

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK DİN MUSİKİSİ BİLİM DALI

**OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİ GELENEĞİNİN KARAMANLICA
KAYNAKLARINDA USUL MESELESİ**

Yüksek Lisans Tezi

RIDVAN AYDINLI

İstanbul, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK DİN MUSİKİSİ BİLİM DALI

**OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİ GELENEĞİNİN KARAMANLICA
KAYNAKLARINDA USUL MESELESİ**

Yüksek Lisans Tezi

RİDVAN AYDINLI

Danışman: Prof. Dr. M. Safa YEPREM

İstanbul, 2020

İsim ve Soyadı	: Rıdvan AYDINLI
Anabilim Dalı	: İslam Tarihi ve Sanatları Programı: Türk Din Musikisi
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. M. Safa YEPREM
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Eylül 2020
Anahtar Kelimeler	: Notasyon, usul, Bizans, <i>Pandora</i> , neumatik, zaman, tartım

ÖZET

Bu çalışma, 19. yy Bizans müziği kaynakları üzerinden Osmanlı/Türk müziği usullerini incelemektedir. Dönemin kaynakları üzerinden karşılaştırmalı olarak verilen usul tarifleri okuyucunun istifadesine sunulmaktadır. Yapılan çalışmalar neticesinde, çeşitli değişimlere uğradığı tespit edilen Osmanlı/Türk müziği usullerinin serüveni, dönemin Karamanlıca kaynaklarındaki nazari açıklamalardan ve eserler üzerinden tespit edilmek suretiyle incelenmiştir. Bizans notasında zaman kavramının ele alındığı bu çalışma, usullerin değişim ve geçişliliğiyle ilgili önemli ipuçları sunmaktadır. Yapılan incelemeler, ek bölümünde *Pandora* isimli Bizans müziği nota mecmuasından yapılan nota çevirileriyle desteklenmiştir.

Name and Surname	: Rıdvan AYDINLI
Field	: Islamic History and Arts
Programme	: Turkish Religious Music
Supervisor	: Prof. Dr. M. Safa YEPREM
Degree Awarded and Date	: Master's – September 2020
Keywords	: Notation, <i>usul</i> , rhythmic cycle, Byzantine, <i>Pandora</i> , neumatic, time, rhythm

ABSTRACT

This study examines *usuls* of the Ottoman/Turkish music through 19th century Byzantine music sources. A comparative study for definitions/descriptions of *usuls* has been conducted via sources of the given century. As researches conducted on the Ottoman/Turkish music *usuls* have shown, rhythmical patterns have been subjected to change. Aforementioned journey of *usuls* has been examined over theoretical explanations and musical pieces of Karamanlidika sources. This study gives essential clues about transition and transitivity of *usuls* by investigating the time notion of Byzantine music and notation. Theoretical investigation has been supported by scores that have been taken and transnotated from Byzantine music compilation, namely *Pandora*, into Western staff notation provided in the addendum.

ÖNSÖZ

Usul ve zaman kavramı bağlamında incelenmeye çalıştığımız Bizans müziği kaynakları, ekseriya on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde geliştirilen “yeni metot”la yazılmış nazariyat kitapları ve nota mecmualarıdır. Temelde nazariyat ile ilgili olan bu çalışmada nota mecmualarının da kullanılması, işbu bu kaynakların ihtiva ettiği nazari bilgilerin ötesinde, nazari incelemelerde müzik eserlerinin bizatihi kendilerinin büyük önem arz etmesinden ileri gelmektedir. Bu nedenle, hem usul ve zaman konusuna ışık tutması hem de Osmanlı/Türk müziği repertuarına katkıda bulunması ümidiyle çalışmanın sonuna Bizans notasının yeni metoduyla yazılmış ikinci matbu nota mecmuası olan *Pandora*’nın 1846 yılında basılan ikinci cildinde bulunan elli eserin Batı porte notasıyla yazılmış çevirilerini ekledik. İlk bölümü 1843 yılında İstanbul’da basılan ve Fenerlilerin Rumca güfteli şarkılarını ihtiva eden *Pandora*’nın ikinci bölümü 1846 yılında basılmıştır ve yüze yakın Osmanlı/Türk müziği eseri içermektedir. Osmanlı/Türk müziğine hasredilen ilk matbu nota mecmuası olan *Efterpi*’nin (1830) bir nevi devamı olan *Pandora II*’deki eserlerin bir kısmı selefiyle aynı eserleri içermektedir. *Pandora II*’de künyelerinde “+” işareti bulunan eserler, kitabın önsözünde de belirtildiği üzere, bunların *Efterpi*’de bulunmadığını göstermektedir. Boston New England Konservatuvarı profesörlerinden Mehmet Ali Sanlıkol’un ilk matbu nota mecmuası olan *Efterpi*’nin analizini ve notaların çevirisini içeren ve tamamlanma aşamasında olan çalışmasının devamı niteliğinde olması adına biz de *Pandora II*’deki mezkur “+” işaretli elli civarında eserin çevirisini tezin ek bölümünde araştırmacıların ve icracıların istifadesine sunuyoruz.

Bu çalışmanın yapılmasında ve bugüne kadarki süreçte; bu çalışmayı gerçekleştirirken çokça destek ve yardımlarını gördüğüm hocalarım Safa Yeprem ve Ahmet Hakkı Turabi’ye; Bizans notasına ilk kez dikkatimi çeken ve bana “klasik” musiki zevkini aşıl原因an Gönül Paçacı Tunçay’a; bu kaynakların musikimiz için ifade ettiği değeri tanıştığımız günden itibaren ısrarla bana anlatan, bu alana girmem için mütemadiyen beni yüreklendiren ve (pek çok alanın yanı sıra) musiki ile ilgili her konuda bilgisinden, vizyonundan, çalışmalarından ve tavsiyelerinden istifade ettiğim, her daim yanımda (daha doğrusu bir mesaj uzağında) olan değerli ağabeyim Mehmet Uğur Ekinci’ye; 2014 yılından bu yana Selanik’ten İstanbul’a ayda iki kez yaptığı ziyaretlerde bana Bizans notasını ve genel anlamda müziğin inceliklerini, bir müzisyenin sahip olması gereken hasletleri hem hâl hem kâl ile öğreten Fener Rum Patrikhanesi Başmugannisi (Protopsaltis) değerli hocam Panagiotis Neochoritis’e; bu alandaki çalışmalara başlamamda bizzat emeği geçen, beraber yaptığımız icra ve projelerde musiki zevkinin ve icrasının mahiyetini anlama yolunda her seferinde bir adım daha atmamı sağlayan, kritik zamanlarda

verdiği değerli tavsiyelerle hayatımın seyrinin değişmesine vesile olan değerli hocam ve büyüğüm Derya Türkan’a; Osmanlı/Türk müziğine ilmi merakımın başladığı Boğaziçi Üniversitesi’ndeki öğrencilik yıllarımda ufuk açıcı çalışmalarıyla tanıştığım, ilerleyen zamanda ilmi anlamda bizatihi desteğini gördüğüm değerli hocam Cem Behar’a; ney sazını ve daha da önemlisi müziği, müziğe yaklaşımı ve bir insanın nasıl olması gerektiğini öğreten, hayatımın son on beş yılına damgasını vuran, musikiye ve hayata dair her sohbetimizde yeni ufuklar açan biricik hocam M. Hakan Alvan’a; yıllarca e-posta ve mesajlar üzerinden müzik araştırmaları ile istişare ve paylaşımlarda bulunduğumuz halde yüz yüze tanışmamızın henüz bir sene öncesine dayandığı, mezkur haberleşmeler esnasında müzik çalışmalarımı daha ileriye götürebilmem için beni yüreklendirerek Boston New England Konservatuvarı’na davet eden, derslerinden, çalışmalarından ve sohbetinden çokça ve halen istifade ettiğim, bana yeni ufuklar açan, müzikle ilgili sıfatlarının her birinin önüne “multi” sıfatını eklemeyi başarmış değerli besteci, icracı ve müzikolog Mehmet Ali Sanlıkol ağabeyime; üniversite yıllarında başlayan ve yıllardır artarak devam eden dostluğumuzun artarak devam edeceğine inandığım, her dara düştüğümde yanımda olan ve olacağını bildiğim, emeğini hiçbir zaman esirgemeyen yetenekli ve değerli arkadaşım tanburi Muhammed Enes Üstün’e; tez savunma sürecinde çok büyük desteğini gördüğüm Mehmet Ümit’e; üniversitede aldığım uzatmalı ekonomi eğitimimin başından itibaren müziğin icrasına ve ilmine duyduğum ilgiyi fark ederek beni bu alanda ilerlemeye teşvik eden babam Osman Aydın’ya; son dakikaya kadar bu tezin yazılmasında yardımını ve desteğini hiç esirgemeyen ağabeyim Ahmet Aydın’ya; yüzüne karşı latife ederek “senin yüzünden” dediğim halde her yerde ve her daim “onun sayesinde” dediğim ve diyeceğim, hayatımda bir başka dönüm noktası yaşamamda büyük etkisi olan biricik ablam Filiz Köroğlu Aydın’ya; hayatıma girdiği andan itibaren her yolda yanımda yürüyen, her adıma ve çalışmaya destek olan, yapıcı tavrı, kaliteli sohbeti ve gülen yüzüyle hayatıma renk katan karım Elif Sezer Aydın’ya; bu uzun şükran bahsine adlarını sığdıramamaktan hicap duyduğum, Arel’in “bilgi pintiliği” tanımının aksine bilgi, birikim ve yardımlarını esirgemeyen hocalarıma, dostlarıma ve büyüklerime en derin saygı ve şükranlarımı arz ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ.....	VI
İÇİNDEKİLER	VIII
TABLO VE ŞEKİL LİSTESİ	X
KISALTMALAR.....	XII
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu	1
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Yöntem ve Metodoloji	2
2. BİZANS NOTASI VE KAYNAKLARI.....	5
2.1. Tarihçe.....	5
2.1.1. Ekfonetik Nota	6
2.1.2. Neumatik Nota	7
2.2. Bizans Müziği Nazariyatı ve Metodu.....	15
3. BİZANS NOTASI KAYNAKLARINDA USULLERİN DÖKÜMÜ VE KARŞILAŞTIRMASI.....	24
3.1. <i>Theoritiko Dravianidu</i> (1825)	24
3.2. <i>Mega Theoritikon</i> (1932)	27
3.3. <i>Musikon Apanthisma</i> (1856, 1872)	29
3.4. <i>Methodiki Didaskalia</i> (Kiltzanidis) (1881)	35
3.5. <i>Asias Lira</i> (1908).....	35
3.6. <i>Rithmografos</i> (1909)	38
3.7. Muhtelif Kaynaklarda Usuller.....	41
4. BİZANS MÜZİĞİNDE ZAMANIN TAKSİMİ VE USULE ETKİLERİ	43

4.1.	Bizans Notasında Zaman ve <i>Gorgon</i> Sorunsalı	43
4.2.	Sofyan.....	49
4.2.1.	Sofyan – Yürük Semai	51
4.2.2.	Sofyan – Aksak	56
4.3.	Semai	60
4.3.1.	Semai – Aksak	60
SONUÇ.....		65
KAYNAKÇA		68
EK-1. <i>Pandora II</i>’de yer alan eserlerin künyesi		73
EK-2. <i>Pandora II</i>’de yer alan eserlerin transnotasyonu.....		80

TABLO VE ŞEKİL LİSTESİ

TABLolar

Tablo 2.1	16
Tablo 2.2	18
Tablo 2.3 Zaman İşaretleri	19
Tablo 2.4 Diatonik <i>Martirialar</i> , Okunuşları ve Mukabil Perdeler	20
Tablo 2.5 <i>Fthoralar</i>	20
Tablo 2.6 Gider işaretleri ve bir dakikada tekabül ettikleri vuruş sayısı.....	22
Tablo 3.1 <i>Dravianou</i> 'da usul tarifleri	27
Tablo 3.2 <i>Mega Theoritikon</i> 'da usuller	28
Tablo 3.3 <i>Mousikon Apanthisma</i> ve Haşım Bey'de düyek ve sengin semai tarifleri	29
Tablo 3.4 <i>Mousikon Apanthisma</i> 'da usuller - I.....	30
Tablo 3.5 <i>Mousikon Apanthisma</i> 'da usuller - II	32
Tablo 3.6 <i>Mousikon Apanthisma</i> 'da usuller - III.....	33
Tablo 3.7 <i>Mousikon Apanthisma</i> 'da usuller - IV.....	35
Tablo 3.8 <i>Asias Lira</i> 'da usuller.....	37
Tablo 3.9 <i>Rithmografos</i> 'ta usul tarifleri	38
Tablo 4.1 Kaynaklarda <i>gorgon</i> ve <i>digorgon</i> tarifleri	45
Tablo 4.2 Metrik modülasyon kullanılan bazı eserler.....	53
Tablo 4.3 <i>Mega Theoritikon</i> 'da semai usulü	61
Tablo 4.4 <i>Mousikon Apanthisma</i> 'da 9 zamanlı semai ile yazılmış bir eser ve usul eşkali	62
Tablo 4.5 <i>Panigirismo</i> 'de semai tarifi	63

ŞEKİLLER

Şekil 2.1 Bir eser notasında "metrik modülasyon" işaretleri (Keïveli, <i>Mousikon Apanthisma</i> (Medzmuaï Makamat) diaforon asmaton, 1872, s. 87).....	23
Şekil 3.1 Bir eser künyesinde "yürük çember" usulü tarifi (Geyveli, s. 84)	34
Şekil 3.2: <i>Erminea</i> 'da Usuller	42
Şekil 4.1 <i>Eisagogi</i> 'de <i>gorgon</i> tarifleri	46
Şekil 4.2 <i>Kripis</i> 'te <i>gorgon</i> tarifleri	46
Şekil 4.3 <i>Pandora I</i> 'de sofyan usulünde ve 8 zamanlı olduğu belirtilen bir eser, s. 43. ...	49
Şekil 4.4 Acemaşiran saz semaisinin son hanesi <i>Mousikon Apanthisma</i> s. 280	51

Şekil 4.5 Tanburi Emin Ağa'nın Acemaşiran saz semaisinin son hanesinden bir bölümün düz ve metrik modülasyon ile transnotasyonu, <i>Mousikon Apanthisma</i> s. 280.....	51
Şekil 4.6 Rifat Beyin Hicazkâr şarkısının üçleme ile transnotasyonu	54
Şekil 4.7 Rifat Beyin Hicazkâr şarkısının metrik modülasyon ile transnotasyonu.....	54
Şekil 4.8 Rifat Beyin Hicazkâr şarkısı, Kaynak: sanatmuziginotalari.com	55
Şekil 4.9 Fokaevs'un ürettiği 9 zamanlı yazım şeklinin Kripis'teki izahatı, s. 29.....	56
Şekil 4.10 <i>Pandora</i> I'de Ferahnak makamında ve yürük sofyan usulünde 4,5 zamanlı bir eser, s. 78.....	57
Şekil 4.11 <i>Mousikon Apanthisma</i> 'da çifte sofyan ve bu usuldeki eserlerin yazımında uygulanacak metodun tarifi.....	58
Şekil 4.12 Metrik modülasyon ile çifte sofyan tarifi.....	59
Şekil 4.13 Rythmografos'ta çifte sofyan usulünün yazımı (Kiriazidou, 1909, s. 34)	59

KISALTMALAR

MA1	: <i>Mousikon Apanthisma</i> (1856)
MA2	: <i>Mousikon Apanthisma</i> (1872)
HB1	: Haşim Bey Mecmuası (1269 (m. 1852))
HB2	: Haşim Bey Mecmuası (1280 (m. 1864))
AL	: Asias Lira
MT	: <i>Theoritikon Mega tis Musikis</i> (<i>Mega Theoritikon</i>)



1. GİRİŞ

Osmanlı/Türk müziğini şifahi yolla aktarılan diğer müzik geleneklerinden ayıran birçok hususiyet olmakla birlikte, bir musiki okuru ve araştırmacısı için muhtemelen en önemlisi, şifahi yönü ağır basan bu müziğin tarih içerisinde birden fazla nota sistemiyle kayda alınmış olmasıdır.ⁱ Pek çok müzik araştırmacısının genel itibarıyla hemfikir olduğu, bu müziğin layığıyla kağıda dökülemeyeceği tespiti, “musikinın satırdan değil sadırdan” öğrenilebileceği düsturunu şiar edinmiş bir musiki geleneğinde müziğin birçok metotla yazımının denenmiş olması kanımızca bir letafetin birden fazla tasviri olarak algılanmalıdır. Nitekim Osmanlı/Türk müziğini kağıda dökme gayretinde olan her nota sistemi bize bu musikinın bir başka veçhesini ve zenginliğini gösteren birer yapboz parçaları gibidir. Resmin tamamlanması yolunda bir adım olma amacı güden bu çalışmada da Osmanlı/Türk müziğinin Bizans musiki kaynaklarında yer alan nazari birtakım özellikleri usul ve zaman bağlamında irdelenmeye çalışılmış ve Bizans notasının “Yeni Metot” olarak adlandırılan sisteminin kullanıldığı *Pandora* adlı nota koleksiyonunda bulunan Türk müziği eserleri günümüzde dökülmüş repertuarı günümüzde kullanılan Batı porte notası sistemine aktarılacak suretiyle icracı ve araştırmacıların istifadesine sunulmuştur.

Esas itibarıyla Bizans müziği olarak tanımladığımız Rum Ortodoks kilise müziğini kayda almak ve aktarmak maksadıyla oluşturulmuş ve İstanbul merkezli olan Bizans notası ile ilgili çalışmalar, bilhassa son yıllarda kilise müziği çalışmaları ekseninde artmış olsa da Osmanlı/Türk müziği araştırmalarında ve Türkçe yayınlarda Bizans müziği kaynaklarının halen yeterince irdelenmediği görülmektedir. Bu durumdan kaynaklanan, alanda henüz kayda değer bir metodolojinin oluşmamasının, ekseriya birincil kaynakların kullanıldığı işbu çalışmada bazı zorluklarla karşılaşmamıza neden olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle metodoloji bahsinde detaylı bir şekilde ele aldığımız yol haritasını oluşturmanın, başlıkta ve yukarıda zikrettiğimiz konulardan daha çok emeğe mal olduğunu belirtmeliyiz.

1.1. Araştırmanın Konusu

Osmanlı/Türk müziği kaynaklarını usuller bağlamında inceleyen araştırmalar, usullerin, zaman içinde (ve kimi zaman eşzamanlı olmak üzere) değiştiğini veya farklı formlara girdiğini göstermektedir (Aydın, 2019). Repertuar içinde bazı eserlerin melodik yapısını büyük oranda

ⁱ Osmanlı/Türk müziğiyle ilgilenen herkesin bildiği bu durumu bir mektubunda “...Turkish music has a unique combination of oral and older written repertoires in several notations...” ifadesiyle zihnimde berraklaştıran Walter Feldman’a şükranlarımı arz ederim.

muhafaza ettiği halde farklı kaynaklarda farklı usullerle anıldığı gör÷lmektedir. Benzer bir şekilde bazı eserlerin aynı usulle yazıldığı ve anıldığı halde ilgili usulün yapısında değişiklerin bulunduğu dikkat çekmektedir. Osmanlı/Türk müziğinin ana unsurlarından biri olan usullerdeki değişimin incelenmesi müziğin tarihsel, sosyolojik, nazarî ve amelî çalışmalarının sıhhatle yürüt÷lmesi adına büyük önem arz etmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği üzere, Osmanlı/Türk müziği kaynakları arasında önemli bir yere sahip olan fakat muadillerine nazaran üzerinde daha az çalışmanın yapılmış olduğu Bizans müziği kaynakları nazariyata dair önemli bilgiler ihtiva etmektedir. Usullerin tarifleri ile ilgili de hatrı sayılır miktarda bilgi barındıran Bizans müziği kaynaklarının bu bağlamda şimdiye kadar incelenmemiş olması, bu tip bir çalışmayı gerekli kılmıştır.

İşbu araştırmanın konusunu on dokuzuncu yüzyıl Bizans müziği kaynaklarında Osmanlı/Türk müziği usulleri, bu usullerin geçirdiği değişimler, usulün ana unsuru olan zamanın Bizans kaynaklarındaki tarifi ve eserlere tatbikinin incelenmesi oluşturmaktadır. Çalışmada, Bizans notası ile yazılmış Osmanlı/Türk müziği repertuarının dolaşımda olan notalarla kıyası neticesinde, usullerdeki en büyük ve köklü değişim ve geçişliliğın gör÷ldüğü semai ve sofyan usulleri üzerinde yoğunlaşılmaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, Osmanlı/Türk müziği usullerini on dokuzuncu yüzyıl Bizans müziği kaynaklarındaki nazari açıklamalar ve örnek eserler üzerinden incelemek suretiyle söz konusu değişimin izini sürmeyi ve usul konusunda yapılan akademik çalışmalara katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Ek bölümünde verilen nota çevirileriyle repertuar çalışmalarına da katkıda bulunmayı hedefleyen bu çalışma, usullerdeki değişimin musikideki izdüşümlerini de irdelemek suretiyle müzik araştırmacılarının yanı sıra icracıların da istifadesine sunulmaktadır.

1.3. Yöntem ve Metodoloji

Osmanlı/Türk musiki tarihi boyunca çeşitli değişikliklere uğrayan usullerin 19. yüzyıl Rumca müzik yayınlarında izini sürmeyi amaçlayan bu çalışmada usulün cüz'ü olan zaman kavramının Bizans notasında nasıl ele alındığı; bu zaman algısının usullerin yapısında ne gibi değişikliklere yol açtığı veya açmış olabileceği; on dokuzuncu yüzyıl Bizans müziği kaynaklarında usullerin eşkallerinin ayrıntılı incelemesi ve bunların Türkçe kaynaklarla mukayeseleri ve usullerdeki değişimin müzik eserleri üzerinden incelemesi yapılacaktır.

Çalışmada kullanılan Yunanca terim ve kaynakların transliterasyonunda Türkçe ve İngilizce yayınlarda değiştirilmeden kullanılabilme imkanı sağlaması dolayısıyla ISO 843 TR

standartlarını temel alınmıştır. Çalışmamızın önemli bir ayağını oluşturan ve EK-II’de transnotasyonlarını verdiğimiz *Pandora* adlı Bizans nota mecmuasındaki eserlerin güftelerinin transliterasyonunda kaynakçada belirtilen Osmanlı Türkçesi güfte mecmualarından ve yine kaynakçada belirtilen Osmanlı/Türk müziği arşivlerindeki notalardan yararlanılmıştır. Bilhassa Karamanlıca yazılmış eser güftelerinde, varsa, yazım yanlışlarını düzelterek Latin alfabesine aktardık. Farklı alfabeyle yazılması dolayısıyla, Türkçe kelimelerin telaffuzu ile ilgili fikir verebileceğini ve dönemin Rum ahalisinin Türkçe şivesini yansıtabileceğini düşündüğümüz güfteleri düzeltmeden yazarak gerekli düzeltmeleri köşeli parantez ile gösterdik. Düzeltmelerin çok fazla olduğu durumlarda ise mısraları tamamen tashihsiz ve tashihli olmak üzere iki şekilde yazdık.

Çalışmanın genelinde bize ait olan tashihleri köşeli parantez [] ile, tashih dışında kalan fakat orijinal yazımda bulunmasından hareketle gösterilmesinin elzem olduğunu noktaları normal parantez () ile gösterdik.

Bizans müziğinin enstrüman eşliği olmadan sadece insan sesiyle icra edilen koral bir kilise müziği olması dolayısıyla Bizans notası, pek çok nota sisteminden farklı olarak, insan sesi icrasına özel kaydırma, hançere hareketleri, sesin çıktığı bölgenin değiştirilmesi gibi icra tavrını yansıtan işaretlere de yer vermektedir. Osmanlı/Türk müziği eserlerinin porte notasıyla yazımında icra tavrının notaya yansıtılması, Bizans notasının icra tavrı ihtiva eden işaretlerinin porte notasına nasıl aktarılması gerektiği gibi konular ayrı bir çalışmayı hak ettiğinden ve bu alanda yerleşmiş bir metot olmamasından dolayı nota çevirilerinde icra tavrıyla ilgili (nitel) işaretleri göstermedik.

Nota çevirilerinde, ilgili bölümde detaylı incelediğimiz nota tartımları konusunda, *Pandora*’yı hazırlayan Fokaevs’in Bizans notası nazariyatı ile ilgili kitabı olan Kripis’i temel aldık (tartımlarla ilgili ayrıntılı anlatım için bkz. Bölüm 4.1.1. Gorgon tartışması.)

Bizans notası ile yazılmış nota mecmualarında ve nazariyat kitaplarında usullerin dökümünü verdiğimiz bölümde, usullerin gösteriminde orijinal yazımlarla ve günümüz usul yazımı ile paralellik arz etmesi için darp kısaltması ve zaman miktarlarının kodlanması yöntemini uyguladık (Ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 4.)

Bizans notasında makamlar, geçkiler, aralıklar ve arızalar konusunda farklı tarihlerde farklı yaklaşımların ve ekollerin bulunması, mezkur konularda yapılacak ayrıntılı çalışmalar için yeni bir sistem oluşturulmasını gerektirmektedir. Bahsi geçen çalışmalar doğrultusunda yapılacak nota çevirilerinde de çevrilecek Bizans notası mecmuasının hangi ekolü takip ettiğinin

belirlenmesi elzemdir. Ayrı ve detaylı bir çalışmayı hak eden bu konular işbu çalışmamızın dışında kaldığından, Bizans notasının porte notasına aktarımında, günümüz Osmanlı/Türk müziği icracılarına da hitap edebilmek için günümüzde yaygın olarak kullanılan Arel sisteminin makam tariflerini ve arızalarını kullandık. Miktarı Arel sistemine tam olarak denk gelmeyen aralıklar için diyez ve bemolleri bu makam tarifleri ve gelenekteki geçki alışkanlıklarını göz önünde bulundurarak kullandık.

Tablo 2.4'te *martiria* düzeninde gördüğümüz Bizans müziği notalarının Batı porte notasında neye tekabül ettikleri, Osmanlı/Türk müziğinin porte notasına geçişindeki tartışmalarda ve hatta Kantemiroğlu Edvârî'nin transkripsiyonlarında Yalçın Tura ve Owen Wright'ın tercih ettiği iki farklı yazım şeklinde görüldüğü gibi bir durum teşkil etmektedir. Wellesz, Troelsgard gibi birçok batılı Bizans müziği araştırmacısı Bizans notasının “Ni” notasını sol anahtarında “do” notası olarak kabul ederek buna göre transkripsiyonlarını yapmaktadırlar (Wellesz, 1962). Bizans notası mecmualarında rast perdesi diatonik düzendeki “ni” perdesine, düğah perdesinin yine aynı düzendeki “pa” perdesine tekabül etmesktedir. Çalışmamızın günümüz Osmanlı/Türk müziği icracılarına da hitap etmesi amacıyla, Rauf Yekta bey, Hüseyin Sadettin Arel gibi nazariyatçılarımızın üzerinde hemfikir/hem-tercih olduğu rast perdesinin “sol”, düğah perdesinin “la” ve sair perdelerin de benzer düzenle tespit edildiği ve bugün yaygın kullanımda olan düzeni tercih ettik.

Usulü bugün bilinenden farklı olarak belirtilen eserlerde, usulün farklı tariflerini/ eşkallerini, eserin melodik yapısını ve eserin Osmanlı/Türk müziği arşivlerinde bulunan versiyonlarını göz önünde bulundurarak çevirdik. Örneğin usulü Bizans notasında “semai” olarak belirtilen bir eser Türkçe kaynaklarda ve icralarda “aksak” usulüneyse ve eserin çeviriyazımı da 9 zamanlı bir usul olduğunu gösteriyorsa eseri 9 zamanlı yazdık. Ayrıntılı açıklama için bkz bölüm 4.1.

Nota çevirilerinin mertebelerinin seçiminde, üzerlerinde gösterilen gider işaretlerini ve ilgili vezinleri göz önünde bulundurarak $\tilde{\chi}$ için 2'lik, $\tilde{\chi}$ ve $\tilde{\chi}$ için 4'lük, $\tilde{\chi}$ için 8'lik tercihinde bulunduk (Sanlıkol, 2020). Metrik modülasyon gerektiren durumlarda da ilgili mertebe seçimlerini nota üzerinde gösterdik. (Ayrıntılı açıklama için bkz. Bölüm 2.2. Bizans notası nazariyatı ve metodunda gider işaretleri ve metrik modülasyon.)

2. BİZANS NOTASI VE KAYNAKLARI

Rauf Yekta Bey'in tabiriyle "Rum vatandaşlarımızın kilise musikisi nazariyatından bâhis olarak te'lif ve neşrettikleri kitaplar -bizim mahud mecmualara hurâfât ile memlû olan edvar risalelerimize nisbetle- hem daha müfid, hem de daha makul addolunmak meziyyetini haiz bulunmakta" (Bardakçı, 1993; Rauf Yekta Bey, 1899) olan Bizans notası kaynakları, Osmanlı/Türk müziği araştırmaları ilgili bazı boşlukları doldurmaları açısından büyük önem arz etmektedir.

Bizans nota mecmuaları Osmanlı/Türk müziği eserlerinin tarihlendirilmesinde de önemli birer kaynak olma hüviyeti taşımaktadır. Bu konuya Cem Behar da kitabında dikkat çekmiş ve Bizans nota mecmualarından hareketle bazı bestelerin muhtemel besteleniş tarihleriyle ilgili bazı çıkarımlarda bulunmuştur (Behar, 2017). Bu konudan hareketle, çalışmamızın ek bölümünde transnotasyonlarına yer verdiğimiz *Pandora*'daki eserlerden biri bize yeni bir kapı aralamaktadır. *Pandora*'nın 93. Sayfasında yer alan "Şemse'l-husni" ile başlayan sofyan usullü hicaz makamındaki Arapça şarkının güftesine Suriyeli bir fakih, hâkim ve şair olan Muhammed Emin el-Cündî'nin (1813 veya 1814-1878) divanında (Jundî, 1903, s. 399) ulaştık. *Pandora* II'nin basım tarihi olan 1846 yılından itibaren bu tarihte 32 yaşında olan Cündî'nin henüz divanını oluşturup oluşturmadığı; böyle bir divan varsa İstanbul'a ulaşmış olma ihtimali ile ilgili bir bilgiye ulaşamadık. Eserin İstanbul'a güfte olarak ulaşip burada bestelenmiş olması ihtimali kadar, belki daha muhtemel olanı, beste aracılığıyla taşınmış olma ihtimali de mevcuttur. Varsayımlarımızı daha öteye götürecek herhangi bir belgeye, henüz, sahip olmadığımız bu eserle ilgili dikkat çekmek istediğimiz nokta bu eserin varlığıdır. Güfte yazarı Suriyeli olan Arapça güfteli bir eserin İstanbul'da hazırlanmış bir Bizans notası mecmuasına girmiş olması o dönemde dolaşımda olan repertuar ve bu repertuarın irtibatlı olduğu coğrafya hakkında bize önemli bir resim sunmaktadır. Bu noktadan hareketle İstanbul dışında üretilmiş eserlerin İstanbul'a kısa bir süre içerisinde ulaşabileceği düşünülebilir.

2.1. Tarihçe

Bizans Müziği, Yunanca icra edilen doğu kilise müziği ve imparator, ailesi ve Ortodoks Kilisesinin ekabiri için icra edilen müziği tanımlamak üzere modern araştırmacılar tarafından kullanılmaya başlanan bir terimse de seküler müzik bu kavramın biraz dışında bırakılmıştır (Wellesz, 1962). Bu müziğe ait yazılı kaynakların kilise kökenli olması ve seküler müziğe ait pek fazla öge barındırmamasının Bizans müziği ile Rum Ortodoks Kilise müziği kavramlarının

özdeşleşmesinde önemli rol oynadığı söylenebilir. Bir başka etken de Bizans müziğinin temel icracılarının kilise mugannileri olmasıdır.

Bizans müziğinde kullanılan notalama sistemleri genel itibariyle iki safhada incelenmektedir; bunlar ekfonetik işaretler ve neumatik nota.

2.1.1. Ekfonetik Nota

Ekfonetik (Yunanca *ekphonesis*: telaffuz, sesli okuma) nota/işaretler dini metinlerin nasıl okunması gerektiğini gösteren işaretlerdir. Ekfonetik tabiri/terimi ilk defa 1885 yılında I. Tzetzes tarafından kullanılmıştır (Engberg, 2001). Engberg ekfonetik nota kullanımını beş dil/millet grubu üzerinden tasnif etmiştir: Süryani, Pehlevi ve Soğd; İbrani; Bizans; Slav, Gürcü ve Ermeni; Latin.

M.S. dördüncü yüzyılın sonlarına tarihlendirilen ilk ekfonetik işaretlemelerin gelişip sistemleştirilmesi sekizinci yüzyıla dayanmaktadır (Wellesz, 1962). 14. Yüzyılın sonu ve 15. yüzyılın başından itibaren ekfonetik işaretlerin kullanımında azalma görülmektedir. Engberg'e göre Bizans ekfonetik notası 9. ve 14. yüzyıllar, ve nadiren sonrasında eski yazmalara yapılan eklemelerde kullanılmıştır (Engberg, 2001). Bu notasyonun gelişimi üç dönemde incelenmektedir: klasik öncesi (9.-10. yy), klasik (11.-12. yy) ve bozulma (Martani, Music and rhetoric in ekphonesis: The neume synemba, 2011). Ekfonetik notanın 15. yüzyılda tamamen unutulduğu hususunda Martani ve Engberg'in hemfikir olduğu görülmektedir.

Prozodik işaretlerin veya vurguların kullanımı M.Ö. ikinci yüzyıla dayandırılmaktadır. Helenistik kültürün yaygınlaşması ve Yunancanın hakim dil haline gelmesiyle metinlerin doğru veya bir sistem içerisinde vurgularını göstermek zaruret haline gelmiştir. Bu durumun bir bakıma Kur'an-ı Kerim tilavetinde Arap olmayan veya Arapça bilmeyen Müslümanların doğru kıraat etmesini temin için hareketlerin kullanımı; farklı kıraat tarzlarının gelişimi ve bunların metin üzerinde belirtilmesinin bu durumla paralellik arz ettiği söylenebilir. Dahası, farklı kıraat imamlarının takip edildiği coğrafyalarda, tecvide matuf işaretlerin takip edilen kıraat imamına göre değiştiği müşahade edilebilir. Örneğin Şam'da basılan bir Kur'an-ı Kerim ile İstanbul'da basılan farklı tecvid metotlarına göre hazırlanmıştır.

Geniş bir coğrafyada konuşulmaya başlanan ve resmi dil haline gelen Yunancanın da belirli vurguları temin için metinlerde kullanılmak üzere Herodianus ve dönemin dilbilimcileri tarafından bazı prozodik işaretler geliştirilmiştir. Dört grupta incelenebilecek olan bu işaretler: a) ton: tiz, pest, tiz-pest (sirkumfleks); b) zaman birimi: uzun ve kısa heceler; c) nefes: sert ve yumuşak nefes; ve d) söyleysel vurgu işaretleridir. Wellesz'e göre söyleysel vurgu işaretlerinin

müzikal karşılıklarının da bulunması (bazı işaretler için 3,5 tondan daha tize çıkılmaz ve daha peste inilmez açıklamaları gibi) bunların daha sonra melodik anlamda kullanılabilmesine de zemin hazırlamıştır. Nitekim bunlardan okseia, vareia, apostrofos, kentimata gibi işaretler Bizans notasının bugün kullanımda olan yeni metodunda dahi aynı isimle varlığını ve benzer işlevini sürdürmektedir. İşbu ekfonetik işaretler bir cümleyi, kelimeyi veya heceyi (işaretten) kastedilen şekilde okumak/okutmak için başına ve sonuna konarak kullanılmıştır (bu işaretlerin listesi ve açıklamaları için bkz. Wellesz, s. 252).

2.1.2. Neumatik Nota

Neuma terimi ortaçağda Yunanca ve Latince iki kelimenin anlam kayması ve zaman zaman birleşmesi neticesinde, müzikal cümlecikleri anlatmak için farklı ama ilişkili anlamlarda kullanılmıştır: *neuma*: jest/işaret/hareket; *pneuma*: nefes (kimi zaman ‘kutsal ruh’ bağlamında) (Hiley, 2001). Bu ifadeler ve müzikal bağlama bakıldığında *neumalar* bir melodideki hareketleri, melodinin seyrini gösteren nota işaretleri olarak tanımlanabilir. Neumatik nota sistemleri vokal (enstrümantalden ziyade) müzik geleneklerinde, daha da daraltarak olursak, dini müziklerde kullanılmıştır; Batı, Bizans ve Doğu kilise müzikleri, Hindistan’daki Budist müziği vd. (Grove Music Online, 2001). *Neuma* ifadesinin orta çağ dini müziklerinde bazı *melizmaları* ifade etmek için kullanıldığını belirtmek gerekir.

Melizma tek bir hecede okunan 5-6 notalık gruplara verilen addır. Dünya çapında hemen hemen tüm müzik türlerinde görülen bu uygulama, mezkur terimi ortaçağ Avrupa müziği (*plainchant*ⁱ, enstrümansız icra edilen dini müzik) kaynaklı olmasına rağmen müzikoloji çalışmalarında kullanılan genel birtabir hâline getirmiştir. Bu noktadan hareketle, müzikal cümlecikleri hece-nota oranlarından itibarla tasnif edecek olursak, bir heceye çok nota düşen (5-6 veya daha fazla) “melizmatik”; her heceye bir nota düşen “hecesel” olarak ayırabiliriz. İşbu ikisinin arasında kalanlar da (bir heceye birkaç nota) zaman zaman “neumatik” olarak üçüncü bir kategoride tanımlanmaktadır (Crocker, 2001).

Rum Ortodoks kilise müziğinde ekfonetik işaretlerin gelişerek neumatik işaretlere dönüşmesi, M.S. 10.-11. yüzyıllara tarihlenen kaynaklarda görülmektedir. (Kalaitzidis, 2012; Wellesz, 1962). Bir önceki bölümde de bahsedildiği üzere, işaretlerdeki bu değişim ve gelişim 15. yüzyılda (bilhassa Bizans müziğinde) artık ekfonetik işaretlerin yerini tamamen neumatik

ⁱ “Kilisenin sade bir nev’-i tilâvet ve tertili.” (Redhouse, 1884)

işaretlere bırakmasıyla tamamlanmış ve Bizans notasının tarihi seyri neumatik bir nota olarak izlenmeye başlamıştır.

A History of Byzantine Music and Hymnography kitabında Bizans notasının neumatik dönemini diğer araştırmacıların dönemselleştirme çalışmaları ile birlikte karşılaştırmalı olarak inceleyen Egon Wellesz, Bizans neumalarının gelişimini üç döneme ayırmaktadır¹:

- 1) Erken Bizans notası (paleobizans, ‘vurgu-nokta’ veya lineer (doğrusal) notasyon): 9-12. yüzyıl.
- 2) Orta (dönem) Bizans notası (*hagiopolit*, yuvarlak): 12.-14. yüzyıl.
- 3) Geç (dönem) Bizans notası (Kukuzelis tarzı, *hagiopolit-psaltik*): 14.-19. yüzyıl.

Yirminci yüzyılın en önemli erken dönem Hristiyan ve Bizans müziği araştırmacılarından Kenneth Levy bu tasnifi Bizans notasının melodik notasyonu başlığı altında şu şekilde yapmaktadır (Levy & Troelsgård, 2001):

- 1) Paleo-Bizans notasyonu (10-12. Yy): Theta, Chartres, Coislin
- 2) Orta Dönem Bizans notasyonu (12.-19. yy)
- 3) Yeni metot (19. Yy-günümüz; reforme edilmiş; Hrisanthos)

Neumatik notanın bu iki tasnifinde Wellesz notanın tarihsel gelişimi üzerinden giderken Levy nota türleri ve tarzları üzerinden bu tasnifi yapmayı tercih etmiştir. Tarihsel gelişimin izlenmesi yine notanın türünde görülen farklılaşmalar dikkate alınarak yapıldığından çıkan neticenin büyük oranda aynı olduğu görülmektedir. Burada dikkati çeken noktalardan biri, geleneklerdeki değişimlerin net olarak tarihlenemeyebileceği; farklı nota tiplerinin veya yaklaşımların aynı dönemde kullanılmış olabileceği; yani çakışmaların olabileceği göz önünde bulundurulduğunda tarihsel gelişimin her zaman çok da lineer gitmediği, bu anlamda tasniflerin de sağlıklı sonuç vermeyebileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Dikkat çeken diğer nokta, Wellesz’in Hrisanthos’un “Yeni Metot”unu Bizans notasının tarihsel gelişiminde zikretmemiş olmasıdır. Wellesz çağdaşı diğer müzikologlar gibi Hrisanthos’un yeni metodunu araştırma sınırlarına dahil etmemiş ve İstanbul’un fethinden sonra Bizans müziğinin gelişimini ve neo-Yunan müziğine dönüşümünü konunun dışında tuttuğunu belirtmiştir. Şu durumda Wellesz’in

¹ J. B. Thibaut’a göre Bizans notasının dönemleri: 1) İstanbul notasyonu (*notation Constantinopolitaine*) 11. yy, 2) Hagiopolit notasyonu 13. yy, 3) Kukuzelis notasyonu (13.-19. yy) (Thibaut, 1907). Wellesz Gastoué ve Riemann’ın dönemselleştirme çalışmalarını da kitabında vermiş ve tartışmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Wellesz, 1962, s. 261-263)

tasnifinin, bizim konumuzun odak noktası olan Hrisanthos metodu da dâhil edildiğinde dört maddeye çıkacağı söylenebilir.

Neumatik notanın dönemleme ve gruplama çalışmalarında, birbirine yakın olmakla beraber, farklı yaklaşımların görülmesi, tasnifin Hrisanthos notasını içermesi ve alanda yapılan en yeni ve kapsamlı çalışma olması hasebiyle Levy'nin tasnifine göre devam etmekte yarar görüyoruz. Notanın tür-dönem tasnifi üzerinden kısa açıklamalarını yaptıktan sonra Hrisanthos notası olarak da anılan yeni metodun tarihi seyrini açıklayacağız.

2.1.2.1. Paleo-Bizans notasyonu

10. ve 12. Yy arasına tarihlenen yazmalarda görülen bu erken dönem notasyonda metin ile nota arasındaki ilişki sonraki dönemlere kıyasla daha seyrek; her heceye bir nota düşecek kadar sık yazılmamışlardır. Ekseriyetle kitaplardaki metinlerin üzerine, çoğunluğu sonradan eklenmiş olarak, eklenen nota işaretleridir. 11. Yüzyılın ortalarına doğru bu işaretlerin her heceye bir nota gelecek derecede sıklaşmaya başladığı görülmektedir. Bu notasyonda perdeler tam olarak belirtilmemekle beraber, melodinin genel hatları ve okuma tarzı/tavır not edilmiştir. Levy'ye göre Paleo-Bizans notasyonunun tam olarak transkribe edilmesi mümkün değildir ancak Orta-Bizans notasyonu ile mukayeseli olarak yapılacak çevirilerle bazı sonuçlar elde etmek mümkün olabilir. Paleo-Bizans notasının örneklerinin görüldüğü yazmalar, bu yazmaları bulan veya çalışan araştırmacıların adı, yazmanın bulunduğu yerin adı, veya sık kullanılan sembollerinden mülhem olarak adlandırılmış ve tasnif edilmişlerdir. Yapılacak çalışmalarla artabilecek olan bu Paleo-Bizans nota tipleri Levy'ye göre *Theta*, *Chartres* ve *Coislin* notasyonları olarak üç başlıkta incelenebilir. Araştırma konumuzun odağında olmadığından bu nota tiplerinin isimlerini zikretmekle yetiniyoruz.

2.1.2.2. Orta Dönem Bizans notasyonu

“Yuvarlak” notasyon olarak da adlandırılan bu nota tipi 12. Yüzyılın ortalarından itibaren görülmektedir. Araştırmacılar, bu tarihten Hrisanthos'un Yeni Metodunun kabulüne (1814) kadar olan dönemi orta dönem Bizans notasyonu olarak tanımlamaktadır (bkz. Levy, Wellesz vd.) Gregoryen müziğinin/notasının işaretleri göreceli konumlandırmalarından dolayı (dikey hizalama ile) yükseltilmiş nota veya grafik notası olarak tanımlanabilecekken orta dönem Bizans notası dijital bir notasyon olarak tanımlanabilir (Levy & Troelsgård, 2001); bu notada kullanılan işaretler notalar arasında kaç adım yukarı veya aşağı gidileceğini belirtir. Levy'ye göre notalamada kullanılan bu yöntem her ne kadar yeni olsa da Paleo-Bizans nota tipleri arasında zikrettiğimiz *Coislin* notasyonundan mülhemdir. Yeni metotta da olduğu gibi aralıkların net olarak belirtilmediği orta dönem Bizans notasyonunda icracının modlara (*ihos*),

türlere ve ilgili sair altyapıya hakim olması beklenmektedir. Bir başka deyişle müziği ve geleneği bilen, yetişmiş icracılara hitap eden bir nota olduğu söylenebilir.

Orta dönem Bizans notasının İstanbul'un fethi ile Yeni Metodun kabulü arasındaki dönemi "Geç-Bizans" veya "Post-Bizans" (Bizans sonrası) notasyonu olarak adlandırılmaktadır (Levy & Troelsgård, 2001) (Wellesz, 1962). Geç-Bizans notasyonu orta dönem Bizans notasının gelişmiş ve detaylandırılmış hali olduğu ve birçok temel işaret değiştirilmeden kullanılmaya devam ettiği için bu başlık altında zikredilmektedir. 16. Yüzyıldan itibaren kaynaklarda görülen ve müzisyenlerin yaptığı anlaşılan tashih veya transkripsiyonlar Levy'ye göre 17. Yüzyıl öncesi notaların melodiyi tam anlamıyla yansıtmadığını ve izaha muhtaç olduğunu göstermektedir. Bu varsayımdan hareketle batılı müzikologların orta dönem Bizans notası üzerine yaptığı çalışmaların ve transkripsiyonların doğrudan müzikal işaretlerin çevirisi olduğu, sözlü geleneği hesaba katmadığı ve dolayısıyla eksik olduğu ileri sürülmektedir. Bu noktada neumatik notasyonların ve bu tarz icracı kontrolünde olan geleneksel müziklerin hiçbir zaman tam anlamıyla notaya aktarılamayacağı da hesaba katılmalıdır.

2.1.2.3. Yeni Metot (Reforme edilmiş, yenilenmiş veya Hrisanthos notası)

Araştırmamızın temelinde yer alan ve bugün halen kullanılmakta olan bu notasyon üç hoca olarak tanınan Maditos'lu (bugünkü Çanakkale Eceabat bölgesi) Hrisanthos, Arşivci (Hartofilaks) Hurmuzios ve Protosaltis (Baş muganni, sol koronun başı) Grigorios tarafından oluşturulmuştur. Araştırmacıların ekseriyetle orta dönem Bizans notasının reforme edilmiş hali olduğunu belirttiği, Psachos gibi bazı araştırmacıların ise reformdan ziyade tarihi sürecin doğal bir neticesi olarak görülmesi gereken (Psachou K. A., 1978) "Yeni Metot" 1814 yılında Fener Rum Patrikhanesi tarafından resmen tanınmış ve kabul edilmiştir (Madytos, 2010). Yeni metodun kabulü ile birlikte kilise ilk kez Bizans notasının matbaa marifetiyle basılmasına da izin vermiştir. Nitekim yeni metodun kabulünü müteakip on dokuzuncu yüzyılda Bizans notası ile ilgili yayınlarda büyük bir artış görülmektedir. Müzik yayınlarının artması ve yaygınlaşması Bizans kilise müziği ile ilgili bölgesel farklılıkları da azaltmış ve müziğin icrasında ortak bir zemin bulunmasına katkıda bulunmuştur. Bu durumda Patrikhanenin yeni metodun yayılması için pedagojik faaliyetleri desteklemesinin de payı büyüktür (Levy & Troelsgård, 2001). Yeni metodun ilk yayını olan *Eisagogi*'nin (*Eisagogi Eis To Theoritikon Ke Praktikon Tis Eklisiastikis Musikis*, Kilise Müziği Teori ve Uygulamasına Giriş) 1821'de yayınlanmasından evvel metotla ilgili eğitim faaliyetlerinin yoğun bir şekilde başladığı, Hrisanthos'un 1814 yılında yeni metodun öğretilmesi için Patrikhane tarafından yetkilendirilmiş olmasından ve büyük paralellikler arz eden el yazmalarından anlaşılmaktadır. 1815 yılında "Üçüncü

Patrikhane Müzik Okulu”nda icracılara okutulan kitabın *Eisagogi* olması da bu tespiti desteklemektedir (Chrysanthos, Chourmouzos, & Terzopoulos, 2012, s. V).

Vokal/sözlü bir müzik geleneği ve dolayısıyla bilhassa insan sesine yönelik bir notasyon olan Bizans notasının bu yeni metodunda geleneksel işaretlerin ve yaklaşımların çoğu muhafaza edilirken enstrümantal bir notasyon olan Batı porte notasının da bazı uygulamalarından faydalanılmıştır (Romanou, 2010). Melodiden ziyade vokalin ön plana çıktığı, notanın metni destekleyen bir unsur olduğu Bizans notasında, bu reformla birlikte ritm kavramının da şiirsellikten (aruzvari) müzikalliğe kaydığı söylenebilir.

Yeni metodu seleflerinden ayıran en önemli özelliklerinin başında okunmayı kolaylaştırma ve sadeleştirme amacının geldiği söylenebilir. Yeni Metod, kimilerince önceden otuz yıl gereken müzik eğitim sürecini üç yıla indirmekle taltif edilmektedir (Madytos, 2010). Kaynaklarda çeşitli anılarla ve tanıklıklarla desteklenen bu kolaylaştırılmışlık meselesi, kaynaklarının basılmasına izin verilmesinin etkisi bir kenara bırakılırsa, yeni metodun ilanından sonra büyük oranda artan nota mecmualarından ve araştırmalardan da anlaşılabilir. Hrisanthos, Batı notasında olduğu gibi Bizans notasında da bir solfej sistemi geliştirmiştir. Yunan alfabesinin ilk yedi harfinden hareketle oluşturduğu bu sistemde notalar **Pa** (α), (β) **Vu**, (γ) **Ga**, (δ) **Di**, **Ke** (ϵ), (ζ) **Zo** ve **Ni** (ι) olmak üzere Batı notasında olduğu gibi yedi tanedir (Batı notasında a, b, c, d, e, f, g olarak gösterildiği gibi). Her ne kadar solfej sistemi geliştirilmiş olsa da noktasal nota düzeninden ziyade aralık düzeninin korunduğunu belirtmekte fayda görüyoruz. Yeni metottaki sadeleştirme çalışmaları on birden altıya düşürülen nicel (*qualitative*) ve kırktan on bire düşürülen nitel (*quantitative*) işaretlerde de görülmektedir. Yeni metodun önceki metodun bir devamı niteliğinde olduğunu gösteren tarihi verilerden bir diğeri de Petros Vizantios’un Hrisanthos’un hocası olmasıdır. Petros Vizantios, Bizans notasının 17. Yüzyıldan itibaren geçirdiği değişimleri ve sistemleşme çalışmalarını önemli noktalara taşımış isimlerden biri olması itibarıyla Hrisanthos’un ilham kaynağı ve yeni metodun altyapısını hazırlayan isimlerden biri olarak görülmektedir. Bizans notasının kısa tarihçesini vermeye çalıştığımız bu bölümü “üç hoca” olarak tanınan Hrisanthos, Hurmuzios ve Grigorios ile bunların hemen ardından gelen, Bizans müziği nazariyatında önemli bir yer işgal eden ve çalışmamızın sonunda çevirilerine transnotasyonlarına yer verdiğimiz *Pandora* adlı nota mecmuasını hazırlayan Theodoros Fokaevs’in özgeçmişlerine kısaca değinmekte yarar görüyoruz.

Madytoslu Hrisanthos (d. 1770?- ö. 1846)

Hrisanthos'un 1770 yılında Madytos'ta (bugünkü Çanakkale Eceabat bölgesi) doğduğu tahmin edilmektedir. Bilinen tek hocası Petros Vizantios, Hırsız Petraki olarak da bilinen Petros Lampadarios'un (Peloponesios) öğrencisidir ve Bizans kilise müziğinin en önemli kaynaklarından *Anastasimatarion*, *Doxastarion*, *Heirmologion* gibi eserleri hazırlamıştır (Lingas, 2001).ⁱ Antik Yunanca, Latince, Türkçe ve Fransızca bilen Vizantios'un ney, panduri, flüt gibi enstrümanları çalabildiği ve Batı porte notasını okuyabildiği kaynaklarda belirtilmektedir (Conomos, 2001). Hrisanthos'u Bizans müziği ile tanıştıran Petros Vizantios olmuştur.

Hrisanthos, yaşadığı dönemde sıradışı kültürlü bir kişi olarak anılmaktaydı. Hakkında bilgi duyabildiğimiz nadir çağdaş kaynaklardan biri olan Theodoros Aristocles'in kitabında, Hrisantos'un İstanbul'dan da birçok entelektüelin katıldığı Palatas Bölgesi'ndeki kilisede aktif toplantılara katıldığı söylenir.ⁱⁱ Ayrıca, Hrisanthos'un Batı Avrupa'daki birçok kütüphanesine araştırma amaçlı geziler yaptığı da söylenmekteyse de Katy Romanou bu bilginin asılsız olabileceğini, zira 1800'lerde Yunanistan'da 30.000 cilt kitap barındıran Sakız Adası Kütüphanesi gibi kurumsal ve kişisel çok zengin kütüphaneler bulunduğunu söyler.ⁱⁱⁱ

Hrisanthos'un hayatındaki en önemli anlardan biri onun Ekümenik Patrikhane tarafından geleneksel icra metodlarına ters düşmesi sebebiyle Madytos'a sürgün edilmesi olmalıdır. Fakat bu sürgün onu, eklesiastik müzik eğitimindeki yeni ve fazlasıyla orijinal yaklaşımını ortaya koymaktan men edemedi. Papadopoulos'un aktarımına göre, İstanbul'daki duvar işçilerinin çok iyi şekilde ilahiler okuduğunu duyan ev sahibi, Heraclea Meletios'un metropoliti, işçilere bu yaşta nasıl bu kadar güzel ilahi söylediklerini sorar. İşçilerden Hrisanthos'un Yeni Metod'u sayesinde cevabını alan metropolit Hrisanthos'un sürgünden geri getirilmesi için gerekli mercileri ikna eder.^{iv} Bir grup din adamının Hrisanthos'a el vermesiyle onun metodu tanınmaya ve resmileşmeye başladı. 1811 yılında Constantios nezdinde eserine başladı, 1813 ile 1818 yılları arasında Patrik olan 6. Cyrillos zamanında resmi hoca olarak tanındı ve daha önce bahsi geçen Heracleia metropoliti Meletios, Kilise

ⁱ Bu kaynakların önemli bir kısmı Peloponessios tarafından başlanmış fakat Vizantios tarafından tamamlanmıştır.

ⁱⁱ Th. Aristocles, *Κωνσταντίου Α' του από Σιναίου Αοιδίμου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως του Βυζαντίου Βιογραφία*, Constantinople, Proodos, 1866.

ⁱⁱⁱ Katy Romanou, 13.

^{iv} Papadopoulos, ibidem. Cited from Romanou, 14.

alışanlarını onun öğretisinin önemi konusunda ikna etti. Bu üç kişi de Yunanlılarla ve Avrupalılarla bağlantıda olan veya Batı'ya seyahat eden Aydınlanmacı kişilerdi.

6. Cyrillos desteğiyle metodunu öğretmeye devam ederken, görece daha az resmi bir tedrisattan geçmiş ancak doğal bir müzikal yetenekleri olan Baş Muganni Grigorios ve arşivci Hurmuzios ile çalışmalarına devam etti. Üçü de, 1815'te açılmış olan Patrikhane Müzik Okulu'nda ders veriyor ve yeni note sisteminin başarısı, devamı ve tanıtımı konusunda çaba sarf ediyordu. Bu araştırma ve eğitimlerin bir neticesi olarak Hrisanthos'un *Yeni Metod'a göre çalışanlar için Eklesiastik Müziğin Teorisi ve İcrası* başlıklı eseri ilk kez 1821 yılında, Paris'ta basıldı (Chrysanthos of Madytos, 2011).

Arşivci Hurmuzios (d.1770?-.1840)

1770 doğumlu olduğu tahmin edilen bestekar ve arşivci Hurmuzios, Yunanistan'ın Herke Adası'nda dünyaya gelmiştir. Girit'li Georgios ve Petros Byzantios ile Jacobos Peloponnesios isimli mugannilerden dersler almıştır. 1792'den itibaren Patrikhane'de bulunmasına rağmen hiçbir zaman muganni kadrosunda yer almamış olduğukendisine matuf "arşivci (*chartophylax*)" tabirinden anlaşılmaktadır (Lingas, Chourmouzos the Archivist [Chourmouzos the Chartophylax; Chourmouzos (Georgiou) Chartophylax], 2001). Ayrıca, kafasındaki şişlikten ötürü, "yamalis (yamalı)" lakabının kullanıldığı da bilinmektedir (Chourmouzos the Archivist, 2020).

Hurmuzios, 40 yıl boyunca İstanbul'daki çeşitli bölge kiliselerinde ve Sina Dağı'ndaki Aziz Katerina kilisesinde mugannilik yaptı. 1824 yılında Yeni Metod'un resmi kabulünden sonra Hrisanthos ve Grigorios ile birlikte metodun rafineleşmesi ve yayılması için çalıştı ve üç Hocalar olarak 1815 ila 1821 yılları arasında Patrikhane nc Müzik Okulu'nda dersler verdi. Gregorios'un 1821 yılındaki erken ölümünden sonra bile onunla yürüttükleri repertuvar çevirilerine devam etti (Lingas, Chourmouzos the Archivist [Chourmouzos the Chartophylax; Chourmouzos (Georgiou) Chartophylax], 2001).

18 yıllık yoğun çalışmanın ürünü olarak birçok litürjik eser verdi. Basımı yapılmamış 34 ciltten oluşan bu kllyat tüm Bizans ve Bizans sonrası eserlerin Yeni Metod'a uygun çevirisini yapmıştır. Ayrıca ğrencisi Theodoros Fokaevs ve Stavrakis Somestikos ile ortaklaşa bir çalışma yürüterek Yunanca la-dini müzikleri topladıkları ilk derleme 1830 yılında basıldı. 70 ciltlik bu kllyat 1838 yılında Kudüs'l Patrik Athanasius satın alınmış, bir araya getirilmiştir ve bugün halen Fener'de korunmaktadır (Chourmouzos the Archivist, 2020).

Başmuganni Grigorios (d.1778?-ö.1821)

Tahmini olarak 1778’de İstanbul’da rahip George ve Helen’in çocukları olarak Petros Peloponnesios’un öldüğü gün doğan Grigorios’un bu meşhur Bizans müziği mugannisi, bestekarı ve hocasının varisi olduğu öne sürülmüştür. Ermenice konuşan ve şarkı söyleyen Grigorios babası tarafından Yunanca gramer ve müzik öğrenmesi için bahsi geçen diğer iki isim gibi Sina Dağı’ndaki İstanbul’a bağlı Aziz Katerina manastırına gönderilmiştir.

Osmanlı bestekarı İsmail Dede Efendi’den ve Bizans müziği mugannisi Girit’li Georgios’tan, ayrıca, patrik mugannilerinden Jakobos Peleponnesios ile Petros Byzantios’tan dersler almıştır. 1811 yılında Ekümenik Patrikhane Katedrali’ne *lampadarios* (sol/ikinci koro şefi) olarak atanmıştır ve aynı yerde 1819 yılında baş mugannilik görevine yükselmiştir.

1814 yılından ölümüne dek, 18.yy ortalarında Trabzon’lu Joannes tarafından başlatılan ve Üç Hocalar olarak geliştirdikleri Yeni Metod üzerine çalışmış ve bu metodu tanıtmıştır. Erken dönem bestekarların eserlerini içeren ve Hurmozios ile çalıştıkları transkripsiyon faaliyeti esnasında vefat etmiştir (Lingas, Gregorios the Protopsaltes [‘the Levite’], 2016).

Theodoros Fokaevs (d.1790-ö.1851)

Onouphrios Byzantios tarafından yazıldığı düşünülen bir pasajda ön adı Theodory Papa Paraschou olan verilen Fokaevs’in 1790’da Foça’da doğduğu söylenmektedir (Theodore Phokaeus, tarih yok). Bu pasaj, 1851 yılında, Fokaevs’in ölümünden hemen sonra oğlu Konstantin tarafından basılan ve daha sonra diğer iki çocuğu Alexander ve Leonidas tarafından 1863 ve 1869 yıllarında yeniden basılan biyografisi içerisinde yer almaktadır.

1805 yılında henüz 15 yaşındayken görme yetisini kaybeden Fokaevs, 1814 yılında tedavi görmüştükten sonra görme yetisine yeniden kavuşmuştur. İstanbul’a gelmeden birkaç yıl önce ağabeyi Athanasios tarafından Eski Metod’a göre yazılmış nota sistemini öğrenmiştir. İstanbul’a gelişinden hemen sonra kısa süreliğine Hurmuzios’tan dersler almaya başlamıştır.

Zaman içerisinde fiziksel gücünü ve sonucunda mugannilikteki yetkinliğini kaybetse de ölümüne dek birçok yayın yapmış ve kişisel yazılar yazmıştır. 1831’den 1848’e kadar, yaklaşık 20 yıl içinde sekiz eser vermiştir. Bunlardan en çok bilinenleri ilk kez 1842 yılında basılan *Kripis* (Eklesiastik Müziğin Teori ve İcrası in Kılavuz) ile 1843 yılında basılan BİLGİ *Pandora* başlıklı kitaplardır. *Kripis*, Hrisanthos’un *Mega Theoritikon* kitabının baskıları zor bulunduğundan uzun yıllar eklesiastik müzik öğrenenlerin başvuru kitabı olmuştur. O kadar ki,

Merih Erol, Hrisanthos'un teorik eserinin gelecek nesillere Fokaevs'in bu eseriyle aktarıldığını söylemenin yanlış olmayacağını belirtmiştir (Erol, 2009).

2.2. Bizans Müziği Nazariyatı ve Metodu

Osmanlı/Türk müziğinde kullanılan diğer nota tiplerini incelediğimizde (harf notası, Kantemir notası, Hamparsum notası, batı notası vd.) işaretlerin bireysel olarak hangi sese veya perdeye tekabül ettiğini anlamak mümkündür. Bizans notası ise *martiria* adı verilen, başlangıç perdesi veya bulunulan perde ile izlenecek seyri gösteren bir nevi donanım işaretinin birleşimi olan işaretler ile eserin seyrini ve izlenecek yolu gösterdikten sonra perdeleri birbiri üzerinden tanımlar. Biraz daha açacak olursak, başlangıç perdesi belirtildikten sonra, nota işaretleri bu perdede kalacağımızı, bir veya daha fazla perde tize veya aynı şekilde peste doğru gidileceğini belirten işaretlerle melodi yazılır (bkz. Tablo 2.1). Daha önce de belirtildiği üzere, Bizans notasını birçok nota sisteminden ayıran en önemli özelliklerinden biri sadece melodinin değil tavrın da yazılabiliyor olmasıdır. Bu nedenle notalarda nicelik belirtildiği kadar nitelik de belirtilir. Burada nicel (takdîrî, *quantitative*) olarak tanımlanan işaretler perdeler arası geçişin ne kadar ve nereye doğru (miktar ve istikamet) olduğunu gösterirken nitel (tekyîfî; *qualitative*) işaretler ise bu geçişlerin nasıl yapılacağını (tavır) göstermektedir. Bu durumdan hareketle işaretler bazen sadece nicelik, bazen sadece nitelik bazen de hem nicelik hem de nitelik belirtmektedir. Müziğin doğası gereği, perdeler arası geçişin miktarı kadar tavrı da önemli olduğundan nota işaretlerinde de bu ikisi arasında keskin bir ayırım yapılmadığı görülmektedir. Güncel Bizans müziği nazariyat kaynakları metodolojik bir tasnif yapma gayesiyle nota işaretlerini nicel ve nitel başlıkları altında inceleme yoluna gitmektedir lakin iki sıfatı da haiz işaretlerin varlığı böyle bir tasnifi güçleştirmektedir. Hrisantos'un yeni metodu açıkladığı kitaplarında Bizans notasının temel işaretlerini, nitel-nicel ayrımı gözetmeksizin, özet halinde verdiği listeye göre hazırlanmıştır. (Madyton, Eisagogi Eis To Theoritikon Ke Praktikon Tis Eklisiastikis Musikis, 1821) (Madyton, Theoritikon Mega Tis Mousikis, 1832). Nicel-nitel tasnifindeki temel sorunu nazariyat bahsinin sonunda, genel çerçeveyi oluşturduktan sonra, ele alacağız.

Tablo 2.1
Bizans notası işaretleri

İşaret	İsim	İşlev	Başlangıç perdesi <i>sol</i> kabul edilirse işaret ile gelinecek perde
᾿	İson	0 (Aynı nota)	Sol
—	Oligon	+1 (Bir ses tize, 2. Sese)	La
῀	Petasti	+1 (Bir ses tize, ikinci sese; çarpmalı)	La
῁	Kentimata	+1 (Bir ses tize, 2. Sese; glisandolu)	La
ῂ	Kentima	+2 (İki ses tize, üçüncü sese)	Si
ῃ	İpsili	+4 (Dört ses tize, beşinci sese)	Re
ῄ	Apostrofos	-1 (Bir ses peste, ikinci sese)	Fa
῅	İporoi	-2 (-1-1 kademeli olarak iki ses peste, üçüncü sese)	Fa-Mi
ῆ	Elafron	-2 (İki ses peste, üçüncü sese)	Mi
ῇ	Hamili	-4 (Dört ses peste, beşinci sese)	Do

Tablo 2.1’de gösterilen işaretler MT’de çıkıcı, inici ve eşit/nötr (Madytos, 2010) olmak üzere üç grupta incelenmiştir. Burada, bulunulan perdeden itibaren, çıkıcı daha tiz bir perdeye geçmeyi, inici daha pest bir perdeye geçmeyi, nötr ise aynı perdede kalmayı ifade etmektedir. Oligon, petasti, kentimata, kentima ve ipsili çıkıcı; apostrofos, iporoi, elafron ve hamili inici; ison ise nötr grubuna dahildir. Bu işaretler notanın temel işaretleri olmakla beraber ihtiyaç duyulan diğer işlevler için bu işaretlerin muhtelif kombinasyonları/terkipleri kullanılmıştır. Bahsi geçen terkiplerde amaç nicel olduğu gibi nitel de olabilir. Örneğin nitel bir işaret olan *petasti* çıkıcı gruba dahil bir işaret olmasına rağmen inici bir işaretle birleşip nicel özelliğini

kaybederek sadece nitel bir işlevle kullanılabilir ( : çarpmalı olarak bir ses peste). Yine Tablo 2.1’de görülen *kentima* ve *ipsili* gibi çıkıcı işaretler kendi başlarına kullanılmazken *oligon* veya *petasti* gibi bir işaret ile birleştirilerek kullanılmaktadır (, , , ). İşaretlerle yapılan bu kombinasyonlar kimi zaman nota tartımlarını da değiştirebilir. Örneğin *apostrofos* ile *elafron* () yan yana birleştirildiğinde önceki iki notanın bir birim zamanda eşit sürede icra edilmesi gerektiğini belirtirken *elafron* bu tartım değişiminden etkilenmeden müstakil bir *apostrofos* olarak işlev görür. Terkiplerdeki işaretlerin pozisyonları da hüviyetlerini değiştiren özelliklerdendir. Bir önceki örnekte zikrettiğimiz *apostrofos* ve *elafron* üst üste kombine edildiği takdirde () peste doğru üç perde gidileceği anlamına gelir. Bir başka misal vermek gerekirse, işlevsel olabilmesi için *oligona* ihtiyaç duyan *ipsili* sağa yaslı () kullanıldığında dört ses tize gidileceğini belirtirken sola yaslı () kullanıldığı takdirde beş ses tize gidileceğini belirtmektedir (bu terkiplerin geniş listesi için bkz. EK-xx). Bizans notasında üst üste kullanılan terkiplerde önceliğin alttaki notaya verilmesi gerektiği de önem arz eden hususlardan biridir. Örneğin  kombinasyonunda öncelik *oligona* ait iken  kombinasyonunda öncelik *kentimataya* aittir.

Tablo 3.1’de verilen temel nota işaretlerinin nitel özellikler de ihtiva etmesi Bizans notasının doğası ile ilgili bize önemli ipuçları vermektedir. Zira bu nota sisteminde notanın nicel okuması kadar nitel okuması da aynı derecede önem arz etmektedir. Diğer bir deyişle Bizans notası sadece melodiyi değil aynı zamanda tavrı da yazma gayreti içindedir. Neumatik bir nota olmasının bu duruma etkisi şüphesiz çok büyüktür. Metni anlamlandırmak, metni vurgulamak üzerine kurgulanmış olması, bu vurguların nota yazımındaki temel işaretlerden olmasında büyük etkindir. Ayrıca, kilise müziği temelli bir nota olmasından dolayı ayinlerdeki icra tavrının şifahi geleneğin yanı sıra yazılı nota ile de desteklenmesi de hedeflenmiş olmalıdır. Hrisanthos’un “zamandan bağımsız” (Madytos, 2010, s. 81) olarak nitelendirdiği ve sadece nitel özellikler barındıran bu işaretler için bkz. Tablo 2.2.

Tablo 2.2
Nitel işaretler

İşaret	İsmi	İşlevi
˘	<i>Vareya</i> (βαρεία)	Sonrasında gelen notanın (önceki ve sonraki notalardan ayrılacak şekilde vurgulu okunacağını belirtir
→	<i>Omalon</i> (Ὀμαλόν)	Altına yazıldığı notaların gırtlak nağmesiyle (hançere ile) vurgulanacağını belirtir
↪	<i>Antikenoma</i> (Ἀντικένομα)	(<i>Oligon</i> 'un altına konduğunda) Nağme inici hale geldiyse sesin dışarı itileceğini/atılacağını belirtir. Uzatma işareti ile beraber kullanılmışsa sesler arası geçişin belirsiz/vurgusuz olması gerektiğini belirtir.
ˆ	<i>Psifiston</i> (Ψηφιστόν)	Altına konulduğu notanın daha canlı ve güçlü okunacağını belirtir. Çıkıcı nağmeler inici hale gelmeden önce kullanılır (lokal pik)
˜	<i>Heteron</i> (Ἑτερον)	Çıkıcı nağme ile inici nağmeyi birbirine bağlarken geçişin yumuşak ve pürüzsüz olmasını sağlar
+	<i>Stavros</i> (Σταυρός)	Nefes işareti (zamanı etkilemeden sonraki nota için yeni nefes alınmasını belirtir)
~	<i>Endofonon</i> (Ἐνδόφωνον)	Altına konulduğu notanın nazal okunması gerektiğini belirtir

Hrisanthos MT'de nitel işaretlerin eskiden çok daha fazla olduğunu, notalarda lokal değişikliklerden ziyade bütün bir nağmeyi etkileyen işaretler bulunduğunu lakin bunları yeni metotta yediye indirerek sadeleştirdiklerini belirtir (Madytos, 2010, s. 82). Tablo 2.3'te görülen bu nitel işaretlerin gelebileceği ve gelemeyeceği notalar ve işaretlerle ilgili ayrıntıların kapsamlı bir Bizans notası metodu çalışmasıyla ele alınması gerektiğinden burada belirtmedik. Nitel işaretlerle ilgili bahsi tamamlamadan evvel, mugannilerle yaptığımız çalışmalarda bizzat tanıklık ettiğimiz ve bu yönde ifadelerle de beyan ettikleri üzere, bu işaretlerin birer tavsiye niteliğinde olduğunu ve icracının zevkine ve bilhassa tecrübesine göre tercihlerde bulunduğunu belirtmekte yarar görüyoruz.

Yukarıda perdelerin peste, tize genişlemesi bağlamında izah etmeye çalıştığımız nicel işaretlerin bir diğer alt kolu da zaman işaretleridir. Sonraki bölümde daha geniş biçimde ele alacağımız zaman ve tartım konusuna nazariyat bahsinin çerçevesini tamamlayabilmek amacıyla bir girizgah yapmayı uygun görüyoruz. Hrisanthos'un MT'de verdiği liste üzerinden gidecek olursak, bu zaman işaretleri temelde dört tanedir: *apli*, *klazma*, *gorgon* ve *argon* (bkz. Tablo 2.3). Bunlardan ilki olan *apli* notanın (neumanın) altına gelerek birim zaman miktarınca (+1) sesi uzatır; diğer bir deyişle notanın değerini iki katına çıkarır. Birden fazla konulduğu takdirde yine aynı oranda sesi uzatacaktır: iki adet *apli* notanın süresine iki birim daha ekleyerek

(+2) notayı üç katı süreye; üç adet *apli* notanın süresine üç birim daha ekleyerek (+3) notayı dört katı süreye çıkartır vd. *Klazma* notanın (neumanın) üstüne gelerek süresini birim zamandan iki birim zamana çıkartır/uzatır. *Gorgon* üzerine geldiği ve bir öncesindeki notaların (neumaların) sürelerini yarıya indirir. Ses süre bakımından daha küçük parçalara ayrılmak istenirse *gorgon* ikili, üçlü veya daha fazla miktarda kombine edilebilir (bkz. *Digorgon*, *trigorgon*, *tetragorgon* vd.). *Gorgon* işareti ve etkileri çalışmamızın önemli bir bölümünü teşkil ettiği için bir sonraki bölümde daha etraflıca ele alınacaktır. *Argon* işaretinin kendi değeri birim zaman olmakla beraber işlevi, üzerine konduğu notayı (neumayı) birim zaman oranında uzatırken bir önceki notayı (neumayı) yarıya düşürmek, diğer bir deyişle bir önceki notaya *gorgon* eklemektir. *Argon* da diğer zaman işaretleri gibi ihtiyaç dahilinde ikili, üçlü şekillerde kullanılabilir.

Tablo 2.3 Zaman İşaretleri

İşaret	İsim	Değeri
■	Apli	Birim zaman değerindedir
✓	Klazma	İki birim zaman değerindedir
┐	Gorgon	Yarım zaman değerindedir
└	Argon	Birim zaman değerindedir

Sesleri, bu seslerin hareketlerini, seyrini, miktarlarını, niteliklerini ve sair özelliklerini ifade eden işaretleri genel hatlarıyla sıraladık. Fakat daha önce de belirttiğimiz üzere neumalar izafî sesler olduğundan, diğer bir deyişle bir önceki nota bir sonrakini tanımlayarak ilerlediğinden, başlangıç noktasının tayin edilmesi/belirtilmesi ihtiyacı vardır. Ayrıca, yukarı veya aşağı doğru adımlarla ilerleyen neumalarda iki ses arası uzaklığın miktarının ne olduğu, yani hangi makamda icra edileceği veya donanımının ne olduğunun da belirtilmesi gerekmektedir. İşte bu iki görevi birden ifa eden işaretlere Bizans notasında *martiria* adı verilmektedir (bkz. Tablo 2.4). Tabloda görülen bu işaretler iki kısımdan müteşekkildir: üstteki harfler notayı/pozisyonu, alttaki işaretler ise aralığı göstermekte, bir nevi donanım işlevi görmektedir. Alttaki bu işaretler, bir beşli düzeni içerisinde (beş ses, dört aralık) Antik Yunan'dan gelen ve kilise müziğinde çıkıcı düzende *annanes*, *neanes*, *nana* ve *agia*; inici düzende *aanes*, *necheanes*, *aneanes*, *neagie* olarak adlandırılan aralıklardan ve sembollerden türetilmiştir (Madytos, 2010). Tablo 2.4'te diatonik düzende bazı *martirialar* ve bunların

notalarının karşılık geldikleri perde isimleri verilmiştir. Bu perde karşılıklarını notaları simgeleyen harfler üzerinden değil de *martiria* üzerinden yapmamızın nedeni, aralıkları temsil eden semboller olmadan notaların hangi perdeye tekabül ettiğinin belirlenemeyecek olmasıdır. Örneğin “zo” notasının altında diatonik yerine yerine enarmonik işareti konulduğu takdirde bu ırak perdesi değil acemaşiran perdesi olacaktır. Yine Tablo 2.4’te görüldüğü üzere notaların üst oktavlarını göstermek için yanlarına bir kesme işareti (') konulmakta, alt oktavlarda ise nota alta ve aralık gösteren işaret üste konulmak suretiyle yer değiştirmektedir.

Tablo 2.4 Diatonik *Martirialar*, Okunuşları ve Mukabil Perdeler

Notalar	q x	z ~	v d	π q	ε λ	ρ n	Δ d	z q	z' λ
Okunuşları	Ke	Zo	Ni	Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo
Perde karşılığı	Hüseyini-aşiran	Irak	Rast	Dügah	Segah	Çargah	Neva	Hüseyini	Eviç

Bir nevi donanım işlevi gördüğünü açıkladığımız *martirialar* dışında, eser içindeki geçkileri/modülasyonları göstermek için *fthoralar* kullanılır. Hrisanthos’un metodunda açıkladığı *fthoralar* 8’i diatonik, 5’i kromatik ve 3’ü enarmonik olmak üzere 16 tanedir (bkz. Tablo 2.5) (Madytos, 2010, s. 174).

Tablo 2.5 *Fthoralar*

Diatonik	Q	q	W	φ	Q	o	W	Q
Kromatik	Q	q	Q	Q	Q			
Enarmonik	Q	Q	Q					

Neumaların üstüne veya altına eklenen *fthoralar* eserin başında *martiria* ile gösterilen düzeni/donanımı bir başka değişiklik yapılana kadar değiştirmektedir. Bizans notasında başlangıç noktası/referans *martiria* ile alınmak kaydıyla notaların birbiri üzerinden tanımlandığından (bir önceki notanın iki perde tizi, 3 perde pesti gibi) uzun müzikal cümlelerde icracının (ve hatta nota yazarının) bulunduğu perdeyi kaybetmemesi için aralarda yine *martirialar* ile kalınan perde ve izlenen dizi (kullanılan aralık) gösterilmektedir. Bu nedenle *fthora* ile yapılan bir geçki sonrasında (yeni bir geçki yapılmamışsa) *martirianın* altındaki aralık işareti bu *fthoraya* uygun bir işaret olacaktır.

Nazariyat bahsinin girişinde Bizans notası işaretlerinin nicel veya nitel olarak tasnif edilmesinde karşılaşılan sorunlardan bahsetmiştik. Bu sorunun dünyada genel-geçer nota sistemi olarak kabul gören Batı porte notasının terminolojisiyle Bizans notasını anlama ve açıklama çabasıdan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Nitekim Hrisanthos buraya kadar açıkladığımız işaretleri nicel veya nitel işaretler olarak adlandırmamıştır. Tablo 3.1’de gösterdiğimiz işaretler neuma, neumalar dışında kalan işaretler ise *hipostasis* olarak tanımlanmıştır (Madytos, 2010). Neuma ile *hipostasis* arasındaki temel fark, birincisi “sesli, ses ihtiva eden, sese karşılık gelen” müzikal işaret iken, ikincisi “sessiz, ses ihtiva etmeyen, sese karşılık gelmeyen” müzik işaretidir. Sadece melodinin/sesin niteliğini (tavrını) belirten işaretler de (bkz. Tablo 2.3), zamanı ifade eden işaretler de (bkz. Tablo 2.6) bir sese karşılık gelmedikleri için *hipostasis* olarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda neumalar ve *hipostasis*ler (tekil: *hipostasis*, çoğul: *hipostaseis*) nicel ve nitel karakterleri aynı anda bünyelerinde barındırabilmektedir. Nitekim bugünkü tanıma göre nicel olan, miktar ve oran belirten zaman ve tartım işaretleri Bizans notasında *hipostasis* başlığı altında anılmaktadır.

Konumuzla doğrudan ilgisi bulunan ve Bizans notasının sahih çeviri ve icrasında önemli yeri olduğunu düşündüğümüz bir başka konu tempo işaretleridir. *Mega Theoritikon*’da görece daha az miktarda verilen gider işaretleri Kripis’te daha etraflıca ele alınmıştır (Fokaevs, Kripis tou theoritikou kai praktikou tis ekklesiastikis mousikis, 1872). Saniyede kaç vuruşa tekabül ettiği üzerinden tanımlanan bu işaretler saniyede bir, yarım, bir buçuk, iki, dört, çeyrek gibi ifadelerle ölçülmüş ve birbirine oranları verilmiştir. Tablo 2.6’da daha kolay anlaşılması için metronom değerlerini (bir dakikada kaç vuruşa tekabül ettiği) verdiğimiz bu işaretler eser künyelerinde *martirialar* ile beraber verilerek eserin icra edilmesi gereken/beklenen temposu da belirtilmiştir (Fokaevs, 1872, s. 28-29). Bahsi geçen tempo işaretlerinin net bir değerden ziyade, vezn-i kebir, vezn-i sagir ve sakil gibi vezin örneklerinde de olduğu gibi bir tempo aralığı ifade ettiğini eklemek gerekir (Sanlıkol, 2020). Burada dikkati çeken ve hakkında özel

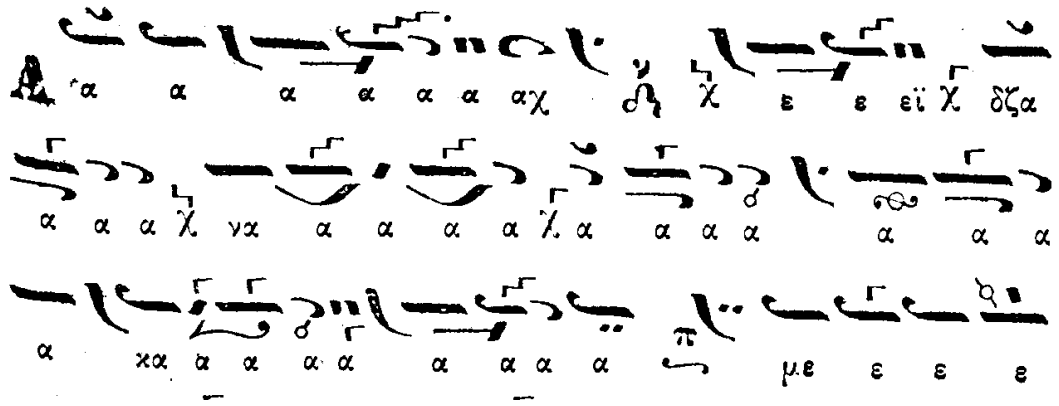
bir açıklama da yapılan işaret saniyede bir buçuk vuruşa tekabül ettiği belirtilen “ χ ” işaretidir.

Birim zamanda üç vuruş olacağını belirten açıklamaların bulunması bir metrik modülasyon yapılacağını göstermektedir. Nitekim birçok Bizans notası mecmuasında yürük semai veya semai usulündeki eserlerin bu işaret kullanılarak üçlemeler halinde yazılması buna delil olarak gösterilebilir. *Mousikon Apantisma*’da (s. 87) notası bulunan acemaşiran saz semaisinin son hanesinde bu tip bir üçleme şeklinde yazım kullanılması ve *trimiargos* olarak duyulduğu notunun bulunması, tempodan ziyade metrik modülasyon görevi ifa ettiği bu gibi durumlarda *trimiargos* olarak adlandırıldığını düşündürmektedir. Sair kaynaklarda isimleri bulunmayan gider işaretlerinin sadece mezkur durumda isimlendirilmiş olmasının da bu iddiayı desteklediği söylenebilir.

Tablo 2.6 Gider işaretleri ve bir dakikada tekabül ettikleri vuruş sayısı

Gider işareti	Dakikada vuruş sayısı	Gider işareti	Dakikada vuruş sayısı
χ	30	χ	120
χ	45	χ	240
χ	60		

Nazariyat kitaplarında açıklaması bulunmamakla birlikte, *trimiargos* işaretinin simetriği (*trimiargos* yukarı sola kıvrılırken bunun simetriği olan işaret yukarı sağa kıvrılır) olan bir başka gider işareti daha bulunmaktadır. Görece daha az kullanılan ve nota mecmualarında rastladığımız bu işaretin bir dakikada (veya saniyede) tekabül ettiği vuruş miktarıyla ilgili bir bilgi bulunmamakla birlikte, *kronos* ($\chi\rho\nu\nu\varsigma$) yani zaman kelimesinin ilk harfinin üstüne *argon* ve *gorgon* işaretleri ve türevleri konarak üretilen bu işaretlerin şekil ve oranları göz önünde bulundurulduğunda, bahsini ettiğimiz ve Tablo 2.6’da bulunmayan gider işaretinin metronom değerinin 180 olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 2.1 Bir eser notasında "metrik modülasyon" işaretleri (Keïveli, Mousikon Apanthisma (Medzmuai Makamat) diaforon asmaton, 1872, s. 87)

3. BİZANS NOTASI KAYNAKLARINDA USULLERİN DÖKÜMÜ VE KARŞILAŞTIRMASI

Bizans notası kaynaklarında usul ve ritmik kalıplar, sırasıyla, *thesis* (kuvvetli) ve *arsis* (zayıf) olarak adlandırılan darpları ifade eden 0 ve 1 rakamları ile gösterilmiştir. *Thesis*, yani kuvvetli darp, *düm* lafzıyla sağ elle sağ dize vurulurken, *arsis*, yani zayıf darp, *tek* lafzıyla sol elle sol dize vurmak suretiyle açıklanır (Madytos, 2010, s. 88; Madyton, *Theoritikon Mega Tis Mousikis*, 1832, s. 66). Birim zaman nispetinde ifade edilen bu darplar, üzerlerine noktalar eklenerek, her nokta birim zaman nispetinde artırmak suretiyle gösterilir. Örneğin, birim zaman 0,1 iken; çift zaman bir nokta ile 0̇, 1̇; üç zaman iki nokta ile 0̇̇, 1̇̇ şeklinde gösterilir. Daha uzun zaman birimleri için aynı mantıkla nokta sayısı artırılabilir. Hrisanthos'un tabiriyle Osmanlılar buna iki işaret eklemektedir, "2" ve "1-". 2 işareti iki birim zamanda tamamlanmak üzere *teke* darbına karşılık gelirken "1-" işareti dört birim zamanda tamamlanmak üzere *teek* darbına tekabül eder (Madytos, 2010). Bugün Osmanlı/Türk müziği geleneğinde kullanılan metodla ilişkilendirilmesini netleştirmek adına Hrisantos'un "2" ve "1-" darpları ile ilgili verdiği ayrıntıyı aktarmakta yarar görüyoruz: "*teke* ile telaffuz edilen '2'de önce sağ dize sonra sol dize vurulur; *teek* ile telaffuz edilen '1-'de önce sol elle sol dize ardından iki elle iki dize birden vurulur. Dolayısıyla, '2 2' bir tane '1-' eder fakat '1-' bir vuruşta tamamlanırken, '2 2' dört vuruşta tamamlanır".ⁱ Bu açıklamaların ışığında "1-" ile gösterilen *teek* darbının Osmanlı/Türk Müziği geleneğinde bugün bilinen hâliyle *tâhek* darbına tekabül ettiğini söyleyebiliriz. Yukarıda bahsedilen noktalarla darbu uzatma metodu açıklamasını verdiğimiz darplar için de geçerli olmakla birlikte, "2" yani *teke* darbında yapılan uzatma, ekseriyetle ikinci darp olan *ke*'ye etki etmektedir.

Giriş bölümünde de belirtildiği üzere, Maditos'lu Hrisantos'un öncülüğünde geliştirilen Yeni Metod'la (*Eisagogi*, 1921) yazılan matbu eserlerle sınırlandırdığımız çalışmamıza matbu olmamasına rağmen hazırlanış tarihi ve ihtiva ettiği usullerin *Mega Theoritikon* ile gösterdiği benzerlik dolayısıyla bir el yazmasını dahil etmeyi uygun görüyoruz.

3.1. *Theoritiko Dravianidu* (1825)

Romanya'nın Yaş şehrinde hazırlanan, Vasileo Nikolaidu imzalı 1825 tarihli bu el yazması Hrisanthos'un *Mega Theoritikon* kitabı ile büyük benzerlik arz ediyor. 1832'de basılan fakat daha önce hazırlanmış olduğu bilinen *Mega Theoritikon*'un tab' edilmesinden önce elle

ⁱ Yazar tarafından tercüme edildi.

çoğaltılmış bir kopyası olması ihtimal dahilinde olan bu yazmanın bilhassa Bizans kilise müziği çalışan araştırmacılar tarafından incelenmeye muhtaç olduğunu belirtmekte yarar görüyoruz.

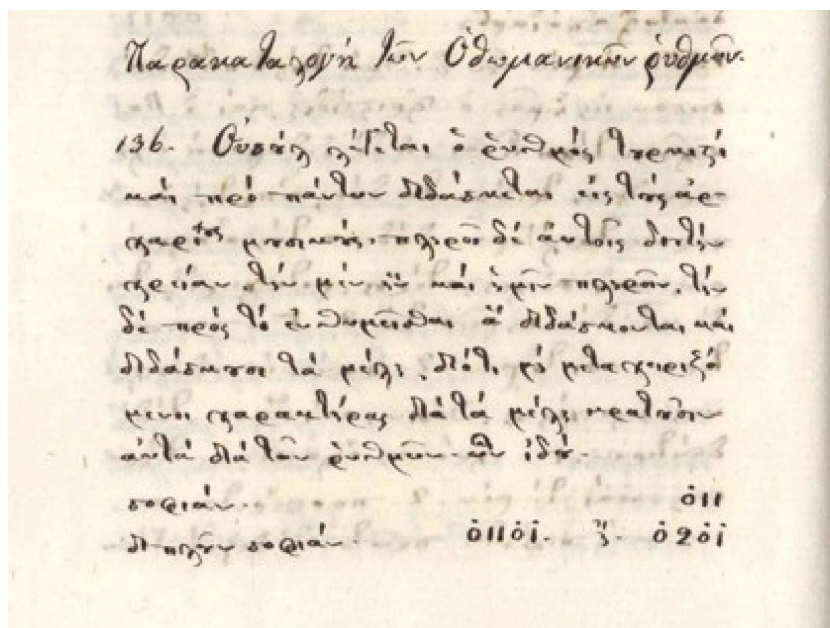
İncelememizi usul bahsiyle sınırlandıracağımız bu el yazmasının ilgili bölümü “Osmanlı Ritmlerinin Mukaddimesi/Listesi”ⁱ başlığını taşıyor. Takip eden bir paragraflık metnin, bazı kelimelerin cümle içindeki yerlerinin değişik olması, bazı edatların atlanması haricinde *Mega Theoritikon* ile aynı olduğu görülüyor. İki kitapta da yer alan bu “Osmanlı Ritmleri” bahsi şu şekilde: “Türkçe’de ritme usul denir ve mübtediye her şeyden önce bu öğretilir. Türkler için bu iki amaca hizmet eder. Birincisi bizimle aynı. Diğeri, onların öğrendiği veya öğrettiği nağmeyi hatırlamalarını sağlar, çünkü Osmanlılar nağmeleri yazmak için *neume*ⁱⁱ kullanmazlar fakat bunları [nağmeleri] ritmler [yardımı] ile hafızada tutarlar...”

Usullerin bulunduğu sayfaların görsellerini müteakip bunların transkripsiyonunu gösterdiğimiz tabloda, orijinal yazım yöntemiyle paralellik göstermesi ve günümüz araştırmacılarına da hitap etmesi amacıyla bazı kısaltmalar kullandık. Usullerin sonraki gösteriminde de başvuracağımız bu kısaltmalar Bizans işaretleri ve lafızları ile: (0)*düm*: d; (1)*tek*: t; (2)*teke*: tk; (1-)*teek*[tâhek]: th şeklinde yapılacak ve birim zaman miktarları yanlarına rakamlar ile yazılmak suretiyle usul transkripsiyonları yapılacaktır.ⁱⁱⁱ

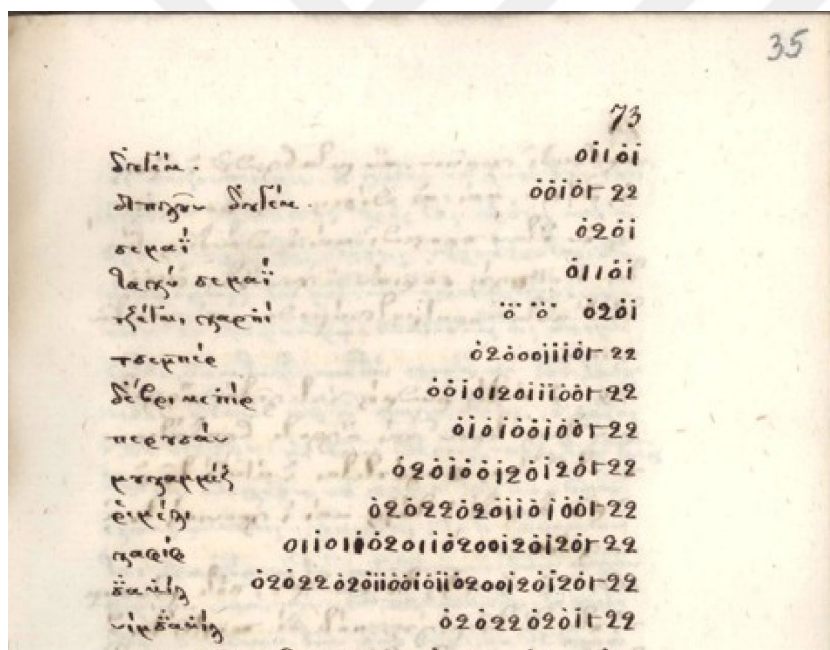
ⁱ Yunanca “παρακαταλογία” olan bu kelime mukaddime anlamına da gelmekle birlikte, *Mega Theoritikon*’un İngilizce çevirisinde bu kelime liste anlamında “list” olarak çevrilmiştir.

ⁱⁱ Nota kastediliyor.

ⁱⁱⁱ Bazı kaynaklarda ihtiyaca binaen bunların farklı kombinasyonları da kullanılabilir: örn. *dümtek*: dt; *tekedüm*: tkd vd.



(Nikolaidu, 1825, s. 72)



(Nikolaidu, 1825, s. 73)

Tablo 3.1 *Dravianou*'da usul tarifleri

Sofyan	d2 t1 t1
<i>Diplu</i> (Çifte) Sofyan	d2 t1 t1 d2 t2 veya d2 tk2 d2 t2
Düyek	d1 t2 t1 d2 t2
<i>Diplu</i> (Çifte) Düyek	d2 d2 t2 d2 ta2 h2 tk2 tk2
Semai	d2 tk2 d2 t2
<i>Tahi</i> (hızlı, yürük) Semai	d2 t1 t1 d2 t2
Ceng-i harbi	d4 d4 d2 tk2 d2 t2
Çember	d2 tk2 d2 d1 d1 t2 t2 t2 d2 th4 tk2 tk2
Devrikebir	d2 d2 t2 d1 t1 tk2 d1 t2 t2 t2 d2 d2 th4 tk2 tk2
Bereşan	d2 t2 d2 t2 d2 d2 t2 d2 d2 th4 tk2 tk2
Muhammes	d2 tk2 d2 t2 d2 d2 t2 tk2 d2 t2 tk2 d2 th4 tk2 tk2
Remel	d2 tk2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 d2 t2 t2 d2 t2 d2 d2 th4 tk2 tk2
Hafif	d1 t1 t2 d1 t1 t2 d2 tk2 d1 t1 t2 d2 tk2 d1 d1 t2 tk2 d2 t2 tk2 d2 th4 tk2 tk2
Sakil	d2 tk2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 d2 t2 t2 d2 d2 t2 d2 t2 t2 d2 tk2 d1 d1 t2 tk2 d2 t2 tk2 d2 th4 tk2 tk2
Nimsakil	d2 tk2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 d2 t2 th4 tk2 tk2

Yukarıda verdiğimiz açıklamayı müteakip verilen usul listeleri karşılaştırıldığında, çifte sofyan ve cengiharbi usulleri Nikolaidu'da görülürken Hrisanthos'ta bulunmadığı; diğer yandan nim devir usulünün de Hrisanthos'ta bulunup Nikolaidu'da buna yer verilmediği görülüyor. Gerek liste, gerek darpların yazımındaki detaylandırma, gerekse verilen açıklamaların karşılaştırılması neticesinde, en azından usul bahsinde, Nikolaidu'nun *Mega Theoritikon*'un baskı öncesi bir kopyasını istinsah ettiği ileri sürülebilir.

3.2. *Mega Theoritikon* (1832)

Türklerin yaklaşık otuz iki usulünün bulunduğunu ve bunların on iki tanesinin listesini/açıklamasını veren *Mega Theoritikon*'da usuller şu şekildedir:

Tablo 3.2 *Mega Theoritikon*'da usuller

Sofyan	d2 d1 t1 veya d2 tk2 ⁱ
Düyek	d1 t2 t1 d2 t2
<i>Diplun</i> (Çifte)	d2 d2 t2 d2 th4 tk2 tk2
Semai	d2 tk2 d2 t3
<i>Tahi</i> (hızlı; yürük)	d1 t1 t1 d1 t2
Çember	d2 tk2 d2 d1 d1 t2 t2 t2 d2 th4 tk2 tk2
Devrikebir	d2 d2 t2 d1 t1 tk2 d1 t2 t2 t2 d2 d2 th4 tk2 tk2
Berefşan	d2 t2 d2 t2 d2 d2 t2 d2 d2 th4 tk2 tk2
Muhammes	d2 tk2 d2 t2 d2 d2 t2 tk2 d2 t2 tk2 d2 th4 tk2 tk2
Remel	d2 tk2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 d2 t2 t2 d2 t2 d2 d2 th4 tk2 tk2
Hafif	d1 t1 t2 d1 t1 t2 d2 tk2 d1 t1 t2 d2 tk2 d1 d1 t1 tk1 ⁱⁱ d1 t1 tk1 d1 th4 tk1 tk1
Sakil	d2 tk2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 d2 t2 t2 d2 d2 t2 d2 t2 t2 d2 tk2 d1 d1 t2 tk2 d2 t2 tk2 d2 th4 tk2 tk2
Nimsakil	d2 tk2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 d2 t2 th4 tk2 tk2
Nimdevir	d2 d2 t2 d2 d1 d1 th4 tk2 tk2

Nikolaidu ve *Mega Theoritikon*'da verilen usul listelerinin ardından gelen açıklamalar da yine öncesinde olduğu gibi büyük oranda benzerlik arz etmektedir. Ortaklık arz eden bu açıklamalardan ilgili bölümde Hrisanthos Osmanlı usulleri için şu ilave açıklamaları yapmıştır (Madytos, 2010): “Nim-sakile bütün bir sakil ritminin bir bölümü olduğu için [ayrı] bir ritm olarak anıldı. Benzer şekilde nim-hafif ve nim-devir, diğer bir deyişle yarım-hafif ve yarım devir, bütün olarak hafif ve devir usullerinin bölümüdür. Dolayısıyla, bunlara göre, büyük bir ritmin bölünmesi daha küçük ritimler meydana getirir. Onlar aynı zamanda sadece bütün ve yarısı olarak değil, aynı zamanda iki, üç, dört ve beş ritimden müteşekkil usuller meydana getirirler.”ⁱⁱⁱ

ⁱ Sofyan usulü kaynakta alternatifli olarak iki şekilde verilmiştir.

ⁱⁱ *Mega Theoritikon*'da bu ve sonraki üç *teke* (2) darbına “iki kat hızlı” anlamına gelen işaret konduğu için tk2 yerine tk1 olarak çevrildi. *Tâhek* (th4) darbında böyle bir işaret bulunmadığından ilk açıklama esas alındı.

ⁱⁱⁱ İngilizce'den çeviren Rıdvan Aydın.

3.3. *Musikon Apantthisma* (1856, 1872)

Usulleri etraflıca ele alan bir diğer kaynak içerdiği repertuar bakımından en geniş Bizans nota mecmualarından *Mousikon Apantthisma*'dır (Keıveli, *Mousikon Apantthisma i Medzmuaı Makamat*, 1856). İlk baskısı 1856 yılında yapılan ve 1872'de (Keıveli, *Mousikon Apantthisma* (Medzmuaı Makamat) diaforon asmaton, 1872) genişletilmiş bir ikinci baskısı bulunan bu mecmua, önsözü müteakip “Der Tarif-i Usulât” başlığı altında “Sazende-i Hassâ Haşim Beyin Mecmua-i Lâtifinden nakl olunmuştur.” ifadesiyle Haşim Bey Mecmuası'nın ilk baskısının (Haşim, 1856 (h. 1269)) usul bölümünü birkaç tashih haricinde aynen aktarmaktadır. Mezkur bölümün Yunanca tercümesinin ardından, yine Haşim Bey Mecmuası'nda olduğu gibi, usullerin eşkalleri (Yunanca tercümeleri/açıklamaları eşliğinde) verilmektedir (bkz. Tablo 3.3.)

Tablo 3.3 *Mousikon Apantthisma* ve Haşim Bey'de düyek ve sengin semai tarifleri

Ἑσχιάλῃ δὲ γυῖκ. Χαρίφι ἐββέλιλε 8 δάρπηθρ. Χαρακτηριστικὰ τοῦ δὲ γυῖκ. Μετὰ τοῦ πρώτου βραχέος ἔχει ὁκτώ κτύπους. 1 2 1 3 2 χ δὲμ χ τεκ χ τεκ χ δὲμ τεκ Ἑσχιάλῃ σινκῖν Σεμαί. Ρεσμί γυῖρῃ Σεμαί κίπῃ ἰσέδε, γάγχετ ἀγήρ οὐρουλδουγουνδάν σινκῖν ταπίρ ἰτμιστέρδερ. Πόυ δαχί 6 δάρπηθρ. Χαρακτηριστικὰ τοῦ σινκῖν Σεμαί. Καί τοι ὅμοιον ὡς τὸ Γυῖρῃ Σεμαί ἐπειδὴ ὅμως τύπτεται πολλὰ βαρέος, ὠνομάσθη σινκῖν, καὶ αὐ- τὸ προσέτι ἔχει ἕξ κτύπους· ὡς δὲμ τεκ τεκ δὲμ τεκ. 1 1 1 1 2	اشكال دويك حفيف اول ايله سكرض بدر دُم تَك تَك دُم تَك اشكال سنكين سماعي رسمي يورل سماعي كبي ايسه غايت اغيرا ورولد يغندن سنكين قعبي ايتشلردر بورخي التي ضر بدر دُم تَك تَك دُم تَك اشكال دويك واز
(Keıveli, <i>Mousikon Apantthisma i Medzmuaı Makamat</i>, 1856, s. IA)	(Haşim, 1856 (h. 1269), s. 4)

Haşim Beyin usul bölümünü nakl eden *Mousikon Apantthisma*'nın usul yazımı konusunda da nakil tavrını sürdürdüğü ve Bizans nota mecmualarının usul yazımında izlediği metodun dışına çıkarak Haşim Beyin usul gösterim metodunu uyguladığı görülmektedir. *Mousikon Apantthisma*'nın 1856 ve 1872 tarihli iki baskısında da yer verilen bu bölümde usullerin vezin ve darb bilgileri ile “eşkal”leri verilmektedir (bkz. Tablo 3.4.) Tabloda kitaptaki sıra ile verilen usullerin vezinleri: hafif-i evvel için: HE; hafif-i sani için: HS ve sakil için: S olarak; darb bilgileri ise usul isminin yanında parantez içinde rakam ve -darb için- “d” şeklinde kısaltılmıştır.

Bazı darpların yanında bulunan virgüller MA1 ve MA2'deki (muhtemelen usulün kendi içindeki alt bölümlemeleri göstermek amacıyla) yazımlara riayetle konulmuş olup ve HB1'de bu virgüller bulunmamaktadır.

Tablo 3.4 Mousikon Apantthisma'da usuller - I

Eşkal-i ...	
Düyek (HE; 8d)	D1 t2 t1 d2 t2
Sengin semai (6d) ⁱ “Resmi yürük semai gibi ise de, gayet ağır olduğundan sengin tabir itmişlerdir.”	D1 t1 t1 d1 t2
Devrirevan (HE; 14d)	D1 d2 d1 t2 t1 d2 t2 t2 (MA1) D1 d2 d1 t2 t1 d2 t2 t3 (MA2; HB1)
Çember (S; 12d)	D1 tk1 d1 d1 d1 t1 t1 t1 d th2 tk1 tk1 (MA1; HB1) D1 tk1 d1 d1 d1 t1 t1 t1 d1 th2 tktk1 (MA2)
Yürük semai (HE; 6d)	D1 t1 t1 d1 t2
Hafif (HS; 32d)	D1 t1 t2, d1 t1 t2, d2 tk2 d1 t1 t2, d2 tk2 d1 d1 t1, tk1 d1 t1, tk1 d1 th2 tk1 tk1
Çifte düyek (HE; 8d)	D1 t1 t2 d1 d1 t1 tk1
Muhammes (HS; 16d)	D1 tk1 d1 t1 d1 d1 t1, tk1 d1 t1 tk1 d1 th2 tk1 tk1
Sofyan (HE; 9d)	D4 tk5 ⁱⁱ
Frenkçin (HS; 12d)	D2 d1 d1 d2 tk2 tk2 tk1 tk1 (MA1; MA2) D1 d1 d1 d2 tk2 tk2 tk1 tk1 (HB1)
Evsat (HE; 26d)	Tk2 tk3 d2 t2 d2 d2 t2 tk3 d4 d4
Nim devir (HS; 18d)	D2 d2 t2 d1 t1 tk1 d1 th4 tk2 tk2 ⁱⁱⁱ
Nim hafif (HS; 16d)	D1 t1 t2, d1 t1 t2, d1 t1 d1 d1 th2 tk1 tk1
Frengi fer' (iğ) (HS; 14d)	D1 d2, d1 d2 d1 t1, d1 d1 th2 tk1 tk1

ⁱ Bu usul için vezin bilgisi verilmemiştir.

ⁱⁱ MA1'de ve MA2'de darpların zamanlarını daha net belirtmek için darpların zaman değeri nispetinde sesli harfler bulunmaktadır. *Teke* gibi darpların uzaması durumunda zaman taksimatının neye göre yapılacağını daha net görmek adına önemli gördüğümüz bu yazım şeklinde sofyan usulü “dü ü ü üm (4) teke e e e (5)” şeklinde yazılmıştır; fakat HB1'de böyle bir detay bulunmamaktadır.

ⁱⁱⁱ MA1 ve MA2'de th4: “te e e hek (4)”.

Oufer [Evfer] (HE; 9d)	Tk2 tk2 d2 d3 ⁱ
Lenk fahte (HE; 10d)	D2 t3 d1 t2 tk2 ⁱⁱ
Fahte (S; 11d)	D1 d1 d1 t1 t1 t1 d1 th2 tk1 tk1
Devrikebir (HE; 28d ⁱⁱⁱ)	D2 d2 t1 d1 t1 tk4 ^{iv} d4 t3 d2 d2, tk2 tk2 (MA1; MA2) D2 d2 t1 d1 t1 tk4 d4 t3 d2 t2 d2, tk2 tk2 (HB1)
Nim sakil (HS; 24d)	D2 tk2 d2, tk2 tk2 d2, tk2 d1 t1 tk1 d1 th2 tk2 tk2 (MA1) D2 tk2 d2, tk2 tk2 d2, tk2 d1 t1 tk1 d1 th4 tk2 tk2 (MA2) D2 tk2 d2, tk2 tk2 d2, tk2 dt1 tkd1 th4 tk2 tk2 (HB1) ^v
Bereşan (HS; 16d ^{vi})	D2 t1 d2 t1 d2 d1 t1 d1 d1 th2 tk1 tk1
Zencir (HS; 60d) ^{vii}	D1 t1 t2, d1 d1 t1 tk1 d1 d1 d1 t1 t1 t1 d1 th2 tk1 tk1, d1 tk1 d1 d1 d1 t1 t1 t1 d1 th2 tk1, tk1 d1 d1 t1 d1 t1 tk1 d1 t1 t1 d1 d1 th2 tk1 tk1, d1 t1 d1 t1 d1 d1 t1 d1 d1 th2 tk1 tk1
Havi (HE; 64d) (MA1; MA2) (HS; 64d) (HB1) ^{viii}	D tk d t, tk d t d tk tk d tk tk d t tk d t d d tk tk d tk d d t tk d t tk d t tk d th tk tk d t t d t t d t d th tk tk
Fer' (iği) (HS; 16d)	D2 tk2 d3, t1 d1 t1 tk1 d1 th2 tk1 tk1 (MA1) D2 tk2 d2, t2 d1 t1 tk1 d1 th2 tk1 tk1 (MA2; HB1)

ⁱ MA1 ve MA2'de tk2 tk2: "te kee (2) te kee (2)"

ⁱⁱ MA1 ve MA2'de tk2: "te kee (2)"

ⁱⁱⁱ Darp sayısı HB1 ve MA1'de 28 olarak gösterilirken, MA2'de 26 olduğu belirtilmiştir. MA1&2 ve HB1'deki yazımları ayrı ayrı verilen usulün darpları incelendiğinde HB1'de bulunan fakat diğerlerinde bulunmayan bir t2 darbının bu duruma yol açtığı anlaşılmaktadır.

^{iv} MA2'de tk4: "tek keee (4)"

^v MA1'de th2: "tee hek (2). MA2'de th4: "tee hek (4)".

^{vi} MA2'de usul MA1 ve HB ile tamamen aynı yazılmış olduğu halde Türkçe açıklamada 15 darb olduğu, Yunanca açıklamada ise 16 darb olduğu belirtilmiştir.

^{vii} Zencir usulü HB1'de sadece darb lafızlarıyla verildiği halde MA1 ve MA2'de bu lafızların rakamsal (zaman) karşılıkları da verilmektedir.

^{viii} Havi usulü HB1'de "hafif-i sani" ile verilmişken MA1 ve MA2'de "hafif-i evvel" ile verilmiştir. Darpların lafızları HB1, MA1 ve MA2'de verilmişken bunların rakamsal karşılıkları mezkur kaynakların hiçbirinde verilmemiştir.

Darbıfetih (HS; 88d) ⁱ	D2 t1 t1 d2, t1 t1 tk2 d2 t1 t1 d2 t2 d2 t2 d2 tk2 dt1 ⁱⁱ tkd1 ⁱⁱⁱ t2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 tk2 dt1 ^{iv} tkd1 ^v t2 d2 d2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 d1 d1 t1 tk1 d1 t1 tk1 d1 th2 tk1 tk1, d1 t1 t2 d1 t1 t2 d1 t1 d1 d1 th2 tk1 tk1
Sakıl ^{vi} “Nim sakilin iki katıdır”	D2 tk2 d2, tk2 tk2 d2, tk2 d2, t2 t2 d2 d2 ^{vii} , t2 d2, t2 t2 d2, tk2 d1 d1 t1 tk1 d1 t1 tk1 d1 th2, tk1 tk1 (MA1; MA2) D2 tk2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 dt1 tkd1 t2 t2 d2 d2 t2 d2 t2 t2 d2 tk2 d1 td1 d1 t1 tk1 d1 t2 tk1 d1 th2 tk1 tk1 (HB1)
Hezi[e]c (HS; 22d)	D2 d2 t2 d1 d1 t2 tk2 tk2 d1 t1 d1 d1 th2 tk1 tk1 (MA1; MA2) D2 d1 d1 t2 d1 d1 t2 tk1 tk1 d1 t1 d2 d1 th2 tk1 tk1 (HB1)
Remel (HS; 28d)	D2 tk2 d2, tk2 tk2 d2 tk2 d1 d1 ^{viii} tk2 tk2 d1 t1 d1 d1 th2, tk1 tk1

Remel usulünü takiben darbeyn hakkında verilen bilgide: “Darbeyn tabir olunan usul, remel ile berefşan, remel ile muhammes, devrikebir ile berefşan, frengi fer‘(iğ) ile berefşan, yani reftarı biri birine mutabık olan iki usulden mürekkebirdir.” Denilmektedir. Bu açıklamayı müteakip bir usulün daha eşkali verilmektedir (bkz. Tablo 3.5.)

Tablo 3.5 *Mousikon Apantisma*'da usuller - II

Nev-i sani (HS; 13d)	D3 d2 t2 d2 t2 t2
----------------------	-------------------

ⁱ Açıklamalarda 88 darp yazmasına rağmen MA2’de verilen darplar 92 darp çıkmaktadır.

ⁱⁱ MA2’de dt1: “d1 t1”

ⁱⁱⁱ MA2’de tkd1: “tk1 d1”

^{iv} MA2’de dt1: “d1 t1”

^v MA2’de tkd1: “tk1 d1”

^{vi} HB1, MA1 ve MA2’de toplam darp sayısı ve vezin bilgisi verilmemiş lakin üç kaynakta da verilen “nim sakilin iki katı olduğu” bilgisi bizi usulün hafif-i sani ile 48 darp olduğu sonucuna götürüyor.

^{vii} MA2’de d2 darbı bulunmuyor, usul 46 darpla yazılmış.

^{viii} HB1’de d1 d1: “dt1 tkd1”.

MA1 ve MA2’de nev-i sani isminde bir usul ve eşkali verilirken HB1’de bu isimde bir usul bulunmamaktadır. Üç kaynakta da verilen şu açıklama mezkur usulün aslında devrirevan usulünün “nev-i sani”si yani ikinci bir türü olduğu sonucuna ulaşmamızı sağlamaktadır: “Bu usul ve bâlâda muharrer devrirevan dahi beste ve nakışlarda müsta’meldir (...)”.

Devrirevan usulünün şimdiye kadar verilen iki cinsine rağmen Haşim Bey, ve dolayısıyla MA1 ve MA2, şu açıklama ile iki cinsinin daha “eşkal”ini vermektedir: “Hafî olmaya ki bâlâda muharrer devrirevan usulinin, ağır olarak iki nevi dahi vardır ve reftarleri biri birine muhalifdir (...)”. Eşkali verilen usulün devrirevan olduğu söylenmekle birlikte herhangi bir yan isim kaynakların hiçbirinde yer almamaktadır lakin bu “ağır” devrirevan usullerinin ikincisi için verilen tarifte geçen “ve diğer bir şarkı devrirevanı dahi vardır” ifadesi, bu son iki usulün “şarkı devrirevanı”nın iki türü olduğu fikrini uyandırmaktadır (bkz. Tablo 3.6.)

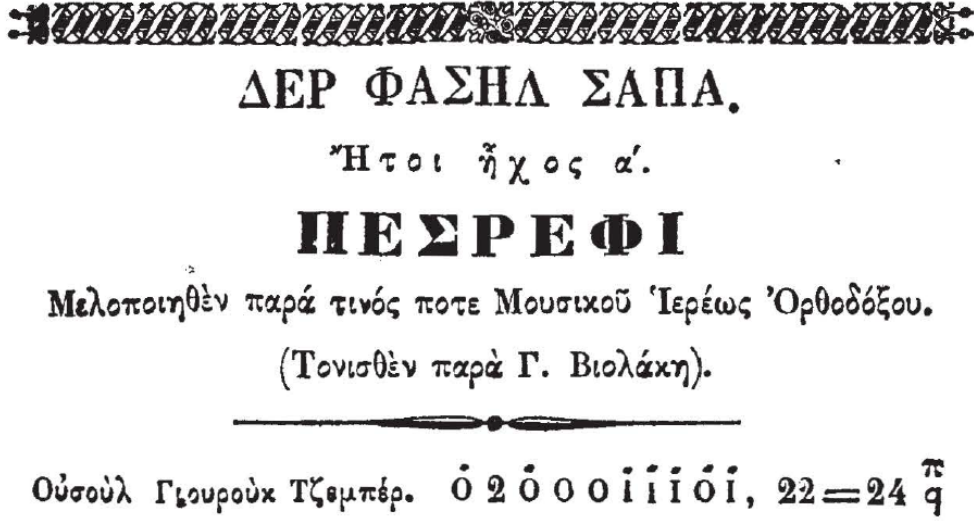
Tablo 3.6 *Mousikon Apantisma*'da usuller - III

(Ağır) Devrirevan (HS; 26d)	D5 d4 t4 d5 t4 t4
Şarkı devrirevanı	D2 t2 t2 d1 t2 t1 d1 ⁱ t2 d1 t2 t2 d2 t2 d1 t2 t1

Verilen bu son iki usulle birlikte toplamda dördü devrirevan “nev’i” olmak üzere eşkalini edindiğimiz otuz usulün haricinde kalan usullerle ilgili “Ve bunlardan maade bazı usulât mevcut ise de mütedavil olan bunlardır” (Keîveli, *Mousikon Apantisma i Medzmuai Makamat*, 1856, s. KA) ifadesi kullanılmaktadır. Şimdiye kadar MA1, MA2 ve HB1’deki hallerini mukayeseli olarak gösterdiğimiz tablolarda (Tablo 3.1-3.6) ve ilgili dipnotlarda usullerin, her ne kadar birbirinden alıntılandığı söylenmiş olsa da, birbirinin “tamamıyla” aynı olmadığını göstermiştik. Bu farklılıkların bir kısmının baskı veya dizgi hatası olduğu iddia edilebilirse de büyük bir kısmının, MA1 ve MA2 özelinde ve HB1’e nazaran, tarifte açıklanan darp sayısına daha çok riayet etmesi, bazı darpların (ve lafızlarının) farklı olmasına rağmen toplam darp sayısının bozulmamış olması gibi nedenlerden hareketle bilinçli bir hareket olduğu ve HB1 dışında başka kaynaklardan da beslendiği ileri sürülebilir. Diğer bir deyişle MA1 ve MA2’yi hazırlayan yazar ve editörlerin nakil sırasında seçici-geçirgen bir metot izlediğini ve kaynağını sorguladığını iddia edebiliriz.

ⁱ HB1’de d1: d2.

Geyveli her ne kadar MA1 ve MA2'nin girişinin önemli bir bölümünü Haşim Bey'in usul bahsine ayırmış olsa da MA2'de usul tariflerini bir miktar daha genişleterek girişte eşkali verilen veya verilmeyen bazı usulleri eserlerin künyelerinin altına kaydetmiştir (bkz. Şekil 3.1.)



Şekil 3.1 Bir eser künyesinde "yürük çember" usulü tarifi (Geyveli, s. 84)

MA2'de eserlerin künyesinin bir parçası olarak verilen bu usullerin (birçoğu birden fazla kez) hemen hepsinin notaya alan ve/veya kaynak kişi olarak Yorgo Violaki'nin isminin zikredildiği eserlerde görülmektedir. Violaki'nin kaynaklık ettiği veya notaya aldığı bu eserlerde usullerin kimi zaman açıkça eşkali verilmese de darp/zaman sayılarının verilmesinde bir hassasiyet gösterildiği göze çarpmaktadır. Salt darp sayılarının verildiği bu notalarda, büyük usuller olarak genelleyebileceğimiz usuller için "(...) usul remel 22=56; (...) usul hafif 22=64; (...) usul devrikebir 22=28; (...) usul muhammes 22=32" gibi ibareler kullanılmıştır. Bu ibarelerde dikkati çeken "22" işaretinin mahiyeti hakkında mecmuada herhangi bir açıklama bulunmamaktadır. Yaptığımız inceleme ve taramalarda, bu işaretten kastedilenin Bizans usul yazım metodunda kullanılan ve *teke* darplarına tekabül eden "2" işaretinden hareketle, *teke teke* ile biten usullerin tamamlandığı noktada kaç darba denk geldiğini göstermek maksadıyla kullanıldığı sonucuna ulaşıyoruz. Eserlerin künyesinde yer alan usulleri eşkalleriyle derlediğimiz Tablo 3.7'de parantez ile verilen darp sayıları künyede açıkça yazılan sayıları, köşeli parantezle verilenler ise eşkal ve tariflerden hareketle bizim tespit ettiğimiz darp sayılarını göstermektedir.

Tablo 3.7 *Mousikon Apantisma*'da usuller - IV

Semai (9d)	D2 tk2 d2 t2 t1
Yürük semai (6d)	D1 t1 t1 d1 t2
Devrikebir (28d)	D2 tk4 tk2 tk1 d1 t2 t2 t2 d2 d2 th4 tk2 tk2
Ağır semai (10d)	D2 tk3 d2 t2 t1
Frengifer (28d)	D2 d4 d2 d4 d2 t2 d2 d2 th4 tk2 tk2
Yürük çember (24d)	D2 tk2 d2 d1 d1 t2 t2 t2 d2 th4 tk2 tk2
Çifte sofyan (9d)	D2 t1 k1 d2 t2 t1
Devrihindi [7d]	D1 t1 t1 d2 t2
Ağırlama [9d] ⁱ	D2 t1 k1 d2 t2 t1

3.4. *Methodiki Didaskalia* (Kiltzanidis) (1881)

Devrikebir usulünü 26 zamanlı olarak tarif eden nota mecmuaları MA2 ve Kilcanidis'tir. Tablo 3.4'te üç kaynaktan karşılaştırmalı olarak gösterdiğimiz devrikebir eşkallerinde ve ilgili dipnotta görüleceği üzere usul MA1'de usul 28 zamanlı olarak tanımlandığı halde darpların sayımı sonucu 26 zamanlı bir usul çıkmaktadır, yani içerik ve açıklama uyuşmamaktadır. MA2'de usul HB1'den değil de MA1'de nakil yapılmış olacak ki usulün eşkali MA1 ile aynı olduğu halde açıklaması 26 zamanlı olduğu yönündedir. Diğer bir deyişle, MA1'deki devrikebir usulü ikinci kitap olan MA2'ye aktarılırken HB1 ile karşılaştırıp darpları tashih etmek yerine MA1'deki darplar sayılıp açıklama ile kontrol edilmiş ve açıklama 28 yerine 26 olarak değiştirilmiş olmalıdır. Kilcanidis'in devrikebir usulü eşkali ve açıklaması incelendiğinde de karşımıza çıkan sonuç MA2 ile birebir aynı olduğu yönündedir. Devrikebir usulünün eşkali sair mecmua ve kaynaklarda incelendiğinde karşımıza çıkan sonucun 14 veya 28 zamanlı olması, 26 zamanlı hiçbir kaydın bulunmaması Dolayısıyla MA1 ve MA2'de yapılan hatanın Kilcanidis'in teori kitabında tekrar edildiğini iddia etmek mümkün görünmektedir. yap^{xx} üst

3.5. *Asias Lira* (1908)

Usullere ve usul bahsine geniş yer veren bir başka Bizans nota mecmuası, Konstantinos Psahos'un hazırladığı, 1908'de Atina'da basılan "Asias Lira"dır. Açıklamaların Yunanca yapıldığı kitapta bazı makamlara dair açıklamaları müteakip usul bahsine geçilmiştir.

ⁱ MA2, s. 186'de notası bulunan "Nikoğos Ağa'nın Şarkısı, Makam Hüseyini, Usul Ağırlama veya Çifte sofyan" ibaresinin ardından kitabın 97. Sayfasındaki çifte sofyan açıklamasına yönlendirme yapılmıştır. Mecmuada bir kez rastladığımız "ağırlama" usulünü bu nedenle ayrıca yazmayı uygun gördük.

Aravopersikis (Arap-Fars) olarak nitelendirdiği usulleri küçük, büyük ve çok büyükⁱ olmak üç kategoriye ayıran Psahos; tek-sofyan (4z), türk-aksak[ğ] (5z), sengin-semai veya curci[u]na (6z), katakofti (8z) ve aksak (9z) usullerini küçük; f(i)rengifer (28z) usulünü büyük ve zencir (120z)ⁱⁱ usulünü çok büyük usullere örnek olarak vermektedir. Bu üç kategorinin usullerin tasnifinde bu tarihe kadar sık kullanılan vezin kavramından farklı olarak, verilen örneklerden hareketle, usullerin uzunluğu (veya zaman/darp sayısı) üzerinden yapıldığını söyleyebiliriz. Çok büyük usul kategorisinde değerlendirilen zencir usulünün dört büyük usulden oluştuğu belirtilen açıklamada bu usuller çifte-düyek, yürük-çember (iki kat yavaş olarak iki kere), devri-kebir ve berefşan olarak sıralanmıştır (Psachou K. A., 1908).

Usullerin yazımında büyük oranda geleneksel Bizans notası usul yazımını takip eden Psahos, bir, iki, üç, dört, sekiz ve yarım zamanlar üzerine bina ettiğini söylediği usul yazımında yine *düm* için 0, *tek* için 1 ve *teke* için 2 işaretlerini/rakamlarını kullansa da seleflerinden farklı olarak 1 birim zamana sığacak *teke* darbını 2^ı işareti ile, 2 birim zamana tekabül edecek olan *teke* darbını ise 2 işareti ile ifade etme yoluna gitmiştir. *Teke* darbının *tek-ke* veya *ta-hek* olacağı durumlar ve zamanlar ile ilgili de geniş açıklamalar verilen kaynakta eşkali verilen usuller Tablo 3.8’de gösterilmiştir. Usullerin gösteriminde geleneksel Bizans ritm yazımı, neume işaretleri ve darp lafızları (*düm*, *tek*, *teke* vs) ile desteklenirken usulün kaç birim zamana tekabül ettiği ve kaç darptan oluştuğu bilgilerine de yer verilmiştir. Burada önceki kaynaklarda (Türkçe ifade ile) darp (veya Yunanca κτύπος [*ktipous*]) ile ölçülen usullerin artık zaman (veya birim zaman) ile (χρόνος [*hronus*]) ifade edilmeye başladığını görüyoruz. Darp tabirini de kullanmaya devam eden Psahos’un bunu usulün vurgularını belirtmek amacıyla, zaman bağlamından koparmadan, bir başka deyişle bugün kullanılan bağlamında kullandığını görüyoruz. Usul eşkallerinde hem darp hem de zaman miktarını ayrı ayrı yazılmış olduğu için Tablo 3.8’de biz de parantez içinde bunları “d” ve “z” harfleriyle kısaltarak belirttik. Burada *teke* darplarını her ne kadar bir arada “2” işaretiyle göstermişse de bunu *te* ve *ke* olmak üzere iki ayrı darp olarak saydığını belirtmek gerekir.ⁱⁱⁱ

ⁱ Küçük: μικρά (mikra); büyük: μεγάλη (megala); çok büyük: μέγιστα (megista).

ⁱⁱ Usul kategorizasyonunu takip eden paragrafta bu usullerin zaman karşılıkları ayrıca belirtilmiştir. Şimdiye kadarki kaynaklardan farklı olarak darp tabiri yerine zaman tabiri kullanılan bu kısa açıklamaları usul isimlerinin yanına “(z)” kısaltması ile belirtmekle yetindik.

ⁱⁱⁱ AL usul gösteriminde “2” işareti dışındaki gösterim metotlarında bunları ayrı iki darp olarak açıkça belirttiği için biz de gösterimde darp sayılarının daha rahat takip edilebilmesi adına bu gösterime riayet ettik.

Tablo 3.8 *Asias Lira*'da usuller

Tek-sofyan (3d, 4z)	D2 t1 k1
Türk-aksak[ğı] (3d, 5z)	D2 t2 t1
Sengin-semai (5d, 6z)	D1 t1 t1 d1 t2
Curci[u]na (5d, 6z)	D1 t1 k1 d1 t2
Katakofti (6d, 8z)	D1 t1 t1 d2 t2 t1
Aksak veya Ağırlama (6d, 9z)	D2 t1 k1 d2 t2 t1
Ağır aksak	(önceki ritmin/usulün) ağır/yavaş hâli ⁱ
Frengifer (14d, 28z)	D2 d4 d2 d4 d2 t2 d2 d2 ta2 h2 t1 k1 t1 k1
Zencir (71d, 120z)	D2 t4 t2 d2 d2 t2 t1 k1 D2 d1 d1 t2 t2 t2 d2 ta2 h2 t1 k1 t1 k1 D2 t1 k1 d2 d1 d1 t2 t2 t2 d2 ta2 h2 t1 k1 t1 k1 d2 t2 k2 t1 k1 tk1 d1 t2 t2 t2 d2 d2 ta2 h2 t1 k1 t1 k1 D4 t2 d4 t2 d4 d2 t2 d2 d2 ta2 h2 t1 k1 t1 k1

ΤΑ ΕΝ ΤΕ: «ΑΣΙΑΣ ΛΙΡΑ» ΑΠΑΝΤΩΝΤΑ ΟΥΣΟΥΔΙΑ

Ούσοὺλ Τέκ-Σοφιάν.

*Έχει κτύπους τρεῖς καὶ χρόνους τέσσαρες.

δού-ουμ τέ - κε

Ούσοὺλ Τούρκ-Αξάκ.

*Έχει κτύπους τρεῖς καὶ χρόνους πέντε.

δού-ουμ τέ-εκ τέκ

Ούσοὺλ Σενκίν-Σεμαϊ

*Έχει κτύπους πέντε καὶ χρόνους ἑξ.

δούμ τέκ τέκ δουμ τέ-εκ

Ούσοὺλ Τζωρτζίνα

*Έχει κτύπους πέντε καὶ χρόνους ἑξ.

δούμ τέ - κε δούμ τέ-εκ

Ούσοὺλ Κατακόφτ.

*Έχει κτύπους ἑξ καὶ χρόνους ὀκτώ.

δούμ τέκ τέκ δού-ουμ τέ-εκ τέκ

Ούσοὺλ Αξάκ ἢ Αἰηολαμά

*Έχει κτύπους ἑξ καὶ χρόνους ἑννέα.

δού-ουμ τέ - κε δού-ουμ τέ-εκ τέκ

Ούσοὺλ Αἰήρ-Αξάκ

*Ο αὐτὸς ρυθμὸς ἀργότερος.

Ούσοὺλ Φιρεγγιφέρ

*Έχει κτύπους δέκα τέσσαρες καὶ χρόνους εἰκοσι ὀκτώ.

δού-ουμ δού-ου-ου-ουμ δού-ουμ δού-ου-ου-ουμ δού-ουμ τέ-εκ

Ούσοὺλ Ζενδτζιρ

*Έχει κτύπους ἑβδομήκοντα ἓνα καὶ χρόνους ἑκατὸν εἰκοσι.

δού-ουμ τέ-ε-ε-εκ τέ-εκ δού-ουμ δού-ουμ τέ-εκ τέ - κε

Κ. Α. ΨΑΧΟΥ.—«ΑΣΙΑΣ ΛΙΡΑ».

ⁱ argoteros

3.6. Rithmografos (1909)

1909 yılında Agathangelou Kiriazidis tarafından hazırlanan *Rithmografos* Bizans müziği ve bu gelenekle ilişkili olan müzik gelenekleriyle ilgili teorik bilgiler ve birtakım eser notaları içermektedir (Kiriazidou, 1909). Osmanlı/Türk müziğiyle ilgili de nazari bilgiler verilen *Rithmografos*'ta usul gösteriminde izlenen metot şu şekildedir: 0: düm; I: tek; 1: teke; 2: tekke. *Teke* ve *tekke* darplarının *tekâ* veya *tekkâ* olarak da tercih edildiği belirtilen Rithmografos'ta darp gösteriminde yeni bir kullanım daha dikkati çekmektedir: “0_I 1_0” işaretlerini ilk birimⁱ zaman içinde “düm tek” ve ikinci birim zaman içinde “tekeⁱⁱ düm” olarak tanımladığı için biz de bunu “dt1 tkd1” olarak gösterdik.

Tablo 3.9 *Rithmografos*'ta usul tarifleri

Düyek (8z) (4z)	D1 t2 t1 d2 t2 D½ t1 t½ d1 t1
Sofyan (4z)	D2 tk2 veya d2 d1 t1
Çifte sofyan (4½ z)	D1 tk1 d1 t1 t½
Yürük semai (6z) (hızlı)	D1 t1 t1 d1 t2
Semai (6z) (orta)	D1 t1 t1 d1 t2
Ağır semai (6z) (ağır ⁱⁱⁱ)	D1 t1 t1 d1 t2
Curci[u]na (5z=10/16)	D2 tk3 d2 t2 t1 ^{iv}
Süreyya (5z)	D2 t2 t1
Şarkı düyek (7z)	D1 t1 t1 d2 t2
Katakofiti (8z veya 8/8)	D3 t2 t3 veya d3 d2 t3
Çifte düyek (8z)	D1 t2 t1 d1 d1 t1 tk1
Aksak (9z)	D2 tk2 d2 t2 t1
Çifte sofyan (4½ z) ^v	D1 tk1 d1 t1 t½
Ovfer [Evfer] (9z)	D2 tk2 d2 t1 t2
[Ayrıca]:	Tk2 tk2 d2 d3

ⁱ Bağ işareti ile bağlanan darpların birim zaman içinde icra edileceği kast edilmektedir.

ⁱⁱ Kaynakta “tekâ (τεκιά)” olarak gösterilmiştir.

^{iv} Darp eşkali 10 zamanlı gibi yazıldığı halde usulün başına konan $\bar{\chi}$ işaretinden dolayı zamanların olduğundan iki kat hızlı okunacağı/çalınacağı kastedilmiş ve dolayısıyla zaman değeri 5 olarak verilmiştir.

^v Çifte sofyan usulü aksak usulünü müteakip “hızlı çalındığında şöyle:” ibaresiyle tekrar verilmiştir.

[Ayrıca]:	D1 d2 t2 d2 tk1 tk1
Aksak semai (10z=10/8)	D2 tk3 d2 t2 t1
Ağır aksak semai (10/4)	[Aynısının ağırlı/yavaşı] ⁱ
Lenk fahte (10z)	D2 t3 d1 t2 tk2
Fahte (11z)	D1 d1 d1 t1 t1 t1 d1 t2 tk1 tk1
[Ayrıca] (24z)	D4 d2 d2 t2 t2 t2 d2 t4 tk2 tk2
Devrirevan (13z)	D1 d2 d1 t2 t1 d2 t2 t2
[Ayrıca] (14z)	D1 d2 d1 t2 t1 d2 t2 t3
Çember [küçük] (12z)	D1 tk1 d1 d1 d1 t1 t1 t1 d1 t2 tktk1 ⁱⁱ
[Ayrıca] (12z)	D1 tk1 d2 t3 d1 t2 tk1 tk1
[Ayrıca] (12z)	D1 t1 d1 dd1 ⁱⁱⁱ t1 t1 t1 d1 t2 tk1 tk1
Frenkçin (12z)	D1 d2 d1 d2 tk2 tk2 tk1 tk1
Nev-i sani (13z)	D3 d2 t2 d2 t2 t2
Devrihindi (14z)	D3 d2 t2 d3 t2 t2
Frengi fer' (iğ) (14z)	D1 d2 d1 d2 d1 t1 d1 d1 t2 tk1 tk1
Muhammes (16z)	D1 t1 d1 t1 d1 d1 t1 t1 d1 t1 t1 d1 t2 tk1 tk1
Nim hafif (16z)	D1 t1 t2 d1 t1 t2 d1 t1 d1 d1 t2 tk1 tk1
Berev[f]şan (16z)	D2 t1 d2 t1 d2 d1 t1 d1 d1 t2 tk1 tk1
Fer' (iğ) (16z)	D2 tk2 d2 t2 d1 t1 t1 d1 t2 tk1 tk1
Nim devir (18z)	D2 d2 t2 d1 t1 tk2 d1 t3 tk2 tk2
Hezi[e]ç (22z)	D2 d1 d1 t2 d1 d1 t2 tk1 tk1 d1 t2 d2 d1 t2 tk1 tk1
Nim sakil (24z)	D2 tk2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 d1 t1 tk1 d1 t2 tk2 tk2
Devrikebir (24z)	D2 d2 t2 d1 t1 tk1 d1 t2 t2 d2 t4 tk2 tk2
[Ayrıca] (26z)	D2 d2 t1 d1 t1 tk4 d4 t3 d2 d2 tk2 tk2
Devrirevan [bir diğeri] (26z)	D5 d4 t4 d5 t4 t4
Şarkı devrirevan[ı] (26z)	D2 t2 t2 d1 t2 t1 d2 t2 d1 t2 t1 d2 t2 d1 t2 t1
Evsat (26z)	Tk2 tk3 d2 t2 d2 d2 t2 tk3 d4 d4

ⁱ argos

ⁱⁱ Tktk1: tk½ tk½ veya tk1 tk1. Üç gösterim de aynı anlama gelmekle birlikte orijinal kaynakta son hal kullanılırken daha sarıh yazmak adına ilkinı tercih ettik.

ⁱⁱⁱ Dd1: d½ d½ veya d1 d1.

Remel (28z)	D2 tk2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 dt1 tkd1 t2 t2 d1 t1 d1 d1 t2 tk1 tk1
Hafif (32z)	D1 t1 t2 d1 t1 t2 d2 tk2 d1 t1 t2 d2 tk2 d1 d1 t1 tk1 d1 t1 tk1 d1 t2 tk1 tk1
Sakil (48z)	D2 tk2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 dt1 tkd1 t2 t2 d2 d2 t2 d2 t2 t2 d2 tk2 d1 d1 t1 tk1 d1 t1 tk1 d1 t2 tk1 tk1
Çember [büyük] ⁱ (48z)	D4 tk4 d4 d4 d4 t4 t4 t4 d4 t4 t4 tk2 tk2
Devrikebir [bir diğer] (14z)	D1 d1 t1 dt1 tkd1 t2 t2 d1 t2 tk1 tk1
Zencir ⁱⁱ (60z)	D1 t2 t1 d1 d1 tk1 tk1, d1 d1 d1 t1 t1 t1 d1 t1 tk1 tk1 (çifte düyek ve fahte) D1 t1 d1 dd1 ⁱⁱⁱ t1 t1 t1 d1 t2 tk1 tk1 (çember) D1 d1 t1 dt1 tkd1 t2 t2 d1 t2 tk1 tk1 (devrikebir) D2 t1 d2 t1 d2 d1 t1 d1 d1 t2 tk1 tk1 (berefşan)
Havi (64z)	D2 tk2 dt1 tkd1 t2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 tk2 dt1 tkd1 t2 d2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 d1 d1 t1 tk1 d1 t1 tk1 d1 t2 tk1 tk1 d1 t1 t2 d1 t1 t2 d1 t1 d1 d1 t2 tk1 tk1
Darb-ı fetih (88z)	D2 t1 t1 d2 t1 t1 tk2 d2 t1 t1 d2 t2 d2 t2 d2 tk2 dt1 tkd1 t2 t2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 dt1 tkd1 t2 d2 d2 d2 tk2 tk2 d2 tk2 d1 d1 t1 tk1 d1 t1 tk1 d1 t2 tk1 tk1 d1 t1 t2 d1 t1 t2 d1 t1 d1 d1 t2 tk1 tk1

Usulleri uzunluklarına/büyükliklerine göre tasnif eden Kiryazidis usul eşkallerini de yine darp sayılarını (büyük oranda) küçükten büyüğe sıralamak suretiyle vermiştir. *Tek* ve *teke* darpları için ayrı fakat birbirine çok benzeyen I ve 1 işaretlerinin (harf ve rakam) kullanılmış olması detaylı bir anlatım yapma amacı güdülürken karışıklığa sebebiyet verildiği kanaatini taşıdığımızı belirtmeliyiz. Ayrıca darpların detaylandırılmasındaki çabaya rağmen *tâhek* darbı için herhangi bir açıklama bulunmaması ve diğer kaynaklarla karşılaştırıldığında *tâhek* olması beklenen darpları *teek* (İ: t2) veya *teeek* (İ̇: t4) şeklinde bırakmış olması da bu metodun

ⁱ 12 zamanlı eşkali verilen çember “küçük (τό μικρόν)”, 24 zamanlı olanı ise “büyük (τό μέγα)” olarak kaydedilmiş.

ⁱⁱ Açıklamada: “Görüldüğü üzere ‘zencir’ beş usulden müteşekkildir, bu yüzden zencir=zincir [‘αλυσος] olarak isimlendirilir.” ibaresi yer almaktadır. Usul eşkallerinin sonunda “8+10+12+14+16=60” ifadesi verilerek beş usulün toplamı yapılmıştır.

ⁱⁱⁱ Dd1: d½ d½ veya d1 d1.

eksiklerinden biri olarak görülebilir. Yukarıdaki tabloda usul eşkallerini aktardığımız Rithmografos bu bahsi darbeyn usulünün tarifi ile tamamlamaktadır. Darbeynin iki darp anlamına geldiğini; darbın kelime anlamının ritmin zamanı anlamına geldiğini ve dolayısıyla darbeynin iki usul anlamında kullanıldığını; şarkı, beste ve sair formlarda kullanıldığını açıkladığı bölümde darbeyn usulleri: “Remel ile berefşan $28+16=44$; devrikebir ile berefşan $24+16=40$; remel ile muhammes $28+16=44$, frengifer ile berefşan $14+16=30$; nim sakil ile berefşan $24+16=40$ ” şeklinde tanımlamakta ve darbeyn mucidinin Dimitri Kantemir olduğunu belirtmektedir (Kiriaziadou, 1909, s. 34).

3.7. Muhtelif Kaynaklarda Usuller

Bölüm 4.4.1-6’da incelediğimiz eserlerin haricinde kalan ve usullerle ilgili bilgiler veren başka kaynaklar da mevcut olsa da bunlar usulleri incelememiz için yeterli veri sağlamadığından bu “muhtelif kaynaklarda usuller” başlığı altında bu kaynaklara ve ihtiva ettiği usullere değinmeyi uygun gördük.

İçerdiği Rumca bir kâr-ı nâtık ve bilhassa makam tarifleri ile Bizans notasının Osmanlı/Türk müziği nazariyatı ile ilgili kaynakları arasında çok önemli bir yer tutan Ermineia (Protopsaltu, 1843) usullere de yer vermektedir (Bkz. Şekil 4.1). Ermineia’yı bu çalışmaya dahil etmememizin sebebi tarifi verilen usullerin zamanlarının ve darp uzunluklarının verilmemiş olmasıdır. Usullerin, sadece darp lafızlarının ve bunların uzatılacağı oranda sesli harflerin tekrarlanarak yazılmış olması (*düüm, teek* gibi) elbette usul analizi ve karşılaştırma yapmak için bizlere yeterli miktarda veri sunmamaktadır. Usullerin eşkalini takiben şimdiye kadar incelediğimiz Bizans notası kaynaklarında olduğu gibi *düm* ve *tek*’in hangi elle hangi dize vurulacağı, bunların yazımının nasıl yapılacağı (0: *düm*; 1: *tek* vd.) ile ilgili bir sayfalık bir açıklama da mevcuttur. Bu açıklamalara rağmen usul yazımlarında yazarın bu metodu neden kullanmamış olduğu kitabın büyük oranda nakil özelliği taşımasıyla izah edilebilir kanaatini taşıyoruz.

19. Yüzyılın ilk çeyreğiyle başlattığımız kaynak aralığına bu noktada bir istisna yapmak durumunda kalıyoruz zira Ermineia Kyrillos Marmarinos’un 1749 tarihli el yazması risalesini (neredeyse tamamen) kopya etmiş ve Yeni Metod’a uyarlamıştır (Behar, 2017). Bu nedenle makam tarifleri birbirinin aynı olan bu iki kaynağın usullerini önceki bölümde incelemedik.

Δουρέκ	ντούουμ, τέεκ, τέκ, ντούμ, τέκ.
Δέβρι ρεβάν.	ντούουμ, ντούουμ, τέκ, ντούουμ, τέκ, τέκ.
Φαφτί.	ντούουμ, ντούουμ, τέκ, ντούουμ, τέκ, τεκέ, τεκέ
Νίμ δέβρι.	ντούουμ, ντούμ, τέκ, ντούμ, τέκ, τεκέ, τεκέ.
Τζεμπέρ.	ντούμ, τεκέ, ντούμ, ντούουμ, τέκ, τεκέ, τεκέ.
Μπερευσάν.	ντούουμ, τέκ, ντούμ, τέκ, ντούουμ, ντούμ, τέκ, ντούμ, ντούμ, τέκ, τεκέ, τεκέ.
Νιμσακλήλ.	ντούμ, τεκέ, ντούμ, τεκέ, τεκέ ντούμ, τεκέ, ντούμ, τέ εκ, τεκέ, τεκέ.
΄Ρεμέλ.	ντούουμ, τεκέ, ντούμ, τεκέ, τεκέ, ντούμ, τεκέ, ντούμ, τέκ, τέκ, ντούμ, τέκ, τέκ, ντούμ, τέκ, τεκέ, τεκέ.
Δέβρι κιμπίρ.	ντούμ, ντούμ, τέκ, ντούμ, τέεκ, τέεκ, ντούμ, τέκ, τεκέ, τεκέ.
Σακλήλ.	ντούμ, τεκέ, ντούμ, τεκέ, τεκέ, ντούμ, τεκέ, ντούμ, τέκ, τέεκ, ντούουμ, ντούμ, τέκ, ντούμ, τέεκ, τέεκ, ντούμ, τεκέ, ντούμ, ντούμ, τέκ, τεκέ, ντούμ, τέκ, τεκέ, ντούουμ, τέκ, τεκέ, τεκέ.
Χαφίφ.	ντούουμ, τέκ, τέκ, ντούμ, τέκ, τέκ, ντούουμ, τεκέ, ντούμ, τέκ, τέκ, ντούμ, τεκέ,, ντούμ, ντούμ, τέκ,

Şekil 3.2: Ermineia'da Usuller
Kaynak: Konstantinos Protopsaltis, "Ermineia tis Eklisiastikis Musikis", 1843, s. 43.

4. BİZANS MÜZİĞİNDE ZAMANIN TAKSİMİ VE USULE ETKİLERİ

On dokuzuncu yüzyıl Bizans müziği kaynaklarında usullerin nasıl tarif edildiğini ve gösterildiğini gösterdikten sonra, çalışmamızın konusunu teşkil eden usullerdeki değişimin izlenmesi için Bizans nazariyatında zamanın nasıl kullanıldığını ve nasıl taksim edildiğini ele almak gerekmektedir. Bu bölümde, Bizans müziği nazariyatı bahsinde verilen açıklamalar, Bizans notasında zaman taksiminin bel kemiğini oluşturan *gorgon* işareti üzerinde yoğunlaştırılacaktır. *Gorgon* işaretinin mahiyetini, kullanımını ve bu çalışmanın ortaya çıkmasına neden olan çelişkili izah ve kullanımları birincil kaynaklar üzerinden ele alınacaktır. Zaman taksiminin usullere yansması semai ve sofyan usulleri ve bu usullerle tespit edilmiş eserler özelinde incelenerek, zaman taksiminin usul değişimine nasıl etki etmiş olabileceği ilgili tespit ve iddialar sunulacaktır.

4.1. Bizans Notasında Zaman ve *Gorgon* Sorunsalı

Nazariyat bahsinde kısaca değindiğimiz *gorgon* işareti, nota tartımlarının gösterimi bağlamında Osmanlı/Türk müziğinde kullanılmış birçok nota sisteminden oldukça farklı olmasıyla dikkat çekmektedir. *Gorgon* ve türevlerinin notalarda/neumalarda zaman tartımı açısından yaptığı etkiye geçmeden önce onu diğerlerinden ayıran bu farklı yapıya değinmek gerekmektedir. Gerek Batı porte notası, gerek Kantemiroğlu notası, gerekse Hamparsum notasında zaman tartımları notanın üstüne konulan müstakil işaretlerle net olarak görülebilmektedir. Batı notasını ele alacak olursak, bir notanın 8'lik veya 4'lük olduğu nota sapına bakılarak anlaşılabilmektedir. Bizans notasında ise bu tartımlar birim zamana (birim zamandaki bir vuruşa) kaç adet nota sığdırılacağı üzerinden tanımlanmaktadır. Örneğin *gorgon* işareti birim zamana iki nota sığdırmayı gerektirirken *digorgon* üç, *trigorgon* ise dört nota sığdırmaktadır (bu liste *tetrorgon*, *pentagorgon* şeklinde uzatılabilir). Birim zaman içerisinde icra edilmesi gereken notaların sürelerinin birbirine eşit olmaması durumunda daha uzun süre verilecek olan nota için *gorgon* veya türevlerinin ilgili yerlerine *apli* adı verilen nokta işaretleri konarak o notanın görece daha uzun olacağı belirtilirⁱ. Yine *gorgon* üzerinden örnek verilecek olursak, üzerine konulduğu ve onun bir öncesindeki notalar olmak üzere iki notanın bir birim zaman içerisinde icra edileceğini gösteren bu işaret, soldaki notanın daha uzun olması gerekirse sol tarafına, sağdaki notanın daha uzun olması gerekirse sağ tarafına bir nokta (*apli*) konmak suretiyle istenen notanın daha uzun icra edilmesi sağlanır. Böyle bir durumda birim zaman iki nota arasında “ $\frac{1}{2}+\frac{1}{2}$ ” şeklinde eşit olarak değil 2'den daha büyük bir oranda bölünür. İşbu

ⁱ Tek nokta olarak gösterilen *aplinin* yanı sıra çift noktalı *dipli* de zaman zaman kullanılmıştır.

denkleme *aplinin* girmesi sonrası bölen hanesine yazılacak sayının ne olduğu ise Bizans notası nazariyatında muğlak kalmış noktalardan biri olarak varlığını sürdürmektedir. Bu muğlaklık *gorgonun* türevi olan *digorgonda* da göze çarpmaktadır. Bu noktadan sonra *apli* eklenmiş *gorgon* ve türevleri için “noktalı” ifadesini kullanacağımızı belirtmekte yarar görüyoruz.

Görece yeni diyebileceğimiz Bizans notası nazariyat kaynaklarının çoğunluğunun noktalı *gorgonun* tartımını (noktanın konumuna göre) “ $1/3+2/3$ ” veya “ $2/3+1/3$ ” olarak; birim zaman içine üç nota sığdırılacağını vaz’ eden *digorgonu* ise her bir notaya eşit kıymet vererek “ $1/3+1/3+1/3$ ” düzeninde (üçlemeler) tarif ettiği görülmektedir (Savas, 1965; Psilacos, 2010). Bu tarifleri takiple yapılan Bizans notası ile yazılmış Osmanlı/Türk müziği eserlerinin çevirilerinin, eserlerin gelenek vasıtasıyla günümüze gelmiş nüshalarından çok farklı olarak, üçlemelerle dolu olduğu görülmektedir (bkz. EK-2). Şifahi yolla tevarüs eden bir müzikte melodik farklılıkların görülmesinin doğal olduğu aşıkarsa da zaman tartımlarında bu denli büyük bir farkın ortaya çıkması konuyu daha derinlemesine araştırma ihtiyacı doğurmaktadır. Çalışmamızda *gorgon* bahsine ayrı bir yer ayırmamızın nedeni işte bu muğlak noktaların nerelere uzanabildiğini görme/gösterme amacı olduğunu belirtmeliyiz.

Gorgon tarifleri neticesinde elde edilen notalar ile Osmanlı/Türk müziği uygulamaları ve kaynakları arasında şahit olduğumuz bu uyumsuzluk Bizans notası kaynaklarını geriye doğru tarama ihtiyacı oluşturmaktadır. Yeni metodun oluşturulduğu ve kullanıma sokulduğu on dokuzuncu yüzyılın en önemli nazariyat kaynakları olan *Eisagogi* (Madyton, *Eisagogi Eis To Theoritikon Ke Praktikon Tis Eklisiastikis Musikis*, 1821), *Mega Theoritikon* (Madyton, *Theoritikon Mega Tis Mousikis*, 1832), *Kripis* (Fokaevs, *Kripis tou theoritikou kai praktikou tis ekklesiastikis mousikis*, 1872) ve *Epitropi* (Oikoumenikou Patriarcheion, 1888) kaynaklarının *gorgon* bahislerine baktığımız zaman karşımıza çıkan tablo bu konudaki şüphelerimizi haklı çıkarır niteliktedir (bkz. Tablo 4.1).

Tablo 4.1 Kaynaklarda *gorgon* ve *digorgon* tarifleri

	<i>Eisagogi</i> (1821)	<i>Mega Theoritikon</i> (1832)	<i>Kripis</i> (1872)	<i>Epitropi</i> (1888)
				-
		-		
	-		-	

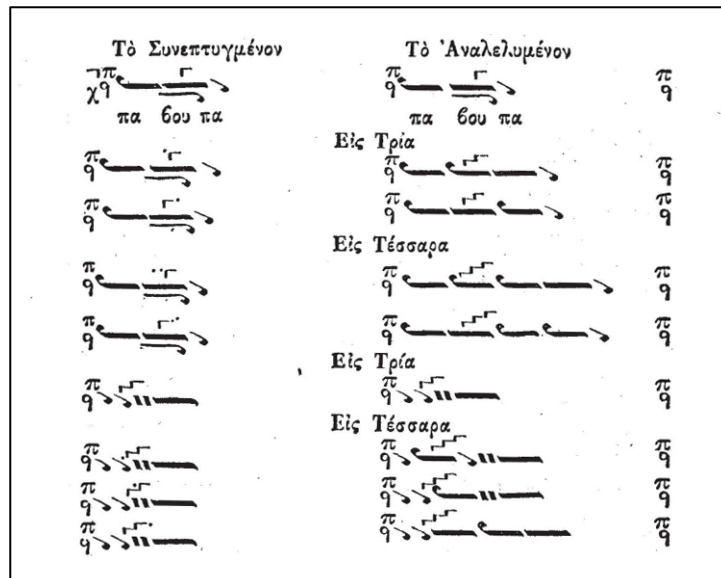
Kaynakların kronolojik olarak yerleştirildiği Tablo 4.1 dikkatle incelendiği takdirde yalın *gorgon* dışında hemen hemen tüm türevlerinin değişikliklere uğradıkları açık bir şekilde görülmektedir. Bilhassa Madytoslu Hrisanthos tarafından kaleme alınan ve yeni metodun en önemli kaynakları olan *Eisagogi* ve *Mega Theoritikon*'da bu tariflerin değişmiş olması dikkat çekicidir. Tabloya eklemeyeğimiz diğer nazariyat kaynaklarında da genel olarak *Eisagogi*'dekine benzer bir yaklaşım görülmektedir. Yüzyılın sonunda bu ve benzeri karışıklıkları gidermek maksadıyla Fener Rum Patrikhanesi bünyesinde kurulan heyet sistemle ilgili nihai bir metodoloji belirlemek maksadıyla Epitropi'yi yayınlamış ve *gorgon* kullanımı hususunda yine *Mega Theoritikon*'da belirtilen tariflerle büyük oranda paralellik arz eden bir yaklaşım sergilemiştir. Epitropi'de göze çarpan en büyük fark yalın haliyle *digorgon*un artık kullanımdan kaldırılmış olmasıdır.

Gorgon konusunda birbiriyle büyük oranda paralellik arz eden *Eisagogi* ve *Kripis*'teki tarifler incelendiğinde bu işaretin basit ve tutarlı ilerlediği söylenebilecek olan mantığını şöyle açıklamak mümkündür: Birim zamanı *gorgon* 2'ye, noktalısı 3'e; *digorgon* 3'e, noktalısı 4'e; *trigorgon* 4'e noktalısı 5'e böler. Diğer bir deyişle nokta, birim zamanın bölünmesinde

*gorgon*un paydadaki değerini 1 artırır ($1/2 \rightarrow 1/3$; $1/3 \rightarrow 1/4$ olur vs.). Noktanın bulunduğu taraftaki notaya bu bölümün büyük payı verilirken diğerine veya diğerlerine de kalan pay eşit olarak bölüştürülür (*gorgonda* iki nota olduğundan bölümden kalan pay doğrudan verilir). Buna ek olarak yine *Eisagogi* ve Kripis'te çift noktalı (*dipli*) *gorgon*un da kullanıldığı görülmektedir (Fokaevs, 1872, s. 25). Yukarıda açıkladığımız mantık burada da geçerliliğini sürdürmektedir, tek nokta zaman bölümünde paydanın değerini 1 artırırken, iki nokta 2 artırır. Dolayısıyla *gorgon* birim zamanı 2'ye bölerken yanına iki nokta alan *gorgon* birim zamanı 4'e böler ($1/2 \rightarrow 1/(2+1+1)=1/4$ olur). Noktalı taraftaki notanın zamanın büyük bölümünü alacağından hareketle, 4'e bölünen birim zamanın $3/4$ 'ü noktalı taraftaki notaya verilirken $1/4$ 'i diğer notaya verilecektir (bkz. Şekil 4.1 ve 4.2).



Şekil 4.1 *Eisagogi*'de *gorgon* tarifleri



Şekil 4.2 *Kripis*'te *gorgon* tarifleri

Eisagogi'nin devamı ve genişletilmiş niteliğinde olan ve yeni metodun esas kaynağı kabul edilen *Mega Theoritikon*'da *gorgon*lar hususunda yapılan değişikliklerde dikkat çekici olanlardan biri de şüphesiz üçlemeler için yeni bir işaret üretilmesidir. Yalın *digorgon* gibi temel bir işaretin önce üçleme olarak tanımlandığı halde sonradan tâ-te-fe (2-1-1) düzenine getirilmesi ve üçlemeler için ayrı bir işaret oluşturulmuş olması sistemde bir revizyon yapıldığı izlenimi vermektedir. Bu durum, temel işaretlerden biri olan *digorgon*un temel tartımlardan biri için kullanılmasının daha uygun görüldüğü ve aynı şekilde istisnai bir kullanım olan üçlemenin istisnai bir işaretle ifade edilmesi şeklinde de yorumlanabilir.

Bu konunun devamı olarak bir başka iddia da icra-sistem tercihi üzerinden ortaya atılabilir. Tablo 4.1'deki *gorgon* tarifleri detaylı incelendiğinde, *Eisagogi* ve Kripis'te izlenen metodun yeni bir işarete ihtiyaç kalmadan (tabloda görülmeyen çift noktalı *gorgon*un yeni ve ayrı bir işaret olarak düşünülmemesi gerekir) tüm tartımları gösterebildiği açıktır; dolayısıyla sistemin tutarlı olduğu ve bir eksiğinin olmadığı söylenebilir. *Mega Theoritikon* ile Epitropi üzerinden mesele incelendiğinde ise ilkinde soldan noktalı *digorgon*un, ikincisinde ise yalın *digorgon*un sistem dışı bırakılması pahasına üçlemeler için yeni bir işaret oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Bu iki durum dikkate alındığında, teknik anlamda bir eksiği olmayan sistemin iki kez revize edilmiş olması sistemin uygulamada aynı sonucu vermediği, diğer bir deyişle teori ile pratiğin örtüşmediği şeklinde yorumlanabilir ve bu bağlamda ilk iddiayı destekleyen bir nitelik taşımaktadır.

Her ne kadar yazıya dökülmüş olsa da Osmanlı/Türk müziği gibi icracı kontrolünde olan bir müzik olarak Bizans müziğinde de icracının notayı bir yönlendirme aracı olarak gördüğü ve ona tamamen bağlı kalmadığı bilinmektedir.ⁱ Bu döneme ait ses kayıtlarının on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkmış olması ve icracının (varsa) hangi notayı kullandığı ve buna ne kadar bağlı kaldığı gibi sorular konuyla ilgili yapılacak detaylı çalışmalar *gorgon* konusuna da ışık tutabilir. Elimizde bu döneme ait ses kayıtlarının ve bu ses kayıtlarında kullanılan notaların (icracının ezberden okumadığını varsayarak) bulunmaması bu sorunun tam bir cevabını almamıza imkan vermediği için yine yazılı kaynaklar üzerinden konuyu irdelemeye çalışmalıyız. *Gorgon* kullanımı hususunda elimizde yeterince ses kaydı olmadığından teorinin pratiğe döküldüğü en kapsamlı alan olarak nota mecmualarını incelememiz gerekmektedir. Bu nota mecmualarında da *gorgon* kullanımında hangi metodun tercih edildiğini tespit etmek zaman zaman çok güç olabilmektedir. Türevleri arasında en istisnai olan, *Mega Theoritikon* ve

ⁱ Günümüz Bizans müziği icracılarıyla yapılan mülakatlardan bu kanaate varılmıştır.

Epitropi’de üçlemeler için özel olarak tasarlanan, üzerinde 3 rakamı bulunan *digorgonun* ( ³) kullanımı bu sorunun cevabını aramakta ilk adım olabilir. Bu özel işaretin kullanım sıklığını ve bunun üzerinden kullanılan metodun ne olduğunu tespit edebilmek için yaptığımız araştırmada on dokuzuncu yüzyılda basılmış birkaç Bizans kilise müziği nota mecmuasının yanında, yirminci yüzyılın başlarında yayınlanmış olan ve Osmanlı/Türk müziği repertuarından eserler ve bir takım nazari açıklamalar içeren *Asias Lira* (Psachou K. A., 1908) ve *Rythmografos* (Kiriadidou, 1909) dışında kullanılmadığını tespit ettik. *Mega Theoritikon* ve Epitropi’de yapılan revizyonun pratikte pek kabul görmediğini anlatan bu durum karşısında, doğal olarak, *Eisagogi* ve Kripis’te verilen metodun benimsendiği düşünülebilir. Fakat çift noktalı *gorgon* kullanımının da yok denecek kadar az olması bize daha sistematik olan bu yaklaşımın da kabul görmemiş olabileceği ile ilgili deliller sunmaktadır. Zira Osmanlı/Türk müziği ve Bizans kilise müziğinin erken dönem icraları ve Osmanlı/Türk müziğinin başka sistemler ile notaya alınmış örnekleri incelendiğinde üçlemelerin çok da sık olmadığı görülmektedir.

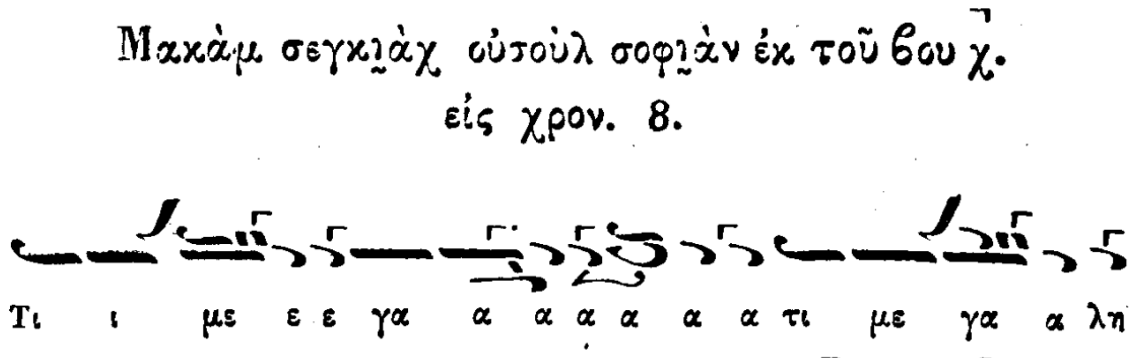
Bu bahsi *gorgonun* biraz dışına çıkarak müzik icrası üzerinden incelediğimizde icracıların tâ-te-fe tabir ettiğimiz 2-1-1 düzeninde yazılmış notaları kimi zaman üçleme düzeninde icra ettiğini görmek mümkündür (bkz. Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin, Nurettin Çelik vd.). Hatta bu icracıların kimi zaman daha ileri giderek birim zaman içerisinde icra edilen üç notanın 2-1-1 dışında 1-2-1, 1-1-2 tartımlarıyla (notada öyle yazmamasına rağmen) icra edildiğine de rastlanmaktadır. Benzer durum günümüz Bizans müziği icracılarında da biraz daha farklı bir şekilde izlenebilmektedir. Bu icracılar noktalı *gorgon* ve *digorgon*ları icra ederken üçleme ile 2-1-1 tartımı arasında bir tavır sergilemektedirler (bkz. Nafpliotis, Panagiotis Neochoritis vd). Diğer bir deyişle bu icracılar (yalın *digorgon* veya soldan noktalı *gorgon* özelinde) ilk notaya ağırlık vererek üç notayı bir birim zamanda icra etmektedirler. Bu durumun bize *gorgon*ların kullanımındaki ihtilaflı açıklamaların anlaşılması anlamında önemli bir ipucu sağladığı söylenebilir. İracıların inisiyatiflerini kullanarak bu üçlü nota gruplarını farklı tartımlarla icra ettikleri düşünüldüğünde nota yazımında gereken hassasiyetin gösterilmemiş olduğu da düşünülebilir. Nota sisteminin her detayı gösterebilecek kudrette olması karşısında icra edilen müziğin bu denli detaylı yazılmaya ihtiyaç duymaması bu durumun sebepleri arasında zikredilebilir. Nitekim birbirinden nakil ile aynı eseri kaynaklarda, bilhassa *digorgon*ları, aynı nağmelerin kimi zaman noktalı kimi zaman noktasız kullanılmış olması bu savı destekler niteliktedir.

Gorgon bahsini detaylı ele almaya çalışmamızın nedeni Bizans notasının geçirdiği değişimleri izlemenin ötesinde bu değişimlerin neden kaynaklanmış ve dolayısıyla ne gibi sonuçlar doğurmuş olabileceğini izleme amacı gütmektedir. Birim zamana sığdırılan notaların adedi ve tartımları eserin icrasında takip edilen gidere (icra edildiği sürat) göre ne gibi değişikliklere yol açabilir sorusuna aranacak cevaplar usullerin geçirdiği değişimi izlemek adına da bize önemli bilgiler sağlamaktadır.

4.2. Sofyan

Bizans nota mecmualarında yer alan Osmanlı/Türk müziği eserlerinin büyük çoğunluğunun künyesinde, usullerin sofyan veya semai olduğu görülmektedir (Bardakçı, 1993). Bu durumla paralellik arz edercesine, bahsi geçen kaynaklardaki notalarla bu eserlerin bugün dolaşımda olan notaları karşılaştırıldığında ortaya çıkan tablo, usullerdeki uyumsuzluğun Bizans nota mecmualarında sofyan veya semai olarak kaydedilen eserlerde yoğunlaştığını göstermektedir. Sofyan usulü ile kaydedilen eserlerin dolaşımda olan notalarına baktığımızda karşımıza çıkan usuller: ağır aksak semai, ağır aksak, ağır düyek, ağır evfer, aksak semai, aksak, curcuna, çifte düyek, düyek, semai, sengin semai, türk aksağı.

Usullerin zaman sayısı bakımından ve darpları aynı olsa dahi icra edildikleri tempo, tavır ve sair farklılıklardan dolayı müşahhas olduklarını akılda tutmak kaydıyla, Osmanlı/Türk müziği geleneğinde birbirleri yerine kullanıldıklarına rastlanmaktadır. Bir eserin notasının farklı nüshalarında nim sofyan, sofyan, düyek veya ağır düyek olarak yazılmış olduğu, veya aksak, evfer, orta aksak, ağır aksak usullerinin aynı eserin usulünü tespit ederken kullanılmış olması da bu duruma bir başka örnek olarak verilebilir.



Şekil 4.3 *Pandora I* de sofyan usulünde ve 8 zamanlı olduğu belirtilen bir eser, s. 43.

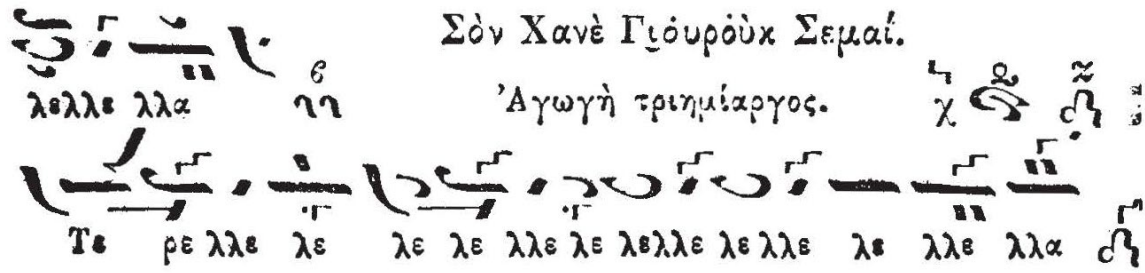
Çalışmamızın önemli bir bölümünü teşkil eden *Pandora II*'nin Türkçe güfteli eserler içerdiğinden girişte bahsetmiştik. Rumca güfteli eserler ihtiva eden *Pandora I*'de de eserlerin büyük çoğunluğunun künyesinde makam ve usul bilgisinin yanı sıra *Pandora II*'den farklı olarak bu usullerin kaç zamanlı olduğu da belirtilmiştir (bkz. Şekil 4.3). *Mousikon Apantisma*'nın da Rumca eserler içeren ilk bölümünde benzer uygulamanın yapılmış olması Osmanlı müziği usullerini bilmeyen olan Rum okuyuculara ek bilgi vermek amacı güdüldüğünü düşündürmektedir. Sofyan usulünün zaman miktarıyla ilgili de önemli ipuçları sağlayan bu künyelerde sofyan usullü eserlerin 4, 6, 8, 9 gibi zamanlarla ifade edildiğini; ayrıca çifte sofyan, yürük sofyan gibi 9 zamanlı eserlerin bulunduğunu belirtmekte fayda görüyoruz.

Sofyan usulünün Türkçe kaynaklardaki tariflerine bakıldığı takdirde 2, 4, 5, 8 ve 9 zamanlı tariflerine rastlamak mümkündür (Aydın, 2019). Bu meyanda, yukarıda dolaşımda olan notalardaki karşılıklarını verdiğimiz Bizans nota mecmualarındaki sofyan usullü eserlerin ağır düyek, çifte düyek, düyek gibi usullerle tespit edilmiş olması normal karşılanabilir. Benzer şekilde sofyan usulünün dokuz zamanlı tarifleri de bu eserlerin ağır evfer, evfer, aksak, ağır aksak gibi dokuz zamanlı usullerle tespit edilmiş olmasını açıklayan bir durum olarak görülebilir. Hakeza, Ahmet Avni Konuk'un Hânende Mecmuası'nda sofyan usulü için verdiği iki tariftten biri dört diğerinin de beş zamanlı olması, istisnai bir durum da olsa türk aksağı olarak karşımıza çıkan sofyanları açıklayabilir (Konuk, H. 1317). Lakin yukarıda sofyan karşılık gelen usuller arasında zikrettiğimiz ağır aksak semai, aksak semai, semai, sengin semai ve curcuna gibi usullerin sofyan tarifleri ile doğrudan bir bağlantısının kurulamamış olması bu konuyu daha etraflıca ele almayı zorunlu kılmaktadır. Burada iki soru öne çıkmaktadır: bunlar yazım veya basım hatası mıdır yoksa farklı bir nedenden dolayı mı böyle yazılmışlardır?

Sofyan olarak kaydedilmiş eserlerin semai ailesinden usullerle, münferit denilemeyecek denli sıkça karşımıza çıkması ilk soruyu tamamen ortadan kaldırmasa da bize ikinci sorunun daha doğru bir hedef olduğunu göstermektedir. Sofyan ile yürük semai ilişkisine geçmeden evvel Muallim İsmail Hakkı beyin şu tarifini hatırlamakta yarar görüyoruz "SOFYAN: Ekseri vezinlerin kendisine mahsus sofyanı olup Düm, Tek, Kâ ile olduğu gibi kıymeti dahi ona göre taksim olunup icra edilir. SOFYAN namile kendi başına bir usul yoktur." (Kaygusuz, 2006). Yukarıda zikredilen, Ahmed Avni Konuk'un sofyan usulü tarifi ile Muallim İsmail Hakkı beyin bu tarifinin birbirini tamamladığı iddia edilebilir.

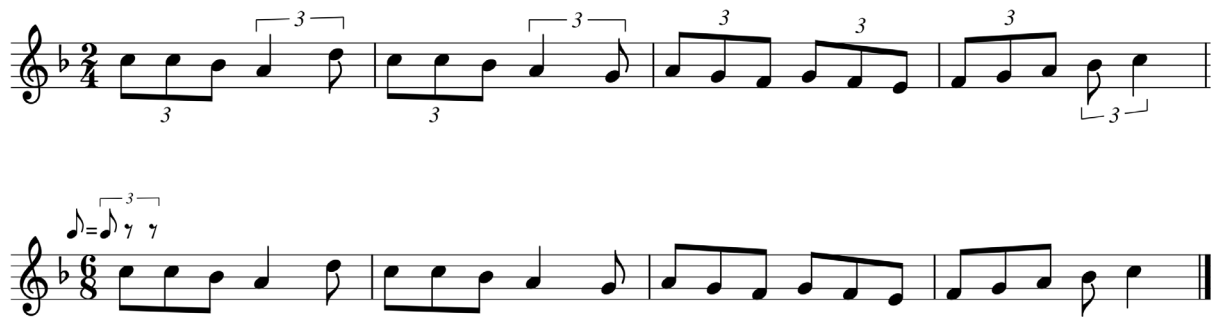
4.2.1. Sofyan – Yürük Semai

Bizans nota mecmualarında usulü sofyan olarak belirtilen lakin günümüzde dolaşımda olan notalarda yürük semai usulünde karşımıza çıkan bazı eserlerin künyeleri Tablo 4.2’de görülmektedir. Bu eserlerin ortak yanı, Bizans notası nazariyatı bölümünde izah ettiğimiz gider işaretlerinden *trimiargos* “λ” kullanımında gösterdikleri birlikteliktir. Bu işaretin gider işareti olmanın yanı sıra bir metrik modülasyon görevi de gördüğü, Bizans nota mecmualarının bazı yürük semai’leri yazarken bu işareti kullanma şeklinden anlaşılmaktadır.



Şekil 4.4 Acemaşiran saz semaisinin son hanesi *Mousikon Apanthisma* s. 280

Günümüzde 3 veya 6 zamanlı olarak yazılan semai ve türevlerinin Bizans nota mecmualarında (yazım kolaylığı ve sair maksatlarla) kimi zaman *trimiargos* kullanılarak üçlemeler halinde yazıldığı görülmektedir (bkz. Şekil 4.3). Düz bir çeviri yapıldığı takdirde yürük semainin bir ölçüsü iki adet üçleme ile yazılırken, metrik modülasyon yapıldığı takdirde bu melodi 6 zamanlı ölçülerle tespit edilebilmektedir (bkz. Şekil 4.4).



Şekil 4.5 Tanburi Emin Ağa'nın Acemaşiran saz semaisinin son hanesinden bir bölümün düz ve metrik modülasyon ile transnotasyonu, *Mousikon Apanthisma* s. 280.

Benzer bir durum usulü sofyan olarak belirtilen fakat günümüzde yürük semai olarak icra edilen eserler için de geçerlidir. Tablo 4.2’te *Pandora* ve *Mousikon Apanthisma*’dan birkaç

örneğine yer verdiğimiz eserler bu duruma örnek teşkil etmektedir. (İlgili eserlerin *Pandora*'daki örneklerinin transnotasyonları için bkz. EK-2.)



Tablo 4.2 Metrik modülasyon kullanılan bazı eserler

<i>Pandora</i> s. 91	ΣΑΡΚΙ ΜΑΚΑΜ ΧΙΤΖΑΖ ΟΥΣΟΥΓΑ ΣΟΦΙΑΝ Ἦχος λω Πα. χ + Ε εί ·που ·δι ιλ νε βε ·δα α ελ μου σα α αμ
<i>Pandora</i> s. 163	ΣΑΡΚΙ ΜΑΚΑΜ ΟΥΣΕΙΝΙ ΑΣΙΡΑΝ ΟΥΣΟΥΓΑ ΣΟΦΙΑΝ Ἐκ τοῦ κάτω Κε. ρω χ χ + Σευ ·δι τζεγμ α σι ·κι νε ι α γλε ·διφ α
<i>Mousikon Apanthisma</i> s. 69	ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ. 69 ΣΑΡΚΗ ΜΑΚΑΜ ΧΙΔΖΑΖΚΙΑΡ. Ούσουλ Σοφιάν. Νη. χ Κ εουλ γεού ζού νού ου σε ει ριδούπι δζα νι λε σε εθ
<i>Mousikon Apanthisma</i> s. 272	ΣΑΡΚΗ ΜΑΚΑΜ ΠΕΣΤΕΝΙΚΙΑΡ. Ούσουλι Σοφιάν. χ Ζω. II Δ ευ σε νι σεθ διμ σε θε λι ι καϊ να δημη εζος

Şekil 4.5'te Rifat Beyin *Mousikon Apantisma*'da yer alan “Çeşm-i âhu bir güzel” mısrasıyla başlayan hicazkâr makamındaki eserinin üçlemelerle yapılmış transkripsiyonu görülmektedir. Bu hâliyle 4 zamanlı bir sofyan usulünde tespit edilmiş görünen esere orijinal notasında bulunan *trimiargon* gereği metrik modülasyon uygulandığı takdirde eserin şekil 4.6'da görüldüğü gibi 12/8'lik bir “sofyan”a dönüşmektedir. Şekil 4.6'daki hâliyle eser artık sofyan hissiyatından uzaklaşarak semai türevi bir hâl almaktadır. Nitekim şekil 4.7'de görülen ve günümüzde dolaşımda olan notada mezkur eser semai olarak tespit edilmiştir ve ayrıca melodik bakımdan şekil 4.6 ile büyük oranda benzerlik arz etmektedir.

Şarkı tou Rifat Bey
Makam Hicazkâr, Usul Sofyan

Mousikon Apantisma 66-67 Nη. $\frac{1}{\sigma}$

Çeş-miâ - hu bir gü - zel Çeş-miâ - hu bir gü - zel

Sim ü ten - sin in - ce bel in - ce bel

Şekil 4.6 Rifat Beyin Hicazkâr şarkısının üçleme ile transnotasyonu

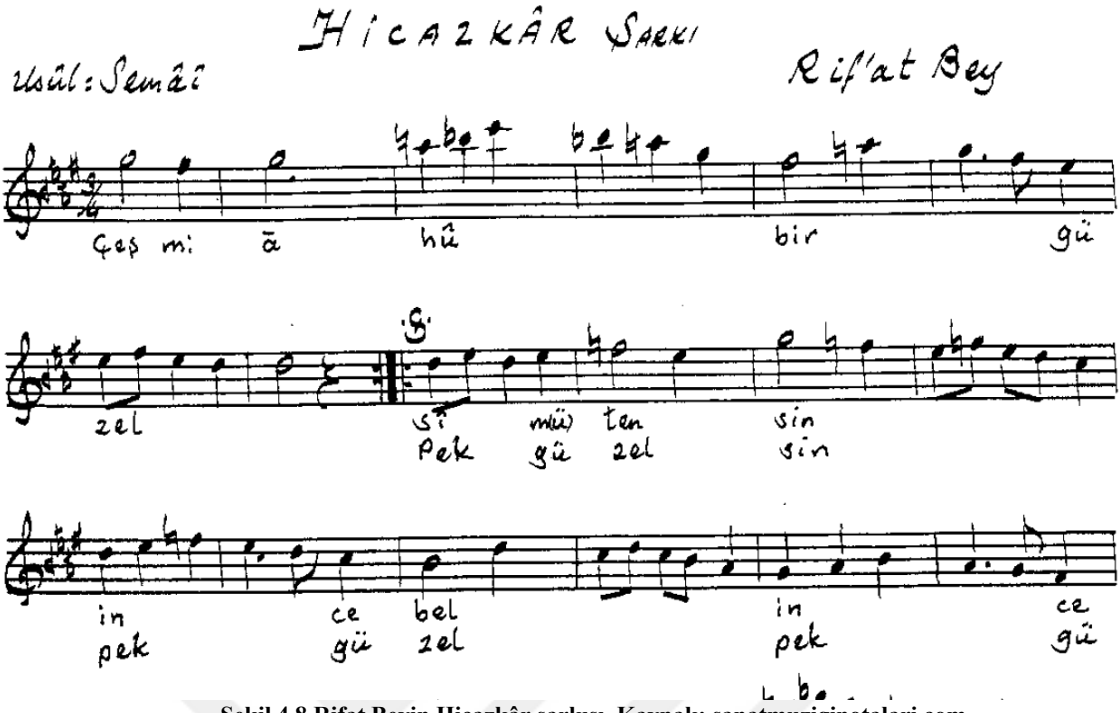
Şarkı tou Rifat Bey
Makam Hicazkâr, Usul Sofyan

Mousikon Apantisma 66-67 Nη. $\frac{1}{\sigma}$

Çeş-miâ - hu bir gü - zel Çeş-miâ - hu bir gü - zel

Sim ü ten - sin in - ce bel in - ce bel

Şekil 4.7 Rifat Beyin Hicazkâr şarkısının metrik modülasyon ile transnotasyonu



Şekil 4.8 Rifat Beyin Hicazkâr şarkısı, Kaynak: sanatmuziginotalari.com

Günümüz perküsyon sanatçılarının usulü yürük semai olan bazı eserleri enstrümanlarının veya icra temposunun imkanlarına göre kimi zaman nim sofyan icra ediyor olmaları, sofyan ile semai arasında bu tarz bir geçişliliğin varlığının yaşayan örneklerinden sayılabilir.

Osmanlı/Türk müziği repertuarında dikkat çeken bir başka konu yürük semai ve curcuna versiyonları bulunan eserlerin varlığıdır (Örn. Nihavend şarkı “Vücut ikliminin sultanı sensin”, uşşak şarkı “Aşkın ile bülbül gibi artmaktadır âhım” vd.). Bu eserlerin her iki usulde de yaşıyor ve icra ediliyor olması bu iki usul arasında bir dönüşüm ve hatta geçişliliğe işaret etmektedir (Ekinci, 2018). Bu durum Bizans nota mecmualarında sofyan olarak belirtilen bazı eserlerin günümüze nasıl curcuna olarak geldiği sorusuna da cevap niteliği taşımaktadır. Nitekim şekil 4.5-7’de notaları verilen eserin ve Tablo 4.2’te zikredilen bazı eserlerin de yürük semainin yanı sıra curcuna olarak tespit edilmiş notalarının bulunması bir eserin nasıl hem sofyan hem curcuna olabileceğini açıklaması bakımından önemli ipuçları taşımaktadır. Bir adım daha ileriye götürecek olursak, curcuna bazı eserlerin de gelenekte karşımıza aksak semai olarak çıkması sofyanın aksak semai oluşundaki seyri izleyebiliriz.

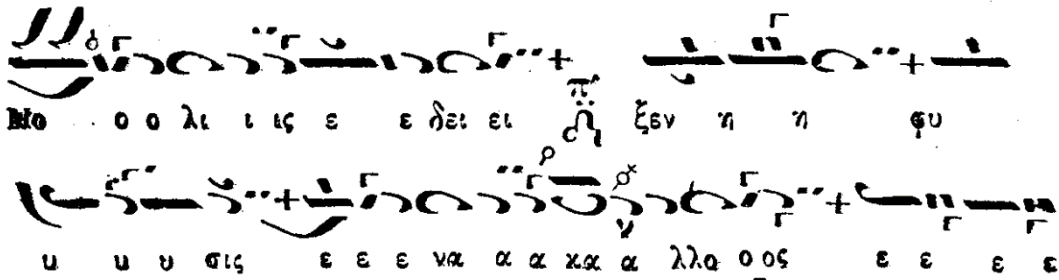
bilgiler aynen aktarıldıktan sonra yazar yürük sofyanın kaç zamanlı olduğuyla ilgili bilgiye ulaşamadığını, uygulamanın tarifinin de yetersiz olduğunu belirtmektedir (Drovianitou, 1851).

Yürük sofyan usulünün zamanı ile ilgili en net (ve muhtemelen tek) bilgiye *Pandora I*'deki bir eserde ulaşılabilir (bkz. Şekil 4.9). Ferahnak makamında ve yürük sofyan usulünde olan Rumca güfteli bu eserin kaç zamanlı olduğuyla ilgili “4 ve yarım” yani dört buçuk (4,5) açıklaması yapılmıştır. Bu noktada metodoloji bölümünde belirttiğimiz gider işaretlerinin çevirisinin hangi merteye ile yapılacağı bilgisinden itibaren, 4'lük mertebeye çevireceğimiz bu eserin 4,5/4 yani 9/8 olduğunu belirtmekte yarar görüyoruz. Bir başka deyişle, 4 zamanlı sofyan usulünün yarım zaman aksatılarak 4,5 yani 9 zamanlı şekilde yazıldığı anlaşılıyor. Bu yazım tarzından hareketle 4 zamanlı sofyan usulünün aksatılarak “yürük”leştirildiği ve 9 zamanlı bir hal aldığı iddia etmek bir hayli güç olsa da böyle bir ihtimali göz ardı etmemek gerektiğini söylemeliyiz.

78

ΒΙΣ ΑΡΧΟΝΤΙΣΑΝ ΝΕΑΝ Η ΕΙΣ ΚΟΡΑΣΙΟΝ.

Μακάμ φεραχνάκ, οὐσοῦλ γιουρούκ σοφῶν ἐκ τοῦ ζω ̣.
εἰς χρόν. 4 καὶ ἡμισυ.



Şekil 4.10 *Pandora I*'de Ferahnak makamında ve yürük sofyan usulünde 4,5 zamanlı bir eser, s. 78

Pandora I'de yukarıda bahsettiğimiz yazım uygulaması sofyan ve çifte sofyan adlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Yine 4,5 zaman olduğu açıklanan bu eserlerde şekil 4.9'daki yazım şekli uygulanmıştır. *Pandora I*'de sofyan usulünde ve 9 zamanlı olduğu belirtilen başka eserlerin de varlığı Fokaevs'un bu uygulamasının Bizans notası yazımında ihtiyaca göre başvurulabilecek pratik bir yöntem arayışı olduğu söylenebilir.

Şimdiye kadar yaptığımız izahat her ne kadar bu yazım uygulamasının 9 zamanlı eserleri hedeflediğini ortaya koysa da bunun uygulamasının nasıl olduğuyla ilgili, daha önce de belirttiğimiz üzere, yeterince bilgi vermemektedir. *Mousikon Apanthisma*'nın önsözünde bu uygulama dair bir başka açıklamanın verilmiş olması konuyu biraz daha aydınlatmaktadır (bkz. Şekil 4.10):

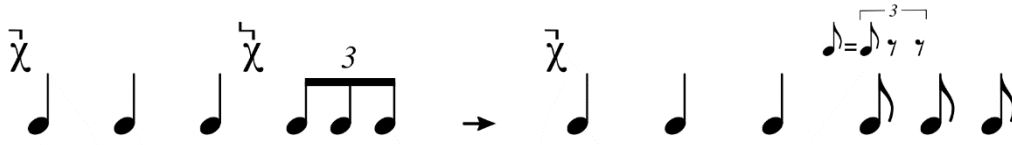
“Çifte sofyan usuli sağ elile darbıla (yane teki tek vurarak) okunmaya suhulet olmak için, merhum muallim Theodoros Fokaevs, mahsusa bu $\bar{\chi}$.+ dört buçuk darptan ibaret usuli ihdas itmiştir, ve bunun eşkâli bu gibidir $\bar{\chi}$ bir (1) iki (1) üç (1) $\bar{\chi}$ dört (1 ½) deyüp dördüncü bir buçuk darp olduğu için her dörtde yarım darp eli ağır almağa lâzım gelir ve bu vecihle el defatile [defaatle] alışıldıkda bu usuldeki olan şarkıların okunması çifte sofyan usuli misillu icra olunacaktır.” (Keïveli, *Mousikon Apanthisma* (Medzmuaï Makamat) diaforon asmaton, 1872; Keïveli, *Mousikon Apanthisma i Medzmuaï Makamat*, 1856).

Τζιφτέ Σοφιάν ούσουλι σάγ ελιλε δάρπηλα (γιανε τέκι τέκ βου-
ραράκ) όκουνμαγιά σουχουλέτ όλμακ ιτζούν, Μερχούμ Μουαλλιμ
Θεόδωρος Π. Π. Φωκαεύς, μάχσουτα πού $\bar{\chi}$.+ δό'ρτ πούτζόκ
δάρπδάν ιπαρέτ ούσουλι ιχέας ιτμίσδιρ, βέ πουνούν έόχιαλή πού
κιπίδιρ $\bar{\chi}$ πέρ ικί ούτζ $\bar{\chi}$ δό'ορτ δεγιούπ δόρδουνδζού πέρ πού-
1 1 1 1 ½
τζούκ δάρπ όλδουγού ιτζίν χέρ δόρτδέ γιαρήμ δάρπ έλι άγήρ άλ-
μαγιά λιαζήμ κελίρ· βέ πού βεδζίχλε έλ δεφατίλε άλησηλδηκδά,
πού ούσουλδεκί όλάν Σαρκηλαρήν όκουνμασή Τζιφδέ Σοφιάν ού-
σουλι μισιλλού ιδζρά όλουναδζάκδηρ.

Şekil 4.11 *Mousikon Apanthisma*'da çifte sofyan ve bu usuldeki eserlerin yazımında uygulanacak metodun tarifi

Mousikon Apanthisma'da verilen bu tarifte gider işaretlerinden *trimiargosun* ($\bar{\chi}$) metrik modülasyon amaçlı kullanıldığı ile ilgili bir başka delil elde edilmektedir. İnşbu tarifi nota üzerinde anlatmak gerekirse şekil 4.11'de 4/4 olarak görünen lakin son dörtlükteki üçlemenin

trimiargos dolayısıyla metrik modülasyon ile üç adet sekizliğe dönüşerek 9/8 (4,5/4) elde edildiği görülebilir.



Şekil 4.12 Metrik modülasyon ile çifte sofyan tarifi

Bu yazım metoduyla ilgili bir başka bilgiye de *Rithmografos*'ta erişebiliriz (bkz. Şekil 4.12). *Mousikon Apantisma*'daki tarifi'nin bir başka şekilde anlatıldığı bu tarifte dört adet notanın ardından gider işareti bir notalığına iki katına çıkarılarak (iki kat hız) beşinci notanın yarım değerde olacağı, yani 4+1/2 düzeniyle 4,5 elde edileceği tarif edilmiştir. Kyriazidis bu tarifte beşinci darbın, yani dört darptan sonraki yarım darbın, es niteliğinde olduğunu belirtmektedir (Kiriazidou, 1909).



Şekil 4.13 Rythmografos'ta çifte sofyan usulünün yazımı (Kiriazidou, 1909, s. 34)

Bizans notası transnotasyon çalışmalarında 9 zamanlı olduğu halde bu tarifler göz önünde bulundurulmadan yapılan çevirilerin 4 zamanlı yapılması kaçınılmazdır. Bir uygulamanın üç farklı şekilde tarif edilmiş olması eserlerin yapısına göre farklı yazımlara açıklamalara duyulan ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Yine de bazı eserlerde bu üç tarifi'nin de yeterli gelmediğini, notayı çeviren kişinin muhtemel senaryolardan birini tercih etmek durumunda kalabileceğini belirtmekte yarar görüyoruz. Yukarıda verdiğimiz bu tariflerin bize gösterdiği bir başka önemli husus ise gider işaretlerinin kimi zaman mertebe değişimi veya metrik modülasyon amaçlı kullanılıyor olmasıdır. Son olarak Fokaevs'un geliştirdiği bu metoddaki işaretin kimi zaman çift “..+” kimi zaman ise tek “.+” noktalı kullanılmasının nedeni ile ilgili kayda değer bir nedene ulaşamadığımızı belirtmekte yarar görüyoruz. Bizans nota mecmuaları üzerinde yaptığımız çalışmalar ve çeviriler neticesinde bu iki kullanım arasında görsellik dışında teknik anlamda bir fark göremediğimizi eklemeliyiz.

4.3. Semai

Semai usulünün Osmanlı/Türk müziğinde bir formla doğrudan ilişkilendirilebilecek yegâne usul olduğu söylenebilir (Ekinci, 2018). Günümüz kaynaklarında 3 zamanlı bir usulü ifade eden semai, yürük ve sengin önadlarıyla 6, aksak ve ağır aksak önadlarıyla 10 zamanlı usulleri ifade etmektedir. Form anlamında semailer de yine ismiyle müsemma denilebilecek şekilde bu ilişkili usullerde bestelenmiş ve icra edilmişlerdir. Bizans nota mecmualarında usulü semai olarak zikredilen eserlerin günümüzde dolaşımda olan notalarındaki usullerle karşılaştırdığımız takdirde karşımıza çıkan usuller şunlardır: ağır aksak semai, ağır aksak, ağır düyek, ağır evfer, aksak semai, aksak, curcuna, çifte düyek, düyek, semai, sengin semai, yürük semai, türk aksağı. Yukarıda da zikrettiğimiz üzere, bu usullerden ağır aksak semai, aksak semai, sengin semai, yürük semai ve hatta curcuna usulleri günümüz Osmanlı/Türk müziği repertuarında da semai ile ilişkili olan usullerdir.¹ Bizans nota mecmualarında semai olduğu zikredilen fakat nota arşivlerinde aksak, evfer ve türevleri gibi 9 zamanlı usullerle tespit edilmiş eserler göz ardı edilemeyecek, yazım yanlışlığı veya münferit olamayacak denli çok karşımıza çıkmaktadır.

4.3.1. Semai – Aksak

Kaynaklarda semai usulü araştırıldığında yukarıda bahsettiklerimiz dışında münferit birkaç örnek olmasına rağmen dokuz zamanlı bir tarife rastlanmamaktadır. Bunun tespit edebildiğimiz tek istisnası İsmail Hakkı Özkan “Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri” kitabında verdiği “mürekke (bileşik) semai” olarak gösterilebilir. Nitekim Özkan bu usulle ilgili “Bu usûl Batı müziğinde kullanılan usûldür. Türk mûsikîsinde de kullanılmış, ancak Semâî ile karıştırıldığından ayrıca isim verilmemiştir. Bilimsel olarak bu şekildeki 9 zamanlı usûle **Mürekkeb (Bileşik) Semâî** adını vermek doğru olanıdır.” (Özkan, 2006) diyerek bu ismi kendisinin verdiğini belirtmektedir.

Bizans notası kaynaklarında semai usulü incelendiğinde ise karşımıza farklı bir manzara çıkmaktadır (Bizans notası kaynaklarındaki usullerin dökümü ve incelemesi için bkz. Bölüm 4.4). Bizans notasının Yeni Metodunun banisi olan Hrisanthos’un *Mega Theoritikon* kitabında verilen usul tarifleri arasında semai usulü için iki tarif bulunmaktadır. Bunların biri sade “semai” olarak belirtilerek 9 zamanlı bir usul tarif edilmiş, diğerindeyse *tahi* (hızlı, yürük)

¹ Semai usulünün aksak semai ve curcuna ile ilişkisi hakkında daha geniş bilgi için bkz. Ekinci, M. U. (2018). Not just any usul. *Theory and Practice in the Music of the Islamic World* (s. 42-72). Routledge.

semai olarak günümüzde kullanılan yürük semai usulünün tarifi verilmiştir (bkz. Tablo 4.3) (Madyton, Theoritikon Mega Tis Mousikis, 1832, s. 79).

Tablo 4.3 *Mega Theoritikon*'da semai usulü

$\Sigma\epsilon\mu\alpha\acute{\iota}, \overset{\cdot}{0}\overset{\cdot}{2}\overset{\cdot}{0}\overset{\cdot}{1}, \overset{\cdot}{0}\overset{\cdot}{\tilde{v}} \tau\acute{o} \tau\alpha\chi\acute{u}, \overset{\cdot}{0}\overset{\cdot}{1}\overset{\cdot}{1}\overset{\cdot}{0}\overset{\cdot}{1}$	
	
Semaï	Hızlı (yürük) semai

Bir nazariyat kitabından sonra semai usulü en geniş matbu Bizans nota mecmuası olan Mouskion Apanthisma'da karşımıza çıkmaktadır. Bölüm 4.4'te de izah ettiğimiz gibi, *Mousikon Apanthisma*'nın giriş bölümünde bulunan usuller bahsi büyük oranda Haşim Bey'in mecmuasından nakilse de kitabın içindeki eserlerin künyelerinde kimi zaman usul tariflerine rastlanmaktadır. Semaï usulü de mezkur usul bahsinde bilinenin aksine bir tarifile sunulmamışken notaların bazılarının künyelerinde 9 zamanlı olarak hem rakamla hem de darp eşkalleriyle verilmiştir (bkz. Tablo 4.4) ((Keïveli, Mousikon Apanthisma (Medzmuai Makamat) diaforon asmaton, 1872, s. 20).

Tablo 4.4 *Mousikon Apanthisma*'da 9 zamanlı semai ile yazılmış bir eser ve usul eşkali

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΣΑΡΚΙ ΤΟΥ ΣΑΚΙΡ ΑΓΑ. (Τονισθέν παρὰ Γεωργίου Βιολάκη). Μακάρι Ράστ. Ούσοῦλ Σηματ. Ὁ 2 ὀίι = 9 $\frac{9}{4}$ Νη. $\frac{7}{4}$


Tablo 4.4'te orijinal görseli ve usul eşkalinin günümüz usul yazım metoduyla gösterimi verilen Şakir Ağa'nın Rast şarkısının kaynak kişisi olarak Georgio Violaki belirtilmiştir. *Mousikon Apanthisma*'da birçok esere kaynaklık eden veya notaya alan Violaki'nin isminin kitabın içindeki ilgili eserlerde isminin zikredildiği görülmektedir. Violaki'nin kaynaklık ettiği veya notaya aldığı eserlerin büyük çoğunluğunun künyesinde usuller ismen zikredilmekle kalmamış, tarifleri ve zaman miktarları da verilmiştir. Bu eserler arasında da yukarıda görülen örneğin dışında yine sarıh olarak 9 zamanlı olduğu gösterilen semai usullü eserler mevcuttur. Violaki'nin kaynaklık ettiği diğer yayınlardan “eksikontaetiris...” adlı kitapta bulunan Sultan Abdülhamid Han'a ithaf edildiği belirtilen hüseyini makamında ve usulü aksak olarak belirtilen bir eserin sonundaki açıklamada “aksak semai” usulünün açıklaması ve tarifi verilmektedir (Violaki, 1900, s. 16). Bu tarifte usul eşkalinin ardından Bizans notası ritm terimleri *trohi* ve *iamb* üzerinden de izahat yapılarak usul üç parçaya incelenmiştir.

Tablo 4.5 *Panigirismoι*'de semai tarifi

εἰς τὴν Αὐτοῦ Αὐτοκρατορικὴν Μεγαλειότητα τὸν Σουλτάνον Ἀπδοῦλ Χαμίτ Χάν τὸν Β΄. Μακάμ οὖσεϊνῇ οὖσουλὶ ἀκσάκ. $\frac{9}{4}$ Κε
ΣΗΜ. Ὁ ρυθμὸς ἀκσάκ σεμαΐ συγκροτεῖται ἐξ ἐννέα μονάδων τοῦ χρόνου μακρῶν καὶ βραχέων ὡς 2 1 1 2 2 1=9 ἧ ἐκ ποδῶν τριῶν τροχαίου, ἰάμβου, καὶ αὐθις τροχαίου, ὡς — ◡ ◡ — — ◡ =9.
te ke düm düm te ke te ke düm

Tablo 4.5'te orijinal tarifi ve porte yazımı verilen usulün üç parçada incelenmiş olması Özkan'ın tarifini andırıyor olsa da darpların ve daha önemlisi usulün yapısının çok farklı olması bu ihtimali ortadan kaldırmaktadır. Violaki'nin *Mousikon Apanthisma*'da eşkalini verdiği usulle bunun çok farklı olması da bir başka şüphe doğurmaktadır. *Mousikon Apanthisma* ile Panigirismoι'deki eşkallerin porte üzerinde yazımları kıyaslandığında birbirlerinin tam zıddı olması (kuvvetli ve zayıf darpların yer değiştirmiş olması) ve açıklamanın uzun-kısa heceler üzerinden yapılmış olması usul tarifinin genel Bizans notası usul yazım tarzından ziyade uzun-kısa, kısa-uzun, uzun-kısa mantığı güdülerek yazılmış olabileceğini düşündürmektedir.ⁱ Bu minvalde usullerin tamamen olmasa da yapısal olarak benzeyeceği ihtimali göz önünde bulundurulduğunda “kendi içinde tutarlı” bir semai tarifinden söz etmek mümkün olabilir.

Henüz başka kaynaklar üzerinden destekleyemediğimiz 9 zamanlı semai usulünün on dokuzuncu yüzyılın başından yirminci yüzyılın başına kadar Bizans notası kaynaklarında hem tariflerde hem de eser künyelerinde teorik ve pratik anlamda görülüyor olması, semai olduğu

ⁱ *Teke* darbına tekabül eden 2 ve *düm* darbına tekabül eden 1 işaretlerinin uzun (2) ve kısa (1) anlamında kullanılması.

söylenen fakat günümüzde kullanılan notalarda aksak, ağır aksak, evfer ve sair 9 zamanlı usullerde karşımıza çıkan eserlerle ilgili bazı soru işaretlerini gidermekteyse de daha detaylı bir şekilde araştırılmaya muhtaçtır. Bizans müziği kaynaklarında 9 zamanlı olduğu açıkça belirtilen birçok usulün ve yine 9 zamanlı olduğu açıkça belirtilen semai usullü eserlerin varlığı bu kaynakları hazırlayan kişilerin usulleri yanlış bildiği veya bilmediği ihtimalini bir hayli düşürmektedir.



SONUÇ

Bizans notası kaynaklarında Osmanlı/Türk müziği usullerinin ve zaman kavramının dönemin diğer kaynaklarıyla karşılaştırmalı olarak incelendiği bu çalışmada, usullerin isim ve/veya eşkal bağlamında değişimi farklı cihazlarda yaşadığı gözlemlenmiştir. Bu değişimler usulün eşkalinin aynı kalıp isminin değişmesi, aynı usulün farklı eşkallerle ortaya çıkması, aynı eşkale sahip usullerin farklı adlandırılması gibi şekillerde ortaya çıkmaktadır.

Müzikte zaman ve tartım kavramlarının usullerin oluşumunda ve değişiminde önemli etkileri olduğu gözlemlenmiştir. Usulleri dil yapılarına benzetecek olursak, bazı usullerin Türkçe’de olduğu gibi sondan eklemeli oluşturulduğu gözlenirken, bazı usullerin Arapça’da gibi iskeletini koruyarak değişime uğradığını iddia edilebilir. Bazı usullerin sondan ekleme yöntemiyle değil, iç darplardaki tartımların aksatılması, uzatılması veya bölünmesi gibi çeşitli yöntemlerle değişime uğradığı görülmektedir. Tespitinin görece daha zor olduğu bu tip değişimler ancak “zaman”ın nasıl kullanıldığının incelenmesiyle açıklanabilir. Usullerin oluşumu ve tarifinde, bazı kaynaklarda takip edilen usulün en küçük cüz’ünün veya cüzlerinin (nim sofyan ve semai) katları üzerinden tanımlanmasının tüm usuller için geçerli olmadığı ortaya konmuştur.

Eserlerin çok fazla melodik değişikliğe uğramadığı halde usullerinin değişmiş olmasından, icracı kontrolünde bir musiki geleneği olan Osmanlı/Türk müziğinde eserlerin icra edildiği usullerin de icracının tercihiyle göre esnetildiği ve/veya değiştirildiği anlaşılmaktadır. Burada konu olan değişim usul eşkalinden ziyade eserin icra edildiği usulün farklılaştırılması yönündedir. Bu değişiklik iki şekilde gözlemlenmektedir; biri darplarda yapılan aksatma, esnetme, uzatma gibi yöntemlerle eserin ve dolayısıyla usulünün değiştirilmesi yönündedir. Bazı usullerin zaman içinde dönüşümünün eserlerin bu alternatif icralarının daha çok rağbet görmesi üzerinden isim kaymasına uğradığı, bazı usullerin de yine bu alternatif icralardan hareketle farklı adlarda usullerle tanımlandığı görülmektedir. Bir diğer değişiklik ise eserlerin icra edildiği giderlerin, süratin değişimiyle hissedilen darpların yer değiştirmesi üzerinden karşımıza çıkmaktadır.

Bahsi geçen değişimlerin büyük usullerden ziyade küçük usullerde daha görünür olmasından, dolaşıma daha çok giren eserlerin değişimden daha büyük pay aldığını iddia etmek mümkün görünmektedir.

Bizans müziği kaynaklarında sofyan usulüyle tespit edilmiş olan eserlerin Türkçe kaynaklarda ve icralarda yürük semai olarak karşımıza çıkmasının bir yazım veya bilgi

yanlışığından ileri gelmediği görülmüştür. Bahsi geçen farklılıkların icrada takip edilen tavır ve tartımların, tempoyla ilişkili olarak, melodik yapının değişik zaman ve usullerle tespit ve icra edilebilmesinden kaynaklandığı gözlemlenmiştir. Türkçe nazariyat kaynaklarında “bileşik sofyan” olarak tarif edilen fakat Türkçe kaynaklarda eser örneklerine az rastlanılan usulün, hızlı tempoda icra edildiği takdirde sofyan gibi dört zamanlı duyulan fakat yavaş tempoda icra edildiğinde semai ve türevleri gibi üç (ve katları) zamanlı bir yapıya dönüştüğü izlenmektedir. Bizans müziği kaynaklarıyla Türkçe kaynak ve icralar karşılaştırıldığında, eserlerin birinde sofyan iken diğerinde semai olarak tespit edilmesi bir çelişki olmanın aksine birbirini tamamlayan ve eserlere farklı açılardan yaklaşılabilmeye olanak sağlayan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nota tartımlarında izlenen yöntemlerin usullerin değişmesinde önemli rol oynadığı gözlemlenmiştir. Batı porte notasının yaygın kullanımı sonrasında nota tartımlarının ekseriyetle ikinin katları üzerinden öğretimi ve uygulamasının Osmanlı/Türk müziğinde tartım çeşitliliğinin azalmasına yol açmıştır. Bizans müziği kaynakları ve Bizans notasının tartımlar hususundaki yaklaşımları unutulmaya yüz tutan bu uygulamanın tespiti adına önemli veriler sunmaktadır.

Bizans müziği kaynaklarında semai usulüyle kaydedilen fakat gerek melodik yapı gerekse Türkçe kaynak ve icralar dikkate alındığında dokuz zamanlı olduğu görülen eserler tespit edilmiştir. Bu durum usullerin tarif ve isimlendirmesi konusunda, on dokuzuncu yüzyıl özelinde, bir fikir ve bilgi birliği olmadığı izlenimi uyandırmaktadır. Türkçe kaynaklarda rastlayamadığımız semai usulünün dokuz zamanlı tarifinin Rum müzisyen ve nazariyatçılar arasında on dokuzuncu yüzyılın başından sonuna kadar kabul görmüş ve kullanılmış olması, geleneğin tek bir resminin ve tarifinin olmadığını, farklı gruplar ve ekoller içerisinde değişik şekillerde yaşatılıp aktarılabildiğini göstermektedir.

Yapılan nota çevirileri neticesinde, eserlerin usullerinin olduğu kadar makamlarının da değiştirildiği gözlemlenmiştir. Makamların yapılarının kendi içerisinde birtakım değişikliklere maruz kaldığı gerçekliği bir yanda tutulmak kaydıyla, eserlerin yakın makamlarla tespit ve icra edildiği gözlemlenmiştir. Bazı eserlerin, dizi olarak benzediği halde karar perdeleri farklı olan muhayyer, hüseyनियाşiran gibi makamlarla; dizileri nazari tarifler itibarıyla farklı görüldüğü halde duyum olarak yakınlık arz eden şehnaz ve hicazkar gibi makamlarla tespit ve icra edilmiş olması gelenekte durağan ve sabit bir eser ve makam anlayışı olmadığını göstermektedir.

İcracı merkezli/kontrolünde bir müzik geleneği olan Osmanlı/Türk müziğinin kağıda aktarılıp dondurulmadan önce, icracının tasarrufuyla usul ve makamının değiştirilebileceği, kağıda aktarılmış bilgiler üzerinden tespit edilmiştir. Osmanlı/Türk müziğine farklı kaynaklardan ve cihazlardan yaklaşmanın bu geleneği inceleyebilmek adına ne kadar büyük önem arz ettiği bir kez daha müşahede edilmiştir. Yüzyıllar içerisinde birden fazla nota sistemiyle tespit edilmiş olmasıyla dünya müzik literatüründe özel bir yer teşkil eden Osmanlı/Türk müziğiyle ilgili yapılacak karşılaştırmalı çalışmalar, bu geleneğin geçmişteki aktarımı ile ilgili önemli ipuçları verdiği gibi geleceğe aktarımında da yol gösterici olacaktır.



KAYNAKÇA

- Aydın, M. (2019). Türk Müziği Edvarları ve Nazariyat Kitaplarında Usûl Anlayışı [Rythm concepts in edvars and theoritical music books of Turkish classical music]. Marmara University Institute of Social Sciences, İstanbul.
- Aydınlı, R. (2020). Rum Kaynaklarında Osmanlı Türk Müziği. *Z Dergisi*, 252-255.
- Bardakçı, M. (1993). *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2017). Geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisinin Tarihsel Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar. C. Behar içinde, *Musıkiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* (s. xx-yy). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bent, I. D., & Hughes, D. W. (2001). Notational Systems. I. D. Bent, D. W. Hughes, R. C. Provine, R. Rastall, A. Kilmer, D. Hiley, . . . G. Chew içinde, *Notation*. Oxford University Press. Mayıs 21, 2020 tarihinde Grove Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/documentID/omo-9781561592630-e-0000020114> adresinden alındı
- C. M., C. C., & Terzopoulos, K. (2012). *Introduction to the New Method of Byzantine Chant Notation: An English Translation of Chourmozios' revision of Chrysanthos' Eisagoge*. Saint Louis, MO: Psaltic Notes Press.
- Chourmouzios the Archivist*. (2020). wikipedia.org: https://en.wikipedia.org/wiki/Chourmouzios_the_Archivist adresinden alındı
- Chrysanthos of Madytos*. (2011). orthodoxwiki.org: https://orthodoxwiki.org/Chrysanthos_of_Madytos adresinden alındı
- Conomos, D. (2001, Ocak 20). *Chrysanthos of Madytos*. Temmuz 15, 2020 tarihinde Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005721> adresinden alındı
- Crocker, R. L. (2001, Ocak 20). *Melisma*. Mayıs 22, 2020 tarihinde Grove Music Online: <https://doi-org.ezproxyneec.flo.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18332> adresinden alındı
- Drovianitou, M. (1851). *Theoritiki Kai Praktiki Ekklesiastiki Mousiki*. İstanbul: E. Kagiol.

- Ekinci, M. U. (2018). Not just any Usul: Semai in Pre-Nineteenth-Century Performance Practice. In R. Harris, & M. Stokes (Eds.), *Theory and Practice in the Music of the Islamic World Essays in Honour of Owen Wright* (pp. 42-72). Abingdon: Routledge: SOAS Musicology Series.
- Engberg, G. (2001). *Ekphonic Notation*. Mayıs 21, 2020 tarihinde Grove Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000008680> adresinden alındı
- Erol, M. (2009). *Cultural Identifications of the Greek Orthodox Elite of Constantinople: Discourse on Music in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. İstanbul: [Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi].
- Fokaevs, T. P. (1843, 1846). *I Pandora*. İstanbul: Patriarchy.
- Fokaevs, T. P. (1872). *Kripis tou theoritikou kai praktikou tis ekklesiastikis mousikis*. Athens: Ch. N. Filadelfeos.
- Grove Music Online. (2001). *Neumatic notations*. Oxford Music Online: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxynec.flo.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000019784> adresinden alındı
- Haşım, M. (1856 (h. 1269)). *Haşım Bey Mecmuası*. Dersaadet: [İstanbul].
- Hiley, D. (2001). *Neuma*. Mayıs 22, 2020 tarihinde Grove Music Online: <https://doi-org.ezproxynec.flo.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19776> adresinden alındı
- Jundī, A. i. (1903). *Dīwān al-shā'ir al-maṭbū' al-shahīr ṣāhib al-qasā'id wa-al-maqāṭī' al-mustamlahah wa-al-quḍūd wa-al-muwashshahāt al-murqīshah allatī sārāt bi-hā al-rukbān wa-taghannā bi-hā al-qāṣī wa-al-dāni al-marḥūm al-Shaykh Amīn al-Jundī*. Harvard: https://hollis.harvard.edu/primo-explore/fulldisplay?docid=TN_cdi_hathitrust_hathifiles_aub_i13039428&context=PC&vid=HVD2&search_scope=everything&tab=everything&lang=en_US adresinden alındı
- Kalaitzidis, K. (2012). *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*. İstanbul: Orient-Institut.

- Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri [Muallim İsmail Hakkı Bey and music perfection lessons]*. İstanbul: İTÜ Association Publications.
- Keïveli, I. G. (1856). *Mousikon Apanthisma i Medzmuai Makamat*. İstanbul: Thaddaiou Tividisian.
- Keïveli, I. G. (1872). *Mousikon Apanthisma (Medzmuai Makamat) diaforon asmaton*. İstanbul: I Anatoli Evangelinou Misailidou.
- Kiriazidou, A. (1909). *O Rithmografos itoi O Hronos, To Metron Kai O Rithmos*. İstanbul: Patrikhane Matbaası.
- Konuk, A. A. (H. 1317). *Hanende: Müntehab ve Mükemmel Şarkı Mecmuası*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- Levy, K., & Troelsgård, C. (2001). *Byzantine Chant*. Mayıs 21, 2020 tarihinde Grove Music Online: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxynec.flo.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004494> adresinden alındı
- Lingas, A. (2001). *Chourmouzos the Archivist [Chourmouzos the Chartophylax; Chourmouzos (Georgiou) Chartophylax]*. Oxford Music Online: <https://doi-org.ezproxy.wesleyan.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.52231> adresinden alındı
- Lingas, A. (2001, Ocak 20). *Petros Byzantios*. Temmuz 15, 2020 tarihinde Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052229> adresinden alındı
- Lingas, A. (2016). *Gregorios the Protopsaltes [‘the Levite’]*. Oxford Music Online: <https://doi-org.ezproxy.wesleyan.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.52232> adresinden alındı
- Madyton, C. (1821). *Eisagogi Eis To Theoritikon Ke Praktikon Tis Eklisiastikis Musikis*. Paris: A. Kastrou.
- Madyton, C. (1832). *Theoritikon Mega Tis Mousikis*. Trieste: Michele Weis.

- Madytos, C. (2010). *Great Theory of Music*. (K. Romanou, Çev.) New Rochelle, New York: The Axion Estin Foundation Inc.
- Martani, S. (2003). The theory and practice of ekphonic notation: the manuscript Sinait. gr. 213. *Plainsong and Medieval Music*, 12(1), 15-42.
- Martani, S. (2011). Music and rhetoric in ekphonesis: The neume synemba. *Muzikologija*, 13-24.
- Nikolaidu, V. (1825). *Gramatiki Musikis Theoritikis kai Praktikis*. Yaş.
- Oikoumenikou Patriarcheiu. (1888). *Stoicheiodis Didaskalia tis Ekklesiastikis Mousikis Epitropis*. Istanbul: Patriarchikou Typografeiu.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken.
- Protopsaltu, K. (1843). *Ermineya tis Eksoterikis Musikis*. İstanbul: Patrikhane Matbaası.
- Prousaecos, K. (1881). *Methodiki Didaskalia*. İstanbul.
- Psachou, K. A. (1908). 'Asias Lyra' itoi syllogi diaforon melon tis Asiatikis mousikis [*Asian Lyre: Collection of various melodies of Asian musics*]. Athens: Katastimaton Spyridonos Kousoulinou.
- Psachou, K. A. (1978). *I Parasimantiki tis Vyzantinis Mousikis [The illustration of Byzantine music]*. Athens: Dionysos.
- Psilacos, B. (2010). *Byzantine Ecclesiastical Music*. Sydney.
- Rauf Yekta Bey. (1899, Kanun-ı sani 17). Rum Kiliselerinde Musiki. *İkdam Gazetesi*.
- Redhouse, J. W. (1884). *A Lexicon, English and Turkish*. İstanbul: A. H. Boyajian.
- Romanou, K. (2010). Introduction. H. Madytos içinde, *Great Theory of Music* (s. 10-25). New Rochelle, New York: The Axion Estin Foundation.
- Sanlıkol, M. A. (2020). Caz Müziği Notalarında Klasik Türk Müziğindeki Vezin Mefhumu Arayışı. *Osmanlı-Türk Musikisine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra (Neta Türk Müziği Sempozyumu Bildirileri)*. İstanbul: Karakaya, Fikret; Pekin, Ersu.
- Savas, S. I. (1965). *Byzantine Music in Theory and in Practice*. Boston: Hercules Press.

Theodore Phokaeus. (tarih yok). ec-patr.net: <http://www.ec-patr.net/en/history/theofokaeus.htm> adresinden alındı

Thibaut, J.-B. (1907). *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine*. Paris: Alphonse Picard & Fils. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3412464r> adresinden alındı

Violaki, G. (1900). *Ta Epi Toi Panigirismoi tis Eksikontaethridos tou Mousikou Stadiou kai tis Eikosipentaetiridos tis Protopsalteias en ti Megali Ekklesia*. İstanbul: Patrikhane Matbaası.

Wellesz, E. (1962). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Londra: Oxford University Press.



EK-1. *PANDORA II*'DE YER ALAN ESERLERİN KÜNYESİ



Sayfa.	Bz. Makam	Makam	Bz. Usul	Usul	Bz. Form	Form	Güfte	Bestekar	Güfte
1	Rastıcedid	Rast, Rast Maye	Çenber	Ağır çenber	Beste		Navek-i gamzen ki her dem bağırımı pür-hun eder	Dede Efendi	
5	Rast		Semai	Sofyan	Şarkı		Nâr-ı aşkın yaktı beni	İsmet Ağa	
6	Rast		Sofyan		Şarkı		Lâ-nazirsın yok bahane	Papaoğlu / Pançoğlu	
8	Rast		Sofyan		Şarkı		Bir misli yok şûh-i cihan	-	
9	Rehavi		Düyek		Şarkı		Âlem-i şevketle zâtın tâ ezelden pür-ziyâ	-	
11	Rehavi		Sofyan		Şarkı		Sarardı gül yüzün soldu / Gönül bilmem sana n'oldu	(Stavraki)	
12	Rast	Rastıcedid, Rast Maye	Yürük Semai		Nakış	YS, Nakış YS	Oynar yürek terennüm-i çeng ü çeganeden	Dede Efendi	
15	Sazkar	-	Ağır semai	Aksak semai	Şarkı		Gitti [Kendi] reng-i ruyimin soldu gül gonce femi	Yorgaki (Şivelioglu; Tangooglu)	
17	Nihavend		Sofyan	Sengin semai	Şarkı	Şarkı, Tavşan havası	Ey şeh-i mülk-i hüsn, ve'y meh-i evc-i ân	Kemani Rıza Efendi	
18	Nihavend	Neveser	Sofyan	Düyek	Şarkı		Süzdükçe çeşm-i nergisin / Aklın alır herkesin	Kemani Rıza Efendi; Latif Ağa	
19	Nihavend		Sofyan	Düyek	Şarkı		Yitirdim [ben] gül-i ranamı aman	Osep Ağa (Ebeyan)	
21	Suzidilara		Semai	Aksak, Evfer	Şarkı		Nihal-i kametin bir gül fidandır	II. Mahmud; III. Selim (?)	
23	Suzidilara		Yürük Semai		YS		Ab ü tab ile bu şeb haneme canan geliyor	III. Selim	Esad Efendi - Şeyhülislam Mehmet
26	Mahur		Düyek	Sofyan	Şarkı		Dinle sözüm ey bi-bedel	Numan Ağa	
27	Mahur		Sofyan	Evfer; Aksak+Sofyan	Şarkı		Müptelayım hayli demdir bi-vefaye	Usta Yani (Kemençeci)	
29	Hicazkar	Şehnaz	Sofyan	Düyek	Şarkı		Ah geleydi(n) nur-i aynım şimdi	Tanburi Mustafa Çavuş	
31	Hicazkâr	Şehnaz	Çifte sofyan	Aksak; Aydın	Şarkı		Fırsat bulsam yâre varsam	Tanburi Mustafa Çavuş	
32	Hicazkar		Sofyan	Ağır düyek; Düyek	Şarkı		Can ile(n) ben ey dilruba	Şakir Ağa	

33	Hicazkar	Şehnaz	Sofyan	Ağır evfer; Aksak; Mevlevi evferi; Evfer; Orta evfer;	Şarkı		Meramı andelibin vasl-ı güldür	Rıza Efendi (Kemani, Üsküdarlı)	Sermed Efendi
35	Suzinak		Muhammes		Beste		Ruz ü şeb ah eylemekten çak çak oldum yeter	Küçük Mehmed Ağa	
39	Suzinak		Sofyan	Aksak; Evfer	Şarkı		Asumane çıkdı âhım	Said Bey	Mustafa Reşit Bey
40	Suzinak		Sofyan	Aksak; Evfer	Şarkı		Dem-a-dem eylerim feryad elinden	Rıza Efendi (Kemani, Üsküdarlı); Nikoğos Ağa	
42	Suzinak		Sofyan	Düyek	Şarkı		Hoş edalı bir civan	Numan Ağa	
43	Suzinak		Yürük Semai		YS		Ey dil heves-i vuslat-ı canan sana düşmez	Küçük Mehmed Ağa	Hüseyin Fazıl Bey (Enderuni)
46	Saba		Hafif		Beste		Mecliste afitab gibi bir nev- civan gerek	Kemani Corci	
49	Saba		Sofyan	Ağır aksak	Şarkı		V[F]asl-ı güldür nev-bahar eyyamıdır	Yorgaki (Şivelioglu; Tangooglu)	
50	Saba		Sofyan	Düyek	Şarkı		Geçen gün eyledin ikrar	Markar Ağa (Hanende Çilingir)	
51	Saba		Sofyan	Aksak	Şarkı		Bir esmere gönül verdim	Tanburi Mustafa Çavuş	
53	Saba		Yürük Semai		Nakış	Nakış YS	Dilem rubude-i an çeşm-i şuh-i fettanest	Ebubekir Ağa	
55	Bayati		Hafif		Beste		Ey gamze söyle zahm-ı dilimdem zebanım ol	Abdülaziz Efendi (Hekimbaşı); Medeni Aziz Efendi	
58	Bayati		Semai	Aksak; Orta aksak	Şarkı		Ne semtten canım bu geliş	Rıza Efendi (Kemani)	
59	Bayati		Semai	Ağır aksak; Aksak; Mevlevi evferi	Şarkı		Hased eyler bu bezme el	Numan Ağa	
60	Bayati		Sofyan	Ağır evfer; Orta aksak	Şarkı		Kesti tar-ı takatim tiğ-i eda	Rıza Efendi (Kemani, Üsküdarlı)	
62	Bayati		Yürük Semai		Nakış	Nakış YS	Cânâ seni ben mihr-i vefa sahibi sandım	Sinan Mikail	

65	Sultanirak		Devrirevan		Şarkı		Aman hicrin perişan etdi halim	-	
67	Neva	İsfahan	Sofyan	Aksak; Evfer	Şarkı		Safa geldin efendim sen	Tanburi Mustafa Çavuş	
69	Neva		Semai	Aksak; Evfer	Şarkı		Yetti bunca intizârım / Gel benim ey şîvekârım	İstavri Efendi	
70	Neva		Sofyan	Ağır aksak; Aksak; Evfer	Şarkı		Düşüp ruhsar-ı âle tar-ı geysu	Rıza Efendi (Kemani, Üsküdarlı)	
71	İsfahan		Çifte sofyan	Aksak; Aydın; Aydın aksak	Şarkı		Ne safâdır eyyam-ı gül / Zevk arttırır bir kase mül	Tanburi Mustafa Çavuş	
72	İsfahan		Sofyan		Şarkı		Mâh yüzüne bakmak ile doyulmaz	Tanburi Mustafa Çavuş	
74	Hüseyini		Zencir		Beste		Seninçün hab-ı rahat çeşm-i gıryanıma düşmandır	Ebubekir Ağa	
77	Hüseyini		Semai	Ağır aksak; Orta aksak; Aksak sofyan	Şarkı		Şem-i hüsnün ruyine pervaneyim	Yorgaki (Şivelioglu; Tangooglu)	
79	Hüseyini	Gülizar	Düyek	Ağır düyek	Şarkı		Rahat [reha] bulmadım zülfün telinden	Dede Efendi	
80	Hüseyini		Yürük Semai		Nakış	Nakış YS	Ey şeh-i kişver-i naz-ı nahvet / V'ey meh-i envar-ı evc-i behcet	Sadık Ef. (Musahib); Esad Ef. (Şeyhülislam)	
83	Hicaz	Hicaz-hümayun	Hafif		Beste		Olmada diller rubude gamze-i câdûsuna	Abdülhalim Ağa	Fitnat Hanım
86	Hicaz		Sofyan	Ağır düyek	Şarkı		Çoktur gönülde dağ-ı melalim	Dede Efendi	
88	Hicaz		Sofyan	Türk aksağı; Aksak semai	Şarkı		Sevda-yı aşkla daim yanarım	Hafız Efendi-i Atik	
90	Hicaz		Sofyan	Aksak; Aydın	Şarkı		Gözüm nuru mihrim [canım] benim	Medenî Aziz Efendi	
91	Hicaz	Uzzal	Sofyan	Yürük semai; Semai	Şarkı		Ey bu dil [büt-i] nev-edâ olmuşum müptelâ	Dede Efendi	Enderuni Vâsif
92	Hicaz		Sofyan	Ağır düyek; Düyek	Şarkı		Hep cevrin oldu bi-hesab	Rıza Efendi (Kemani, Üsküdarlı)	
93	Hicaz		Sofyan		Şarkı		(ARAPÇA GÜFTELİ BİR ESER)	-	
94	Hicaz		Yürük semai	Ağır düyek; Düyek	Beste	Nakış Beste	Ey çeşm-i ahu hicr ile tenhalara saldın beni	Dede Efendi	Mehmet Riyazi Efendi (Kadı)

97	Uşşak		Ağır semai	Ağır aksak semai; aksak semai	Şarkı		Pür-ateşim açtırma sakın [benim] ağzımı ey yâr [zinhar]	Dede Efendi	
99	Bayatıaraban		Sofyan	Ağır aksak, Aksak	Şarkı		Ey ruh-i al-i gül-i zibende	Rıza Efendi (Kemani, Üsküdarlı)	
100	Tahir		Sofyan	Aksak	Şarkı		Kimden olur fayde bize	-	
101	Tahir		Çifte sofyan		Şarkı		Bir güzele kul oldum / Tâ gönülden vuruldum	-	
102	Şehnaz		Sofyan	Orta aksak	Şarkı		Seninle yalnız birlikte sade / Buluşalım yarın Haydarpaşa'da	Numan Ağa	
104	Buselik		Ağır semai	Ağır aksak semai; aksak semai	Şarkı		Zülfündedir benim baht-ı siyahım	Dede Efendi	
106	Sababuselik		Sofyan	Aksak	Şarkı		Sevdiğim nevres fidandır / Mah-ı burc-ı hüsn-i andır	-	-
107	Arazbarbuselik		Semai	Aksak	Şarkı		Ey merdüm-i çeşm-i cihan / V'ey cismi her cism içre can	Dellalzade İsmail Efendi	
108	Arazbarbuselik		Sofyan	Düyek	Şarkı		Şâhım senin daim hemân / Müzzad ola zevk u safan	Kemani Ali Ağa	
110	Tahirbuselik	Tahir	Düyek	Ağır düyek	Şarkı		N'olsun eya gülbin-i naz	Şakir Ağa	
111	Sırf Buselik		Semai	Aksak; Evfer	Şarkı		Bir misli var mı kıl beyân	Şakir Ağa	
112	Sırf Buselik		Çifte sofyan		Şarkı		Gönül verdim bir civâne / Mahmur bakışlı dilbere	Kemençeci Yani Çorbacı (?)	
113	Eviçbuselik		Sofyan	Aksak	Şarkı		Düştü gönül bir güzele	II. Mahmud	
114	Eviçbuselik		Sofyan	Türk aksağı; Aksak semai	Şarkı		Ey şâh-ı şâhân [/cihan] / Ve'y nûr-i yezdân	Dellâlzâde İsmail	
115	Muhayyerkürdi		Sofyan	Ağır düyek	Şarkı		Ağyar için ey bi-vefa	Numan Ağa	
117	Segah		Sofyan		Şarkı		Söyle canım söyle ey şirin-eda	-	-
118	Segâhmaye		Düyek	Ağır düyek	Şarkı		Firkatin hâlim perişan etti gel	Dede Efendi	
119	Tiz Segâh	Hüzzam; Segah	Yürük semai		Şarkı		Bir güzel aldattı beni	Dede Efendi	
120	Hüzzam		Çenber	Ağır çenber	Beste		Aşıka ta'n etmek olmaz mübteladır n'eylesin	Abdülaziz Efendi (Hekimbaşı)	Nef'i
124	Hüzzam		Düyek	Ağır düyek	Şarkı		Gel benim ey şuh-i ferdim	Numan Ağa	
126	Hüzzam		Aksak semai		Şarkı		Eyledin cevrinle biçare beni	-	

128	Hüzzam		Yürük semai		Nakış	Nakış YS	Dile revnak getirir şimdi beyim seyr-i çemen	Abdullah Ağa (Şeyda Hafız)	
131	Müstear		Sofyan	Ağır aksak semai; Aksak	Şarkı		Ey saki-i Cem neş'e-i mül taze yetiştî	Şakir Ağa	
133	Müstear		Yürük semai		Nakış YS		Sana dil mah-i tabanım yakıştı	Kara İsmail Ağa; Dellalzade İsmail	
135	Bestenigar		Sofyan	Çifte düyek	Nakış	Nakış Beste	Ey taht-ı hezar-i ra aman illa meya sahib	Hindiler	
138	Bestenigar		Sofyan	Aksak; Evfer	Şarkı		Bi-mürüvvet böyle bilmezdim seni	Şakir Bey (Ağa?, Çeşmibimar, Neyzen)	
139	Bestenigâr		Devrirevan	Şarkı devrirevanı	Şarkı		Gücenmezsen budur arz-ı niyazım	Rıfat Bey; Raif Efendi	
141	Bestenigar		Yürük semai		YS	Nakış YS	Derviş reca-yi padişahi [nagehani] neküned	Abdülkadir Meragi	
144	Eviç		Muhammes		Beste		Şeyda-ter eyledi beni huy-gerde gerdinin	Ebubekir Ağa	
148	Eviç		Düyek		Şarkı		Saki çevir câm-ı zergârı	Markar Ağa (?)	
149	Evcara	Eviç	Semai	Ağır aksak	Şarkı		Bülbül-âsâ ruz ü şeb kârım nevâ	Dede Efendi; Dellâlzade İsmail Efendi	
151	Evcara		Düyek	Ağır düyek	Şarkı		Sen döküp ruhsare kakül	Ali Ağa (Kemani)	Mihri
152	Eviç		Yürük semai		Nakış YS		Künci vü kitabı vü harifü du se yek reng	Şeştari Murad; Hacı	
155	Ferahnak		Düyek		Şarkı		Gönlüm alınca durmadın hali	-	-
156	Ferahnak		Semai		Şarkı		Rah-ı visalin ruz ü şeb gözlerim		
158	Acemaşiran		Sofyan	Aksak; Aksak sofyan	Şarkı		Olursa ruhsatın gayetle esrar	Numan Ağa	
159	Acemaşiran		Sofyan, Yürük semai		Şarkı		Sevdi seni dil ey perî	-	
160	Hüseyniaşiran		Sofyan		Şarkı		Bezm-i mey teşrifine âmâdedir	-	
162	Hüseyni(aşiran)	Muhayyer	Yürük semai		Şarkı		Ben sana âşık değilim	Dede Efendi	
163	Hüseyniaşiran	Muhayyer	Sofyan	Yürük semai	Şarkı		Sevdiceğim âşıkını ağlatır	Dede Efendi	

164	Şevkutarab		Sofyan	Aksak; Ağır aydın; Türk aksağı	Şarkı		Ey gülñihal-i işve-za	II. Mahmud	
166	Suzidil		Sofyan	Ağır düyek; Düyek	Şarkı		Küçüksu'da senin ey yâr / Sarılmış boynuna ağıyar	Markar Ağa	
167	Nühüft		Sofyan	Aksak; Ağır evfer	Şarkı		Ey şeh-i nazım sana dil bendedir	Markar; İstavri	
169	Şedaraban		Devrirevan	Şarkı devrirevanı	Şarkı		Kaşları(n) yay mah-ı taban	Kemani Ali Ağa	

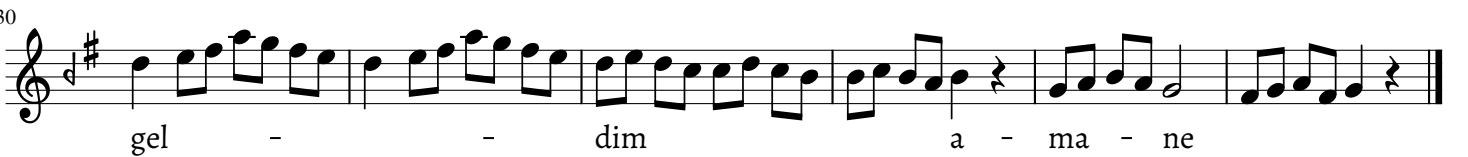
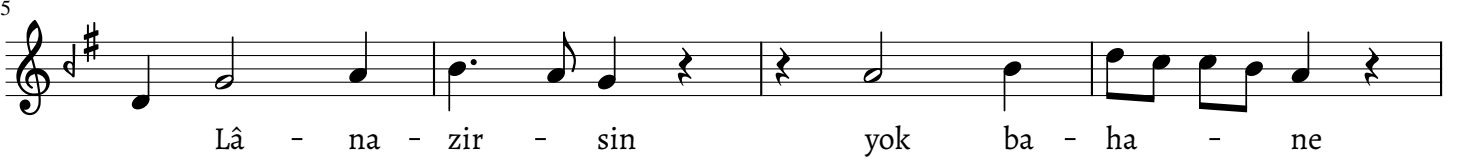
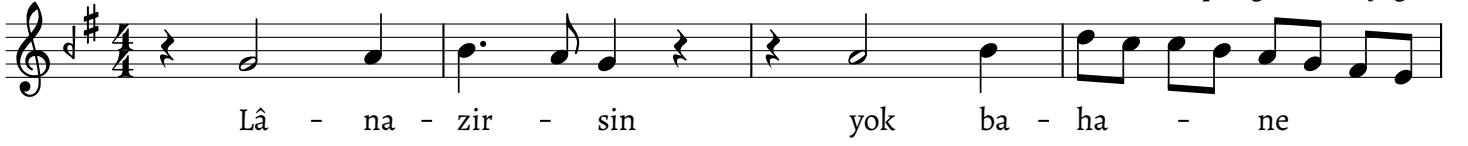
EK-2. *PANDORA II*'DE YER ALAN ESERLERİN TRANSNOTASYONU

Bu bölümdeki notaların çevirisinde, bilhassa tartım konusunda, notaların alındığı kaynak olan *Pandora*'yı hazırlayan Fokaevs'in *Kripis* adlı eserinde açıklanan metot takip edilmiştir. Çalışmanın metin bölümünde ayrıntılı olarak bahsedildiği üzere, nota çevirilerinde tartımların geçişli olduğu/olabileceğinin göz önünde bulundurulması büyük önem arz etmektedir. Bu nedenle, notaların tahlil ve icrasında Tablo 4.1'e (s. 45) başvurulması gerekmektedir.



Şarkı makam rast usul sofyan

[Papaoğlu / Pançoğlu]



Meramın hep sana güftar
Gece gündüz ah ile zâr
Çeşm-i giryanım zâr izar
Çâk olup geldim amane

Şivekârım ruhsatınla
Bir teselli vuslatınla
Yandı canım hasretinle
Çâk olup geldim amane

Şarkı makam rast usul sofyan



33 Miyan
Ci - han - de sey

37
sağ ol he - man

41 Nakarat
Ol - sun fe - da sa -

45
- na bu can

Efendimin güldür yüzü
Red itme bu bendenizi
Nuri kulun budur sözü
Olsun feda sana bu can

Hep âlemin sultanısın
Hem şahlarının şahlarısın
Cümle canın canısın
Olsun feda sana bu can

1. İki nüshadanın birinde el ile yapılan bir ekleme olarak görünmektedir.
2. Eserin kendi içindeki simetrisi göz önünde bulundurularak tarafımızdan eklenmiştir.

Şarkı makam rahavi usul sofyan

[Stavraki]

Sa - rar - dı gül yü - zün sol - du

Gö - nül bil - mem sa - na n'ol - du Sa -

rar - dı gül yü - zün sol - du

Gö - nül bil - mem sa - na n'ol - du Ci -

han zâ - rı - ni - le dol - du

Gö - nül bil - mem sa - na n'ol - du Ci -

han zâ - rı - ni - le dol - du

Gö - nül bil - mem sa - na n'ol - du

Çekinme derdin izhâr et
 Bulayım aşkısa [aşk ise/aşkına] çare
 Hele pek oldun avare
 Gönül bilmem sana n'oldu

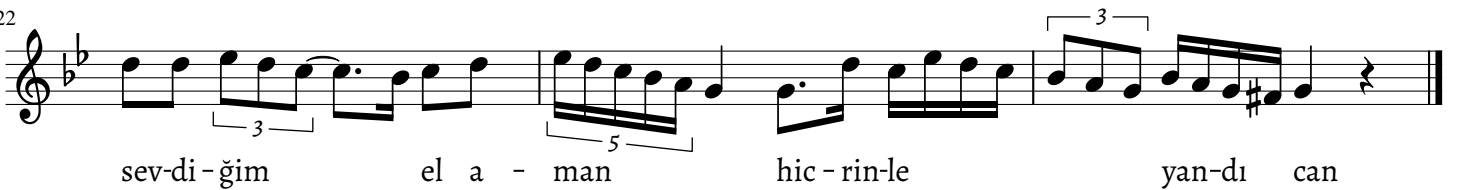
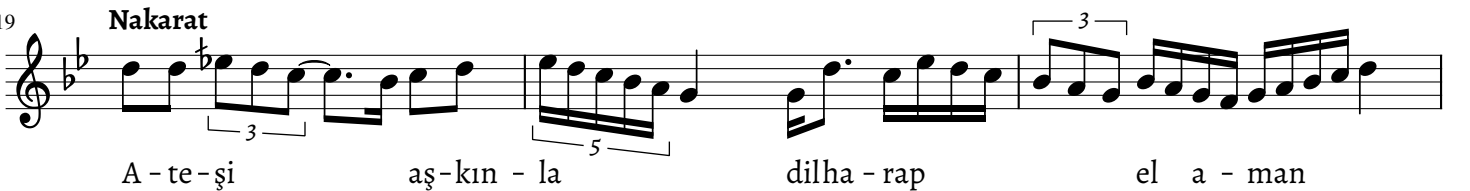
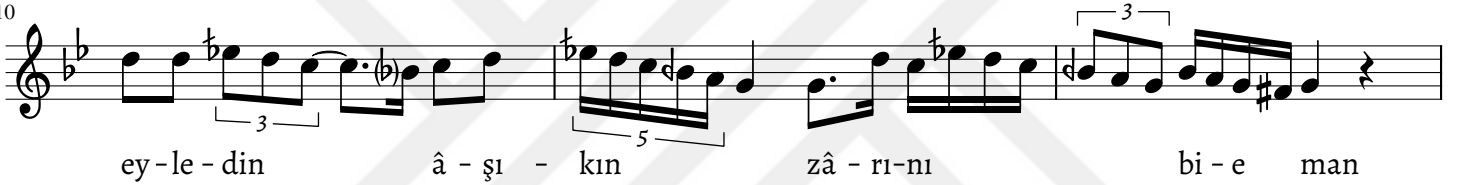
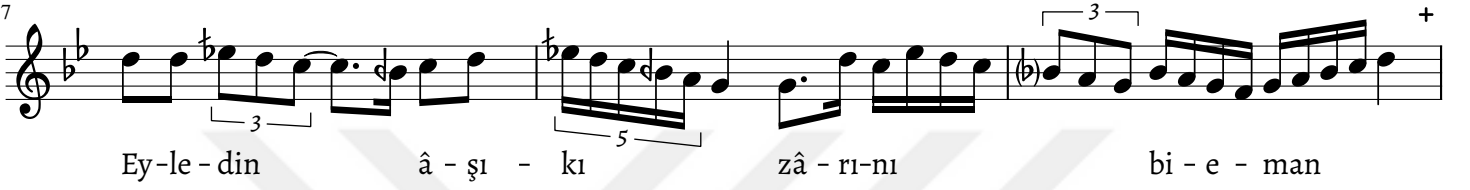
Nedir bu sendeki hâlet
 Merak oldu bana gayet
 Figanım koymuyor takat
 Gönül bilmem sana n'oldu

Muradın envare söyle
 Ne ise gizleme öyle
 Niçin hâlin yaman böyle
 Gönül bilmem sana n'oldu

Şarkı makam nehavent usul sofyan

[Sengin semai]

[Kemani Rıza Efendi]



V. 2

Ey şe-hi mil-ki hüs - nü ey şe-hi nev-ci - van
 Ey şe-hi mil-ki hüs - nü ey şe-hi nev-ci - van
 Ey-le - din â - şı - kı zâ - rı-nı bi - e - man
 ey - le - din â - şı - kın zâ - rı-nı bi - e man
Meyan
 Ver-me-din ba-na hiç vus-la - tın - la ni - han
 Ver-me-din ba-na hiç vus-la - tın - la ni - han
Nakarat
 A-te-şi aş-kın-la dilha-rap el a - man sev-di-ğim
 el a - man hic - rin-le yan - dı can

Söyledip hâlimi eyledim çok niyaz
 Sen bilip sevdiğim eyledin bana naz
 Kimlere eyiğim[?] hâlimi hefsiraz[?]
 Ateş-i aşkınla dil harap el aman
 Sevdiğim el aman hicrinle yandı can

Aldanıp pakine mail oldum sana
 Aldanıp sonra meyl itmedin sen bana
 Sana olsun helal gerçek benden yana
 Ateş-i aşkınla dil harap el aman
 Sevdiğim el aman hicrinle yandı can

* Eserin usulü bazı kaynaklarda "sengin semai" olarak görüldüğü iki için sofyan ve sengin semai olmak üzere iki versiyon hâlinde çevirildi.

Şarkı makam nehavent usul sofyan

[Düyek]

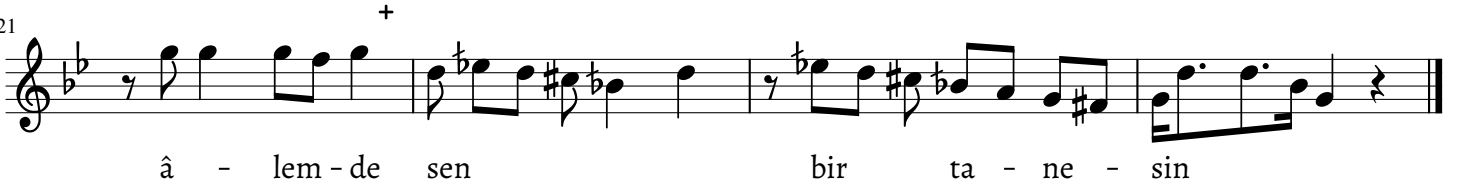
[Kemani Rıza Efendi]



Meyan



Nakarat



Gayet güzel gideleri, bilir [biliyor] gibi sim ü teni
Gülden kapılmış her yeri
Lalanidir* [Nalan-ı dil] nevrestesin,
Âlemde sen bir tanesin

Gel bezme ey çeşm-i âlâ, rakseyle gel naz ü eda
Bir bakışa canım feda
Lalanidir* [Nalan-ı dil] nevrestesin,
Âlemde sen bir tanesin

Şarkı makam suzidilara usul semai

[Aksak/Evfer]

[2. Mahmud(?), 3. Selim(?)]

1 Ah Ni - ha - li ka me - tin bir gül

3 fi fi - dan dır

5 Se - nin i[ü]f - ta de - gâ - nın bül

7 bül [l]an - dır

9 **Miyan**
Ah Ni - ha - lin a fe - ti hüs nü

11 ci ci - han dır

13 **Nakarat**
Ya - man-dır şö re - tin hüs nü

15 ya man - dır

Senin ülfete gônüm [gönlüm] alıştı
Geçenlerde biraz gerçi ilişti
Civanım nazik endamın geliştı
Yamandır şöretin hüsnü yamandır

Letafet bağının ey verd-i nazı
Cihanda buldu hüsnün imtiyazı
Bu bağın şimdi sensin işve-sazı
Yamandır şöretin hüsnü yamandır

Bu şeb bezmi bunda yok engel
Ne mümkündür el atmak meclise el
Görenler zülfünü kırmaz mı hiç tel
Yamandır şöretin hüsnü yamandır

Şarkı makam mahur usul düyek

[Sofyan]

[Numan Ağa]



Bir âlıla(?) duyar ağyâr
Belki gelir bizi arar
Gel kararsın biraz sular
Erken olmaz akşama gel

Mani değil(?) olsun mehtap
Ne ilazım sair ahbap
İşte kuzum sağdan cevap
Erken olmaz akşama gel

Ben diyemem bizi sormaz
Aduya hiç inam olmaz
Hele vazgeç şimdi olmaz
Erken olmaz akşama gel

*Notada "erken" yazılmış; tekrarında ve diğer notalarda "engel" olarak belirtildiği için bu şekilde düzeltildi.

Şarkı makam hicazkâr usul çifte sofyan

[Aksak]

[Tanburi Mustafa Çavuş]

Ah Fır sat bul sam yâ re var sam

3 Bi raz der dim o na yan - sam a man a man

6 Fır sat bul sam yâ re var sam

8 Bi raz der dim o na yan sam a man

11 **Meyan**
Aşk e lin den kalp di lin den

13 Kur tu la mam ah ne ça re

16 **Nakarat**
Yâr gel a man a man

18 Ya nı ma gel sen sin be nim göy nüm a lan

21 Kim den ki me şek va i dem

Ah bu gönül neler çekmiş
Söleyemem haddin aşmış aman aman
İsmin sordum el uzattım
İki kere yüzden atmış
Yâr gel aman aman yanıma gel sensin benim
Göynüm alan kimden kime şekva idem

Esrarımı söyleyemem
Asla gönül eyleyemem
Hub meşrepli şivey[k]arsın
Benim deyu belleyemem
Yâr gel aman aman yanıma gel eyzan...

Şarkı makam suzinak usul sofyan

[Aksak/Evfer]

[Said Bey]

Ah A su ma ne çık tı a hım

Gel be nim ey yü zü mâ hım

Meyan
Ne dir bil mem ben gü na hım

Nakarât
Af feyle gel be nim şâ hım

Güzellerin sef irazı [ser-efrâzı/firazı]
Yeter ittin bana nâzı
Nazeninim işvebâzı
Gel benim ey yüzü mâhım

Bu dili sen yanıklara
Hep kuluna sadıklara
Bir bade sun aşıklara
Gel benim ey yüzü mâhım

Baş iden mecnundur sana
Sensin âlemde zevk cana
Bir buse layık gör bana
Gel benim ey yüzü mâhım

Şarkı makam suzinak usul sofyan

[Düyek]

[Numan Ağa]

Hoş e_ da____ lı bir ci____ van

Rak____ sı_ na ol____ dum he____ man

Hoş e_ da____ lı bir ci____ van

Rak____ sı_ na ol____ dum he____ man Ah

Gö____ rüp ve____ ci____ li bir an

[vec____ hi____ ni]

Nakarat

A - şı - na dil____ ma - hı____ ta - ban ah____

bi - be - del yos____ ma____ ci - van

Giyer pullu meytanı [mintanı]
 Eyler hayran cihanı
 Görüp ol hüsn ü ânı
 Âsna [Aşına] dil mah-ı taban
 Bi-bedel yosma civan

Demiş (?) İzmir modası
 Bir Tarabya yosması
 Yaktı beni edası
 Aşına dil mah-ı taban
 Eyzan...

Sevdim taze dilberi
 Gönül arzular seni
 Güzellerin serveri
 Aşına dil mah-ı taban
 Eyzan...

** Orijinalinde iki katı değerinde olan nota tarafımızdan düzeltilmiştir.

Şarkı makam saba usul sofyan

[Ağır aksak]

[Yorgaki (Şivelioğlu, Tangooğlu)]

1 Ah V[F]as lı gül_____dür nev_____ba_har ey_____

3 ya..._____ya_____mı_____dır

5 Gon_____ce_sin ey_____nev_____ci_va_____nım

7 gü..._____gül a_____çıl_____Ca_____nım

9 Ba_____ğa çık sey_____ri ke_nar ey_

11 ya..._____ya_____mı_____dır

13 **Nakarat** Gon_____ce_sin ey_____nev_____ci_va_____nım

15 gü..._____gül a_____çıl_____

Sana bir bülbül âşık değil
Yoluna can vermeyen sadık değil
Şadüman ol gam sana layık değil
Goncesin ey nevcivanım gül açıl

Aşkına düştüm senin ey nevcivan
Anın için eylerem ah-ı [ü] fegan
Gam değil ben ağlasam sen gül heman
Goncesin ey nevcivanım gül açıl

Şarkı makam saba usul sofyan

[Düyek]

[Markar Ağa (Hanende; Çilingir)]

Geçen gün ey le din ik rar Sa kın sen ey le me in kâr Ka pat sen der di her bar Be nim bun da ne su çum var

Düşünle gayrı zevk eyleme
Gücenme hiç tecelline
Nedir çare kader böyle
Benim bunda ne suçum var

Teşekkür[r] eyle derdine
Felektir yapar böyle
Sen ettin kendin kendine
Benim bunda ne suçum var

Sever seni s[S]abit*** gayet
Velakin eylemez ülfet
Bunun bir aslı var (h)elbet
Benim bunda ne suçum var

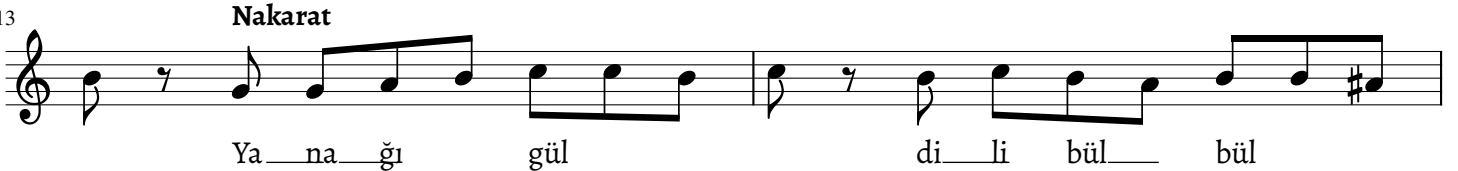
** Orijinal nüshada iki katı değerde olan nota tarafımızdan düzeltilmiştir.

*** Şairin mahlası olabilir.

Şarkı makam saba usul sofyan

[Aksak]

[Tanburi Mustafa Çavuş]



Bir kere yüzüne baktım
Beni ateşlere yaktın
Olanca aklımı aldın
Yanağı gül dili bülbül
aşığı çok şeh-i levendim
aman aman gel ağlatma
benim efendim, yâr aman aman

Aş[i]nalığın kesme benden
Haz ideyor [ediyor] canım senden
Aklım fikrim gitti elden
Yanağı gül dili bülbül
Eyzan...

İstanbulda güzel çoktur
Senden gayrı kimsem yoktur
Al yanağın bana öptür
Yanağı gül dili bülbül
Eyzan...

Şarkı makam beyati usul semai

[(Orta) Aksak]

[Kemani Rıza Efendi]

Ah Ne semt-ten ca - nım bu ge - liş

ba-na mı yok - sa gös - te - riş ah ba - namı yok -

sa gös - te - riş ca - nım

Ca - nı - ma geç - ti bu re - viş

Ke - rem et bir lah - za i - liş

ah ke - remet bir lah - za i -

liş

Seni görmek ile canım
 Neşe buldu dil-i zârım
 Aman ey verd-i handanım
 Kerem et bir lahza iliş ah
 Kerem et bir lahza iliş

Eski mucarayı [macerayı] eştin
 Dilde yarelerim deştin
 Be zalim ne çabuk geçtin
 Kerem et bir lahza iliş, eyzan...

Şarkı makam beyati usul semai

[Ağır aksak]

[Numan Ağa]

Ha - sed____ ey - ler____ bu____ bez - me____ (g)el____

Kı - rar - sın____ sen____ bel - ki____ bir____

tel____ a ca - nım____ kı - rar - sın____ sen____

bel - ki____ bir____ tel____ a - man____

Meyan
Du - yar____ ağ - yar____ o - lur____ en - gel____

Nakarat
Sa - kın____ geç____ kal - ma____ er - ken____

gel____ a ca - nım____ sa - kın____ geç____ kal -

ma____ er - ken____ gel____ a - man____

Seni hiç kimseler sormaz
Telaş etme felek duymaz
Bu fırsat her vakit olmaz
Sakın geç kalma erken gel

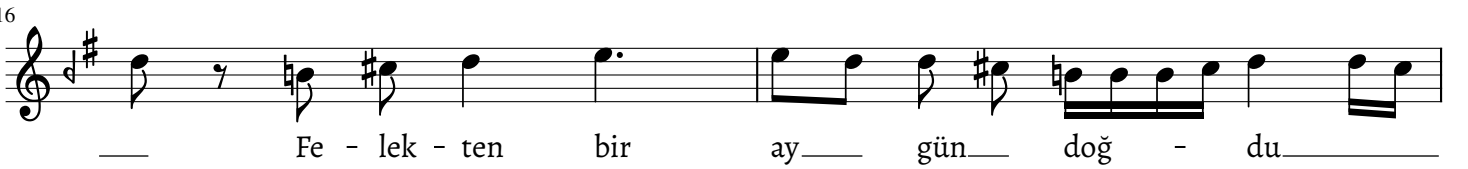
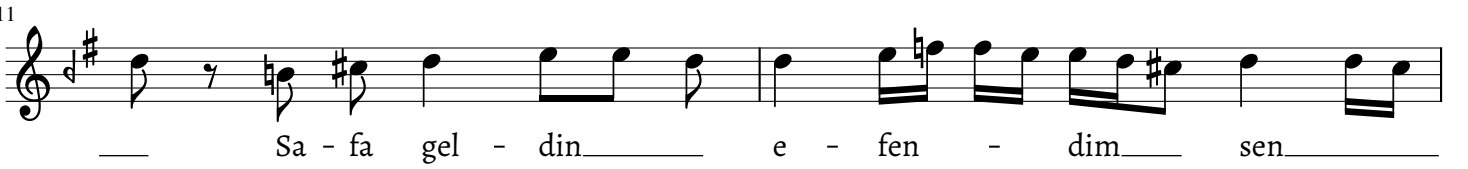
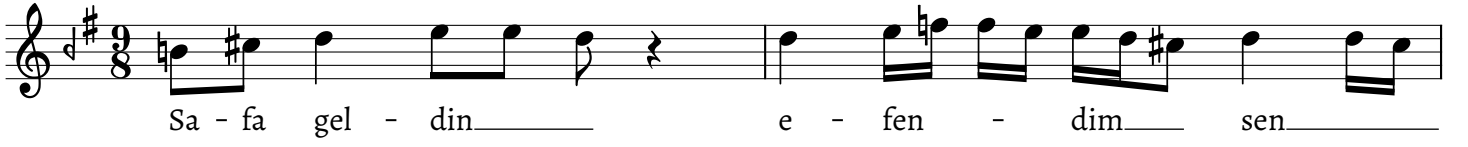
Buyur ey me bu şeb gâb gâb
[Buyur ey mah-ı cihan-tab]
İdelim biz bize mehtap
Sana hep muntazır ehbab
Sakın geç kalma erken gel

Bugün bekler seni s[S]abit
Küçük Çamlıca'ya var git
Bu akşama bağa [bana] teşrif it [et]
Sakın geç kalma erken gel

Şarkı makam neva* usul sofyan

[Aksak]

[Tanburi Mustafa Çavuş]



21
Gül şad ol - sun bül - bül - le - ri

23
Se - ve - riz biz gü - zel - le - ri

26
Yak - ma ca - nım be - ğen - me[z] - sin

28
Dil - de ca - nım e - fen - dim - sin

Hüsnün gibi bağ-ı irem
Bulunmaz ki göynüm idem
Şeref burcu açılırsa
Maitapta [mahitapta, mehtapta] belki görem
Gül şad olsun bülbülleri
Severiz biz güzelleri
Yakma canım beğenmesin [beğenmezsin]
Dilde canım efendimsin

Bu güzellik dursun sende
Huri niman [gılman] sana bende
Sayenizde biz yanalım
Ateş[-i] fırkat her şeb tende
Gül şad olsun bülbülleri
Eyzan...

* Eserin makamı diğer kaynaklarda Isfahan ve Nevabuselik olarak da zikredilmektedir.

** İkinci tekrarda diatonik işareti bir ölçü öncesine konmuş.

Şarkı makam neva usul semai

[Aksak]

[İstavri Efendi]

Ah Yet-ti bun - ca in - ti - za - rı[m]

Gel be - nim ey şi - ve - kâ - rım

Gel be - nim ey şi - ve - kâ -

Meyan
rim ca - nım sen - sin an - cak

ah ü zâ - rım

Nakarat
Gel be - nim ey şi - ve - kâ - rım

Gel be - nim ey şi - ve - kâ - rım

Sen heman ağyare nispet
Âşıkına eyler ülfet
Dem-be-dem artsın muhabbet
Gel benim ey şivekârım (tekrar)

Uyma âhir aşınaya
Bakıp iç s/şu cefaya
[Bakma hiç şu bi-cefaya]
Doğruca sebt-i [semt-i] Vefa'ya
Gel benim ey şivekârım

Olmazsa yanımda bir an
Pek seni özler dil-i [dil ü] can
Bekledim ettirme efgan
Gel benim ey şivekârım (tekrar)

Şarkı makam ısfahan usul çifte sofyan

[Aksak]

[Tanburi Mustafa Çavuş]

3
Ah Ne sa - fa - dır_____ ey - ya - mı gül_____

3
Zevkar - tı - rır_____ bir_____ ka - se mül_____ a - mana - man_____

6
Ne sa - fa - dır_____ ey - ya - mı gül_____

8
Zevkar - tı - rır_____ bir_____ ka - se mül_____

11
Meyan
O sa - fa - ler_____ ser - den_____ geç - ti_____

13
Nakarat
Biz o - la - lım gü - le_____ bül - bül a - mana - man_____

16
ca - nım_____ öm - rüm_____

18
Se-ni gör - mek_____ ga - yet_____ müş - kül_____

Talip olup fekk-i [fenn-i] aşka
Bi-vefaler dursun başka
Aşka layık efendim var
Biz olalım güle bülbül
Aman aman, canım ömrüm

Ateş-i aşk rehber(?) oldu
Gönül dostu şimdi buldu
Meydan-ı aşk menziline
Biz olalım güle bülbül
Eyzan...

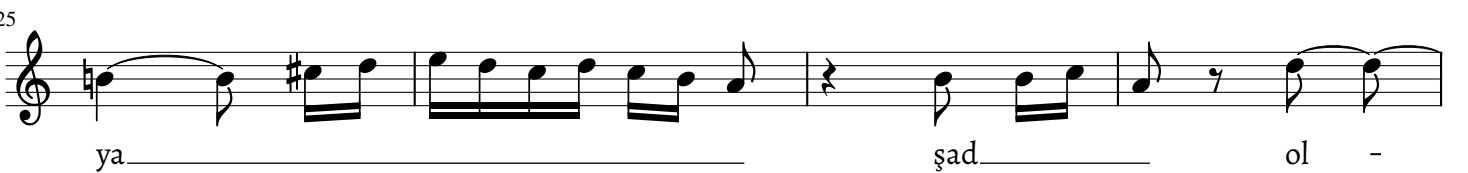
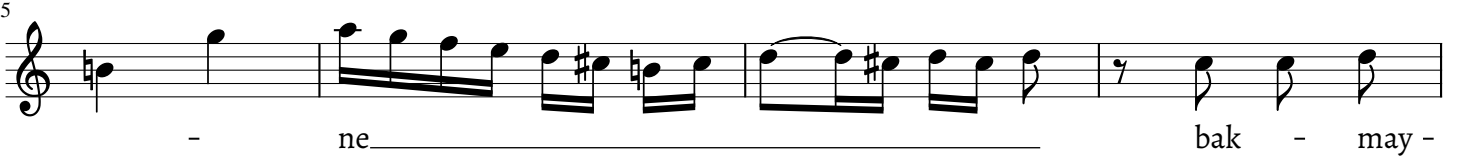
Cevreyleme gel yüze gül
Âşıkların mekadrini bil
Ehl-i aşkın bendesi dil
Biz olalım güle bülbül
Eyzan...

* Ölçü sayısı, eserin mevcut arşivlerdeki nüshaları ve eser içerisindeki simetri gözetilerek sus işaretleri ve hemen öncesindeki notalar (sırasıyla hüseyini ve çargah perdeleri) orijinalinde yazanın iki katı olarak düzenlenmiştir.

Şarkı makam ısfahan usul sofyan

[Sofyan]

[Tanburi Mustafa Çavuş]



32 **Nakarat**



Te re le le le le lam Kal - bi mah - zun____ ca -

36



- nım____ a - man____ a - man____ sen -

40



siz göy - - nüm____ e - fen - dim şen____

44



____ ol - - - maz

Yine bir güzele oldum üftade
Efendimi çok göreydim safade
Maitab [mah-i tab] geşt ü güzârı tende
Sultanıma[ın] aksi[n] gördüm deryade
Kalb-i mahzun canım aman aman
Sensiz göynüm efendim şen olmaz

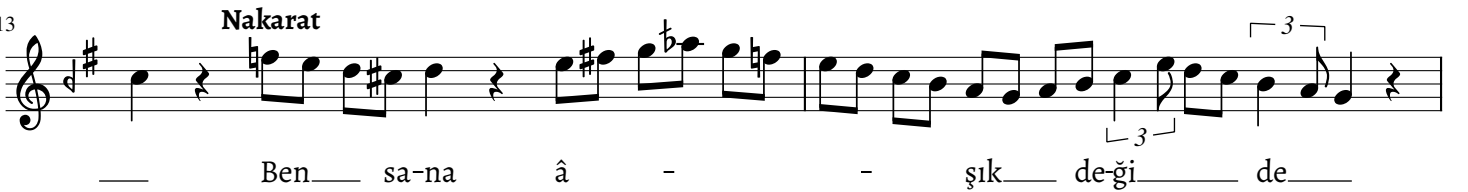
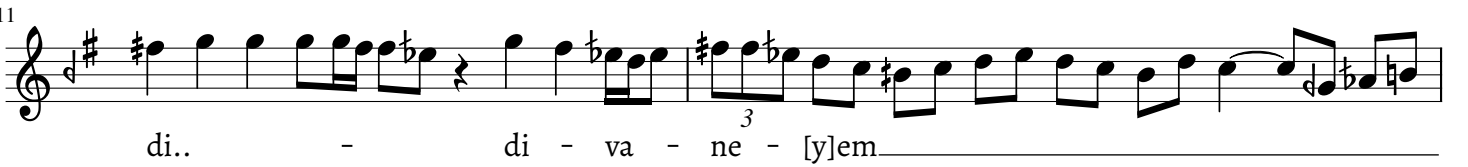
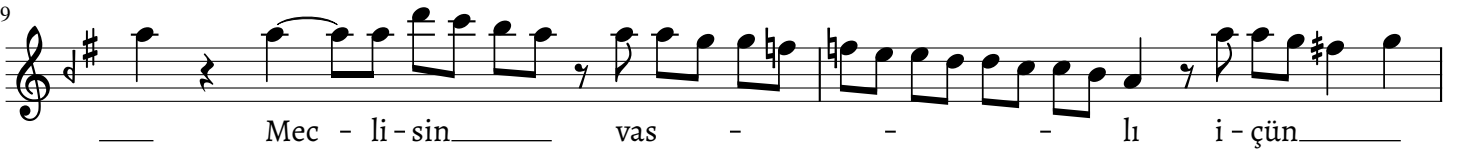
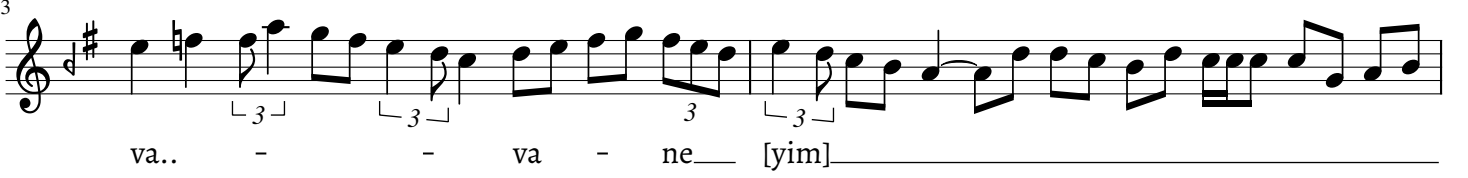
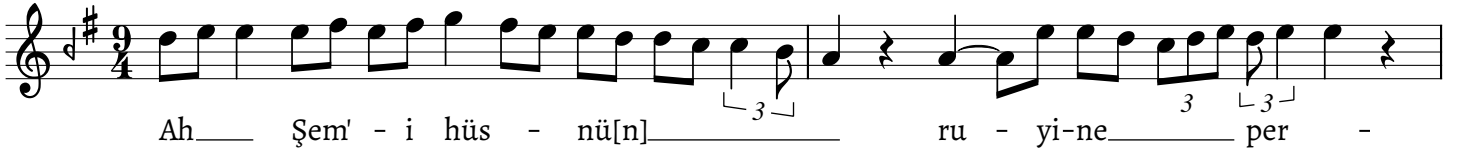
Yüz bulmayla sevdim yari müsaade
Zerre kadar gam çekmezdim dünyade
Didar-ı hayalinle mest oldum
Tabi (?) durdum ille aşkın semade
Kalb-i mahzun canım aman
Eyzan...

Fermanı yok gâh-ı yâre vara[ıl]maz
Ben sadık kulunu[u]sam sorulmaz
Korkarım aşk seni yakar tamburi
Çaresin gör nârı şimden(?) basılmaz
Kalb-i mahzun canım aman
Eyzan...

Şarkı makam hüseyini usul semai

[(Ağır; Orta) Aksak]

[Yorgaki (Şiveliolu; Tangoolu)]



V. 2

Ah Şem' - i hüs - nü[n] ru - yi-ne per -

va.. - va - ne [yim]

Ben sa-na â şık de-ği de

ya.. - ya - ne - [y]em ca - nım

Mec - li-sin vas - lı i - çün

di.. - di - va - ne - [y]em

Nakarat

Ben sa-na â şık de-ğil de

ya.. - ya - nem

Görmesem bir an seni ey meh cemal
 Sende [bende] koymaz hasretin, sabr-ı [sabrah] mecal
 Hasılı lazım mıdır(,) gayrı su(v)al
 Ban sana âşık değil de ya ne em [neyem, neyim]

Aşkın itmişken bu rütbe serseri
 Şah ket üzre dinnemésin enveri
 [Suhlet üzre dinlemezsin Enver'i]
 Sen mürüvvet eyle böyle ey peri
 Ben sana (eyzan...)

Şöyle bir meyl-i derunim var sana
 Zıkr-i [ü] fikrimsin benim sen daima
 Ey gül eyler servürâzı dılruha
 [Ey güzeller serfirâzı dılruha]
 Ban sana âşık değil de ya ne em [neyem, neyim]

* Güftede geçen mahlasa göre güfte sahibi Enver.
 ** Kaynakta belirtilen vezin/tempo işareti takip ettiğimiz metoda göre 8'lik merteye yazılmasını gerektirdiği halde eserin gelenekte ağır/orta aksak usulünde tespit edilmiş olmasından dolayı iki versiyon olarak yazdık.

Beste makam hicaz usul hafif

[Beste: Abdülhalim Ağa

Güfte: Fitnat Hanım]

Ah___ ol - ma - da___ dir[l] - ler.. ler__ ru-

bu - de(m)___ ga.. - gam - ze - i___ ca -

- du.. - du - si - nem___ a - man___ a -

Terennüm

man___ be li be - li tir___ ye___ le le___ le le le li

vay___ ca - nim_ ya___ la ye___ le le le le li vay___ a -

man___ a - ma[n]___ a - man___ a - man___

ca - - du___ si - nem___

2. Mısra

Ah___ Des - ti hüs - nü[n]___ say.. say - do-

lur - ler___ şı.. - şir - ler___ a -

- hu - - si - nem___ a - man___ a -

[su] - [na]___

25 **Terennüm**

man_____ be li be - li tir_____ ye_____ le le_____ le le le le li

27

vay_____ ca - nım_ ya_____ la ye_____ le le le le li vay_____ a -

29

man_____ a - man_____ a - man_____ a - man_____

31

a - - hu - si - nem_____

33 **3. Mısra**

Ah Çi[l] - le - i_____ sah -

35

- tın_____ çe - ker_____ her_____ dem_____

38

_____ ke-man_ eb - ru - le - ri a - man_ a -

41 **Terennüm**

man_____ be li be - li tir_____ ye_____ le le_____ le le le le li

43

vay_____ ca - nım_ ya_____ la ye_____ le le le le li vay_____ a -

45

man_____ a - man_____ a - man_____ a - man_____

47

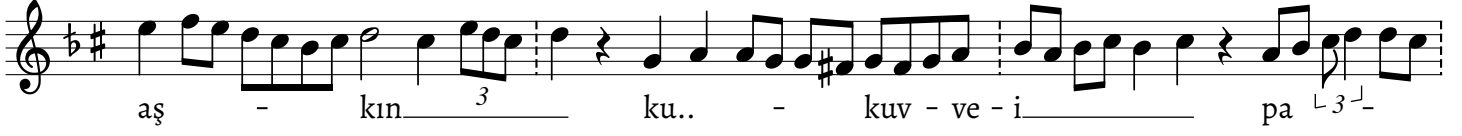
a - - hu - si - nem_____

49

4. Mısra



52



55



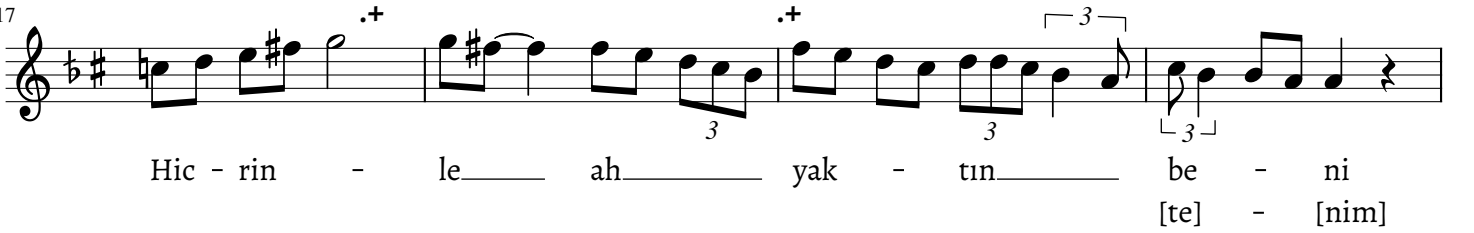
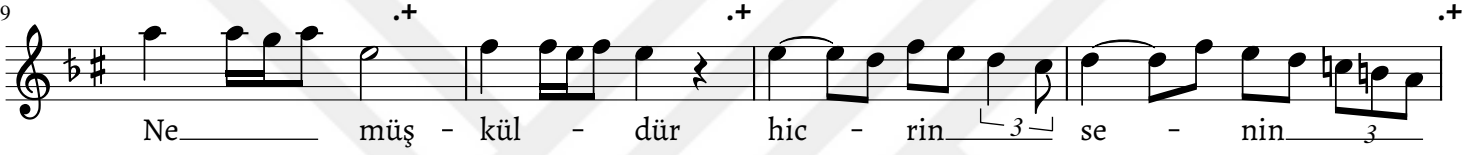
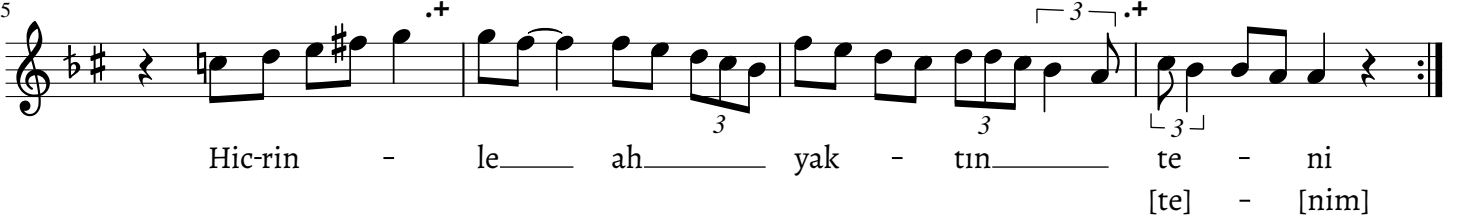
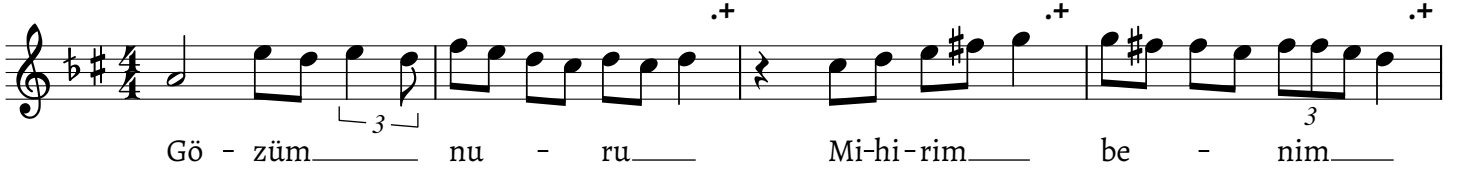
Buradan 1. Mısra'nın
terennümüne dönülür

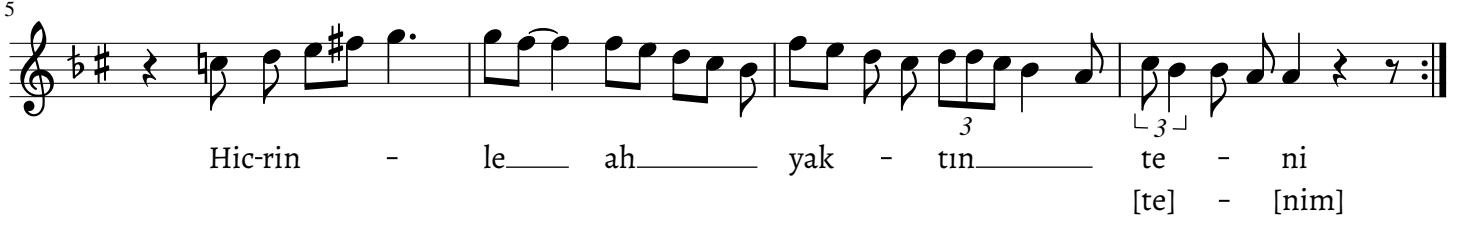
Görmesem bir an seni ey meh cemal
Sende [bende] koymaz hasretin, sabr-ı [sabı] mecal
Hasılı lazım mıdır(,) gayrı su(v)al
Ban sana âşık değil de ya ne em [neyem, neyim]

Şarkı makam hicaz usul sofyan

[Aksak]

[Beste: Medeni Aziz Efendi]





Şimdi bildim cihanı ben
Ne hâle girdiğim gör sen
Bu fırkatle ruz ü şeb ten
Hicrinle ah yaktın beni

Deruni[ü]mde vardır hicrin
Terki mümkün değil verdin
Hasretinle mecnun ettin
Hicrinle ah yaktın beni

Seni bilir bütün dünya
Her kim duysa acır buna
Habib bunu söyler cânâ
Hicrinle ah yaktın beni

* Fokaevs'in oluşturduğu yazım şekli olan ".+" işareti ile notaya alınan bu nota işaretin yorumlanmış ve yorumlanmamış halleri olarak iki versiyon halinde notaya alınmıştır.

Şarkı makam hicaz usul sofyan



Şem-sel tu - su - ni_ hiz - la - li Fov-kel yu - su - ni_ ya lel - li



Şem-sel tu - su - ni_ hiz - la - li Fov - kel yu - su - ni_



Ra - hat tus - ni_ ya za - nim_ zut - lil ha - ni_ ğu -



ay yiz-la - ni_ u[v]ay_ Ya lel_ lel_ lel_ ya lel_ lel_ lel_



lel_ lel_ lel_ lel_ lel_ lel_ lel_ ya ha - bi - bi ya lel ya i - u - ni ya lel
[av] - [ni]

Şemsel tusuni hizlali
Fovkel 8fevkal? ğusuni yalelli
Rahat tusni ya zanim
Zublil (zutlil) hani ğuay ğizla??
Ya habibi yalel ya 'uni yalel

Ya mahbubi hubbu işrab
Min masrubi ya lelli
Safil hubi yazanim azbil meşrab
alesani vay
ya lel lelel..
Ya habibi yalel ya 'uni yalel

Min sarayha vual cadi
Embur (ebbur) dayha yalelli
Min hat dayha yazanim feihan
netti vual reyhani vuay

Hatdul (hacul) vardi mahbubi
Kullel hazdi yalelli
Rihu sahti hamra zulali
vuaz vua sani vay

* Arapça güfteli bu eserin güftesinin Muhammed Emin el-Cündî'ye (1813~14-1878) ait olduğunu divanın tespit ettik.
Divanın künyesi için bkz. Kaynakça.

Beste makam hicaz usul yürük semai*

[Beste: İsmail Dede Efendi (Hammamizade)i]

Ey çeş - mi a - hu hic - ri(n)-le a - man
ten-ha - le - re sal - dın be - ni
fer-da - le - re sal - dın be - ni
Meyan
Çün na - fe bağ - rim hun i - düp
fer-da - le - re sal - dın be - ni of
çün na - fe bağ - rim hun i - düp
fer - da - le - re sal - dın be - ni
Terennüm
Ah tenne ni ten ni ten ni ta na te re dil li ney a - man
fer-da - le - re sal - dın be - ni

28
sah-ra - le - re sal - dın be - ni

31
Ey ka - me - ti ser - vü se - men a - man

34
sa - lın - ma - da el - ler - le sen

37
sa - lın - ma - da el - ler - le sen

40
Meyan
Haş-ro - la - lım di - dik - çe ben

43
sah-ra - le - re sal - dın be - ni of

46
haş - ro - la - lım di - dik - çe ben

49
sah - ra - le - re sal - dın be - ni

Tekrar birinci satırın terennümüne...

* Başlığın altındaki notta bu bestenin editör tarafından "ritminin" yürük semai usulüne transfer edildiği belirtilmektedir.

** Gider işareti üçlemelerin hızlısı, yazılanın simetriği yani. Düzeltmek gerekiyor.

*** Meyanın ilk yazımında G⁴ F⁴ iken ikinci güftede bu notalar G⁴ F⁴ şeklinde yazılmıştır.

**** İlk meyanda üçleme olarak yazılmıştır.

Şarkı makam tahir usul sofyan

[Aksak]

Kim - den o - lur fai - de bi - ze ah

kim - den o - lur fai - de bi - ze ah

Biz ya - na - lım der - di - mi - ze ah

Meyan
Gel gü - le - lim oy - na - ya - lım

gel gü - le - lim oy - na - ya - lım

Yi - ne ken - di - mi - ze ah

yâr a - man ken - di - mi - ze ah

Kimden olur faide bize
Biz yanalım derdimize
Gel gülelim oynayalım
Yine kendi kendimize
Gitsin ağyar ben kalayım
Ben de biraz yalvarayım
Her ne isa [ise] istediğim[n] (tekrar)
Söyle bana ben alayım (tekrar)

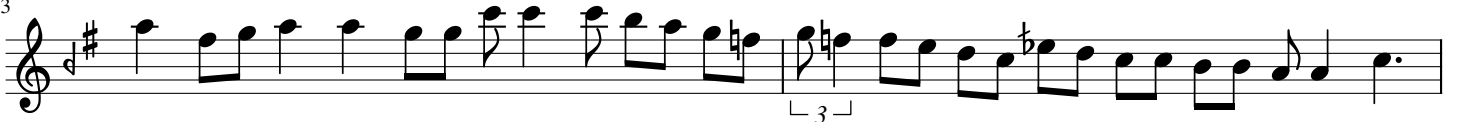
Gel seninle biz gidelim
Göynümüzü eyleyelim
Bu cihanın aslı yoktur (tekrar)
Hiç düşünme zevk idelim (tekrar)
Ben yanarken ateşine
Bunda ağyarın işi ne
Oldu artık hep olacak (tekrar)
Nuri** bunun düş peşine (tekrar)

** "Nuri" şairin ismi/mahlası olmalı.

Şarkı makam tahir usul çifte sofyan



Ah birgü-ze - le kul ol - dum Ta gö - nül - den vu - rul - dum



Ah birgü-ze - le kul ol - dum Ta gö-nül - den vu - rul - dumah



Sev-dima - ma yo - rul - dum Ta gö-nül - den vu - rul - dumah



Sev-dima - ma yo - rul - dum Ta gö-nül - den vu - rul - dumah



Ney-ne-yim ne iş - le - yim Ta gö-nül - den vu - rul - dum

Bir güzele kul oldum
Ta gönülden vuruldum
Sevdim ama yoruldum
Ta gönülden vuruldum

Ah yâr sevene gülerdim
Başın[m]a geldi bildim (tekrar)
Ah küçücek bir yâr sevdim
Ta gönülden vuruldum ah (tekrar)
Ah neyneyim [neyleyim] ne işleyim
Ta gönülden vuruldum

Ah göz süzüp bana baktı
Bu cep mim ona yaktı [Bu cismim oda yaktı] (tekrar)
Ah ateşi beni yaktı
Ta gönülden vuruldum
Neyneyim [neyleyim] ne işleyim
Ta gönülden vuruldum

Ah yârimin beli ince
Aşkî bana eğlence (tekrar)
Ah ruyi gül kendi(n) gonce
Ta gönülden vuruldum (tekrar)
Ah neyneyim [neyleyim] ne işleyim
Ta gönülden vuruldum

Şarkı makam arazbarbuselik usul semai

[Aksak]

[Dellalzade İsmail Efendi]

Ah Ey mer-dü - mi - çeş-mi ci - han

3 Ve çeş - mi hem - cis - miç - re

5 can a - man a - man ve çeş-mi hem

7 cis - miç - re can

9 **Meyan** Ah Bu ni - ya - zı ben - de - gâñ ey

11 **Nakarat** Dur-duk-ça dur kev - nü me -

13 kân

Zat-ı nefes-i enfesin
 Şevk-i hayatı [h]erkesin
 Ah dest-i resi [h]er bikesin
 Durdukça dur kevn ü mekân
 [Kârın senin adl ü 'atâ
 Ömrün füzun kılsın Hüda
 Ey şah-ı âdil bin yaşa
 Durdukça dur kevn ü mekân]*

Şem-i ruyin pervanesi
 Göynüm gözüm mestanesi
 Sayen makarr u[-ı] lânesi
 Durdukça dur kevn ü mekân

* Cami'ül-elhan denilen güfte mecmuası, sf. 776. Ahmet Avni, Hanende, sf. 514.

23

25

118

Şarkı makam sırfbuselik usul semai

[Aksak]

[Şakir Ağa]

Bir mis - li var mı kıl be - yan

Ol - ma - dı - ğı gün - den a - yan

Meyan

Şim - di a - nın - dır nam ü şan

Nakarat

Nu - ri ka - met[r] per - tev - fe -

şan a ca - nım per - va - ne - sin

şem - si ci - han

Dünyaya vermiş bir ferî
 Çarkın odur işve yeri
 Ya huridir yahut peri
 Nur-i kamet[r] pertev-feşan, a canım
 Pervanesin şems-i cihan

Hep tarzı tavrı bi-bedel
 Hem hüsnü hem hulkü güzel
 Mümkün müdür irmek el
 Nur-i kamet[r] pertev-feşan, a canım
 Pervanesin şems-i cihan

Yok böyle bir makbul eda
 Olsun ne istersen feda
 Vaslına dahi var safa
 Nur-i kamet[r] pertev-feşan, a canım
 Pervanesin şems-i cihan

* Tarafımızdan eklenmiştir.

Şarkı makam sırfbuselik usul çifte sofyan

[Aksak]

[Kemençeci Yani Çorbacı?]*

1 Ah Gö - nül vir - di[m] bir ci - va - ne

3 Mah-mur ba - kış - lı dil - be -

5 - re.. re

6 **Meyan**
Ah Ter - ki mi var gi - ri - se - re

8 **Nakarat**
Gel bi - me - nen - dim dil - be - rim

10 ya - nı-na gel - mek is - te -

12 - rim

Güş itmedim böyle seda
Varısa [ise] bir mislin sela
Bildim muradımı emma
Gel bi-manendim, dilberim
Yanına gelmek isterim

Reftar ider güle güle
Benzer sedası bülbüle
Bu göynümü sen al el(le)
Gel bi-manendim, dilberim
Yanına gelmek isterim

* Murat Bardakçı'nın "Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları" kitabından alınan bilgiye göre.

** Nüshalardan sadece birinde görülen bir nokta, eserin gidişatı ve usulün tamamlanması göz önüne alınarak tarafımızdan eklenmiştir.

Şarkı makam eviçbuselik usul sofyan

[Aksak]

[Sultan II. Mahmud]

1 düş - tü gö(y) - nül 3 bir gü - ze - le 3 3 3

3 Say - dey - le - sen bir ke[z] [h]e -

5 le *

6 **Meyan**

Ah Zevk i - der - di[m] ş u â - lem - de 3

8 Pi-ya-le - yi al - sam e(y) - le 3

11 **Nakarat**

Ah İt - me ce - fa ey - le ve - fa

13 Fet - ta - nı fet[r] ey - le e - da

Ben severim sakın kaçma
Şem-i aşka dili yakma
Gel meydane eda eyle
Uşşakını boş bu[ı]rakma
Ah itme cefa eyle vefa
Fettan-ı fet[r] eyle eda

Piyalezar güzel oynar
Hiç kalmadı bende karar
Korkarım ki küçücektir
Beni perendeden atar
Ah itme cefa eyle vefa
Fettan-ı fet[r] eyle eda

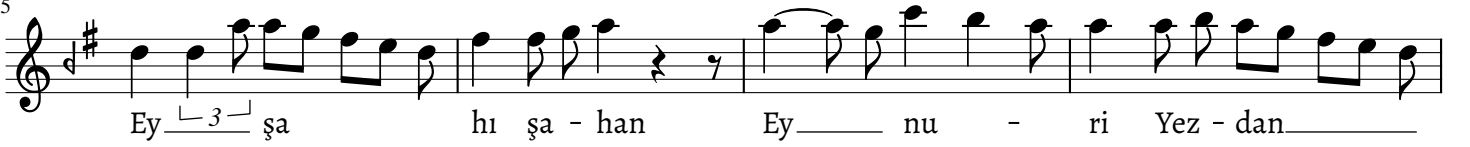
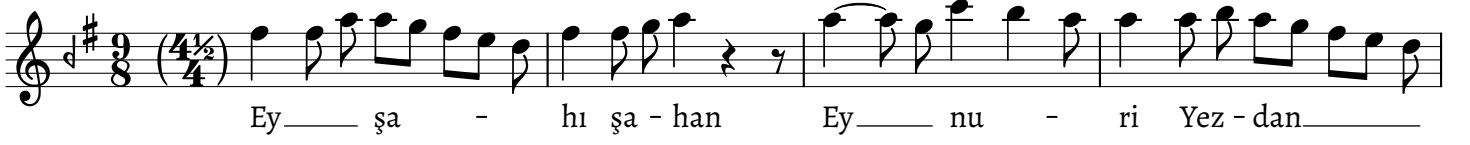
Her hünerde(n) yegânedir
Pervaz ider bir tanedir
[Matlabınca/matlubunca bir danedir]
Gül misali bir goncedir
[Gül-nihal bir gonçe-femdir]
Âşıkına cananedir
Ah itme cefa eyle vefa
Fettan-ı fet[r] eyle eda

* Tarafımızdan eklenmiştir.

Şarkı makam eviçbuselik usul sofyan

[Türk aksağı, Aksak semai]*

[Dellâlzade İsmail Efendi]



Bir[l-] cümle âlem
Zatınla hurrem
İkbal-i şevket
Bezminde mahrem
Tahtında var ol
Ferhan-ı şadan

Ruy-i musavver
Nur-i mukarrer
Eflake hüsna
Bedr-i münevver
Tahtında var ol
Ferhan-ı şadan

Dillerde zarı
Hüsnün şiarı
Gülzar-ı eynin
Virdi baharı
Tahtında var ol
Ferhan-ı şadan

* Eserin usulü arşivlerdeki notalarda "türk aksağı" veya "aksak semai" olarak belirtilmesine rağmen Pandora'da sofyan olarak belirtilmiş ve "noktalı gorgon" ile 9 zamanlı yazılmıştır.

Şarkı makam segah maye usul düyek

[Ağır düyek; Düyek]

[Hammamizade İsmail Dede Efendi]

Fir - ka - tin hâ - lim pe - ri - şan

it - ti gel ca - nım

Di - de - mi gir yan gir - yan it -

ti gel ca - nım

Meyan

İş - ti - ya kın kal - bi su - zan it -

ti gel gel

Nakarat

Nev - ni - ha li[m] vak - ti ih - san ol -

du gel ca - nım

Vuslatından na-umudum ey peri
 Gezmedeyim kûy-i des[/ş]ti serseri
 Kalmadı ey me nazısa [nasılsa?] istiğna yeri
 Nev-nihali[m] vakt-i ihsan oldu gel canım

Hâlîme rahm etmedin bir kez benim
 Yaktın ateşle derunim pür-gemim[gamım]
 Yaktın ateşle derunum ciğerim**
 Bari bir şeb [kez]** bezme gel ol hem-demim
 Nev-nihali[m] vakt-i ihsan oldu gel

* Tarafımızdan eklenmiştir.

** Camiül elhan, s. 858

Şarkı makam tiz segah usul yürük semai

[Hammamizade İsmail Dede Efendi]

Bir gü - zel al - dat - tı be - ni*

Sev - da - le - re sal - dı be - ni

Meyan
Hak - ka is - mar - la - dı be - ni

Nakarat
Gel gü - ze - lim gel a - man

Kaş - le - rin ol - muş ke - man

Sü - rem de - mi - ni bir ze - man*

ze - man ze - man gel³

Servi gibi servi boyu [senin boyun]**
 Bilmem melek midir soyu [huyun]**
 Acap yumuşak mı suyu [cevrin]**
 Gel güzelim gel aman
 Kaşlerin olmuş keman
 Sürem [sürdüm]** demini bir zaman
 Zeman zeman gel

Gel güzelim zevk idelim
 Zevk ile safa idelim
 Bir gece zevk idelim
 Gel güzelim gel aman
 Kaşlerin [eyzan...]

Bülbül gibi söyleyişi
 Serden alır hub nefesi
 Hoşuma gitti gülmesi
 Gel güzelim gel aman
 Kaşlerin [eyzan...]

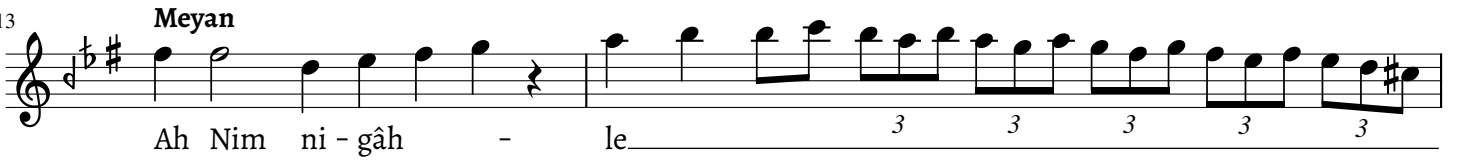
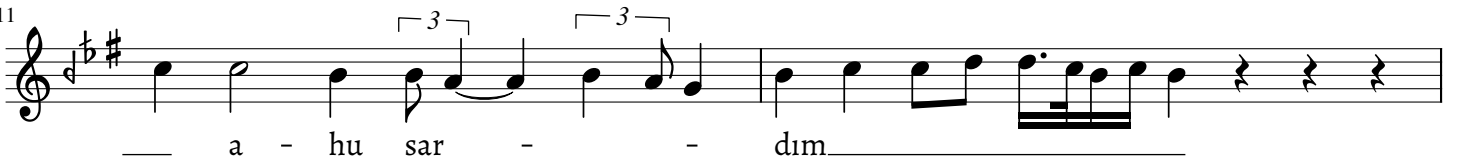
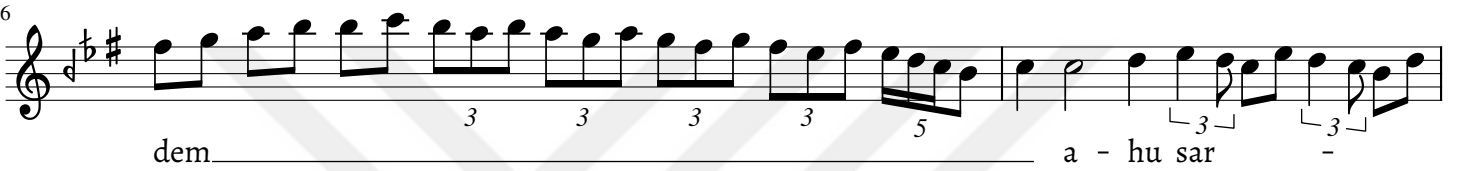
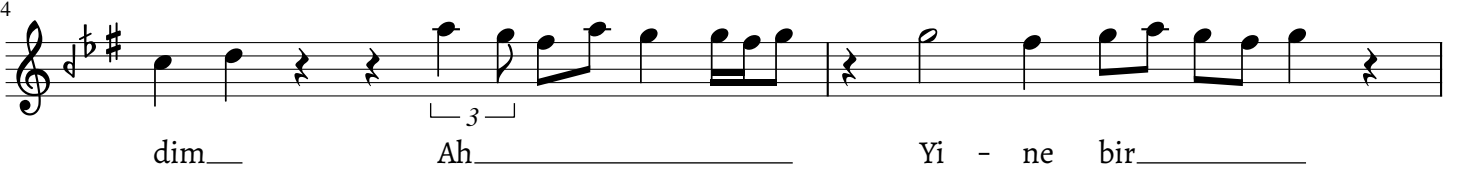
* Notada nakarata dönüleceği ibaresi bulunduğu için tekrar işareti koyduk.

** Camiül elhan, s. 885.

Şarkı makam hüzzam usul düyek

[Ağır düyek]

[Numan Ağa]



17 **Nakarat**

Ta - ze - len - di

19

es - ki der - dim Ta - ze - len -

22

di gi - ne - der - dim

Câm-ı aşkın eyleyüp nuş
Eyledim derya gibi cuş
Vaslın iderken feramuş
Tazelendi eski derdim

Her nigâhın câne işler
Senden olsun/sende n'olsun bu revişler
Naz ile ittikçe işler
Tazelendi eski derdim

Kul iders[e]n dil-nüvazın
Faikâ* gel söyle râzın
Sen süzünce çeşm-i nâzın
Tazelendi eski derdim

* Güfte sahibinin mahlası "Faik" olduğu tahmin edilmektedir.

Şarkı makam hüzzam usul aksak semai*

[Hanende Stavraki*]

10 Ah Ey - le-din_____ cev - rin - le bi - ça - re.._____

3 5 re_____ be - ni_____ a-man_____ a - man Bi - ve-fa_____

5 3 3 3 bil - - mez - dim_____ böy - le_____

7 (#) Meyan Ah Yak - tına - teş -

9 - le - re bu_____ ca_____ nü.._____ nü te - ni_____

11 Yak - tın a - teş - le - re bu_____

13 ca 3 - nü_____

14 Nakarat nü te - ni_____ a - man_____ a - man Bi - ve-fa_____ bil 3 3 3

16 3 3 3 - mez - dim_____ böy - le_____ (ey - le)**** se -

18 (#) ni_____

v. 2

Ey - le-din_____ cev - rin - le bi - ça -

3
re.. - 5 - re_____ be - ni_____ a - man_____ 3 a - man

5
Bi - ve-fa_____ bil - mez - dim_____ böy -

7
le_____ se - ni_____ (#)

9 **Meyan**
Ah Yak - tına - teş - le - re bu_____ ca_____

11
nü.._____ nü_____ te - ni_____

13
Yak - tına - teş - le - re bu_____ ca -

15
nü_____ nü_____ te - ni_____ a - man_____ 3 a - man

17 **Nakarat**
Bi - ve-fa_____ bil - mez - dim_____ böy -

19
le_____ (ey - le)**** se - ni_____ (#)

v.3

Ah__ Ey - le-di[n]__ cev - rin - le bi - ça -

re.. - re.. - re__ be - ni__ a - man__ a - man

ah__ Bi - ve-fa__ bil - mez - dim__ böy -

le__ se - ni__

Meyan

Ah Yak - dına - teş - le - re bu__ ca -

nü.. - nü__ te - ni__

Yak - dına - teş - le - re bu__ ca -

nü.. - nü__ te - ni__ a - man__ a - man

Nakarat

Ah__ Bi - ve-fa__ bil - mez - dim__ böy -

le.. - le se - ni__

Ah Eyleyüp eller ile zevk u safa
Âşıkın eyledin encam-ı feda
İtmedin ahd-ı emanında***** vefa
Bivefa bilmezdim böyle (eyle)**** seni

Vireli göynümü zalim sana ben
Kuşe-i hicrini⁶ eyledin mesasken⁶ [mesken]
Merhamet itmedin hiç bana sen
Bivefa bilmezdim böyle (eyle)**** seni

Beni guş itmeyüp ey meh-pare
Akıbet uydun o bet ağyare
Yandı beyhude yere dil nâre
Bivefa bilmezdim böyle [eyzan...] seni ⁷

* Pandora II'de eserin usulü "aksak semai" olarak belirtilmişken, 1872 tarihli Mousikon Apantthisma'da da bulunan eserin usulü "semai" olarak kaydedilmiştir. Bu durumdan hareketle eser aksak semai (4'lük mertebede) ve aksak (4'lük mertebede) olarak Pandora'dan iki versiyon olarak; üçüncü versiyon ise *Mousikon Apantthisma*'dan yine aksak (4'lük mertebede) usulünde çevrilmiştir. Semai usulünün tanımını için bkz. "4.3.1. Semai-Aksak."

** Eserin bestekâr bilgisine Mousikon Apantthisma'dan ulaşılmıştır.

*** Eserin arşivlerde herhangi bir notasına ulaşılammıştır.

**** "eyle" kelimesi nakaratın ilk tekrarında görünmediği halde ikinci tekrarında ve güfteler arasında açıkça yazılmışsa da gerek şiirin veznine uymaması, gerekse notanın Mousikon Apantthisma versiyonunda görünmemesi dolayısıyla parantez içinde verilmiştir.

***** Pandora'da "emanında" olarak Latinize edebileceğimiz şekilde "ἐμάνινδᾶ" olarak yazılan bu kelime Mousikon Apantthisma'da "emanında" olarak çevirebileceğimiz şekliyle (nazal n dikkate alınarak) "ἐμανηγγδᾶ" yazılmıştır.

⁶ MA: hicrine, meskân

⁷ Mousikon Apantthisma'da bu dörtlük bulunmamaktadır.

Şarkı makam bestenigar usul devrirevan

[Şarkı devrirevanı]

[Raif Efendi]*

Gü - cen - me[z] sen

bu - dur a.. - a.. - a.. - ar

zı ni - ya - zım a - man

Sa - bah ol - du.. - du

u - yan - ma me.. - mes

ti na - zım Ah³ **Meyan**

Mu - hab - bet i - de - lim

uy - ku ni[e]..

ne la - zım a - man

**

10 **Nakarat**

Sa - bah ol - du.. du

11

u - yan ma me.. mes

12

ti na - zim

Giceden eyledim hep bezmi tezdîm [tecîdî]*
 Şafak renk(?) ol aman ey subh-i umut [ümit]*
 Ah Kıyas itsin görenler doğdu hurşîit
 Sabah oldu uyanma mest-i nâzım

Visale meylini görsam [görsem] de tutmam
Gecen hatır-ı nişanımdır unutmam
İki gözüm seni mahmur uyutmam
Sabah oldu uyanma mest-i nâzım

Bu şeb bel bağlayıp gayrı sözüne
Girer mi [S]ermetin uyku gözüne
Oturup subha dek baktım yüzüne
Sabah oldu uyanma mest-i nâzım

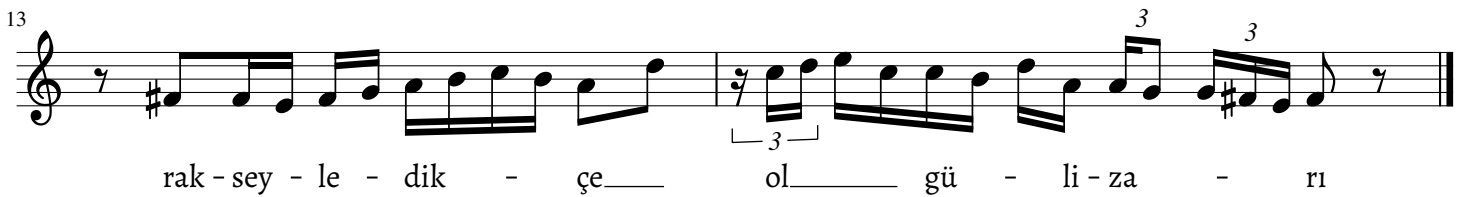
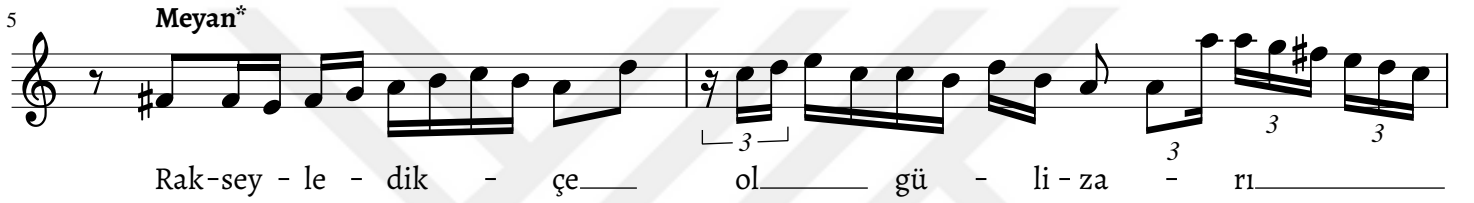
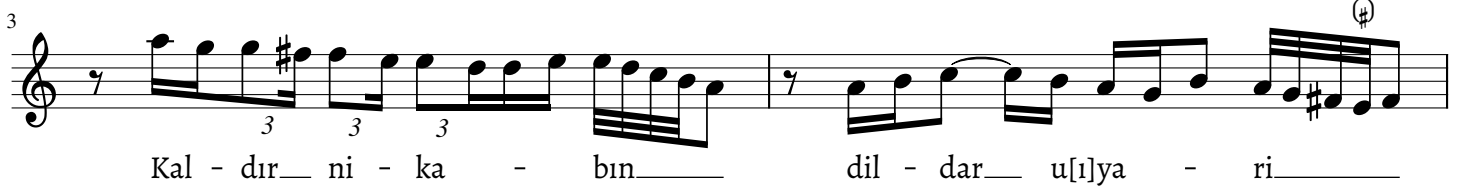
* Eserin bestekârı bazı kaynaklarda Rif'at Bey olarak da geçmektedir.

**** Tarafımızdan eklenmiştir.**

*** Camiülelhan, s.922

Şarkı makam eviç usul düyek

[Markar Ağa]*



Örter yüzünü geysusi şeb nek[renk]*
Âlemde yoktur dilber sana denk
Sazendeler itsün [virsün]* saza ahenk
İtsün temaşa ol gülizarı nazı hıramın
Ceylan o yâri raks eyledikçe ol gülizarı
[İtsün temaşa didar-ı yâri
Naz ü hıramı ceylan yâri]*

Reftare gelsin ol lâl-i dil-cu
Pertev ider hem manend-i ahu
Sinemde zahmın şemşir-i ebry
İtsün temaşa ol gülizarı (eyzan...)

Sıtkı** ol kadd-i balâ-yı serkeş
Bezm-i safade devr itti mehveş
Bir yavru tavşan, raksı da dilkeş
İtsün temaşa ol gülizarı (eyzan...)

* Camiülelhan, s. 906.

** Güfte sahibinin isminin/mahlasının "Sıtkı" olduğu tahmin edilmektedir.



Şarkı makam eviçara* usul semai

[Ağır aksak]

[Hammamizade İsmail Dede Efedi]*

1 Ah Bül - bül a - sa ruz ü şeb kâ -

3 rı.. - rım ne - va ah ca - nım of

5 Müp - te-la - yım müp - te-la - yım

7 mü.. - müp te - la

9 of ben sa - na

11 **Meyan**
Ah Söy - le-sin ey gül sa - na ba -

13 dı.. - dı sa - [b]a

15 söy - le-sin ey gül sa - na ba -

17 dı.. - dı sa - ba ah ca - nım of

19 **Nakarat**

Müp - te-la - yım müp - te-la - yım

21 mü.. - - 3 - müp - te - la 3

23 of 3 ben sa - na 3

Sen düşürdün ateş-i aşka beni
Vade-i mihnetle tuttun meskeni
Sevdim inkar eylemem ey meh seni
Müptelayım müptelayım müptela of ben sana

Kaçma benden ey peri gel yanıma
Suz-i aşkın söyleyim sultanıma
Bir kere gel bak beni[m] nalanıma
Müptelayım müptelayım müptela of ben sana

Ateşim bâlâ-rev oldu nev-civan
İnledi ah ile evc-i asüman
Eyledim bülbül ah u fegan****
Müptelayım müptelayım müptela of ben sana

* Eserin makamı diğer kaynaklarda ittifaken eviç olarak zikredilmektedir

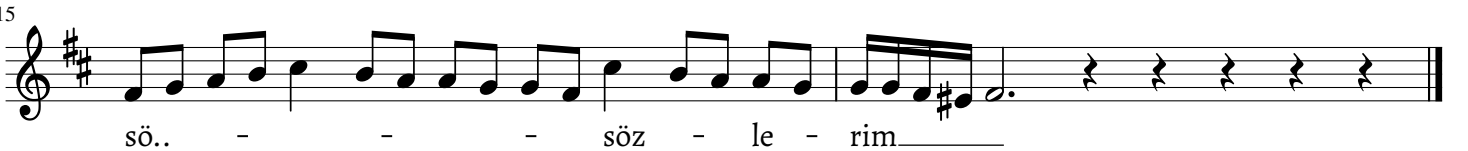
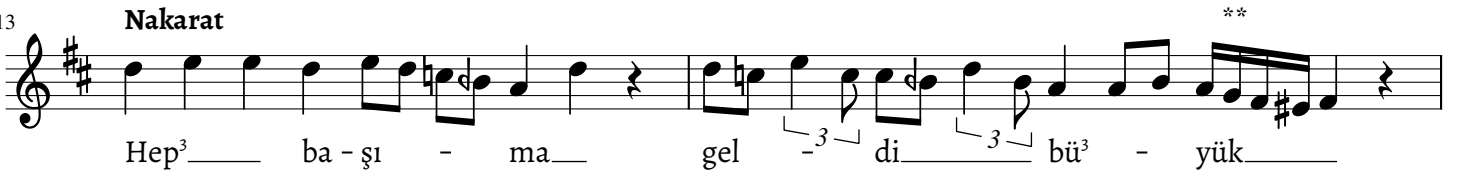
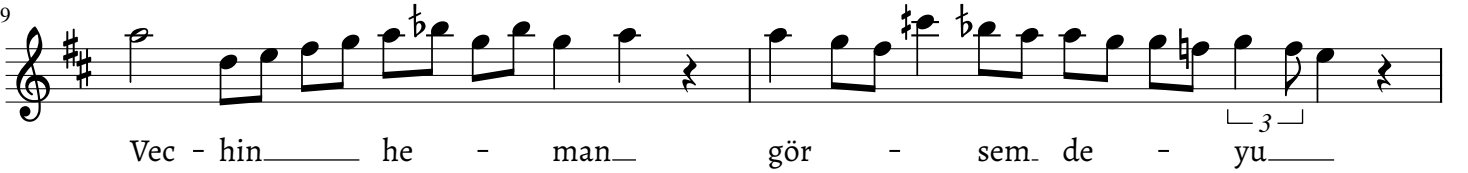
** Eserin bestekârı bazı kaynaklarda Dellalzade İsmail Efendi olarak da geçmektedir.

*** Camiülelhan, s. 901.

**** Vezin bozuk.

Şarkı makam ferahnak usul semai

[Ağır aksak?]*



Bir dilbere verdim ki derdim ki⁴ bel bağlamam
Sad çâk idüp bu sinemi dağlamam
Sanırıldım [idim] ben ah idüp ağlamam
Hep³ başıma geldi büyük³ sözlerim

Şemsi⁵ kulun bunca âdem ey mah-ı ru
Bir kişiye kılmış değil serfuru
Bilmem nasıl sevda imiş böyle bu
Hep³ başıma geldi büyük³ sözlerim



* Hakkında sair kaynaklardan herhangi bir bilgi edinemediğimiz ve usulü semai olarak kaydedilen bu eser, gerek ilk ölçü sonuna konan nefes işareti, gerek sonda bulunan 5/4'lük es ve gerekse melodi yapısı dikkate alınarak 9 zamanlı olduğu tespit edilmiştir.

** Orijinal notada silik çıkan/çıkmayan bu nota ve/veya tartımlar, eser içindeki mükerrer bölümler dikkate alınarak tashih edildi.

Camiülelhan, s. 906.

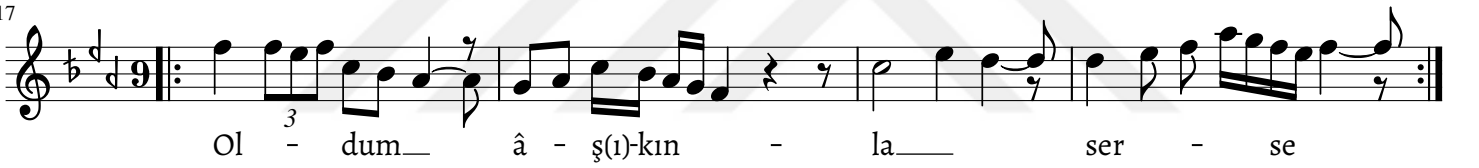
[3] 'ep: Hep; beyuk: büyük.

[4] 11'li hece ölçüsüyle? müstefilün müstefilün failün?? yazılmış olan güftede fazlalık teşkil eden "verdim ki" ve "derdim ki" kelime gruplarından birinin (kanaatimizce anlam bütünlüğü gözetilerek ikincisinin) tercih edilmesi gerekiyor.

[5] Güftenin son kıtasında geçen isim/mahlas göz önünde bulundurularak güfte sahibinin Şemsi olduğu görülmektedir.

Şarkı makam acemaşiran usul sofyan

[Aksak?]*



Bülbül gibi eylerem ah
Oldu yine hâlîm tebah
Her² şeb kârımdır ah u vah
Oldun aşkınla³ serseri

Âdûlere itme rağbet
Olursu[n] pejmurde elbet
Gel efendim dinle² sohbət
Oldum aşkınla serseri

Biçarene kast itme gel
Güler yüzün soldurma gel
Va'dinde dur gülzare gel
Oldum aşkınla serseri

[1] Mecmuanın içinde bulunan ve çalışmamıza girişte belirtilen sebeplerle dahil etmediğimiz diğer Acemaşiran makamındaki eserin donanımı b₆ iken işbu eserde donanım b₆ e₄ a₄ düzenine tekabül etmektedir.

[2] Orijinal notada yazıyla belirtilen tekrar cümlelerini tekrar işareti (röpriz) ile ifade ettik.

[3] 'er: her. diğne: dinle. va'd: vaad.

[4] Nota altında "aşkınla" şeklinde yazılmışken güfte de "aşkınla" şeklinde geçiyor. Bu durum "aşık" kelimesindeki "ı" harfinin yardımcı ses olduğunu gösteriyor.

[5] Güftenin son kıtasında geçen isim/mahlas göz önünde bulundurularak güfte sahibinin Şemsi olduğu görülmektedir.

Şarkı makam hüseyनियाşiran usul sofyan

[Ağır aksak?]¹

Ah Bez-mi mey teş - ri - fi - ne a -

ma.. - ma - de - dir

Des-ti sa ki şi - şe vü sa[h] -

ba.. - ba - de - dir

Meyan
Ah Aş - kını - le dil a - cep sev -

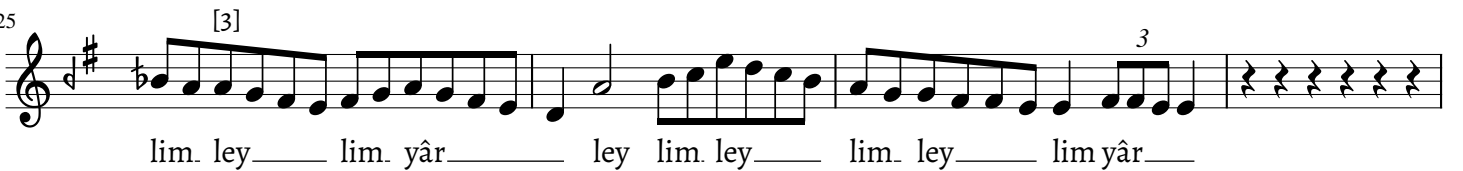
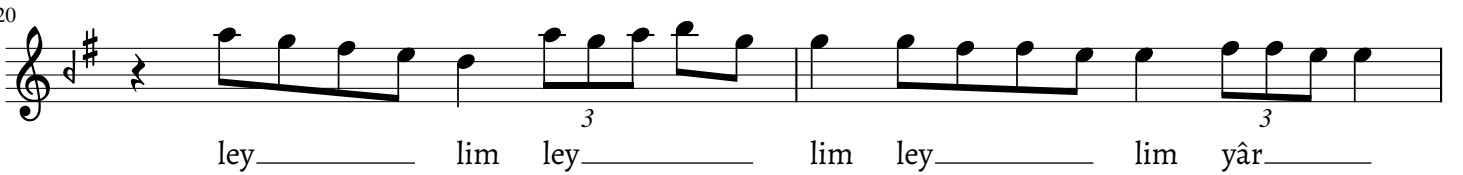
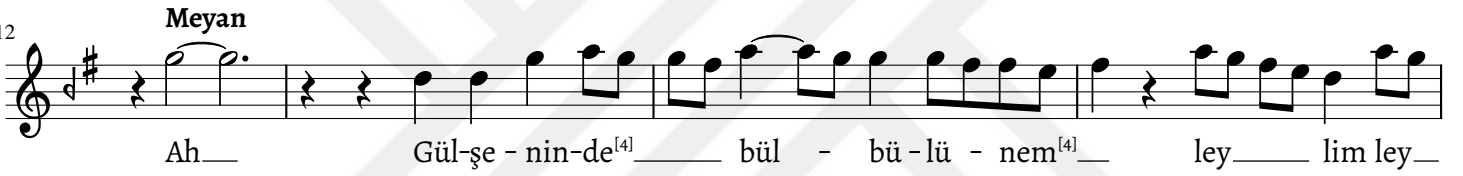
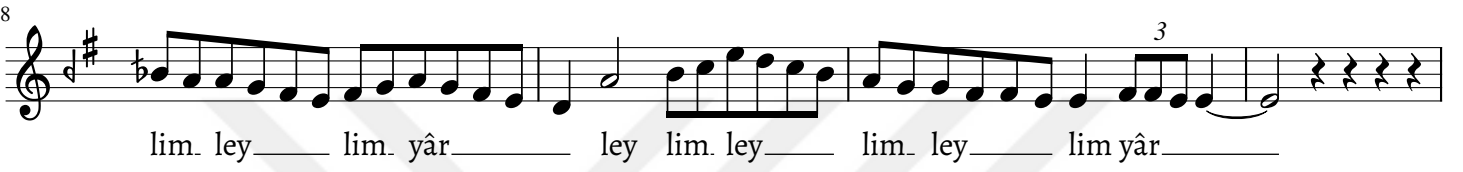
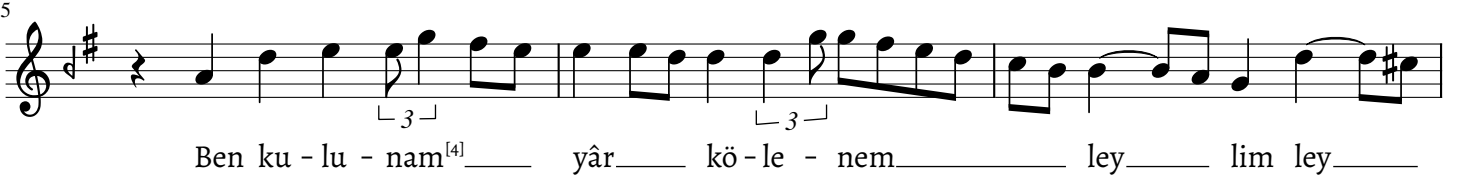
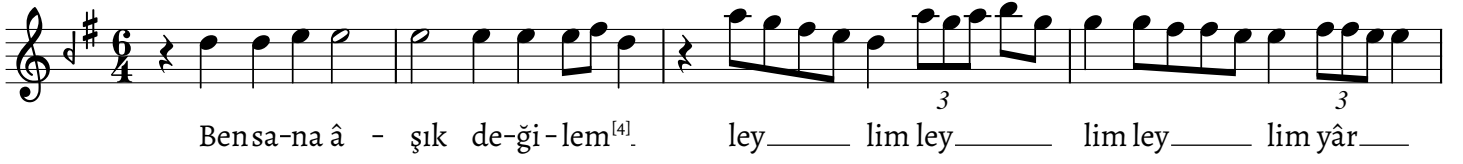
da.. - da - de - dir a - man

Aş - kını - le dil a - cep sev -

da - da - de - dir a - man

Şarkı makam hüseyini[aşiran]¹ usul yürük semai²

[Hammamizde İsmail Dede Efendi]



V. 2

Ben sa - na â - şık de - ği - lem^[4]____ ley____ lim ley³____

lim ley____ lim yâr³____ Ben ku - lu - nam^[4]____ yâr____ kö - le - nem³____

____ ley____ lim ley____ lim_ ley____ lim_ yâr____ ley lim_ ley____

lim_ ley____ lim yâr____ Ah____ Gül - şe - nin - de^[4]____

____ bül - bü - lü - nem^[4]____ ley____ lim ley____ lim ley____ lim yâr____

____ Gül - şe - nin - de____ bül - bü - lü - nem____

ley____ lim ley³____ lim ley³____ lim yâr____ Ben ku - lu - nam^[4]____

yâr____ kö - le - nem^[3]____ ley____ lim ley____ lim_ ley____ lim_ yâr____

____ ley lim_ ley____ lim_ ley____ lim yâr____

Sinemde aşkın eseri, leylim leylim leylim yâr
Sözüm budur al haberi, leylim leylim leylim yâr
leylim leylim leylim yâr
Ah alıp gözle bak ey peri, leylim leylim leylim yâr (x2)
Sözüm budur al haberi, leylim leylim leylim yâr
leylim leylim leylim yâr

Gör bana aşkın neyledi, leylim leylim leylim yâr
Bir güle bülbül eyledi, leylim leylim leylim yâr
leylim leylim leylim yâr
Ah beni yâre kul eyledi, leylim leylim leylim yâr (x2)
Bir güle bülbül eyledi, (eyzan...)

[1] Eserin başlığında makam "hüseyini" olarak belirtildiği halde geçki işaretleri, seyir ve karar perdesi "hüseyiniaşiran" makamında yazıldığını göstermektedir. Öte yandan gelenekten gelen kaynaklar, ittifaken, bu eseri "muhayyer" makamında zikretmektedir. bkz. Camiüelhan s. 707; Haşim Bey Mecmuası s. 277. Bu nedenle eserin kararını v. 2'de düğah perdesine naklederek tekrar yazdık.

[2] Eserin usulü gelenekten gelen notalarda "yürük semai" olarak belirtilirken, bazı güfte mecmuaları eseri "düyek" usulüyle kaydetmiştir. bkz. camiüelhan sf. 707; ahmed avni hanende s. 464.

[3] Nakaratın ilk tekrarında bulunan hicazdan uşşaka geri dönüş işareti burada bulunmadığı halde önceki nakarat ve martiria dikkate alınarak burayı düzelttik.

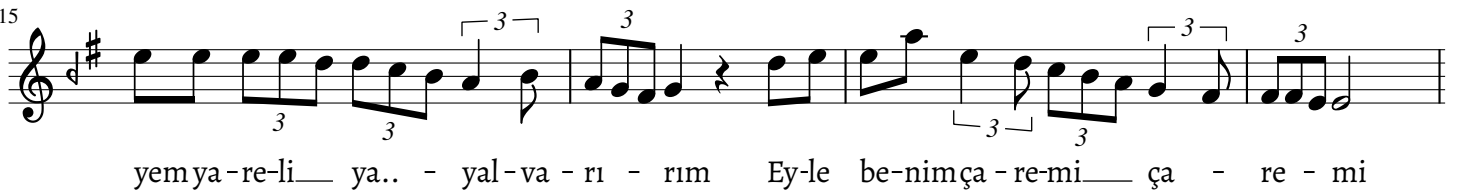
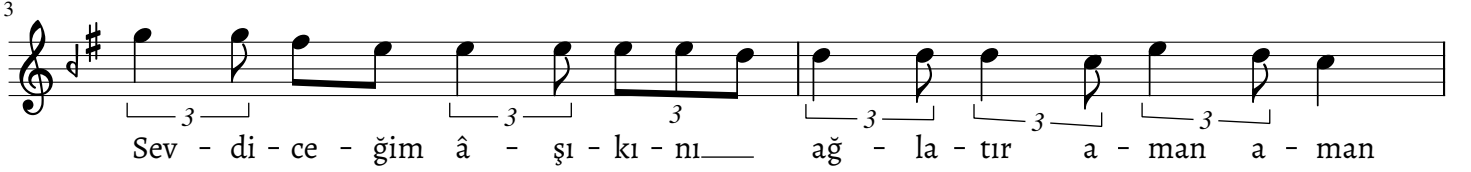
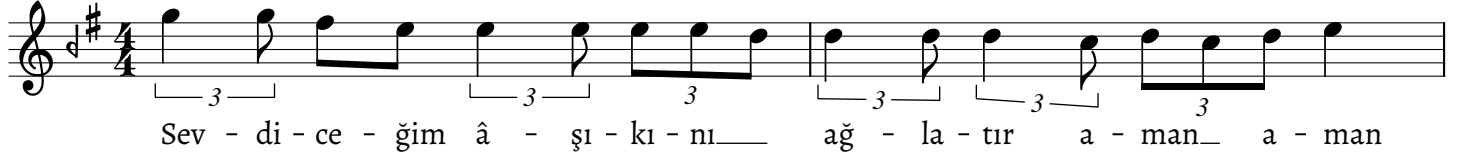
[4] kulunem: kulunam; bülbülünam: bülbülünem; gülşeninde~"gül senin de";

Şarkı makam hüseyनियाşiran usul sofyan

[Yürük semai]

[Hammamizde İsmail Dede Efendi]

V. 1



19

Sev - di - ce - ğim â - şı - kı - nı ağ - la - tır a - man a - man

23

Sev - di - ce - ğim â - şı - kı - nı ağ - la - tır a - man a - man

27

Göz - ya - şı - mı su - lar gi - bi çağ - la - tır yâr yâr

31

göz - ya - şı mı su - lar gi - bi çağ - la - tır çağ - la - tır

37

Ah Fe - lek ba - na ka - re - le - ri bağ - la - tır a - man a - man

42

a - man fe - lek te re le le lam ya - man fe - lek te re le le lam

46

ya - re - li - yem ya - re - li ya.. - yal - va - rı - rım

50

Ey - le be - nim ça - re - mi ça - re - mi

55



Sev - di - ce - ğim â - şı - kı - nı ağ - la - tır a - man a - man

59



Sev - di - ce - ğim â - şı - kı - nı ağ - la - tır a - man a - man

63



Göz - ya - şı - mı su - largi - bi çağ - la - tır yâr yâr göz - ya - şı mı

69



su - lar gi - bi çağ - la - tır çağ - la - tır

73



Ah Fe - lek ba - na ka - re - le - ri bağ - la - tır a - man a - man

78



a - man fe - lek te re le le lam ya - man fe - lek te re le le lam

82

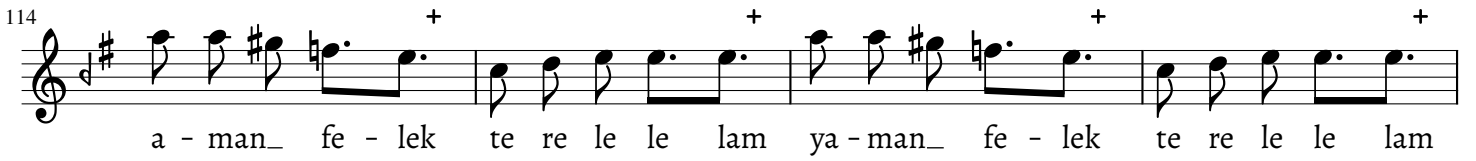


ya - re - li - yem ya - re - li ya.. yal - va - rı rım

86



Ey - le be - nim ça - re - mi ça - re - mi



127

Sev - di - ce - ğim â - şı - kı - nı ağ - la - tır⁸ a - man a - man

131

Sev - di - ce - ğim â - şı - kı - nı ağ - la - tır⁸ a - man a - man

135

Göz-ya-şı-mı su - largi-bi çağ-la-tır⁸ yâr yâr göz-ya-şı mı

141

su - lar gi - bi çağ - la - tır⁸ çağ - la - tır

145

Ah Fe - lek ba - na ka - re - le - ri bağ - la - tır⁸ a - man a - man

150

a - man fe - lek te⁶ re le le lam ya - man fe - lek te re le le lam

154

ya - re - li - yem ya - re - li yâr⁷ yal - va - rı - rım

158

Ey - le be - nim ça - re - mi ça - re - mi

162



Sev - di - ce - ğim â - şı - kı - nı ağ - la - tır⁸ a - man a - man

166



Sev - di - ce - ğim â - şı - kı - nı ağ - la - tır⁸ a - man a - man

170



Göz-ya-şı-mı su - largi-bi çağ-la-tır⁸ yâr yâr göz-ya-şı mı

176



su - lar gi - bi çağ - la - tır⁸ çağ - la - tır

180



Ah Fe - lek ba - na ka - re - le - ri bağ - la - tır⁸ a - man a - man

185



a - man fe - lek te⁶ re le le lam ya - man fe - lek te re le le lam

189



ya - re - li - yem ya - re - li yâr⁷ yal - va - rı - rım

193



Ey - le be - nim ça - re - mi ça - re - mi

İrmez akıl şu feleğin fendine aman aman (x2)
Çekti beni bir güzelin bendine yâr yâr
Çekti beni bir güzelin bendine bendine
Ah Kul eyledi efendimin kendine aman aman
Aman felek yaman felek
Yareliyem yareli yâr yâr yalvarırım
Eyle benim çaremi çaremi

Postumuzu dost yoluna sermişiz aman aman (x2)
Âşık olup yâr yoluna durmuşuz yâr yâr
Âşık olup yâr yoluna durmuşuz durmuşuz
Ah Bu feleğin çok derdini çekmişüz aman aman
Aman felek yaman felek
Yareliyem yareli yâr yâr yalvarırım (eyzan...)

[1] v. 1 Zaman tartımları açısından Eisagogi ve Kripis'te belirtilen metoda uyulmuştur. Mertebe itibarıyla zaman işaretinin ağır olması göz önünde bulundurularak usul 4/4'lük ölçülerde yazılmıştır.

[2] v. 2 Zaman tartımları açısından Eisagogi ve Kripis'te belirtilen metoda uyulmuştur. Mertebe seçimi melodik yapılar göz önünde bulundurularak yapılmıştır.

[3] v. 3 Zaman tartımları açısından Mega Theoritikon ve Epitropi'de belirtilen metoda uyulmuştur. Mertebe seçimi melodik yapı göz önünde bulundurularak yapılmıştır.

[4] v. 4 Zaman tartımları açısından Eisagogi ve Kripis'te belirtilen metoda uyulmuştur. Mertebe işaretinin birim zamana 1.5 vuruş anlamına gelmesi dolayısıyla üçlemeler 1/4 yerine 1.5/4 değerine nispet ettiği için üçlemelerin en küçük birimi 1/8'lik nota değeriyle tespit edilmiştir.

[5] v. 5 Zaman tartımları açısından Eisagogi ve Kripis'te belirtilen metoda uyulmuştur. Mertebe işaretinin birim zamana 1.5 vuruş anlamına gelmesi dolayısıyla üçlemeler 1/4 yerine 1.5/4 değerine nispet ettiği için üçlemelerin en küçük birimi 1/8'lik nota değeriyle tespit edilmiştir. Yukarıda zikredilen dört metodun da eserin geneli itibarıyla sağlıklı sonuç vermemesi dolayısıyla (melodilerin denenen usullere uymaması, tüm versiyonlarda eserin artık nota ile bitmesi ve sair nedenlerden dolayı), eserin gelenekten gelen notası da göz önünde bulundurularak bir takım düzenlemeler uyguladık. Tekrar eden melodik kalıpların tartım, sus ve nefes işaretleri açısından tutarsızlık göstermesinin yazım konusunda alternatif geliştirmek/sunmak olabileceği düşünülerek nefes işareti anlamına gelen "+" işaretleri ve meyan sonundaki birim zamanlık sus işareti seçtiğimiz mertebenin birim zamanı nispetinde 1/8'lik sus işareti olarak kabul edildi. Uyguladığımız bu metodun tek istisnası olarak ilk satırın sonunda bulunan "aman" kelimesinin "-man" hecesinde uyguladığımız takdim-tehir düzenlemesini gösterebiliriz.

[6] v. 6 Eserin günümüzde bilinen versiyonu "muhyayyer" makamında olduğundan, v. 5'te tashih edilmiş hâli karar perdesi düğah olacak şekilde tekrar yazılmıştır.

[7] Orijinal nota sonundaki güftede yazılmamış olan lafzî terennümlerin, Bizans notasıyla yazılan birçok saz eserinde görüldüğü gibi, saz payı veya aranağme olabileceği düşüncesiyle bunları italik yazdık.

[8] "yâr" kelimesinin nota sonundaki güftede iki kez yazıldığı halde nota altında bir kez kullanıldığı görülmektedir.

[9] ağlatır: ağledir; çağlatır: çağledir; bağlatır: bağledir.

Şarkı makam suzidil usul sofyan

[(Ağır) Düyek]

[Markar Ağa]

1 Kü - çük - su - da [1]

5 se - nin - le yâr

9 Kü - çük - su - da [1]

13 se - nin - le yâr

17 Sa - rıl - mış boy -

21 nu - na ağ - yar

25 Sa - rıl - mış boy

29 nu - na ağ - yar

33 Meyan Sa - kın it - me

37 ku - zum in - kar

41 Sa - kın it - me

45 ku - zum in - kar

49 **Nakarat**
Ge - çen cu - ma

53 gö - ren - ler var

57 Ge - çen cu - ma

61 gö - ren - ler var

Beni duymaz mı sandın sen
Be zalim bilirdim ben
Ne hacet saklamak benden
Geçen cuma görenler var

Bu nasıl iş şaştım kaldım
İşittim ben kahrılandım
Yemin itme haber aldım
Geçen cuma görenler var

Bu Sabite ağız açtım
Rakı bile aldım sattım
Beni aklınca aldattın
Geçen cuma görenler var

[1] Burada kullanılan geçki işaretinin birincil anlamı yerinde uşşak olmakla beraber bazı durumlarda yerinde buselik olarak da karşımıza çıkmaktadır. Hangi anlamın kastedildiğiyle ilgili bir işaret bulunmayan bu durumda suzidil makamının doğasına daha uygun olduğu düşüncesiyle yerinde buselik geçkisi ile yazmayı tercih ettik. Bu durum 4. ölçüye kadar geçerlidir ("Küçüksu'da" kelimesinin sonuna kadar.)