâ da vardır. Görünüşe göre Macaristana oradan Ulahya ve Serviya tarikiyle geçmiştir; fakat Türkiye'nin payitahtına nereden gelmişti? Dehli'nin *tumura* dediği çalgıda ve Benaresin *şikâra* isimli çalgısında gördüğümüz prensibin yine Hindistanın *sarunji* adlı çalgısında da varlığına şahit olduktan sonra bu menşe meselesi hakkındaki tereddütler ortadan kalkmış olur. Benim kanaatime göre, sinekeman ile bariton, Hindistandan Türkiyeye İran üzerinden geçen bu *ahengi imtizaç sayesinde ses çıkarmak* prensibinden doğmuştur. » diyor (1).



*Türk mamulâtından sinekeman  
(Fétis'in koleksiyonunda idi)*

G. Alary de diyor ki: «Paris konservatuvarı çalgılar müzesinin eski direktörü Gustave Chouquet ve gayet vukuf sahibi diğer bazı kimseler de *Fétis* gibi düşünerek kemanlar ailesinin Asyaî menşe'î keyfiyetine inanmaktalar ise de, Avrupaya geçişinin yolu maddesinde ihtilâf vardır.» (2).

İşte Rauf Yekta merhum bu görüşlere itirazla sinekemanın Avrupadan bize geldiği, Macaristandan Üçüncü Selim zamanında İstanbulla girdiği maddelerinde ısrar etti. Ben, sinekemanın İstanbulla Garbî Avrupadan, hem de Selim zamanından evvel geldiğini ortaya koyarak merhum üstadın kanaatini düzelttimse de asıl menşe'in şark olup olmadığı keyfiyeti henüz müphem bulunmaktadır. Belki B. Rauf Yektanın bu yoldaki itirazları da yersizdir.

Bay E. Haraszti meseleyi Macaristan zaviyesinden aydınlatmağa çalıştıysa da yine mutlak bir şey söyleyemedi; diyor ki: «Fetis'in iddiasınca sinekeman Hindistandan Türkiyeye gelmiş, oradan götürüldüğü Macaristanda XVII inci asırda moda olmuştu: bu yolları tekit edecek hiç bir vesika yok. Bay Rauf Yektanın göstermiş olduğu veçhile bu çalgılar bilâkis Macaristandan Türkiyeye Romanya ve Sırbıya tarikiyle geçmiştir.» (3) Fakat Macar muzikologu da Rauf Yektanın çizdiği yolu tekid edecek hiç bir vesika göstermiyor.

Macaristanlı Prens Miklos Eszterhazy'nin gözdesi olan çalgı *viola de bordone* idi ve Haydn bu saz için besteler yazdı. Ancak XVI ncı asır kaynakları bir «Macar kemanı» (*Magyar hegedü*) den bahsediyorlar: 1683 de Friburg şehrinde *Ungarische*

(1) Fétis, *Histoire générale de la musique* (1869, cilt II, s. 140 ve 298).

(2) *Lavignac* musiki ansiklopedisi, s. 1840

(3) E. Haraszti, *La musique hongroise*, (Paris 1933, s. 67).

*Wahrheitsgeige* başlıklı bir hicviye çıkmıştı: müellifi asrın siyasi vaziyetini bir «Macar kemanı» ile mukayese ederek onu üç beş noktadan tarif ediyor; bu tarifte çalgıyı eski vîelle ile şimdiki sinekeman arası bir *lira da braccio* halinde farkediyoruz. M. E. Haraszti bu son notlara ilâve olarak «Macar kemanı ihtimal ki daha mustatil şekilli bir nevi idi» diyerek bizim Trabzon kemaçelerine yaklaşıyor. Saniyen, Sebestyen Tinodi «*Transilvanya tarihi*» ndeki üçüncü şarkıda Demeter Karman isimli kemaniden bahsederken Macaristanda «*ras tarzında*» çalmakta ondan daha usta bir kimsenin bulunmadığını söylüyor (1554). M. Haraszti'ye nazaran «*ras* burada Cenup İslavı» nı ifade etmesi lâzımgelmekte ise de, bizce, «*Laz*» dan başka bir şey değildir: çünkü Demeter Karmen bir Türk beyinin kemanecisi idi. 1686 yılına kadar Macaristanda kalan Türk Bey ve Paşalarının musikicilerini de beraberlerinde oralara götürdüklerini, Türk musikî ve çalgılarının Macaristanda nasıl yayıldığını bu sırada ayrıca hatırlamalıyız. Macaristanda kemana verilen *Hegedu* adı da aslen türçe olacaktır, çünkü Adana taraflarında *Egit* adlı bir nevi kemane vardır (1).. Binaenaleyh Macar musikî tarihindeki kayıtlar böylece 16 ve 17 inci asırlara ait Macar kemanının Türkiyeden gelmiş olabileceği ihtimalini takviye edebilecek mahiyette şeylerdir. Anadoluda kemaneye verilen *gıygt*, *gıvgıvı* gibi isimler de dikkata şayandır, ve etimolojisi meçhul duran almanca *Geige*'yi hatırlatırlar. !! [2]

Tinctoris, 1484 te, *viola nın a grecis (ut ajunt) comperta!* olduğunu, yani rum memleketinden geldiğini yazmıştır ki o tarihte İstanbul da dahil olduğu halde bütün Rumelinin türkler elinde bulunduğu malumdur.

*Fétis*, sinekemanın Türkiye tarikiyle Avrupaya geçtiği kanaatını öne sürerken yalnız Türkiyede imal olunmuş sinekemanların varlığına bakmıyor, bu kemanlarda eşik altından geçirilen ahenk tellerinin de Asyadan gelmiş olacağı düşüncesine istinat ediyor. Bilgimiz *Fétis* zamanındanberi çok genişledi: ahenk telleri kullanmak âdetinin Selçukilerden evvel Türkistanlılarca da bilindiği, *Fétis*'in söylediği ahenk telli çalgıların galiba en eskisi olan «büyük rebab» isimli bir nevi hem mızrab hem de yayla çalınan mükellef çalgının en evvel Türkistanın Belh şehrinde Sultan Mehmet Harzemşah, veya Alâeddin Mehmet Şah zamanında (Milâdi 1200 - 1220 ) icat edilerek akabinde Harzemde revac bulduğu artık malûmumuzdur: bu sazın ( yandan bakılınca ) baş, boyun, kasnak ve gövdesi ile viyolonselî andırışı da şayanı dikkattir! Sonra, tarihçi Hammer çalgılarda madeni tel kullanmak âdetini Türklerin İstanbulu getirdiklerini bilhassa yazmıştır (3). Viyollere ilk ahenk telleri takmak fikrinin Avrupa için İngilizlere ait olduğuna dair Praetorius'un kaydı ayrıca düşündürücü değildir? o İngilizler ki hep seyyah bir millet olarak tanındılar.

Trabzon kemaçelerinin küçük boyundan sinekeman cesametindeki kemanlara

(1) M. Ragıp, H. Karsel, *Ankara bölgesi musikî folkloru* (İstanbul, Ulus Basımevi 1939, kitap I).

(2) D. Fryklund, *Etymologesche Studien über Geige-Gigue-gig* (Studier i modern Språkvetenskap VI. 3. Upsala 1917).

(3) J. de Hammer, *Histoire de l'Empire Ottoman* (tr. fr. de Hellert; t. 17, Pot-Face: p. XLII).



kadar, aksamı Avrupa kemanlarına çok benzeyen ve 3 ilâ 5 telli olarak, hattâ ahenk telleri kullanarak *kemançe*, *kemane*, *yay* gibi isimler taşıyan kemanlar bazen pek muntazam bir halde olarak Anadolu'da hâlâ yapılmakta, kullanılmaktadır. Bu san'at bir zamanlar memleketimizde muhakkak ki daha da ileri gitmişti. İşte Villoteau ve Fétis'in bahsettiği yerli sinekemanlar o eski Türk yapımcılarının eserlerindendir (ilerde bahsettik). Eski Türk saz yapıcılığına ait olan bu bilgiler Avrupalının keman yapma san'atına bazı fikirlerin bizden gitmiş olabileceği ihtimaline başka bir zaviyeden kuvvet verdiriyor, ve bu fikir mübadelesi asrının Amati, Stradivarius gibi dahi yaratıcılardan evvelki devreye ait olması lâzımgeliyor.

*Fétis* bu meselede galiba büsbütün haksız değildi.

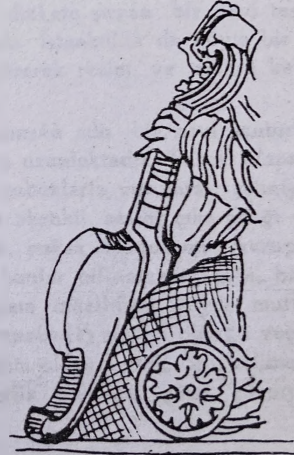
## Ayaklı keman :

1840 dan evvelki eski biçim türk *keman* yani rebablarından bahsetmek kitabımızın çerçevesi dışında kalırsa da, « ayaklı keman » adıyla bazı Avrupa kitap ve kamuslarına geçerek hüviyeti şimdiye kadar anlaşılamamış eski bir türk kemanından söz açarak bu müphemliği ortadan kaldırmaktan sarfınazar edemedik. İhtimalki Avru-



(Laborde'dan)  
Ayaklı keman

panın bacak kemanlarını (viola da gamba) ve kontrabasolarını takliden yapılan bu türk kemanının XVIII inci asır ortalarında icat edildiği tahmin edilebilir : çünkü Avrupada ilk bir resmini Labord « *Eski ve yeni musiki* » kitabının birinci cildine 1780 de koymuştu (oradan aynen alıyoruz). Toderini, yedi sene sonra, İstanbul'daki müzik müşahedelerini Venedikte neşrederken, türklerin rebab, keman ve sinekemandan başka olarak kullandıkları dördüncü nevi bir kemanı «kontrabas gibi yere dayanarak çalınan bir keman» tarifile ve ayaklı keman adıyla anlatır (1); ayaklı kemandan bahse-



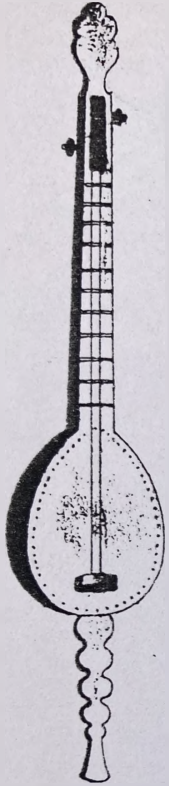
Viola da Gamba  
(1515)

Onaltıncı asrın Avrupa diz kemanları arasında hiç bir şekil istikrarı yoktu. Bu resmi türk ayaklı kemanına olan benzerliği dolayısıyla aldık. (2)

(1) Toderini, *La letteratura Turchese*, Venedik 1787.

(2) Onaltıncı asır diz kemanlarında hele yere dayanacak ayak henüz yoktur.

den galiba ilk ve son türk müellifi ise hicri 1235 de ölen lûgatçı Asım Efendi merhum oldu: « Burhan Kaatı » tercümesinde şeklen rebab ve kemençenin benzeri olarak ondan bahsediyor. 1867 Paris beynelmilel sergisindeki osmanlı çalgıları arasında da yer almış olduğu için, O. Comettant da onun ismini, resmini ve tarifini kitabına dercediyor. En eski tarifler işte bunlardır.



Ayaklı keman  
(O. Comettant'ın  
kitabından)

Geçen asrın sonlarında revaçtan düştüğünü anlıyoruz. Sonraki bazı müzikologlar işte hep bu eski tarifleri yenice eserlerine iktibastan başka birşey yapmamışlar, ayaklı kemanın hüviyetini yukarıda gösterdiğimiz dağınık tarif parçalarını birleştirmek suretile aydınlatmamışlardır: Prof. Dr. Jacob in Kiel'e göre ayaklı keman arapların « kemaneçi ağuz » dediklerinden başka birşey değildi!!! (1) Hattâ bay Rauf Yekta merhum bile Toderini'nin musiki sahifeleri hakkında (İkdam) gazetesinde yazdığı makalelerde, *ayaklı keman* isimli sazdan birşey anlıyamadığını, çünkü böyle bir şeyden eski teliflerde bahis geçmediğini söylemişti (2). Halbuki bahsettiğimiz Türk ve Avrupa tarifleri ile resimlerde gördüklerimizi kaynaştırmak suretile bu hoş yerli çalgının mahiyetini şöylece canlandırabiliyoruz:

Viyolonselden daha yüksekti. Gövdesi tanbura gövdesi gibi armudi, fakat tanbur teknesinden bile büyüktü. Göğüs kısmı da dahil olduğu halde her tarafı tahtadandı, baş ve kulaklarının vaziyeti viyolonselin aynıdır. Dipte, yere dayanacak yükseklik ve oymalı bir ayağı var. Koca bir elin güç kavrayabileceği kadar kalın olan sapında perde bağları bulunur. İki kalın teli, alt taraftan, göğüs üzerindeki - uddakinie benzeyen - sabit eşige bağlıdır. Çalan san'atkar yükseklik bir yere oturup sazın ayağını yere dayar, ve aynen viyolonsel gibi tutup çalar. Comettant'ın müşahedesine göre hazin, zayıf, fakat cana yakın sesler çıkarır (3). Bu malûmat ta, eski türk musikicilerinin Avrupadan aldıkları bazı çalgı tipi fikirlerini, yapıcılığa ait ve alaturkanın ses itiyat ve ananesini bozmıyacak bazı tadilatla kendi fasıllarına katmak istediklerini gösterir ki, *ayaklı keman* böylece Avrupa *bacak kemani* (viola da gamba) nın türkleşmiş demek olur. (İsimler arasındaki tercümeye yakın benzerliğe dikkat ediniz; nasıl ki *sine keman* da hem *viola d'amore*'nin, hem de *viola da braccio*'nin manasını havidir).

Fasıllarda, rebabı viyolonun istihlâf edişi gibi, ayaklıkemanın yerini de viyolonsel - fakat uzun bir fasıladan sonra - tutmak istemişti.

(1) Curt Sachs, *Real-Lexikon des Musikinstrumente* (Berlin 1913, s. 207).

(2) *İkdam*, ikincikânu 1315 nüshaları. (Rauf Yekta merhum keman tarihimize ait olan muhtelif kayıtlarında defatle yanılmıştır; çünkü benim burada verdiğim eski kayıtların çoğunu görmemişti: sine kemanın üçüncü Selim zamanında Türkiye'ye girdiği, yalnız Tirol'den gelen görneklerin bizde kullanıldığı, birinci teli türklerin *re* (neva) akorduna değiştirdikleri yolu ifadeleri hep kusurludur).

(3) Oscar Comettant; *La musique, les musiciens et les instruments de musique* (Paris 1889, p. 534-573). Çalgının adını *Agali-Keman* diye yanılarak zaptetmiş.



# Klavyeli tel algıları

Eskiden Asya Türklerinin *dizler üstüne yatırılarak çalınan çalgı* manasına olarak umumiyetle *yatoğın* adile kullanmış oldukları kiriş telli *kanunun* ve maden telli *Santur*'un Araplar vasıtasile henüz 12 inci asırda Avrupa'ya tanıtıldığı kanaatinde bazı avrupalı müzikologlar anlaşmış görünüyorlar. Osmanlı trklerinden evvelki zamanlar bahis mevzuu oluyor demektir. Mesele münakaşaya değer, çünkü bugünkü piyanonun cediti bu âletlere klavye tatbikından hasıl olduğunda şüphe yoktur.

Eski şark santuru da mstatil şekilli idi. Halbuki 13 ve 14 nc asırların Avrupasında  koşeli bir nevi santur daha türemişti; bunun muhtelif dillerde *mezzo canone* (italyancada), *metzkann* (ortaçağ yüksek almancasında), *medicinale* (belki lâtince) denilen şey olması lâzımgeldiğini avrupalı müzikologlar tesbit ediyorlar (ispanyolca *meo canon*, fransızca *micanon* ve *demy canon* aynı şey olacaktır diyorlar). İşte bu *Halbpsalterium* bizce de dikkate şayan bir nevi teşkil ediyor; çünkü, Blainville, onsekizinci asır ortalarında İstanbulda da böyle bir  koşeli santur kullanıldığını, adına muska denildiğini grrek resim ve tarifini kendi musiki tarihine koymuştur. (Bu resmi aynen aldık).

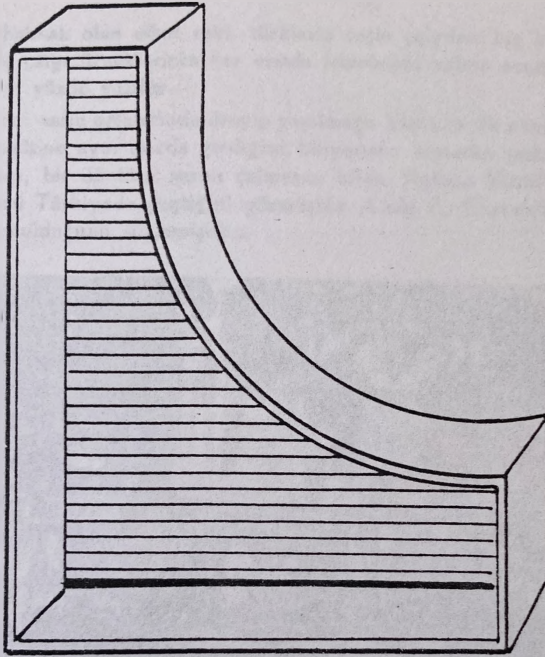
Diyor ki: «Aynen *klavsen*lerimiz biçiminde ve *muska* adlı bir nevi santurları var. Otuz iki telinin herbiri çıkaracağı sesle mütenasip uzunluktadır. Fakat *klavsen*lerimizdeki gibi tuşları bulunmadığından tellerine çubuklarla vurularak çalınıyor. Santurdan daha büyük olduğuna göre de ondan daha ahenkli sesler çıkaracağı pek tabiidir. » (1767). Bu algı Avrupadan mı bize geldi, yoksa bizden mi Avrupa'ya gitti? İstanbulda ne vakıt görünüp kayboldu? Bütün bunlar bilinemediği gibi, başka bir yerde bahsı geçtiği de görülmemiştir. Ancak fransız müellifinin kaydı mutlaka bir hakikatın ifadesi olduğunda hiç şüphe edilemez: *muska* (1) malûm olduğu veçhile  koşeli maddelere bizde hakikaten verilebilen bir isim olduğu gibi, bu kelime ile *mezzo canone* terkininin ilk heceleri arasındaki benzerlik başkaca göze çarpıyor; *muska* sz ayrıca *musika*'ya da benziyor!

## Tellere klavye ilk nerede tatbik edildi?

Bu kr düğümünü Garph müzikologlar hâlâ zemedikleri gibi, şarklı musikiciler de kendi kaynaklarının uyandırdığı bambaşka bir noktainazar üzerinde durmakta

(1) Gtgide kısalan kamışları ile bir msellesi andıran *Pan flaytasına* bizde eskiden *musikar*, *muskal* ve batta *muska* denildiği malûmdur. Bir 'de *Arapea nşha* kelimesinden bozmalığı kabul edilen *muska* var ki o da umumiyetle  koşeli maddeleri teşmilen ifade eder. İki kelimenin balk dilinde birbirine karıştığı düşünülebilir.

haklı olsalar gerektir. Doğu ve Batı kaynaklarının gösterdiği izlerin mukayesesi ve mezci suretile hakikat galiba ancak aydınlatılabilecektir.



32 telli «muska»  
(Blainville'den)

Şark kaynaklarının ortaya çıkardığı bir istifhamın mahiyetini önce izah edelim: Bizansta *erganon* denilen asıl çalgının borulu ve klavyeli maruf âlet, yani org olduğu malumdur. Halbuki bir iki eski Bizans ve Arap metni Bizansta bu körüklü orgtan başka bir de «16 telli *erganon* » kullanıldığını yazmışlardır. 16 tel bir klavye yardımıyla ihtizaz ettiriliyordu da ondan dolayı mı buna da teşbih tarikiyle *erganon* adı verilmişti? İşte müphem nokta budur, telli *erganonun* Türkler Bizansı aldıktan sonra da bir müddet papaslar tarafından kullanıldığını biliyoruz; 16 ıncı asır ortalarına kadar Edirne'de yaşayan şair Hayalinin aşağıki beytinden bunu açıkca anlıyoruz:

*Gâh erganon evtârına rühbanı eyler perdesaz*

*Gâh naara-i yâhu salar kâşânenen kâşâne*



Maamafih bahsı geçen rühban acaba rum papaları mı, yoksa avrupalı papalar mı idi? Bundan sarfınazar, bu bir nevi telli çalgıya erganon adı verilmesi acaba hakikaten klavyeli olmasından mı ileri gelmişti?

Sonuncu istifhamın ihtiva ettiği esas şüpheyi bir Avrupa kaydı kısmen sildir-miştir: 14 üncü asır fransız müelliflerinden biri *échiquier* adlı bir çalgıdan bahseder-ken «orga benzerse de bunda tellerden ses çıkar» demiş, başka bir metin de bir rahibe ait bir *eshikyeden* şöylece bahsetmiştir: «*dam Gilles de Rouais, religieax de l'église de Saint-Martin de Tournay, pour un instrument nommé eschiquier que Mgr a fait acheter de lui et mettre en sa chapelle.*» (1385).

Bütün bunların az evvelki şark kayıtlarına benzediği görülüyor.

«*Échiquier*» çalgısı Avrupa metinlerince malûm en eski telli ve klavyeli çalgı olup hakkında eski kitaplarda başkaca izahat ta bulunmuştur; hele adının şark ile alakası maddesinde bile çok düşünülmüştü!

Bu ilk telli ve tuşlu gayet karakteristik çalgıdan bahseden ve 14 üncü asrın sonu ile 15 inci asrın başlarına ait olan diplomatik ve edebî eserler fransızca, ingilizce ve ispanyolcadır. *Échaquier, exchequer, exaquir, eschaqueil, eschaquiel, exquaiuel, eschequier, chekkers* gibi muhtelif imlâlarla yazıldığı görülürse de, son imlâsı olarak *échiquier* tekrâr etmiştir. Fransızcada «*échecs*» (yani, satranç) oyununun ayaklı tahtasına da «*échiquier*» denildiği malûmdur. Almanca *Schachtbrett* adlı eski bir klavyeli tel çalgısı da bunlar arasına alındı. Çalgının adı ile satranç oyununun garp dillerinde aldığı isimler arasında ayniyet bulunduğu, hattâ «ya satranç tahtasına benziyen görünüşünden, yahut ta tuşlarının satranç oyunundaki hanelere müşabih beyaz ve siyah münavebelerinden» dolayı aynı isimle adlandırıldığı bile ötedenberi düşünüldü ve yazıldı. Kelimenin etimolojisi de farisi *şah* sözüne bağlandı (1).

Halbuki oyunun ismi ile çalgının ismi aslında başka başka olup sonradan birbirine karışmış ve birbirine tesir etmiş de olabilirlerdi (2). Netekim C. Sachs almanca Schachtbrett sözündeki *Schach* kısmının şah olmadığını meydana koymağa çalıştığı gibi, Dr. Farmer de çalgı isminin *chekkers* şeklindeki imlâsının *al-şakıra* adlı eski bir arap çalgısı ile münasebeti ihtimalini düşünmüştür! (3).

Hülâsa, üç köşeli kanun ve santur gibi şark işi çalgılara tuşların nerede tatbik edildiğini garpliler hâlâ bilemiyorlar. Bu işi de şarkın başardığını sandıran izler

(1) Bu oyuna fransız, italyan, ingiliz, alman ve rumların verdikleri *échecs, sacchi, chess, schachspiel*, ve *zatrighion* adlarının, ve şark kamus ve ferhenklerindeki *Sadranc, Satranç, Santrac*, ve «muarabi» kaydıyle *Şatranc* isimlerinin *şah* ile münasebeti yoktur. Bührani Kaatı tercümesi, oyunun *şah* ve vezirden mürekkep iki kahramanı meşhur bulunduğu için *Setrenk* adını aldığını, çünkü kelimenin asıl manası *abdüsselâm* denilen iki çeşitli bir nebat olduğunu yazıyor.

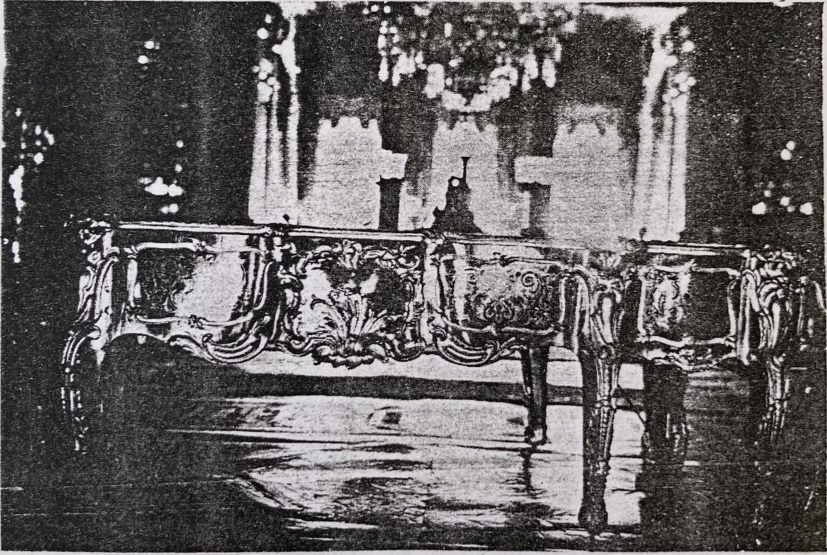
(2) Sözlüklerimizde *Semtur, Sontur, Suntur, Santur* gibi çeşit imlâları görülen *santur* kelimesi ile *Satranç (Santrac)* arasında da böyle bir garip benzeşme görmüyormuyuz? *Santur* sözünün aslı yunanca *psalterion*'a dayandığını bilmesek bu tesadüfî karşılaşma bizi «*échiquier*» sözü kadar şaşırtabilirdi!

(3) Dr. Farmer, *The Canon ant Eschaquiel of the Arabs* (Journal of the Royal Asiatic Society; April 1926, s. 253-236).

bulunmuştur. 14 üncü asır sonunda garpta peyda olan ilk tuşlu tel çalgısının adını bile garplılar henüz etimoloji bakımından halledemediler; meselâ Dr. Farmer'in tefsirine rağmen, C. Sachs, meselenin hâlâ halledilmiş sayılamıyacağını, son olarak yazdı.

Muhakkak olan cihet eski türklerin tuşlu çalgıları hiç kullanmadıklarıdır. Yeni yeni tuşlu çalgı örneklerinin her asırda İstanbulda yalnız ecneblerce bulunduğu, tektük kullanıldığı yüzde yüzdür.

18 inci asrın ortalarında üreyip yayılmağa başlayan ilk *piano-fortelerin* İstanbul ecnebi muhitine aynı asırda girdiğini biliyoruz: alaturka şarkı söylemeği ve musiki nazariyatını, bir iki türk sazını çalmasını bilen Antuan Murat'ın piyano da çaldığını, bütün ömrü Türkiyede geçtiğini görmüştük. Lady E. Craven'in dairesine bir piyano ve arp konulduğunu söylemiştik...



Saraya ilk gelen mükellef piyanolardan biri (Erard)

Türklerin bu çalgıyı önceleri org gibi eksik perdeli bulmak yüzünden kullanmadıkları tabiidir. Hicaz, saba, uzal, hisar, şuri gibi perdeleri çıkaramazdı.

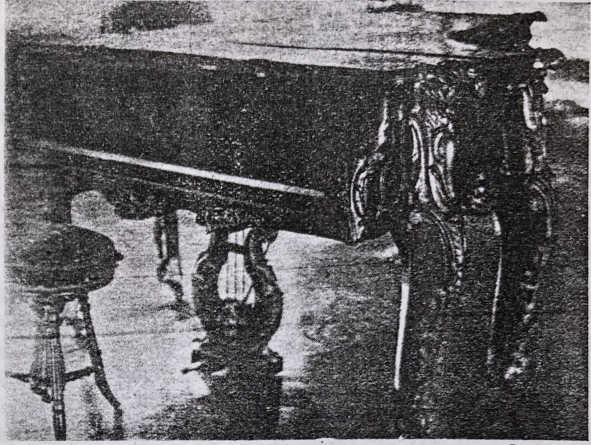
Türkler arasına Tanzimattan sonra girmeye başladı. Saraydan sonra konaklara da getirilmeye başlayınca, alaturkacılar, kendi fasıllarına itiyadla acaba ısındırılabilir mi tecrübelerine yeniden giriştiler. Eski neşriyat arasında buna dair iki hatıra okudum.

Takriben yetmiş beş sene kadar evvel İstanbul konaklarına ilk piyanolar getirilmeye başlanınca piyanonun *la* sesi bizim *mansur* neylerin (*la* = *dügâh*)



nağmesinden pek az tiz çıktığı görülmüş. Meşhur neyzen Salim Bey merhum öteden-beri kullandığı neyi piyanolara uysun diye biraz keserek ahengini tizletmeğe mecbur kalmış...

Hidiv İsmail Paşanın İstanbul'a getirttiği piyanoyu Mısırlı Halim Paşanın konağında ilk gören Ahmet Dedenin de ( ölümü 1901 ) tuşları biraz tetkik edip üzerinde parmaklarını gezdirdikten sonra hemen bir peşrev çaldığını, hazır bulunanları şaşırttığını hikâye ederlermiş!! Yenikapı Mevlevihanesinin baş kudumzeni olan Ahmet Efendinin oğulları, kardeşleri hep musikişinastı; kendisinin rahat-ül - ervahtan bir âyini mevcut olduğu gibi, bir kaç saz - bu arada rebab ve çığırma da çalarmış.



Aynı piyanonun önden görünüşü

İlk piyanolar saraya Abdülmecid zamanında geldi. Bunlar Paris'in Erard fabrikası mamulâtındandı. Siyah renk üzerine yıldız kakma tezyinatlı ve üstünde Abdülmecid bin Mahmud turalı bir tanesinin yandan ve önden görünüşünün resimlerini dercediyorum. Hâlâ Dolmabahçe sarayındadır. Liszt'in elçilik salonundaki bu âlet üzerinde çaldığı muhakkaktır.

## Harpa

Sabit perdeli âletlerden olarak harpa çalan kimseler de İstanbul'a vaktiyle geldi; fakat yine «perdelерinin eksikliği» sebepleriyle türk musikicilerinin gönlünü bir türlü hoş edemedi. Bu çalgının esnafları bir zamanlar eski çalgılı Galata kahvelerine gelerek bir kısım halk arasında alâka toplamağa bile çalıştıklarını şu ifadelerden anlıyoruz : « Bir zamanlar Galata rıhtımının üzerinde ve şimdiki Çinili ve Rıhtım hanlarının bulunduğu yerlerde salaştan gazinolar vardı. Romen ve Leh yahudilerinden bir erkek keman ve bir kadın harpa ile gelir, bu gazinolarda birkaç hava çalıp parsa - bahşiş - toplarlardı; bunlar ekseriya nişanlı olup kazandıkları paralarla memleketlerinde evlenirlermiş. Bunu bana Gosta adlı bir lehli kadın anlattı.» (1)

Harpa en eskiden Fransız elçiliğinde vardı.

(1) Görüp işittiklerim (S. 77).

## KISIM III

# Yenilik yolunda

### Nota ihtiyacı :

Yenileşme davasında musiki eksikliğini notasızlıktan ibaret gören memleket musikîşinasları tek tük belirmeğe başladı. A. Bacollan'ın yazdığına bakılırsa, « Mol-davya voyvodası ve Türkiye tâbii olup musiki tahsili de gören Demetrius Kantemir ikinci sultan Ahmedin (1691-95) ısrarları üzerine Guido d'Arezzo nun nota usulünü Türkiye'ye sokmağı tecrübe etmişti; fakat nazariyesi o kadar güç ve dolaşık idi ki tecrübesinde muvaffak olamadı, türkler yine eski usullerince musiki yazmakta ve çalmakta devam ettiler.» (1) Kayıt doğru ise Kantemir'in önce garp notasını Türkiye'ye almağa çalıştığı, fakat şüphesiz ki güftelerin yazılışına uydurmak işinde güçlüğe uğrarak tatbikine muvaffak olamadığı (2), kendi malûm notasını icat ettiği, bunun da ezber çalmak itiyadını tercih eden ilk sazendelere pek eziyetli ve dolaşık gelerek tutunamadığı anlaşılır; Avrupa portesine - mevcut kaideleri ile - şark nağmelerinin hepsini doğru olarak yazmağa imkân bulunmadığını da tabiatıyla görmüşlerdi.

Üçüncü Selim zamanında Avrupa terekkilerinden istifade edilmek temayülleri baş gösterdiği sırada musikiciler arasında mükemmel bir notaya olan ihtiyaç da tekrar duyulmuş, bizzat edvar musikisinde yüksek bir üstat olan padişah bu ihtiyacı duyanların başında bulunmuş, onun dileğini bilen üstat Abdalbaki Dede hicri 1209 da bir nota icat etmiş, «*Tahriri Filmusiki*» adlı bir risale halinde ve padişahın bir-de bestesini bu nota ile yazarak kendisine vermişti : herhangi bir ananenin tekâmül-şeklinde meydana getirilmiş olmadığı, ve Avrupada damdan düşercesine icat edilmiş bütün nota yazılarının âkibetine uğramağa bu yüzden mahkûm bulunduğu için, Abdalbaki Dedenin notası da tutunamadı. Musiki tarihinde ezelî bir kanun vardır : icat edilen veya tamimine çalışılan bir yenilik şayet uzun ve tedricî bir tekâmülün - yani ananê ve itiyatlara küçük bir zümre arasında olsa bile yine de bağlı bulunan bir tekâmülün - itinalı bir adımı mahiyetinde değilse, yani şepyeni manzarasile damdan düşercesine kurulup teklif olunmuşsa, ne kadar mahirane bir

(1) A. Bacolla, *La musique en Turquie...* (İtalyancadan çevirme, İstanbul 1911, s. 6).

(2) J. B. Rebour, *Traité de psaltique* (Paris 1906) isimli kitapta neşredilen şark havalarının sözleri arap harfleriyle yazılı olduğu için notaları da sağdan sola yazılmış, B. Rauf Yekta merhum bunu o zaman bir yazısında pek takdir etmişti : bir hatıradır.



tertîp olursa olsun tutunamaz, faideli olsa da revaç bulamaz : beğenenler çıkar, fakat kullanacaklar yetişmez.

Bizzat Avrupa musikisinin Türkiyede tutunuşu bunun en kocaman bir misalidir; sayet ortada asırlardanberi kilise âyinleri vesaire ile Beyoğlu tarafına girmiş, ve sıza sıza, damlıya damlıya yerleşerek tek tük taraftarlar ve âşıklar bile kazanmış bir avrupai musiki cereyanı mevcut olmasaydı, Tanzimattaki avrupai musiki hareketini başlatmak imkânı şöyle dursun, bu başlangıç düşüncesini edinmiş bir iki kafa bile mevcut olamazdı.

Üçüncü Selim zamanında ve yine padişahın arzusuna cevap olarak ermeni kilisesinin başmusikişinası Hamparsum da bir nota icat etti; bunun hem ermeni kilisesi içinde, hem de halk arasında Sultan Mahmut zamanında az çok tamimine muvaffak olundu. Mehterhaneler içinde bile bilenleri yetişti. Hamparsumun muvaffak olmasının sebebi, icadının önceki türk icatlarından daha mükemmel birşey olması değil, sadece yeni notayı «eski ermeni nota ananesini rum kilise notasından ve Avrupa musikisinden alınma birkaç işaretle yenileştirmek suretiyle» bir terkip halinde yaşatmasını bilmesi olmuştur; ilk olarak tabii ermenilerden cıraklar yetiştirdi. Yeni nota birkaç seneler için musiki üstatları arasında bir sır halinde kaldı, bilenler imtiyazlı gibi görüldü ki bu da onu ele geçirmek hırsını artırmıştı. Eçmiyazın patrikinin talebi üzerine tâ 1872 de Nikola Taşçıyan *şarakantı* yeni nağmeli ağızda olarak bu yazı ile notaya alıp bastırdı : böylece «Hamparsum notası» klisece resmî bir yazı oldu.

## Tanzimattan sonra

1825 — 1861

Tanzimatla beraber İstanbulda yeni bir diletantizm hareketi başlar : taklitci bir hareket.. Tam manasile şuur kazanamamış bir heveskârlık çağı...

Atâ Tarihinde, vakayiihayriyeden, yani yeniçerilerin ilgasından sonraki (1826) icraat sırasında sarayda bir bando teşkiline karar verildiği yazılmıştır : bu aralık Enderun ve Darüssuade ağalarından bir bando tertîp olundu. Bunlara ağalardan nokta Mehmet Efendi birinci, Halil ve Osman efendiler ile kilâr odasından Edip Ağa ve Hasan Hoca ikinci derecede zabıt oldular. Bandoya muzika talim etmek üzere ecnebi tebasından müsyü Manguel sonra sinyor Donizetti usta tayin edildi. İhdas edilen şüvari askerinin borazanı Vaybelim Ahmed Ağa ile tranpeteci Ahmet Ustaya artık ihtiyaç kalmadı, denilmiştir...

Filhakika, o sıralarda İstanbulda bulunduğu için aylıkla tutulan ve fransız olması muhtemel M. Manguel, beceriksiz bir çalgı ustası çıktı. Az zamanda kabiliyet-sizliği anlaşıldı, Avrupadan selâhiyet sahibi bir mayestro celbi düşünüldü; italyanın musikide en sözü geçer memleket olduğu düşünülerek oradan mütehassıs getirtilmesi uygun görüldü.

Bir noktayı unutmıyalım: Yeniçerilerin ilgisiyle birlikte İstanbul'da *mehterhane* kaldırıldığı halde, diğer bir takım şehirler bu kadar çabuk davranamamışlar, meselâ Bükreşin mehterhanesi takriben on sene kadar daha nöbetlerini vurmakta devam etmişti.

\*  
\*  
\*

## Bir istitrat ve bir mukayese :

Musiki hareketimizde yeni baş gösteren cereyan münasebetile birkaç müvazî tarihi hatırlatalım: yeniçeri ocağının kaldırılması tarihi 15 haziran 1826 dır. Sultan Mahmut 1839 da öldüğü gibi, *Tanzimatı hayriye* de aynı yılın 3 teşrinievvelinde ilân olundu. Bu sıralarda Avrupada Beethoven 1827 de öldü, Schubert 1828 de gözlerini hayata kapadı; yeni musiki tarihinin romantizm devresi henüz açılmıştı ... Romantizm hareketini ilk olarak operada tecrübe eden Weber 1826 da gözlerini kapadı. Fakat bütün bu yeniliklerden uzunca seneler için yalnız birkaç pek büyük Avrupa merkezinin haberdar kaldığı da unutulmasın. Meselâ, Habeneck, Parisin musiki zevkini *İtalyanizm* illetinden kurtarmak, Haydn, Mozart ve Beethoven senfonilerinin ilk ciddi icralarına başlamak üzere ancak 1830 da «Konservatuar konserleri» ni açmıştı: halk önce böyle şeyleri kavrayamadı, yavaş yavaş küçük bir zümre tutundu. Fransız Berlioz eserleriyle alman romantikleri zümresine karıştığı gibi, kalemile de italyanizm basitliğine karşı çetin bir mücadeleye koyulmuştu. Onun sanatının hayranlarından kalan büyük keman virtüözu Paganini 1830 da öldü. Almanya da aynı senelerde Mendelssohn çalışıyor, Bach'ı tanıtmaya uğraşıyordu. Schumann meşhür «Musiki Mecmuası» nı Bach, Beethoven, Weber, Schubert musikilerini müdafaa maksadiyle 1834 te çıkarmaya başlamıştı. Wagner henüz genç bir talebe idi. Ruslardan Glinka da öyle... Rus beşleri henüz ya doğmamışlardı, yahut ta çocuk yaşlarında idiler. Diğer genç musiki mekteplerinin muhitleri bile henüz tam bir gerilik içinde bulunuyordu...

İşte İstanbul sarayı bu kadar erkenden olmak üzere italyanizm modasına yol açmıştır. Takip fikriyle hareket ve sebat edilseydi böyle bir devre çeyrek asırda aşılabılır, küçük bir musiki eliti teşekkül ederek Paristen pek az bir fasıla ile senfonik sanata doğru o zümrenin zevki tekemmül etmiş olurdu. Halbuki, Abdülaziz - göreceğimiz veçhile - italyanizm cereyanının zümre kazanmasına bile sarayda mani olmuştur. Getirtilen italyan işbaşı mayestroların kafa seviyeleri böyle bir rehberliğe müsait olmadığı gibi, bin bir içtimai engeller de birbirini takip etti: hele kadının tesettürü gibi bir iki engel zaten ilk adımları kösteklemişti. Sonra da, bambaşka bir musiki kültürüne çabuk intibaktaki ilk sarsıcı çetinliği bir düşünün... Avrupalı ve modern anlamdaki umumî halk irfanı geri idi, bu yolda ananevî bir hazırlık yoktu...



# G. Donizetti Paşa

Sard elçiliğini ifa eden marki Groppalo Türkiyeden bir maestro istenildiği meselesini Türiino'ya yazarak İtalyayı şereflendirebilecek liyakatta bir kimsenin gönderilmesini istedi. Mayestro Donizetti'nin büyük kardeşi olan Giuseppe Donizetti uygun görüldü ve şu ünvan ile İstanbulla gönderildi: « Osmanlı İmperatorluğu muzikalarının umum mürebbisi » (7 ikinciteşrin 1827 tarihli nezaret telgrafı). Giuseppe ile kardeşi mayestro Gaetan'ın ikisi de Lombardiya'nın Bergam kasabasında doğmuşlardır, ikisi de memleketlerinin şerefini yükseltmişlerdir.

Giuseppe Donizetti 6 ikinciteşrin 1788 de doğdu (1). Anababası Lombardiya'nın bir ihtisas san'atı olan dokumacılık işine girmesini istedilerse de, Donizetti tercihen musiki ile uğraşmağa başlayarak ilk bilgileri amucası Karini isimli bir zattan aldı. Bununlaberaber Bergam'daki « *Pia Scuola di Musica* » ya giremedi, çünkü girmek için müracaatta bulunduğu zaman yaşı nizamnamedeki haddi aşmış bulunuyordu. Gaetano'nun da profesörü olmuş olan meşhur Mayr kendisinde iyi bir istidat gördü, muvaffakiyetli bir netice temin etmiş olan beş on ders - geniş aralıklarla olmak üzere - verdi. 20 yaşında (1808) 7 inci İtalyan alayına (Piemonte'de) asker yazıldı, Avusturyaya karşı harbetti. 1809 da harp bittiği için 1810 da İspanyaya doğru yola çıktı.

*Castelnaudary* (Fransa) ya gelince hastalandı, bu şehrin askeri hastahanesine girmeye mecbur kaldı. İyileşir iyileşmez İspanyadaki alayına katıldı; orada 1811-1812-1813 de harbetti. Saragossa hücumunda bulundu: burada, Piemonteli alaylar (« Sarı

---

(1) G. Donizetti'nin biyografisi muhtelif Avrupa kitaplarında çeşit yanlışlarla çıktı, bizde de mübhem bir iki fıkra yazdılar. Fâtis ve büyük Larousse, doğum tarihini 1797; halbuki almanca Mendel musiki kamusu 1802 olarak göstermişlerdir. Sonra, kimisi italyan opera kompozitörünün büyük kardeşi, kimisi küçüğü diye yazdılar. İstanbulla geliş tarihini de 1831 yazmak hususunda sözleşmiş gibi görünüyolar. Paşa henüz hayatta iken *askeri muzikalar* kitabını çıkaran Kastner de, « şimdiki sultanın muzika idaresi birkaç yıldır meşhur italyan kompozitörü maestro Donizetti'nin *akrabasından* birine emniyet edilmiş olup bu muzika onun himmetleriyle diğer Avrupa devletlerindeki askeri muzikalar tertibatında umumiyetle takip edilen sisteme göre teşkil olunmuştur » (1848) diyerek iki Donizetti'nin kardeşliğini bile şüpheye düşürmüştü. Tenakuzların hepsi yanlış olup, her şeyin en doğrusu mayestro hakkında hususî bir italyanca tetkik halinde yazılmış ve fransızca tercemesi 1911 de Beyoğlunda bastırılmıştı; biz de bu risaleyi esas tuttuk. Esasen, Gaetano da, 1843 de İtalyadan İstanbuldaki mayestroya yazdığı bir mektupta kardeşim diye hitapla, « İstanbulda tanınmak isteyen meşhur bir piyanisti tavsiye ediyor ». (Bu mektup, Almanyanın *Henning Oppermann Basel* eski kitaplar evinde satılıktı: 1929, Heft 3/4 tarihli katalogunun 1493 numerosunda kayıtlı görüyoruz).

cakettiler» ), Saragossa'nın alınmasında elbirliği ettikleri halde, yegâne muzaffer sıfatıyla şehre giren fransız alaylarının geçit resminde hazır bulunmakla iktifaya mecbur tutulmuşlardı.

İtalyan ordusu dağıtılınca o da memleketine döndü ve iki ay sonra Cenevreye gitti; orada Elbe Adası Taburunun muzikasına girmek üzere dilekçe vererek arzusuna kavuştu: böylece Porto-Ferraio'ya vardı; 1 nci Napoleon orada Büyük Devletlerin nezareti altında menfi bulunuyordu.

Giuseppe Donizetti 12 şubat 1815 de bu şehirde Angela Tondi ile evlendi. Birkaç gün sonra da, yani Napoleon Adayı terkedince, İmperatoru Fransaya sevk eden aynı «Brik» ile ve onun maiyetinde olarak denize açıldı.

Waterloo hâdisesi müstesna olmak üzere «yüz gün»ün bütün silâhlı hâdiselerinde yer aldı.

Pariste, Tuileries karşısındaki « Yeğitler kışlası » na yerleştirilmişti ( Caserne des Braves ).

1 mayıs 1815 de fransız hizmetinden ayrılarak İtalyaya döndü, « Reggimento Provinciale di Casale » alayının muzika direktörü olmak için Sardunya ordusuna müracaatta bulundu, bu alayla Novara muharebesine iştirak etti.

Mezkûr ( Casale ) alayı Kanunu esai tarafını iltizam sebebile dağılınca ( 1821 ). «Kazal Livasi» nın birinci alayına yazıldı, İstanbula gönderilmek üzere tayini vuku buluncıya kadar bu alayın askerî muzikasını idare etti.

Devletin yelkenli bir gemisine binerek, hayli uzun ve zahmetli bir yolculuktan sonra 1828 de İstanbula vasil oldu ( 17 eylül ).

Kendisini davet etmiş olan Sultan Mahmut uzun zamandır intizarda idi: huzura kabulde o kadar isticaf ediyordu ki, Sardunya elçiliğinin birinci tercümanı Mr de Soummerer daha geldiği gün kendisini saraya götürüp Padişaha takdime mecbur kaldı.

Kardeşi Gaetano, 1843 te Viyana sarayının muzika üstatlığını yaparken, Giuseppe de İstanbul sarayında aynı mevki ve vazifede çalışıyordu. Saraya gelir gelmez kendisine paşalık rütbesi verildiğini ihsas eden şeyler sonradan yazıldıysa da tahmin yanlıştır. Lütfi tarihinde de yazılmış olduğu gibi saray muzika muallimi Donizet beye ( bu, Lütfinin imlâsıdır ) ta Abdülmecit devrinin hicri 1268 ( 1850 ) tevcihatında miralaylık tevcih edildiği zikrolunuyor ki bu doğrudur, çünkü kardeşinin göndermiş olduğu 1843 tarihli mektubun adresi « *A monsieur Joseph Donizetti, colonel de la Garde impériale, Pera de Cons-ple* » dir. (1)

---

(1) Bay Süleyman Kâni, hatıralarında, «Aşağıda bahsedeceğimiz saray İtalyan trupu tenoru Bay Alfred Stravulo ise bu miralay Donizettinin meşhur Donizettinin kardeşi değil, kardeşinin oğlu olduğunu ve ihtiyarlayınca çekilip İtalyaya giderek orada öldüğünü bana ifade etmiştir.» ( *Saray ve Babıâlinin içyüzü*, Akşam, 2 ikinciteşrin 1935) diyorsa da, bu da, Jozef Donizettinin İstanbula gelir gelmez paşalık rütbesi aldığı zannından ileri gelme bir yanlışlık olacaktır. Burada galiba Jozefin oğlu hatırlanmıştır. Hem, Giuseppe İstanbulda öldü...



Donizetti, 1829 da «*Mahmudiye*» marşını yazarak Sultan Mahmuda takdim etti; o tarihte henüz dört beş aylık kıdemleri olan talebelerine çaldırdı. Hâdise, hem öğretmenin az zamanda çok netice aldığını, hem de talebesinin zekâ, gayret ve hüsnüniyetini meydana koydu: apayrı bir san'atın bambaşka metodu talebenin kendi ananevî musiki sistemi ile olan itiyatlarını allak bullak ediyordu. Başlangıç için herhalde pek sıkıntılı bir işi açık alınla başarmağa çabalıyorlardı.

1831 de pırlantalarla süslü «Nişanıiftihar» ile taltif edildi.

Sultan Mahmut ölünce (1839) oğlu Abdülmecit tahta çıktı. Bu münasebetle Donizetti «*Mecidiye*» marşını besteledi, padişaha ithaf etti. Padişah ta memnuniyetini göstermiş olmak üzere ona kendi eliyle muhteşem bir altın tabaka verdi; üstünde pırlantalardan bir tura vardı.

Donizetti İstanbula geldiği zaman Abdülmecit henüz altı yaşında idi. Çocukluğundanberi onu tanıyor, hemen her gün yanına sokulabiliyordu; çünkü Donizetti sıksık saraya ders vermeğe giderdi. Padişah olduktan sonra da Donizetti ile pek samimî kaldı; kendisile ahabca konuşmak hoşuna gidiyor, ihsanlarda bulunmaktan zevk alıyordu. Sonradan torunlarının anlatmış oldukları veçhile Donizettinin karısı bir gün harem dairesine misafirliğe gitmiş: çıkarken, bir haremağası, omuzlarına fevkalâde değerde bir Hint şalı koyuvermiş. Bunu yazan muharrir diyor ki: «bu nükte hem ihtişamı, hem de Şark misafirperverliğindeki inceliği tersim etmektedir.» O kadar çok hediyeler, değerli hatıralar verildi.. Fakat Jozef, 1844 tenberi sinir bubranlarına tutulan kardeşinin ağır krizlerini haber alarak müteessirdi: nihayet onu büsbütün ve vakıtsız kaybetti (8 nisan 1848).

Rütbesini Abdülmecit miralaylıktan livalığa yükseltti ise de bu terfie dair henüz resmî bir kayıt bulunamamıştır. Avrupada hakkında yazılmış olan bütün biyografi notlarında ele aldığı çetin işi az zamanda iyi bir yola koyduğundan bahsedilir. Bir iki mektubu neşredilmiştir ki bunları ilerde naklettik. Tepebaşında, Asmalımescitteki kârgir ve şatafatlı konağında otururdu; atı, arabası, herşeyi mükellefti. Bu evi on yıl öncelere kadar 41 numara ile duruyordu; bir ermenice gazetenin idaresi idi; gezmiştim. Fakat şimdi yerinde başka yapılar yükselmiş.

Donizetti Paşa ilk nümunelik saray muzikasını ve saray orkestrasını yetiştirmekle kalmadı, Harem tarafında da dersler verdi. Muzikanın efradı çoğaldıkca ilk yetişenlerin fazlaları yeni bandalara usta tayin olunuyordu.

Fransa hükûmeti de hizmetlerine mükâfaten kendisine *Légion d'Honneur* nişanı vermişti.

I nci Napoleon zamanında Elbe Adası Taburunda hizmet etmiş olduğunu söylemiştik. Bu münasebetle bir tahsisat hakkı kazandı. Tahsisatın kıymetlendirilmesi hususunda Fransa hükûmetine vermiş olduğu muhtıranın kopyesi evrakı arasında bulunmuştur; sureti şudur:

*İstanbul, 2 eylül 1853*

## *Muhtıra*

«Bergamlı Giuseppe Donizetti. Lomtardıya. Osmanlı muhafız alayında,  
«fahri miralay ve saltanatın bütün askeri muzikaları direktörü:

«İmperator İnci Napoleon'un vasiyetnamesi ahkâmının icrasına müte  
«allik meseleleri halle memur komisyonun raporu mucibince (ki bu rapor,  
«son 14 ağustos tarihli *Moniteur Français* de neşredilmiştir) İmperator  
«İnci Napoleon tarafından Elbe Adası taburuna bırakılan 300,000 franklık  
«hibeye iştirâkte hakkı olduğunu zanneder, çünkü mumaileyh Giuseppe  
«Donizetti mezkûr *Elbe Adası İmperator muhafız taburunda* bulunmak  
«şerefiyle mübahi olmuştur...

1811 de ikamet etmiş olduğunu anlattığımız *Castelnaudary* hastahanesine  
devredilmesi kaydıyle bu tahsisattan nasıl vazgeçtiğini bilmek de dikkate şayan  
olacaktır.

Devrin başvezirine hitaben yazılı vesikanın tercemesi şudur :

*İstanbul, 22 ikinciteşrin 1854*

## *Ariza*

*Ahmet Fethi Paşa hazretlerine*

«Şanlı ve muzaffer hükümdarımızın âlicenaplıkları sayesinde pek  
«rahat bir vaziyette bulunduğumdan, Elbe Adası taburu namına İmperator  
İnci Napoleon tarafından bırakılan hibeden kendime ait hisseyi 1811 de  
«içinde hasta yatmış olduğum *Castelnaudery (Aude)* hastahanesine  
«terk ediyorum.

«İmperator III üncü Napoleon hazretlerince Biarritz'de ısdar buyurulan  
«5 ağustos 1854 tarihli buyurultu mucibince açık krediye icabet hakkımı  
«tabakkuk ettirecek evrakı *Légion d'Honneur* şövalyelik beratı ile taltif  
«edilmekliğim münasebetile Fransaya göndermeğe mecbur kalmış oldu-  
«ğumdan....

*Bendeleri*

*(İmza)*

*G. Donizetti*



Giuseppe Donizetti Paşa İstanbulda 12 şubat 1856 da ölmüştür. Rütbesindeki kimselere lâyük askerî tazimat yapıldı. Sultan, kayıptan ziyadesile teessür duymuştu. Müzikai Hümayunu cenaze âlayına gönderdi. Padişah, böylece, talebeleri tarafından, hem de duyularını ifade etmek üzere bizzat öğretmiş olduğu nağmelerle üstadın son defa selâmlanmasını istemişti.

Askerî musiki olarak bir çok parçalar yazdı. «*Sultan Mahmut Marşı*», Cezayir marşları, hep Milâno'da «*Ricordi*» matbaasında basıldı ; *Kanzoni*'leri ve piyano için bir takım küçük parçaları da orada çıkmıştır. Bazı yazıları ise Floranza'da basıldı. Basılamayan küçük yazıları da kalmıştı.

Hayatta iken bizzat getirtmiş olduğu Guatelli kendisine halef oldu. Onu da İspanyol D'Aranda Paşa istihlâf ettiğini göreceğiz.

Locosif tarafından yapılan bir resmi bir kerre kendisi hayatta iken kartpostal halinde, bir kerrede bu defa Ankara C.B.Bandasının şefliği tarafından yine kartpostal halinde teksir edildi. Ben bu notları almış olduğum kitaptaki suretinden resmi iktibas ettim. Esasen mevcut tek poz resmi hep budur.

## Donizetti ilk takımı nasıl yetiştirdi

Mehterhanelerin Tanzimata takaddüm eden son melez şeklinde bile nota kullanılmamış olduğunu söylemeğe hacet yok : meşkedilen bütün havalar ustadan çırağa kulaktan devrolunurdu. Bununlabeleder, Donizetti, yetiştirmesi için kendisine teslim edilen gençlerin hep edvar musikisine aşına olduklarını ve Hamparsom notası denilen (İstanbul ermeni kliselerine mahsus bir nevi *nömlü ve çizgisiz kâğıda yazılabilen* nota usulünden alınma fikirlere göre icad olunmuş) musiki yazısını bildiklerini görmüştü. İşte gençlere kolaylıkla Avrupa notasını öğretebilmek için peşin kendisi bu Hamparsom notasını öğrenmeğe lüzum gördü, esaslarını anladı, ve bir kâğıt üzerine evvelâ sırasıyle Hamparsom not işaretlerini, her birinin yanına alaturkadaki perde ismini, bunların karşısına da Avrupa notasındaki not isimlerini yazdı, böylece bütün perdeleri - karşılaştıran üç sıralı bir cedvel halinde - lâtin harflerile ve kendisi için tesbit etti, hepsini ezberledi: işte bu bilgi yordamıyla talebesine porteyi, notaları ve gamları öğretebildi. Hamparsom notasını sağdan sola okumağa alışmış talebelere yeni notayı soldan sağa deşifre ettirebilmek işinde bir miktar güçlük çektiği kolay anlaşılır. İşte italyan ustasının esas pratik metodu bu oldu.





Donizetti ister istemez kırbacı eline bile almadı. Zaten nazik mizaçlı bir zattı; tatlı muameleleriyle talebesinin bir kat daha gönlünü kazandı, kendisini hepsi seviyordu, bu sıcak ve aziz duyguyu sonraları da kalplerinde sakladılar; o kadar ki, ölümünden yıllarca sonra, eski talebelerinden olan ve artık bandonun başında «usta»lık eden biri İstanbul'da Paşanın Giuseppe Donizetti ve Gaetan Donizetti adında iki torunu bulunduğunu haber almış (1), bundan ziyadesiyle memnun olmuş, kendilerini görmek arzusunu izhar etmişti; temenniye cevap veren büyüğü Jozef, Muzikai Hümayunun yerleşmiş bulunduğu Taşkışlaya 1882 yılında bir gün tam meşk saatinde gitmiş, zabitle hem tanışmış, hem de muzikayı dinlemişti. (Aralarındaki bir muhavere daha sonra bahsedeceğiz).

## “Enderunu Hümayun,, ağalarından tertip olunan ilk muzika :

Atâ tarihinde ilk Donizetti talebelerinin tam bir listesini bularak memnun oluyoruz: «Bu aralık Enderun Darüssuade ağalarından bir *banda* (muzika) tertip olunup bunlara ağalardan Nokta Mehmet Efendi birinci ve Halil Efendi, Osman Efendi ve kilerden Edib Ağa ve Hasan Hoca ikinci derecelerde zabıt tayinine, işbu tam *banda* (2) bir takım muzikayı mükemmelen talim etmek üzere tebaai ecnebiyeden Müsyü Mangel ve muahharan Sinyor Donizet usta tayin olunduktan sonra, süvari borozanı (3) Vaybelim Ahmet Ağa ve tranpeteci Ahmet Ustaya hacet kalmamış ve ol vakit bu muzikaya dahil olanlardan Halil Efendi miralaylığa, Yesari zade Necib Paşa ferikliğe, ve Osman Paşa livalığa, ve kaymakam rikâbı hümayun Rüştü Paşa biraderzadesi Atıf bey kaymakamlığa, velhaletühazihi berhayat olan İbrahim Paşa livalığa kadar irtika ederek, bu gûruha dahil olan biraderim Halil Edib Bey, ve Aynî zade Kemal Galib Efendi, ve Rifat Bey biraderi Şemsi Bey, ve Merkez zade Nuri Bey, ve bursalı Ferhat Ağa, ve müşarünileyh Rüştü Paşa biraderzadesi İskender Bey, terki hizmetle, mumaileyh Edib Ağa ve Yusuf Bey ve Rasih Bey ve Hasan Hoca ve Halil Efendi ve biraderim Halil Bey ve Galib Efendi ve Şemsi Bey ve Muhtar Ağa ve Hüsrev Ağa ve Ferhat Ağa ve Osman Paşa muahharen terki dağdağai nagamat ve hava, ve âzimi sürudgâhi âlemi heba olmuşlardır.» (1875) (4).

(1) Sonradan Pariste oturdular. Ellerindeki kıymetli aile vesikaları şüphe yok ki yine ailededir. Rauf Yekta merhum, bir tanesinin kendisini görmeğe geldiğini ve Donizetti Paşaya ait bir iki parça hatıra hediye ettiğini bana anlatmıştı.

(2) *Banda* sözü böylece türkçeye girdiyse de, sonradan tercihan *banda* denir ve yazılır olmuştur!

(3) Onyedinci asırdanberi Türkiyede düz borulara Avrupadaki gibi ve doğru olarak *trompette* denilmiş olduğunu görmüştük. Sonradan nasıl olup ta bunun yerine *borazan* tabirinin geçtiği ve *fransızçada* «tanbur» denilen şeye bizde *tranpete* adının devredildiği anlaşılamaz!

(4) Tıyyarzade Ahmet Atâ, *Tarihi Atâ*, (cilt 3, hicri 1293, s. 110 ).

## İtalyadan getirtilen ilk sazlar :

Donizetti Türkiye'ye İtalyan mamulâtından ve bilhassa Pelitti Evinin yaptıklarından çalgılar getirtti. Milânoda bulunan bu fabrikaya, bazan, Türk teamülüne bilhassa uygun gelecek şekilde yapılması matlup çalgılar hakkında izahat veriyordu. Böylece, meselâ, «*kapel kinez*» (Chapeaux - chinois) ların tepesine konulması mutad «Güneş» yerine «Hilâl» koydurttu; çünkü güneş ekseriya etrafı şualarla çevrili bir insan çehresi halinde gösterilip, bu ise o zamanların müslümanlarınca makbul görülemezdi, herhangi bir insan tasviri iyi karşılanmazdı.

Osmanlı ordusunun alaylarına mahsus banda muzikalarda ve fanfarlarda kullanılacak çalgıların ısmarlanmasına ait olarak Donizetti'nin Pelitti'ye gönderdiği bir yığın mektuplardan ancak bir ikisi neşredildi.

Mektupların birindeki şu fıkralarda hem üstadın şen mizacı beliriyor, hem de -vatanından uzakta yaşamağa mecbur kalmış kimselerin çok defa başına geldiği gibita içten sevmekte devam ettiği ve asıl doğduğu şehre ait hatıralarına kendisini yakın hissettirecek hususî bir yemekle arasıra sofrasını süslenmiş görmek istediği okunuyor :

«*Bay G. Pelitti'ye*

Milâno

«*Istanbul, 30 ikinciteşrin 1854*».

«*29 ağustos, 1 eylül ve 22 ilkteşrin tarihli mektuplarınızı hep zamanında aldım...*

«*Şimdi şunları ısmarlıyorum: No: 400 do kleron 3 tonlu, 2 puntini, 2 halka ve bocchino;*

«*10 mi b büglü D kemerli.*

«*Aletlerin hep aynı modelde ve revactaki şekilde olmasına ihtimamla dikkat ediniz, ve beyhude masraflardan sakınılmış olmak üzere hepisini yalnız altı sandık halinde göndermiye çalışınız.*

«*İçine ister istemez daha az alet koyacağınız birinci sandıkla bana şunları da göndermenizi rica edeceğim:*

No. 1 *Stracchino di Gorgonzola.*

» 4 » *di Milano.*

» 6 *Salsicciotti* } *da far cuocere.*

» 4 *Codeghini*

» 8 *Gervellati*





GIUSEPPE DONİZETTİ PAŞA  
(Türk muzikasının ilk italyan ustası)



«Aletleri bozmamaları için bu maddeleri ihtimamla sarar sarmalarsınız. Geçen seneki gibi yaparsanız hiç bir şeycik olmaz».

«İlişik olarak 4,500 franklık bir poliçe gönderiyorum, 27 ikinciteşrin tarihiyle, 3 aylık için, M. Pierre'den M. Albini'nin emrine olarak... ve mahsus selâm ederim.» (1)

### ilk ordu bandaları:

Kırk yaşında İstanbula gelerek tamam 28 yıl hiç bir yere ayrılmadan memleketimizdeki *Avrupa musikisini öğrenmek* merakına iyi ve tedbirli bir öğretici ustalığıyla yardım eden Jozef Donizettinin buraya kadar anlattığımız çalışmaları, emeklerinin «ilk türk bandalarını yetiştirmek» cep'esini aydınlatıyor; böyle bir başlangıcı açık görüyoruz, talebelerinin de iyi çalıştıklarını farkediyoruz.

Ordu muzikacılığı yolunda ilk ve imkân dairesinde yükselmiş türk musikicilerinin — birinci nesil olmak dolayısıyla — doğrudan doğruya Donizetti paşanın talebelerinden yetiştiği pek tabiidir. Nettekim, zamanın gazetesi (Ceridei havadis) den çıkardığım şu iki havadis, içlerinden taltif ve terfi edilenleri anıyor :

«Muzikai hümayun miralayı izzetlü Osman Beye nişanı âlii osmaninin dördüncü, yine muzikai hümayun binbaşı rif'atlı Atif Beye mecdiye nişanı zışanının üçüncü, yine muzikai hümayun kolağalarından Mehmet Efendiler ile Mahmut Efendiye mecdiye nişanı âlisisinin üçüncü rütbelerinden birer kıtası ihsan buyurulmuştur.» [2]

Çeşitli merasime muhtelif bandalar iştirâk ediyordu :

(Ruzi fiuz behçet bruzdan dolayı) tertib olunan şenliklerde «Suvareye med'u bulunan zevat saat bir buçuk raddelerinde peyderpey bilvüsul *muzikai hümayun* ile asakiri nizamiyei şöhane muzikaları icrayı ahenk ve sürud ederek...» [3]

Ve nihayet ordu muzikalarının yeniden ıslahına karar veriliyor :

Ş«Orduyu hümayunlar muzikalarının ıslah ahvali hazırası için küşadı mukarrer olan mektep heyetinin tertip ve tanzimile bir nezareti daime altında bulundurulması fevaidi mucip olduğundan ve fenni musikide malûmat ve mahareti müsellemler bulunan saadetlü Yusuf bey efendinin uhdesine müceddeden mirilivahlık rütbesi tevcihiyle umum muzikalar nezaretine memur ve tayini hususuna iradei seniyei cenabı melûkâne şerefsunuh ve sudur buyrularak icabı icra kılınmıştır.» [4]

[1] Gerek bu mektubu, gerekse Donizetti'ye ait olarak buraya kadar verilen malûmatın bir kısmını önce bir italyan gazetesinde çıktıktan sonra fransızca tercemesi İstanbulda neşredilen şu kitaptan aldım: A. Bacolla, *La musique en Turquie et quelques traits biographiques sur Giuseppe Donizetti Pacha* (tr. fr. par G. D. ; 1911). Aşlı; Türino, «Piemonte» haftalık gazetesi, 1 haziran 1911.

[2] *Ceridei havadis*, 1280 cemaziyelevvel 5. (No. 1163).

[3] *Ceridei havadis*, sene 1281 muharrem 21.

[4] *Ceridei havadis*, 3 rabiyülâhır 1281, (No. 1209).



Ş «Umum muzikai hümayunlar nazırı saadetlü Yusuf beyefendi bu keré üçüncü mabeynci ve binbaşî rüfatlı Salih efendi nezareti mezkûreye tayin buyurulmuştur.» [1]

1863 yılında, yani Abdülaziz devrinin (1861-1876) başlangıçlarında verilmiş olan bu karar ve bir ordu muzika mektebinin açılmış olması keyfiyeti o zaman için pek dikkate şayandır : çünkü, muzikaların hali henüz diğer büyük devletlerin bazı- larında da pek zavallı bir halde idi : meselâ, İngiliz muharrirlerinin itiraflarına göre o tarihten henüz bir kaç yıl önce, yani 1854-55 Kırım harbi zamanında İngiliz ordusu asker muzikaları bakımından fransız ordusundan kayde şayan bir derecede geri idi. Yirmide üç veya dört alayın ancak banda denebilecek birer takımı vardı. Hattâ Üsküdar'da yapılan bir geçid resminde takımlar İngiliz millî ünü olan *God save the queen*'i hem başka başka tertiplerden, hem de ayrı ayrı tonlarda çalmağa başlamışlardı ; «teessüfü mucip» halden «pek canı sıkılan» iki muzika şefi, Joh Smith ile Schallehn vaziyeti düzeltmenin çaresini bulmağa karar vererek Kembridj dükasını ikna ettiler : onun müessir yardımları sayesinde 1857 de — yani bizim ilk ordu muzikaları okulumuzun kurulmasından altı yıl önce — «Midl Seks» in küçük bir yerinde münhasıran askeri mahiyette bir musiki okulu açabildirler.

(Ceridei Havadis) in yukarıki havadislerinde bahsi geçen asker muzikacılarından birikisinin adını Atâ tarihinin listesinde de az evvel gördük (S. 104).

Çok sonradan hassa müşiri Rauf paşa tarafından Ahırkapıda bir musiki mektebi daha açıldı ise de, lüzumsuz dedikodular yüzünden kapatıldı. Sonradan «fanfar musiki mektebi» diye bir mektep açıldı. 31 Mart hadisesinden sonra dağılan Top- hane, Tersane, Ertuğrul alayı ve piyade dördüncü alayı muzikaları gibi iyi yetişmiş takımlardan ilerde bahsetmek üzerine yine ilk Abdülmecid devresinin saraydaki çalışmalarına dönüyoruz.

Büyük Avrupa memleketlerinde orkestranın tabii ve tedrici tekâmülü biraz da asker bandosunun büyük orkestraya zaman zaman tesiri şeklinde olmuştur : bu, fen- nen adeta bir zaruretti. Bizde de öyle oldu : Donizetti, bandodan salon orkestrasına oradan da büyük orkestraya geçmek üzere çalışmağa koyuldu. Sonra, yine her yerde olduğu gibi bizde de artistik musikiye yol açan *dilettantism* devresinin himayeci ocağı saray oldu : garpte *mecâne* denilen ilk musiki hâimleri bir iki padişah oldu. Fakat bizim saraydaki ilk işler adeta biraz da Donizettinin şahsı ile kaim olmuştur. o ölünce hareket te gevşedi : Abdülaziz zamanında, Avrupaî musiki asker yürüyü- şüne ve merasimin tantanasına yarayan bir süsten ibaret kaldı ; asker muzikalarına inhisar etti. Halbuki, Donizetti, sarayın içerisinde temerküz eden bir Avrupa musi- kisini sevenler zümresinin saray dışındaki halk arasına doğru genişlemesini gözeten Avrupaî bir program kurmuştu : bunu, yapılan işlerin mahiyetindeki manadan çok iyi seziyoruz.

[1] *Ceridei havadis*, 11 cemaziyelevvel 1281, (No. 13).

# Sarayda yeni musiki

Donizetti sarayda verdiği derslerde talebelerine italyanca şarkı söylemeği öğretmeğe bile çalışıyor, böylece Türkiye'ye - notalarla birlikte - Dante'nin dilini de büsbütün müzikleşmiş şiirlerle tanıtmak istiyordu. Bergam'daki Maestro Dolci'ye, 1846 ikincikânununda şunları yazıyor :

«Pek aziz dostum,

«Lise'de icra edilmiş olan şu küçük operetlerin partiyonları var mı, yok mu, bilmek isterim :

- 1 «*La prova dell'accademia finale*»,
- 2 «*Il piccolo Compositore di Musica*»,
- 3 «*Il piccoli virtuosi ambulanti*»,
- 4 «*Il Giovedì - grasso*»,
- 5 «*Un buon cuore scusa molti difetti*»,

«ve birer kopyaları elde edilip edilemeyeceğini..

«*Türk* talebelerimin *italyanca* şarkı söylediklerini oğlum belki size «anlatmıştır. Sultan birkaç operet görmek istiyordu ama kime baş vurmağ lâzımgeldiğini hakikaten bilemiyorum. Yukarıki parçaların işimi halledeceklerini sanıyorum.» [1]

Mektup pek dikkate şayandır ; çünkü, yazıldığı tarih gözönünde tutulursa ordu musikisi haricindeki gençleri Avrupa müziğinde terbiye etmek ve san'atı güzide bir zümre arasında hakkıyla yaymak işinde Donizetti'nin pek esaslı bir noktadan çalışmağa başlamış olduğunu anlarız : ses müziğine esaslı bir yer ayırıp belki operete geçmek istiyordu ; o asra göre hoş bir hareket.. Bizde dinî koral âdeti mevcut olmadığına göre, ses ve koro merakı bari sarayda tutunsaydı da oradan saraylılar vasıtasıyla moda halinde şehir halkı arasına doğru yayılısaydı ne iyi olurdu : ilk zamanlarda ve Donizetti'nin dediğimiz gayretlerle böyle bir iyi başlangıç galiba tutunur gibi de olmuş. Meselâ Abdülmecit sarayındaki hatıralarını yazan Dr. Şpitzer kalabalık bir alay halinde yapılan kamplı bir gezintiyi anlatırken, «mayısın yedinci

[1] Bu mektubun tamamı, vaktile, Paris operasının kütüphanecisi bulunmuş olan C. Malherbe, de imiş.



günü, güzel bir ilkbahar sabahı kabilemiz yola çıktı. Kafilenin önünde ve arkasında iki mızraklı alayı, müteaddit muzika takımları geliyordu...» ; ilk konaklama ihtisasları sırasında : « Padişahın çadırından işidilen opera parçaları, şarkı sesleri, hattâ bir *Marseillaise*..» (1) diyor (1850). Bayan Leylâ da, bana, Abdülmecidin son senelerinde sarayda ses musikisi heveskârları görüldüğünü, fakat bu taklidi şeylerin esaslı bir şekil alamadığını anlatmıştı. Hatıralarında da aynı şeyi söylüyor : « Sultanlar musiki ile pek çok uğraşırlardı, fakat şan etüt ederken kendilerine rastgeldiğimi hiç hatırlayamıyorum, hattâ şarkı söylediklerini de pek nadiren işittim. »

Donizetti italyanca şarkıları türkceye çevirtmenin faydalarını takdir edemedi mi, yoksa buna imkân mı bulamadı? Bunları bilemiyorsak ta, terceme işine yol bulunsaydı avrupai ses san'atını yayma yolunda atılan adımlar belki daha o zaman tutunurdu. Böyle bir terceme işi o zamanki Türk edebiyatçılığının imkânlarını muhakkak ki aşan bir güçlükte olacağı ve hele mevcut kulak itiyatlarını çok sarsacak bir yenilik göstereceği muhakkak olmakla beraber, türkçenin musiki dili sıfatile kabiliyeti türkce bilen avrupalılarca Tanzimattan çok evvel takdir edildiği de sabittir.



**Bahçede muzika**

C. Biseo'nun İstanbul'da çizdiği resimlerden (1875)

(1) [ Doktorun. Almanca mektuplarının tercemesi : Ahmet Refik ( Tarihi Osmani Mecmuası, No. 24 ; 1331 ).

# Saray muzika okulu

## Muzika meşkhanesi ve “sıra geçme”:

Operet ve opera için lüzumlu unsurlar ses müziğinden başka *orkestra* ve *ballet* olduğu malumdur. İşte Abdülmecit sarayının muzika meşkhanesinde bunların hepsi bir program mucibince öğretiliyordu. Binaenaleyh, burası - Âli paşanın da demiş olduğu gibi - hakiki bir güzel sanat okulu, bir nevi konservatuar gibi idi.

B. Zati'nin muzikadaki hizmetleri sırasında işittiklerine göre: mehterhane takımının artık nöbet çalması istenilmediği sıralarda, Donzetti'den başka, keman ustası olarak Camaluva, klarnet ustası olarak Tügsüz denilen bir italyan, diğer sazların her biri için de birer italyan getirilmiş; işte ilk saray orkestrası bunların el birlikli dersleri sayesinde kurulabilmişti. Bayan Leylâ, hususî konuşmamızda, orkestrada ecnebiler çalıp çalmadığını hatırlıyamıyacağını bana söylemekle beraber, birkaç italyan öğretmen, bu meydana iyi bir viyolonisti, ve kornet, kontrabas derslerini müştereken öğreten diğer bir italyanı bilhassa hatırladı; isimlerini bilmiyordu: orkestrada deşifraj iyi imiş..

Hatıralarında diyor ki: Çırağan ve Dolmabahçe saraylarında mabeyne yakın dairenin zemin katı meşkhane idi. Ders verenler erkeklerdi. Musikici kalfalar her günlük kıyafetleriyle buraya geliyorlardı; yalnız başlarının üstüne bir yaşmak atıp bunu arkadan toplıyor ve saçlarına iğneliyorlardı; uçları da omuzlarının üstüne veya arkalarına düşüyordu. Dansözler büsbütün açık geliyorlardı; görüldüğüne göre halayıkların başı açık erkeklere görünmelerine müsaade vardı.. Ustaları, ve musikici ve dansöz kızlarla beraber giden, hizmetçi kızları götüren harem ağaları derste daima hazır bulunurlardı.. İşaret edelim ki, padişah haremde olduğu gibi sultanların nezdindeki bütün musikici ve dansöz kızlar da diğer kızlar gibi başka vazifelerle de mükellef idiler: şu halde, saray kızlarından musikiye en fazla istidatlı olanlar seçilerek, bunlar, umumî hizmetlerinden kalan gün ve saatlerde müzik dersine gönderiliyor demektir; iyice yetiştikleri zaman da sultan haremi veya başka sultanların orkestralarından birinde yer alarak fırsat düştükçe çalışıyor, hem de diğer işlerini görüyorlardı Bu şartlar içinde günde kaçır saat saza çalışabilecekleri kolay tahmin olunur.

Erkeklerin çalışmaları o ilk zamanlarda daha bol vakit içinde ve daha sıkı çalışarak geçmiş olacağını tahmin ediyoruz. Bayan Leylâ bu ciheti bilemiyordu, hatırlayabildiği şundan ibaretti: garp musikisi orkestrası ile fanfar (banda) haftada iki defa müzik ekzersizleri ve prova yapıyorlardı; provaya «sıra geçmek» deniyordu.



Cumaları tatildi... Sırageçmek tabiri yerine daha sonra «meşk» sözü kaim oldu. [1]

Dans dersleri için ayrı bir salon vardı. Fakat, *umumî geçme günü (r  p  tition g  n  rale)* ballet heyeti ile orkestra büyük şenliklere mahsus salonda birle  irlerdi.

Garp musikisi nota ile, türk musikisi ise notasız - mutad veçhile kulaktan - gösterilirdi.

«Musiki dersleri verilen salonlara herkes alınmıyordu; sarayın mühim kimse-leri, kapı önlerinde, dışarda durmak suretile dersleri dinliyebiliyorlardı. Bir kalfa yanında musiki derslerine giden küçük sultanlardan biriyle birlikte ben de ekseriya gittim. Yapyalnız gittiğim gibi, diğer küçük kızlarla birlikte bulunduğum da oldu. V  cud  m  ze müsamaha olunuyordu, çünkü ortalığı rahatsız edecek hiçbir gürültü yapmıyorduk. Büyük bir dikkatle   alınanları dinliyor, anlıyabileceklerimizi anlamağ  a çalışıyor, ve derakap tekrarlamak için piyanolara koşuyorduk. — Banda ve orkestra muallimlerinden Necip Paşa ile Kadri beyi tanıyorum. Necip paşanın alafranga ve ala-turka birçok   sarı vardır; pederimle görüşürlerdi, iyi tanırım. Necip paşa sıra gün-leri me  khanede bulunuyordu. Donizetti paşa da, ki maruf italyan bestek  rın kardeşi ve bizzat muktedir bir musikişinastı, ara sıra gelirmiş, tesadüf etmedim.» (Bayan Leylâ)

## Necib Paşa

Leylâ Hanımın burada bahsettiğ  i Necib Paşa, At   tarihindeki listede okunduğ  u veçhile, saray bandasına ilk girenlerden (1828) ve Donizetti'nin en eski ve     p  hesiz değ  erli talebelerindendir. 1875 senelerinde, yani Abdülâziz devrinde rütbesi livalığ  a kadar yükselmiş bulunuyordu. 1876 da Abdülhamidin tahta çıkması münasebetile meşhur «Hamidiye» mar  şını besteledi. Vefatında zengin bir musiki kütüphanesi kaldıg  nı B. Rauf Yekta yazarsa da, hayatı hakkında mal  umat bulunmadıg  nı, ka   senesinde öldüğünün bilinmediğ  ini bana söylemişti. Bayan Leyl  adan alabildiğim mütemmim malûmata göre, Necib Paşa, ortadan y  ksekece boylu, zayıf, sakalsız ve esmer bir zatlı; alafranga eserleri o zamanın modası polka, mazurka nevinden şey-lermiş; bunlar Leylâ Hanımda varmış, fakat yangında yanmış; Necib Paşanın iki kızından biri piyanist olmuş. Ali Rıza Bey saray eğlencelerine ait hatıralarında, «Abd  lmecit alafranga musikiye daha ziyade meyyal idi.. Gerek bando ve orkestra takımları ve gerek tiyatro aktörleri ve canbaz heyetleri pek müterakki idi. Bunların kumandanları *Meşhur Necib Paşanın* himmeti gayrı m  nkirdir. Guattelli Paşa gibi nice ecnebî muallimlerin celbine delâlet etti idi.» diyor (2). Mithat Paşa aleydarlığı

(1) Saray orkestrasında repetisyon manasında olarak kullanılan «prova» tabiri Abdülhamit zama-nında   ıktı.

(2) Ali Rıza, *Saray eğlenceleri*, (Tanin yerine bir müddet için çıkan «Renin» gazetesinde 31ilktegrin 1922).

yüzünden hakkında büyük dedikodular çıktığını, fakat bilhassa bu yüzden Abdülhamitce iltizam olunarak Muzikai Hümayun ferikliğine alındığını göreceğiz.. Necib Paşa bir de nota yazısı icat etti ise de tāmim ve neşrine muvaffak olamamıştı.

\* \* \*

Bayan Leylânın bahsettiği Kadri Beyin müzisyenlik hüviyeti hakkında ise hiç bir yerde tek bir kayıt göremedim.

## Saraylardaki kadın orkestraları :

Bayan Leylâ, sarayın selâmlık merasimine katılmadığı için, erkekler orkestrasının ne hususi konser halinde, ne de operaya refakat ederken çalışını görmemiştir. Fakat büyük ve küçük saraylardaki muhtelif kadın orkestraları hakkında verdiği izahat çok enteresandır: harem hayatının birer neticesi oldukları için benzer toplulukları şüphesiz ki başka hiç bir Avrupa sarayında bulamıyacağız. (1) Türk kızının Avrupa musikisi ile başarılı bir surette uğraşması tarihi için de dikkate şayan bir başlangıç. Avrupalı kadın, toplu müzik sahasında hâlâ koro ve operadaki kendi sesine ait işlerde - geniş ölçüde olarak - ancak yer alabiliyor. Halbuki, İstanbulda, geçen asrın ortalarında yalnız kadınlardan mürekkep bir orkestra, hattâ banda vardı!

Padişah sarayının kız musikişinaslardan mürekkep takımları ve kadın orkestraları çok zarif şeylermiş. Sarayın musikişinas kızları, muhitte daha büyük bir şöhrete malik olan mabeyin orkestrasının erkek musikişinasları derecesinde çalışıyorlarmış.

Vahdettinin doğumunda mabeynihümayun bando takımı bahçede, harem takımı ise bahçe kapısında paravan arkasında münavebe ile çalmışlardı. «Muzikacı beylerin ne dediklerini anlamak için bizi, birkaç çocuğu takımın yanına göndermişlerdi. Beyler, hayretle, *«kadınlar nasıl bu kadar mükemmel çalabilirler? Hemen hemen bizden iyi çalışıyorlar denmeğe lâyık»* dediklerini koşup sazende kalfalara tebşir ettik. Memnun oldular. Padişahın marşından sonra, o vakit İstanbulda pek moda olan *Gillaume Tell* ile *la Traviata*'dan bazı parçalar çaldılar, hakikaten mükemmel idi. Harem orkestrası keza pek mükemmel bir şekilde Türk musikisinden parçalar da çalıyordu. Dinlemeğe doyulamıyordu.

«Bayramın ikinci günü, şehzadeler ve sultan efendiler dairelerde toplanır, konuşur, piyano çalar, pek hoş vakit geçirirler. O akşam haremihümayunda saz olacağı haber verilir. Hanedan azası muhteşem kıyafetlerle hazır bulunurlar. Büyük avizelerden, duvardaki şamdanlardan ve büyük yer şamdanlarından intişar eden hava gazının alevleriyle biraz ısınmış olan müsafir sofası, kış mevsiminde münasip yerlerine konan müteaddit gümüş mangalların inzimamı hararetiyle iyice teshin edilir (soba henüz kullanılmıyordu). Yazın ise pencereler açılır, serinleştirilir, kadınlar gelirler, bu

(1) Yalnız İtalyada kadınlardan mürekkep bir orkestranın varlığını P. Lichtenthal yüz sene evvel çıkardığı musiki sözlüğünde yazmıştır.



sazda küçük sultanlar ve küçük şehzadeler de bulunabilirdi. Büyük şehzadelerin resmî günlerde cemiyet içine çıkmamaları adeti kadimesi devam ediyordu. Sazda davetli zevat toplanınca haremihümayun orkesrra takımı nim resmî al fitilli, koyu lâcivert pantolon, setri, ferahili fesli, altmış kadar kız, orkestra şefi (sersazende) önlerinde gelir, sofanın yan tarafında notalarını notahıklarına kor, dururlar. Muzikanın zabiti olan bu kız elindeki usul ve tavur gösterdiği kısa değneğe işaret verince başlarlar. — Orkestra takımında keman, viyolonsel ve kotrabas çalan kızlar da bando takımında çalanlardır. Bu zeki, müstaid kızların her biri birkaç nevi musiki aletleri ile ibrazı hünere muktedirdirler ; oyun vaktine kadar opera parçaları çalarlar.»

## Harem bandası :

«Harem muzikasının bando takımı, gövez kadife üzerine iki santim genişliğinde yaprak şeklinde sarı sırma ile işlenmiş pantolon, yakası, kolları, etekleri yine öyle işlenmiş, göğsü sırma kordonla, düğmelerle süslü, mütenasip endamlarını gösterir kısaca setri, kısa kesilmiş saçlar üzerine yine o kadifeden kenarları iki sıra işlenmiş kalıplı fesin tepesindeki gümüş üzerine altın yaldızlı ferahinin altından yarısına kadar yayılarak fesin kenarına kadar inmiş tırtıl püsküllü serpuş, parlak rügan potinler giyen *seksen muzikacı kız* o vakit «tambur major» (tan.bour-majeur) (1) denen muzika zabitini takiben meydana çıkar, sofanın yan tarafına geçer, önde klarnet, flüt, birinci borular, ikinci üçüncü sırada büyük borular, trompetler, ziller, davul, nota defterleri notahıkların üstünde, sazları ellerinde takımın iki ucunda da muzika çaldıkça dönderilip şemsiyelerin kenarlarındaki küçücük çingiraklardan hafif su damlaları gibi nazik bir ses çıkaran *Japon şemsiyesi* tesmiye olunan aletin ucunu omuzdan geçirilmiş sırma şeritteki yuvaya koyup iki ellerile tutarak işarete muntazır dururlar (2). Sofanın Padişahın geleceği kapısından büyük teşrifatçı kalfa görününce muzika kumandanı elindeki topuzlu sarı maden kaplama asayı üç parmağı arasında başının üstünde çevirmeğe başlar. Mezkûr kapıdan ikinci hazinedar çıkınca asayı havaya fırlatır «tabii düşürmez, attığı gibi tutar», muzika selâm havasını çalarken Padişah sofaya çıkar, muzika marşı sultaniyi çalar.. (Bayramın birinci günü merasiminden).

## Sultan saraylarındaki bandalar :

Sultan saraylarında da kalfalardan mürekkep birer orkestra yetiştirilmesini Abdülmecit Necib paşaya emretmişti. Muzikai Hümayundaki eenebi öğretmenler az zamanda kabiliyetli muzikacılar ve *dansöz* dedikleri rakkaseler yetiştirdiler. Büyük

(1) Bunu galat olarak *tabur macar* telâffuz edenler de vardı.

(2) Eski mehterhane *Çevkân*'larının mehterhaneden Avrupaya geçtiğini, oradan da, Donizetti'nin hususî surette yaptırtarak İtalyadan getirttiği ayılı şekliyle tekrar Abdülmecit sarayına geldiğini görmüştük. İşte Leylâ hanımın anlattığı *Japon şemsiyesi* budur ; fransızların «Çin şapkası» dediği şey ki 1838 de fransız bandalarından kaldırıldığı sırada bize yeniden mal edildi. Abdülhamit devrindeki adı «Kapel Kinoz» olmuştur..

Seniye sultanın başkâtibi Mustafa Paşazade Hüsnü Paşa ile evlenmesi düğününde cuma günü Padişah Eyüp sarayına gelmişti. Bu muzikacı kalfalar büyük sofada Muzikai Hümayun çalıcılarının üniformasını giyinerek Padişaha böylece erkek kıyafetleriyle güzel parçalar çaldılar, dansözler alafranga danslar yaptılar. Padişah çok memnundu. Hele saray ustası denilen ihtiyar kadını hünkâr huzuruna istemişti; getirdiler: kadın muzikacıları görünce erkek sanarak ben bu heriflerin karşısına çıkamam, günahtır diyor ve kısa fistanlı dansözlere sarayın içini şeytanlar basmış diye bağırıyordu; Padişah bir çok güldü.. (Ali Rıza, bahsı geçen makalesinde).

Bayan Leylâ'nın da sultan muzikalarından birkaç hatırası var, düğün ve şenliklerde çalarlarken dinlemiş. İşte iki müşahedesi :

(Beşik alayı) denilen ve burada tafsili mevzuumuzca hariç kalacak merasimdeki orkestrada takım yeni olmakla beraber diğer havaları güzel çaldıkları halde bu beşik alayında kemanların ahengi bozulmuş, boruların içerleri paslanmış, klarnetler, flavytalar nezleye tutulmuş gibi falso seslerle çaldıkları parça - hazin diyemeyeceğim - soğuk nağmelerle bet bir iniltiden başka bir şeye benzemiyordu. Onu bililtizam o hale koydukları muhtemeldir.

Sultan Mahmudun kızı Adile Sultan nezdinde : saz takımı kalfaları öteki köşadaki kapıdan girip hemen oraya alçak iskemlelere oturdular, notalarını karşılına kodular, başladılar. Dört keman, bir viyolonsel, bir mîskal (musıkar), bir çiter, bir kopsa, bir de klarnet ile zurna arası birşey vardı ne idi bilmem (obua olacak); o zamanın modası İtalyan müziğinden parçalar çaldılar. Birşey çalınırken sazların sedaları birdenbire kesildi, tanımadığım su damıaları gibi tek tek fakat hazin bir sesle düz iki üç nağme işittim; galiba gayri ihtiyari gözlerim açılmış, yerimden kalkmışım. Nağmelerin tekerrüründe kemanilerin okları avuçlarına sıkıştırıp yalnız ikinci parmaklarıyla kirişleri çekmek suretile o hoş sedayı çıkardıklarını gördüm (*pizzicato*). Odadakilerin bana bakışıklarını gördüm; Sultan efendi tebessüm ediyordu; annem, ablam sıkılmışlar, bozulmuşlar. Ben daima sarayın meşkhanelerinden ayrılmadığım halde o sese tesadüf etmemiştim, pek hoşuma gitti. »

Bayan Leylâ hatıralarında, ayrıca, bu gibi küçük takımlar refakatile yapılan nefis balletleri, kızların bir kısmı dam ve bir kısmı kavalye kıyafetleriyle ve her oyun için elbise değiştirerek o zamanın modası *kadril*, *kolilon*, kastanyetli ispanyol oyunlarını, İskoçya ayak oyununu, ve başkaca oyunlar - her biri kendi hususi elbisesi ve asrının kıyafetile olarak - anlatmıştır ki hiç birini iktibasa imkân yok. Bütün bunları, yazanın kendi kaleminden, ve muhite, dekorlara, insanların ruhi haletlerine ait diğer ince tasvirleri arasında okumalıdır ki izahlarının edebî değeri nazarlarda daha iyi tecessüm edebilsin. Biz, sadece müzik takımları hakkında fikir verebilecek esasları aldık. (1)

---

(1) Leylâ Hanım hatıralarını önce Vakıf gazetesinde tefrika etti (1920-1921). Sonra oğlu Bay Dr. Yusuf Razi tarafından yapılan fransızca tercemesi 1925 de Pariste basıldı, mükerrer basımları çıktı; başlığı şudur : *Souvenirs de Leïla hanoum sur Le Harem Impérial* (1925 Paris; chez Calmann-Lévy).



# İstanbulda ilk opera heveskârlığı

## Beyoğlunda opera:

Levantenler arasındaki ilk avrupalı musiki icralarının Galata Lâtin kliselerindeki org ve koro musikileri halinde başladığını, Ermeni ve Rum katolikleri kanaliyle yavaş yavaş öteki hıristiyan cemaatlerinden zenginlerin konaklarına doğru yayıldığını, birer birer az çok taraftar topladığını görmüştük ( bilhassa XIX uncu asır başlarından itibaren); bu ilk hazırlığı takviye eden âmil ve nevi yine Avrupalılar elile Beyoğluna getirildi : *opera*.

Zamanımızdan tam bir asır evvel, yani Abdülmecidin hemen ilk padişahlık senesinde Bosko adlı bir italyan impresario kalabalık bir oyun takımı halinde İstanbul'a geldi. «Beyoğlunda Mekteb-i Tıbbiyei Şahane karşısındaki nevezuhur tiyatroda.. envai ziyenatler ve mülevven perdelerle» her türlü dram, komedi, vodvil ve opera temsilleri vermeğe başladı. Hicri 1257 senesinin 63 numaralı *Ceridei Havadis* gazetesinde bu münasebetle bir makale yazılmıştır; halka tiyatro binası ile temsil nevilerinin tarifleri güzelce anlatıldıktan sonra ilk İstanbul temsillerinin kıymeti tahlil ediliyor ve deniliyor ki:

«Avrupa ahalişi bu misillü lûb ve lehviyatın aşûftesi olduklarına mebnî bu tarafa dahî naklolunan oyuncaklardan bazılarını celbeylemişler ve Beyoğlunda bir mahal tertibile *pantomimayı* güzel oynamışlar ve geçen sene *vodvil* oyununu iyi icra eylemişler olup, hâlâ Bosko tiyatrosunda *opera* oyununu oynamalarile, her nekadar Avrupa gibi takımları tekmiil olmadığına mebnî olkadar letafeti yok ise de yine seyre şayeste olup vararak daha güzel olacağında şüphe yoktur.

«Çünkü Avrupada rakkas erkek ve zenneden dahî bulunup ve pek muteber olup gecede on onbeş bin kuruş aldıkları olmakla o makuleler bu sebeple pek bu taraflara gelmezler. Zira rakkase olanlar pek güzel olagelmekle en sonra pek büyük adamlara varırlar. Yani, beğenip alırlar. Çünkü onlar pakidamendirler. Ve bunlardan başka trajedi ve komedi oyunlarını dahî iyi oynayanlar da rakkase gibi akça kazanırlar. Hususâ şimdi Avrupada İsvaçli bir rakkas kız vardır ki geçen sene beş on bin kese kazandığı söyleniyor.»

Bu temsillere ait italyanca bir piyesin türkçeye çevrilerek basıldığı ve Beyoğlunda Dörtöylağzında kitapçı Dübua'nın dükkânında tanesi altışar kuruşa satılmakta olduğu yine o gazetede haber verildiğine bakılırsa, oyunların rağbet gördüğüne

hükmedebiliriz: halkın yabancı dildeki temsilleri anlayamaması mahzurunun önüne bu tercemelerle geçilmişti. Görülüyor ki Tanzimatın henüz başlangıç senelerinde opera da İstanbul'da yer almıştı (1839). Opera, dil bilmiyenlerce de zevkle dinlenebilirdi.

Gerek erkenden sahne işlerine heves etmiş olan ermeni gençlerinin, gerekse saraydaki genç muzikaçıların bu opera temsillerine devamla istifade ettikleri anlaşıyor: hattâ san'at meraklısı ermeni aileleri nezdinde toplaşarak ermeni kızlarıyla birlikte temsil tecrübeleri yapan, bu toplantıları sarayca merak olunarak bir gün oyun üzerinde yakalanan muzikacı gençlerin hikâyesini bile biliyoruz.

Padişah ve yakınları da bu oyunlara gidiyordu; Ceridei Havadis gazetesinde - Abdülmecidin son senesine ait olarak - şu satırları okuyoruz:

«Dünkü ruznamemizde ziyurü silki sûtur olduğu üzere işbu pazar gecesi velinimet binnetimiz cenabı hilâfetmeab efendimiz hazretlerinin maiyeti hümayunlarında şehzadeğânı civanbahtan necabetlû devletlû efendiler hazretlerinden bazıları bulundukları ve güzergâhı hümayunda kâin hanelerin ekserisi tezyin ile cabeca ikame olunan çalgılar terennümsaz oldukları halde saat bir kararlarında Beyoğlunda kâin tiyatrosaneyi teşrif ile icra kılınan lûbiyatı nefisenin seyrü temaşasına râğbeti hümayun mülûkâne sezavar buyurulduktan sonra saat beş kararlarında avdeti seniyei şahane şerefvuku olmuş ve sufufu bendegân ve tebeai mülûkâneleri haklarında mehasini enzârı celile ve âsari teltifatı seniyei şehriyarileri berkemal olduğuna dâl olmak üzere herkesin leyalî saireye tatbikan kabul olunmalarına lûtfen ve tenezzülen müsaadei ülyayı mekârim ihtivayı padişahî şayan buyurulduğundan her geceden ziyade tiyatrosaneyi mezkûr seyircilerle malâmâl olarak işbu müsaadei celile cümleye irası fahrü mübahati bigayat eylemiştir.» (1861) (1).

Bu sıralarda İtalyada Rossini'nin «Sévilli Berbern», «Otello», «Guillam Tell» gibi operaları, Bellini'den «Norma», Gaetano Donizetti'nin bir iki operası pek tutulmuş, her ağızda dolaşan bir moda haline gelmişti: tabîi Beyoğlunda da bunlar oynandı.

Clement Huart, Beyoğlunda İtalyan ve Fransız eserlerine ait ilk ciddi temsilleri Gaetano Mele'nin 1850 de kendi hususî tiyatrosunda vermeğe başladığını söylüyor (2) ki saray tiyatrosundaki temsillere galiba bundan da evvel tektük başladığını göreceğiz.

Galatasaray civarında Venedikli Justiniani'nin italyan mimarisinde olarak yaptırdığı muhteşem «Fransız tiyatrosu» İstanbulun ilk tiyatro yapısıdır. Buraya gelen fransız kumpanyaları arasında opera ve operet takımları da bulunuyordu; ecnebi elçiler ve Türk vezirleri tarafından himaye edilmişti.

(1) Ceridei Havadis, 9 Receb 1280, (No. 1173).

(2) Grande Encyclopédie, (cilt 30. s. 495),

(3) La Revue Théâtrale (Paris, 19 ağustos 1904),



İkinci olarak, Suriyeli (Şamlı) bir katolik olan Mişel Naum'un yaptırdığı, Galatasaray karşısında sonraları Hristaki bey hanı denilen binanın ve pasajın yerindeki keza italyan mimarisinde - büyük tiyatro gelir. 1870 mayısının 24 üncü günü çıkan, yedi saat süren büyük Beyoğlu yangınında yandı...

Ecnebi takımları tarafından kendi dillerinde oynanan eserler arasında, opera, operakomik ve operetler de vardı. Bazı italyan musikicilerini Beyoğlunun Paristen evvel dinlediği olmuştur. Bir iki italyan operası Paristen evvel İstanbulda oynanmıştı.

Naum en meşhur italyan opera kumpanyalarını İstanbul'a davet ederdi. Kendi tiyatrosunda *Il Trovatore* (besteleniş tarihi 1853), *Traviata* (besteleniş 1853), *Un ballo in maschera* (maskeli balo, 1859) ve saire gibi operalar sahneye kondu. Sultan Mecit te arasıra tiyatroya gelir, bu hal kumpanyayı pek memnun ederdi... Garplılaştırmağa meyyal olduğunu söyleyerek tiyatro tarafılsa görünen Abdülmecit, Naum tiyatrosunda kafes arkasından temsilleri seyrediyordu. 1857 de tiyatro binasının Dolmabahçe gazhanesince kendi hesabına tenvir olunmasına müsaade etti (1). Fransız operetleri Mecidin ölümünden sonra, 1864 kışında oynanmağa başladı... (2) Bir iki ermenice kaynakta Naum tiyatrosundaki müzikli temsilleri görmek için Padişahın her hafta oraya gittiği yazılıyor. Fehim merhumun hatıralarında Naum tiyatrosunda büyük masraflarla verilen muhteşem temsilleri Mecidin hiç kaçırmak istemediği, hatta tiyatronun açıklarını hediyeleriyle kapattığı vakı olduğu yazılıyor.

İstanbulda atlı tramvayın 1871 (1288) de kurulduğu, tünel ondan iki yıl sonra yapıldığı, ve kaldırımların berbatlığı, aydınlık meselesinin acınacak hali, ve hele İstanbul semtlerinin dağınıklığı dikkate alınacak olursa Beyoğlu tiyatrolarının ne şartlar içinde sürüklenmiş olduğunu öğrenmek başlı başına merak uyandırıcı bir mevzu olur; aşağı aldığımız gazete havadisleri gibi hatıralar okunduktan sonra opera ve tiyatronun saray dışında da zengin ve dar bir zümreye münhasır kaldığına hükmedilir :

§ «Beyoğlunda Hoca Naumun tiyatrosu küşat olunarak operalar icrasına başlanıldığı geçenlerde ruznamemize derc ile ilân olunmuştu. Berayi seyir ve temaşa tiyatroya azimet eden zevat fasılları arasında sigara ve kahve ve meşrubatı saire içmek ve biraz teneffüs eylemek üzere tiyatro derununda bir oda tahsis olunmuş ve localarda ve tiyatronun sair mahallinde sigara içmek

(1) Yürük Çelebi, «*Sultan Mecit Tiyatrosu*» («Akşam» gazetesi, 13 birincikânun 1938). — Tatlı bu frenklerini, Garp âlemile uzaktan yakından alâkadar olmuş türkleri ve hattâ ruhunda avrupalılaştırma meyli doğmuş diğer halktan seyircileri yavaş yavaş müşterileri arasına çekebilmiş olan Naum tiyatrosunun 1847 de yapıldığını ve 1862 de yandığını yazan bir muharrir yanılmıştır. Çünkü zamanın gazetesi bu tiyatrodan 1845 de bahsettiği gibi, Naum kumpanyasının türkçe oyunlarına 1863 ikincikânunun ilk gecesinde nasıl ilk bir kerre Abdülâzizin ve birçok ileri gelenlerin gittiğini biliyoruz. Sevil Berberi bu tiyatroda 1845 ikincikânununda oynamış (bak: o ayın 19 uncu gününe ait *Ceridei Havadis* nüshası), ve bina 1870 yangınında kül olmuştur.

(2) «*Tercemeihali san'atkarı şehir Mardiros Manakyan*» (hem türkçe, hem fransızca olarak, 1912 İstanbul, s. 3, 4 ve 6),

memnu bulunmuş ise de, teneffüs odası denilen mahalde yalnız bir gaz kandil olup etrafı erbaasında bulunan kanapelerin minderleri mola taşı gibi kaskatı ve gayet tozlu topraklı olup hattâ geçen akşam oraya gidenlerden dört kişi iki yüz elli kuruş dühuliye ve masarifi saire verdikleri halde rahatla bir sigara içememişlerdir. Mesmuumuza göre mezkûr tiatroya *yüz seksen beş bin kuruş kira* verilmekte olmakla, bir beş bin kuruş daha gözden çıkarılarak zevatı varide için bir teneffüs odası tanzim ve tesviye olursa veyahut duhan istimali memnuiyeti kaldırılrsa tiyatro müşterilerinin istikmalî hoşnudi ve memnuniyetleri badî olacağı bîştihtaktır.» (1)

Bu ihtar ancak kısmen dikkate alındığı için gazete bir ay kadar sonra tenkidinde ısrar ediyor :

§ Beyoğlunda kâin Naumun tiyatrosahnesindeki teneffüs odası vakı olan ihtar üzerine bir yan döşettirilip fakat kırık camları yaptırılmamış ve şevk vermez kandil tepdil ile bazı mertebeye tezyin kılınmamış olduğuna ve mezkûr odanın ikmalî noksanı ise derece elzemiyette bulunduğu mebnî tekrar ihtara iptidar kılındı.» (2)

Operaya gitmek Beyoğlunda oturanlar için bile geceleri güçtü :

§ Malûm olduğu üzere mevsimî şitada Beyoğlunda iki tiyatro ve müteaddit balolar ve dernekler olup Dersaadette bulunan sunufu tebeaî saltanatı seniye oralara aralıktan azimetle kesbi tenezzüh eylemekte ve bu cihetle geceleri hayli nas tecemmü etmekte olduğundan, altıncı dairei belediye idaresi tarafından bir gûna uygunsuzluk vukubulmaması hususuna sarfı mesai ve ikdamat, ve kaçırlaryalar taraflarından dahi ibrazı teshilât olunmakta bulunduğu halde kumarhanelerin men'î maddesine muvaffak olunamayıp bu bapta idarei mezkûre riyaseti ve âzası caniblerinden vukubulmakta olan himmet cayî inkâr değil ise de, bu memnuiyetin devamsızlığına ikinci derecede bulunan memurların ademi iktidarlara sebebi müstakil olduğu keşşems fi vasatinnehar bedihî ve aşikâr, velhaletü hazihi caddeden maada art sokaklarda bile müteaddit kumarhaneler açıldığı delâletile bedidardır. İşte akşam üstü bu kumarhanelerden tellâl kılıklı herifler sokaklara yayılarak tiyatro için karşıya geçenlerin yanlarına sıkışıp hanei mezkûrlere davet ve bir takım edepsiz makuleleri bu hanelerde toplanarak türlü türlü fenalığa cür'et etmekte olduklarından işte asıl oraları mecmâi erazil olduğunu ihtar ederiz.» (3)

Demek, garib kötülükler bile mevcut olmasına rağmen Yüksek Kaldırımından ve

(1) *Ceridei Havadis*, 24 cemaziyellevvel 1281 ; No. 22.

(2) *Idem*, 19 cemaziyelâhır 1281 ; No. 40.

(3) *Idem*, 9 cemaziyelâhır 1281 ; No. 33.



Şişhane yokuşu tarikle kışın çamurlarını aşarak İstanbuldan karşıya geçenler bulunuyordu.

Opera, tiyatro, canbaz gibi eğlencelerin İstanbulluları bunca zahmet ve meşekkatlara katlandırabilmesi şüphe yok ki biraz da gidenler arasında padişah dalkavuklarının çok bulunmasından ileri geliyordu. İstanbul tarafında da benzer eğlenceler başlasa Beyoğlu temsillerinin yalnız ora halkına inhisar edeceği açıktı. Nitekim öyle de oldu ; İstanbul semtlerinin topografya vaziyetindeki aykırı derecede dağınıklığından ileri gelen «Beyoğlu temsillerine gidip gelme» güçlüğü, ve o güçlüğün doğurduğu ihtiyaçlar erkenden kendini gösterdi. Tiyatroya meraklı Hasköylü ermeni halkı henüz 1859 da Hasköyde ermeni mektebi civarında bir tiyatro binası yaptırılırsa da Beyoğlundaki büyük tiyatroyu kiralyan Naum İstanbulda tiyatro işletmek imtiyazının kendisine verildiğini söyleyerek Hasköylüler aleyhine bir dava açtı ve Hasköy tiyatrosu 1860 martında mahkeme kararıyla yıkıldı (1). Zeki bir *impresario* olan Naum herşeyi vaktinde tahmin ederek imtiyazı tam almıştı. Mecit devrinin henüz sonunda san'atın diğer semtlere yayılması ihtiyacı başgöstermişti.

Naumun ölümünden sonra sahne faaliyetinin Gedikpaşaya, daha sonra Beyazıt ve Şehzadebaşına geçmek istidadını göstermesi işte hep bu ihtiyacın bir neticesidir. İstanbuldaki yeni sahne merkezinin şimdi de Şehzadebaşında kurulmasına hazırlanılmakta bulunuluşunun başlıca sebebi yalnız burasının Üniversite mahallesi bulunması değildir ; daha ziyade Edirnekapi - Sultanahmet ve Aksaray - Eyüb gibi semtleri ortalamasındandır. Belediye, ilk plânda bu merkezin san'at kültürünü kuvvetlendirmek lâzım geldiğini haklı olarak anlamıştır : Beyoğlu ve Kadıköy gibi bir iki semt daima şube salonlarla de idare edilebilecektir. Demek ki İstanbul semtlerinin topografya vaziyetinin konser, opera ve tiyatro işlerine göre tetikli ve temerküze en elverişli yerin neresi olduğu kararının bir asırlık tecrübelerden sonra verilmesi belediyece henüz mümkün olduğu halde, güzide halk güçlüklerin derdini başlangıçlardanberi çekmişti, şikâyetler eziyeti çekenlerin ağızında tıkalı kalmıştı ; atlı tramvayın ve tünelin, hattâ elektrikli tramvayın ve otomobilin ihdası bu yoldaki dertleşmeleri eksilttiği hiç sanılmasın.. Şunu hiç bir zaman unutmıyalım ki : ilk opera, müzik ve tiyatro merkezinin Beyoğlundaki başlaması katiyen orasının topografya bakımından en elverişli, meselâ Beşiktaş ve vapurlara nispeten yakın olmasından ileri gelmedi ( malûmya, Harbiye ve Şişli tarafları Mecit zamanında şimdiki gibi şen ve mamur değildi ) : Avrupaî san'at hareketinin Beyoğlundaki başlamasının biricik sebebi orasının o zamanlar frenklerin ve levantenlerin mahallesi bulunması olmuştur : bundan böyle de aynı sebeple kendine mahsus sanat muhitini koruyacaktır ( ve Şişli ile Beşiktaş

(1) Hasköylü ermeni meraklıları da bilmecburiye Naumun tiyatrosuna taşındılar ; fakat az zamanda şimdiki Tokatlıyanın bulunduğu yerdeki «Şark Tiyatrosunu» işletmeğe başladılar ( 1862 ikincikânun ). Abdülmecit, ilk ermeni kadınlarının burada yavaş yavaş sahneye çıkmak cesaretini göstermelerine şahit olamadı ise de saray halayıklarının Avrupaî balletlerini görmüş, istidatlarını farketmişti. — 1881 de Hasköylü Benlioğlu isminde birinin bestelediği bir *Telemak* operasının oynandığına dair matbuatımızda bir kayıt var. *Devir* isimli bir operada 1870-71 mevsiminde oynanmış, haklarında hiç bir izahat yok. Bir de Mehmet Âlînin yazdığı *Letafet* isimli operetin hatırası kalmıştır. Bu neviden ilk heveskârlık tecrübelerinden gelecek ciltte bahsedeceğiz.

muhitinin san'at kültürüne kısmen yarayacaktır). Fakat yepyeni bir milli san'at çevreliğine Şehzadebaşı namzettir... İstanbul, semtlerinin dağınıklığı bakımından hiç bir şehrimize benzemez; emsali Avrupada bile ya vardır, ya yoktur: binaenaleyh, istihaden ileri sürdüğümüz bu düşünceler münasebetile bütün İstanbullu meslekdaşların mesele üzerinde kendi mukayeseli kanaatlarını yoklamalarını temenni ederiz. (1)

## Sarayda Opera

Sözümüz ister istemez yine eski saraya dönüyor.

Bayan Leylânın hatıralarında Abdülmecit sarayı operasından hiç bahsedilmemesinin sebebini merhumeden sormuştum: «Yazmadım, çünkü kendim görmedim, temsillerde hazır bulunmadım» demişti; fakat opera teşkilâtının şöhretini hep işittiğini, duvarları atlas kaplı tiyatro binasını görenlerden dinlediğini, hariçten kimseün temsillere giremediğini, ancak davetiyeli yüksek kimselerce seyredilebildiğini anlatmıştı. O zamanlar *Traviata*, *Guillaume Tell*, *Trovatore*, *Rigoletto* operalarından parçalar pek modada bulunmuş olduğu için bu gibi şeylerin oynanmış ve söylenmiş olacağını tahminen söyledi. Erkek saray muzikacılarının o zaman bu temsillere iştirakini duymuş olduğunu da hatırladı.

Flütist Bay Safvetin işittiklerine göre: Abdülmecit Dolmabahçe silâhhanesini tiyatroya tahvil etmişti. Tiyatronun herşeyini Avrupalılar yaptı. Hoş bir eser meydana geldi. Vondra Beyin teyzesi madam Livadari burada soprano, sonradan Misina konsolosu olan Zeki Bey de tenor idi. Fakat bir muharririmizin yine Bay Safvet'ten naklen yazdığı gibi öyle «herşey mükemmel ve herşey kusursuz» değildi. Bay Safvet bu ciheti tasrih etmiştir. Abdülâziz zamanında tiyatro sukuta başlıyor. Kasten veya kaza eseri olarak tiyatro bir gün yanıyor; enkazı şimdiki ahırlardır.

Ahmet Saib de, Abdülmecidin o vakta kadar sarayda görülmiyen bir harekette bulunarak bir tiyatro binası yaptırttığını, arasıra Avrupadan gelen tiyatro kumpanyalarının bu hususî binada verdikleri oyunları seyrettiğini yazmıştı (2).

(1) 1938 birincikânununda İstanbul konservatuarının Taksimde yapılmasına dair İstanbul gazetesinde çıkan asılsız bir haber münasebetile Ankaranın «Oluş» mecmuasında meseleyi tetkike çalışmış-tım, kendi düşüncelerimi söylemiştim.

(2) Ahmet Saip, *Rehnumayı inkılâp*, 1327, s. 123,



Muzikai Hümayun kaymakamlarından Canbaz Yaver Beyin muavini olan ve tenkihat esnasında açığa çıkarılmasından dolayı birçok vakıtlar taşralarda zabıta işlerinde ve jandarma zabıtlıklarında bulunarak tekaüt edilen Kemaleddin bey Ali Rıza beye, bu tiyatro aktörlerinden mülâzim Zeki bey için şöyle bir vak'a anlatmış; nice yıllar Zeki beyle beraber bulunmuş oldukları için vak'anın sıhhatına inanmak zarurî oluyor : genç ve yakışıklı bir italyan zabiti Tophanede Firuzağa semtinde bir islâm kızına âşık olur, kız da onu sever. Zabıt islâmiyeti kabul ile kızı almak ister. Fakat kızın anababası reddettikten başka, şayet gizlice evlenmeğe kalkışırlarsa veya bu sakim fikirden vazgeçilmiyerek şüyuuna sebebiyet verirlerse ikisinin vücudu da muhakkak surette yokedileceği bile tehdiden bildirilir. Zabıt bir yolunu bularak kızı Avrupaya kaçıırır. Hristiyan âyini üzere akidleri icra edilir, evlenirler. Bir oğulları olur. Sekiz on yıl sonra da zabıt ölür. Çocuğun sesi pek güzelmiş ; bazı dostlarının tavsiyesi üzerine aktörlüğe intisap ettirilir. Pek mütaassıp olan kaynanası da kliseye müdavemet hususundaki müsamahasından dolayı gelinini mütemadiyen taciz ve tazyik edip dururmuş. Hristiyan âyini veçhile evlenmiş ve hristiyan tanınmış olmasından duyduğu vicdan azabı kadının içini yeyip bitirmekte, ıstırabını yine de kimseciklere açmıyarak islâmiyete ait dini vazifelerini gizlice yerine getirmekte imiş... Çocuk tahsilini bitirerek aktörlük diplomasını alır. Sesinin güzelliği ve sanatındaki mehareti sayesinde hem babaannesini, hem de kendi annesini müreffehen geçindirmeğe başlar. Bir gün vakıtsız eve gelmiş, annesini namazda bulmuş : başı örtülü olarak bu yaptığı şeyin ne olduğunu sorunca kadıncağızın artık sabrı tükenmiş, başından geçenleri birer birer oğluna anlatmış.. Ana oğul başbaşa vererek haftalarca düşünürler, ve nihayet İstanbula gitmeğe karar verirler. Gelir gelmez saray tiyatrosuna dehalet için Sultan Mecide dilekçe verirler, kadın da sergüzeştini olduğu gibi anlatır, tahkikat yapılır. Kadının dediklerinin doğruluğu anlaşılır. Oğlu da islâmiyeti kabul ile resmî muamelesi yapılır. Hem kadına kaydı hayat şartıyla beşyüz kuruş aylık bağlanır, hem de oğlu mülâzimlik rütbesile muzikaya alınır, adı Mehmet Zeki olur. İşte bu Zeki, yıllarca saray tiyatrosunda san'atkârlık ederek umumun takdirini kazandı (1).

1862 de üçüncü rütbeden bir mecidiye nişanı kazandığını ( Ceridei Havadis) de gördüğümüz kolağası Mehmet bey, ve Safvet beyin bahsettiği Mecit tiyatrosu tenoru Zeki bey - yani Misina konsolosu Zeki bey - işte bu zattır : yani, sonradan, yine baba yurdu olan italyada, ana yurdu olan Türkiyenin parasile ve konsolosluk ederek yaşamıştır.

Bay Saffete biz bu ihtida rivayetini açmadan o bize aşağı yukarı aynı şeyi hikâye etti. O da vaktile işitmiş, italyanla kaçan kadının bir çerkez türkü olduğunu ilâve etti ; mamafî, Zekinin saraya intisabı kolaylaştırılmak üzere böyle bir rivayet ortaya çıkarılmış ve kısmen islâm bir aileye mensubiyeti iddiasında bulunulmuş olabileceğini de bir ihtimal halinde düşünüyor. Bay Saffet, Zekiye tanımış : şöyle böyle bir tenor olduğunu, rivayete göre dostlarının delâletile saray müzikasına alındığını an-

(1) Ali Rıza. *Saray eğlenceleri*, («Renin», No. 18, 1922).

İattı. Bir gün muzikadaki vazifesinden ayrılarak hariciyeye intisap etmiş, oradan da Mesina Türk konsolosluğuna tayin olunmuş. Bu memuriyeti esnasında birkaç kere İstanbul'a gelip giderek nihayet yine Mesina'da ölmüş.

Madam Livadari'ye gelince, o, Dr. Livadari isminde bir hekimin karısı, ve Abdülhamit zamanında saraya intisap ettiğini göreceğimiz viyolonist Vondra'nın teyzesi idi. Abdülmecit zamanında hayli mevkii vardı. Saray operasında rol almış hoş bir soprano idi. Abdülaziz zamanında tekaüd olup saraydan çekildi. Esasen saray tiyatrosu Abdülaziz devri ile sönüştür. Madam Livadari, bay Saffetle birlikte de sonradan *Tötonya* salonunda ve Tepebaşı Fransız salonunda ve buna benzer yerlerde def'atle konserler verdi.

Abdülmecid tiyatrosunda yerli takımla yapılmış opera temsillerinin tam şeyler olamadığını flütist bay Saffet bize anlattı: başlıca operalardan çıkarılma mühimce kısımları ancak oynayabilmişler. Tahkikatı bundan ibarettir.

Getirtilen ecnebi takımlarının bu tiyatrodaki opera ve operet temsillerine gelince: bu heyetlerin muzikasını o zaman sarayda teşkil edilen *hademei hassai şahane* takımı teşkil ediyordu. Sonradan saray muzika ve orkestrasını vücade getiren ve *hademei hassa heyetinden* sayılan bir kısım bilhassa bu iş için hususî surette ve itina ile yetiştirilmekte idi.

Garp musikisini o zaman Avrupadan getirtilmiş olan ustalar bu gençlere öğretiyordu. Sarayda böylece yetiştirilen istidatlı türk gençleri, git gide ecnebi sahne artistlerine ufak tefek rollerde pek âlâ arkadaşlık edebilmeğe başlamışlardı. Bu suretle saray tiyatrosunda ecnebi san'atkârların oynadığı operalarda Türk gençleri de rol alıyorlardı. [1]

Padişahın umumî eğlence yerlerine gitmesini hoş bulmayanların dedikodu yapmağa başladıkları, hattâ böyle rivayetlerle ortalığı aleyhde karıştırmak istedikleri, «hünkârın böyle yerlere devamı vekarı şahane ile telif edilemeyeceğini» ileri sürerek bir aralık baş bile kaldırdıkları kendisine haber verildiği, ve padişah işte bu yüzden Beyoğlu tiyatrolarına gitmekten vazgeçerek Dolmabahçe sarayının silâhhanesinde Avrupalı mimarlara bir tiyatro binası yaptırttığı bir iki muharririmizce anlatılmıştır. Binanın haricen mimari kıymeti yoktu; bu sebepten oralardaki son yol açmalar sırasında yıkıldı. Gümüşsuyu yokuşundan inilirken sol koldaki havagazı şirketine ait bina ile Dolmabahçe camiinin arasına düşen bir noktada miri bir bina halinde son zamanlara kadar harap bir halde durmuştu (yani Beşiktaştan gelirken eepheye düşüyordu).

İstanbul tiyatrolarında hangi meşhur opera artistlerinin rol almış olduklarını etraflıca bilemiyoruz. Yalnız rus tenörü N.K. İvanov'un bir müddet İstanbul'da oynadığı şimdiye kadar ancak sabit olabilmıştır. [2]

[1] Refik Ahmet, *Yakın çağlarda Türk tiyatrosu*, (İstanbul 1934, cilt 1, s. 16).

[2] Nikola - Kuşmiş İvanov (1810 - 1880) isimli ve Küçük Rusyalı pek meşhur ve emsali nadir yetişir tenorun takriben 1843 de İstanbul'da bir angajman kabul ettiğini biliyoruz. Bu tarihte Beyoğlu'nda opera temsillerine henüz başlanmıştı. Petersburg'da koro çocuğu olarak sesini beğendirdikten sonra



## Dikran Çuhacıyan

Bir de Türkiyeli kompozitör yetiştirmek ihtiyacı o sahneli musiki tecrübeleri sırasında ister istemez duyulacaktı.

Netekim kompozisyon öğrenip dönüşte türkçe opera ve operetler yazması için Avrupaya giden Dikran Çuhacıyan'ın bu tahsili sarayca tensip edildiği ve Donizetti'nin memleketi olan Milanoya gönderildiği söylenmektedir. [1]

1837 veya 1840 da İstanbulda doğan Çuhacıyan, filhakika Abdülmecid'in saatçi başısı Keçorkun oğlu olup, 1860 da Milano konservatuarına gönderildi. Daha evvel İstanbulda musiki istidadını göstermiş ve başlangıç etüdlerini yapmıştı. Milanoda dört sene kalarak 1864 te döndü ve Annik Abalıyan isimli bir kızla evlendi. Türkçe operetlerinden ileride bahsedeceğimiz bu sanatkâr henüz Avrupada tahsilde iken Abdülmecid ölmüş olduğu için halk tarafından pek tutulduğu devre hayli sonraları başladı. Daha evvel tahsil etmiş ve Mecid devrinin sahneli musiki modası çağında faal olabilmiş olsaydı o asrın kompozisyon tekniği bilgisine uygun olan kendi görenekleri ile muhakkak ki pek daha parlardı. Yazıları asrımız başlangıçlarının kuvvetli Avrupa eserleri yanında pek zayıf kaldı, musiki kültürü hafif olan halkın musiki anlayışından yukarı seviyeye hiç bir zaman hitap edemedi, ve hafif sahne mevzuları ile ancak o sınıf halkı çok eğlendirdi, o sınıf üzerinde muhakkak ki ziyadesile faydalı oldu. Operetlerinden ileride bahsedildi.

hükûmet hesabına İtalyaya tahsile gönderilmiş, Rus kompozitörü Glinka ile birlikte orada kalarak Bianchi yanında (Milanoda) ve Nazarri yanında (Napolide) çalışmış, ve ilk olarak 1832 de Parisin *İtalyan tiyatrosu* nda sahneye çıkmıştı. Sesi gayet yumuşaktı, *adagio* ları söylemekteki kudreti emsalsizdi. Uzun sesleri yarıda kopartmak, boğazı kısmak nedir bilmezdi. Yalnız aktörlüğü zayıf ve soğuktu. Pariste ve Londrada takdirler topladıktan sonra Rus sarayı ile arası açıldığı için bir daha oraya dönmemiş, İstanbulda kalmış, ve sonra tekrar Avrupaya çıkarak Milanonun «Iskala» sı gibi başlıca İtalyan, Paris ve Londra sahnelerinde bir müddetçik çalışdıktan sonra topladığı servetle 1845 de tirabate çekilmiş, takdirkârları arasında Bolonyada yaşamıştı. Rossini'nin samimî dostu ve hayranı idi. Biyografisi garp ansiklopedilerinde görülebilir.

[1] İlk dersleri Donizetti'den almış ve ondan teşvik görmüş olabilir.

# Orkestra ve repertuarı

Bay Süleyman Kâni İrtem, kendinde bulunan bir Lûtfi tarihi nüshasına Muzikai Hümayundan olması muhtemel bir zatın bir vesile ile verdiği haşiyede Donizetti zamanında Muzikai Hümayunun yirmi otuz alafranga hava ile biraz terakki ettiğinden bahsedildiğini yazıyor; Bay Zati de, buna dair düşüncesini bildirerek, Donizetti'nin öğrettiği parçaların yirmiye, otuza inhisar edemiyeceğini, bu miktar parçaların olsa repertuarın en güzel müzikleri olabileceğini söylemiş.

Miktar her ne olursa olsun, çalınan müziklerin eğlenceli dans parçalarından, santimanlı müziklerden, marşlardan öteye geçemediği, büyük orkestra en ciddi iş olarak operaya eşlik ettiği, ve senfoniler çalmadığı muhakkaktır. Avrupada da gerçi italyan müzicine karşı o zamanlar fazla bir meyil vardı, ve eski klâsiklerden meselâ S. Bach hakkındaki aşk bile pek güzide ve dar bir muhitte (Mendelssohn'un 1830 senelerinde başladığı tanıtma himmetleriyle) henüz dalbudak salmağa başlamıştı; fakat, 1809 da ölen Haydn, 1791 de ölen Mozart ve 1827 de ölen Beethoven yani «Viyana mektebi» ancak başlıca şehirlerde ilk azametli devreyi yaşıyorlardı. İşte İstanbula bütün bunlar aksetmedi. Ciddi bir müzik kültürü endişesi yoktu; sadece taklit ve fantezi hâkimdi: maddeten böyle bir başlangıç çağı geçirmeğe mecburdular.

Maamafih, Avrupanın kaç şehrinde de o zamanlar senfonik musikiyi hakkıyla icra edebilecek senfonik orkestralar mevcut olduğunu tarih parmakla sayıyor; an'aneli memleketlerin bile henüz iyi başaramadıkları bir işi bizim ilk kuşakta başarabilmemize maddeten imkân yoktu. Mendel musiki kamusunun vaktile yazmış olduğu gibi, «Donizetti yalnız Garp musikisi noktânazarından geri kalmış bir memleketin musikisinde devamlı bir tesir bırakmakla kalmadı, İtalyada kültive edilen stil de onun sayesinde memnuniyetle benimsenen bir saha bulmuş oldu, ve şimdi işte bu yeni sahada ileri gidiliyor.»

## ilk saray orkestra şefleri :

Saraydaki erkekler orkestrasının şefi Giuseppe Donizetti altmış sekiz yaşında olduğu halde 1856 da ölünce bu iş hangi ecnebi artiste verilmişti? Hem Donizetti artık ihtiyarladığı, hem de opera şefliğinde eski tecrübesi bulunmadığı için saray opera temsillerinde zaman zaman başkalarının da şeflik ettiğini düşünebiliriz. Nitekim, ölümünden sonra Pizani isminde birisinin onun yerine geçtiğini biliyoruz.

1849 da saray «sersazende» ligine (yani orkestra şefliğine) meşhur Angelo Mariani getirilmiş olduğunu da saray notaları fihristindeki bir kayıttan anlıyoruz. O asırda bütün Avrupanın en büyük orkestra şefi sayılan bu italyan artistin biyografilerine göre 1848 de İstanbula gelmiş, üç sene kadar burada kaldıktan sonra 1852 de Garpta yeni bir angajman alarak saraydan ayrılmıştır.



Anelo Mariani (1822- 1873) İstanbul'a geldiği zaman askerliğini henüz gönüllü olarak yapmıştı; yirmi yedi yaşlarında bir genç ve fakat fevkalâde bir müzisyendi : mükemmel keman ve piyano çalıyordu, hattâ, bir eserini Rossini çaldırmıştı; klâsikleri iyice tanımış, çalgıları tetkik etmiş, şeflikte teferrüt ettiği için Kopenhag saray tiyatrosunun orkestra şefi bile olmuştu. «*Abdûlmecit kendisini muhabbet ve teveccühle karşılamıştı*»; namına tertip ettiği «*Ey hâlikı keonü mekân*» şarkii duaiyesinin (hymne) kaydını da - türkce sözlü olduğu kaydile - saray notaları fihristinde görüyoruz. Bundan başka iki de büyük kantat icra ettirmişti : «*Muharibin nişanlısı*» (La Fidanziata del guerriero) ve «*Menfiler*» (Gli Esuli) (1). Mariani, Avrupaya döndükten sonra büsbütün meşhur oldu.

1860 da otuz sekiz yaşında olduğu halde İstanbul'a çağırılan Luigi Arditi'ye gelince: o da tanınmış bir orkestra şefi, aynı zamanda viyolonist ve kompozitör idi; virtüöz olarak seyahat etmiş, eser temsil ettirmiş, opera şefliği yapmış, Amerika'da muhtelif musiki işleri almıştı. İstanbul'dan Londraya çağırılarak hep orada kaldı, büsbütün meşhur oldu. Saray notaları listesinde, basılmamış olduğu kaydile «*Rahatefzadır mukaddemin*» şarkii duaiyesi yazılıdır. Luigi Arditi, 1896 da «*Reminiscences*» lerini neşretti ki burada saray hatıraları da bulunacağı şüphesizdir; maalesef göremedim..

Gerek Donizetti'nin, gerek son iki şefin saray orkestrası başına geçtikten sonra galiba teşekkür makamında Padişaha birer «şarkii duaiye», yani ün (hymne) yazıp ithaf ettikleri dikkata alınır ve bunun bir teşrifat an'anesi haline girmiş olacağı ihtimali kabul edilirse, saray notaları kataloğunda Abdûlmecit devrine ait olarak diğer bu gibi marşlar yazdıklarını gördüğümüz avrupalı müzisyenlerin kısmen muhtelif işlerle saray muzikasına girmiş olacakları tahmin olunur; kısmen de İstanbul'a gelip padişahca san'atları takdir olunarak sırf nişan kazanmak üzere böyle şeyler yazmış olmaları lâzımgelir; işte isimleri : «*Osmanlı marşı*» : Jufe Dunk; «*marş*» : Jozef Jejer; «*Marşı Osmanî*» : Jül Kohen; «*Osmanlı marşı*» : Alfred ve Sen-Jülien (1848); «*Musikii osmanî albümü*»; Pariste Opera - Komik tiyatrosunun kemancı başısı Aleksi Kulong (1859); «*Şevketmeab efendimiz hazretleri şerefine tanzim edilen bir kıt'a şarkii duaiye*» : Viyanada imperatora mahsus operanın kemancısı Prof. Josef Sultzer; «*Şevketmeab efendimiz hazretleri şerefine tanzim edilen muzafferiyet, müsalemet, saadet nam manzumenin notası*» : Edvard Deşan.. (Bunların hepsi el yazmasıdır, basılmamışlardır).

Fakat saydığımız isimler hep Fransız ve Alman olup esas orkestra şefliğinin İtalyanların elinde kalması an'anesinin - bütün gelen misafir artistler şef olsun veya olmasın - Mecit devrinde hiç bozulmadığı, ve dediğimiz gibi : Donizetti'den sonra esas orkestra muallimliğinin Guatelli'ye geçtiği sabittir. Paristen ıspanyol Aranda'yı getirtmek suretile italyan an'anesini ilk kıran Abdülhamit oldu, fransız musikisine doğru dümen biraz kırıldı.

Donizetti ve Pizani'den sonra saray orkestrasının şefleri, sırasile : Guatelli Paşa, Dussep Paşa, Aranda Paşa; Bay Safvet, Bay Zati ve Bay Zeki olmuşlardır.

(1) Fétis, *Biographie universelle des musiciens* (Supplément, Paris 1880).

# İstanbul'a ilk gelen solistler

## Franz Liszt

Gaetano Donizetti, İstanbul'daki kerdeşine 1843'de yazdığı bir mektupta meşhur bir piyanistin İstanbul'da tanınmak istediğini bildiriyordu.

Üç sene sonra Franz Liszt buğazın ihtişamı ile karşılaşmak saadetine kavuştu. O zaman 35 yaşında bulunan Macar artisti bu saadetin kıymetini bildiği tabiidir. İstanbul'da da onun değerini henüz gelmeden bilenler çoktu.

«Takvimi Vekayi»de çıkan bir haber hemen kulaktan kulağa yayılmıştı : «Bazı ihbare göre piyano ustaları meşahirinden, Avrupanın bütün darülhükûmelerinde nam vermiş olan Mr. Liszt bu aralık Derseadete gelmek üzere imiş. (*Takvimi Vekayi*, hicri 1262, zilhicce 2; No. 309).

Büyük piyanistin gelmesi haftalarca beklendi. Nihayet geldi. Abdülmecidin huzurunda muhteşem bir Erard piyanosu Liszt'in parmakları altında inledi; konserin tarihi 16 receb 1263 (1846) dır. (1) İstanbul'da verdiği diğer bir konserin matbu programında 13 ikincikânun 1847 tarihini görüyoruz : dühüliye 100 kuruş gösteriliyor; bir de rapsodisini çalmış.

Zamanın sadrazamı olan Mustafa Reşit Paşa Türkiyedeki avrupalılaştırma hareketinde padişah üzerinde müessir olan tedbirli bir vezirdi; büyük piyanistin kudret ve dehasını kavrayabilecek kimselerden biri idi. Liszt, Reşit Paşadan büyük bir saygı gördü. Karşılaştığı umumî hürmet ve takdir duygularından da mütehassis olmuştur.

O zamanlar Sultan Mecit için J. Donizetti'nin bir marş yaptığını görmüştük. İşte Liszt memnurluk hislerini müzikle ifade etmiş olmak üzere bu marşa bir nazire yazdı (2) ve Sultan Mecide takdim edilmek üzere Babıâliye gönderdi. Mukabilinde yalnız bir şey, bir hatıra istiyordu : kendisine bir Türk nişanı verilmesi... Avusturya elçisi Liszt'in bu arzusunu hariciye nazırı Âli Paşaya gayri resmî olarak anlatmıştı.

(1) Ahmet Refik, *Franz Liszt İstanbul'da* («Yeni Gün» gazetesi, 1932; muharririn «Tarihe geçmemiş sahifeler» seri makalelerinin birincisi).

(2) Ahmet Refik, *idem*. Muharrir, «Liszt marşı dinledi. En derin nağmelerle inceleyen hassas ruhu ondaki eksiklikleri ve düşüklükleri derhal sezdi. Notayı baştanbaşa tashih ederek kendi eline yazdığı notayı...» diyorsa da, burada, çok yazık ki Donizetti fazla düşürülmüştür. İtalyan maestro gerçi Liszt'in yarısı ayarında bir adam bile değildi, sadece banda emekdarı idi. Bununla beraber, küçücük bir marş bu kadar haşin ve kaba bir darbaya uğrayacak kadar cahil de değildi; sonra, Liszt de tabii bu derece nezaketsiz olamazdı: böyle bir hareketin onu belki saraydaki mevkiinden düşürebileceğini her halde düşünürdü. Halbuki, Donizetti, Liszt gittikten az bir müddet sonra miralay olmuştur. Yukarıda dediğimiz gibi Liszt bilâkis marşı sevmiş olacak ki ona sadece bir (nazire) yazmıştı : aynı tem üzerinde.



Âli Paşa, Franz Liszt'in samimi arzusunu Reşit Paşaya haber verdiği zaman Reşit Paşa memnuniyetle kabul etti. « Kendisine dördüncü numaradan bir kıta nişan itası » münasip görüldü, ve mabeyn baş kitabetine şu « tezkerei maruza » yazıldı :

« Atufetlü efendim hazretleri

« Malûmu âli buyurulduğu veçhile bu günlerde Derseadette olan meşhur piyanocu Mr Liszt huzuru şevket mevfur cenabı cihanbaniye vüsul şerefi âlisine nail olarak icrayı san'at eylemiş olduğuna teşekküren *marşı sultaniye nağamatı cedide ilâvesile bir hava ihtira edip* takdimi hakipayı âli olunmak üzere Babîâliye göndermiş olduğu nota arz ve takdim kılındı. Merhumun bu bapta asıl emel ve dilhahı bir kıta nişanı zışana mazhariyet olarak bunu Avusturya elçisi vasıtasile dahi min gayri resmin canibi nezareti hariciyeye ifade ettirmiş olduğuna ve kendisi Avrupaca pek meşhur ve sahibi kemâl bir adam olup hattâ ekser hükümdaran taraflarından imtiyaz nişanları bulunduğu mebnî meşhudu afak olan şimeî fahimeî maarifperveri ve âtîfeti şehinşahi iktizasınca bu suretle taltiyî iradeî hikmet ifadeî cenabı padişahiye tevafuk eylediği halde kendisine dördüncü numaradan bir kıt'a nişan itası Hariciye Nazırı Atufetlü Efendi Hazretleriyle beynimizde münasip tezekkür kılınmış ise de olbapta her ne veçhile emrû fermani mekârimnişani hazreti şehinşahi sanîh ve sadır olur ise mantuku celile üzere harekete mübaderet olunacağı beyanile tezkerei senâveri terkîm kılındı. Fi 16 receb 1263 »

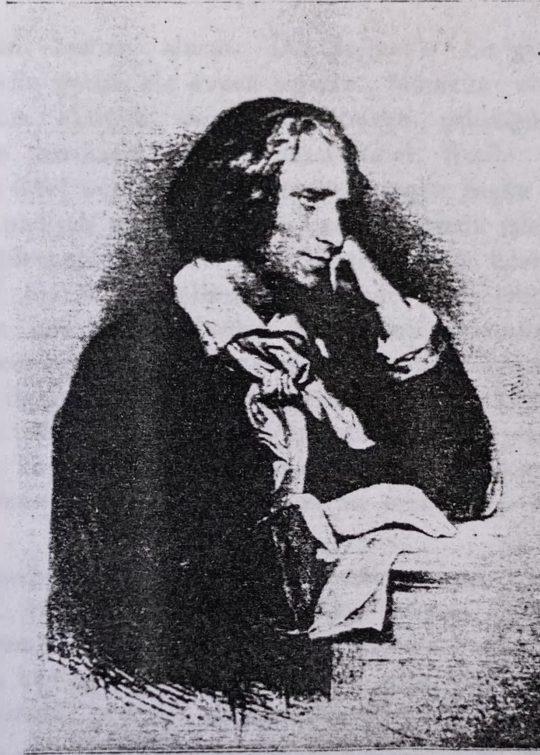
Mektubun « Padişahın marşına yeni nağmeler ilâvesi suretile bir hava meydana getirdiği » cümlesinden fennen anlaşılan mâna gayet açıktır : Donizetti'nin marşına ait temler üzerinde yeni bir parça yazılmış demektir. Mektuptan çıkarılabileceğimiz ikinci bir mâna da : Padişahın, öyle bir artiste - henüz çocuk iken Beethoven'in bile alkışlarını kazanmış böyle bir piyaniste - hatıra olarak küçük bir nişan vermeği kendiliğinden düşünmemiş olması, ve Liszt bundan belki de teessür bile duyarak telmih yoluyla o nazikâne kinayeli manayı yaratmak istemesi ihtimalidir!

Reşit Paşa, tezkerei maruza ile beraber notayı da gönderdi. Sultan Mecit notayı alkoydu. Reşit Paşanın tasvibini muvafık gördü. Mabeyn başkitabetinden Reşit Paşaya şu derkenar yazıldı :

« Maruz çakeri kemîneleridir ki.. işbu tezkerei samiyeyi sadaretpenahilerile mezkûr nota menzuru cenabı cihanbanî buyurulmuş ve istizani sadaretpenahileri veçhile dördüncü numaradan bir kıt'a nişan itasına müteallik ve şeref-sudur buyurulan emrû fermani maali nişanı cenabı mülûkâne muktezayı münifinden bulunmuş ve mezkûr nota nezdi âlide tevkîf kılınmış olduğu muhatı ilmi samîi sadaretpenahileri buyuruldukta olbapta emrû ferman Hazreti veliyyül-emrindir. Fi 17 Receb 1263. »

Görülüyor ki, Reşit Paşanın padişaha yazmasıyla başkâtibin uygun görüldü cevabının alındığını bildirdiği tarih arasındaki fark yalnız bir gündür.

Kompozitör — piyanistin elyazısıyla olan bu nota, şimdi Üniversite kütüphanesinde bulunan saray kütüphanesi kataloğunda: 9287 umumî numara ve 24 fen numarasıyla, «*Donizet marşının şerhi nam nota: Liszt*» kaydı altında görülüyor. Fakat notanın aslı ne oldu? Bu nokta meçhul.(1)



*Franz Liszt*

(Bu lithografiyi 1846 da, yani üstad İstanbul'a geldiği yıl Viyanada Joseph Kriehuber isimdeki sanatkar yapmıştı).

---

[1] Bu notanın şimdi Ankara C.B. Armoni Orkestrasının eski notalar dolabında bulunması muhtemeldir; değerli şef B. İhsan Servet'in meseleyi tetkik etmesini dileriz. — F. Liszt'in son hocalık senelerine ait olarak eski bir talebesinin değerli hatıra notlarını elyazması halinde İstanbul'da ele geçirdim, gelecek cilde aynen dercedeceğim.



## A. von Adelburg

Abdülhamidin sarayı için Vondra ne ise Abdülmecit devri için de August von Adelburg odur. Şövalye d'Adelburg 1 ikinciteşrin 1830 da İstanbulda doğmuş, 20 birinciteşrin 1873 de Viyanada deli olarak ölmüştür. Önce siyasetle uğraştıysa da sonradan Viyanada müziğe çalışarak Mayseder yanında fevalâde bir keman virtüozu yetiştirdi. Bestekârlık tahsilini de Alman konservatuarında yapmıştı. 1860 senelerinde bilhassa kemanından özlü bir ton çıkarmasını bilen virtüozluğu ile tanınmıştı. Mütadit eserleriyle de zamanını meşgul etmişti. Ana vatanı olan İstanbulu defatla gelerek padişahın da iltifatını kazanan - ki o zaman için bu en büyük bir şeref idi ! — bu Macar artisti, doğduğu memleketin güzelliğine karşı beslediği sevgiyi canlandıran bir de « *İstanbulun Boğaz sevahilinde nam ahengi şevkengiz* » yazdığı ve bir nüshasını padişaha verdiği gibi (Saray notaları listesi ), Türk musikisine de bir ara merak sardırması, onsekizinci asra ait Türk musikisi tetkikleri bahsımızda da anlatmış olduğumuz gibi : A. Murat'ın bizim musikiye ait olarak bırakmış olduğu almanca bir elyazmasını araştırmaları sırasında bularak 1867 de bir Viyana mecmuasında hakkında tahlili bir de yazı tefrika etmişti. (Bak : s. 47).

## H. Vieuxtemps

Meşhur kemancı H. Vieuxtemps da İstanbulda konser vermeğe gelerek Liszt'ten bir yıl sonra san'atını padişaha dinletti. Tercemeihalini yazan M. Kufferath diyor ki : «Madam Vieuxtemps kocası ile birlikte 1848 de Sultan Abdülmecit tarafından kabul edildi; nadiren bahşolunan bir şeref olarak haremihümayunu birlikte ziyaret etmek müsaadesine nail oldular.» (1) Viyolonist o sırada henüz 28 yaşında idi, Viyanalı piyanist zevcesi Jozefin ( 1815-1868 ) ile evleneli henüz dört yıl olmuştu. İyi bir piyanocu olan karısı bu İstanbulu gelişleri tarihinde 33 yaşında, yani kendisinden büyüktü.

(1) M. Kufferath. - *H. Vieuxtemps, sa vie et son oeuvre* ( 1893, Bruxelles ; p. 129 ).

# Havaî heveskârlar

## Musikide israf!

Abdûlmecit, kendi hekimi alman Dr. Şpitzer'e bir gün küçük Abdülâziz hakkında demişti ki: «Bu çocuk ele avuca sığmaz. Mümkün olduğu kadar muhabbetini kazandık, benim ektiğim veya elde etmeğe çalıştığım menafii bilâhara mahvetmemesi için onu asrîhazır efkârına vakıf etmek fikrile yanıma aldım; öyle hissediyorum ki hiç bi lûtuf onu memnun etmiyor, hergün başka bir fikre kapılıyor.» Hakikaten, Abdülâziz padişah olduktan sonra avrupai müzik işlerine nekadar zararı dokunmuş olduğunu göreceğiz; fakat Abdülâzizi san'at işlerine karşı böyle bir fenalığa saptıran âmil bizzat Abdûlmecidin sarayda sebebiyet verdiği beyhude israflardan, kapatılması çok güç açıklardan dolayı halk arasında uyanan aksülâmel psikolojisinin bir ifadesi olduğunu da bugünkü tarih meydana çıkarıyor. Hakikatta ikisi de kaş yapayım derken göz çıkardı: birisi san'at ve kültür yapayım derken - veya bunu yapmağı telkin eden Reşit Paşa gibi hakikî güzidelerin isteklerini beceriksizce tatbika koyulurken - para hesabının ucunu kaçırdı, öteki de borç etmenin görünüşte arkası kesilsin derken yeni bir musiki hareketinin atılmış olan temelini yıktı.

Gerçi yüksek musiki biraz da lüks ve masrafı mucip bir san'at ise de, bir sefahat âleti değildir; bilakis irfan ve yükseltme vasıtası olduğu için hakkındaki masraf - makul ve sistemli kullanıldığı takdirde - defterin israf hanesine yazılmaz: bu, küçük veya büyük her memleket için böyledir. İşte, Abdûlmecit, musiki işlerini böyle bir *makul ve sistemli* bûdçeye bağlamak maddesinde tedbirli olamamıştı.

Sağlam bir orkestra, sade zarif bir opera takımı ve iyi bir koro yetiştirmek, ve bunları hem sarayın, hem de halkın istifadesine açık tutmak, sonra da hepsi için lüzumlu elemanları hazırlıyacak kuvvetli bir muzika okulu açmak iyi şeyler olurdu. Fakat, takımların tam manasile demir gibi kuvvetlenmesini temin edecek çareleri aramıyarak, meselâ Avrupa konservatuarlarına müzik tahsili görececek iyi seçilmiş türk gençleri gönderilmiyerek, bütün o çeşit çeşit kostümlü ve (*art d'grément*) nevinden bitip tükenmek bilmez dans akşamlarına, her gözde sultanın sarayına mahsus hususî kadın orkestraları kurulması yolunda emirler verilmesine, yüksek san'at terbiyesile hiç bir münasebeti olmiyan bütün bu lüks ve masraf kapılarına ne lüzum vardı? Eli para tutan herkes âdeta padişahdan örnek alarak ve yüz bularak bu gibi fantezi işlere hayli kesesini açtı, o kadar ki «*parayı veren çalar düdüğü*» halk sözünün acaba bu çeşit yersiz masraflardan, yani israflardan mı kaldığını insanın kendi kendine soracağı gelirl..



Bu hali yakından gören avrupalılar saraylılar hakkında hayretle karışık istihza hisleri bile besliyorlar, bıyık altından gülüyorlar, menfaati olanlar da tabii « münasiptir efendim» hareketleriyle kendi keselerini doldurmağa bakıyorlardı: böyle fırsat her zaman ele geçer mi idi ?

Georges Perrot, işte bu Abdülmecit sarayının insafsız israf ananesinden bahsederken: « Bu harem hanımefendileri, her asrın sefih kadınları gibi hiç bir şeyin hakikî değerini bilmezler, ve kaç a mal olursa olsun yalnız bir anlık heveslerini tatmine bakarlar. 1857 de bir çarşı esnafının dükkânında Paris sergisinde durmuş ve muhtelif çalgıların sesini taklit eden bir org vardı. Dükkâncıya üç bin franga malolmuştu; fakat bunu ele geçirmek sevdasına düşen sultanlardan biri tamam otuz bin frank verip çalgıyı aldı. Üstünden bir hafta geçtikten sonra ele geçirdiği şeyin ihtimal ki yüzüne bile bakmamıştı. » (1)

## Saray dışında piyanoya başlayanlar

Leylâ hanımın bana anlatmış olduğuna göre saray dışında Türk kibarları nezdinde piyano öğrenmek merakı da Abdülmecit devrinin sonlarında başlamış. Leylâ hanımdan başka, Kadriye hanım (ki sonradan bir Avrupalı ile evlenerek Türkiyeden ayrılmıştı) ve bir rum matmazeli de piyano çalmakta teferüd etmişlerdi. En iyileri Leylâ hanım imiş; italyan parçalarını hoş çalarmış. Çocukluk parçalarından bir ikisini hatıra olarak bana piyanosunda çalmak lûtfunda bulunmuştu. Alaturkaya da çok çalışmış ki bunu ayrıca hatıralarında yazar. Tarihi kadının « hem sözleri hem de bestesi kendisinin olan » bir tasarruf marşı Kolombiya tarafından plağa alınacaktı, bu cihet vefatından çok evvel kararlaştırılmış bulunuyordu. — Meşhur İngiliz Mustafa Paşanın kızı Nudiye hanım da usta bir piyanist imiş. ( Nudiye hanım, saray başkâtibi Süreyya Paşanın zevcesi ve bahriye miralâyi meşhur haritacı Tevfik Beyin annesi idi ).

(1) Georges Perrot, *Souvenirs d'un voyage en Asie Mineure*, ( Paris 1864, s. 29 ).

# Yardımcı işler

## Gazetecinin yardımı :

« Ceridei Havadis » gazetesinden çıkardığımız muhtelif fıkralardan göüün bütün musiki hâdiseleri gazeteye aksettği, binaenaleyh bizde müzik gazeteciliğinin de ilk o devirde başladığı anlaşıyor: Padişahın en ufak bir gezintisine karşı bile methiyecilik var, fakat müziğe karşı en ufak bir methiyecilik yok! Hâdiseler objektif bir şekilde yazılıyor, havadiscilik çerçevesini aşmıyordu. Hırpalayıcı bir tenkit şöyle dursun, şöyle böyle bir anlayışla yazılmış en ufak bir konser veya temsil tahlili bile görülmüyor. İlk Beyoğlu opera temsillerini Avrupadaki verimlerle kıyaslamının doğru olmayacağını söyleyen bir ağırbaşlılık da seziliyor. Henüz halk teşvik olunmak isteniyor, operanın, operakomigin ne demek olduğuna, hattâ tiyatroya Avrupada nasıl gidildiğine ve ne geniş bir merak mevcut olduğuna dair tektük alıştırıcı fıkralar çıkıyor. Galiba oynanan operaların livreleri de türkceye terceme edilip ve basılıp Beyoğlunda satılmıştı: buna dair bir iki kayıt var; italyanca ve fransızca olarak oynanan *Sevilli Berber* gibi eserlerin konularını önceden meraklılara ve dil bilmeyenlere kısaca tanıtmak maksadı güdüldüğü şüphesizdir.

Havadislerin Avrupa gazetelerinden naklen arasına oraların vukuatına da intikal ettiği görülüyor: meselâ kompozitör Meyerbeer'in ölümü bildiriliyor, fransız muzika bandalarının konserler vermek için Londraya gittikleri haber veriliyor, veya makinesi kurulunca konuşan ve şarkı söyleyen yapma bir adamın icadından bahsediliyordu...

(Ceridei Havadis) henüz 1842 den itibaren opera hareketine yardım yazılarına başlar: 1845 de Hoca Naum tiyatrosunda verilen temsillere ait mevzu hülâsalarına devam ettiği gibi, ekseriyeti operalar teşkil ettiği için her birinin musikisine ve kompozitörüne dair de malûmat verir. Sevilli Berber hakkındaki kısaltmayı bir misâl olarak alıyoruz.

---

## Sevilli Berber

« Galatada Hoca Naum tiyatrosunda geçende başlanılan oyunda mebnî olan Berber fıkrasıdır :

« Şöyle ki: İspanyada Endülüs ülkesinin kürsü hükûmeti bulunan İsbiliye şehrinde anası babası ölmüş, vasi elinde gayet hüsnü ve zengin bir kız



bulunup Bartolo namında bir ihtiyar vasisi olmakla mal ve emlak ve iradını yemek için kızı keudisi almak ister. Lâkin asilzadegân takımından pek maldar ve ehli hüner bir delikanlı var imiş. Oralarda bulunan Figaro nam berberin önüne düşmesi ve vasıtasile bittakrib hekimin hanesine girip rağmen (inadına) kızı tezevvüç eder.

«*Faslı evvel* — Evvelâ oyuna şu veçhile bed'olunur ki İspanya âdeti üzere kızlar ekseriya haremde oturup çokluk dışarı çıkmadıkları misillü balâda zikrolunan Rozita nam duhter gûya hanesinde otururken âşıkdidesi olan Kont Almaviva nam merkum delikanlı kendi derdini ifade için gece bir takım muzikalarile kızın penceresi altına varıp türlü türlü nağamat icrasile nefis çalgılar çaldırır ve kendisi beraber nağmeler yapar. Sonra fecrin tulûu ile çalgıcılara para verip savuşturur ise de onlar kemali teşekkürlerinden yere düşerek tevazu ederler. Badehu âdet üzere kız pencereden aşnalık eder sevdasile durur ve lâkin kimse zuhur etmeyip Kont Almaviva kız ile görüşmek beklediği nafile olup, yukarıda zikrolunan berber elinde saz nev'inden çenk, bir takım musikiyle raksederek, berberlik, kılavuzluk, âşıkı maşûka kavuşturmak san'atlarını meth ve tavsif ve nice eda ve reftarı dilsirib ile orta gelir.» (*Ceridei Havadis*, 19 ikincikânun 1845).

## Çalgı yapıcılığı

Mehterhanenin zil, davul, zurna ve borularını yapmakta mahir ustaların hele İstanbulda her zaman çok yetişmiş olduğunu söylemiştik. İşte bu esnaf nesillerinden birkaç san'atkâr yeni muzika takımları kurulmasından yeni bir kazanç kapısı açıldığı ümidine düşmüşler, ve galiba teşvik de gördükleri için italyan yapısı banda âletlerle aşık atabilecek ayarda çalgılar yapmışlardır; ilk takımlarda bunlardan da kullanıldı. Donizetti galiba kendi memleketi fabrikalarını kazandırmaktan sonraları vazgeçerek yerli bir çalgı yapıcılığının tutunmasını teşvik etmeği daha doğru bulmuştu. Yerli ustalar yeni ağız çalgıları imalinde Avrupanın akustik keşiflerinden habersiz çalışmak mecburiyetleri içinde meydana getirdikleri âletlerle henüz Abdülâziz devrinin başlarında Avrupa fabrikalarının ithalatına karşı koyamıyacak bir halde kaldılar: yalnız zil yapmaktaki birinciliği şimdiye kadar başkalarına kaptırmadık.

Maamafih kalite itibarile her nevi çalgıların en iyilerini yapabilmek imtiyazları hernelense Avrupada da hâlâ başka başka memleketlerde dir.

1867 Paris İnternasyonal sergisine gönderilmiş yerlimalı Türk banda çalgıları hakkında O. Comettant bakınız ne diyor: «Bütün bu çalgılar içinde hakikaten pek meşhur olanları ve bütün musiki dünyasını doğrudan doğruya en çok ilgilendirenleri zillerdur. İniltili, ince ve uzun olan tınlayışları pek kıymetli; davul ile birleşerek, bazan da yalnız olarak pek muvaffakiyetle kullanılabilirler. Gluck'un *İphigénie en*

*Tauride* operasının *Scythe*'ler korosundaki harikulâde zil tesirinin yerini hiç birşey tutamazdı : *Les dieux apaisent leur couroux, etc.* parçasında.

« Zil dedikleri cinballeri imalde kullanılan madenleri terkibetmenin sırrı Türklerin elindedir. Kardeşlerinden yardım gören Körope Efendi isimli maruf zil ustası her yıl Avrupa emrine 1200 ilâ 1500 çift zil çıkarıyor, bunlar beher çifti 40 franktan mecmûu 52,000 franklık bir kıymet tutuyor.

« Son defa İstanbulda bir takım madenî çalgılar imali tecrübeleri de yapıldı. Bunlar askeri muzikalarda kullanılacaklardı. Ustabaşı Ali Baba bu bakır çalgılardan bize örnekler veriyor. — Her ne kadar teşvike değer kıymetleri varsa da, muadil Avrupa mamulâtı ile mukayese olunamazlar.

« Zikricemil (Mention honorable): Körope Zilci. Samatya, vurgu çalgıları. »

« Bütün dünyanın Türk Körope Zilci'den sonra en birinci zil yapıcısı M. Gautrot olduğunda filhakika hiç şüphem yoktur. Okser'li M. Grappin de M. Gautrot'nun izi üstünde yürüyorsa da ondan sonra gelir, zillerinden çıkan sesin zararsızlığı buna delildir. » (1)

Zil Evini kuran Körope Zilci öldükten sonra kardeşi Karabet idareyi ele almış, şimdi de torunları iş başında bulunmuştur. Samatyada, Ağahamamında, Değirmen yokuşundaki küçük atölyede çalışıyorlar.

Körope Zilcinin muvaffakiyetindeki sır meselâ zilde kullanılacak madenî halitanın umumiyetle yüzde seksen bakır ve yüzde yirmi kalaydan mürekkep olacağını, veya ihtizazın sür'at derecesi kalınlık ile mehsuten ve kutur murabbı ile makûsen mütenasip bulunduğunu, yahut ta zil nekadar kalın olursa sedası o kadar incececeğini ve kutru genişledikçe sesi de kalınlaşacağını bilmek gibi umumî kaidelere inhisar etmiyordu. Çeşit nispetlerde ve madenî hazırlamakta öyle bir takım ince kıvamlar bulmuştu ki bunların mahiyeti yakın zamanlara kadar anlaşılamamıştı.

---

(1) Oscar Comettant, *La musique, les musiciens et les instruments de musique*, (Paris 1869, chez Michel Levy ; s. 570, 571, 573 ve 714 ).



# Abdülâziz devrindeki sönüklük

(1861 — 1876)

Her memleket kendi sarayının israfından, hükümdarların siyasi ve içtimai hata-  
larından, hattâ -daha evvelki asırlar için- «din taassubu içinde muhiti hareketten  
mahrum bırakan» kilise despotluğu maceralarından zaman zaman şikâyet etti; kendi  
tarihindeki yüksek işlerle övünürken, kusurlu işleri de bitaraflıkla ve ibretle okutmak  
işin tenkid etti. Tarihte musiki ekseriya mabedten ve saraylardan yardım gördüğü  
ve hatta onların muhitleri içinde inkişaf bulduğu için de musikiyi himayesine almış  
papaları veya imparatorları «onu bilâkis ihmal etmiş» din veya saray elebaşlarından  
ayır-detmeğe meslek tarihimiz bilhassa dikkat etmiştir. Avrupada Büyük Fredrik  
iki hem musikişinas olan hem de musikiyi koruyan krallar bulunduğu gibi, san'ata  
karşı zevk itibarile kayıtsız kalmış hükümdarlar da görüldü; fakat en müteassıp  
olanı bile ona karşı hiç olmazsa dinî bir hürmet beslemeğe mecbur kalmıştır, çünkü  
musiki kilisenin bellibaşlı bir âyin aleti idi.

Şarkta ise vaziyet mezhepten mezhebe ve akideden akideye değişebilmiştir.

Küçük bir istitratta bulunarak meselâ XVI ıncı asır Hindistanından bir misâl  
alıyorum : Ebülfadılın *Âyin-i Ekberî'si*, bize, Ekber Şah sarayında musikinin pek  
mimullü bir yeri bulunmuş ve külfetli takımlar kurulmuş olduğunu anlatır : çünkü  
şahın kendisi meraklı bir musikişinastı... Fakat haleflerinin en muhteşemi olan Urang-  
zeb zamanında musiki bilâkis yalnız düşmekle kalmadı, saraydan izleri bile çıkarıldı.  
Eski tarihçi *Khan Khan*'ın anlattığına göre : saraydan musikinin lâğvedildiği iradesi  
kınca zavallı saray musikişinasları bir istirham yolu düşündüler, aralarında anlaşarak  
her gün h'kümdarın her gün halka görünmeği adet edindiği pencerenin önüne omuz-  
larında bir tabut olarak geldiler; Urangzeb'in dikkatini celbedecek şekilde ağlayıp  
sızlamağa başladılar; filhakika hükümdar pencereye gelerek tabutta kim bulundu-  
ğunu sorunca musikinin öldüğü ve mezara götürüldüğü cevabını verdiler! Hükümdar  
«oh, ne âlâ ! mezarı bari derin kazın da hiç bir ses, ne de bir akis dışarı sızmasın!»  
diye bağırdı, üstünden bir müddet geçince pencereyi de yerinden kaldırttı!... Musi-  
kide birinin yaptığını diğerinin bozması maceralarına bundan daha hoş bir misâl  
krolunabilir mi ?..

Şark musikisinden sonra avrupai musiki de şarklı hükümdarın elinden azap  
çekmeğe başladı; ve garp san'ati daha ziyade meramını şark san'ati kadar kolay-  
lıkla anlatamamasının ezyetlerini çekmiştir. İşte bir misâl : şark musikisinde amatör  
olan, fakat garp san'atından ancak italyan opera havalalarına karşı bir nebze alâka  
duyabilen İran şahı Nasrieddin, kendi muzikalarının umum müdürü Lemaire'e bir *acem*  
*millî ünü*, bir de *taç giyme marşı* yazmasını 1873 de irade etmişti. Bir muharri

millî ünün nasıl yazılmış olduğunu cinaslı kalemile şöylece anlatmıştır : «Şah bayramının arifesi idi. Maiyetten biri millî bir marş mevcut olmak lâzımgeldiğini şahın kulağına fısıldadı . Hakikaten böyle bir marş hâlâ yoktu ; ve bu yokluk hem İran milleti, hem de İran ordusu için bir zavalılıktı.

Şah dediki : «filhakika millî bir marş icabeder ; çağırın bana muzikacıbaşımı!». Lemaire gelir. Şah der ki : «Yarın benim bayramım ; İranın millî havasile selâmlanmak isterim ; bir millî marş yapınız». M. Lemaire vaktin böyle bir işe yetmiyecek kadar darlığını ileri sürdü, hattâ geceyi bir marş yazmak ve bunu orkestraya almakla geçirse bile muzikacıların kat'iyen öğrenemeyeceklerini söyledi. Hiç hükümdar dinler mi? ta Parislerden bir muzikacıbaşı getirtsin de daha ilk talebinde böylece her hangi bir itiraz bahanesile karşılaşsın, hiç böyle şey olur mu ? Lemaire ister istemez evine döndü ve çalışmağa koyuldu. Saat sekiz. Gece yarısı, iki tekrar kısımları ve triyo bitiyor. Bütün muzikacılar çağrılıyorlar, her biri kendi partisini kopya ederek ayrı ayrı çalışıyorlar. Gece yarısı, meşk yapılıyor, ve işte böylece iradesi mucibince şehinşah millî ünün ahengile uyandırılıyor (!). Cl. Huart'ın dediği gibi : «isteklerinin yerine getirilmesine hiç bir şeyin engel olamayacağı yollu şark hükümdarlarının icbarcı heveslerini bu hoş hikâye pek açık bir şekilde canlandırır.» (2) [Bir mukayese imkânı olarak ve söz sırası gelmişken bir de tarihi başlangıç hatırlatalım : komşu İran bandalarının teşkili geçen asrın tam ortasında düşünülmüştü ; 1868 de İrana getirilen fransız muzika zabiti Lemaire, türkçe olarak *muzikancı başı* ünvanını almıştı.] Abdülâzizin yeni musikiye olan menfi muamelelerini bu misallerle daha iyi ölçebiliriz.

Tanzimattan sonraki Osmanlı padişahları icraat hususunda şah Nasreddin'den belki biraz daha iyi not almışlardır : netekim musikiye karşı büsbütün menfi bir ruh taşımamakla beraber, mücehhez bulundukları yarım musiki anlayışlarile yapmak istedikleri musiki işlerinde muhakkak ki temelsiz ve yarım an'anelerin yerleşip kök salmasına sebep oldular. Meselâ Tanzimatla beraber büsbütün büyüyen alaturka - alaf-ranga ikiliğinin muvazeneli bir kanaatini nefislerinde toparlayamamak yüzünden kötü kararlar içinde yaşayan prensler oldu... Ermenice bir kaynakta okunduğuna göre «Sultan Mecid yerine tahta geçen Abdülâziz işte böylece yalnız alaturkaya bağlanıp modern san'ati ihmal etti, bir yangın neticesinde kül olan Dolmabahçe tiyatrosunun yerine Çırağan sarayında ve Beylerbeyi köşkünde sadece orta oyununa mahsus salonlar yaptırdı.»

Bu hususta Bayan Leylâ ile görüşmüştüm : Abdülâziz tahta çıktığı zaman kendisi İstanbulda değilmiş. İkinci senesinde avdetinde bandonun kaldırıldığını görmüş. Yalnız şark musikisi takımları muhteşem imiş (Ulah ve Abbas Hilmi Paşa tarafından verilen arap takımları da sonradan bunlara katılmış); tekrar İstanbuldan ayrılıyor, ve dört yıl kadar sonra dönüşünde saraya uğradığı zaman bu defa orkestranın da kaldırılmış olduğunu görüyor. Şu hesapça, takriben 1865 de sarayın avrupai musiki teşkilâtı büsbütün kaldırılmıştı.

(1) *Au Kurdistan, en Mésopotamie et en Perse*, p. 339.

(2) *Encyclopédie de la musique* (p. 3077).



Ahmet Saibin kanaatince bütün bu işlerde âdeta sistemli bir kasit vardı : Abdülâzizin bu gibi evsaf ve terbiyede kardeşine tamamen zıd bir ahlakı vardı. Tiyatro gibi fikrî ve manevî zevklerden hoşlanmazdı... Cülûsun ilk senelerinde kardeşinden kalan tiyatroyu ahıra tahvil ettiği gibi...»[1]. Bir kısmı da tiyatronun yangın



GUATELLİ PAŞA

çıkararak yok olduğunu söylüyor, sebebi «kaza» da arıyor; bay Salih Münür Çorlu ikinci rivayeti idame ettiriyor : «Sultan Abdülâziz devrinde bu tiyatro kazaen yanmış ve tekrar yapılmamış [2] diyor. Abdülâzizin yeni san'ata karşı aykırı duygular bes-

[1] Ahmet Saip, *Rehnumai inkılâp*, (1327, s. 123)

[2] *Apdülhamid ve garp musikisi*. (Akşam, 15 nisan 1938).

lediği malûm bulunduğuna göre tiyatronun kasden yok edildiği rivayeti doğru olsa gerektir. Netekim sonraları pişman bile olmuştu : «Gerçi sultan Abdülâziz de sonraları muzikaihümayunun terakkisini istedi ise de ne çare ki evvelce vücûda gelenler dağılıp perişan olmuşlardı.» (Ali Rıza)

Abdûlmecidin yaptırdığı düğünlerin masrafı, ve akıl ve hayale sığmıyan sefa-hatler yüzünden devletimiz beş altı yıl içinde seksen, doksan milyon lira borca girmişti [1]. Nişantaşında onbeş gün ve gece fasıla verilmeden yapılan Surû Hüma-yun için tamam iki yüz milyon kuruş verilmişti ; bir senelik israf yediyüz milyon kuruşu bulmuştu ! Sarayın hususî borcu da beş yüz milyon kuruşu geçiyordu ! Hepsî bir milyar iki yüz milyon kuruşu bulmuştu ! Abdülâzizin hal'inde bıraktığı borç bunları gölgede bırakacak derecede imiş... İşte, rivayet eğer doğru ise, Abdülâzizin orkestrayı ve opera hareketini durdurmasının sebebi o teşkilâtı da fuzulî israflardan sayması olmuş imiş : böyle bir kanaatin manası bile *avrupâî san'atı büsbütün hiçe saymak* suçu kadar ağırdır, ve Abdülâzizi tenkidin elinden kurtaramaz :

Saray çatısından halk karşısına ilerde nakledilebilecek modern bir musiki teşkilâtı, yani küçük fakat verimli bir saray konservatuvarı ve orkestrası, ve böyle bir varlığın yaşatılması, dev gibi bir servet içinde o kadar mütevazı ve zararsız bir köşecik tutar ki böyle bir mini mini san'at bütcesi yukarıda gösterdiğimiz israf rakkamları yanında denizde katra, devede kulak kabilinden kalırdı. Esasen alafranga musiki teşkilâtı hakikatte halk arasında artan dedikoduları söndürmek için ve hem de kendi zevkine uygun gelmemesi yüzünden yeni padişah tarafından kaldırıldığı muhakkak olup, yoksa bu kısım muzikaihümayun mensuplarının aylıklarının yine verilip verilmemesi keyfiyeti onu düşündürmemiştir bile ; aylıklar rütbelere göre yine verildi : muzikacılar kadrosunda hiç bir değişiklik (zamanın tabirlerince : hiç bir tenzilât veya tensikat) yapılmadı. Vaziyete her hangi taraftan baksak hep aynı bir mes'ul hakikati çırpıplak karşımızda görüyoruz : tek bir başın, tek bir irade merkezinin koskoca bir san'atı takdir ve ihatadan aciz kalışı keyfiyeti !... Saraydaki opera ve orkestra işte bu yüzden sustu, tecrübesiz bir san'at teşkilâtının bunca emeklerle kazanılmış seviyesi işte bu yüzden yıkıldı gitti!. Yoksa öyle iktisadî kaygular... filân gibi sebepler hep sonradan uydurulmuş rivayetler olsa gerektir..

---

[1] Ali Rıza, *Saray eğlenceleri*, («Renin», 31 ilkteşrin 1922)



# Saray dışındaki hareketin sekteye uğrayışı

Saray tiyatrosu nasıl padişah tarafından yıktırıldı veya kaza neticesinde kül oldu ise, Beyoğlu tiyatroları da öylece Abdülâzizin tahta çıkışının dokuzuncu yılında - yani 1870 de - Beyoğlunun üçte ikisini silip süpüren yangında yokolmuşlardı! Bunlar, şimdiki Tokatliyanın yerinde bulunan ve ermenice adı «Aravelyan» yani «Şark» olan tiyatro, tiyatro sokağındaki «Naum tiyatrosu» ile, yerine sonradan Ekler sineması yapılan *Verdi tiyatrosu* idi. Ortada yine şöyle bir garib benzeyiş var: saray tiyatrosu sonradan nasıl tekrar yapılmadı ise, Naum tiyatrosunun yerine de muadili konmadı. Gedikpaşa tiyatrosunun imtiyazında musikili temsillere yer verilmediği için ilk operetler Beyazıt tiyatrosunda ta 1876 da oynanmağa başladı; oradan Gedikpaşa tiyatrosuna geçtiği sırada ise artık Abdülâziz ölmüş bulunuyordu..

Hiç bir Avrupalı Virtüözün konserler vermek için bu devirde İstanbula geldiğini göremiyoruz. Pek becerikli bir impresario olan Naum artık ihtiyarladı da ondan mı bu iş de tavsamıştı? (Naum'un öldüğü yılı bilmiyoruz).

Dalkavukların gayretile avrupai san'atın musiki kısmına karşı İstanbul halkı arasında ilk bir menfi hava yaratıldı. Sanatseverlerin bundan nekadardaki teessür duyduğunu sezmeğe güç olmaz.

Abdülâzizin, 1867 de Paris, Londra ve Viyanadaki san'at hareketinden bir şeyler görüp ibret aldıktan sonra İstanbulun yeni musiki hareketini söndürmekle işlediği hatanın nedametini çekmeğe başladığını tahmin edebiliriz (1).

Hülâsa, Abdülâzizin onbeş senelik padişahlığı zamanında sarayın eski musiki canlılığı büsbütün sönmüştü. Böyle bir devir yerli san'atın işine çok yaramış olmalıdır.

---

[1] Abdülâziz hicri 1284 teki bu Avrupa seyahatinden beş sene evvel yeni hidiv İsmail Paşa tarafından 1279 da Mısırda davet edilmiş, padişah oraya da gidip gelmişti: dönüşte bütün muzikaların hal-ka çalmasını istedi!

# Kahirede başlıyan musiki yeniliği hareketi

Abdülâziz Avrupa musikisini tervec etmiyor, fakat Hıdiv İsmail Paşa tervec ediyordu. İstanbulda saray tiyatrosu ve bir müddet sonra 1870 de Beyoğlu tiyatroları yandığı halde, İsmail Paşa ertesi sene Kahirede italyan operasının binasını yapıtıyordu. Bütün bu tezatları mânalı bulabilirmiyiz?. Fakat, İsmail Paşanın Kahireye alaturkacı musikişinaslar götürdüğü ve Mısırlı halkın pek tuttuğu Abdihülhamûlî'yi İstanbul nağmelerine hakkıyla alıssın diye her gelişinde beraberinde İstanbulla getirip götürdüğü de doğrudur (1). İsmail Paşanın opera hareketinde âdeta Abdülâzizin zevkine ters taraftan nümayiş yapmak gibi bir mâna gizlidir; Abdülâziz avrupai musiki için kesesini kapır görünmek istiyor, fakat o alabildiğine açıyordu.

Verdi, 16 Temmuz 1870 de dostlarından birine yazdığı mektupta «Meşgulüm demiştim ya. Biliniz bakayım ne ile? Kahire için bir opera bestelemekle! Of! Sahneye koymak için kendim gitmiyeceğim; geri dönemekten, mumyalanmaktan korkuyorum!» diyor. Filhakika Kahiredeki İtalyan tiyatrosunun resmîküşadı 1869 ikinciteşrininde yapıldı. İsmail Paşa işte bu tiyatroda oynanmak üzere Verdi'den bir opera istemiş, takriben kaç mal olacağını sormuş, böylece *Aida*'nın meydana gelmesine vesile hazırlamıştı. Eserin karşılığı olarak ne istemeli idi? Verdi sıkışmıştı. O zamana kadar tiyatro direktörleri ve impresaryolar ile bile temasa alışamamıştı. Halbuki yeni müşterisi hakikî bir Şark prensi idi. Dostu ve talebesi Emanule Muzio'dan mütalâasını sordu. Muzio, «partisyonunuz için 4000 sterling - yani 100,000 lîret - isteyiniz; şayet eserinizi kendiniz çalıştırmaz, repetisyonları idare etmeniz matlupsa o zaman altı bin sterling istersiniz» dedi. Verdi de öyle yaptı; Hıdiv derhal kabul etti. (Başka bir kayda göre kompozitör 20,000 sterling istemiş ve muvafakat olunmuştur). Eser Süveyş kanalının açılması münasebetile Kahirede tertip edilen şenlikler için ısmarlanmıştı. Temsil biraz gecikti; çünkü dekorlar Parise ısmarlanmıştı, hatta haftalardanberi hazır duruyorlardı; Alman ordusu Fransız payitahtı etrafında sıkı bir çenber çevirmiş olduğu için gönderilemiyorlardı. İlk temsil bir sene sonraya, 24 ilkkânun 1871 yılına ve yılbaşı gecesine kaldı. Esas prova 23 ilkkânunda yapıldı, akşamın yedisinden sabahın üçüne kadar sürdü: İsmail Paşa orada idi ve sekiz saat seyre tahammül etti; yalnız kendi memleketine değil, bütün dünyaya nasıl bir hâdise seyrettireceğini merakla anlamak istiyordu. Temsilde ise tiyatro ağzına kadar doldu: her sınıftan insanlar vardı; seyircilerin merkezini Hıdiv ve muslin perdelerle örtülü localardaki harem kadınları teşkil ediyorlardı.

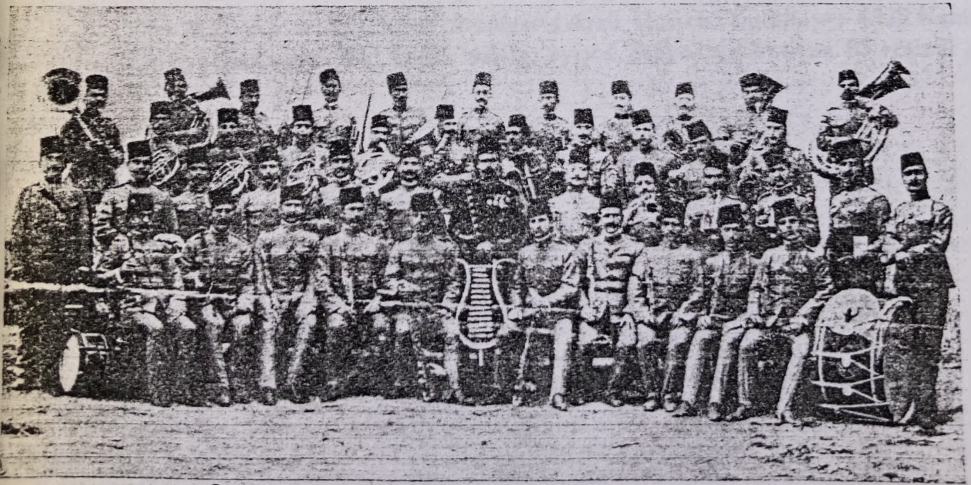
(1) Zeki Megamız, *Türk musikisinin Arap musikisine tesiri*, («İctihat» mecmuası, İstanbul, No, 246, 15 şubat 1928). - keza bak : Muhammed Kâmil - el - Hul'i, *Kitab-ül-musiki-iş-Şarkî* (s. 142).



Şarklı tipler yanında Garplı tipler de vardı: diplomatlar, musikiciler. her taraftan gelen kritikler, şef Bottisini eseri vakıfane ve emin idare etti. Temsil her noktadan parlak oldu. Başarı sonsuz bir coşkunluk uyandırdı... Bir avrupalı muharrir: «Şark hükümdarlarının nazarında para şayet saltanatın şâşaasını arttırmakta kullanılacaksa pek ehemmiyetsiz bir madde halini alır; İsmail Paşa da Genubî Avrupanın en büyük üstadını kendi himayesi altındaki bir Kahire san'at ocağı namına elde edebilirse şüphe yok ki kendi itibarının yükselmesi namına pek büyük bir iş görmüş olurdu » diyor.

Abdülmecit 'sarayının opera merakını da, incesaz musikisini de Kahireye nakle çalışmış olan Hıdiv İsmail Paşa bu yoldaki işlerinde Nil sahiplerine hâs ölçsüz servetin şâşaasını da aksettirmişti (1863-1879)... Fakat, Mısır'daki o saltanatlı opera başlangıcının millî operaya ve konservatuara doğru tekemmül ettiği sakın sanılmasın. Lüks bir modadan ibaret kaldı..

Asker muzikaları da söylemeğe bile lüzum yok ki - Türkiye ordusunun muzikaları gibi kurulmuştu. Hâtta P. Aubry pek dikkata şayan bir türklük temayülünü ihsas ediyor: «Türk dil ve edebiyatına ait meselelerde söz zöylemek salâhiyeti malûm bulunan M. Decourdemache'den öğrendik ki Hüseyin Baykara zamanında yaşıyan Alişir Nevai'ye ait bir Türk - Mogol cengâverlik manzumesi varmış (16 ıncı asır başlarından); bu marş uzun müddet Buhara'da itibarda kalmış; Hıdiv İsmail Paşanın kâtibi Hakkı Bey de orada dinliyerek derlemiş. Mısıra getirmiş, Hıdiv takımlarının repertuarına konulmuş. 1864 te hâlâ çalınıyordu.» (1)



Mısır Hıdivlerinden Abbas Hilmi Paşanın eski Armoni Orkestrası

[1] Pierre Aubry, *Au Turkestan*, (Paris 1905, son haşıye).

Arap milliyetçiliğinin başlaması ile Mısırda revactan düştüğü şüphesiz bulunau bu Türk milli marşının notasını - bizi alâkadar edeceği için - aradımsa da henüz bulduramadım.

Resmini gördüğümüz banda Hıdiv Abbas Hilmi Paşanın yeniden Türkiyeden getirttiği kuvvetli elemanlarla takviye ve ıslah olunmuş kendi hususî ve mükemmel takımı olup, Kahire sarayının şimdiki bandası bunun devamından ibarettir. Abbas Hilmi Paşanın bandasında görülen şef, Alman yüzbaşısı Baç'dır. En arkadan sol başta görülen bassocu Bay Süleyman Ali İstanbul Tophane bandosundan yetmişmiştir. Flütçü Kâmil Efendi merhum ve orada ölen Lûtfi Bey de Tophaneden idiler. Cesurluğuna binaen Deli Tahir Bey diye tanınmış tayyarecimizin babası Deli. Ahmet merhum bassocu idi. Arab Said de bassocu idi. Emekli muzikacı Haydar Emin Bey küçük bas çalıyordu. İstanbullu Rum muzikacılar olarak - ki yine bizim bandalardan yetmişlerdi - trombon ve davul çalan Kosti, onun oğlu Yani (keman da çalıyordu), pistoncu Mihal; Yunanistandan gelme olarak: Lazari isimindeki iyi bir klarinetçi, ve meşhur kornocu Antonio vardı.. Obuacı İstanbullu İsmail Bey hâlâ oradadır: isimlerini verdiğimiz İstanbullu rum san'atkârlar gibi bu İsmail Bey de çocukluğunda Fransız mektebinde tahsil gördüğü ve hattâ ağız sazı kullanmağa o mektebin küçük takımında başladığı için iyi fransızca bilirler: İsmail Bey şimdi binbaşı ve Hıdiv bandasının şeflerindendir.

Mısır hizmetinde çalışan bu değerli Türk musikişinaslarından bassocu Bay Süleyman Ali, hem Türk hem de Mısır bandalarında tamam 41 sene kudret ve emniyetle basso çalmak - o koca üfleme çalgısına karşı bu kahramanca nefes tahammülünü göstermek - suretile bilhassa nâm kazanan dikkate şayan bir artistimizdir: 1298 (1880) de Gereze (Sinob) da doğdu; Tophane muzikasında yetiştikten ve tu muzika gençlerinin tâbi tutulduğu orta derecedeki mektep tahsilini de gördükten sonra bandalara intisab etmiş, Kahire bandasında uzun zaman temel vazifesi görmüş, 1326 da İstanbula dönmüştür; yeniden Ankarada *C. B. Armoni Orkestrasında* vazife görmekte idi. 1938 haziranında tekaütlüğünü isteyen Bay Süleymanın kırk bir yıllık emeği böylece kapandı, *yüzbaşı rütbesinden* emekli oldu.. Hâlâ güçlü kuvvetlidir; âfiyet ve uzun ömürler dileriz.

Bu başlangıçlar, Mısır ile Türkiye arasında uyanmasını temenni edebileceğimiz bir san'at dostluğunun her zaman gözönünde tutulabilecek temelleri olabilir. Mısırın henüz başhyan musiki kalkınışında konservatuarlarımızdan çıkacak yeni musikicilerimiz de yardımcılık edebilirler.

1932 nisanında yerli Mısır musikisinin mahiyet ve istikbali hakkında konuşulmak ve kararlar alınmak üzere o zamanki kiralın Kahirede büyük bir kongre toplattığı hatırlardadır. Kongreyi tertib edecek heyetin reisliğine o zamanki Maarif Nazırı, reis muavinliğine Abdülfettah Hayrı Paşa, Ahmet Necib Hilâl, Mustafa Rıza, Yakub Abdülvehab, Dr. Mehmet, Ahmet Hakkı kâtibliğe, Baron Derlanger ve Mısır operası direktörü M. Kantini üyeliğe seçildiler. Kongre, Mısır musiki yurdunda kiralın kendisi tarafından küşat edildi ve resmen bir hafta sürdü. Türkiye, Irak, Kuyt, Yemen, Tunus, Cezayir ve Fastan murahhaslar çağırılmıştı. Şark musikisine nisbeti



olan veya olmıyan birkaç da İngiliz, Alman, Fransız müsteşrik ve musikicileri vardı. M. Eugene Borrel'in çağırılmaması, buna karşılık Dr. Robert Lachmann yanında Şark musikisini bilmiyen kompozitör Paul Hindemith'in daveti tenkid olunmuştu; bununlabera herkesin düşüncelerinden istifade edildi: şark musikisini bilmiyenlerin intibaları başka bakımlardan dikkate şayan görüldü. Şark musikisi denilince Türkiyeli ve Mısırlı musikiciler müşterek bir kaygu etrafında toplanmış oluyorlardı. Bizden Bay Rauf Yekta merhumu ve Mes'ut Cemili çağırdılar. Kongre, esas itibarile, «Şark musikisinin, dolayısıyla diğer Şark milletleri musikisinin inkişaf yolları pratik bir şekilde ne olabilir?» meselesini konuşacaktı; kompozitör olanlar bilhassa bu maksatla çağırılmışlardı. Fakat böyle bir sorguya şöyle hülâsa edilebilecek bir cevap alınmaktan başka birşey yapılamadı: «Mısır musikisi şimdiki halinde bütün unsurlarile kendine göre birşeydir. Herhangi yeni bir üslup belki istikbalde takarrür eder; mahiyeti bilinemez ve ancak san'atkârların sezişleri ve kudretleri - böyle san'atkârlar yetişirse-bunu kararlaştırır; iş, belki yetiyecek bu gibi san'atkârlara bırakılmalıdır. Şark musikisi kendi aslı unsurlarını aynen saklamalı, yenilik davasile bunların hiç birini atmamalıdır; [nesiller onları tarihi birer anane halinde aynen görebilmelidir.» Kongreye gelen üstatlar bu vesile ile Mısırı gezerek, toplaşarak, hoş birkaç gün geçirerek istifade ettiklerinden dolayı kırala teşekkürde bulundular. Mısır Maarif Vezirliği kongrenin kararlarını, muhtelif ülkeler Arab musikilerinin *makam* ve *iku* tariflerini (notaları ile), faydalı tarihçeleri, şark çalgıları ile çalgı takımlarının resimlerini, ve Kahiredeki musiki ocağı hakkındaki izahatı kocaman bir cilt halinde toplıyarak şu isimle bastırmıştır:

« *Mü'temir-ül Musikiy-ül Arabiye* » (Arab Musikisi Kurultayı; 1933 Kahire, Emiriye Basımevi; 443 büyük sahife, ayrıca papyekuşe üzerine 85 resimli ).

# Saraylıların sathî musiki heveskârlığı

O zamanlar henüz milletin hâkim bulunduğu bir devlet sistemi içinde değildik; saraydaki elebaşlar nûmayişe müsait san'at kurumlarının mukadderatını terchen kendi ellerinde tutmak istiyorlardı: hele avrupai musikiyi sadece sarayın kozmopolit zarafetine yarayacak cephesinden görebilip yalnız bu taklitçi ve süs halile kullanmak istiyorlardı. Ellerindeki maddi imkânlarla rağmen bir musiki hareketi tutunduramadılarsa, bundan, yarım ilimleri veya işe büsbütün lâkayt kalmış olanları mes'uldü.

Bir devlet adamının bilfiil musiki bilmemesi ayıplanamazsa da, memleketin san'at kültürü işlerinin mukadderatını elde tutarken hiç olmazsa erbabından sorup danışmadan ve gerçekten erbab kimseleri arayıp bulmasını bilmeden sırf kendi tahminleriyle bir şeyler yapmağa, hükümler yürütmeğe, veya büsbütün ihmalkâr ve lâkayt kalmağa cür'et gösterecek devlet adamını san'at tarihi daima lânetle anacaktır: Saltanat devrinde musiki işlerinin bu gibi iş başılar yüzünden ikide bir neler çektiğine tarihimiz şahittir.

«Tarihte büyük musiki dâhileri *ekseriya* burjuadan ve büyük haktan yetişmiştir; sarayda ve kibar konaklarında oturanları meşgul eden musiki ise yine *ekseriya* eğlenceli neviler olmuştur: musiki kültürünün hele gençlik çağında bulunan memleketlerde bu iki esas büsbütün yüzde yüze yaklaşan bir hakikat, bir kaidedir.» İşte, eski Osmanlı saraylarının musikişinaslığı da bu esası takviye edecek mahiyette görünüyor.

Kitabımızın saray musikisi bahsı, Üçüncü Selimden Cumhuriyet devrine kadarki sarayların musiki alâkasını kendi kadrosu içine alıyor. Bestekâr ve tanburî Üçüncü Selimin pek mühim musikişinaslık hayatı edvar musikisinin tarihine aittir. Kazasker Mustafa İzzetten ney ve Üçüncü Selimden tanbur çalmağı öğrenmiş olan Sultan Mahmut ta yirmi bir malum bestesile ve meharek sahibi bir bestekâr ve makamşinas olmasile tanınmış bir san'atkârdı. Onların zamanında sarayda yalnız *edvar musikisi* vardı (hele Üçüncü Selim zamanında İstanbulda henüz ne «*Türk musikisi*» tâbiri, ne de «*alaturka*» tâbiri bilinmezdi: Avrupa musikisi saraya henüz girmemişti ki eski san'ata ondan ayrılığını ihsas edecek tarzda yeni bir ad takılmak ihtiyacı duyulmuş olsun. «*Musiki ilmi*» ve «*ilmüledvar*» tâbirleri bilinirdi. «*Alaturka*» tâbirini, gelen italyan muzikacıları getirdiler; hele «*Musikii Osmanî*» tâbiri çok sonraları matbuata aksetti. («*Musikii Osmanî Cemiyeti*» adında görüldüğü gibi. *Enderun musikisi*, *Divân musikisi* gibi vasıflar pek yakın zamanlarda türemiştir).

Abdülmecit musikiyi sever, Avrupa ve hususile İtalyan musikisine baylırdı. Alaturkadan her nedense hoşlanmazdı. Denizetti'yi çocukluğundanberi sevdiğine



göre ondan bir miktar musiki dersleri almış olması muhtemeldir. Yeni san'atı muhakkak ki kardeşi Abdülâzizden daha çok sevdi.

Maamafih Abdülâziz de musiki ile uğraşmıştır: Leylâ hanımın bana söylediğine göre lavta çalarmış. Alaturka bir *sirtosu* çok tutuldu; gramofona alındı, hâlâ müşterisi vardır.

Abdûlmecit, çocuklarını okutmağa çok ehemmiyet vermişti. Murat ile Hamidin yaşları birbirine yakın olduğu için birlikte çalışırlar, hususi derslere beraber giderlerdi. Musiki öğretmenleri Guatelli Paşa idi. Murat, musikici ve Avrupa medeniyetine gayet meyyal olduğu halde, Abdülhamit o zamanlar böyle değildi, musiki tahsili çağından Murat kadar istifade edemedi (1).

Riyaziyeyi ve okumağı daima çok sevmiş olan Murat Efendi, Fransız edebiyatı ile, resim ve mimarlıkla uğraştı. Fakat musikiciliği hepsinden kuvvetli imiş: çok iyi piyano çalarmış. Leylâ Hanım, Murat Efendiyi iyi tanıdığını, piyanodan başka flüt ve alaturka kemençe ile de uğraştığını bana söyledi; son zamanlarında Guatelli'den tekrar dersler almış. Lombardi'den de dersler aldı. Musiki nazariyatına merakı vardı. O vaktin modasında küçük parçalar da besteledi. Çırağanda geçirdiği yıllarda çocuklarının tahsili ile meşgul olmuş, kızlarına piyano öğretmiş (Fehime Sultan küçük piyano parçaları yazdı (2). Hatice Sultan da iyi piyanist yetişti; güç şeylere refakat edebiliyordu: küçük oğlunun keman dersi almasına itina ettiğini, her hafta elinden tutarak B. A. Braun'un Kuledibindeki evine derse getirdiğini, ve kendisinin musiki meharetinini bana B. Braun izah etmiştir).

Görülüyor ki eski hanedanın Avrupa musikisinde en bilgili yetişeni Sultan Murat olmuştu; fikri terbiyesini de dikkata alarak şöyle düşünebiliriz: o padişah kalabilseydi musiki işleri muhakkak ki hem babasının iyi kötü başlattığı yolda tekrar yürüyebilecek, hem de bir daha yıkılması güç derin bir temel atılmış olacaktı. Saray musiki teşkilâtından halkın bir miktar istifadesini de belki temin ederdi.

Abdûlmecit devrinin harem saraylarındaki musiki meşgalelerine gelince: bunun seviyesini yine yalnız Leylâ hanımın hatıralarından öğrenebiliriz: « Saraylarda musiki ile o kadar ülfet edilmişti ki tabiatı saniye hükmüne girmişti. Umumiyetle herkes musikiyi sever, halince iyisini fenasını anlar. Odalarda saz çalmak âdet değilse de her tarafta müteaddit piyanolar vardır (3). Aliyetüşşanın dairesine uzak olan odalarda piyano çalınabilir. Az sesle teganni de edilir. Ansızın Sultan Efendiler de gelir: « devam ediniz ben de dinliyeyim » taltifile teşvik ederlerdi.

«Bütün prensesler iyi musikişinaslardı. Küçük Sultan Efendiler, iyi tahsil görmüş, istidatlı ve sureti mahsusada muallimlik için hazırlanmış kalfalardan ders alırlardı.

(1) Ahmet Saip, *Abdülhamidin evveli saltanatı*, (İstanbul 1327; s. 7 ve 9).

(2) Leylâ Hanımın hatıratı ve şu kitap: Ahmet Saib, *Tarihi Sultan Murat Han*, (ikinci basım, s. 9).

(3) Sarayda hem armonium hem de piyano tertibatını müştereken haiz güzel sazlar mevcut olduğunu Leylâ Hanım bana söyledi. Dolmabahçe sarayında üzeri Mecit armalı, işlemeli ve Erard markalı piyanolardan hâlâ var. Liszt bunların birinde çaldı demiştik.

Musiki muallimeleri arasında piyano hocası, ve Donizetti Paşanın son seneleri telâmizinden hazinedar Dürrinîgâr Kalfa vardı. Dürrinîgâr Kalfanın o zamanın modası olan polka, mazurka, vals havalarından kaide dairesinde bestelediği parçalar vardı. Çırağ olduktan sonra vefatına kadar saraylara gelirdi. Mumaileyha çok iyi bir piyanist ve orkestra takımının birimci kemanisi idi. Fenni musikideki mehareti kadar hüsnü cemalden de vayedar idi. »

Cemile Sultan yalnız piyano çalarmış.. Sultanların o devirdeki İtalyan musikisi üslûbunda bestelenmiş havalarının piyano için notalarının köşkünde yandığını Leylâ Hanım teessürle yazıyor. (Bunlardan ilerde bahsettik).

Hayriye ve Münire Sultanlar matmazel Romano'dan piyano dersi almışlar ki Leylâ Hanımın piyano hacası da o imiş. Diyor ki : « Ustamız işittiklerimizden piyanoda tatbik ve icrasına muhalefet ettiği gibi, nota ile öğrendiklerimizi de piyanoda ezber çalmaklığımıza katıyen razı değildi. Biz o gün notalı notasız hayli şeyler çaldık; ezcumle Hanım Sultanın çaldığı bir polka pek hoşuma gidip tekrarını reca etmiştim. Birkaç defa beraber çaldık, öğrendim. « Efendimizden öğrendiğim bu parçayı her vakit çalacağım dimeme « ustanın yanında değil ha! » diyerek gülüştük; şimdi hepsini unuttuğum halde o hatırımdadır, kazara piyanoya yaklaşısam mutlaka onu çalarım; hafideme öğrettim, bazen çaldırır dinlerim; öyle lâtif çalamıyorsa da benim gözlerimin önüne gelen de o günün hayalidir. Evet, geçmiş zaman olur ki hayali cihan değer! »

## Abdülhamit ve musiki

Abdülhamit, musiki işlerindeki mes'uliyetli vaziyeti bakımından üzerinde bilhassa durulmağa değer bir sima olmuştur. Uzun süren padişahlığı devrinde saray musiki teşkilâtına ait her işte, en ufak teferrüatta, artist seçiminde ve takımların tertibinde bile yalnız kendi hüküm ve kararları cari olmuştur! Pek muayyen musiki parçalarını sevdiği halde, bu sanattan fevkalâde anladığına kani'di! hazin italyan melodisinden yukarısını anlamağa kulak kültürü müsait değildi: senfonik musikiyi hiç aramamış, aramayınca da orkestrası o seviyeye ulaşmak kaygusile çalışmak yolunu tutamamıştır.

Prensip itibarile Abdülmecidin hareket tarzını taklit etmek istediği halde, onun yaptığından daha iyisini değil, daha eksikliğini ancak başartabilmiştir. Hiç olmazsa iyi bir opera takımının elemanlarını o bolluk içinde yetiştirtmeği bile temin edememiştir!

Hülâsa, Abdülhamit çocuk iken ihmalcilik ederek ne kadar az müzik öğrendi ise, musiki kararlarının hududu da sonradan o kadar dar kalmış, ayrıca da bütün hükümlerini hep bu kısır bilgiye dayanmak suretile muvaffakiyetle yürütebileceğine ölünceye kadar inanmıştır!! Ana hatlarını kısaca çizdiğimiz böyle bir psikolojinin o devir



arayında yetişmiş herkese az çok sirayet etmiş olduğunu bilenler anlatıyorlar : «nobism» denilen şeyin galiba en kötü bir nev'i !.. Bir iki mevsuk ve esaslarda birbirine yaklaşan hâdiseyi hatırlatmak suretiyle kanaatımızı izah edelim. (Bu hikâyeleri tarihleri sırasile ele alıyoruz).

## «Bacak zilli banda,, hikâyesi :

Donizetti'yi talebelerinin çok sevmiş, öldükten sonra bile daima hatırlamış olduklarını, hattâ bunlardan birinin 1882 de Donizettizadelerin İstanbulda bulunduklarını haber alarak her ikisini görüşmeğe çağırdığını, büyük torunu Joje Donizetti davete icabetle Taşkıslada bandanın meşki sırasında buluştuklarını, sonra da Kulâkata ait ihtisaslarını A. Bacolla'ya anlattığını görmüştük ; işte tekrar o buluşma ahnesine dönüyoruz : muzikacı askerler saz talîmi ile meşguldüler : « hepsi halka olup oturmuşlardı. Küçük çalgıları çalanlar yerde, ötekiler, koca çalgıları ile (trombonlar, bassonlar, davul, v. s.) sandalyalarda oturuyorlardı. Beni direktörün yanı başındaki mindere aldılar ve meşk bir *Trovatore* havası üzerinde başladı. Dikkatim hemencecik tek başına hem davul, hem müselles, hem de zil çalan bir muzikacıya ilişmişti. Ziller dizlerin hemen altından iç bacak yüzlerine bağlanmıştı ; bacaklarını birbirine kuvvetle vurup açmak suretile muzikacı bunları çalıyor, bu sırada ellerile davul ve müsellesi kullanıyordu. Büyük babamın eski talebesi olan öğretmen zabıt bu muzikacının talim tarzına hayretle bakakalışımı görünce bir teneffüs aralığından istifade ile hemen bana eğildi ve bir hoş geldin temennahından sonra derhal o yaptığım şeyden söz açtı ; muhavereye maruf türkçe sözle başlayarak dedi ki : «affedersiniz efendim, o gördüğün şey gerçi san'at kaidelerine aykırıdır amma, ne yapalım ki zâtişahanenin (Abdülhamit) arzusu ile yapıyoruz : bir italyanın Beyoğlu sokaklarından tek başına kafası, ayakları, dirseği, v. s., ile muhtelif âletler çalarak yaptığı haberi almış, kendi muzikasında da böylesini yapacak birisi bulunmasını istemiş ! »

«Muzikada vücuda getirilmiş olan bu *Hamit işi yeniliğe* karşı taaccübümü müsbütün artıran şu izahat imdadıma yetişmeseydi, davul ve müselles çalan muzikacıların mezun bulunduklarını ve onlar yüzünden bütün bandanın meşki geri kalmasını böyle bir çareye başvurulduğunu kabule mecbur kalacaktım» diyor (1).

## Mevsimsiz Taltitler :

1887 yılındayız. Viyolonist Vondra Paristeki tahsilini bitirerek ve genç bir konservatuvar mezunundan başka bir şey olmayarak İstanbul'a dönmüştür. Hamit ayrıca memnun : onu kendi hesabına yıllarca Avrupada tahsil ettirmiş olduğu için böyle bir himmeti esirgememekle ne kadar isabet ve anlayış göstermiş olduğunun

(1) A. Bacolla, *La musique en Turquie et...*, (1911 İstanbul ; italyancadan fransızcaya çeviren G. D.) başharfleri dolayisile sahibinin bizzat bu Giuseppe Donizetti olduğunu sanıyorum).

gururunu yaşıyor (halbuki bay Saffet gibi bir istidadın bir seneden fazla Pariste kalmasına izin vermemiştir, başkasını da göndermedi!!!). Sarayda Vondra'ya hoş geldiniz makamında küçük bir toplantı hazırlanmıştı. İyi çalışarak bir de triyo tertip edilmişti: Hamidin küçük oğlu Bürhanettin piyanoda, ortanca oğlu Abdurrahim viyolonsele, Tevfikde kemanda idi. [1]. Toplantıya Abdülhamit de gelmişti. Müzik bitince, Abdülhamit, muzisyen oğullarına birer nişan verdi!.. İyi çalışmışlardı, fakat nişana ne lüzum vardı!!

(Unutmıyalım ki, Abdülhamit, en çok sevdiği sazları çalanlara tercihan iltifat eder, yalnız onları yükseltmek ve başa geçirmek isterdi: meselâ viyolonsele aşıkta ki oğlu Abdurrahimi ötekilere tercih etmesi biraz da galiba bundandı. Viyolonseleci bay Cemil Arif merhum da bu yüzden gözdesi idi: «*Le Signe*» Saint-Saens ve «*Gavot, No. 2*» Poper sevdiği küçük parçalardandı: çünkü melodik ve hülyalı şeylerdi, bay Cemile sık sık bunları çaldırır.)

## Piyanolu orkestra meselesi:

Opera orkestrasına klavsen başında oturanın hem çalıp hem şeflik etmesi modası kalkalı asır geçmişti. Fakat saray operasının orkestrasında hem şef (Guatelli) hem de piyano (Aranda) bulunması isteniyordu! buna, yine Abdülhamit yüzünden belki biraz zaruret de vardı: Abdülhamit, sevdiği birkaç operadan birinin hemen oynanmasını öyle dar bir zamanda istiyor ve sahneye koyuşlar kendisine ya o kadar kolay gibi, yahut da takımının maharetile övünmesini mucip öyle bir caka vesilesi gibi geliyordu ki, üstünkörün bir iki gündüz provasile sahneye konan bu gibi acele temsillerde orkestranın kopması tehlikesi her zaman vardı: işte, piyano, böyle bir kazayı en iyi önleyip kopanı fazla sezdirmeden çabucak bağlayabilecek biricik vasıta idi. Fakat Abdülhamidin aklı işe erseydi de manasız ısrarlarda bulunmasaydı hem ince provalar yapılmadan anı iradelerle sahneye çıkılmaz, hem de piyano başı âdeti büsbütün kalkardı; şefe itimat yoksa daha iyisini getirtirdi.. İsrar etti, ve bu yüzden hem zavallı bir emektar — neden itiraz ediyor diye — mağdur oldu, hem de fennen makbul vaziyet ihdas olunmadı (vak'a takriben 1895 de geçiyor).

Abdülhamidin yine böyle birdenbire *Norma* operasını istediği bir gün prova yapılırken Aranda Paşa yine piyanoda çalacaktı. Abdülhamit locada idi.. İşte bu sırada şef Guatelli dayanamıyarak: *bu operada piyano yoktur, kompozitör kullanma-*

(1) Tahküklerine göre Hamidin bütün çocukları iyi müzik tahsili görmüşlerdi: kızı da öyle. Şa diye Sultan harp çalmış. Dedimiz gibi Burhanettin piyanist, ortanca Abdurrahim viyolonseleci, ve Tevfik tercihan organist idi. Fakat müzikteki geniş bilgi ve kültürü ile asıl teferrüd eden ve orkestradan iyi anlayacak şekilde birkaç ağız sazını bile az çok kullanan oğlu ortanca Abdurrahim idi: Teşvikiyede, karakol karşısındaki yanan konağında zengin bir nota koleksiyonu, şahsına mahsus iyi orkestra âletleri vardı; hepsi, sonradan dağılmadan saklandığı sırada bir yangında yok oldu. Evinin salonunda orkestra toplantıları yapmağı, şeflik ederek yeni yeni partiyonlar tanımağı severdi. Mukannen içtimalara gelen türk ve ecnebi iyi profesyonel artistlere her toplantı için ücret verir, gece kalacaklara yatak da temin ederdi; hariçten birçok genç amatörler bu takıma hevesle iştirâk etmişler, müzik ve orkestradaki bilgilerini belki birazcık artırmışlardır.



muştır.. (Locaya dönerek) *orkestra muzikası nedir ben bilirim efendim, orkestraya piyano lâzım değil..* demiye başlamış, hem de piyanist yerine geçmeden müziği yürütmek istemişti. Aranda ile arası zaten hep açık olduğu, birbirlerini çekemedikleri için, o da : *Piyano çalmazsam orkestra iyi gitmiyor*, diye itiraz ediyordu. Aranda'nın dostu Ragıp paşa ve Abdülhamit Arandayı iltizam ediyorlardı. Fakat Guatelli anlemeden piyanosuz olarak uvertüre girdi ; başka bir rivayete göre de : bilâkis Aranda padişahın ısrarile yine piyanoya geçmiş, ve Guatelli istemiye istemiye değneği sallamağa başlamıştır...

Guatelli Baba padişahın arzusu veçhile bir daha da orkestraya gelmedi ! artık istirahat etsin kabilinden ve paşa aylığı ile tekaüd edilmiş gibi bir vaziyette kaldı. Orkestra artık yalnız piyanobaşı ile çalıyordu [1] .

Guatelli ihtiyarlığını sebep göstererek kendiliğinden de istirahate çekilebilirdi ; çünkü Abdülhamidin eski bir hocası idi, ondan daima hürmet görmüştü. Hattâ bu padişeden sonra bile padişah kendisini gördükçe gönlünü almaktan geri durmamıştır. Anladığımıza göre : Guatelli, çekilmeden evvel son bir hizmette daha bulunmak, piyanobaşı ananesini kırmak istemişti ; Aranda ise, kendi artistliğinin yalnız piyanistlik cephesine güvenip şeflik itidal ve tecrübesinden mahrum bulunduğunu bildiği için ve Guatelli Baba çekildikten sonra yerine daha otoriteli bir rakıyp orkestra şefi getirilmemesini teminen piyano başı ananesini yaşatmakta bilâkis menfaat görmüştür. Abdülhamit musikideki yarım bilgisi yüzünden işte bu maksadı avrayamadı, Arandaya uydı ; neticede, orkestra ta meşrutiyete kadar kısmen olsun senfonik bir mahiyet kazanamadı. Esasen Abdülhamidin zevki senfonileri sevmek ve aramak seviyesinde olmadığını söylemiştik. Meşrutiyete kadar müstakil kaldığı orkestranın başında, Aranda, hiçbir zaman değnek kullanarak şeflik etmiş değildir ; epi bile bu işe elverişli değildi. Halbuki, Guatelli'nin hoş ve keilifelli bir tali vardı (bak : s. 138)

## L. Auer'in bir hatırası :

1902 ilkbaharında İstanbula gelerek konserler veren meşhur kemancı Leopold Auer'in hatıratında Abdülhamidin musiki zevki hakkında fikir veren daha dikkate layan bir iki hikâye var. İstanbuldan hoş intibalar aldığını uzunuzadıya anlatıyorsa da biz bunların yalnız saray salonundaki müşahedelerine ait notlarını alıyoruz ; padişahın arzusile vereceği konserin ha bugün, ha yarın denildiği halde bir türlü günü kararlaştırılamamasının sebeplerini anlayamadığını, bu yüzden başka davetleri teklif etmeğe mecbur kaldığını söyleyen artist, nihayet saraya çağrıldıklarını ve nasıl bulunduktan sonra konser salonuna giriyorlar : «Biraz sonra konser için hazırlanmış mahalle bir çok geçitlerden geçerek geldik. Burası güzel bir zemin ve kafesli bir

[1] Müteferri tafsilât için bay Süleyman Kâni İrteim (Akşam) gazetesindeki tefrikasına bakınız (onbeş birincikânun 1935).

çok localardan mürekkep iki galeriden ibaret, hemen hemen bir tiyatroyu andırıyordu. Localar padişahın kadın ve cariyelerine mahsustu. Salonun tam karşısında padişah ile maiyetine mahsus geniş bir zemin locası vardı. İkinci Abdülhamit musikiye pek meraklı idi. Hususile İtalyan musikisini seviyordu. Pek mükemmel" olduğu söylenen bir de tam takım orkestrası vardı. Aranda isminde ve paşa ünvanlı bir İspanyol bu orkestranın şefi idi. Zaman zaman getirtilen İtalyan opera mugannileri Yıldız koşkunun işte bu tiyatrosunda taganni ederlermiş.

«Abdülhamit dilediği zaman tamamilе hususî bir surette ve Münih'te Bavyera kralı II nci Ludvig'in yaptığı gibi musiki âlemleri yaparmış.

«Salona geldiğimiz zaman bir kere daha keman kutumun etrafında fısıldaşp mırıldanan ve kutunun içinde ne olduğunu bilmek arzusunu açıkca izhareden bir alay siyah müstahdimler etrafımı aldı. Hepimiz — bayan Gorlenko, kocası, ben ve piyanist Miklashevsky büyük bir yeşil paravananın arkasına alındık. Burada Aranda paşa bize kendisini tanıttı, riayet etmemiz gerekli merasim hakkında talimat verdi : *Çalmağa ve söylemeğe başlayan artistin parça sona erdiği vakit durmayıp padişah başını eğerek artistin çekilmesini ima edinceye kadar hep çalmakta ve söylemekte devam edilmesini kat'i bir kaide olarak bu arada bilhassa ihtar etti.*

«Program padişahı ve maiyetini memnun bırakanacak surette hazırlanmıştı : benim çalacağım parçalar içersinde Chopin'in iki *Noktürnü* ve diğer küçük birtakım parçalarla Brahms - Joachim Macar dansları vardı.

«Saat sekize doğru yüzlerce kadın sesleri kafesli localar arkasından işidilmeğe başladı. Ara sıra küçük soprano bağrışmalar, zaptedilememiş kahkahalar, ipek eteklerin fısırtıları muhiti kapladı. Hepsinin üstünde olarak da yukardan aşağı lavanta kokuları dağıldı. Bomboş salonun üstümüzde uyandırdığı asabiyeti bu şen ve şuh gürültüler dağıtıverdi.»

Padişahın yerine gelişini anlatan kemancı, hatıralarına şöyle devam ediyor :

«Padişah yerine oturur oturmaz Aranda paşa başlamaklığımızı rica etti. Piyano için yer yapılmamıştı : boş salonun ortasında, padişah locasına yakın ve tam karşısına, döşeme üstüne konmuştu. Konser şüphesiz piyanistimizin çaldığı Türk marşı ile başladı, çünkü sarayda verilen her hangi bir konserde evvel emirde Türk marşını çalmak merasim icaplarılandı. Sıra bana gelmişti. Gözüm sultana dikilmiş bir halde ve durmamı bildirecek işareti bekliyerek iki üç küçük parça çalmağa başladım. Sultan hiç kıılmıdamadı. Halbuki salon pek sıcak olduğundan ve hava da rütubetli olduğundan çok geçmeden kemanımı akord etmek mecburiyetinde kalmıştım.

«Akorda başlar başlamaz Aranda paşa bana doğru koştı ve asabi bir tavurla çalmakta devam etmemi söyledi. Kendisine kemanın akordu tamamen bozulduğunu ve akord etmeden devam edemeyeceğimi söyledim. Büyük bir heyecanla kulağıma eğilerek «zarar yok, devam et» dedi. Bereket versin çok geçmeden padişah bana tebessüm etti. Ve başını zarif bir surette eğerek çekilmekliğime müsaade etti.

«Bayan Gorlenko bir İtalyan operet parçası ile bazı Rus halk şarkıları söyledi.



Birkaç küçük parça daha çalınıp söylendikten sonra padişahın yaverlerinden birisi hocaya ilerlemeliğimizi söyledi. Burada saray baş tercümanı padişah namına harâretle teşekkür etti, hoş akşamın hatırası olarak bizlere nişan tevcihlerinde bulunduğunu söyledi. Nişanlar padişahın hakikaten duyduğu hazzın alâmeti gibi telâkki edilebilirse memnun olmağa hakkımız vardı.. » Bundan sonra nişanların nev'i ve padişah hakkındaki göz müşahedeleri anlatılıyor ki mevzuumuzu alâkadar etmez ; padişah sonradan küçük deri keseler içinde her birine yüz de altın lira verdirmiş [1].

Bu hatıralarda, teklif olunan programın hafifliğinden ve Abdülhamidin ne gibi şeyleri ancak sevebildiğinden bilhassa söz açılması, ve verilen nişanların çalınan şeyleri hakikaten iyi anlayıp takdir edebilmiş bir hakem tarafından tensib edilip edilemediğinden şüphe edilmesi - açıkca yazılmış olmamalarına rağmen - meslektan olanların hemen dikkatini celbedecektir. Jaşa Heifetz, Mişa-Elmann gibi günümüz virtüözlerini yetiştirmekle tanınan büyük kemancının bütün bu nükteli telmihleri çok manalıdır.

### Kendi çalan keman :

Asrımızın ilk senelerinde H. K. Sandel isminde bir İngiliz mühendisi *The Mills Automatic Violin* adlı, elektrikle kendi kendine çalan bir keman icat etmişti, bundan yalnız beş tane yapmıştı. Bir camkân dolap içine yerleştirilmiş olan kemanın kapı üzerine sun'i parmaklar düşüp kalkıyor, yay da hususi tertibatla işliyordu. *p, f, piccicato, arpej, çift tel*, hattâ *parmak kaydırmaları* gibi herşey yapılabiliyor ; bunları yapan hususi tertibata göre kurulmuş makaralı kâğıt tomarlarına delikler halinde her parça - her çabukluk ve yavaşlıkta - yazılabiliyor, hülâsa müzik kültürü bolgun olmıyan, dinlediğinde ruh ve şahsiyet arayabilmekten âciz bulunan herkesi ilk nazarda pek memnun edecek bir mükemmeliyette bulunuyordu (2); fakat, tenkid, tabiatile lehine olmadı : manivelâların inip kalkışından mütevellit ve bir parça daktilo seslerine benzeyen tıkırdıların önüne geçilemedikten sarfınazar, çalışı da tavrı itibarile ister istemez soğuktu. «Madde içine ruh koymasını hiç bir mucid bilemiyecektir : Promethe bu esere can vermek üzere semavî ateşten bir parçacık çalabilseydi ne iyi olurdu, adı ve eseri lâyumut kalırdı ; halbuki Sandel'in icadı - bugünkü haliyle - muvakkaten merak uyandıracak bir oyuncaktan ibaret kalmağa mahkûmdur.» (J. Forest) denildi.

İşte Abdülhamit hem de ihtiyarlık zamanında bu beş tane *kendi çalar* kemanın bir tanesini 500 İngiliz lirasına getirtmişti ! Saraya gelen aleti piyano âmilî Bay Fasulyacıyan hürriyetten bir yıl önce yıldız sarayında görmüş ; sonradan ne olduğu bilinmiyor. 500 İngiliz lirasını buraya vereceğine hisli bir Türk gencini beş yıl tahsil için bir Avrupa konservatuarına gönderseydi memleket şimdi o gencin

(1) L. Auer, *My Long Life in Music*, (1923 New-York).

(2) Hakkında izabatlı bir makale şu mecmuada çıkmıştır : «*Musica*», Paris 1903 ağustos (No. 71); yazar : J. Forest; âletin resmi de var).

şahsında belki bir dahî kazanmış olurdu... Hep aynı aciz: musikinin eğlence ve oyuncak nevilerinden veya alafranga ah ve eninlerden yukarı çıkamamak aczi!..

## Kendi çalan piyano (Eolian):

Abdülhamit ile pek yakından teması bulunmuş olanlardan müteakik büyük elçi Bay Salih Münir Çorlu son bir makalesinde şunları yazdı: «Bir aralık (Eolian) namile elektrik ile veya basamağının ayakla tahriki ile işliyen güzel sesli bir organon icat edilmişti. Meşhur operalardan ve bestelerden ve senfonilerden pek çoğunu bu çalgıya mahsus delikli notalara geçirmişlerdi ve bu notalar tomar şeklinde toplu olarak çalgının içine takılıp basamak tahrik edilince ve notalardaki işaretlere göre haricte muhtelif saz sadası veren boru ağızlarının kapakları açılıp kapandıkça notalarda yazılı olan besteler pürüzsüz ve kusursuz olarak çalınıyordu.

«Mezunen İstanbula gelişimin birinde musikiye ait şeylere merakı olduğunu bildiğimden Sultan Abdülhamide (Eolian) dan bahsetmiştim. Pek beğendi: «San'atlı ve pek eğlenceli bir şey olacak. Aman şimdi git Parise telgraf çek hemen şimendifer ile yollasınlar» dedi ve sevdiği ve hoşlandığı operaların ve bestelerin bana yazdırdığı listedeki notalarını da aynı zamanda getirtmekliğimi emretti.»

Âlet gelinciye kadar üstünden birkaç gün geçti ki bu aralıkta bir borç meselesinden dolayı sarayda içtimalar oluyor, Bay Salih Münir Çorlu da bu içtimalara iştirak ediyormuş; hatırasını anlatmağa şöylece devam ediyor: «Mevzuubahs olan mesele hakkında rey ve fikir beyan etmek ve her iki tarafa gidip gelerek söz anlatmak, meram anlatmak hayli zahmetli ve yorucu bir işti. İşte bu gidip gelişler arasında telgrafla Parise ısmarladığımız Eolianın geldiğini ve bana teslim olunmak üzere iç kapıya getirildiğini haber verdiler. Padişah bu çalgıya pek merak sardırmıştı. Gelip gelmediğini muttasıl sormakta idi. Onun için hemen huzuruna çıkıp geldiği müjdesini verdim.

«Abdülhamit memnun oldu ve çalgının hemen bulunduğumuz köşke getirilip baştaki salona konulmasını emretti. Alâcele sandığı açtırdım ve çalgıyı dediği salona yerleştirdim. Derhal benimle beraber geldi ve iyice baştan aşağı muayene etti ve nasıl işlediğini öğrenmek ve anlamak için sevdiği operalardan birinin notasını taktırıp bana çaldırdı. İki defa bu tecrübe yapıldıktan sonra kendi iskemleye oturdu, kusursuz olarak iki muhtelif fasıl yaptı. Fakat bu tecrübeler dolayısıyla köşkün diğer ucunda toplanmış olan vükelânın padişahı almak istedikleri emir ve reyî alıp götüremedim.

«Epeyce bir taahhurdan sonra ettiğim istizanın cevabını meclise tebliğ edemedim. Vükelâ ile yine müzakereye dalmıştım. Bir hademe gelip padişah tarafından istendiğimi bildirdi. Kalktım huzura girdim. Sultan Abdülhamide çalgı ile ve notaları muayene ve muhtelif seda boruları kapaklarını işletmekle meşgul buldum. Çalgıyı elektrikle işletmek üzere tellerin nasıl takıldığını öğrenmek istiyormuş. Tarifesi



mucibince gösterip telleri taktım ve çalgıyı işlettim. Sonra telleri çıkarıp kendisine bıraktım. Aynile benim yaptığım gibi takarak çalgıyı kusursuz işletti.

«Yine meclise gitmek için yanından ayrılmak üzere iken sultan Abdülhamit beni alıkoyarak şunları söyledi: «Senin halinden, tavrından, bakışından hissettiğime göre, içinden diyorsun ki çirkin bir vaziyette dağdağalı ve şerefimize dokunan bir iş ile meşgul olduğumuz sırada bu adam çalgı ile muzika ile uğraşmaktan geri durmıyor. Evet! Suri olarak bu fikrin doğru olabilir. Fakat vükelâımız hiç bir işin gerek tefferruatına ve gerek esasına ait kararları kendiliklerinden vermeyip benden sormayı âdet edinmişlerdir. Bu hale göre muğlak ve pürüzlü devlet işleri hakkında doğru rey ve karar vermeliğim için ara sıra zihnimi devlet işleriyle münasebeti olmayan şeylerle meşgul ederek kafamı boşaltmalıyım, dinlendirmeliyim. Bu usule riayet etmemiş olsam demincek vükelâ tarafından bana arzettiğin kararın pürüzlü ve siyasetimize mugayir olan noktalarını görüp ve size ihtar edip tashih ettiremezdim.

«Biliyorsun ki ben çok sigara içerim. En âlâ tütünleri bana getirirler. Fakat elbet nazarıddikkatine çarpmış olsa gerektir ki ara sıra cebimden köylü tütünü ve asker tütünü paketini çıkarıp o adı tütünlerden sigara yapar içerim. Böyle yapmamış olsam âlâ ve nefis tütünlerin lezzetini takdir edemem.» (1)

Radyodan da az imkânlı ve sun'î bir vasıta olan *Eolian* âleti ile uğraşmanın ancak iyi müzikten anlamıyanlara has bir nevi eğlence keyfiyeti olabileceği, ve Abdülhamidin idame ettirdiği bu haletiruhiyeden kendisi de şüphelenerek ne gibi tefsirlere giriştiği görülüyor; bilhassa son mukayesesı - yani adı tütün içmeğe benzetisi - şuuru altında farkında olmadan uyuyan bir kanaatin bir vesvese anında istemeden dilinden fırlamasına şahit oluyor... Bütün bu hikâyeler birbirini sağa bağlarcasına gösteriyor ki : Abdülhamid musikiyi bir eğlence san'atı olarak aramıştır; onun memleketinde ciddi şekilde teessüsüne ehemmiyet vermeyişinin sebebi de işte bu alâka seviyesidir.

Abdülmecid sarayındaki hususî operaya pek genç iken devam ede ede İtalyan musikisi ile kulağı dolmuş olduğunu, Guatelli paşadan piyano dersi aldığı ve Yıldızdaki küçük tiyatroyu yaptırtması da babasını taklit hevesinin bir eseri olduğunu ilâve eden Bay Salih Münir Çorlu, «padişahın ara sıra piyanoda İtalyan havaları çalarak eğlendiğine ben de şahit olmuştum» diyor.

## Abdülhamidin kendi ifadesi :

Bay Ziya Şakir «Son Posta» gazetesinde çıkardığı Abdülhamidin son günleri tefrikasında, Selânikteki köşkte eski padişahın muhafızlığını yapan zabitlerden birinin hatıra defterinde eski padişahın musiki düşüncelerini de buluyor; yine aynı *piyanola*: «Bir gün, kadınefendi bir hava çalarken birdenbire bir şerare hasıl olmuş, bereket versin, piyanolanın etrafındaki ipek perdeler, bu elektrik şeraresinin intişarına ve yangına mâni olmuş. Allahtan olacak, ben esasen ihtiyatı çok sevdiğim için, şayet

(1) Salih Münir Çorlu, *Abdülhamid ve garp musikisi*, («Akşam», 15 nisan 1938).

bir kaza olursa, ceryanın derhal nasıl kesileceğini öğretmiştim. Öylece yapmışlar ve büyük bir tehlikeden kurtulmuşlar.

«Bu bahis, bana iyi bir fırsat verdi. Çok zamandanberi fikrimi kurcalayan bir şeyi sordum :

— Musikiyi severmisiniz efendim?

— Ooo.. hem severim, hem de *anlarım*, evvelâ şunu söyleyeyim ki güzel nota bilirim. Sonra oldukça iyi piyano ve biraz da keman çalarım.

— Hangi musikiyi seversiniz efendim, alafrangayı mı, alaturkayı mı ?

— Doğrusu, alaturka musikiden pek o kadar hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa *opera* ve *operetler* pek hoşuma gider. Hem size birşey söyleyeyim mi? alaturka dediğiniz makamlar, türklere ait değildir. Yunanlılardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır.

«Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya : bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafın köylerinde eskidenberi çalınan çalgı, *saz*mış. Bizde de Anadolunun asıl türk köylerinde daima *saz* çalınırmış... Bizim ailede musikiye karşı büyük bir istidat vardır. Sultan Selim Salisin, Sultan Mahmut Saninin musikişinaslıkları meşhurdur. Amucam Sultan Aziz güzel *ney* çalardı. Biraderim merhum Sultan Murat, ut ve keman çalardı (1). Küçük biraderim Burhanettin efendinin *flüt* çalmakta mehareti vardı. Hattâ, bu çalgıya o kadar düşkündü ki hemen hemen sebebi mevti oldu, diyebilirim. Omuzları geniş, sadrı vasi, bazuları kuvvetli, bünyesi sağlam bir gençti. Lâkin ismini söylemek istemediğim bir adam nasılsa bir gün kendisini bir yere götürür. Orada biraz fazla içki içirir. Biraderin midesi bulanır, ağzından kan gelir. Tabii göğsü zayıf düşer. Doktorlar bir müddet flüt çalmasını menetti. Fakat birader dinlemedi. Malûm ya, bu çalgı nefesle çalınır. Halbuki onun, göğsünü böyle zorlaması kendisini günden güne düşürdü. Nihayet verem oldu, gitti. Babasını hiç görmemişti. Onu ben büyüttüm. Kendisini severdim... Benim oğlum Burhanettin efendi de piyano çalar. Tevfik efendi piyanoda pek mahirdir.

«Hattâ mükemmel akort yapar. Bozulan piyanoları tamir eder. Mamafi Tevfik efendinin eli her işe yaraşır. Güzel resimler ve statüler de yapar. Sanayiinefisenin her şubesine meraklıdır. Sonra da pek cesurdur. İstanbulda balon uçurmuşlardı. Meğer, o da binmemiş mi?.. iştitiğim zaman, Alimallah, tüylerim ürperdi... Abdülkadir efendi, güzel kemeçe ile keman çalar. Ata da gayet güzel biner. Tıpkı bir canbaz gibi. Kızım Naile sultanın kemane cidden nefistir. İnsan, dinlemeye doyamaz.» (İlkinci kânun 1327) [2].

Listeyi şu ilâvelerle tamamlayabiliriz : Abdülâzizin şehzadeleri de musiki ile uğraşmakta devam etmişlerdi. Oğlu Seyfettin piyano çalar, zararsız deşifre ederdi. Guatelliden ders almıştı. Fakat *çifte sanatlı*lardandı : yani alaturka da bilir, iyi ke-

(1) Abdülhamide göre kardeşi yalnız alaturka ile meşgul olmuş!

(2) Ziya Şakir (nakleden), *Abdülhamidin son günleri*, (Son Posta, 1 eylül 1931; tefrika No. 63).



mençe ve tanbur çalardı; beste ve samai nevinden parçeler yazmıştı. Ayrıca, beğendiği parçaları laternaya yazmaktan ve koymaktan hoşlanırdı. Son defa çekildiği İstanbul'da, Beğenderiyede ölmüş olan Seyfettin Londra bahriyesinde yetişmiş bir kaptan olduğu için bu gibi demir işlerine meraklı idi. — Sultan Aziz zade Şevket efendinin oğlu Cemâleddin Paşaya gelince : o, alaturkayı tercih etmiş, lavta, keman, tanbur ve ke-  
mençe kullanmaktan, tanınmış hanende ve sazendeleri nezdine tophiyarak fasıl geç-  
mekten daima hoşlanmıştı; *çifte sanatlı* değildi, fakat hiçbir sazı diğerine tercih  
etmedi.

Sultan Reşat musiki ile hiç uğraşmadı. Şimdi Ankara Devlet konservatuarının  
mes profesörlerinden olan Bay Klein'in bir hatırasını kendisinden dinledim: İstanbul'da  
sanat propagandası yapmak üzere avusturyalı asker artistlerden mürekkep iyi bir  
opera takımı umumî harp başlangıçlarında memleketimize gelip temsiller vermiş.  
M. Klein bu takımın en güzide artisti bulunuyormuş. Beyoğlundaki temsilleri padi-  
şahın kulağına gitmiş. Piyanist Hegey tavassutta bulunmuş, padişahın hoşuna gide-  
cek kuvvette bir programı B. Klein ile birlikte hazırlamışlar ve kararlaşan gün  
saraya gitmişler. Salonunda padişah ve başka davetliler toplaşmışlardı. Sanatkârın  
piyano eşliği ile söylediği parçaların hepisinden padişah hoşlanamamış; bilhassa  
*Ala-yâço* operasının bir aryasından memnun olmuş, hatıraları uyanır gibi kanapesinde  
öğrülmuş, ve konserin sonunda ayağa kalkıp artistlere teşekkür ettikten sonra Bay  
Klein'in göğsüne kendi eliyle bir de nişan takmış ki güzide sanatkâr bu hatırayı hâ-  
lâ saklıyor. Padişahın yüksek musikiden iyi anlıyamadığı yollu intibasını bize anlattı.

Parça parça hikâyelerle bir hamlede meşrutiyet devrini bile geçtik, fakat saray  
muzikasına hakim olan espriyi ve yarım anlayıcı ruhiyatı da açıkladık. Bütün hikâyeler-  
lerin manâsı birbirini tutuyor, çünkü mevsuk müşahedelerden geliyor.



## İlk cildi kaparken

Avrupa musikisi ile olan temasımızın tarihini buraya kadar üç devre içinde  
bözden geçirebildik : A) Tanzimattan evvelki perakende ve karşılıklı musiki iktibas-  
ları; B) Tanzimattan sonra başlayan ve Abdülazizin padişahlığına kadar sarayın hem  
inde hem de Beyoğlundaki başlayan çok hevesli bir dilletantizm devresi; C) Abdül-  
aziz zamanında bu taklitçi devrenin bir zübbelik ve israf âmili sayılarak susturul-  
ması . . .

Gelecek cildi, Abdülhamid sarayındaki az bilgili musiki icraatına, Beyoğlundaki  
başlayan yeni bir san'at canlılığının İstanbul semtlerine doğru nasıl için için yayıldı-  
ğına, Ankarada açılan yeni şuurlu organizasyon çağı ile bunun ilk genç eserlerine  
ve diğer bellibaşlı şehirlerimizdeki hareketlere ayırdık.

Bay Rauf Yekta merhum, Bay Hafız Ahmet, Bay Hüseyin Sadettin, Bay Dr. Subhi gibi musikişinaslar şark musikisindeki türk sanatı varlığının *edvar* kitaplarından alınma tarihini yazmağa bütün birer ömür harcadılar ve harcıyorlar. Onlar varken ve onların tetebbülerine tamamilе vakıf olamadan öyle bir sahaya el sürmekten daima çekindik. Fakat, garp musikisine ve tekniğine karşı olan alâkamızın bir tarihini yazmağa, neler yaptığımızı ve ilk adımlarda hangi noktalarda sarsıldığımızı aydınlatmağa da ihtiyaç vardı : yeni saha bizde nisbeten genç olduğu için kendi çalışmamızı böyle bir sahaya hasretmeği daha elverişli bulduk. Avrupalı müelliflerin her dediğine tahkiksiz kapılmamak, rivayetleri iyi tahlil ettikten sonra doğrularını seçebilmek, alabildiğine okumak ve aramak, v. s. , gibi binbir müşkülle mücadeleye mecburduk. Şark san'atına olan hizmetimizi aydınlatmak meselesi gibi garp sanatına olan alâkamızı meydana koymak da medeniyete olan asırlık nisbetimizi tebellür ettirmek demekti. İkisi de Türk müzikolojisinin ayrı birer çalışma yoludur. Mevzuun bu ehemmiyetini takdir edecek meslekdaşlarım, henüz toplanmamış bir tarihi ilk olarak ayağa kaldırmakta rast gelinebilecek güçlükleri ve böyle bir kalem tecrübesinin muharrire yükleteceği manevî mesuliyetleri kabul ederler. Onun için hem kusurlarımı hoş görsünler, ikaza himmet etsinler, hem de ne gibi millî ve vatanî bir kaygı ile çalıştığımızdaki samimiyete inanarak gelecek ciltleri de tamamlamak hususunda muharriri teşvikte lütufkâr davransınlar; esasen böyle hareket edileceğine güvenmeseydik fazla cesur olmakatan belki çekinirdik]

*Birinci cildin sonu*



## İÇİNDEKİLER

Önsöz (3 — 5).

### KISIM I

Eski Türk asker muzikaları. — Ortaasya asker çalgıları. — Diğer komşu Asya ülkelerindeki tesirler. — Batı ile muhtemel pek eski münasebetler. — Zurna. — Araplarda. — Asya asker çalgılarının prototipleri meselesi. — Eski bir rivayet. — Anadolu'da mehterhane. — Askerî müzemizin eski bir teşebbüsü. ( s. 6 — 23 ).

Avrupada mehterhane. — Avrupanın perakende iktibasları. — Mehterhanenin kendisini elde etmek hevesi. — Türk musikisinin Avrupadaki tesirlerine ihtimal verilebilir mi? — Mehterhane musikisinin tesirleri ihtimali. — Muhtemel tesirlerin vasıfları ne olabildi? — Kromatismin Avrupada yeniden revacı meselesi. — Mevzuu türklük olan operalar ( kin veya hande mevzuları! ). — İlk İstanbul'a gelen avrupalı üstatlar. — Eski avrupalı seyyahların Türkiyedeki musikilerden almış oldukları intibalar. — Avrupalıların İstanbul melodisi üzerinde yaptıkları ilk nazari incelemeler. ( s. 24 — 48 ).

### KISIM II

Avrupa musikileri ile ilk temaslara ve Avrupa sazlarının teker teker memleketi-girmesi. — İstanbul'a ilk gelen orkestra. — XVII inci ve XVIII inci asırlarda alınmış intibalar; XIX uncu asırda. — Şarkta garp klise musikisi. — Eskı orglar. — Asrımızda. — Aramızda org. — Şark sinagoglarına orgun kabulü münakaşası. — Şark kliselerinde polifoni. — İstanbul orgları hakkında birkaç mütemmim not. — Robert - Kollej org recitalleri. ( s. 49 — 75 ).

Avrupanın *ağız çalgılarını* tanımağa başlayışımız. — Mehterhaneyi ilk bir yenileştirme tecrübesi. — Ondokuzuncu asrın melez mehterhaneleri. — *Keman* (Modanın tutunuşu; Asıl Türk kemanının sönüşü; memleketimize idhal olunmuş değerli kemanlar; Şanterelin bizdeki akordu meselesi; bir münakaşa; Ayaklıkeman). — *Klavyeli tel çalgıları* ( Tellere klavye ilk nerede takıldı? — İlk getirilen piyanolar ). — *Harpa*. ( s. 76 — 94 ).

### KISIM III

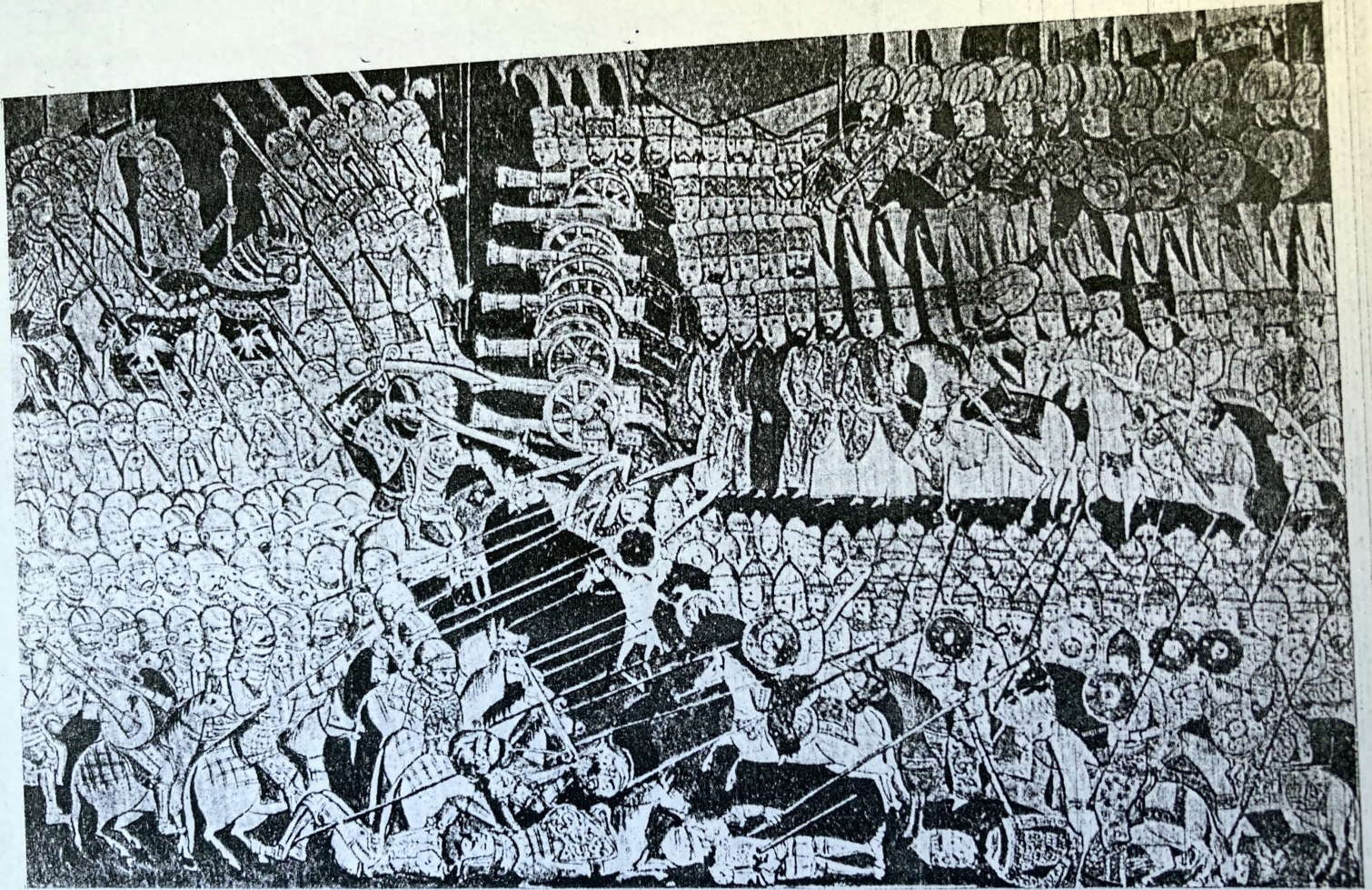
Yenilik yolunda. — Nota ihtiyacı. — Tanzimattan sonra ( 1825 — 1861 ). — Bir istitrat ve bir mukayese. — G. Donizetti. — Donizetti ilk takımı nasıl yetiştirdi. —

Donizetti'nin ilk talebeleri. — Enderunhümayun ağalarından tertip olunan ilk muzika. — İtalyadan getirtilen ilk sazlar. — İlk ordu bandaları. — Sarayda yeni musiki. — Saray muzika okulu. — Muzika meşkhanesi ve «sıra geçme». — Necip Paşa. — Saraylardaki kadın orkestraları. — İstanbulda ilk opera heveskârlığı (Beyoğlunda opera; Sarayda opera). — Dikran Çuhacıyan. — Orkestra ve repertuarı. — İlk saray orkestra şefleri. — İlk gelen solistler (F. Liszt; A. von Adelburg; H. Vieuxtemps). — Havai heveskârlar. — Musikide israf. — Saray dışında musikiye başlayanlar. — Yardımcı işler (Gazetecinin yardımı. — Çalgı yapıcılığı). (s. 113 — 135).

Abdülaziz devrindeki sönüklük. — Saray dışındaki hareketin de sekteye uğrayışı. — Kahiredeki musiki hareketi. (s. 136 — 144).

Saraylıların sathî musiki heveskârlığı. — Abdülhamit ve musiki. (Bacak zilli banda hikâyesi; Mevsimsiz taltifler; Piyanolu orkestra meselesi; L. Auer'in bir hatırası; Kendi çalan keman; Kendi çalan piyano; Abdülhamidin kendi ifadesi). — İlk cildi kaparken. (s. 145 — 157).





*Mohaç cengi*

Celâlzade'nin «Vekayi name» sindeki bu minyatör Türk ve Macar muzikalarını karşı karşıya göstermektedir.  
(Viyanâ Milli Kütüphanesindeki nüshadan).



# Türk musikisin Avrupadaki tesirlerine ihtimal verilebilir mi?

## Mehterhane musikisinin tesirleri ihtimali:

Türk muzikası modasının bir hatırası olarak garp musiki sözlüğünün her dile ait tedvinlerinde, İtalyanca *Alla turca* ve *Banda turca* Almanca *Janitscharen musik*, İngilizcede *Turkish Music* tâbirleri mahfuz kaldı... Bu tâbirler, ya bir orkestrada davul, zil ve müsellesin müstereken çıkardıkları sesleri ifade ediyordu, veya davul vuruşunu taklit eden başkaca icraları kastediyordu. Meselâ Mozart *La* majör piyano sonatının *Alla turca* diye adladığı rondo kısmında - ki sonradan «*Türk marşı*» adını aldı - sol elde davulun taklit edildiği görülüyor; ritimin umumiyetine de çevikce bir «düyek» usulünün tatbiki mümkün oluyor. Beethoven dokuzuncu senfoninin *koro* finalinde en parlak yeri olan ikinci kısma müselles, çinelli ve büyük davul katmıştır. Aynı kompozitür «Atina harabeleri» nin *Dervişler korosuna* da boru, ve bas makamında trombon koymuş, ve ilâveten bildiğimiz çan, v. s., gibi mümkün olduğu kadar sadalı âletler konulabileceğini kendi partiyonuna yazmıştır...

Fakat bu gibi iktibaslar hem fantezi mahiyetinde, hem de onsekizinci asrın en sonlarına ait oldukları için, daha evvelki kompozitörler üzerindeki muhtemel Türk tesirlerini başka yollardan tahmine çalışmamız ikinci bir mesele olur. Macar musikologları o zamanki garp eserlerine geçmiş kendi musiki unsur ve temlerini araştırmakta devam ediyorlar; fakat biz galiba fazla birşey bulamayacağız. Çünkü 17 inci asrın türkle temas imkânını bulabilmiş Avrupalı müzisyenlerinde bizlere ve musikimize karşı pek te istekli temayüller mevcut olamaz ve uyanamazdı. Bütün Avrupayı önümüze katmış göğüs göğüse çarpışıyor ve hep kazanıyorduk; onlar hristiyanlı, biz müslümandık. O asır için bu fark herşey demektir. Hassasiyetimize ve artistliğimize inanabilmek için o artistlerin aramıza gelmeleri, harimimizde yaşamaları, sanatımızı hissetmeğe alışmaları lâzımdır. Halbuki hudutlar kapalı, uzun deniz yolları çetin ve varatalı idi.

Györ'ün tekrar ele geçirilmesi Christoph Demantius'ü *Ungarische Heerdrummel und Feldgeschrey*'i bestelemeye sevketti ki ses fanfari temleriyle Jannequi'in «*Metz Muhararası*» nı hatırlatır. Monteverdi şüphe yok ki Macaristanda, Türk-Macar harpleri sırasında ve Vincenzo Gonzaga'nın ordusunda *Combattimento* isimli eserini ve cengâverlik madrigallerini canlandıran kahramanca nefhayı bulmuştu [1]. Alessandro Poglietti, Viyananın Tatarlar tarafından muhasarasında yirmi iki yaşında olduğu

(1) Henri Prunières : *La vie et l'oeuvre de de Claudio Monteverdi*, 1926.



halde katledilmişti (1683). Macar kralı Matias Korven'e varmağa gelen prenses Beatrix d'Aragon'un alayında hocası maruf musiki üstadı Jean Tinctoris de vardı: alay Mihaloğlu akıncılarının az evvel aştığı yerlerden geçmişti... Yine en eskilerden ve Josquin des Pres ile Jean Mouton'un talebesi olan Adrien Willaert - ki sonradan Venedik kompozisyon okulunu kurmuştu - Budin'de II nci Louis'nin şapel ustalığını yaptığı sırada, 1556 da - Muhaç seferini Türklerin kazanması üzerine - bu şehirden ayrılmağa, memleketine dönmeğe mecbur kalmıştı... Ockeghem'in talebesi ve asrın biricik üstatlarından Thomas Stölzer, o tarihlerde Macaristanda bulunuyordu, aynı Muhac zaferimiz yılında Budin'de öldü.

Türklerle karşı harp ederken sol kolundan yaralanan Macar san'atkârı Sebastien Tinodi şarkılarında bu harpları terennüm ediyor, meselâ «*Eger şehrinin muhasarası*» nı besteliyordu. Bestekâr Antonio Bertali «*Masumların katliâmı*» ( *La Streg dell'innocenti* ) yi yazıyordu (1665)... Bu gibi bestekârlardan başka, Türklerin harpten başka birşey bilmedikleri propagandasını gezip yürüdükleri yerde yapabilecek, Türklerle harp bile etmiş daha kim bilir nice artistler oldu: işte meselâ Johan Paul von Westhof ki Sebastien Bach'ın dostu olan, onun keman eserlerinin tekniği hakkında hayli fikirler veren bir keman virtüözü idi; keman konserleriyle İngiltere, Avusturya, Almanya, İtalya ve Fransada büyük akisler bıraktı, bundan evvel de Macaristanda Türklerle harp etmiş, bu seferden sonra Dresden'deki memuriyetine çağırılmıştı.

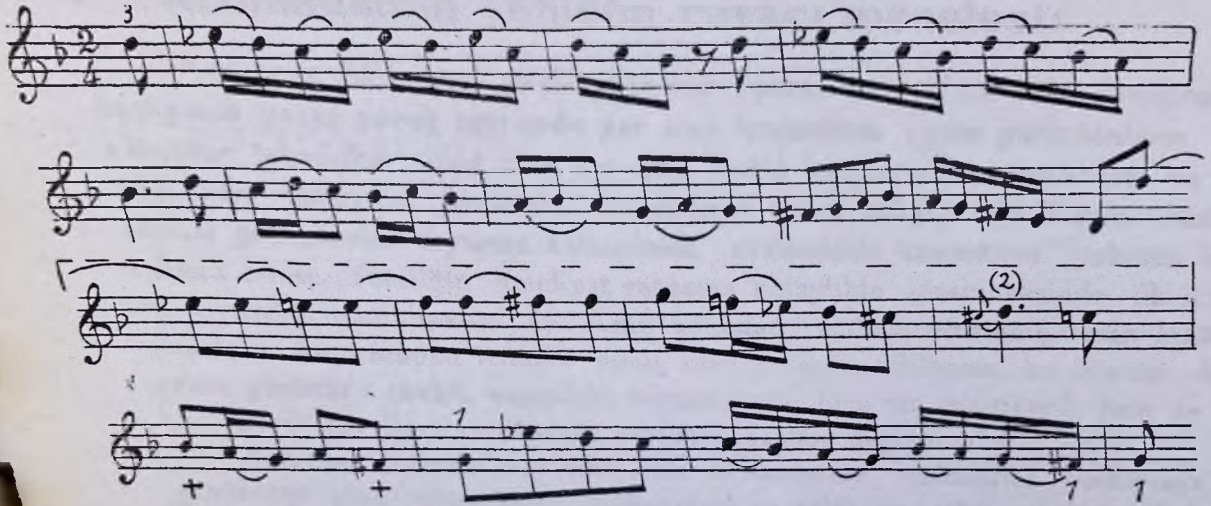
Gerek bu üstatların çoğu, gerekse başkaca muasır kompozitörler muhakkak ki birçok vesilelerle Türk musikisi ile - hiç olmazsa mehterhaneler vasıtasıyla - temas ettilerse de böyle menfi bir haletiruhiye içinde bu sanatı tanımağı merak ettikleri hiç zannedilmez. Netekim Evliya Çelebinin de iştirak etmiş olduğu mehterhaneli sefaret alayının 1665 de Viyanaya girmesinden bir iki hafta evvel katedral organisti Wolfgang Ebner ölmüştü; fakat saray organisti Poglietti, 1649 danberi şapel ustası olan A. Bertali, saray muzikacısı Antonis Draghi, ikinci şapel muallimi olan Giovanni-Felice Sances - ki tek ve birkaç sesli şarkıya *kantat* adını ilk verenlerden biridir - J. H. Schmelzer hep Viyanada idiler.. Hatta, çehre çirkinliğinden Evliya Çelebinin bahsettiği imperator I nci Leopold'ün kendisi de usta bir musikici idi, Evliyanın musahabetinden pek hoşlanmıştı. Türk erkânına org, koro ve orkestra musikileri dinletmişlerdi: Katedral organının etraflı bir tarifi de dahil olduğu halde bütün bunların ihtisaslarını Evliya Çelebide buluyoruz... Fakat bütün bu üstatların İstanbul musikisini tanımak merakına düştüklerini düşünebilirmiyiz ?..

## Muhtemel tesirlerin vasıfları ne olabilirdi ?

Kanaatımca, bu ilk tesirlerin unsurları, garpta Felicien David'in yazıları ile 19 uncu asırda başgösteren taklitçi *şarkcılık* ( orientalisme ) ve *yabanlık* ( exotisme ) hareketine ait kompozisyonlardaki unsurlardan ayrı görülmek lâzımdır. Vadesi 18 ve hatta belki de 17 inci asırlara kadar çıkar. O zamanlara ait Avrupa partiyonlarını iyi bilen ve Türk besteleri ile de uzun ünsiyeti bulunan kimselerce başarılabilecek bir tettebbü mevzuudur. Bir iki şark işi ses dizisinin, «*artık ikili*» gibi bir

unsurunun, veya obua sesi ve darbuka ritimleri gibi âletlerden istifade ile şarkı hatırlatıcı orkestrasyon terkiplerinin yardımlarından ibaret 19 uncu antalisemi malûm; halbuki daha evvelki devrede Türk musikisine ait nağme lerinden, yani Türk melodisinin yürüyüşündeki ses inhinalarından istifade, i. tahmin olunabilir; incelemeyi bu teferruata kadar indirmek lâzımdır.

Bütün hayatı Lyon'da geçen kemancı Leclair le Second'un 1739 tarihli keman larının dokuzuncusuna ait *Tambourin*'i çalarken [1] şu gibi fıkralarındaki rkaya benzerlikler beni başka vesilelerle de olduğu gibi şaşırtmıştı. (Aradaki natik geçit ancak avrupai kalıyor!):



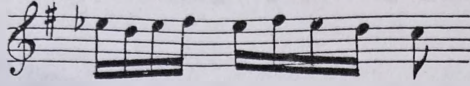
Diğer taraftan ağır Türk bestelerinin tavrından anlayan M. E. Borrel de Hacı Arif beyin nihavend makamındaki «*Ahterî düşkün garip*» (ağır evfer) şarkısı mûna-sebetiyle «tekerrürlü notları ve vokalizlerinin faktörü bakımlarından bunun pek karakteristik olduğunu; ve bu bakımlardan Bach'ın yazı tarzına, meselâ *Passion selon saint Jean*'ın birinci korosuna yaklaştırılabileceğini» söylediği gibi, Türk musikisindeki nağmecilikten bahsederken de: «Şark san'atı bu maddede XVII ve XVIII inci asırların Fransız ve İtalyan sanatları ile birleşiyor ki o sanatta da *doubles, méthode de chanter, fleuris* isimleri altında bu nağmeciliğin tamamıyla benzeri olan âdetler bâkimdi, zamanının nazarıyatecileri bize hepsi hakkında birçok misaller bırakmışlardır.» diyor [2].

[1] M. E. Borrel'in «*Chefs d'Oeuvre ignorés*» serisinden olarak bastırıldığı parça (Les Editions de Paris).

[2] E. Borrel, *Contribution à la bibliographie de la musique Turque* (Revue des Études Islamiques, 1928, cah. IV, p. 527).



M. E. Borrel, Tatyos saz semaisinin beşinci ölçüsünde (Şamlı Selim Basımı) ve Rifat beyin bir musikisinde, v. s., bulunduğu şu formülün



meselâ S. Bach'ın eseri *Passion Selon St- Jean*'deki birinci koronun 55 inci ölçüsünde bulduğumuz şu



yeriyle karşılaştığını misal olarak gösteriyor; Rifat beyin şarkısının o korodaki «esperî» yi ihsas ettiğini işaretliyor. İki formül arasında aralıklar bakımından değil de, melodik çıkış ve iniş bakımından aynılık bulunduğunu, türk musikisine has ve garp tegannisinde nadiren rastgelenen *tekerrürlü notlardan* ibaret materyel bakımından bu koronun Rifat beyin şarkısından ayrıldığını söylüyor...

17 ve 18 inci asırlar, Türk nağmelerinin İstanbuldaki Rum ve Ermeni kilise musikileri üzerinde tesir bıraktığı devir olduğu unutulmasın. Ancak, bütün İstanbul musikilerinin bu hususta bilâkis Avrupanın tesiri altında kalmış olmaları ihtimali de akla gelir.

Muhakkak olan bir nokta: bu sade nağme işçiliğinin Arap nağmeciliğine (bir çeşit kendine mahsus ses arabeski teşkil eden Arap lahnî tezyinatına) hiç benze-  
mediğidir; yani, bu işte Avrupa ile Arap memleketleri arasında bir münasebet vukuunun hiç mevzuubahis olamayacağıdır. Sözümlü ispat için meselâ Asım bey merhumun rast peşrevinin Arap sazandeler tarafından çalınırken ne türlü Arap işi nağmelerle yükletildiğine dikkat etmek yeter; halbuki bu peşrev kendi türk işi haliyle ve türk işi nağmeleriyle eski Avrupa tarzına daha yakındır: hattâ B. Radeaglia bu yakınlığın o asra has yazı tekniği içinde büsbütün kaynaştırılabileceğine bile kani olarak gerek bahsı geçen rast peşrevini ve gerek diğer bir iki peşrevi eski kontrpuanlı ve füglü üslûpta olarak pek başarılı bir şekilde ahenkledi, ayrıca da eski klâsik orkestraya göre yazdı [1].

Bütün bu sezişler yeni yeni araştırmalara lüzum gösteriyor.

Bir Mısır faslından söz açan Julien Tiersot, «bu kadar ayrı kavimlerin besteleri ile kendi sanatımızın kompozisyonlarını yaklaştırmakta daima biraz çocukca olan bir hâl vardır; bununlaberaber şimdi tekrar böyle bir yaklaştırmaya yapmaktan ben de kendimi alamıyorum. Ve beni buna icbar eden şey mezkûr Arap faslının formu ve

[1] Senfonik orkestramızca çalınan, hatta Almanya konserlerinde çok alkışlanan (1917) bu muvafakiyetli tecrübelerden ikisi *Odeon* disklerine alınmıştır.

Ancelo Mariani (1822 - 1873) İstanbul'a geldiği zaman askerliğini henüz gönüllü olarak yapmıştı; yirmi yedi yaşlarında bir genç ve fakat fevkalâde bir müzisyendi : mükemmel keman ve piyano çalıyordu, hattâ, bir eserini Rossini çaldırılmıştı ; klâsikleri iyice tanımış, çalgıları tetkik etmiş, şeflikte teferrüt ettiği için Kopenhag saray tiyatrosunun orkestra şefi bile olmuştu. «*Abdûlmecit kendisini nuhabbet ve teveccühle karşılamıştı*» ; namına tertip ettiği «*Ey hâlikı kevnü mekân*» şarkii duaîyesinin (hymne) kaydını da - türkce sözlü olduğu kaydile - saray notaları fibristinde görüyoruz. Bundan başka iki de büyük kantat icra ettirmişti : «*Muharibin nişanlısı*» (La Fidanzata del guerriero) ve «*Menfiler*» (Gli Esuli) (1). Mariani, Avrupaya döndükten sonra büsbütün meşhur oldu.

1860 da otuz sekiz yaşında olduğu halde İstanbul'a çağırılan Luigi Arditi'ye gelince : o da tanınmış bir orkestra şefi, aynı zamanda viyolonist ve kompozitör idi ; virtüöz olarak seyahat etmiş, eser temsil ettirmiş, opera şefliği yapmış, Amerikada muhtelif musiki işleri almıştı. İstanbul'dan Londraya çağırılarak hep orada kaldı, büsbütün meşhur oldu. Saray notaları listesinde, basılmamış olduğu kaydile «*Rahatefzadır mukaddemin*» şarkii duaîyesi yazılıdır. Luici Arditi, 1896 da «*Reminiscenses*» lerini neşretti ki burada saray hatıraları da bulunacağı şüphesizdir ; maalesef göremedim..

Gerek Donizetti'nin, gerek son iki şefin saray orkestrası başına geçtikten sonra galiba teşekkür makamında Padişaha birer «şarkii duaîye», yani *ün* (hymne) yazıp ithaf ettikleri dikkata alınır ve bunun bir teşrifat an'anesi haline girmiş olacağı ihtimali kabul edilirse, saray notaları katalogunda Abdûlmecit devrine ait olarak diğer bu gibi marşlar yazdıklarını gördüğümüz avrupalı müzisyenlerin kısmen muhtelif işlerle saray muzikasına girmiş olacakları tahmin olunur ; kısmen de İstanbul'a gelip padişahca san'atları takdir olunarak sırf nişan kazanmak üzere böyle şeyler yazmış olmaları lâzımgelir ; işte isimleri : «*Osmanlı marşı*» : Jufe Dunk ; «*marş*» : Jozef Jejer ; «*Marşı Osmanî*» : Jül Kohen ; «*Osmanlı marşı*» : Alfred ve Sen-Jülien (1848) ; «*Musikii osmanî albümü*» ; Pariste Opera - Komik tiyatrosunun kemancı başı : Aleksi Kulong (1859) ; «*Şevketmeab efendimiz hazretleri şerefine tanzim edilen bir kıt'a şarkii duaîye*» : Viyanada imperatora mahsus operanın kemancısı Prof. Josef Sultzer ; «*Şevketmeab efendimiz hazretleri şerefine tanzim edilen muzafferiyet, müsalemet, saadet nam manzumenin notası*» : Edvard Deşan.. (Bunların hepsi el yazmasıdır, basılmamışlardır).

Fakat saydığımız isimler hep Fransız ve Alman olup esas orkestra şefliğinin İtalyanların elinde kalması an'anesinin - bütün gelen misafir artistler şef olsun veya olmasın - Mecit devrinde hiç bozulmadığı, ve dediğimiz gibi : Donizetti'den sonra esas orkestra muallimliğinin Guatelli'ye geçtiği sabittir. Paristen ispanyol Aranda'yı getirtmek suretile İtalyan an'anesini ilk kıran Abdülhamit oldu, Fransız musikisine doğru dümen biraz kırdı.

Donizetti ve Pizani'den sonra saray orkestrasının şefleri, sırasıyla : Guatelli Paşa, Dussep Paşa, Aranda Paşa ; Bay Salfet, Bay Zati ve Bay Zeki olmuşlardır.

(1) Fétis, *Biographie universelle des musiciens* (Supplément, Paris 1880).



# İstanbul'a ilk gelen solistler

## Franz Liszt

Gaetano Donizetti, İstanbul'daki kerdeşine 1843'de yazdığı bir mektupta meşhur bir piyanistin İstanbul'da tanınmak istediğini bildiriyordu.

Üç sene sonra Franz Liszt buğazın ihtişamı ile karşılaşmak saadetine kavuştu. O zaman 35 yaşında bulunan Macar artisti bu saadeti kıymetini bildiği tabiidir. İstanbul'da da onun değerini henüz gelmeden bilenler çoktu.

«Takvimi Vekayi» de çıkan bir haber hemen kulaktan kulağa yayılmıştı : «Bazı ihbare göre piyano ustaları meşahirinden, Avrupalı bütün darülhükûmelerinde nam vermiş olan Mr. Liszt bu aralık Derseadete gelmek üzere imiş. (*Takvimi Vekayi*, hicri 1262, zilhicce 2 ; No. 309).

Büyük piyanistin gelmesi haftalarca beklendi. Nihayet geldi. Abdülmecid'in huzurunda muhteşem bir Erard piyanosu Liszt'in parmakları altında inledi ; konserin tarihi 16 receb 1263 (1846) dır. (1) İstanbul'da verdiği diğer bir konserin matbu programında 13 ikincikânun 1847 tarihini görüyoruz : dühüliye 100 kuruş gösteriliyor ; bir de rapsodisini çalmış.

Zamanın sadrazamı olan Mustafa Reşit Paşa Türkiye'deki avrupalılaştırma hareketinde padişah üzerinde müessir olan tedbirli bir vezirdi ; büyük piyanistin kudret ve dehasını kavrayabilecek kimselerden biri idi. Liszt, Reşit Paşadan büyük bir saygı gördü. Karşılaştığı umumî hürmet ve takdir duygularından da mütehassis olmuştu.

O zamanlar Sultan Mecit için J. Donizetti'nin bir marş yaptığını görmüştük. İşte Liszt memnurluk hislerini müzikle ifade etmiş olmak üzere bu marşa bir nazire yazdı (2) ve Sultan Mecide takdim edilmek üzere Babıâliye gönderdi. Mukabilinde yalnız bir şey, bir hatıra istiyordu : kendisine bir Türk nişanı verilmesi... Avusturya elçisi Liszt'in bu arzusunu hariciye nazırı Âli Paşaya gayri resmî olarak anlatmıştı.

(1) Ahmet Refik, *Franz Liszt İstanbul'da* («Yeni Gün» gazetesi, 1932; muharririn «Tarihe geçmemiş sahileler» seri makalelerinin birincisi).

(2) Ahmet Refik, *idem*. Muharrir, «Liszt marşı dinledi. En derin nağmelerle inceleşen hassas ruhu ondaki eksiklikleri ve düşüklükleri derhal sezdi. Notayı baştanbaşa tashih ederek kendi eline yazdığı notayı...» diyorsa da, burada, çok yazık ki Donizetti fazla düşünülmüştür. İtalyan maestro gerçi Liszt'in yarısı ayarında bir adam bile değildi, sadece banda emekdarı idi. Bununla beraber, küçücük bir marş bu kadar haşin ve kaba bir darbaya uğrayacak kadar cahil de değildi ; sonra, Liszt de tabii bu derece nezaketsiz olamazdı : böyle bir hareketin onu belki saraydaki mevkiinden düşürebileceğini her halde düşünürdü. Halbuki, Donizetti, Liszt gittikten az bir müddet sonra miralay olmuştu. Yukarıda dediğimiz gibi Liszt bilâkis marşı sevmiş olacak ki ona sadece bir (nazire) yazmıştı : aynı tem üzerinde.

Âli Paşa, Franz Liszt'in samimi arzusunu Reşit Paşaya haber verdiği zaman Reşit Paşa memnuniyetle kabul etti. « Kendisine dördüncü numaradan bir kıta nişan itası » münasip görüldü, ve mabeyn baş kitabetine şu « tezkerei maruza » yazıldı :

« Atufetlü efendim hazretleri

« Malûmu âli buyurulduğu veçhile bu günlerde Derseadette olan meşhur piyanocu Mr Liszt huzuru şevket mevfur cenabı cihanbaniye vüsul şerefi âlisine nail olarak icrayı san'at eylemiş olduğuna teşekküren *marşı sultaniye nağamatı cedide ilâvesile bir hava ihtira edip* takdîmi hakipayı âli olunmak üzere Babiâliye göndermiş olduğu nota arz ve takdim kılındı. Merhumun bu bapta asıl emel ve dilhahı bir kıta nişanı zışana mazhariyet olarak bunu Avusturya elçisi vasıtasile dahi min gayri resmin canibi nezareti hariciyeye ifade ettirmiş olduğuna ve kendisi Avrupaca pek meşhur ve sahibi kemâl bir adam olup hattâ ekser hükümdaran taraflarından imtiyaz nişanları bulunduğuna mebnî meşhudu afak olan şimeî fahimeî maarifperveri ve âtifetî şehinşahi iktizasınca bu suretle taltiyî iradeî hikmet ifadeî cenabı padişahiye tevafuk eylediği halde kendisine dördüncü numaradan bir kıt'a nişan itası Hariciye Nazırı Atufetlü Efendi Hazretleriyle beynimizde münasip tezekkür kılınmış ise de olbapta her ne veçhile emrû fermani mekârımnışani hazreti şehinşahi sanîh ve sadır olur ise mantuku celile üzere harekete mübaderet olunacağı beyanile tezkerei senâveri terkîm kılındı. Fi 16 receb 1263 »

Mektubun « Padişahın marşına yeni nağmeler ilâvesi suretile bir hava meydana getirdiği » cümlesinden fennen anlaşılan mâna gayet açıktır : Donizetti'nin marşına ait temler üzerinde yeni bir parça yazılmış demektir. Mektuptan çıkarılabileceğimiz ikinci bir mâna da : Padişahın, öyle bir artiste - henüz çocuk iken Beethoven'in bile alkışlarını kazanmış böyle bir piyaniste - hatıra olarak küçük bir nişan vermeği kendiliğinden düşünmemiş olması, ve Liszt bundan belki de teessür bile duyarak telmih yoluyla o nazikâne kinayeli manayı yaratmak istemesi ihtimalidir!

Reşit Paşa, tezkerei maruza ile beraber notayı da gönderdi. Sultan Mecit notayı alıyordu. Reşit Paşanın tasvibini muvafık gördü. Mabeyn başkitabetinden Reşit Paşaya şu derkenar yazıldı :

« Maruz çakeri kemîneleridir ki.. işbu tezkerei samiyeyi sadaretpenahilerile mezkûr nota menzuru cenabı cihanbanî buyurulmuş ve istizani sadaretpenahileri veçhile dördüncü numaradan bir kıt'a nişan itasına müteallik ve şeref-sudur buyurulan emrû fermani maali nişanı cenabı mülûkâne muktezayı münifinden bulunmuş ve mezkûr nota nezdi âlide tevkîf kılınmış olduğu muhatı ilmi samîi sadaretpenahileri buyuruldukta olbapta emrû ferman Hazreti veliyyül-emrindir. Fi 17 Receb 1263. »