folklor/edebiyat, cilt:17, sayı:65, 2011/1

1908 Meşrutiyeti ve Müzik

Banu Öztürk*

Osmanlı Batılılaşma serüveninde Tanzimat, hemen her alanda olduğu gibi musikide de bir "yenileşme" kararının ilanını temsil eder. Bununla birlikte, sınırlı bir çevre için geçerli olsa da, Osmanlı toplumunun Batı müziği ile tanışması bir hayli eskilere dayanır. 16. yüzyılda başlayan bu tanışma bale, pandomima, opera gibi sahne sanatları vasıtasıyla olmuştur. 1543'te imzalanan Osmanlı-Fransız antlaşmasından sonra I. François'ın Kanuni Sultan Süleyman'a hediye olarak bir orkestra gönderdiği bilinmektedir. III. Murad döneminde ise Atmeydanı'nda yoksul çocuklar için düzenlenen sünnet eğlencelerinde bale ve pandomima oynanmıştır. Yine aynı dönemde, Sokullu Mehmet Paşa'nın sarayında Batı musikisi çalgıcılarından oluşan bir topluluk dikkate değerdir (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. 1986: 1213-1214). Ayrıca Avrupa'ya gönderilen elçiler gittikleri şehirlerde izledikleri operalar hakkındaki izlenimlerine sefaretnamelerinde ayrıntılı bir şekilde yer vermişler, bu vasıtayla edindikleri bilgileri saray çevresine ulaştırmışlardır. Batı müziğine karşı bir ilgi ve merak uyanmasında hiç kuşkusuz bu sefaretnamelerin rolü büyüktür. Osmanlı sarayında ilk kez opera izleyen padişah olarak tarihe geçen, bestekâr ve makam mucidi III. Selim'in anlayış açısından yenilik kokan çabaları ise geleneğin dışında farklı arayışların işaretçisidir. Müzik alanında klasizmin zirvesinin yaşandığı bu dönem, başta padişah olmak üzere musikide yeni yolların arandığı, yeni makamların icat edildiği ve nota ihtiyacının artık hissedilmeye başlandığı bir dönemdir (Ayvazoğlu. 1998: 20). Bu girişimler klasik musiki anlayışının çözülüşünün, Batı musikisi ile dansın ilk adımlarıdır.

* Arş. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi.

1826 senesinde II. Mahmud tarafından Yeniçeri Ocağı ile birlikte Mehterhâne'nin kapatılması ve sarayda kurulan Muzıka-yı Hümâyûn'un askerî musikiyle beraber polifonik müziği de gündeme getirmesi, Batı musikisine doğru bilinçli olmamakla birlikte kararlı bir yönelişi temsil eder. Çoğunlukla sadece askerî bir musiki topluluğu olarak bilinen Mehterhâne aslında Türk musikisinin en önemli kurumlarından biriydi. Savaş ve yürüyüş havaları dışında peşrev, saz semaisi gibi klasik fasıllardan başka eğlendirici parçaları da içeren zengin bir repertuara ve geniş bir saz kadrosuna sahip olan Mehterhâne, bir açık hava orkestrası niteliğindeydi (Tezbaşar 1975). Mehterhâne'nin kaldırılmasından sonra kurulan, çekirdek yapısını bandonun oluşturduğu Muzıka-yı Hümâyûn ile ise saray konservatuarının temeli atılmış oluyordu. 1828'den 1856'ya kadar İtalyan Giuseppe Donizetti'nin çalışmalarıyla Muzıka-yı Hümâyûn'da Türk sazlarının yanı sıra trombon, flüt, kitara, mandolin, viyolonsel gibi Batı müzik aletleri kullanılmaya başlanır, Batı nota bilgisi öğretilir. Osmanlı kültür hayatı gündemine armoni, polifoni, orkestrasyon, opera, operet, vodvil gibi yepyeni kavramlar girmeye başlar. Her ne kadar II. Mahmud geleneksel musikiyi ve bestekârlarını himaye etmekten vazgeçmese ve Muzıka-yı Hümâyûn bünyesinde Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid kısımlarından oluşan bir Türk musikisi bölümü varlığını sürdürse de, II. Mahmud'dan sonra sarayın himayesinden mahrum kalan Türk musikisi giderek "ikinci sınıf" bir musiki olarak algılanmaya, tekseslilik bir kusur olarak görülmeye, Türk musikisinin ıslah edilmesi gerektiğinden söz edilmeye başlanır (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. 1986: 1215-1217). 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise, Beşir Ayvazoğlu'nun da altını çizdiği gibi artık "Sadece Batıcılar değil, Ahmed Midhat Efendi gibi yerli tarafları ağır basan aydınlar bile Türk musikisinin değerinden şüphe eder olmuşlardır. Batıcılar, özellikle Servetifünûncular ise Batı musikisinden başka musiki dinlemezler. Halid Ziya ve Mehmed Rauf'un romanlarında Türk musikisinden hemen hiç bahis yoktur. Sık sık Batılı bestecilerden söz edilir; özellikle genç kızlar, mesela *Mai ve Siyah*'ta Lamia, *Aşk-ı Memnû*'da Nihal, özel hocalardan piyano dersleri alırlar. Waldteu-fel'in bir valsi, *Mai ve Siyah*'ın kahramanı Ahmed Cemil'in hayatında önemli bir yere sahiptir; 'Bârân-ı Elmâs' adını verdiği bu valsi her dinleyişinde 'bütün hayali inkişaf eder' vb." (Ayvazoğlu. 1998: 21). Bütün bunlar bir zevkin sona erişinin/erdilişinin, bir dönemin kapanışının/kapatılışının ilk habercisi olmakla birlikte "alaturka-alafranga ikiliğinin" müziğe yansımalarıdır.

Muzıka-yı Hümâyûn'un kuruluşundan II. Meşrutiyet'e kadar geçen seksen iki yıllık dönemde neredeyse tümüyle saray tekelinde yürütülen Batı musikisine yönelik çalışmaların, belli bir kararlılık çerçevesinde devam ettiği fakat sistemli bir yapıya dönüştürül(e)mediği görülür. Başlangıç için yeterli görülen Donizetti Paşa'nın oluşturduğu program, Batı musikisi hayranı Abdülmecid zamanında tecrübesizliklerden kaynaklanan bazı aksaklıklara rağmen olabildiğince uygulanır. Bu dönemde dikkate değer faaliyetlerden biri, sarayda yalnızca kadınlardan meydana gelen bir fanfar ve orkestra kurulmasıdır.*Bu, şüphesiz dönemi için dünyada eşine çok ender rastlanılabilecek bir faaliyettir, ancak devamı gelmeyen bir faaliyet olarak kalmıştır. Çünkü Batı musikisinden

* Kadınlar bandosu ve orkestrasıyla ilgili bilgi için saray doktoru Hekimbaşı İsmail Paşa'nın kızı Leyla Hanım'ın Harem hatıralarına bakılabilir.

hoşlanmayan Abdülaziz kişisel zevki kadar önceki dönemin savurganlıklarına son vermek düşüncesiyle kadınlar bandosu ve orkestrasını kaldırır; operet, opera, orkestra çalışmalarını durdurur; yanan Dolmabahçe Tiyatrosu'nu da yeniden yaptırmaz. Bununla birlikte Türk musikisine sahip çıkarak fasıl heyetlerinin güçlendirilmesini, ortaoyunu, tuluat gibi geleneksel gösteri türlerinin canlandırılmasını teşvik eder. Bu dönem eskiye dönüş gibi görünse de Batı musikisi ile kurulan ilişki bando vasıtasıyla bir ölçüde devam eder. Padişahın, özellikle Avrupa seyahati sonrasında, görevden aldığı Guatelli gibi müzisyenleri tekrar saraya çağırarak bandoyu ve orkestrayı yeniden düzenlediği görülür. Abdülhamid ise Batı musikisi taraftarıdır. Saray çevresinde yayılmaya başlayan Batı musikisiyle çocukluğunda ilgilenmeye başlamış, keman ve piyano dersleri almıştır. Çok derin bir müzik bilgisine sahip olmasa da, Abdülmecid döneminin bir nevi restorasyonu olarak değerlendirilebilecek musiki faaliyetleriyle bizzat ilgilenir. Yıldız Tiyatrosu'nu yaptırarak Dolmabahçe Tiyatrosu'nda yarım kalan opera faaliyetlerinin devamını sağlar (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. 1986: 1218-1225). Bütün bu çabalara rağmen bir konservatuar görünümünde olan Muzıka-yı Hümâyûn hiçbir zaman musiki araştırmalarının yapıldığı, Batı musikisinin yanı sıra yerel ve özgün çalışmaların üretildiği bir kurum haline gelememiştir. Bu nedenle yapılan yenilikler hep bir yönüyle eksik ve/veya aksak kalmıştır.

Muzıka-yı Hümâyun'un kurulup Batı musikisinin resmî musiki olarak kabul edilmesinin ardından sarayın himayesinden mahrum kalan klasik musiki bestecileri, yüzyıl sonuna kadar sayıları giderek azalarak ürün vermeye devam ederler. Öte yandan, yüzyılın ikinci yarısından itibaren klasik dönemin ağır formlarından uzak, kolay anlaşılabilen, hafif nağmelerle, serbest ve romantik bir anlayışla bestelenen yeni bir form ortaya çıkar. Hacı Arif Bey tarafından geliştirilen şarkı formu hem klasik musikiciler hem de Batı musikisi taraftarları tarafından pek önemsenmiyor, hatta "aşağı" bir form olarak görülüyordu (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. 1986: 1222). Aslında bu, müziğin saraydan şehre yolculuğunu, popülerleşme serüveninin başlangıcını temsil etmektedir. Klasik musikiye tepki olarak ortaya çıkan ve belli ölçülerde saray zevkiyle iç içe geçen şarkı, şehir insanına açılmaya, onun zevkini aramaya yönelmiş, işte tam da bu yüzden günümüze kadar çeşitli değişikliklere uğrayarak yaygınlaşan bir form haline gelmiştir. Zira Osmanlı ileri gelenlerinden oluşan küçük bir topluluk için yeni/modern olan Batı musikisi, halk için sadece "alafranga" olanı temsil etmekteydi. Klasik Türk musikisi ise "eski" olandı ve yine belli bir zümreye aitti. 20. yüzyılın başında artık Batı musikisi ve Klasik Türk musikisinin yanı sıra halkın beğenisine sunulan bir popüler müzik anlayışından bahsetmek mümkündür.

1908 Meşrutiyeti'nden Sonra Klasik Türk Musikisinin "Yeniden" Gündeme Gelişi

Uzun bir istibdat rejimi sonrasında, II. Meşrutiyet'in uzlaşıcı ortamı içinde müzik konusunda da bir çokseslilik hâkimdir. Bir yanda Batı müziğini savunan alafrangacılar diğer yanda klasik Türk musikisini millî bir değer olarak gören alaturkacılar. 1908 Meşrutiyeti'nden sonra, müziğin özel alandan kamusal alana, yani saray, konak, tekke gibi dar çevrelerden kendi doğal alanı olan konser salonlarına taşınması, gramofonun yaygınlaşması sonucu müziğin dolaşıma girmesi ve bir piyasasının

oluşması, alaturkacılara bir kamuoyu oluşturma zemini hazırlayacaktır. Bu amaçla, alaturka ve alafranga musikisinin kendine has özellikleri ve değerleri ortaya konmaya çalışılacak, nota yazısına ihtiyaç duyulmadan makamların kulak yoluyla icra edildiği klasik musikinin nasılı, niçini tartışılacak ve tanımlanmasına girişilecektir. Böylelikle, "Türk musikisi hem millî hem de Batı müzik bilgisinden beslenerek kendi kendine büyümelidir" anlayışı gündeme gelmiş olur. Buradaki "millî"den kasıt gelenektir. Türk musikisini unutulmaktan ve bozulmaktan kurtarmak, klasik eserleri aslına uygun olarak notaya almak ve musiki zevkini topluma yaymak gibi düşünceleri içeren bu anlayış, Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel gibi müzikologların çabalarıyla yaygınlaştırılmaya çalışılır.

Rauf Yekta ve Suphi Ezgi, önce gelenekçi musiki çevrelerinden biri olan Mevlevi tekkesinde başlamış fakat maddi bir sonuca ulaşamamış musiki araştırmacılığı üzerine eğilmişlerdir. "Mûsikî-i Şark-ı müdâfi" olarak anılan Rauf Yekta Bey, kütüphanelerde bulduğu eserleri nakletmekle kalmayan, değerli gördüğü noktaları ortaya çıkarıp eksikliklerini tartışan bir müzikologdur. Sadece Doğu müziğiyle değil Batı müziğiyle de yakından ilgilenir, birçok incelemeler yapar. *Revue Musicale*'de yayımladığı makale ve notalarla Avrupa'da da dikkat çeker (Bedi' Mensi. 1325/1909[a]: 7). Asıl mesleği doktorluk olan Suphi Ezgi ise, Zekai Dede ve Halim Efendi gibi müzik ustalarının öğrencisi olmuş, bu ustalar sayesinde hem müzik bilgisini geliştirmiş hem de tambur ve keman çalmayı öğrenmiştir (Bedi' Mensi. 1325/1909[b]: 47). Bu iki müzikolog kendilerine miras kalan birikimi yanlarına başka bir müzik ustası Hüseyin Sadettin Arel'i de alarak yaptıkları ortak çalışmalarla geliştirme yoluna gitmişlerdir. Hüseyin Sadettin Arel'in 1325–1330 (1909–1914) seneleri arasında çıkardığı Şehbal dergisi bir yandan yapılan bu çalışmaların yayımlanması bir yandan da klasik Türk musikisi kaynaklı millî bir musiki meydana getirme yolunda kamuoyu oluşturma çabaları için bir zemin oluşturur. İlk sayısından itibaren musiki ile ilgili yazıların sayfalarında yer alacağını ilan eden Şehbal dergisi, bir gurup tarafından II. Meşrutiyet döneminde savunulan millî musiki anlayışının kavranması ve kamuoyunu meşgul eden konuların ortaya konması açısından zengin bir kaynaktır.

Millî Musiki Yolunda Şehbal **Dergisi**

1908 Meşrutiyeti'nin hareketli ve coşkulu ortamında açık hava konserlerinin verilmeye, musiki cemiyetlerinin kurulmaya, musikinin öğretim alanının genişlemeye başlaması dışında *Musavver Hale* (Kanunievvel 1325-Şubat 1325, 3 sayı), *Sâz ve Söz* (12 Nisan 1326–30 Temmuz 1326, 11 sayı) ve *Yeni Şarkı Mecmûası* (1324, 10 sayı) gibi birkaç müzik dergisi yayımlansa da, bunlar kısa süreli girişimler olarak kalır. *Resimli Kitap* gibi bazı dergiler müzik yazıları ve şarkı, marş notaları yayımlayarak müzik tartışmalarına dâhil olmaya çalışırlar, ancak bu çalışmalar programlı, ciddi ve sürekli bir seyir izlemez. Bu boşluğu, 1325–1330 (1909–1914) tarihleri arasında beş yıl süreyle yüz sayı çıkan Şehbal dergisi doldurur. Daha ilk sayısında yayınladığı programında, siyâsiyyât-ı dâhiliyye ve hâriciyye, ulûm-ı siyasiyye, hukukiyye, ictimâiyye, hanımlar için, şiir, felsefe, ulûm ve fünûn, sanat-ı nefise, hikâye, tiyatro ve mizah ve intikad gibi başlıkların yanı sıra musiki ile ilgili bir bölüm bulunduğunun müjdesini verir:

"Mûsikî-yi şarkî veya garbîye aid tedkikâtı hâvî bir makale, Şehbal'in her

nüshasında yedinci sahifeyi işgal edecektir. A'zam-ı mûsikî-şinâsanın tercüme-i halleri yazılarak eserleri hakkında malûmât verilecek ve icab edenlerin resimleri konulacaktır. 'Menâkıb-ı Mûsikîye' ismi altında Şark ve Garb ilm-i mûsikîsine aid hikayât, hatırât ve letâif derc edilecek ve memleketimizde cereyan eden vakayi-i mûsikîye ile mûsıkîye aid ictimâlar hakkındaki tafsilât da 'İctimâât-i Mûsikîye' ünvanı tahtında müctemi olacaktır. Fazla olarak Şark ve Garb elhân-ı mûsikîyesinin en güzellerinden intihâb olunan notalar sık sık Şehbal'e ilave edilecektir." (Şehbal. 1325/1919: 2).

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, Şehbal müzikoloji ile birlikte musiki tarihiyle ilgili konulara, bu dönemde meydana gelen musiki olayları ve tartışmalarına, Doğu ve Batı müziğinden seçilmiş bazı eserlerin notalarına sayfalarında yer verileceğini okura ifşa etmektedir. Bu anlamda Şehbal'in hemen hemen her sayısında yer alan toplam 107 yazı ve notadan oluşan musiki bölümünün, dönemin önemli bir boşluğunu doldurduğu söylenebilir. Zaten Rauf Yekta "Şark Mûsıkîsine Aid Bir Mühim Teşebbüs" adlı yazısında Şehbal'in Avrupa salon dergileri örnek alınarak hem müzikseverlerin ilgisini çekecek bilgilerle böyle bir boşluğu doldurmak hem de bir tartışma ortamı yaratmak maksadıyla hareket ettiğinin altını çizer:

"Avrupa merâkiz-i medeniyesinin en mühimlerinde neşrolunan resimli salon gazetelerinin hemen kâffesinde 'mûsikî' unvanı altında bir kısm-ı mahsûs görülmektedir. Bu kısımlarda bir mûsıkî meraklısını memnun ve müstefîd edebilecek her nevi makalâta tesadüf olunur. Mesela operada ve yahud mûsikîli diğer bir tiyatroda o esnada verilen oyunlar, büyük konserlerde icra edilen meşhur bestekârların âsârı, mûsikîye ve mûsikî-şinâsane müteallik yeniden yeniye neşrolunan kitaplar ile bunların kıymet ve ehemmiyetinden bahs makaleler… El-hâsıl bu kabîlden bütün şuûn-ı mûsikîye arîz ve amîk bahs ü tenkide konulur.

Mamafih –isimlerinin de delâlet ettiği vechle- salon gazeteleri erbâb-ı tetebbua mahsûs olmadığından bunlara derc olunacak makalât-ı mûsikîyenin herkesce anlaşılacak bir lisan ile yazılmasına itina olunur. Zaten erbâb-ı tetebbu ve ihtisas için ayrıca mevkut-ı risaleler vardır ki bir mûsikî mütehassısını alakadar edebilecek mebâhis de ancak o risalelerde cây-ı kabul bulunur.

'Şehbal', Avrupalı refiklerinin tuttuğu bu yolu takibe daha ilk nüshasını çıkarır iken karar vermiş idi; şimdiye kadar derc ettiği makalât-ı mûsikîye ile bazı nadir-ül-vücud ve kıymetdar âsârın notaları işte bu kararın mahsulüdür." (Yekta. 1327/1911[a]: 472).

Yine aynı yazıda Şehbal'in amaçlarından birinin, güncel musiki olaylarına ait bilgi vermekle beraber Türk musikisinin gelişimi için ne gibi yollara müracaat edileceği konusunda bir kamuoyu oluşturma olduğundan bahsedilir. Böyle bir kamuoyu oluşturulduğu takdirde mevcut hükümet müzik ile ilgili her türlü eksiği gidermeye mecbur olacaktır. Örneğin bizzat hükümet tarafından desteklenen Paris Konservatuarı gibi şimdiye kadar çoktan tanzim edilmesi gereken bir konservatuar kurulabilecektir. İşte ancak bu sayede "mazisinin parlaklığı nisbetinde istikbali de şaşalı görünen millî mûsikîmizi büsbütün mahv u zıyâdan kurtarmaya muvaffık olabiliriz". Buna bağlı olarak, musikimizin yeniden düzenlenmesi ve geliştirilmesi meselesi çerçevesinde, Rusların çok kısa bir sürede oluşturdukları millî musikileri için nasıl bir yol izledikleri hatırlatılmaktadır. Bunun için Ruslar öncelikle eski musikilerini canlandırmışlar ve onu Batı musikisiyle "allayıp pullamaktan" başka bir şey yapmamışlardır. Aslında "elyevm

bütün Arab sahnelerinde alkışlanan Rus operalarının garbiyyûna en hoş bir tesir icra eden parçaları hep millî Rus havalarından, Rusya'nın muhtelif mahallerinde toplanmış avam şarkılarından husule gelmiştir." (Yekta. 1327/1911[a]: 473). Şehbal sayfalarında önerilen, tıpkı Rusların yaptığı gibi, eski musikinin "ikinci sınıf" musiki adlandırılmasından kurtarılıp Batı musiki bilgisinden de faydalanarak tanzim edilmesidir. Bu öneri, hem Türk musikisine şüpheyle bakan Batı müziği taraftarlarının görüşlerinden hem de Halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacak olan bir millî musiki anlayışını benimseyen Ziya Gökalp'in görüşlerinden farklıdır. Ziya Gökalp'e göre Doğu musikisi hem gayrı millî hem de hastadır. Gayrı millîdir, çünkü Batı müziği gibi Yunan müziğinden doğmuştur. Hastadır, çünkü opera müessesesi sayesinde Batı müziği çeyrek seslerden kurtulup bünyesine armoniyi ilave ettiği halde Doğu müziği hala çeyrek seslerden kurtulamamış ve hala armoniden yoksundur. Halk musikisi millî kültürümüzün Batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için bize yabancı değildir (Gökalp. 1970: 10-12).** Ziya Gökalp'in Cumhuriyet rejiminin resmi musiki anlayışının temelini oluşturan bu görüşleri, Batı musikisi taraftarlarınca sonuna kadar Türk musikisini kötülemek için kullanılmıştır. Zira Şehbal dergisi sayfalarında yazan müzikologlar, özellikle Rauf Yekta Bey, millî kültür olarak Türk musikisini kabul ettiklerinden Cumhuriyet döneminde kanonun dışına itilmişlerdir.

Büyük çoğunluğu Rauf Yekta ve Bedi' Mensi[**] imzalarını taşıyan, onların savundukları millî musiki anlayışı doğrultusunda Şehbal'de yer alan yazıların bir kısmında, bir Türk operasının nasıl icra edilebileceği, alaturka musikinin nasıl armonize edilebileceği gibi sürekli tartışma konusu olmuş meseleler hakkında bilgi ve öneriler sunulur. Bir anlamda bu konular tekrar gündeme getirilerek tartışmaya açılır. Kafkasya musikisi konusuna değinilerek etnografik çalışmalar özendirilir. Bir kısmında ise, Jan Jacques Rousseau, Hacı Arif Bey, Dellalzâde, Dimitri Kantemiroğlu gibi Garb ve Şark musikisine ait musikişinasların biyografilerinden ve müziğe katkılarından bahsedilerek musiki tarihindeki önemleri vurgulanır. Kantemiroğlu'nun iki asırlık nota mecmûası ve *Kitab-ı İlmü'l-musiki ala vechi'l-hurûfât* adlı kitabı gün yüzüne çıkarılarak millî musikinin kaynakları tanıtılır. Yayımlanan notalarla klasik eserlerin notaya dökülebileceği ve armonize edilebileceği müzikseverlere gösterilir, marşlar ile de dönemin coşkulu havası, genel görünümü müzik yoluyla ortaya konmuş olur.

Türk Operası Mümkün mü?

Batı müziğiyle kurulan ilişkide başından beri en ilgi duyulan kol opera olmuştur. Buna rağmen Devlet Opera ve Balesi'nin kurulması için, tıpkı Devlet Konservatuarı'nda

**Aslında Ziya Gökalp'in bu görüşleri II. Abdülhamid tarafından da dile getirilir. Bu fikrin Gökalp'ten önce oluşmaya başladığını ancak Türkçülüğün genel yaklaşımları arasında biçimlendikten sonra Ziya Gökalp'in kendi tezleri içinde yer bulduğunu düşündürmektedir. Abdülhamid'in konu hakkındaki açıklamaları şöyledir: "Doğrusu, alaturka musikiden pek o kadar hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz 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 tarafların köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınırmış." Alıntı "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, cilt: 5, 1986, s. 1223'ten yapılmıştır.

olduğu gibi, bir asırdan fazla bir süre beklemek gerekecektir. Elbette bu daha önce hiçbir faaliyette bulunulmadığı anlamına gelmemektedir. Türkiye'de ilk opera bestesi Dikran Çuhaciyan tarafından Abdülaziz döneminde yapılır. Bu ilk denemenin önemi, Türk musikisine özgü melodi kuruluşunu Batı tekniğiyle birleştirerek bir sentez kurmaya çalışmasındadır. Ancak Abdülaziz döneminde sahne müziği merakının eski canlılığını kaybetmesi, maddi imkânsızlık ve sonrasında da Abdülhamid'in baskı ve sansürü gibi sebeplerle bu ilk denemenin devamı gelmemiştir (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. 1986: 1222). Çuhaciyan'ın eserlerine asıl ilgi II. Meşrutiyet döneminde gösterilir. Rauf Yekta Şehbal'de yayımlanan bir yazısında neden Çuhaciyan'dan beri millî bir operet bestelenmediğini sorgular. Ona göre asıl sorun bestekârların ihmalinden çok opera besteleyecek bestekârın bulunup bulunmadığıyla ilgilidir. Böyle bir bestekâr bulunsa bile eserini çalacak ve oynayacak sanatçılar bulmak mümkün olacak mıdır? :

"Umûr-ı bedîhîyedendir ki o bestekar her şeyden evvel eserinin vesâit-i icrâiyyesi olan sanatkarlara, tabir-i diğerle, muktedir hanende ve sâzendelere muhtaçtır. Birçok emek sarfıyla meydana getireceği eserini arzusu vechle oynatacak, çaldıracak kimseleri bulacağına kani olmayan bir kimseden ihtiyar-ı külfetle bir operet veya bir opera tanzimi gibi bî-hâsıl bir himmet beklenir mi? Tabiîdir ki buna ihtimal verilmez." (Yekta. 1327/1911[a]: 473).

Uzun bir istibdad dönemi boyunca sessiz kalındıktan sonra Türk Operası hakkındaki araştırmalar Şehbal'in daha ilk sayılarında yer alır. Bedi' Mensi imzalı yazıda yazar önce operayı meydana getiren unsurları ortaya koyar:

"….mantıkî bir vaka, fürug-ı hissiyâta ve esâlib-i tasvire vakıf bir şair tarafından nazma alınır; sonra bu nazm-ı usul ve makam ile nağmeleri müdekkikine intihâb ve mevâkine tevfîk eden –bir bestekâr tarafından bestelenir; nihayet bir terbiye-i mûsikîye görmüş, oyunculuğa vakıf aktörler tarafından da oynanıyorsa : Hadise, şiir, mûsikî ile tiyatroculuğun, bütün şu kıymetdar müessirlerin yekdiğerini teyid ve alâ etmesinden ne havârık-ı teheyyüc istihsal olunur!

İşte operalar kıymetlerini bu unsurların –bir imtizâc-ı mülayim ile-müşâreketine medyundurlar." (Bedi' Mensi. 1325/1909[c]: 27).

Yazara göre, bu unsurların hepsinin bir araya getirilip uyumlu bir bütünlük oluşturulabilmesi için ne yazık ki çok uzun süre beklemek gerekecektir. Bu süreyi olabildiğince kısaltabilmek için öncelikle sorunların ne olduğu ortaya konmalıdır:

"Opera tertibindeki müşkilâtı başlıca üçe ayırabiliriz: 1-Her şeyden evvel hâli lâzım meseleler, 2-Malzemeye aid kusurlar, 3-Nekais-i ilmiyemiz" (Bedi' Mensi. 1325/1909[c]: 27).

Türk makamlarının armonize edilmesi gerekliliği, icra sırasında sözün öne çıkabilmesi için güfte bölümlenmesinin bir şekle sokulması, makam, usul ve ezginin seçimi, eserin yapısına uygun makamların belirlenmesi, orkestrayı meydana getirecek müzik aletlerinin seçimi, bu aletlerin hangi kaideye göre çalınacağı gibi konular birinci sınıf sorunları meydana getirmektedir. Malzemeye ait kusurlar, orkestra şefi ve manzum tiyatro eserinin bulunmayışıdır. Armoni, orkestrasyon, enstrümantasyon gibi müzik bilgilerinin bilinmeyişi ise diğer bir sorundur (Bedi' Mensi. 1325/1909[c]: 27).

Bütün bu meseleler göz önünde bulundurularak yapılacak bir şey vardır:

"Makamâtımızca mümkün mertebe az fedakârlığı mûcib olacak surette Garb ilm-i ahengini kabul ve ihtiyacımıza tevfîk etmek." (Bedi' Mensi. 1325/1909[d]: 177).

Milli değerlerin korunarak Batı müzik bilgisinden gerektiği ölçüde yararlanılması fikri, aslında Ahmet Midhat Efendi gibi birçok Tanzimat aydını tarafından daha çok ahlakî kaygılar göz önünde bulundurularak savunulan "Batı'nın kötü yönlerinin bırakılıp iyi yönlerinin alınması" düşüncesinden ilk bakışta pek de farklı gözükmemektedir. Ancak burada mevzu edilen konu iyi/kötü olma meselesi değil, belli bir sürecin sonunda değişen zevk ve beğeni doğrultusunda müziğin klasik yapısının korunarak zenginleştirilmesi durumudur.

Osmanlı ile tüm bağlarını koparmak isteyen Cumhuriyet rejimi bu velûd tartışmaları, opera ile yaklaşık dört yüz senelik bir tanışıklıktan elde edilen tüm birikimi görmezden gelmiş, hatta yok saymıştır. Tam da bu yüzden Cumhuriyet rejiminin kültür politikaları içinde ayrıcalıklı bir yere koyduğu opera ne o dönemde ne de daha sonra yeterli gelişimi gösterememiştir (And 1973).

İlm-i Ahenk

Türkçe'de ilm-i ahenk yani armoni konusunda bir kitap bulunmaması şikâyetleri üzerine Şehbal'de Heinrich Wolhfahrt'ın *Vorschule der Harmonienlehre* adlı eseri tefrika olarak yayımlanır. 1797–1883 tarihleri arasında yaşamış olan Heinrich Wolhfahrt, piyano ile çalınan birçok eserin bestecisi olmakla birlikte bir müzik araştırmacısıdır. Üç sayı tefrika edilen bu küçük kitabın dışında makam usullerindeki değişikler üzerine yazdığı iki de risalesi bulunmaktadır. Tefrika için özellikle bu kitabın seçilmesinin nedeni çok açık, düzgün ve akıcı bir ifadeyle yazılmış olmasıdır. Böylelikle müzikseverler yabancısı oldukları armoni konusunda hiç zorlanmadan bilgi sahibi olabileceklerdir. Ayrıca çevirmen ilm-i ahenge ait "tabîrât-ı ecnebiye"nin kullanılmasından yana olduğu halde, terimlerin anlaşılabilmesi için yeni karşılıklar bulmaya çalışır (Bedi' Mensi. 1326/1910[e]: 211). Örneğin perde aralığı için "bu'd", nota çizgisi ve nota anahtarı için ise "mastar" terimlerini kullanır.

Kitapta Batı müzik teorisinin bir alt dalı olan armoni ile ilgili olarak perde aralığı, nota çizgisi, nota değerleri, nota aralıkları, majör ve minör anahtarı gibi birçok tanıma yer verilmektedir. Bu yönüyle kitap, müzik teorisine giriş görünümündedir. Bundan dolayı çevirmen tefrikanın başlığını "İlm-i ahenk için mukaddime-i tahsil" koymayı uygun bulmuştur. "Hamisen işaretli son vazifede iki bu'd-ı kebir ile bir bu'd-ı sagîrden mürekkeb olan dört perdenin mecmûı bir nısf-ı mastar teşkil etmektedir; bunlara aynı suretle terekküb etmiş dört perde daha ilave olunursa tam mastar vücuda gelir. Lâkin mastarın nısfı ile diğer nısfının arası bu'd-ı kebir olmak ve bu vechle iki nısf beyninde diğer bir perde bulunmak lazımdır. Şu halde tam mastar, yekdiğerine mümâsil iki nısfdan mürekkebdir ve 'do, re, mi, fa' bir nısfını, 'sol, la, si, do' ise diğer nısfını teşkil etmektedir." veya "Her mastar ismini, mebnâsı olan esas perdesinden alır; mesela 'do' ile başlanıyorsa 'do mastarı', 're' ile başlanıyorsa 're mastarı', 'fa diyez' ile başlıyorsa 'fa diyez mastarı' olur. Şuraya dikkat etmelidir ki bu nevi mastarlara hep 'majör mastarları' denilir. 'Minör mastarları' namıyla başka bir takım mastarlar daha vardır." (Bedi' Mensi.

1326/1910[f]: 275-294) gibi tanımlamalar şüphesiz Şehbal okuru müzikseverler için müzik teorisi hakkında birçok yeni bilgiyi içermektedir. Zaten Şehbal'in sayfalarında böyle bir tefrikaya yer vermesindeki amaç, bir yandan müzik bilgisi ile ilgili Türkçe eserlerin bulunmayışının altını çizerek bu tür eserlerin yayınlanmasını teşvik etmek, öte yandan müzikseverleri belli başlı müzik tanımları hakkında bilgilendirerek müzik teorisinin önemini vurgulamak gibi gözükmektedir.

Etnografik Bir Çalışma

Rauf Yekta "Kafkasya'da Musiki" (Yekta. 1328/1912[b]: 210-211) adlı makalesinde "ethnographie musicale" (müzik etnografisi) konusunu gündeme getirir. Fransızlar Türk, Arap, Acem, Hint müziklerine "musiques exotiques" yani "ecnebi musikileri" demektedirler. Önceleri dikkate alınmayan bu müziklere karşı son senelerde Avrupa'da büyük ilgi gösterilmekte ve bu müzikler üzerine birçok etnografik çalışma yapılmaktadır. Örneğin, H. Pernot isminde bir Fransız Sakız Adası'na giderek burada çalınıp söylenen şarkılardan on yedisini fonograf ile kaydetmiş ve daha sonra notalarıyla beraber yayımlamıştır. Ayrıca 1905 senesinde Paris'te yayımlanan "Notes sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks" (Taciklilerde Bazı Müzik Adetleri Üzerine Notlar) adlı kitapta, Taciklerin müzikleri yanı sıra Kırım ve Kazan tatarlarının müziklerinden de bahsedilmektedir. Rauf Yekta da bu örneklerden yola çıkarak Kafkaslı müzisyen Cemil Emirof'tan Kafkas musikisi üzerine edindiği bilgilere dayanarak "küçük bir ethnographie musicale tecrübesi yapmış olmak fikriyle" bu makaleyi kaleme alır. Aslında Arap, Arnavut, Laz, Kürt, Rum, Ermeni, Bulgar, Musevi, Kıpti gibi birçok farklı unsuru içinde barındıran Osmanlı toprakları etnografik bir müzik çalışması için çok zengin bir malzemeye sahiptir. "Hâlbuki biz bu zeminde de mutâd olan ataletimizi göstermekten başka bir şey yapamıyoruz" diyerek Rauf Yekta bu konuda hiçbir çalışma yapılmamış ve hâlâ daha yapılmıyor olmasını eleştirir.

Rauf Yekta, İstanbul'a nota bilgisi öğrenmeye gelen Kafkaslı müzisyen Cemil Emirof'tan Kafkas musikisinin tarihi, gelişimi ve özellikleri hakkında birçok bilgi edinir. Kafkas musikisi İranlı Ali Şirazi'nin çabalarıyla gelişmiştir. Ali Şirazi tar adlı müzik aletini Kafkas musikisine sokarak birçok tarzenin yetişmesini sağlamıştır. Kafkas musikisindeki tarzendeler Türk musikisindeki tamburilerin konumundadır. Musiki konusunda "bir imtiyaz-ı tarihiyesi olan Karabağ şehri" her zaman bu imtiyazını korumuş, Rusya'da da ün yapmış Cabbar Karyadiyof gibi birçok müzisyen bu şehirden yetişmiştir. Kafkasların en iyi sazendeleri Müslümanlar ve Ermeniler arasından çıkmaktadır; Gürcü sazendeler ikinci sırada yer alır; "Çerkes mûsikîsi ise pek garip bir tavrı hâiz olduğu cihetle yalnız Çerkesler tarafından telezzüzle istimâ kabl olmakta imiş."

Rauf Yekta, Kafkas saz takımları ve makamları hakkında da bilgi verir. Kafkas saz takımları biri hanende, ikisi sazende, biri de nakarezen olmak üzere dört kişiden oluşur. Hanende Kafkasyalıların "kaval" dedikleri bir def çalar. Nakarezen sadece "usul vurur", şarkıya iştirak etmez. Sazendelerin biri tar diğeri "bizim burada 'rübab' dediğimiz alete müşâbih olup orada 'kemançe' namı verilen altı telli bir sazı çalar." Kafkas musikisinde başlıca on yedi makam bulunmaktadır. Bu makamlar rast, çargâh, segâh, mahur, hümayun, dügâh, bayatî şiraz, neva, bayatî kaçar gibi isimlerle adlandırılmışlardır.

Her ne kadar makam isimleri Türk musiki makam isimleriyle benzerlik gösterse de iki musikinin makamlarının her birinin kendine has özellikleri bulunmaktadır.

Rauf Yekta Kafkas müziği hakkında edindiği bilgilerin dışında Cemil Emirof'tan Kaskas eserlerinin "en güzide"lerini notaya dökmesini ister. Amacı bu notaları Şehbal'de yayımlamaktır, çünkü "bu suretle o diyarın bize pek de yabancı gelmeyen musikisi hakkında karilerimize daha amelî bir fikir itâsına gayret" edilmiş olacaktır. Ancak Şehbal'in sonraki sayılarında Kafkas müziğine ait notalara rastlanmamaktadır.

Musiki Tarihinden Önemli Ustalar

Şehbal'in sayfalarında Türk musikisinin gelişiminde önemli katkıları olmuş müzik ustalarının bazen fotoğraflarıyla birlikte kısa hayat hikâyeleri verilir bazen de eserleri ve çalışmaları ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Bunlara kimi zaman Batılı müzisyenler de dâhil edilir. Böylelikle unutulmuş veya bir süre sonra unutulmaya mahkûm müzisyenler gün yüzüne çıkarılarak tarih sayfalarından silinmeleri önlenmiş olacaktır. Zira:

"Bizdeki erbâb daha ne hâl-i hayatlarında, ne de ferdâ-yı vefatlarında müstahikk oldukları takdir ve tebcîle nail olmuyorlar. Haklarında risaleler değil, beş on satırlık bir tecüme-i hal yazılması bile çok görülüyor; bu gidişle bir asır geçince ihtimal ki isimleri bile unutulacak. Öyle ya! Kendilerini bilenler birer birer kalmayınca nesl-i âti bu zatları hangi vasıta ile öğrenecek? Doğrusu buralarını düşünmek bile insanı müteessif ediyor." (Yekta. 1328/1912[c]: 52).

Ayrıca eskilere hürmet yeni nesillerin yetişmesi için de önemlidir:

"Bir millet eâzımına ne kadar hürmet etmeyi bilir ise şüphesiz yine kendi kaderini alâ etmiş olur ve yine ancak bu sayededir ki o gibi zevâtın yetişmesini teşvik eder." (Yekta. 1328/1912[c]: 52).

Bu unutulmuş "eskilerden" biri, Türk musiki tarihinde mühim bir kişilik olan Hacı Arif Bey'dir. Dönemin meşhur müzisyenleri Ahmed Bey ve Zekai Efendi'den ders aldıktan sonra Abdülmecid döneminde Muzıka-yı Hümâyûn'a kabul edilmiş ve Haşim Bey'den meşk almaya başlamıştır. Abdülmecid'in kurenâlık hizmetinde bulunduktan sonra, Abdülaziz döneminde "ser hanende" unvanıyla mabeyne alınır. Daha sonra Kolağası rütbesiyle Muzıka-yı Hümâyûn muallimliğine atanır. Fakat Abdülhamid'ten umduğu yakınlığı bulamaz. Hiçbir müzik aleti çalmamasına ve nota bilmemesine rağmen klasik dönem bestecilerinin pek kullanmadıkları şarkı formuna yepyeni bir kimlik kazandırmış, şarkı bestecisi olarak yeni bir çığır açmıştır. Refet Bey, Hacı Faik Bey, Aziz Efendi gibi birçok müzisyen onun müziğinden etkilenmiştir.

Diğer unutulmuş bir usta, Osmanlı tahtının Dede Efendi'den sonra gelen en ünlü ve en önemli musikişinası Dellalzâde'dir. Dede Efendi'nin öğrencisi olan Dellalzâde'nin ölümünden sonra musiki hayatına dair birkaç satır olsun bir şey yazılmamış olması Rauf Yekta'nın dikkatini çeker. II. Mahmud döneminde Enderun'da klasik müzik eğitimi almış, Mustafa İzzet Efendi, Rıza Efendi, Numan Ağa, Necib Ağa gibi musikişinaslar arasında yetişmiş, Abdülmecid döneminde Muzıka-yı Hümâyûn'da görev almış, klasik Türk müziğinin en güzel örneklerinden suzinak bestesi, şehnaz şarkısı gibi eserleri bestelemiş olan Dellalzâde yeni nesil tarafından bilinmesi gereken önemli kişilerden biridir (Yekta. 1328/1912[d]: 308-309).

Dimitri Kantemiroğlu ise unutulmuş olmaktan öte tamamıyle meçhul bir

musikişinasımızdır. Rauf Yekta Kantemiroğlu'yla ilk defa Rahip Todorini'nin 1789'da Paris'te kaleme aldığı *Türklerin Edebiyatı* adlı eserinde karşılaşır. Rauf Yekta, Türklerde notayı ilk Kantemir'in icat ettiğini, Türk musikisini bu nota ile kaydederek nüshası çok ender bir mecmûa meydana getirdiğini ve aynı zamanda dört ciltlik bir *Osmanlı Tarihi*'ne sahip olduğunu yine bu kitaptan öğrenir. Bunun üzerine bin bir zorlukla bu tarihi Paris'ten getirtir. Dördüncü cildin sonundaki tercüme-i haline göre Kantemiroğlu 1673 tarihinde doğmuştur. Babası Konstantin Kantemir'in Boğdan Beyliğine atanması üzerine dönemin geleneğine uyularak Kantemir İstanbul'a gönderilir. Küçüklüğünden beri musikiye ilgi duyan ve Boğdan'da musiki eğitimi alan Kantemir, Enderun'da Osmanlıca, Arapça, Farsçanın yanı sıra Türk musikisi eğitimi de alır. II. Ahmet'e sunduğu *Kitab-ı İlmü'l-musiki ala vechi'l-hurûfât* adlı eserinde 16. ve 17. yüzyıla ait, arasında kendi eserlerinin de bulunduğu birçok besteyi kendi buluşu olan bir müzik notasyonuyla kaydetmesi sayesinde bu besteleri yok olmaktan kurtarmıştır (Yekta. 1328/1912[e]: 72-73).

Rauf Yekta, Türk musikisinin önemli şahsiyetlerinin yanı sıra, *Projet concernant les nouveaux signes pour la musique*, *Dissertation sur la musique moderne*, *Des principaux système de la notation musicale* gibi çok değerli eserlerine rağmen müzisyen yanının Batılılar tarafından bile es geçildiği Rousseau üzerinde durur. Bu nedenle "Jan Jacques Rousseau mûsiki-şinas" (Yekta. 1328/1912[f]: 170-171) başlıklı makaleyi kaleme alır. Rousseau'nun doğumunun ikinci yüz yılı vesilesiyle Avrupa'da birçok kutlamalar yapılmış, ünlü filozof hakkında birçok makaleler yayınlanmıştır. Hatta Osmanlı basınında bile Rousseau'nun hayatı ve eserlerini tanıtan yazılar çıkmıştır. Ancak gerek Avrupa gerek Osmanlı basınında çıkan bu yazılarda Rousseau'nun müzisyenliğine değinilmemiştir. Hâlbuki Rousseau,

" Tarih ve nazariyât-ı mûsikîsinde âlim olmadığı, 'ilm-i ahnek' ile 'contrepoint'*ın tatbikât-ı ameliyyesinde pek az haiz-i malumât bulunduğu halde asrımızdaki Fransız musikisi üzerine büyük bir tesir icra etmiştir. Serd-i efkârda iltizâm-gerdesi olan cesaretle beraber üslub-ı ifadesinin letâfeti ve tarz-ı maîşetin garâbeti bu hekîm-i hakayık beynin her türlü mahsulât-ı fikriyesine efkâr-ı umumiye nazarında müstesnâ bir mevki-i rağbet hazırlıyor idi. Hele hikmet-i bedâyi-i musiki mesailine dair olan yazıları ser-â-pâ mukakkak, ulvî efkâr ile mâl-â-mâldır. Bilâ-mübâlâgâ iddia olunabilir ki Rousseau âsârıyla Fransızlarda zevk-i mûsikinin temin-i tekemmülâtına pek çok hizmet etmiştir."

Buna rağmen Rousseau da Türk musikine ait birçok değerli müzisyen ile aynı kaderi paylaşmaktadır.

Bilinmeyen İki Eser: Kantemiroğlu'nun İki Asırlık Nota Mecmûası ve *Kitab-ı İlmü'l-Musiki Ala Vechi'l-hurûfât* Adlı Kitabı

Şehbal'in otuz beş sayısında Kantemiroğlu'nun iki asırlık nota mecmûası ile *Kitab*-ı İlmü'l-musiki Ala V*echi'l-hurûfât* adlı kitabının tefrikasına yer verilmiştir. "Mazi ile bütün revâbıtı üstaddan şakirde şifahen menkul ve birçok tahrifatla mâl-â-mâl saz ve söz âsârından ibaret olan musiki-i hazırımız için böyle 'Kantemir' gibi bir üstad tarafından yazılmış iki asırlık bir nota mecmûasına ve o zamanın nazariyât-ı musikisini hâkî bir

*Çeşitli ezgileri birbirine uydurma sanatı.

risaleye" sahip olmak çok büyük bir zenginliktir. Üstelik zamanında bile nadir bulunan bu iki eserin İstanbul'un yangınlarından kurtulup bu güne kadar gelmesi hayret edilecek bir durumdur (Bedi' Mensi. 1328/1912[g]: 356).

Dimitri Kantemir'in II. Ahmet'e sunduğu *Kitab*-ı İlmü'l-musiki Ala V*echi'l-hurûfât* adlı iki bölümden oluşan kitabı makamlar, perdeler, usuller üstüne müzik teorisi bilgilerini içermekle birlikte 16. ve 17. yüzyıla ait üç yüz kırk dokuz bestenin notasını verir. Nota mecmûası ise "ta kadîm Yunanlılardan Araplara, Acemlere ve Türklere gelinceye kadar Şark-ı musikinin geçirdiği safahâta ve bu mûsikînin nazariyâtına dair –erbâb-ı tedkikce malum- birçok âsâr ve edvâr mevcut olduğu halde zaman-ı kadîm terennümât-ı mûsikîyesini bir fonograf kadar vüsuk ile" aktaran ilk nota mecmûasıdır. Ayrıca bu iki eserde "İki asır evvel musiki-i Osmanî ne şekilde idi? O zamandan beri hangi aksâmında ne gibi tahavvülât vukua geldi? Anane ile suret-i şifâhiyyede bize kadar vasıl olabilen kadîm terennümât-ı musikiye, eşkâl-i hakikiyesine nazaran ne farklar arz ediyor? Usuller, makamlar, perdeler hakkındaki malûmâtımız eslâfın telâkkiyyâtından nerelerde ayrılıyor?" gibi soruların cevabını bulmak mümkündür.

Kantemiroğlu'nun notası Osmanlıca harflerle yazıldığından anlaşılırdır. Kantemiroğlu her perdeye karşılık gelen sesler ile bunlara karşılık gelen harfleri ayrı ayrı gösterir. Örneğin, yegâh do sesi ve ye harfiyle, segâh si natürel sesi ve sin harfiyle, bayatî mi bemol sesi ve he harfiyle işaretlenmiştir. Böyle otuz dört perde ile onların işaretleri bütün klasik musiki eserlerini yazmaya yeterli olmuştur (Bedi' Mensi. 1328/1912[h]: 377). Türk musikisinin kendine has özelliklerini koruyarak Batı notasıyla yazılıp okunabileceğini Şehbal'in ilk sayısından beri ortaya koymaya çalışan yazarları için bu nota mecmûası, şüphesiz fikirlerinin ispatına vesile olmaktadır.

Bir Asır Sonra Yeniden Mehterhâne

1908 Meşrutiyeti'nden sonra Türkçülük akımına paralel olarak eski Türk askerî musikisi ile ilgili çalışmalar hız kazanır. İttihat ve Terakki Partisinin ileri gelenleri ve özellikle Enver Paşa bu konudaki çalışmaları destekler. Mehterhâne'nin tekrar kurulması için gereken çalışmalar Celal Esat Arseven ve askerî müze müdürü Ahmet Muhtar Paşa tarafından yürütülür (Tezbaşar 1975). Bu çalışmaların sonunda Mehterhâne ilk konserini 15 Şubat 1911'de Tepebaşı kışlık tiyatrosunda verir. Bu konserin hemen arkasından Şehbal'de Rauf Yekta tarafından yayımlanan makale, Mehterhâne'nin tekrar kurulması fikrinin desteklenmesinin yanı sıra eksiklikleri göstermesi bakımından ilginçtir.

Celal Esad Bey'in açıklamalarına göre Mehterhâne'nin bu ilk konserinin iki amacı vardır: Birincisi Türk musikisini eski halinden kurtarılması için ahenklendirilmesi gerektiğini musikişinaslara göstermekle birlikte, Şark makamlarının Garb nota bilgisine göre yazılmasıyla meydana getirilen musiki hakkında bir fikir vermektir. İkincisi ise, kaybolmaya yüz tutmuş eserin ortaya çıkarılarak muhafaza edilmesini sağlamaktır (Yekta: 1328/1912[g]: 12-13). Rauf Yekta'ya göre bu konser birçok musikişinas üzerinde büyük bir etki yaratmış ve musikimizin "ne derecelere kadar tevsî ve tezyîne" müsait olduğunu göstermiştir. Ancak,

"O gece Mehterhâne konserinde çalınan ve cidden klasik âsârımızdan madud bulunan sûz-i nak ve sûz-i dil ara peşrevlerinin büründüğü kisve-i cedideyi nazar-ı dikkate alanlar musikimizin hâl-i ibtidâîden kurtularak alacağı şekl-i nevin böyle olacak ise bundan Türk

musikisi namına ne gibi bir hassa-i terakki ve teceddüd edeceği meselesini zannederiz ki zihinlerinde kolayca halledememişler ve belki de biçare musikimizin evvelki hâl-i ibtidâîde kalmasını böyle bir şekl-i garibe munkalib olmasına müreccih görmüşlerdir." (Yekta. 1328/1912[h]: 32).

Eğer amaç Türk musikisini homofon halinden çıkararak Batı musikisi gibi polifoni bir tarza sokmak olsaydı, bu hiç zor değildir. Ancak önemli olan Türk musikisinin kendine has özelliklerini koruyarak Batı nota bilgisinden olabildiğince faydalanabilmektir. Zira Rauf Yekta'ya göre, Türk musikisini Avrupa musikisinin majör ve minör makamlarına tatbik etmek hiç de yakışık almamaktadır (Yekta. 1328/1912[h]: 32).

Rauf Yekta, Mehterhâne konserini rast makamı gibi Batı tonalitesine yakın makamlardaki eserlerin armonize edilerek çalınmasından ötürü de eleştirir. Ayrıca repertuara Blanville tarafından 18. yüzyılda notaya alınmış, en eski marşımız olma özelliğini taşıyan "Yeniçeri Marşı"nın alınmamasını büyük bir eksiklik olarak değerlendirir (Yekta. 1328/1912[h]: 32).

Mehterhâne'nin tekrar kuruluşunu klasik Türk musikisi adına olumlu bir gelişme olarak gören Rauf Yekta'nın bu eleştirileri dikkate alınmış olmalı ki, bir müddet sonra klarnet, trombon, oboua gibi Batı müzik aletlerinin yerine borular konulmuş, repertuarı düzenlenmiş, böylece aslına daha uygun bir hale getirilmiştir. Ancak yine de eski mehter takımı tam anlamıyla kurulamamıştır. 1914'te resmî olarak kurulan Mehterhâne, 1935'te tekrar kapatılır.

İleri Arş! Ne Güzel Marş![*]

II. Abdülhamid'in otuz bir yıl süren istibdat dönemi sonrasında 1908 Meşrutiyeti'nin coşkulu ve heyecanlı havası içinde vatan ve millet seslerinin yükseldiği, Osmanlılığın övüldüğü birçok marş kaleme alınır, bestelenir. Bunlar arasında İttihad ve Terakki Partisi ile yakından uzaktan ilgisi bulunmayan bestekâr ve şair Leyla Saz'ın bestelediği "Neşide-i Zafer Marşı" veya Ali Ulvi Elöve'nin Hareket Ordusu ile İstanbul'a gelirken yolda yazdığı, Selanikli Udî Ahmet tarafından bestelenen "Hareket Ordusu Marşı" gibi birçok marş bulunmaktadır (Üngör. 1966: 189-191). Şehbal dergisinde de hem II. Meşrutiyet için bestelenmiş hem de eskiye ait on marş notaya aktarılarak yayımlanır. Şehbal dergisinde yayımlanan marşlar şunlardır:

• Devr-i istibdada bir feryad-ı ahrarane, Güfte: Esbak Reji Komiseri Nuri Bey, Beste: Rauf Yekta Bey.

• Abdülmecid Marşı, II. Orduy-ı Osmanî Süvâriy-i Mûsiki Muallimi Ahmed Yekta Bey.

Asker Şarkısı, Sinanyan Efendi.

• Hürriyet kumandanlarından Ohrili Eyüb Sabri Bey'İn namına tanzim edilen marş, Güfte: Aziz Hüdai Bey (Manastır Mekteb-i Rüştiye-i Askeriyesi), Beste: Ali Rıza Bey (Manastır XXII. Alay Mûsiki Muallimi, Yüzbaşı).

• Raks-ı Meşrutiyet, Ahmet Yekta Bey.

• Osmanlı Marşı, Osman Bey (Nigâr Hanım'ın pederleri merhum Osman Bey tarafından bestelenmiştir).

• Beşâir-i sükûndan sonra neşâid-i sürûr: Şevket Turgut Paşa Marşı.
• Gönüllü Şarkısı: Çabuk olacak, Mehmed Bey (20. Alay musika Bandosu Yüzbaşısı)
• Mahmud Şevket Paşa Marşı (Amerika'da bulunan Nazaret Tateossian isminde bir vatandaşımız tarafından tertib olunmuştur).
• Vatan Şarkısı, Güfte: Tevfik Fikret Bey, Beste: Dr. Subhi Zühdü Bey.
• Yeniçeri Marşı (Yeniçeri Marşı 1767 sene-i miladiyyesinde Paris'te tab edilmiş Mösyö Blanville'in Tarih-i Umumiy-i Mûsiki adlı eserinden nakledilmiştir).

Bu marşların dışında Şehbal'de klasik Türk musikisi makamlarıyla bestelenmiş ve notaya aktarılmış on beş eser yayımlanır:

• Nevâ-sâz semaisi, Rauf Yekta Bey.
• Hüseynî saz semaisi.
• Sûz-nâk saz semaisi, Dr. Suphi Bey.
• Şehnaz saz semaisi, Kemençeci Nikolaki Efendi.
• Nota.
• Segâh saz semaisi, Bed'i Mensi.
• Nişabur'un saz semaisi, Dr. Suphi Bey.
• Nota.
• Şeref-nümâ saz semaisi, Dr. Subhi Zühdü Bey.
• Nota: Nevâ murabba, Rauf Yekta Bey.
• Hicaz aşîrân peşrev: Ağlıyorum, Dr. Suphi Zühdü Bey.
• Hicaz aşîrân saz semaisi, Dr. Suphi Zühdü Bey.
• Sûz-nâk saz semaisi, Dr. Suphi Zühdü Bey.
• Tâhir saz semaisi, Bedi' Mensi Bey.

Şehbal dergisinde II. Meşrutiyet'in ilanı üzerine bestelenmiş marşların yayımlanması şüphesiz dönemin coşkulu havasının Şehbal sayfalarına yansımasıdır. Ancak bu marşlarla birlikte daha önce bestelenmiş marşların da notaya aktarılarak yayınlanması, Şehbal yazarlarının amacının Türk musikisine ait eserlerin Batı nota bilgisiyle nasıl yazılabileceğini pratikte göstermek gibi gözükmektedir. Zira marşlarla birlikte klasik Türk musikisi makamlarıyla bestelenmiş eserlerin notaya aktarılarak yayımlanması bu görüşü desteklemektedir. Bu yolla, Türk musikisinin yenileşmeye ve gelişmeye ne kadar müsait olduğu da ortaya konmuş olmaktadır.

Sonuç olarak, her konunun coşkuyla ve "özgürce" yeniden tartışılmaya başlandığı 1908 Meşrutiyeti sonrasında klasik Türk musikisi taraftarlarınca gündeme getirilen müzik tartışmalarının dönem için etkili olduğunu söylemek mümkündür. Zira Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel gibi millî bir musiki oluşturabilmenin yolunun Türk musikisinin kaynaklarına inmekten geçtiğini düşünen müzikologların çabalarıyla klasik Türk musikisi, bir dönem için de olsa, eski itibarını kazanmış gözükür. Yapılan çalışmalarla müzik araştırmacılığının, tarihinin ve müzik bilgisinin önemi vurgulanır. Şehbal dergisi ise bu çalışmaların kamuoyuyla paylaşılması için bir zemin oluşturur. İlk sayısından itibaren klasik Türk musikisi eserlerini ve müzisyenlerini yeniden gündeme getiren, müzik araştırmacılığı ve müzik tarihi konularında kamuoyunu bilgilendirmeyi hedefleyen, millî bir musikinin inşası yolunda klasik Türk musikisinin önemini ve

zengin birikimini vurgulayarak bir kamuoyu oluşturmaya çalışan Şehbal dergisinin bu çabaları meyvelerini verecektir. İttihat ve Terakki hükümetinin desteğiyle 1914 senesinde Mehterhâne'nin yeniden kurulması, yine aynı sene Türk ve Batı musikilerinin akademik bir ortamda yan yana gelmesine olanak sağlayan Darülbedayi'nin, daha sonra Darülelhan'ın açılması bunun göstergesidir. Ancak, geleneği reddeden Cumhuriyet rejiminin Türk musikisinin öğretimini ve hatta radyolarda yayınlanmasını yasaklaması bu çabaları sekteye uğratmıştır. Ziya Gökalp'in "millî kültürümüzün musikisi olan Halk musikisiyle yeni medeniyetimizin musikisi olan Batı musikisinin kaynaşmasından doğacak olan" millî musiki anlayışını benimseyen Cumhuriyet rejiminin gözden kaçırdığı önemli bir şey vardır: Batı musikisi Türkiye'ye Cumhuriyetle değil Tanzimatla, hatta daha önce girmişti; Halk musikisi ise tıpkı klasik Türk musikisi gibi zaten hep vardı…

Kaynakça

Ayvazoğlu, Beşir, (1998). "Müzik ve Cumhuriyet", *Türk Yurdu*, C. 18, S. 134.

And, Metin, (1973). "Cumhuriyetin 50. Yıldönümünde Atatürk, Tiyatro ve Müzik…", *Türkiyemiz 50. Yıl Özel Sayısı*, Ekim 1973, S. 11.

Bedi' Mensi, (1325/1909)[a]. "Bir Mûsikî –nüvîs Muâsır Hakkında", Şehbal, 1 Mart 1325, S. 1.

----------, (1325/1909)[c]. "Türk Operası", Şehbal, 15 Mart 1325, S. 2.

----------, (1325/1909)[b]. "Tanınmamış Bir Üstad-ı Mûsikî", Şehbal, 15 Mayıs 1325, S. 3.

----------, (1325/1909)[d]. "Türk Operası", Şehbal, 1 Ağustos 1325, S. 9.

----------, (1326/1910)[e]. "Garb Musikisi", Şehbal, 15 Şubat 1326, S. 35.

----------, (1326/1910)[f]. "İlm-i Ahenk için Mukaddime-i Tahsil", Şehbal, S. 38–39.

----------, (1328/1912)[g]. "Kıymetdar ve Ender İki Eser-i Musiki Hakkında Bazı İzahât", Şehbal, 1 Kanun-i evvel 1328, S. 66.

----------, (1328/1912)[h]. "Kantemiroğlu'nun İki Asırlık Nota Mecmuası", Şehbal, 15 Kanun-i evvel 1328, S. 67.

Gökalp, Ziya, (1970). "Millî Musiki", *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Şehbal, 1 Mart 1325, S. 1.

"Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, C. 5, 1986.

Tezbaşar, Ahmet, (1975). *Mehter Tarihi Teşkilatı ve Marşları*, İstanbul.

Üngör, Etem, (1966). *Türk Marşları*, Ankara: Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Yekta, Rauf, (1327/1911)[a]. "Şark Mûsıkîsine Aid Mühim Bir Teşebbüs", Şehbal, 15 Şubat 1327, S. 48.

----------, (1328/1912)[g]. "Mehterhâne Konseri", Şehbal, 1 Mart 1328, S. 49.

----------, (1328/1912)[h]. "Mehterhâne Konseri 2", Şehbal, 15 Mart 1328, S. 50.

----------, (1328/1912)[c]. "Tanburî Osman Bey", Şehbal, S. 51.

----------, (1328/1912)[e]. "Kantemiroğlu", Şehbal, 1 Mayıs 1328, S. 52.

----------, (1328/1912)[f]. Jan Jacques Rousseau mûsiki-şinas", Şehbal, 15 Temmuz 1328, S. 57.

----------, (1328/1912)[b]. "Kafkasya'da Musiki", Şehbal, 15 Ağustos 1328, S. 59.

----------, (1328/1912)[d]. "Dellalzâde", Şehbal, 1 Teşrin-i Sani 1328, S. 64.

Özet

1908 Meşrutiyeti ve Müzik

Osmanlı toplumunun Batı müziği ile tanışması bir hayli eskilere dayanmaktadır. Ancak Osmanlı Batılılaşma serüveninde hemen her alanda olduğu gibi musikide de "yenileşme" kararının ilanı Tanzimat'la olur. 1908 Meşrutiyeti ile ise millî bir musiki oluşturmanın yolları aranmaya başlanır. Yapılan çalışmalarla bir yandan klasik Türk musikisinin kaynaklarına inilir, öte yandan müzik araştırmacılığının, tarihinin ve müzik bilgisinin önemi vurgulanır. 1325-1330 (1909-1914) tarihleri arasında beş yıl süreyle yüz sayı çıkan Şehbal dergisi, bu çalışmaların kamuoyu ile paylaşılması ve bir tartışma zemini oluşturması bakımından önemli bir işleve sahip olur. Biz makalemizde ilk sayısından itibaren klasik Türk musikisi eserlerini ve müzisyenlerini yeniden gündeme getiren, müzik araştırmacılığı ve müzik tarihi konularında kamuoyunu bilgilendirmeyi hedefleyen Şehbal dergisinden yola çıkarak, millî musikinin inşa sürecine ışık tutmaya çalıştık.

Anahtar sözcükler: Şehbal Dergisi, Klasik Türk Musikisi, II. Meşrutiyet Dönemi Türk Musikisi.

Abstract

The Second Constitutional Period in 1908 and Music

Ottoman Society was acquainted with the West Music in days of old. But, it was taken a decision for innovation in Tanzimat reform era as in other areas. An attempt began for constitution of a national music in the Second Constitutional Period. With these works, the sources of Classical Turkish Music was searched, on the other hand, researches in Music, the history of Music and musical knowledge were emphasized. Şehbal Bulletin which was published between 1325-1330 (1909-1914) had an important place in terms of creating a basis for discussion. In this paper, we tried to set light to the process of constuction the national music based on Şehbal Bulletin which reawaken works on Classical Music and musicians and enlightened people on researches on Music and this history of Music.

Keywords: Şehbal Bulletin, Classical Turkish Music, Turkish Music in Constitutional Period II