

TÜRK MÜZİĞİNDE NOTA (LAMA) SİSTEMİNİN İNCELENMESİ

Fatih Ergişi
Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hikmet Feridun GÜVEN

Afyonkarahisar
2008

TÜRK MÜZİĞİNDE NOTA(LAMA) SİSTEMLERİNİN İNCELENMESİ

Fatih ERGİŞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hikmet Feridun GÜVEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ocak 2008

TEZ ÖZETİ**TÜRK MÜZİĞİNDE NOTA(LAMA) SİSTEMLERİNİN İNCELENMESİ****Fatih ERGİŞİ****Müzik Anabilim Dalı****Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü****Ocak 2008****Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hikmet Feridun GÜVEN**

Bu çalışma, Geleneksel Klasik Türk Müziğinde kullanılan nota(lama) sistemlerinin tarihsel gelişimini ele alarak, müziğimizde nota(lama)nın önemini ortaya koyan bir araştırma niteliği taşır. Araştırma; Klasik Türk Müziğinde kullanılan nota(lama) sistemlerinin nitelikleri, Ebced sisteminden başlanarak, Hamparsum nota(lama) sistemine kadarki süreç incelenerek ve müzik bilimcilerinin görüş ve önerileri alınarak hazırlanmıştır.

ABSTRACT

RESEARCH OF CLASSICAL TURKISH MUSIC NOTATION SYSTEMS

Fatih ERGİŞİ

Main department of music

Kocatepe University Social Science Institute

January 2008

Supervisor: Assistant Professor Dr. Hikmet Feridun GÜVEN

This assignment will be focusing on the historical development and the importance of turkish classical music notation systems. This research will be including the qualities and the usefulness of classical Turkish music notation systems starting from ebced to hamparsum systems. This thesis is prepared with the support and advices of musicologists and authorities.

TEZ JÜRİSİ KARARI ve ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

Tez Danışmanı :

Jüri Üyeleri :

.....

.....

.....'ın.....

.....başlıklı

tezi...../...../.....tarihinde yukarıdaki Jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca,..... Anabilim / Ana sanat dalında, Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Enstitü Müdürlüğü

ÖZGEÇMİŞ

Fatih ERGİŞİ
Müzik Anabilim Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans: 2001 Konya Selçuk Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı
Lise: 1995 Bursa Hürriyet Endüstri Meslek Lisesi, Sıhhi Tesisat ve Isıtma

İş/İstihdam

2003- Müzik öğretmeni, Gebze Özel Çırağan İlköğretim Okulu

Kişisel bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: Delice- 19-05-1978

Cinsiyeti : Erkek

Yabancı dil : İngilizce

İÇİNDEKİLER

TEZ ÖZETİ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
TEZ JÜRİSİ KARARI ve ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR.....	xii
GİRİŞ.....	1
.....BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
I. NOTA TARİHİ.....	5
A) DÜNYADA NOTA YAZIMININ TARİHİ GELİŞİMİ.....	5
B) TÜRKLERDE NOTA YAZIMININ TARİHİ GELİŞİMİ.....	7
.....İKİNCİ BÖLÜM.....	16
II. KLASİK TÜRK MUSİKİSİNDEKİ NOTA YAZILARI.....	16
A) HARF YAZILARI.....	16
B) EBCED SİSTEMİ.....	19
1. Klasik Ebced Yazısında Kullanılan Perde İşaretleri ve Anlamları.....	25
C) ALİ UFKÎ.....	40
1. Ali Ufkî'nin eserleri.....	42
2. Ali Ufkî'nin nota sistemi.....	43
a) Ali Ufkî Nota Yazısındaki Arıza İşaretleri.....	48
b) Süre Değerleri ve Birim Nota.....	53
c) Usûller.....	55
D) KANTEMİROĞLU.....	57

1. Kantemiroğlu nota yazım sistemi.....	58
a) Perdelerin Sınıflandırılması.....	65
b) Süre Değerleri.....	67
c) Usûller.....	68
E) NÂYÎ OSMAN DEDE	70
1. Nâyî Osman Dede'nin eserleri.....	71
2. Nâyî Osman Dede'nin nota sistemi.....	73
F) HAMPARSUM LİMONCUYAN.....	77
1. Hamparsum Limoncuyan'ın Eserleri.....	78
2. Hamparsum Limoncuyan'ın Nota Sistemi.....	80
a) Arıza işaretleri.....	82
b) Usûller.....	83
c) Sure Değerleri.....	85
3. Gizli Hamparsum.....	87
.....ÜÇUNCÜ BOLUM.....	90
III. BULGULAR VE YORUM.....	90
A) UZMAN GÖRÜŞ VE YORUMLARI.....	90
SONUÇLAR VE TARTIŞMA.....	94
KAYNAKLAR.....	97

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ

<u>Tablo ve Şekiller Listesi</u>	<u>Sayfa</u>
Tablo 1. Rauf Yektâ'nın Nota Yazımında Süreler.....	11
Tablo 2. Ekrem Karadeniz'in Nota Yazısında değıştirme İşaretleri.....	13
Tablo 3. Rauf Yektâ'nın Kullandığı değıştirme İşaretleri.....	13
Tablo 4. Arel – Ezgi – Uzdilek'in kullandığı değıştirme İşaretleri.....	14
Tablo 5. Osmanlıca Harflerin, Metnin Başında, Ortasında, Sonunda Ve Tek Başına Gösterimi.....	18
Tablo 6. Osmanlıca Yazı Dizgisinin Rakamları.....	19
Tablo 7. Ebced Sisteminde Sayı Değerleri.....	21
Tablo 8. Mutlak-I Vitir.....	28
Tablo 9. Abdülbâki Nasır Dede'nin Nota Yazım Alfabetesi.....	35
Tablo 10. Birim Süre Değerleri.....	55
Tablo 11. Kantemiroğlu'nun Nota Yazım Alfabetesi.....	61
Tablo 12. Tam Olan Perdeler.....	65
Tablo 13. Tam Olmayan Perdeler.....	66

Tablo 14.	Nayi Osman Dede'nin Nota Alfabeti.....	77
Şekil 1.	Kîndî'nin “Risalefi Khub Telifül Elhan”ı Alıntı (Kendi Elyazısı).....	23
Şekil 2.	Meragâlî Abdülkâdirin Kullandığı Ebced Notasına Karşılık Gelen Harfler.....	24
Şekil 3.	Meragâlî Abdülkâdirin Ebced Örneği.....	25
Şekil 4.	Yukarıdaki, Eserin Rauf Yekta Tarafından Sol Anahtarı Üzerine Çevirisiç.....	25
Şekil 5.	Meragâlî Abdülkadirin “Makasid-Ül Elhan”Indan Alıntı Kendi El Yazısı..	26
Şekil 6.	Yukarıdaki Eserin Kessewetter Tarafından Do Anahtarı Çevirimi.....	27
Şekil 7.	Safiyüddin'in Nevruz Remel Bestesinin Süre Değerleri.....	29
Şekil 8.	Safiyüddin'in Nevruz Remel Bestesinin Nota Karşılıkları.....	29
Şekil 9.	Nevruz Remel Bestenin Harflerinin Nota Karşılıkları.....	30
Şekil 10.	Nevruz Remel Bestenin Usul Darplarına Göre Değerlendirilmesi.....	30
Şekil 11.	Uzzâl Muhammes Tarîkanın Kaba Çevirisi.....	31
Şekil 12.	Uzzâl Muhammesin Günümüz Düyeğine Uygulanması.....	32
Şekil 13.	Uzzâl Muhammesin Değişik Varyasyonları.....	33
Şekil 14.	Ebced Yazısına Örnek (Tahrirriyeden Alıntı).....	35
Şekil 15.	Tahrirriyeden Alıntı.....	39

Şekil 16.	Yukarıdaki Alıntının Sol Anahtarı Çevirisi.....	39
Şekil 17.	Anahtarların Gelişimi.....	45
Şekil 18.	MSS'nin Sayfa 221. “De” “Cim” Harfi İkinci Çizgiye.....	46
Şekil 19.	MSS'nin 241. Sayfasında Ze Harfi Sol Anahtarı 1'inci Çizgiye Konulmuştur.....	46
Şekil 20.	MSS deki Nota(Lama) Uygulamaları.....	47
Şekil 21.	Harflerin Ebced Sistemindeki Sırası.....	47
Şekil 22.	Ali Ufkî'nin Bemol Çeşitleri.....	49
Şekil 23.	Ali Ufkî'nin Diyez Çeşitleri.....	49
Şekil 24.	Ali Ufkî'nin Nota Yazısındaki Özel İşaretleri.....	49
Şekil 25.	Ali Ufkî'nin Nota Yazısında Eserin Biteceğini Belirten İşaret.....	50
Şekil 26.	Ali Ufkî'nin Nota Yazısında, Belirtilen Sayı Birimindeki Notanın İşaretlenen Yere Gideceğini Gösteren İşaret.....	50
Şekil 27.	Ali Ufkî Nota Yazısında, Nota Üzerine Sonradan Yapılan Eklemeleri Belirtmek İçin Kullanılan İşaret.....	50
Şekil 28.	Ufkî Notasında Ezgisel Bütünlüğü Belirtmek İçin Kullanılan İşaret.....	51
Şekil 29.	Ufkî Notasında Unutulan Notaların Üzerine Konulan İşaretler.....	52

Şekil 30. Yineleme İşareti.....	52
Şekil 31. Ufkî Notasında Ölçünün Üç Kez Yineleneceğini Belirten İşaret.....	52
Şekil 32. İki Ayrı Ezgisel Çizginin (Aabaab) Şeklinde Sıralanacağını Gösteren İşaret.....	52
Şekil 33. Ali Ufkî Notasında Nüans İşaretlerinin Yazıldığı Örnek.....	52
Şekil 34. Yukarıdaki Örneğin Günümüz Notasına Çevrimi.....	53
Şekil 35. Ufkî Notasında Değiştirme İşaretlerini Belirten İşaret.....	53
Şekil 36. Eserin Düyek Usûlünde Olduğunu Belirten İşaret.....	54
Şekil 37. Eserin Evfer Fethi Usûlünde Olduğunu Belirten İşaret.....	54
Şekil 38. Evfer Fethi Usûlünün Günümüz Notasına Çevirimi.....	55
Şekil 39. Kitabı İlm-Ül Musıkî Alâ Vech-İ Hurûfat Adlı Eserinden Alıntı.....	62
Şekil 40. Kantemiroğlu'nun Kitabından İbrahim Ağanın Irâk Saz Semâisi.....	63
Şekil 41. Kantemiroğlu Edvârından Alıntı.....	64
Şekil 42. Kantemiroğlu Edvârında Perdelerin Sıralanışı	66
Şekil 43. Süre Değerleri Karşılığında Kullanılan Rakamlar.....	67
Şekil 44. Süre Karşılığında Kullanılan Rakamlar. Oransal.....	67
Şekil 45. Kantemiroğlu Nota Yazısında Kullanılan Rakamların Süre Değerleri.....	68

Şekil 46. İki Perde İşareti Altına Yazılmış Tek Rakamın Olası Konumu Ve Gösterdiği Süre Değeri.....	70
Şekil 47. Üç Perde Simgesi Altındaki Yazılmış Tek Rakamın Olası Konumu Ve Gösterdiği Süre Değeri.....	70
Şekil 48. Dört Perde İşaretinin Altında Tek Rakamın Olası Konumu ve Gösterdiği Süre Değeri.....	70
Şekil 49. Khaz Sisteminde Yedi Temel Ses.....	81
Şekil 50. Khaz Ana Dizisi.....	81
Şekil 51. Khaz Perde İşaretleri.....	82
Şekil 52. Arıza İşaretleri.....	82
Şekil 53. Klasik Türk Müziğine Göre Hamparsum Notasının Günümüz Notasına Çevirimi.....	83
Şekil 54. Hamparsum Usûl Yazılış Örneği.....	84
Şekil 55. Yukarıdaki Notanın Günümüz Notasına Çevrimi.....	84
Şekil 56. Yukarıda Yer Alam Usûl Yazılış Örneğinin Şema Şeklinde Gösterimi.....	85
Şekil 57. İki Birimin Tek Birim Olarak Gösterilmesi.....	85
Şekil 58. Tartım Karşılıkları.....	86

Şekil 59. Yardımcı İşaretler.....	87
Şekil 60. Gizli Hamparsum Yazısı Ve Günümüz Nota Karşılıkları.....	88
Şekil 61. Hamparsum Nota Alfabeti.....	89

KISALTMALAR

s	: Sayfa
TC	: Türkiye Cumhuriyeti
YÖK	: Yüksek Öğretim Kurumu
Age	: Adı Geçen Eser
İst.	: İstanbul
Çev.	: Çeviren
Üniv.	: Üniversitesi
MSS	: Mecmua-i Sâz-ı Söz
C	: Cilt
Bkz	: Bakınız
No	: Numara
yy.	: Yüzyıl

GİRİŞ

Müzikal ses ve ritmik düşünceleri bir takım yazılı şifreler aracılığı ile nakletme yöntemi olarak tanımlanabilecek nota, müzikle ilgili vazgeçilmez bir araçtır. Tarih boyunca farklı yerlerde yaşayan çeşitli kültürlerin, müziği bir şekilde yazıya dökerek, ilkel dahî olsa nota(lama) sistemleri geliştirdikleri görülmektedir. Müzikal sesleri ifade etmek için alfabedeki harfler ya da bir takım özel şekillerin kullanılması ile meydana gelmiş; iki tip nota(lama) sistemi görülmüştür.

Türklerin yaşamında müzik daima önemli bir yer teşkil etmiştir. Türk toplumunda notanın ilk kez ne zaman kullanıldığı kesin olarak saptanmış değildir. XIII. yüzyılda (Orta) Asya Türkçe'si ile kaleme alınmış bir kaynak, Eski Çağatay Türkçe'sinde "Ayalgu" adı verilen (eski) Orta Asya Türk Müzik Yazısı hakkında bilgiler vermektedir. Ayrıca Uygurlar dönemi'nde sadece ustanın ağzından-elinden işitip görerek değil, aynı zamanda yazıp okuyarak da müzik yapma yöntemi öğrenilip uygulanıldığı görülüyor. Bunu, Uygur çalgıcıların, müzik yazısından (notasından) çaldıklarına ilişkin sağlam ve inanılır bir gözlemin yer aldığı "Tansuknâme"de öğrenmekteyiz.¹

Müziğin olmaz ise olmazları ritim, melodi ve armonidir. Bu üçünün belirli kurallar dâhilinde birleşmesi ile müzik eseri ortaya çıkar. Artık iş icrâkârın icrâ kabiliyetine bağlıdır. Ancak bunun için icrâcının iyi yazılmış, anlaşılır ve güvenilir bir notaya ihtiyacı vardır.

Türk müzik tarihinde yetişmiş, sanatı ile kendine hayran bırakmış pek çok bestekâr, saz ve ses icrâcısı vardır. Bunlardan bir kısmının eserleri günümüze ulaşabilmiştir. Fakat aradan geçen yıllarda notaya gereken önemin verilmemesi pek çok eserin değişmesine ve unutulup gitmesine sebep olmuştur.

¹Ali UÇAN, Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1999, 1.Basım, s.31.

Bin yıllık geleneksel klasik müziğimizin tarihine baktığımızda, bestelenen eserlerin çok az bir bölümünün kayıt altına alındığını görüyoruz. Bu konu çalışmamızın uzman görüşleri adlı kısımda ilgili uzmanların görüşleri ve değerlendirmeleri ışığında aydınlığa kavuşturulmuştur.

Ülkemizde nota yazımı ile alakalı birçok bilgi şöleni ve konferanslarda makaleler ve araştırmalar yayınlanmıştır.

Konuyu farklı bir yönü ile ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada “Geleneksel Klasik Türk müziğinde bir icrâ aracı olan nota(lama)ya verilen değer ve icrâ nota ilişkisi” ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırmanın soru cümlesinden yola çıkarak şu alt problemler oluşturulmuştur;

1. İcat edilen nota sistemlerinin Türk müziği ses sistemine ve perde anlayışına uygun mudur?
2. Nota yazarlığının ve okumanın Türk müziği geleneğindeki konumu nedir?
3. Türk müziği geleneğinde bir eseri yazılmışından okumanın ve çalmanın yeri var mıdır?
4. Türk müziğinde İcrâ ve nota ilişkisi nedir? gibi alt problemler ele alınıp analiz edilmiştir.

Problem cümlesi

Araştırmamızın soru cümlesi, “ Geleneksel Klasik Türk müziğinde bir icrâ aracı olan nota(lama)ya verilen önem ve icrâ nota ilişkisi”. nedir?

Araştırmanın önemi

Türk müziği geleneğinde ortaya konulan eserlerin birçoğunun nota ile tespit edilmeden kaybolduğu görülmektedir. Tespit edilebilenlerin ise belki ortaya

konulanların çok küçük bir kısmı olduğu varsayılmaktadır. Bu küçük kısmı şimdiki repertuarımızı oluşturmaktadır.

Bu çalışma hatalardan ve eksiklerden tamamı ile arındırılmış değildir. Bu araştırma bir durum tespiti yapılması ve gelecekte bu konuda çalışma yapacak araştırmacılara yardımcı olması açısından önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırmada; ebced notası, aynı zamanda mucidinin ismiyle anılan (Ebced Notaları), Ali UFKÎ, Kantemiroğlu, Abdülbâki Nasır Dede, Hamparsum Limoncuyan itibarı ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma Klasik Türk müziğinde nota işaretlerinin gelişim tarihine yönelik tarihi betimsel bir çalışmadır.

Araştırmamızda uzman görüşleri alınmıştır. Nota yazım sistemleri alanında uzman öğretim üyeleri ve Kültür Bakanlığına bağlı sanatçıları.

Araştırmanın Örneklemi

Araştırmamızda uzman görüşlerine yer verilmiştir. Türkiye'nin seçkin üniversitelerinden birinde nota yazım dersleri vermekte olan iki öğretim üyesi. İkincisi ise, faal olarak Klasik Türk müziği Konserleri veren Kültür Bakanlığı Korosunun şefi.

Denenceler

1. Türk müziği nazariyatı açısından uygulanabilirliği;
 - a. Perde sistemleri ile nota(lama) arasında çakışmalar görülmektedir.
2. Türk müziği icrâsı açısından uygulanabilirliği
 - a. Nota icrâsı esnasında müziğin otantik havasının kaybolması.

Sayıtlılar

Araştırmaya tecrübe ve bilgi birikimleri ile katkıda bulunan kişiler uzman kabul edilmiş, uzmanlar gözlenirken tarafsız davranılmış ve herhangi bir etkileme yoluna gidilmemiştir. Araştırmanın hedefine ulaşabilmesi için uzmanların görüşleri gönüllülük esasına göre alınmıştır. Sorulara verilen cevaplar doğru kabul edilmiştir.

Verilerin Toplanması

Araştırma, enstitü tarafından onaylandıktan sonra ilk iş olarak kaynak taraması yapılmıştır. Kütüphane, kitapçılar ve internet taranarak bir liste oluşturulmuştur.

Bu konu ile alakalı daha önce yapılmış benzer araştırmalar için YÖK dokümantasyon merkezine ulaşılmıştır. Konu ile alakalı tez, bildiri, makale, araştırma yazıları, dergi ve kitaplar belirli kriterlere göre incelenmiştir.

Araştırmamızda nota(lama) sistemlerinde uzman olan kişilerin görüşlerine yer verilmiştir. Uzman kişilerin görüşleri, görev yaptıkları kuruma giderek, bizzat veya internet iletişimi sayesinde alınmıştır.

Tarihi ve betimsel yöntemlerle elde edilen bulgular ve uzman kişilerin görüşlerinin alınması ile elde edilen sonuçlardan sonra konuya ilişkin sonuç kısmına geçilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

I. NOTA TARİHİ

A) DÜNYADA NOTA YAZIMININ TARİHİ GELİŞİMİ

İnsanlık tarihi yazının icadı ile başlamıştır ve yazı sayesinde bilgi “toplanabilir, iletilir, saklanabilir” hale gelmiştir. Her medeniyette, yazıdan önceki devir, o medeniyetin tarih öncesidir. Yazının Güney (Aşağı) Mezopotamya’da yaşayan Sümer’ler tarafından icat edildiğini yazılı kaynaklardan öğrenmekteyiz.

İlk yazı benzeri işaretler için İ.Ö. 8000 yıllarına kadar iniliyorsa da, yazının icadında İ.Ö. 3500 yılları genel olarak kabul gören tezdır. Sonra Mısırlılar da onları takip etmişlerdir. Sonra yazı, yakın doğuda başka kavimlere de geçmiştir. Ancak bu yazılar, alfabe sistemine dayanmıyordu. Alfabetik yazıyı M.Ö. 1500 doğru Fenikeliler, Mısır Hiyeroglif yazısından da faydalanarak bulmuşlardır. Yunanlılar ve Araplar yazılarını Fenike alfabesinden almışlardır. Göktürk yazısının da menşei Fenike alfabe yazısıdır. Yunanlıların alfabede yaptığı gelişme, sessizlerden müteşekkıl olan Fenike alfabesine, sesli harfler eklemek ve harf şekillerini basitleştirmekten ibarettir¹

Yukarda adı geçen medeniyetlerin hepsinin Orta Doğu medeniyetleri olduğu görölmektedir. Medeniyetin beşiğı olan Ortadoğu kavimleri dillerini yazılı halde tespit ettikten sonra müziklerini de yazı ile tespit etmişlerdir.

Kökeni İtalyanca olan Nota, kelimesini emir ve istek bildiren yazı, bir şeyi sonradan hatırlamak için konan işaret. * Resmi ve siyasi mektup, muhtıra. * mülâhazat. * hesap pusulası. * müziğe ait yazı, anlamlarında kullanılmaktadır.

¹Büyük Larousse, Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet, İstanbul, 1986.

Sümerlerin mûsikî eserlerini yazmak için çivi yazısı ile vücuda getirilmiş bir nevi notaları da olduğunu Dr. W. Gallin'den naklederek, Hüseyin Saadettin Arel kaydetmektedir.

“...Sümerliler ve Babiller’den az sonra eski Mısırlılar da mûsikî yazısını kullanmışlardır. Sümer ve Mısır mûsikî yazılarından faydalanan Aramiler ve Süryaniler bu yazıyı geliştirmişlerdir. Çinliler ve Hindular da bundan 2000 yıl kadar önce kendi kendilerine mûsikî yazısı bulup kullanmışlardır. Yakın doğu Mezopotamya-Mısır medeniyetinin unsurlarını iktibas eden yunanlılar da tabiatıyla nota yazısı mevcuttu. Önce Girit’e ve İyonya’ya gelen nota yazısı, M.Ö. 5. yy evvel Yunanistan’da kullanılmaya başlandı. Yunan notası da şimdiye kadar andığımız bütün notalar gibi alfabe notasıydı. Yani sesler harflerle gösteriliyordu....”²

Bizanslılar (395–1453) ise Yunan notasına sadık kalmayarak, son derece karışık bir sistem kullanmışlardır. Ortaçağ (476–1453) El yazması olarak korunmuş en eski Gregorius Ezgileri 9. yüzyıldan kalmaz. Önceden kuşaktan kuşağa, kulaktan kulağa taşınan ezgiler, giderek neumaların harften simgeye dönüşmesiyle kalıcı belgelere geçirilmiştir. Toskana’da Arezzo katedralinde rahip Guido, 1030 yılında koro çocuklarına duaları ezberletmek için bir yöntem bulur: Her yeni sesin bir öncekinden daha yüksek başladığı bir halk ezgisi öğretir. Sonra bunu Latince ve dinsel içerikli bir metne çevirir. Hristiyan âleminde kullanılan pek yaygın bir sistemde, Gregorianlerin 8.asırdan beri ihmâl ettikleri “Nömatik Nota Yazısı” idi. XIII. yüzyılın son yarısından itibaren (M.S.1250), polifonik müzik için büyük önem taşıyan süre değerlerinin belirlenmesiyle birlikte “Mensursal (ölçülü) Nota(lama)” ortaya çıkmıştır.

²Hüseyin Saadettin AREL, Türk Mûsikîsi Kimindir? Türklük Dergisi, istanbul 1945, sayı 5, s. 393

B) TÜRKLERDE NOTA YAZIMININ TARİHİ GELİŞİMİ

Türk medeniyetine ait ilk yazılı vesika Orhun Abideleri olduğu biliniyor, buna bağlı olarak Göktürk alfabesiyle bir nota yazısı olup olmadığı meçhul, bu konudaki vesikaların güvenilirliği dolayısıyla bu gün için tamamen meçhuldür.

Uygurlar (Dokuz Oğuz-On Uygur Hanedanı), 745'te Göktürk'lerin yerine büyük Türk Hakanlığına geçmişlerdir. 845'te yani Türk İmparatorluk tahtına yükseldikten tam bir asır sonra devletin başkentini, bugünkü Moğolistan bölgesinden Doğu Türkistan bölgesine götürmüşlerdir. Birçok Uygur hakanı mani dininden idi. Binaenaleyh Türklerin, Doğu Türkistan'da Mani nota yazısını kullandıkları muhakkaktır. Esasen Uygur devrinde Türk mûsikîsinin çok geliştiğini biliyoruz.³

Türkler, İslam medeniyetine girdikten sonra ebced nota yasını kullanmaya başlar. "Ebced" kelimesi, Arap alfabesindeki harflerin kolay ezberlenebilmesi için, harflerin birleştirilmesiyle meydana gelen 8 anlamsız kelimenin ilkidir. Ebced, ilk kelimenin adı olduğu gibi, aynı zamanda diğer kelimelerin tümünün de adıdır. Ebced notası da, bütün diğer alfabetik notaların, seslerin harflerle gösterildiği bir sistemdir. Yalnız Arap harfleri kullanmakla ötekilerinden ayrılır ve tabiatıyla Türk mûsikîsine ait seslerle zenginleşir. IX. asırda Kindî, bir ebced notası kullanmıştır. Kindî'den sonra ebced notası, mûsikî de değil fakat ilmi eserlerde kullanılmıştır.

X.asrın ilk yarısında Fârabi bu notayı biliyordu ve onun izahına göre “elif=do”, “ba=re”, “cim=mi” olduğunu biliyoruz. Fakat Farâbi, Türk ve İslam mûsikîsinden yani zamanında çalınıp okunan mûsikîden değil daha fazla Yunan mûsikî nazariyatından, ölü bir mûsikîden bahseden bir filozoftur. Kindî'nin notası “Risale fi Khûbr Te'lifl Elhân'ında ve bir sayfasının fotokopisi Farmer da yayınlanmıştır. Ebced notası, Endülüs'te de kullanılmıştır (Endülüs Emevî Devleti, 711–1492).⁴

³ Büyük Larousse, Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet, İstanbul, 1986.

⁴ Ahmet SAY, Müzik Ansiklopedisi, Sanem matbaası Ankara, 1985, Cilt 3, s. 97.

Türk bilginleri ebced notasını geliştirmişlerdir. XIII.-XV. Asırlar Türk mûsikîsi nazariyatçıları eserlerinde bu notayı kullanmışlardır (Urmiyeli Safiyüddîn, Şerefiye ve Kitâbül-Edvar; Kutbeddin Şirâzi, Dürretüd-Tâc; Meragâlî Abdülkâdir, Camiül Elhan).

XIII.-XV. Asırlar Türk mûsikîsi nazariyatının parlak devridir. XVI. asırlar diğer müspet ilimlere paralel olarak, mûsikî nazariyatı da ihmal edilmiş, zaman geçtikçe de unutulmuş, Rauf Yektâ, Suphi Ezgi, Saadettin Arel gibi bilginlerce XIII-XV. yy mûsikî nazariyatı kitaplardan çıkarılarak yeniden keşfedilmiştir. XV. asırdan sonra mûsikî bilgisi üzerinde yazılmış orijinal esere rastlanmamaktadır. XVI.-XIX. asırlarda yazılmış edvarlar varsa da bunların değeri, XIII.-XV. asırlarda yazılmış olanlarla mukayese edilemez.

İşte bu parlak devirde aynı zamanda Türklüğün yetiştirdiği en büyük birkaç bestekârlardan biri olan Meragâlî Abdülkâdir, Kenzü'l-Elhân (Namerin Hazinesi), adlı baştanbaşa nota ile dolu bir nota mecmuası kaleme almışsa da müzik nazariyatına yeterince değer verilmemesi nedeni ile bu eser bugün yoktur. Zira mûsikî icrâcılarınca kullanılmayan bu tip eserler zamanında çoğaltılıp nüshalar halinde çoğaltılmamıştır. Bir Kenzü'l-Elhân'ın bulunması, XV. ve daha önceki asırlarda Türk mûsikîsi hakkındaki bilgilerimizi genişletecektir.

Safiyüddîn'in Kitab'ül-Edvârında ebced notasını bugün elimizdeki Türk mûsikîsi eserlerinin en eskisidir ve Ertuğrul Gazi zamanına (1235–1281) aittir. Zira Safiyüddîn 1294'te ölmüştür. Bu eserin ebced notasıyla fotokopisini Farmer, yayınlamış ve Baron d'Erlanger, bugünkü notaya çevirmiştir⁵.

Müzikologlarımızın kullandıkları ebced notasında, Arap harflerinden her biri ve bir harf grubu bir sese tekabül eder. Seslerin uzunlukları, harflerin altına konan rakamlarla belirtilebilir. Kutb-ı Nâyi Şeyh Osman Dede (1652?-1730)'de bir ebced notası yapmıştır. Bu nota mûsikîye çok meraklı ve müzisyen olan II. Mustafa devrinde (1695–1703) yapılmış olabilir. Klasik ebced notasında noktalı harfler kullanıldığı halde burada noktalı harfler noktaları ile kullanılmıştır.

⁵ Hüseyin Saadettin AREL, Türk Mûsikîsi Kimindir?, Türklük Dergisi, İstanbul, 1945, sayı 5, s. 393

Prens Kantemiroğlu (1673–1727)’nın ebced notası Osman Dede’ninkiyle çağdaştır. O, perde isimlerinin ilk harflerini kullanmış ve bu notayla 348 parça peşe ve saz semaisi yazmıştır. Bu emsalsiz değerde ki nota mecmuasının tek nüshası Arel kütüphanesinde. Osman Dede böyle bir mecmua yazmışsa bile bugün elimizde yoktur. Kantemirden yaklaşık yarım asır sonra Mustafa Kevserî, Kantemir’in mecmuasındaki eserlerin hemen hepsini kopya etmiş, bunlara kendisi de elliye yakın saz eseri ilave edip Kantemir’in ebced notasıyla yazmıştır.

Osman Dede’nin torunu Şeyh Abdülbâki Nâsır dede (1765–1821), III. Selim’in (1789–1807) emriyle, ebced notasını tekrar gündeme taşımıştır. Bugün kullandığımız sisteme kadar en iyi Türk mûsikîsi nota yazısı kabul edilmektedir. 1791-1795’te müellif 30 yaşlarındayken yazılmış Tahrîriyyede bu notayı izah etmiş ve bir ayini şerif olmak üzere dört eseri notaya almıştır. Bu mecmuanın tek nüshası Süleymaniye Kütüphanesi’nde ve bir kopya Arel Kütüphanesi’ndedir. III. Selim’in notaya ihtiyaç duyduğu, hem bu teşebbüsle hem de Hamparsum’a yaptırdığı teşebbüsle sabittir.

Hamparsum Limoncuyan (1768–1839), Abdülbâki Dede’yle akrandır ve o da nota yazısını aynı yıllarda yapmıştır. Bu nota son zamanlara kadar kullanılmıştır. Bu nota ile binlerce parça yazılmıştır. Bizzat yüzlercesini Hamparsum yazmıştır. Arel kütüphanesinde çok zengin bir Hamparsum koleksiyonu olduğu biliniyor. Mandolin Artin’in 1875’te yazdığı 588 saz eserinin muhtevi bir mecmuada da Ankara Radyosu kütüphanesinde ve Hamparsum’un kendi defterinden alınmıştır. Porte çizmeye ve nota kâğıdına ihtiyaç bırakmadığı ve çok az yer aldığı için çok yayılmış ve Ermeni müzisyenler bu yazıyı yaymaya çok gayret göstermişlerdir.⁶

Türk mûsikîsinde Ali UFKÎ Bey, XVII. asır ortalarında eski batı yazısını da kullanmıştır. Yüzlerce saz ve söz eserini bu nota ile yazmıştır. Bu eser (Mecmua-i Saz-ü Söz), Bibliotheken, Nationale (Paris) ve British Museum (Londra)’da iki nüsha halindedir.

⁶Timuçin ÇEVİKOĞLU, Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Nota Yazım Bilgisi Ders Notları, 1994, Konya.

Diğer bazı nota yazıları icadına da heves edilmiştir. Biri Necip Paşa'nın hiç yayılmayan nota yazısıdır.

Türk mûsikîsinin saptanmasında, kullanılmış ya da önerilmiş daha başka müzik yazılarının da varlığı bilinmektedir. Bunlardan biri Murat Bardakçının en eski Türk mûsikîsi yazısı olarak nitelendirdiği “Ayalgu” yazısıdır.

“...Türkler tarafından kullanılan ilk nota “Ayalgu” adını taşıyor. Ancak bugün için elimizde bu sistemin adından ve yaklaşık dokuz yüzyıl öncesinin müzik çevresinde çok yaygın olduğunu belirten bir kayıttan başka bilgi yok...”⁷

Murat Bardakçı bu yazısında “Ayalgu” hakkında tek bilginin 1200’lü yıllarda yazılmış, Tansuknâme-i İlhan: Der Fünûnu Ulumu Hataî Mukaddimesi” başlıklı kitapta bulunduğunu yazıyor. Çevrisini Abdülkâdir Gölpınarlı’nın yaptığı bu kitabı Serap İlhan taradığında söz konusu yazının geçtiği bölümde “Ayalgu” diye bir adlandırma ile karşılaşmamış. Şöyle de ekliyor; belki özgün yazımda geçiyor olabilir. Hatay Türklerince kullanılmış bu yazı hakkında şunlar yazıyor.

“...Diğer cihetten mûsikî ilminde her ne kadar büyük maharetleri varsa ki o cümleden olarak bildiğimiz şudur: Çalgı çalan, öğrenmediği bir şarkı veya gazeli sazla çalmak istesin. Birkaç gün taallüm etmeye ve o besteyi bir lahzada saz ve neyle çalacak bir kaide ve usûl icadına muhtaçtır ki o usûlde şudur: her ses için muayyen bir şekil kabul etmişlerdir. O şarkı ve gazeli okuyan Üstâd, her sese müteallimin öğrenmesi için bir şekil koyar. Müteallim o şekle bakınca hangi ses olduğunu bilir. Sazı ile çalar. 3. defa çalışta tamamiyle öğrenmiş olur. Besteyi düzgün, yanlışsız ve tereddütsüz bir surette yazar. Bu keyfiyetle, bu usûlü vakıf bulunan kişi,Hazretinin kulluğunda ve bütün büyük emirlerin huzurlarında çalmış, herkes taaccüb etmiş. Bu mülkün tasnif sahibi olan ve mecliste hazır bulunan Mutriplarda hayret etmişlerdir....”⁸

Türk nota yazım tarihinde anılan yazılar arasında; Rauf Yektâ’nın da mûsikî yazısından söz edilir. Rauf Yektâ “Türk Notasında Kıraat-ı Mûsikîye Dersleri” (1335–1919) başlıklı kitabında sunduğu nota yazım sisteminde, perdeleri göstermek için ebced harflerinden yararlanmıştı. Ebced notasının ilk yedi yazısının rast dizisinin perdelerinde karşılık olarak Hamparsum notasında olduğu gibi, ya perde harflerinin altına konan yatay çizgilerle ya da bu harflere yapılan küçük eklemelerle gösterilmiştir.

⁷ Serap İLHAN, “Türk Müziğinde Nota” Dokuz Eylül üniv. Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Tezi, 1994, İzmir. s19.

⁸ Tansukname-i İlhan, (Çev.: Abdülbâki Gölpınarlı), 1989, İstanbul, s.24

Bazı nota yazısının yanı sıra Hamparsum yazısını da kullanmış bir kişi olan Yektâ'nın bu sistemi Hamparsum'dan esinlenerek oluşturduğu söylenebilir⁹.

Tablo 1
Rauf Yektâ'nın Nota yazım süre değerleri

1941 yılında mûsikî meraklısı, Mustafa Nezih Albayrak'ın stenografik notası adlı kitabında önerdiği ve örneklediği bir nota yazısı vardır. Bu yazının perdeler için Latin harflerini, süre değerleri için de bu harflerin altına ya da üstüne çizilene yatay çizgileri kullanır. Albayrak nota yazısını kitabında şöyle tanıtmıştır: “...Nihayet yaptığım tecrübelerle (Mustafa Nezih Albayrak) notasına tertip eyledim ki bu, teşkilat, işaret ve tezyinatın bir kısmı ile umumi notaya istinad etmekle beraber tertibatı esasiyesi ayrı, branşı ise büsbütün ayrıdır. Yalnız hurufattan ibaret gayet kısa ve düzgün bir yazıdır....”¹⁰

Bugün kullandığımız 24 sesi ifade eden nota, batı notasının Türk mûsikîsine tatbik edilmiş hali olduğu kabul edilmektedir.

Şeyh Mehmet Celâleddin Dede , Şeyh Mehmet Atâullah Dede, Hüseyin Fahreddin Dede öğrencilerine “Mûsikînin ilimsiz kaldığını, birazda ilmiyle uğraşmalarını, doğu dillerinde yazılmış edvarları okuyup bilgi edinmelerini ve bu bilgilerin zamanımız mûsikîsine uygulanması gerektiğini telkin eder. Bu öğrenciler arasında Saadettin Arel, Suphi Ezgi, Rauf Yektâ, Ahmet Avni Konuk'da vardı.

⁹Serap İLHAN, s 24

¹⁰Mustafa Nezih ALBAYRAK, Albayrak İstenografik Nota Yazısı, 1941 İstanbul

Çalışmalar başlar. Arel ile Ezgi fikir birliği olup, bazı noktalarda Rauf Yektâ kendilerinden ayrılır ¹¹. Esasında çalıştıkları konu aynıdır.

Rauf Bey ses fiziğine çok önceden beri meraklıdır. Yakın akrabası ve o dönemin ünlü matematikçi Salih Bey'den (Uzdilek) fizik ve matematik öğrenerek mûsikînin bilimsel yönüne ilk adımı atmıştır. Mesut Cemil Bey, Rauf Yektâ için şunları demiştir; “Türk mûsikîsinin “Ses sisteminin mahiyetini, en büyükleri dâhil bir türlü kavrayamayan müsteşriklere ve hepimize yirmi dördlü tabii sistemi fizik ve matematik esasıyla ilk öğreten odur. Ondan sonra gelenler sadece ilerletmişlerdir...”¹²

Bu sırada Arel'in teşvikiyle fizik ve matematikçik Ordinaryüs, Salih Murat Uzdilek Türk müziği seslerini fizik bakımından laboratuvar incelemesine aldı ve 1944'te Türk müziği sistemini açıklayan mühim eserini yazdı. Onun için bugün Türk müziğinde kullanılan ve kabul edilen sistem ve nota yazısı da “Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi” denilmekte ve “24 gayri müsavi (eşit olmayan) aralıklı ve bir sekizi de 25 sesli Türk müziği sistemi bu surette çıkması, müşterek her nota yazısının kabulü ve zamanında çok mukavemet görmesine rağmen bugün tamamen anlaşılan ve her yerde kullanılan değiştirme işaretleri, Arel'in muhayyilesinde mûsikî yapmak için ancak bir altyapı hazırlığı, bir vasıtaydı .¹³

Batı notası tam olarak II. Mahmut döneminde ülkemizde yaygınlaşmasa da Hamparsum notası yerini tutmamıştır. O zamanki görüşleri bu nota ile Türk müziği eserlerinin yazılamayacağı merkezindeydi. Arel arkadaşlarıyla donanım işaretlerini bularak bu konuya çözüm getirdi, Rauf Yektâ bu konuda değişik donanım işaretleri buldu.¹⁴. Bu konuda Ekrem Karadenizli'nin de bir çalışması vardır.

¹¹Yılmaz ÖZTUNA, Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, I.Basım, Milli Eğitim Basımevi, 1974 İstanbul.

¹² Türk Müziği Tarihi Derleme Müzik Dairesi Başkanlığı yayın, 1.cilt, no:34, 1974, Ankara.

¹³Yılmaz ÖZTUNA, Teknik ve Tarih, Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyatı. Kent basımevi, 1987, İstanbul. s.42

¹⁴Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU, s.13.

Tablo 2
Ekrem Karadenizin kullandığı değiştirme işaretleri

Arahğın ismi	Senti	Frekansı	Koma sayısı	İşaretler	
Koma	200	77/76–1,0132	1	-	-
Irha	300	51/50–1,02	1,5		
Sagîr	500	31/30–1,033	2,5	-	-
Bakiye	800	20/19–1–0535	4		
Küçük Mücennep	1,000	16/15–1,068	5		-
Büyük Mücennep	1,600	10/9–1,11	8	-	-
Tanîni	1,800	9/8–1,125	9	-	-

Tablo 3
Rauf Yektâ'nın kullandığı değiştirme işaretleri

Yarım diyez		Yarım bemol	
Diyez		Bemol	
Noktalı diyez		Çengelli bemol	
İki Noktalı diyez		Çizgili bemol	

Tablo 4
Arel- Ezgi- Uzdilek sisteminde kullanılan değiştirme işaretleri

1-	Bir notayı koma nispetinde yükseltmek için koma diyezi	#
2-	Bir notayı koma nispetinde alçaltmak için koma bemolü	↓
3-	Bir notayı bir bakiye nispetinde yükseltmek için bakiye diyezi	#
4-	Bir notayı bir bakiye nispetinde alçaltmak için bakiye bemolü	♭
5-	Bir notayı bir küçük mücennep nispetinde yükseltmek için küçük mücennep diyezi	#
6-	Bir notayı bir küçük mücennep nispetinde alçaltmak için küçük mücennep bemolü	♭
7-	Bir notayı bir büyük mücennep nispetinde yükseltmek için bir büyük mücennep diyezi	#
8-	Bir notayı bir büyük mücennep nispetinde alçaltmak için bir büyük mücennep bemolü	♭
9-	Bir notayı bir tanîni nisbetinde yükseltmek için bir tanîni diyezi	✕
10-	Bir notayı bir tanîni nisbetinde alçaltmak için bir tanîni bemolü	bb
11-	Yükseltilmiş veya alçaltılmış bir notayı tekrar eski haline getirmek için bekar işareti	h

Türk müziği menşeleri, bu sistemin ilk unsurlarının ne zaman, nerede teşekkül ettiği tamamen bilinmiyor. XIII. asırdan itibaren ve XV. asrın sonlarında yazılanlar (en ünlüleri Farâbi'nin) fizik bilgi verirler. Bizi aydınlatmaktan uzaktırlar. Sonra Türk müziği nazariyatı başka bir tabirle bilgisi, yani icrâ dışında ne varsa, büyük bir ihmaleuğramış hatta unutulmuştur.

Şeyh Celâleddin'in ve Şeyh Ataullah efendiler bu mevzu ile XX. asrın ilk yıllarında uğraşmaya başlamışlar fakat eser verememişler. Onlar ve şeyh Hüseyin Fahrettin Dede, ancak Rauf Yektâ, Suphi Ezgi ve Arel'i bu yola sevk etmeye muvaffak olmuşlardır. Sistemi kaleme alan da Arel olmuştur ¹⁵.

¹⁵Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU, s.14.

İKİNCİ BÖLÜM

II. KLASİK TÜRK MUSİKİSİNDEKİ NOTA YAZILARI

A) HARF YAZILARI

Çalışmalarımız esnasında, Türk müziğinin yazımında Avrupa yazı notasına geçişin başlangıcı olan ikinci Mahmut döneminden önceki yazıların (Ali UFKÎ nota yazısı dışında) tümü bu kümeye girdiğini (harf yazıları) ve perdeleri sağdan sola dizilmiş Arap harflerinde, süreleri ise bu harflerin altına yazılmış Arap rakamlarıyla gösterme gibi ortak bir özellik taşıdığını görülmüştür.

Bugün kısaca (Osmanlıca) olarak adlandırılan yazı dizgisinde Arap harf ve rakamları kullanılmaktaydı. Ancak kullanılan harf sayısı Arap alfabesindeki harf sayısından fazla idi (Türkçe ve Farsçaya uygun p, ç, j, ince ve genizden söylenen (kef) (nazal n...)).

Arap harf ve alfabesinde 28, Osmanlıca harf ve alfabesinde 35 harften oluşan bu yazı dizisinde aslında 15 temel harf biçimi vardır. Öteki harfler bu 15 temel biçime eklenen noktalar ve çizgilerle oluşturulmuştur. Osmanlıca yazı dizgisi uyarınca sağdan sola doğru ve genellikle (el yazısı Latin harflerinde olduğu gibi) birleştirilerek yazılan (bazıları birleşmez) bu harfler kelimenin başında, ortasında ve sonunda oluşlarına göre (birleştirme çizgisinin etkisiyle) değişikliğe uğrar.¹⁶

Bugünkü Latin harfli Türk alfabesinde ayrı-ayrı harflerle gösterilen örneğin; v, o, ü, gibi seslerin tek bir harfle (vav harfiyle) gösterildiği bu dizgide Latin alfabesinde tek harfle gösterilen k, s, h gibi seslerin (kalın ya da ince oluşlarına göre) ayrı-ayrı

¹⁶İlhan AYZ, Bilgi Açısından Cefr ve Ebced, Yıldız yayıncılık, 1972, İstanbul. s.34.

harfler kullanılır. Örneğin kalın k (kaf), ince k(kef), ince s(sin), kalın s(sad) ya da he, ha, hı harfleri gibi...Bu yazı dizgisinin bir başka özelliği ise kelime içerisindeki kısa seslerin çok kez yazılmayıdır. Örneğin kalem kelimesindeki a ve e kısa sessizleri yazılmayıp yalnızca (klm) yazılır.

Kökenleri aynı olduğu için bugün kullandığımız rakamlara çok benzeyen Arap rakamları aynen bugünkü rakam dizgimizde olduğu gibi soldan sağa doğru yazılır. Basamakların sırası vb. tüm özellikler bugünkü rakam dizgemizde olduğu gibidir. Ancak müzik yazılarında perde harfleri sağdan sola doğru dizildiğinden o perdenin altına yazılan rakamlarda sağdan sola doğru yazılmaktadır.¹⁷

¹⁷Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU, s. 17.

Tablo 5
Osmanlıcada harflerin, metnin başında, ortasında, sonunda ve tek başına gösterilmeleri

Başta	Kelime Sonunda	Kelime Ortasında	Kelime Başında	Adı	Türkçe
ا	ا	—		Elif	a, e
ء				Hemze	a, e, i, u, ü
ب	ب	ب	ب	Be	B
پ	پ	پ	پ	Pe	P
ت	ت	ت	ت	Te	T
ث	ث	ث	ث	Se	S
ج	ج	ج	ج	Cim	C
چ	چ	چ	چ	Çim	Ç
ح	ح	ح	ح	Ha	H
خ	خ	خ	خ	Hı	H
د	د	—		Dal	D
ذ	ذ	—		Zel	É!
ر	ر	—		Re	R
ز	ز	—		Ze	Z
ژ	ژ	—		Je	J
س	س	س	س	Sin	S
ش	ش	ش	ش	Şın	Ş
ص	ص	ص	ص	Sat,sad	S
ض	ض	ض	ض	dat,dad	D, z
ط	ط	ط	ط	Tı	T
ظ	ظ	ظ	ظ	Zı	Z
ع	ع	ع	ع	Ayın	', h
غ	غ	غ	غ	Gayın	G, ğ
ف	ف	ف	ف	fe	F
ق	ق	ق	ق	kaf	K
ك	ك	ك	ك	kef	K,g,ğ,n
گ	گی	گی	گی	gef ²	G, ğ
ڭ	ڭ	ڭ	ڭ	nef, kef	N
ل	ل	ل	ل	Lam	L
م	م	م	م	Mim	M
ن	ن	ن	ن	nun	N

Tablo 6
Osmanlıca yazı dizgisi rakamları

Birler	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	٠	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
Onlar		10	20	30	40	50	60	70	80	90
		١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠
Yüzler		100	200	300	400	500	600	700	800	900
		١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠

B) EBCED SİSTEMİ

Genel olarak ebced sistemi; harflerin matematiksel değerleri üzerine bina edilmiş bir sistemdir. Edebiyat, tarih, astronomi, astroloji, tıp, matematik gibi alanlarda İslam bilginleri tarafından kullanılmış bir sistem. Türk müziği nazariyatında ise Nota(lama) alanında kullanılmış, Genel dizideki perdeleri Arap harflerinin (ebced dizgisindeki) sayısal değerlerinden yararlanarak gösteren harf yazılarıdır denilebilir.

Bu yazıların temelini oluşturan “Ebced Hesabı” denilen dizgiye göre, her Arap harfinin (alfabetik işlevinin yanı sıra) belirli bir de sayısal değeri vardır. Örneğin elif harfi 1 sayısını, b harfi 2 sayısını, cim harfi 3 sayısını ifade eder... Ancak ebced dizgisindeki harf sırası alfabedeki harf sırasından farklıdır. Arap alfabesinde olmayan p (پ), ç (چ), j (ج) harflerinin Osmanlıcaya eklenmesiyle bu harflerin değeri de sırasıyla (ب), (ج), (د) harflerinin sayı değerlerine eşittir. Aynı biçimde Türkçe’deki g ünsüzünü belirten gef, ك harfiyle, (ء, ا, إ) harfleri ise ا ile aynı değerdedir.¹⁸

¹⁸Yılmaz ÖZTUNA, Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih, Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyatı Kent Basımevi, 1974, İstanbul, s.73.

Arap alfabesindeki harflerin kolayca akılda kalması için kendi aralarında gruplandırılarak sekiz sözcük oluşturulmuştur. Ebced (ا ب ج د) bu sözcüklerin ilkidir. Öbürleri hevvez (ه و ز), hutti (ح ط ي), kelemen (ك ل م ن), sa'fas (س ع ف ص), karaşet (ق ر ش ت), sehhaz (ث خ ذ) ve dazzağ (ض ظ غ)dır. Ebced sözcüklerinin anlamı ve bu şekilde gruplanması konusunda kesin kayıt yoktur. Öte yandan, Araplar ondalık sayı sistemine geçmeden önce harfleri sayı göstergesi olarak da kullanıyorlardı; ebceddeki dizi alfabedeki harflerin eski bir sıralanışı olabilir.¹⁹

¹⁹Yılmaz ÖZTUNA, s.73.

	ا	1
	ب	2
ا ب ج د	ج	3
	د	4
	ه	5
ه و ز	و	6
	ز	7
	ح	8
ح ط ي	ط	9
	ي	10
	ك	20
ك ل م ن	ل	30
	م	40
	ن	50
	س	60
س ع ف	ع	70
	ف	80
	ص	90
	ق	100
ق ر ش ت	ر	200
	ش	300
	ت	400
	ث	500
ث خ ذ	خ	600
	ذ	700
	ظ	300
ظ غ	ظ	900
	غ	1000

Şekil 1
Ebcad sisteminde sayı değerleri

İlk üç grubu (ebced, hevvez, hutti) oluşturan on harf (birer, birer) birden ona kadar olan sayıları dört-beş grubu oluşturan sekiz harf(onar, onar) yirmiden doksana kadar olan sayıları, son üç grubu oluşturan üç grubu ise (yüzer, yüzer) yüzden bine kadar olan sayıları ifade eder. 11.12.13 ya da 21.22.23....ara sayıları yazmak için ilgili harfler birleştirilir.

“Ebced yazısı olarak adlandırılan müzik yazısında perdeler, Arap yazısının harflerinin bu özelliğinden (yani sayısal değerlerinden) yararlanılarak gösterilmiştir. Ancak edebiyatta, tarihte ve özellikle “tarih düşürme” sanatında ustaca seçilmiş kelimelerde dolaylı olarak ifade edilebilen sayılar, müzikte oldukça yalın bir şekilde ifade edilir, toplam sayılarla dolaylı ifade yoluna gidilmez. Sözelimi Abdülbâki Nasır Dede’nin mezar taşında ölüm tarihi; “A’lemin Lahuta Can Atdı, Bu Dem Baki Dede” dizesiyle düşürülmüştür. Bu harflerin sayısal değerleri toplandığında onun ölüm tarihi (hicri 1236) vermektedir. Ayrıca genel dizide perde sayısı kırktan az olduğu için daha büyük değerdeki harflerde kullanılmaz. Buna göre genel dizinin birinci perdesi bir sayısını ifade eden harfle, iki’inci perdesi iki’inci harfini gösteren sesle..... ya da onaltı’ncı perdesi 10 ve 6 sayılarını ifade eden harflerin birleştirilmesi yoluyla gösterilir.²⁰

9.yüzyılda yaşamış önemli bir İslam filozofu olan Yâkub el-Kindî’nin harflere dayalı olarak icad ettiği ebced notası örnekleri "Risâle fî khubr te'lifî'l-elhân" adlı eserinde kullanılmıştır ve bu tarz notaların ilkidir. Aşağıda Kindî’nin kendi el yazısı bir nota örnek olarak verilmiştir.

²⁰Yılmaz ÖZTUNA, s.74.

Şirâzi “Dürretüd Tâc” adlı eserinde, Meregâlî Hoca Abdülkâdir “Cami’ü’l-Elhân” adlı eserinde bu yazıyı kullanmıştır. Meragâlî Abdülkâdir’in ebced yazılarını içeren öteki eseri “Kenzü’l-Elhân” kaybolmuştur. 10.yy da Farâbi’nin ebced yazısını kullandığı söylenmektedir²¹.

Tablo 7
Merâlî Abdülkâdir'in kullandığı ebced notasına karşılık gelen harfler

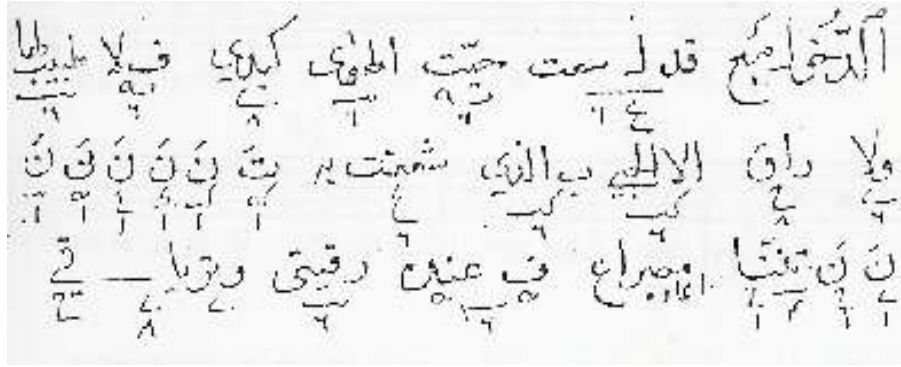
PerdeNo.	Arapça	Türkçe Karşılığı	Kullanılan harf	Perde ismi
1	ا	Elif	a	Yegâh
2	ب	Be	b	Kaba Nim Hisar
3	ج	Cim	c	Kaba Hisar
4	د	Dal	d	Aşîran
5	ه	He	h	Acem Aşîran
6	و	Vav	v	Irak
7	ز	Ze	z	Geveşt
8	غ	Ha	h	Rast
9	ط	Tı	t	Nim Zirgüle
10	ی	Ye	y	Zirgüle
11	یا	ye-elif	y-a	Dügâh
12	یب	ye-be	y-b	Kürdî
13	یج	ye-cim	y-c	Dik Kürdî
14	ید	ye-dal	y-d	Bûselik
15	یه	ye-he	y-h	Çargâh
16	یو	ye-vav	y-v	Nim Hisar
17	یز	ye-ze	y-z	Hicaz

²¹Yılmaz ÖZTUNA, Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, 1974,İstanbul. cilt.II. s.96–97.

1. Klasik Ebced Yazısında Kullanılan Perde İşaretleri ve Anlamları

Klasik Ebced yazısında kullanılan perde işaretleri ve anlamlarını Meragalı Abdülkâdirin “Makasid-ü l’Elhân” adlı yazmasından aldığımız bir eser örneği ile açıklamaya çalışacağız.

Gösterilen örnek, Rauf Yektâ’nın sözünü ettiği örnekte olup, Makasid’ül Elhân’dan alınmıştır²². Hemen altında yer alan nota yazısında da bu ezginin Rauf Yektâ tarafından yapılmış çevirisini vermektedir.



Şekil 3
Meragalı Abdülkâdir'in ebced örneği



Şekil 4
Yukarıdaki (şekil 3) eserin Rauf Yektâ tarafından günümüz notasına çevirimi

²² Makasid’ül Elhân; Nuriyosmaniye Kütüphanesi No:3656 s.84 b. İstanbul.



Şekil 5
Meragâhî Abdülkâdir'in Cam-ül Elhân'ından alıntı (kendi el yazısı)

Rauf Yektâ Bey tarafından Remel usûlünün darpları göz önüne alınarak yapılmış ve arızaları ortadan kaldırılmak amacıyla nota bir ses yukarıdan yazılmıştır²³.

Abdülkâdir Merâgî'nin kitaplarında geçen notaların çeviri denemesi geçtiğimiz yüzyıllarda başlamıştır. Bu işe öncülük eden biri olan Kiessewetter, aynı parçayı do anahtarı ile çevirmiştir.

²³Rauf YEKTA, La Musique Turque.....” s.2977



Şekil 6
Yukarıdaki eserin (Şekil 5) Kriessewetter tarafından günümüz notasına çevirimi

Maragalı Abdülkâdir adlı kitabında Murat BARDAKÇI ebced sistemini şu şekilde açıklamıştır.

“...Zülküll denilen bu kitap, tüm eski teori kitaplarında 17 eşit olmayan parçaya ayrılır. Başka bir deyimle bir sekizli, on sekiz ses ihtiva eder. Bu sesleri şekil üzerinde gösterebilmek için teli temsil ettiği düşünülen bir çizgiden yararlanılır. Buna Mutlak-ı Vitr denir. Mutlak-ı Vitr, sağdan sola veya soldan sağa işaretlenir. Pes tarafına () harfi konur. Burası Cani-ubü’ül Enf veya taraf-ı Eskal adını alır. Tiz tarafı ise bir (Büyük L ve büyük H) yerleştirilir ve Canib-ul Must, ya da Taraf-ı Ehab denir. Mutlak-ı Vitr üzerine seslerin işaretlenmesine ebcedin harf notalarını sistematik bir şekilde yerleştirebiliriz...”²⁴

²⁴Murat BARDAKÇI, Meragâlı Abdülkâdir 1986, İstanbul. s.56

Tablo 8
Mutlak-ı Vitir

	<i>Bem</i>	<i>Müselles</i>	<i>Müsennâ</i>	<i>Zir</i>
<i>Mutlak-ı Vitir</i>	Yegâh ل	Rast ح	Çargâh ے	Acem کب
<i>۔ے Zeyd</i>	ب <i>K.Nim Hisar</i>	ط. <i>Nim Zengûle</i>	ب.ب. <i>Nim Hicaz</i>	ح. Eviç
<i>۔</i> <i>Mücenneb</i>	ج <i>K.Dik Hisar</i>	ی <i>Dik Zengûle</i>	ز.ی. <i>Dik Hicaz</i>	<i>Mahûr</i> کد
<i>Sebabe</i>	Hüs. Aşîran د	Dügâh ا	Neva ج	Gerdâniye که
<i>Fars</i>	ه. <i>Acem Aşîran</i>	س. <i>Kürdî</i>	ط. <i>Nim Hisar</i>	و.ک. <i>Nim Şehnaz</i>
<i>Zalzal</i>	و. Irak	ج. Segâh	ک. <i>Dik Hisar</i>	کذ <i>Dik Şehnaz</i>
<i>Binsir</i>	<i>Geveşt</i> ز	<i>Bûselik</i> ی	Hüseyinî ک	Muhayyer گ
<i>۔</i> <i>Hinsir</i>	ح. Rast	ے Çargâh	کب Acem	ط.ک. <i>Sümbüle</i>

Elde bulunan ebced örneklerine bakıldığında bunların alışılmıştan büyük değerlerle yazılmış oldukları görülür. Sekizlik, onaltılık gibi değerler ve sükut işaretleri

bunlarda bulunmamakta ve bir usûl içerisindeki ritim değişiklikleri ayrıntılarıyla gösterilmeden sesler uzun süreli değerlerle ifade edilmektedir. Mesela Safiyüddin bir nevruz taksim-remel-tarikanın melodisini şu şekilde yazmıştır.²⁵

Yh	YB	Y	YB	Y	H
6	6	12	6	6	12

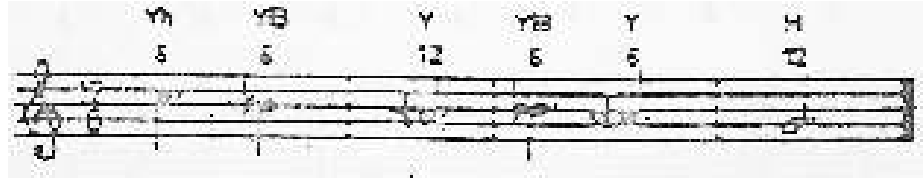
Şekil 7
Safiyüddin'in Nevruz Remel bestesinin süre değerleri

Böyle bir nota ile karşılaşıldığında yapılacak ilk şey çeviri için birim zamanı saptamaktır. Bu notada her onaltılık notaya bir değeri verilirse zamanlar şöyle bir şekil alır.

Yh	YB	Y	YB	Y	H
6	6	12	6	6	12
					

Şekil 8
Safiyüddin'in Nevruz Remel Bestesinin nota karşılıkları

²⁵ Kitabü-l Edvar....(matbu nüsha) s.159.



Şekil 9
Nevruz Remelin harflerin nota karşılıkları

Bu aşamadan sonra yapılacak iş uzun değerleri usûlü vuruşları dâhilinde düzene koymaktır. Safiyüddin'in örneğinde geçen on iki zamanlı remel usûlü o dönemde iki şekilde kullanılmıştır ve yukarıdaki ezgi usûlün darplarına göre tekrar değerlendirildiğinde gösterilen hale gelirler.



Şekil 10
Nevruz Remelin usûl darplarına göre değerlendirilmesi

Ancak çevirilerin hatasız olmasını başka bir deyimle yazarın ifadeye çalıştığı parçaları tam olarak aktarabilmeyi önleyen bazı etkenler vardır ve bunların başında o dönem usûllerinin doğru vuruluşlarının sadece karineyle ortaya çıkartılabilmesi gibi zorluklar gelmektedir.

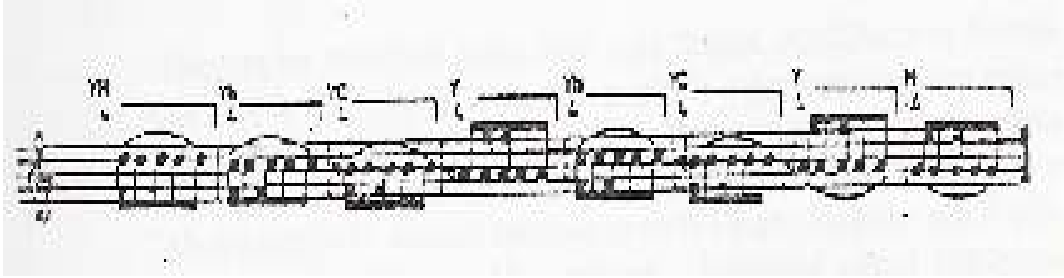
Metinde usûllerin o dönemdeki adlarıyla "İka devirlerinin" mükemmel bir ifadesini bulmak mümkün değildir. Ya vuruşlar nüshalara göre değişmekte, ya Abdülkâdir'in "Miheteyn" örneğinde olduğu gibi hiç verilmemekte, ya da darb-ül aslın belirtmemesinden dolayı devirlerin gerçek şeklini bulmak güçleşmektedir. Böyle zorluklar sebebiyle, çevirilerin her araştırmacı tarafından başka biçimlerde yapılacağı şüphesizdir. Zira sesler tam olarak belirlense bile usûller konusunda değişik görüşler

ortaya atılacaktır. Örneğin Camiü-l Elhân'da bulunan bir uzzâl taksim Muhammes tarîka'nın kaba çevirisi görüldüğü gibidir ²⁶.



Şekil 11
Uzzâl Muhammes tarîka'nın kaba çevirisi

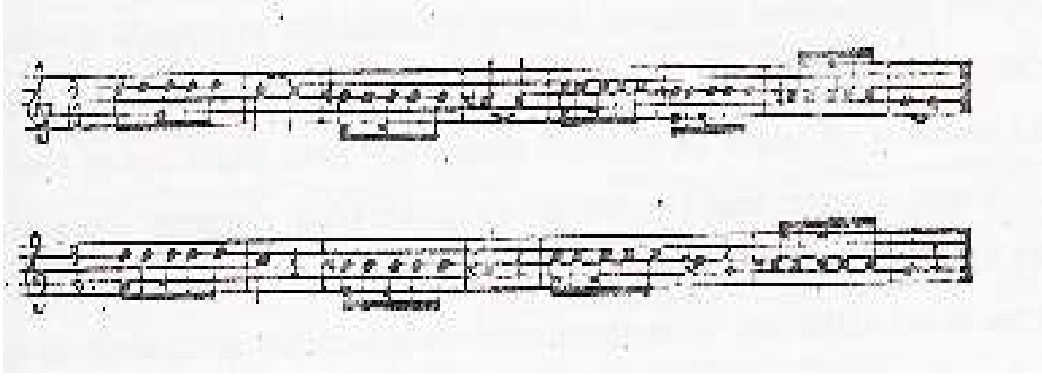
O dönem muhammesinin vuruşları notaya aktarıldığında günümüz düyeği halini almaktadır. Bu kalıpta notaya uygulandığında oluşur.



Şekil 12
Uzzâl Muhammes'in günümüz düyeğine uygulanması

Ebced sisteminde ses ve değerler hiçbir şey gösterilmediğinden bir melodik kalıbına benzeyen bu örneğin gerçek şeklini anlamak imkansız olmaktadır. Kaldı ki, Abdülkâdir'in kendi yazdığı bir notada böyle bir ezgiyi kastetmediği kesindir.²⁷

²⁶Rauf YEKTA s.50.



Şekil 13
Uzzâl Muhammesin değişik varyasyonları

“...Abdülkâdir’in bu üç eserinin kendisinin evvela Kenzû-l Elhân ismiyle çok teferruatlı bir eser yazdığı ve bu eser sonuna bütün eserlerinin notalı mûsikîsine ilave ettiği öğrenilmektedir. Bu eseri tekrar bulmak için çok araştırmalar yaptık. Bunlar neticesiz kaldığı için kaybolduğuna hükmetmek mümkündür. Bu ise eserin notalı ihtiva etmesi bakımından şayanı teessüftür...”²⁸

XV. yy. kuramcılarının Ladikli Mehmet Çelebi (1450y.-1509/10) de perdeleri adlandırmak için ebced harflerinden yararlanmıştır. (Zeyn’ül-Elhân ve Fethiye’inde)²⁹. Ancak Ladikli’nin de ebced dizisinden kuramsal açıklamalar için yararlandığı görülür.

Yukarıda ele alınan XIII. XV. yy kuramcılarının, ebced yazısından çoğu kuramsal açıklamalardan yararlanmaları dışında, XVIII. yy. kuramcılarının Yeni kapı Mevlevîhâne’si şeyhi Nasır Abdülbâki Dede’nin (1765–1821) bu diziden yararlandığı görülür.

III. Selim’e yazdığı ve ona sunduğu “Tahîriyye” (nota yazım bilgisi, 1794/95) başlığını taşıyan yazmasında ebced yazısını tanıtmış ve bu diziyle; suzidılara makamında III. Selim’in (Ayin-i Şerifi, peşrevi/düyek ve saz mesaisi), biri de Seyyid Ahmet Ağa’nın (peşrevi/devrikebir) olmak üzere toplam 4 beste saptamıştır.³⁰

“...Nasır Abdülbâki Dede de öteki kuramcılar (XIII.-XV. yy kuramcıları) gibi perdeleri göstermek için ebced harflerinden yararlanmıştır. Söz gelimi gerek Maragâlî gerek Ladikli, gerekse Abdülbâki Dede’nin perde sisteminde bir sekizli 18 perdeden oluşur. Her üçünde de bazı

²⁷ Rauf YEKTA s.50.

²⁸ Rauf YEKTA, Türk Mûsikîsi 1945, İstanbul. s.50

²⁹ Meragâlî ABDÜLKÂDİR, Zeyn’ül Elhân ve Fethiyesi. (Çev: Murat Bardakçı) 1990. s.8.

³⁰ Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU, s. 21.

perde adlarının farklı olması dışında, aynı perdeler için aynı ebced harfleri kullanılmıştır. Ancak Nasır Abdülbâki Dede'nin sistemi ikinci sekizlide 17 perde içerdiğinden (gerdaniye ile Muhayyer arasında bir ara perde eksik) 26.perdeden sonra aynı ebced harfleri, farklı perdeleri gösterir. Söz gelimi Abdülbâki Dede'de (kef-ze) muhayyer perdesini gösterirken, Maragâlı'da dik şehnazı gösterir. Bunun dışında herhangi bir fark yoktur....³¹.

Aşağıda yer alan bölümde ebced yazısının özellikleri Nasır Abdülbâki Dede'nin Tahrîriyye'sinden yararlanılarak anlatılmıştır.

Perdeleri göstermek için noktasız ebced harfleri kullanılır. Aynı zamanda sayısal değerleri olan bu harfler, bu özellikleriyle perdelerin dizi sırasını da belirler. Söz gelimi ebced dizgesinde sayısal değeri bir olan elif harfi, dizi birinci perdeyi, sayısal değeri 11 olan ye-elif harfleri (ye 10'dur), bu durumda ye-elif $10+1=11$ olur, dizi onbirinci perdeyi vb. gösterir ³² Nasır Abdülbâki Dede'nin nota yazım perde işaretleri gösterilmiştir.

³¹Meragâlı ABDÜLKÂDİR, Dalkıran, Zeyn'ül-Elhân ve fethiyesi.(Çev: Murat Bardakçı) 1990. s.8.9.10.11.12

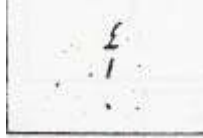
³²Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU, s.23.

Tablo 9
Abdûlbâki Nâsır Dede'nin Nota Yazım İşaretleri

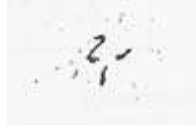
Abdûlbâki Nâsır Dede'nin Nota Alfabeti				
Yegâh	P.Bayâtî	P.Hisar	Aşiran	A.Aşiran
ا	ب	د	ع	ه
Irak	Geveşt	Rast	Şûri	Zengüle
و	ز	ح	ط	ی
Dügâh	Kürdî	Segâh	Bûselik	Çargâh
یا	یب	یج	ید	یه
Sabâ	Hicaz	Nevâ	Beyâtî	Hisar
یو	یز	یح	یط	یو
Hüseynî	Acem	Evc	Mâhur	Gerdâniye
کا	کب	کج	کد	که
Şehnaz	Muhayyer	Sünbüle	T.Segâh	Tiz Bûselik
کو	کز	کح	کط	ل
T.Çargâh	T.Sabâ	T.Hicaz	T.Nevâ	Tiz Bayâtî
لا	لب	لج	لد	له
T.N.Hisar	T.Hüseyni			
لو	لز			

Süre değerlerini göstermek için Arap sayılarından yararlanılır. Bu sayılar, perde harflerinin altında ikinci bir satır olarak yer alır. Perde harfinin ya da harf öbeklerinin altında, yazılış yerlerine göre de bestenin düzumünü belirler. Bunu bir örnek ile daha iyi anlayabiliriz. Örneklerde birim değer olarak dörtlük düşünölmüştür.

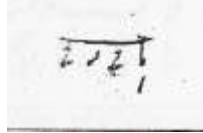
1. Tek bir harfin altında 1 (bir) sayısı yazılıysa o perdenin dörtlük alacağını:



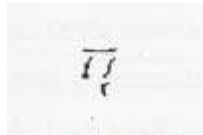
2. İki perde harfinin ortasında 1 (bir) sayısı yazılıysa, bunun iki perdeye eşit olarak bölüneceğini:



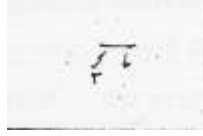
3. Dört harften oluşan bir ses öbeğinde 2 (iki) sayısı ilk harfin altında yazılıysa, bunun dört perdeye eşit olarak bölüneceğini:



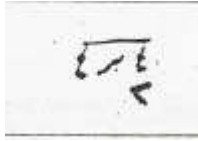
4. İki harften birincisinin altında 2 (iki) sayısı yazılıysa, birinci perdenin dörtlük, ikinci perdenin sekizlik değerlerinde olacağını:



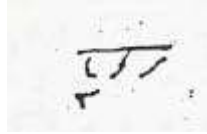
5. İki harften ikincisinin altında 2 (iki) sayısı yazılıysa, bu kez birincisinin sekizlik, ikincisinin noktalı dörtlük olacağını:



6. Üç harften oluşan bir öbekte, birinci harfin altında 2 (iki) sayısı yazılıysa, birinci perdenin dörtlük, ikinci ve üçüncü perdenin de sekizlik olacağını:



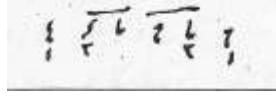
7. 2 (İki) sayısı üç harften sonuncusunun altında bulunuyorsa, bu kez birinci ve ikinci perdelerin sekizlik, üçüncü perdenin dörtlük olacağını:



8. 2 (İki) sayısı üç harften ortadakinin altında bulunuyorsa, birinci ve üçüncü perdelerin sekizlik, ortadaki perdenin ise dörtlük değerinde olacağını gösterir.



9. Sus işareti “  .” İle gösterilir.

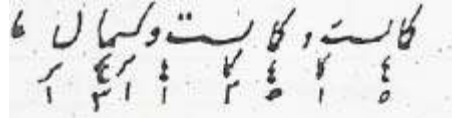


10. Düzümsel öbeklerin ayırt edebilmesi için harflerin üzerine çizgi çekilir.

11. Yineleme



(tekerrür) kelimesi ile belirtilir. Sözel bestelerde, sözler perde harflerinin üzerine, en üst satıra yazılır. (İkinci satırda ezgi, üçüncü satırda da süre değerleri bulunur):

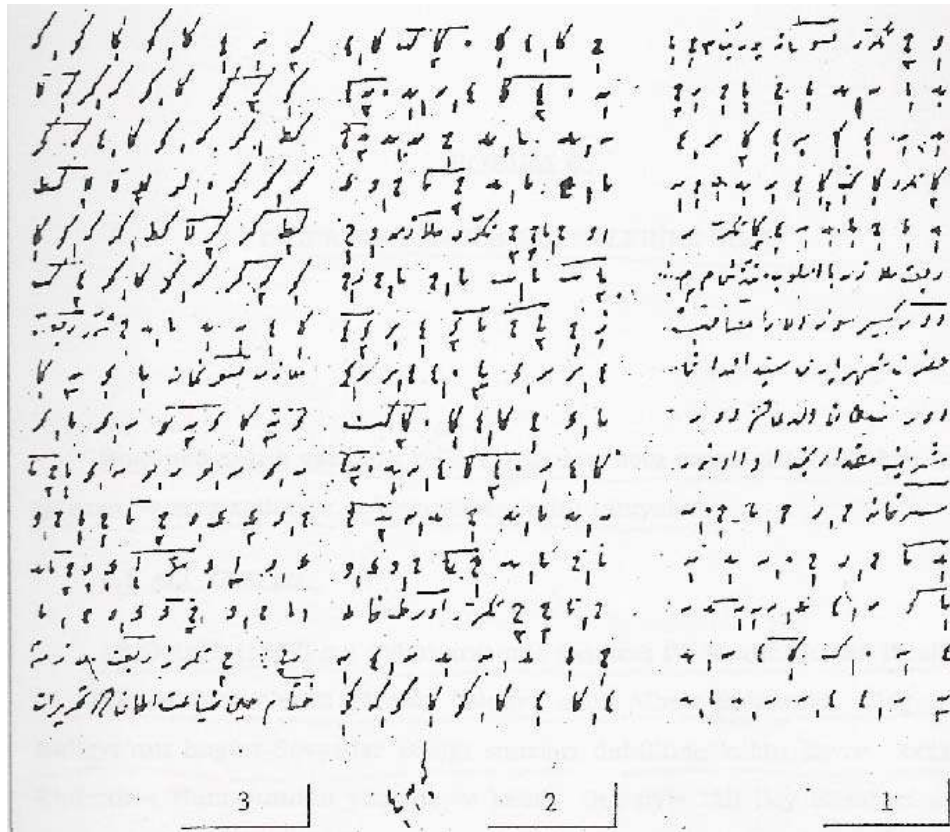


Nasır Abdülbâki Dede'nin kendi yazmış olduğu (ahririye'de) dört besteden biri olan Seyyid Mehmet Ağa'nın dev-i kebir usûlündeki, Suzidılara peşrevidir. Bugünkü nota yazısına çevirisi yapılırken, birim değer ikilik olarak alınır. Ve bestenin yalnızca birinci hanesi (serhâne) çevrilmiştir. Aynı bestenin-süre değerlerinin gösterilmesindeki bazı ufak değişikliklerle çevirisi İstanbul Konservatuvarları yayınlarında bulunmaktadır³³.

Ancak bu yayında, bestenin bestekarı III. Selim olarak yazılmıştır. Oysa özgün yazı okunduğunda peşrevin Seyyid Ahmet Ağa'ya ait olduğu görülecektir. Ayrıca III. Selim'in aynı makamdaki peşrevi, düyek usûlündedir.³⁴

³³Türk Mûsikîsi Klasikleri,, Mevlevî Ayinleri, İstanbul Konservatuvarı, 1935, İstanbul. s.10

³⁴Saadettin HEPER, Mevlevî Ayinleri, Konya Turizm Derneği yayınları, Konya, 1974 s.175.



Şekil 15
Tahririyeden alıntı

Serhane Suzidilâra Peşrevi Devr-1 Kebîr Seyyid Ahmet Ağa

Şekil 16
Yukarıdaki alıntının (Şekil 15) sol anahtarına çevirisi

C) ALİ UFKÎ

Ali Ufkî, Osmanlı sarayına henüz çok küçük yaşlarda devşirme sistemi ile girmiş, enderûnda eğitim almış ve Osmanlı devletine hizmet etmiş bir devlet görevlisidir. Bu araştırmada müzik yönü ile ele alınan Ali Ufkî'nin çok yönlü bir kişiliğe sahip olduğu tespit edilmiştir.

1673-1677 yılları arasında yaşamış IV. Murat, Sultan İbrahim ve IV. Mehmet dönemlerini görmüş Polonya asıllı Albert Bobowski. Doğum yeri Galiçya'nın bugün Şimdiki Rusya sınırları dâhilinde kalan Lwow kentidir. Enderûn-ı Hümayûn'dan yetiştirme ve kendi değişimiyle "Ali Bey Essaturi an Sazendeğan-Sultan Mehmet" olan Ali Ufkî İstanbul'a esir gönderilen Leh asıllı bir zattır. Asilzade bir aileden geldiği kabul edilmektedir. İyi bir eğitim gördüğü kesindir. Ülkemize IV. Murat döneminde geldiği görüşünün yanı sıra "Saray-ı Enderûnda IV. Murat devri hocalarından mûsikî dersi gördüğü söylendiğine göre daha önce geldiği mümkündür"³⁵.

Santur çaldığı için "Santuri Ali Bey" olarak anılır. Yeteneklerinden ötürü Enderûn Meşkhânesi'ne erbaşı tayin edilir. Bu terfii kendisi "Saray-ı Enderûn "eserinde şöyle anlatılır.

"...Mûsikî hep ezbere öğrenilir, yazılabilmesi ise neredeyse bir mucize gibi görülür. Bense ders görürken öğrendiklerimi unutmamak için kapar hemen notaya aldım. Bu yeteneğimi gören birçok Türk Üstâdı beni takdir ederdi. Bunun üzerine Erbaşı, içoğlanları korosunun başı tayin edildim...."³⁶

Ali Ufkî Osmanlı sarayına 1632 ile 1643 yılları arasında girmiş sarayda içoğlanı müzisyen ve müzik hocası olarak Ondokuz yıl hizmet vermiştir. Daha sonra saraya Divan-ı Hümayun tercümanı olarak hangi tarihte girdiği bilinmiyor.

Ali Ufkî'nin nerede öldüğü konusunda elde şimdilik kesin bir bilgi yoktur. Hareketli ve maceralı hayatı hakkında nispeten az şey biliyoruz. Örneğin doğum ve ölüm tarihleri yaklaşık olarak biliniyor. Hangi tarihte nasıl esir alınıp İstanbul'a geldiği,

³⁵Şükrü ELÇİN, Ali Ufkî Hayatı Eserleri ve Mecmua-i Sazı ü Söz, Kültür Bakanlığı Türk mûsikîsi Eserleri.1. Milli Eğitim Basımevi. 1992, İstanbul. s.4

³⁶Ali UFKÎ, Mezmurlar (Çev: Cem Behar) Pan Yayıncılık, 1996, İstanbul. , s.11

getirdiği eserlerini ne zaman yazdığı, evli olup olmadığı, çocuklarının varlığı bilinmiyor.

Claes Ralamb'ın Ali Ufkî hakkında 1657–58 yılları itibariyle verdiği bilgilerin bizi aydınlatacağı gerçektir.³⁷

“...Fransızca, İtalyanca, Almanya, Latince, Grekçe, Kürtçe ve Arapçayı iyi bilen Albertus Bobovius adlı mühtedi, bilgili bir adamdı. Venediklilerle olan savaşta esir alınmış sarayda 10 yıl kadar müzisyen olarak hizmet vermiş ve henüz yeni salıverilmiştir. Sipahi ulufesi olmasına rağmen İngiliz sefirinin evinde otururdu. Onun yardımıyla Türkiye’den ayrılıp özlemini yüreğinde taşıdığı dindaşlarının arasına, Protestanlığa geri dönebilmeyi ümit ediyordu...”

En eskilerinden günümüze birçok kaynakta Ali Ufkî'nin çok sayıda doğu ve batı dili bildiği vurgulanır. Örneğin Pierre Bayle onsekiz dil bildiğini yazar³⁸.

1. Ali Ufkî'nin eserleri

Ali Ufkî'nin eserlerinin üç ana konuda yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Dil, din, mûsikî. Din ile ilgili eserleri daha çok pedagojik niteliktedir. Din ile ilgili eserleri iki yönlüdür:

- a. İslam dinini Avrupalılara tanıtmak
- b. Hristiyan metinlerini Türkçe'ye aktarmak

Bu çalışmaların en önemlisi Kitâb-ı Mukaddes'in Türkçe çevirisidir. Birçok eser yazmasının yanı sıra mûsikî ile ilgili üç elyazması eseri vardır:

- c. Mecmua-ı Saz-ü Söz
- d. Mecmua-ı Saz-ü Söz'ün Müsveddeleri
- e. Mezmurlar Yazmaları'dır.³⁹

³⁷Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU, s.35.

³⁸ Pierre BAYLE, Dictionerie Historique et Critique, 1389, (Çev:??) C.II.

³⁹Cem BEHAR, Mezmurlar, Pan Yayıncılık 1986, İstanbul. s.19

Mecmua-ı Saz-ü Söz elyazmasının varlığından ilk söz eden, Fransız doktor ve seyyah Jacob Spon'dur. (1647–1685) İstanbul'da Fransız sefiri Marquis de Nointel'e misafir olan Spon, Fransa'ya dönüşünde 1678'de seyahatnamesini yayınlar⁴⁰. Seyahatnamesinin İstanbul'a ilişkin bölümünde şu satırlar vardır:

“...İngiliz sefaret papazı Mr. Covel bize Türkçe şarkılar gösterdi. Konuya yabancı olduğumuz için pek bir şey anlamadık, ancak Covel söz ve müziklerin pek güzel olduğunu söyledi. Sarayda yetişmiş bir mühtedi Türk şarkılarını bizim usûlümüzle notaya almış. Bu mühtedinin Türkçe adı Hally Beg imiş, Hristiyanlık adı da Albertur Bobovius. Gençken Polonya'dan esir olarak getirilmiş, saraydan çıktıktan sonra da önemli bir Dragoman olmuş....”⁴¹

Mecmua-ı Saz-ü Söz 1675 yılının ekim ayında John Cove'in elindeydi. Covel İstanbul'dayken birçok kitap ve el yazması toplamış ve bunları beraberinde İngiltere'ye götürmüştür. İngiltere'ye götürdüğü yazmalar arasında Mecmua-ı Saz-ü Söz de vardır. Londra'ya götürdüğü kitaplar arasında Ali Ufkî'nin iki elyazması daha var. Bunlardan biri Kitâb-ı Mukaddes'in Türkçe çevirisinin bir nüshası, diğeri de Saray-ı Enderûn'un el yazması bir nüshadır. John Covel, ölümünden sonra, Mecmua-ı Saz-ü Söz, 1742 ile 1753 yılları arasında büyük İngiliz koleksiyoncusu ve Doktor Sir Hans Sloane (1660–1753)'un eline geçmişti. British Museum'un kurucularından olan Sloane'un 1753'te ölümüyle, Mecmua-ı Saz-ü Söz, Ms. Sloane 3114 katalog numarasıyla bu kuruma intikal etmiştir⁴².

Ali Ufkî, Osmanlı sarayında geçirdiği ondokuz yıl boyunca öğrendiği (Türk Sanat ve Halk müziğine ilişkin) 400 kadar parçayı (peşrevler, semailer, şarkılar, türküler ilahiler vb.)Avrupa nota yazısından yararlanarak geliştirdiği kendine özgü nota yazısıyla saptayarak iki kalın defter içinde toplamış. Fakat ilki “müsvedde” ikincisi ise “asıl nüsha” niteliği taşıyan bu defterlerden (dolayısıyla da içlerindeki nota yazısından) yaklaşık üçyüzyıl boyunca haberimiz bile olmamıştır.⁴³

Türk müziğinin o devrine ilişkin en önemli belgelerden biri olan bu defterlerden “Haza Mecmua-ı Saz-ü Söz” başlıklı esas nüsha Londra'da British Museum Kütüphanesinde, bu defterin müsveddesi niteliğinde olan ilk defter ise, Paris Milli

⁴⁰ Jacob Spon, Voyage d'italie de Dalhmatie, de Grece et du LEVANT, FAÏT AUX ANNEES 1675–1676,Liyon Cellier et filis. 1678.

⁴¹ Jacob Spon, Voyage d'italie de Dalhmatie,1675–1676.

⁴²Cem BEHAR, Mezmurlar, Pan Yayıncılık 1986, İstanbul. s.22

⁴³Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU s.37.

Kütüphanesinde bulunmaktadır. Anılan kütüphanelerde yıllarca unutulup kalmış olan bu defterlerden haberdar oluşumuz da ancak 1648’de bir rastlantı sonucu, British Museum’daki defteri gören tarihçi Çağdaş Uluçay’ın yazdığı tanıtıcı makaleden sonra gerçekleşmiştir.⁴⁴

Mecmua-ı Saz-ü Söz’ün mikrofilmler üzerinde ilk çalışma H. Saadettin Aral tarafından yapılmış ve bunu Haydar Sanal, Güntekin Oransak, Cafer Ergin, Yılmaz Öztuna, Cahit Öztelli, Ethem R.Üngör, Şükrü Elçin, H.İbrahim Şener ve Muammer Uludemir başta olmak üzere çok sayıda araştırmacının Mecmuayı Saz-ü Söz ya da Ali Ufkî’yi değişik açılardan ele alan yeni çalışmaları izlemiştir.

Kişiler tarafından sürdürülen bu çalışmaların yanı sıra 1976 yılında Kültür Bakanlığı’nca gerçekleştirilen üç bin adet Mecmua-ı Saz-ı Söz tıpkıbasım ve aynı yıllardan başlayarak önce Güzel Sanatlar Fakültesi Mûsikî Bölümü, daha sonra da Yüksek Öğretmen Okulları Müzik Bölümlerinin lisans programlarına alınan “Müzik Yazıları” derslerinin de konuyla ilgili çalışan ve araştırmalara önemli katkıları olmuştur.

Bütün bu çalışmalar sonunda Ali Ufkî’ye Mecmua-ı Saz-ü Söz ile ilgili çeşitli konularda çok önemli bilgilere ulaşılmış, ancak bunlar arasında konumuzla, Ali UFKÎ yazısının teknik özellikleriyle doğrudan ilgili olanlar, özellikle H.Saadettin Arel, Gültekin Oransay ve Muammer Uludemir’in çalışma ve açıklamaları olmuştur⁴⁵.

2. Ali Ufkî’nin nota sistemi

Gerek geleneksel Türk Sanat Mûsikîsi, gerekse Türk Halk mûsikîsinden özel ve çalgısal bestelerin yer aldığı bu yazmadaki çalgısal değer bir bölümü Haydar Sanal’a⁴⁶ göre aynı zamanda Kantemiroğlu Edvar’ında da bulunmaktadır.

⁴⁴Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU s.38

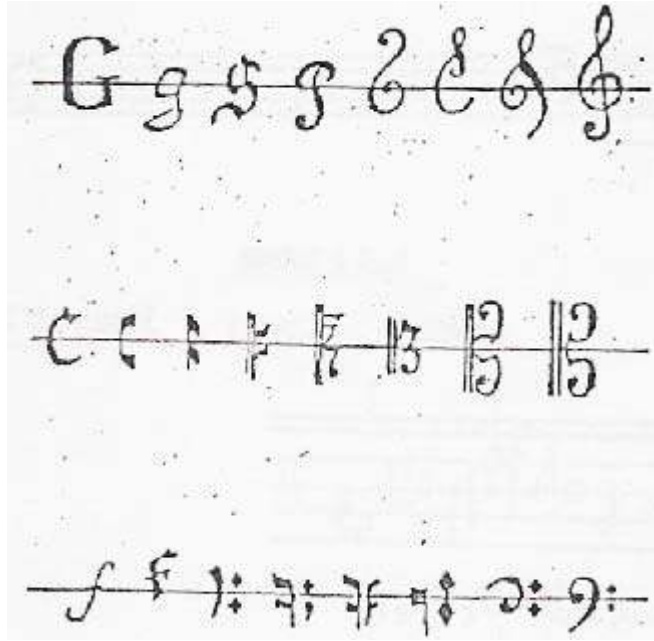
⁴⁵Ahmet SAY, Müzik Ansiklopedisi, 1990, İstanbul, C.II. s. 907

⁴⁶Haydar SANAL, Bestekar Mehterler-Mehter Havaları, Milli Eğitim Basımevi, 1964 İstanbul.

Ufkî'nin nota yazısına benzer bir yazı düzenlenmiş olması, bize onun İstanbul'a gelmeden önce Batı Mûsikîsi öğrenimi gördüğünü göstermektedir. Ufkî aynı zamanda Ortaçağ Mûsikî kuramını bilen bir insandı. Nitekim bunun izleri kullandığı yazıya da yansıdığı görülmektedir.

Ufkî'nin yaşadığı dönem aynı zamanda Avrupa'da nota yazısına geçiş dönemidir. Bu dönemde kullanılan nota biçimlerinin, Ufkî yazısında da aynen kullanıldığı görülmektedir. Bu yazının o dönemin Avrupa nota yazısından en belirgin ayrılığı notaların beş çizgili porte üzerinde Osmanlıcaya uygun olarak, sağdan sola doğru yazılmış olması ve anahtar olarak Osmanlıca harflerin kullanılmasıdır. Portede birinci Çizgi üzerine yazılan (cim) harfinin, anahtar olduğu ve fa anahtarını gösterdiği yolundaki ilk saptama, Arel tarafından yapılmıştır. Ancak daha sonra Gültekin Oransay, bugün kullandığımız anahtarın f, c ve g harflerinin ortaçağa özgü süslü yazılışlarından dolayı bugünkü biçimlerine dönüştüğünden yola çıkacak birinci çizgi üzerine yazılan cim harfinin “fa anahtarı” değil, Batı'da “c anahtarı” olarak adlandırılan “do anahtarı” olduğunu saptamıştır⁴⁷

⁴⁷Serap İLHAN, s 24.



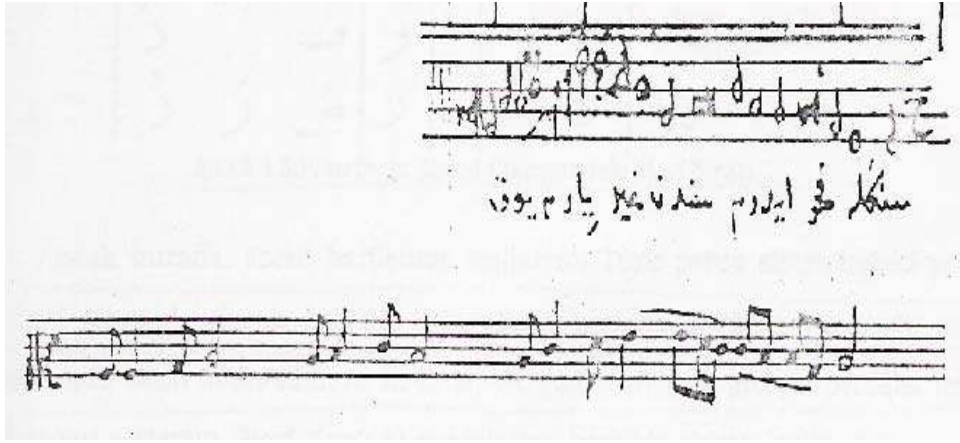
Şekil 17
Anahtarların Gelişimi

Bu konudaki en son saptama 1985 yılında İstanbul’da düzenlenen “İkinci Türk Mûsikîsi Sempozyum’daki “Mecmua-ı Saz-ü Söz’de anahtar ve arızalar” başlıklı bildirisi ile Muammer Uludemir’e aittir. Uludemir MSS’de UFKÎ’nin birinci Çizgi “do anahtarı” dışında ikinci ve üçüncü çizgi üzerine yazılan toplam üç ayrı “do anahtarı” kullandığı örnekleriyle saptanmış, ayrıca ikinci bir anahtarın varlığından söz etmiştir. Osmanlıca ze harfiyle birinci çizgi üzerinde gösterilen bu anahtar, “sol anahtarı”dır.

“Seninle Fahri derim, senden gayri yarım yok” murabba’sı, mecmuada üç ayrı yerde yazılıdır. MSS’nin s.224 te cim yani “do anahtarı” birinci çizgiye.



Şekil 18
MSS'nin sayfa 221'de cim harfi 2. çizgiye.



Şekil 19
MSS'nin 241. sayfasında ze harfi sol anahtarı 1'inci çizgiye konulmuştur⁴⁸.

⁴⁸Örnekler: Muammer ULUDEMİR, Çalgısal Semaillerin Çevirisi, 1991 İzmir. s 21-22.



Şekil 20
MSS'deki nota(lama) uygulamaları

MSS'nin 327.sayfada yer alan çizelgeye göre cim harfinin “do”, ze harfinin de “sol” perdesini gösterdiğini belirten Uludemir'in bu saptaması doğrudur. Ancak bu saptamayı nasıl bir ilişkiye dayandırdığı konusu yeterince açık değildir. Çizelgeye baktığımızda sağ başta dikey sırada yer alan harflerin ebced sistemindeki (ebced yazım sistemi) harf sırasını verdiği görülmüştür.

ا	A (la)
ب	B (si)
ج	C (do)
د	D (re)
هـ	E (mi)
و	F (fa)
ز	G (sol)

Şekil 21
Harflerin ebced sistemindeki sırası

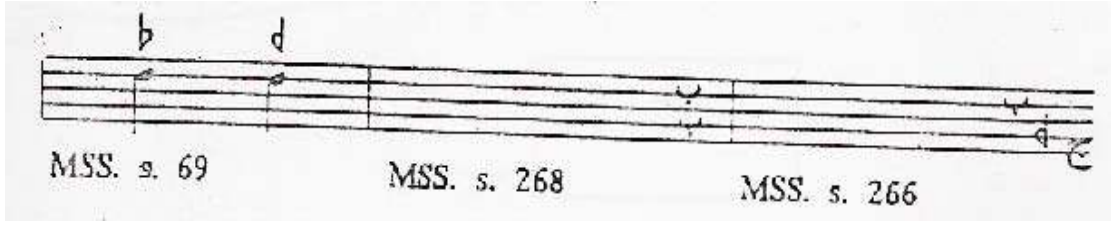
Ancak burada, ebced harflerinin kullanımı Türk perde sistemindeki yeri perdeye karşılık olarak değil de, ortaçağdan bu yana görülen ve perde adlandırmada Latin abece'sinin A,B,C,D, vb. gibi harflerini, ardışık perdeler için kullanılan sistemin (Harf Yazıları) perdelerine karşılık olarak kullanılmıştır. O zaman da do'yu sol perdesi karşılar:

Söz konusu çizelgede (be) harfinin karşısında yer alan perde hecelerinden birinin (pe) olduğunu görmekteyiz. Ortaçağ'da da si ve si perdeleri için iki ayrı harf kullandığını görürüz. Bunlardan si için kullanılan sert ya da köşeli be olarak si için kullanılanı ise yumuşak be olarak adlandırılır. Bu durumda Ufkî'nin Osmanlıca harflerden yararlanarak si için sert bir sessiz olan harfini, si içinde yumuşak bir sessiz olan harfini kullanılması çok doğaldır.

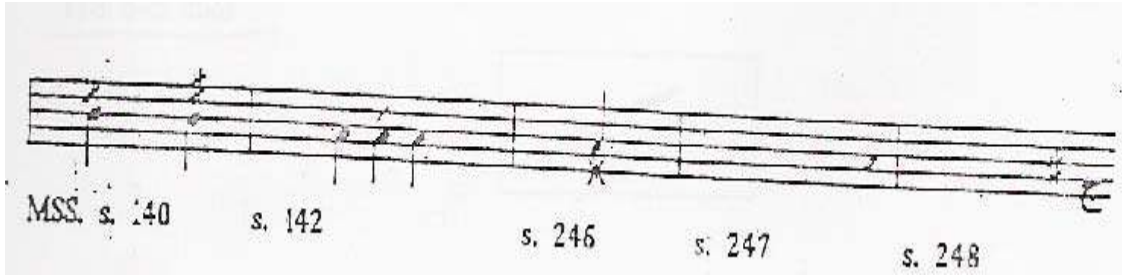
a) Ali Ufkî Nota Yazısındaki Arıza İşaretleri

Ali Ufkî nota yazısında kullandığı değiştirme işaretleri hakkında birkaç kaynağı taradık. Kullandığı değiştirme işaretlerini elimizdeki kaynaklar ışığında açıklanmaya çalışılmıştır.

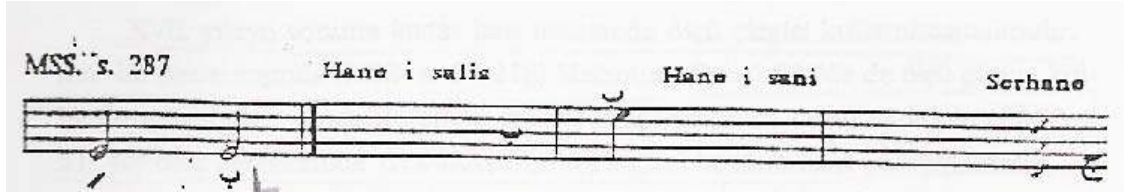
Uludemir'e göre "Mecmuada bekar kullanılmamıştır. "Diyezli sesler bemolle doğal durumlarına çevrilmiştir. Her bir satırın sonunda gelecek satırın başındaki ilk notanın yüksekliğini gösterin kılavuz (custos) simgesi biçiminde kullanılmaktadır. Bağ çizgisi gibi görünen çizgi, dolap çizgisidir. Bazen bu çizginin ikinci dolabı içine alacak kadar uzun çekilmediği görülmektedir. Ölçü çizgisi yoktur, yalnızca yineleme çizgisi kullanılmaktadır. Ancak bu çizgideki noktalar tekrarlanacak bölümün yönüne doğru değil, ters yönde konmuştur. Bu yazıda kullanılan uzatma noktası, olağan kullanımdan farklı olarak notanın solunda yer almaktadır.



Şekil 22
Ali Ufkî'nin bemol çeşitleri



Şekil 23
Ali Ufkî'nin Diyez çeşitleri

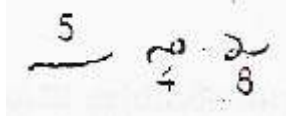


Şekil 24
Ali Ufkî'nin Nota yazısındaki özel işaretler



Şekil 25
Ali Ufkî nota yazısında eserin biteceğini belirten işaret

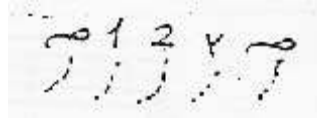
“Temmet anlamında, bestenin bitiş yerini belirtmektedir”⁴⁹



Şekil 26

Ali Ufkî Nota yazısında, belirtilen sayı birimindeki notanın, işaretlenen yere gideceğini gösteren işaret

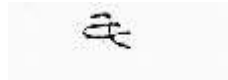
“Belirtilen sayı birimindeki notanın, işaretlenen yere gireceği gösterilmiştir”⁵⁰.



Şekil 27

Ali Ufkî nota yazısında, sonradan nota üzerine yapılan eklemeleri belirtmek amacı ile kullanılan işaret

“Sonradan yazılmış notalar üzerine ve önceden yazılması unutulmuş yere bu işaretler yapılmıştır”⁵¹.



Şekil 28

Ufkî Notasında ezgisel bütünlüğünü belirtmek amacı ile kullanılan işaret

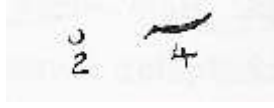
“Birkaç ölçülük ezgisel bütünlüğün üzerine koyulan bu işaret, ikinci kez koyulduğu yere bu ezgisel bütünlüğün geleceğini göstermektedir”⁵².

⁴⁹ Ali UFKÎ, Mecmua-i Sâz-ı Söz. s.122. 223, 289

⁵⁰ MSS s. 38.42.100

⁵¹ MSS s.40, 80, 115

⁵² MSS s.103, 140, 161, 176, 345, 258



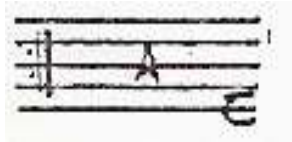
Şekil 29
Ufkî Notasında unutulmuş yerin üzerine konulan işaret

“Yine unutulmuş notaların ve unutulmuş yerin üzerine konulan bu işaretlerdeki sayılar, ölçü sayısını belirtmektedir”⁵³.

Ölçü Çizgisi

“XVII. yüzyıl sonuna kadar Batı notasında ölçü çizgisi kullanılmamaktadır”⁵⁴.

İki beste dışında (MSS s.67–218) Mecmua-ı Saz-ü Söz’de de ölçü çizgisi kullanılmamaktadır. Bazı bestelerin tek ölçülük tekrarları bulunmaktadır⁵⁵. Bazı bestelerinde de dörder ölçülük ezgisel bütünlükleri bulunmaktadır.



Şekil 30
Yineleme işareti

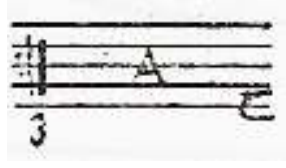
“Yineleme işaretiyle, ezginin iki kez (AA) seslendirileceği belirtilmektedir”⁵⁶

⁵³ MSS s.20, 68

⁵⁴ Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU s 40.

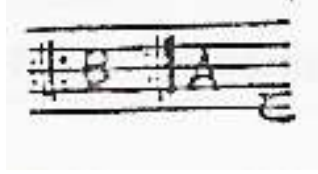
⁵⁵ MSS s.21, 40

⁵⁶ MSS s.19, 21



Şekil 31
Ufkî Notasında ölçünün üç kez yineleceğini belirten işaret

Bu işaretlerin altında 3 yazılı ise, ezginin 3 kez (AAA) seslendirileceği,⁵⁷



Şekil 32
İki ayrı ezgisel çizginin (AABAAB) şeklinde sıralanacağını gösteren işaret

İki ayrı ezgisel çizginin (AABAAB) şeklinde sıralanacağı⁵⁸

Burada ise (AABBAABB) ezgisel sıralanışta olacağı⁵⁹ gösterilmektedir.



Şekil 33
Ufkî Notasında nüans işaretlerinin yazıldığı bir örnek

⁵⁷ MSS. s. 125, 196, 218, 286

⁵⁸ MSS. s. 119

⁵⁹ MSS. s. 119



Şekil 34
Yukarıdaki notanın günümüz notasına çevrimi

Dolap

Mecmuada iki ayrı yerde yazılı olan “!Âşık oldum bir kaşları karaya” türküsünün, notası dolapladır⁶⁰. Yay ile birleştirilen notaların tekrar çizgisine kadar olanı birinci dolap, tekrar çizgisinden sonra ikinci dolaptır. Porte sonunda yapılan bu işaret, sonraki porte başındaki notanın hangisi olduğunu göstermektedir.”

b) Süre Değerleri ve Birim Nota



Şekil 35
Ufkî notasında süre değerini belirten şekil(peşrevi acem kümesi)

Yukarıdaki dolaplarda, nota sürelerinin aşağıdaki şekilde olduğu görülmektedir:

Pişrev-i Acem Kümesi Düyek usûlündedir⁶¹. Mülazimesinde, sekiz tane dörtlük nota bir yay ile belirlenmiş, yayın uçlarına 2 (iki) yazılmıştır. Diğer bestelerde de düyek

⁶⁰MSS s. 63

⁶¹MSS. S. 73

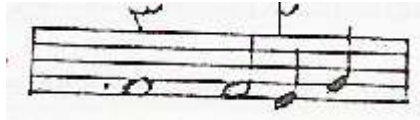
usûlü porte başında 2 (iki) sayısı ile gösterilmiştir. Yani, düyek usûlünün iki birim, birimin de birlik nota olduğu anlaşılmaktadır ⁶².

Bu birim, unutulmuş ya da araya girecek notalarda da görülmektedir ⁶³.



Şekil 36
Eserin düyek usûlünde olduğunu belirten işaret

MSS.183'te evfer-i fetih usûlü, nota ve vuruşu ile gösterilmiştir. birlik nota üzerinde 2 (iki), noktalı birlik nota üzerinde 3 (üç) yazılıdır. Birim süre olan birlik nota, iki vuruşlu olmaktadır.



Şekil 37
Eserin evfer fethi usûlünde olduğunu belirten işaret

Günümüz notasına çeviriler yapılırken, MSS'deki birim nota (birlik), dörtlük nota olarak aktarılmıştır.

⁶² British Museum, Catalogne of Oriental Depart, Türk Yazmaları sloalone-3114 " Turkish Songs"

⁶³ MSS. s.22, 38



Şekil 38
Evfer fethi usûlünün günümüz notasına çevrimi

c) Usûller

Besteler üzerinde usûller yazıldığı gibi, porte başına ya sayı yazılmış, ya da işaretler yapılmıştır. Sayılar, birim nota miktarını bildirmektedir.

Tablo 10
Birim süre değerleri

و	ل	ٸ	—	با	٢	٤
2	4	5	6	8	12	16

Ancak, üç vuruşlarda ayrı işaretler yapılmıştır.

Saz eserlerinin ilk hanelerinin dışındakilerde usûl değişikliği olabilmektedir. (MSS. s.37, 137, 148,208). Pişrev-i Şerif'te (MSS,s.236) 12/4 tartım sürerken hane 1 sani'de 3/8 birkaç ölçü bulunmaktadır. MSS.s.34, 114, 166, 182, 217, 269, 278, 264, 284, 287 ve 290'daki bestelerde de tartım değişiklikleri bulunmaktadır.

Mecmua-i Saz-ü Söz'deki Peşrev ve Saz Semailerinin Biçimleri

Mecmua-i Saz-ü Söz'deki peşrev ve saz semailerinin biçimleri ise aslında geleneksel şekilde kullanılan biçimlerle paraleldir. Fakat konunun bütünlüğü açısından açıklama gerekli görülmüştür.

Peşrevlerin ve çalgısal semailerin büyük çoğunluğu, AB, CB DB hane sıralanışındadır. Bu biçim, dört hanelilerde A B C B D E B'dir. (MSS.S.19.55.228.232). Bazı peşrevlerin serbend ile bitmektedir.. (MSS s.46, 52, 71, 72, 86, 113, 122, 175, 176, 225, 254, 255). A B C B D B E olan serbendli biçim, saz semailerde de bulunmaktadır. (MSS.s.74, 107). Darb-ı fetih usûlündeki peşrevlerin üçü dışındakilerde zeyl hanesi bulunmaktadır. Hanelerin sıralanışı A B C D B E D B biçimindedir. (MSS s.188.192.201.229.242.247.257.273.291.296...) Serhâne, mülazime gibi kullanıldığı da olmuştur. A B A C B A D B A (MSS s.223). A BA CA (MSS. s.142) biçimindeki bestelerde görülmektedir.

Genelde dört dizeli olan murabbalar AA BA söylem biçimindedirler. Sözlü semailer de murabbadır. (MSS s.76, 183). Ancak, usûlleri üç vuruşlu olduğundan murabba semai ya da yalnızca semai denilmiştir.

Türküler genelde beş kıtalıktır. Kavuştaklı (nakaratlı) olanları çok azdır. Beş kıta söz, ilk kıta ezgisiyle söylenmektedir. A A A A A biçiminde, A (abab), A (aaab), A(aaba) vb. söylem sıralanışları bulunmaktadır.

D) KANTEMİROĞLU

Dimitri Kantemiroğlu da aynı Ali Ufkî gibi devşirme sistemi ile Osmanlı devletine hizmet eden kişiliklerden biri. O da Ali Ufkî gibi Enderûn'da eğitim görmüş bir müzisyen, ve aynı zamanda Tarihçidir.

Gençliğinde Latince, Yunanca ve İslav dillerinin yanı sıra, din bilgisi ve silah kullanmayı öğrenmiştir. 1684'te Osmanlı Devleti babasını Boğdan Beyliğine atayınca, geleneğe uyularak 1678'de rehin olarak İstanbul'a gönderilmiştir. Öğrenimini İstanbul'da sürdürerek, Patrikhanedeki akademide eski Yunan ve Latin kültürüyle Bizans ağırlıklı Ortodoks kültürünü, Enderûn'da ise Osmanlıca, Farsça ve Arapça öğrendi. Osmanlı siyaset ve kültür çevreleriyle yakın ilişki kurmuştur. Osmanlı Devleti'nin siyaseti, kurumları, etnik durumu, İslam dini ve sanatına ilişkin bilgiler edindiği gibi Batı'daki hümanizma hareketlerini izlemeyi de ihmal etmemiştir. Kantemiroğlu'nun besteci olarak önemi, oluşturduğu nota sistemiyle pek çok yapıtı notaya almış olmasındadır. Çağdaş Romen yazarlarının araştırmalarına göre, ilk müzik zevkini, flütle Boğdan havaları çalan babasından almıştır; Boğdan'dayken müziğin temel kurallarını da öğrenmiştir. Türk müziği öğrenimi ise, 14 yaşında geldiği İstanbul'da başlar. Kemani Edirneli Ahmed Çelebi'den bu müziğe ait bilgileri, Tanburi Angeliki'den tanbur öğrenir. II. Ahmet zamanında Enderûn'a alınmıştır.

“...1693 yılında babasının yerine Boğdan Beyi oldu, ama hakkındaki şüpheler üzerine ülkesine dönmesine izin verilmedi. Saraya yaptığı ısrarları sonucu 1710 yılında Boğdan Beyi olarak ülkesine dönebildi. İlk işi, itimat ettiği bir adamını Rus Çarı'na göndererek hem kendi şahsını ve hem de Boğdan'ı çara teslim teklifinde bulunup Boğdan Prenslığı'nin tamam hudutlar ile kendisine ve kendisinden sonra evlâtlarına istemek oldu. Bu teklifi Çar Petro tarafından kabul olunarak, aralarında gizlice bir muahade akdedilmiş, o da buna müteakip bir kısım boylar ile beraber isyan etmiştir.(1123 Cemaziyülahır/1711 Temmuz) Aynı sene Rus-Osmanlı savaşında Rus Çarı yenilince Rusya'ya kaçmak zorunda kaldı. Burada ölmüştür. Kemikleri 1935 yılında ülkesine taşındı. Osmanlı tarihi hakkında bir eserinin dışında Rus edebiyatının başlangıcına sebep olmuştur.”⁶⁴

Ney üflediği de söylenen Kantemiroğlu, saz çalmış olmasının kazandırdığı bilgilerle, Türk müziğinin kuramsal temelini kısa zamanda öğrenmiştir. O dönemde,

⁶⁴Eugenia Popescu-Judetz., 1989, Prince Dimitrie Cantemir, Theorist and Composer of Turkish Music, , Pan Yayıncılık, İstanbul.

kuramsal konuları en iyi bilenlerden biriydi. Müzik meraklısı bir kimse olan Hazine-i Hümayun müdürü İsmail Efendi ile saray hazinedarı Latif Çelebi'nin ısrarlarıyla ünlü kitabını yazdı. Kısaca “Kantemiroğlu Edvârı” diye anılan, Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî Ala Vechi'l-Hurufat (Mûsikiyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı, haz. Yalçın Tura, I-II c., İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2001) adlı bu kitap iki bölümden oluşur. Birinci bölümde makamlar, perdeler, usûller üstüne müzik teorisi bilgilerini; ikinci bölümde ise, 16.-17. yüzyıla ait toplam 349 parça bestenin notasını verir. Kitap, II. Ahmet'e sunulmuştur. Türkiye'deki çağdaş müzikoloji çalışmalarında, onun önemine ilk kez dikkati çeken kişi Rauf Yektâ Bey oldu. 1912'de Şehbâl dergisinde yayımladığı iki yazıda, biyografisini sunduktan sonra Hüseyin Sadrettin Arel aynı dergide hem bu Edvâr'ı yayımladı, hem de yapıt üstüne açıklamalarda bulunmuştur. O. Wright, Yalçın Tura gibi Romen müzikolog Eugenia Popescu-Judetz, Kantemiroğlu hakkında pek çok çalışma yapmıştır. Bunların bir tanesi Türkiye'de yayınlanmıştır.

1. Kantemiroğlu nota yazım sistemi

Kantemiroğlu nota sistemini 17.yy. sonunda oluşturmuştur. Bu sistemle saptadığı 315 kadar “Peşrev” ve 40 kadar “Saz semaisi” ile birkaç beste olmak üzere toplam 360 besteyi Kantemiroğlu Edvârı diye bilinen, Osmanlı Türkçesiyle yazılmış “Kitâb-ı İlm-i Mûsikî Ala Vechi'l Hurufat” (Harfler Üzerine Mûsikî Bilim Kitabı) adlı, II.Ahmed'e sunduğu Edvârının 2. bölümünde topladığını Türk Müziği Tarihi kitaplarında yazmakta. Fakat nota(lama) ile ilgili yazdığı eser ile ilgili biraz ayrıntıya gireceğiz.

İki bölümden oluşan bu yazmanın birinci bölümü ise geleneksel Türk Sanat Mûsikîsiyle ilgili kuramsal bilgileri, ayrıca nota sistemiyle bu sistemin kullanışıyla ilgili bilgileri içermektedir.

Kantemiroğlu “Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî Ala Vechi'l Hurufat” gerekse Osmanlı İmparatorluğunun yükseliş ve çöküş tarihinde Türklerin müzik yazılarının olmadığı ve böyle bir yazımın ilk kez kendisinin bulduğunu öne sürmektedir. Aşağıdaki alıntı bu sistemle eğiticilik yaptığını kanıtlıyor.

“... Bu son iki sanatçı/ Sinek (Sinik) Mehmet ve Bardakçı Mehmet Çelebi/, İlkönce Kamboso Mehmed Ağa adında birisinden ders aldılar; daha sonra Ralaki Evpraglote adında bir İstanbullu Rum soylusundan ve benden ders aldılar. Ben bunları, şarkıları notayla belirlemek için, bugüne dek Türklerin bilmedikleri yeni bir yöntem bularak, özellikle kuramsal mûsikînin bazı kısımlarını öğrettim. Bunlardan başka imparatorluğun baş hazinedarı Davul (Dâr’ül) İsmail Efendi ve bunun hazinedarı Latif Çelebi de, hem kuramsal, hem de uygulamalı mûsikîyi öğrettiğim öğrencilerimdir. Bunları ricası üzerine mûsikî sanatı hakkında Türkçe küçük bir kitap yazdım ve halen padişah bulunan II.Ahmed’e sundum. Öğrendiğime göre, mûsikî severler, bu kitapçıkta ortaya attığım kurallardan bugüne değin yararlanmaktadırlar....”⁶⁵.

Kantemiroğlu, bu eserde kullandığı harf yazısının yaygınlaşabilmesi için çaba göstermişse de, yazıya dayalı müzik geleneğinden çok belleğe ve doğaçlamaya dayalı, müzik yazımına gösterdikleri ilgisizlikten dolayı dilediği sonuca ulaşamamıştır. Geliştirdiği harf yazısını kendisinden sonra kullanan tek kişi 18.yy ortalarında Kevserî Dede (Nâyı Ali Mustafa Kevserî Efendi) olmuştur: yazdığı bugün “Kevserî Mecmuası” olarak anılan el yazması kitapta Kantemir Edvârındaki aynı yazıyla (İsmail Baha Sürelnan’ın verdiği bilgiye göre) 162 eser daha ilave etmiş ve böylece Kantemiroğlu yazısıyla saptanmış eserlerin sayısı 500’ü geçmiştir. (Yakın tarihlere kadar Rauf Yektâ’nın özel kitaplığında bulunan Kevserî Mecmuası, İsmail Baha Sürelnan’ın “Dimitrie Cantemir” başlıklı kitaba yazdığı “Kantemiroğlu ve Türk Mûsikîsi” bölümündeki ifadesinden anlaşıldığına göre şimdi İ.Baha Sürelnan’ın özel kitaplığında bulunmaktaydı ⁶⁶. Yakın zamana dek İ. Baha Sürelnan’ın elinde bulunan “Kevserî Mecmuası”Rauf Yektâ’nın torunu Yavuz Yektâ tarafından kendisine emaneten bırakılmış öteki yazmalarla beraber Yavuz Yektâ’ya geri verilmiştir .

Kantemiroğlu yazısıyla ilgili ilk araştırma ve açıklamalar H. Saadettin Arel, Rauf Yektâ ve Dr. Suphi Ezgi tarafından yapılmıştır. H. Saadettin Arel, Kantemiroğlu Edvârının bir bölümünü Şehbâl’in ⁶⁷ sayısından başlayarak her sayının yedinci (bazılarının da altıncı ve yedinci) sayfasında bir dizi halinde yayınlamış, Kantemiroğlu yazısından örneklerin ve çeviri yazılarının da yer aldığı bu yazı dizisinde Kantemiroğlu yazısı ilk kez olarak matbaa harfleriyle basılmıştır. “Kevserî Dede” mecmuasındaki Kantemiroğlu yazısıyla ilk örnekler de yine Şehbâl’in onbirinci ve onikinci sayılarında

⁶⁵Dimitri KANTEMİR, Unesco, Türkiye Milli Komisyonu, 1975, Ankara

⁶⁶ Serap İLHAN’ın İ.Baha Sürelnan la 1.5.1989 tarihli telefon görüşmesinden

⁶⁷Kantemiroğlu çeviri:Yalçın Tura, 1976, Kitab-ı İlmi’l-Mûsikî ala Vechi’l-Hurufat, c. 1f, s 10., İstanbul.

yayınlamıştır. (11.sayısındaki yazı Rauf Yektâ'ya, onikinci sayıdaki yazı ise “Bedi Mensi” takma adını kullanan H. Saadettin Arel'e aittir.).

Kantemiroğlunun kullandığı nota sisteminde, ilk sekizlide 15, ikinci sekizlide ise 17 perde içerir. Üçüncü sekizlide yalnızca iki perdesi gösterilmiştir. bu perde toplamı 33'tür“mûsikî harflerinin ilmine giriş” başlıklı Kantemirin “Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî ala Vechi'l-Hurufat” adlı eserindeki alıntının yer aldığı şekil bunu kanıtlar.

“...Balada zikr olunduğu vech üzre perdelerin hükümeti ve hurufun/işareti malum olduktan sonra, agah ol ki mûsikî bu otuz üç huruf ile mutazamın ve bu perdelerin içinde cümle nağmeler, gazeller, terkipler/ ve makamlar icrâ olurlar...”⁶⁸

“Yukarıda anlattığımız şekilde, perdelerin hükümlerini ve harflerin işaretlerini öğrendikten sonra bilmelisin ki bu otuz üç harfle bütün mûsikî ifade edilebilir ve bütün nağmeler, ağazerler, terkipler ve makamlar ve bu perdelerle icrâ olunabilir ⁶⁹.

⁶⁸.Kantemiroğlu çeviri:Yalçın Tura, c.1f, s. 11.

⁶⁹ Kantemiroğlu (Çev: Yalçın Tura), C I. s. 11.

Tablo 11
Kantemiroğlunun Nota alfabesi

Kantemiroğlu'nun Nota Alfabeti				
Yegâh	H.Aşîran	A.Aşîran	Irak	Rehâvî
ی	ع	عه	ق	ر
Rast	Zengüle	Dügâh	Nihavend	Segâh
ر	ن	د	ه	س
Bûselik	Çargâh	Sabâ	Uzzâl	Neva
ب	حا	ص	ل	ه
Bayâtî	Hisar	Hüseyinî	Acem	Evc
یا	ح	ح	ع	ا
Mâhur	Gerdâniye	Şehnaz	Muhayyer	Sünbüle
ما	ك	شه	م	له
Tiz Segâh	Tiz Bûselik	Tiz Çargâh	Tiz Sabâ	Tiz Nevâ
س	به	چ	صه	لا
Tiz Bayâtî	Tiz Hüseyinî			
يه	حه			

[illegible]

Şekil 39
Kitâb-ı İlmü'l Mûsikî alâ Vechi-l Hurufat adlı eserden alıntı

Tam Perdelerin ve Tam Olmayan Perdelerin Harfleri

Tasvir olunan otuz üç harfin bir kısmı tam perdelerin bir kısmı tam olmayan perdelerin işaretleridir. Tam perdeleri gösteren harfler on altı tanedir:

Tablo 12
Tam perdeler

ه	ح	د	ا	ك	م	س			ح
---	---	---	---	---	---	---	--	--	---

Tablo 13
Tama olmayan Perdeler

م	له	سنة	ل	ی	ب	ع	ح	باص	ه	ز	د	ع
---	----	-----	---	---	---	---	---	-----	---	---	---	---

Bunlardan başka bir perde daha vardır ki Yegah'ın altına konan Kaba Çargâh perdesidir. Gösterilen işaretin tanburda perdesi bulunmadığından, gerektiğinde, Dügâh teline basıp Rast perdesinin altında Kaba Çargâh sedası İcrâ olunur.

a) Perdelerin Sınıflandırılışı

Bilmiş ol ki perdeler üç türdür. Kalın sesli perdeler, ikinci derecede tiz (inci sesli) perdeler ve üçüncü derecede tiz (ince sesli) perdeler. On altı tam perdenin yedisi kalın sesli, yedisi ikinci derecede tizdir.

Kalın sesliler :

ا	ب	ی	ف	ه	د	س	م
---	---	---	---	---	---	---	---

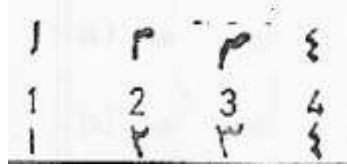
Tiz Sesliler :

ه	ح	ا	ك	م	س	ج
---	---	---	---	---	---	---

Bunlardan başka bir de Kaba Çargâh vardır ki ikinci derece kalın sesli tek perdedir. Bu perdelere niçin şu ya da bu adın verildiğini soracak olursan, bil ki Yegah perdesi bütün kalın sesli perdelerin başıdır ve ondan aşağıda perde yoktur ⁷⁰.

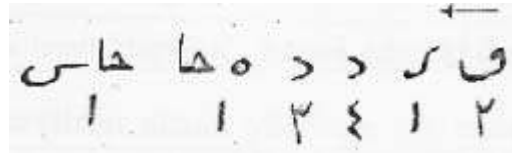
b) Süre Değerleri

Kantemiroğlu yazısında süreler, perde simgelerinin altına yazılan Arap rakamlarıyla belirtilir. Kullanılan başlıca rakamlar şunlardır: ⁷¹



Şekil 43
Süre değerleri karşılığında kullanılan rakamlar

Kökenleri aynı olduğu için, bugün kullanmakta olduğumuz rakamlara çok benzeyen bu dört rakamın gösterme biçimi oransaldır. Yani 1 rakamı birim süreyi, 2 rakamı birim sürenin 2 katını, 3 rakamı 3 katını, 4 rakamı 4 katını gösterir.



Şekil 44
Süre değerleri karşılığında kullanılan rakamlar oransal rakamlar

⁷⁰ Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî ala Vechi'l-Hurufat, (Çev Yalçın Tura), 1976, İstanbul. C:I. F:1, s.4

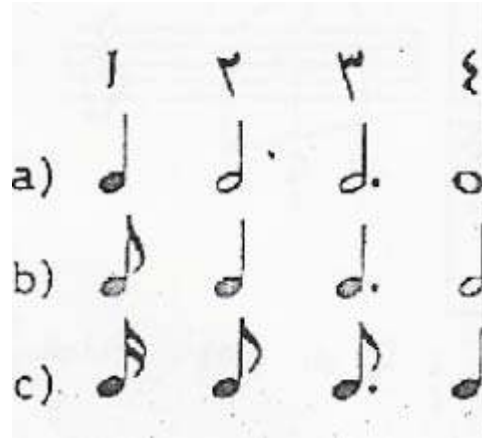
⁷¹ Ahmet SAY, C. III. s.917.

Kantemiroğlu nota yazım süre rakamları

Kantemiroğlu, bu yazıyla saptadığı eserlerin baş taraflarına, o eserlerin makam ve usûllerinin adlarından başka, hangi hızla seslendirileceklerin bildiren hız giderlerini de yazmıştır. Kantemiroğlu yazısında kullanılan üç4 hız giderleri ve bunların sözlük anlamları şöyledir:

Vezn-i Kebir (Büyük vezin): (=Vezn-i sakil, sakıylü'l evvel) Ağır akışlı usûller (Andante), Vezn-i sağır (Küçük vezin): (=Vezn-u's sugr, bahr-i hafif-i evvel, sakıylü's sâni) Orta hızdaki usûller (Moderato), Vezn-i asar-us-sagîr (En küçük vezin) : (Vezn-u's-sugr, bahr-i hafif-i sani) Yürük akışlı usûller (Allegro)

Kantemiroğlu yazısında kullanılan rakamların süresel değerleri şu oranlar içinde çeviri yazılabilir:



Şekil 45
Kantemiroğlu Nota yazısında kullanılan rakamların süre değerleri

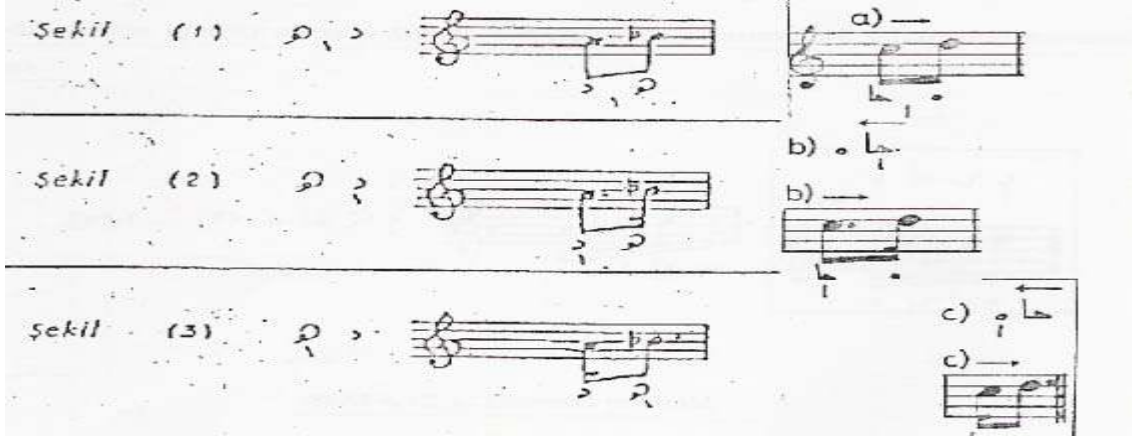
c) Usûller

Bu konuda yapılmış olan 1.Baha Sürelsan'ın açıklamasına göre ⁷² paylaştırmının oranı tek rakam üstündeki simgelerin sayısına ve rakamın konumuna

⁷² Bütün bu örnekler İsmail Baha Sürelsan'dan alınmıştır.

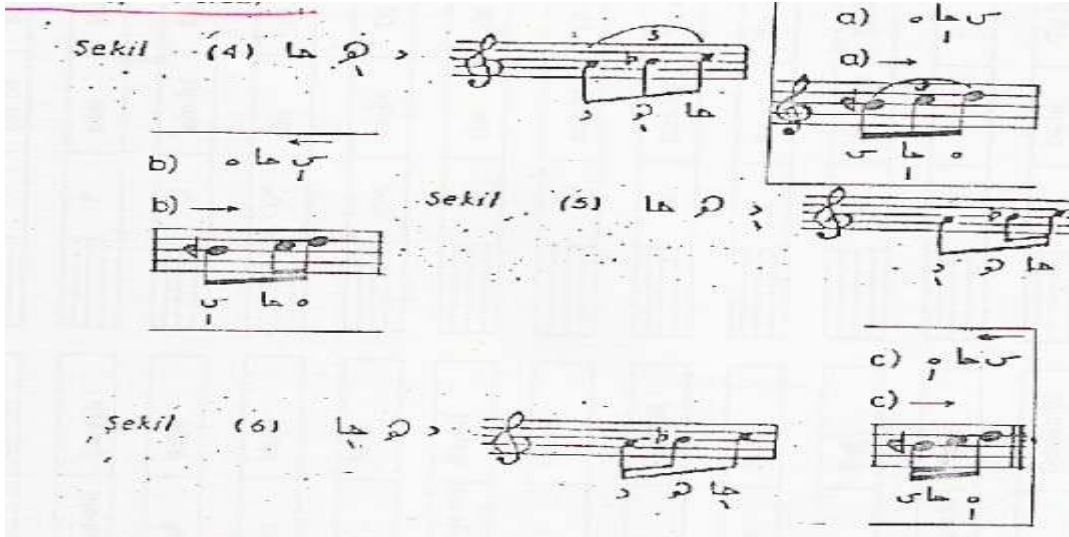
göre (1.simgenin altında, 2.simgenin altında....ya da her ikisinin arasına gelecek biçimde yazılmış olması gibi) değişmektedir. Buna göre (birim süreyi “dörtlük” kabul ederek) örnekleyecek olursak:

İki perde işaretinin altına yazılmış tek rakamın olası konumları ve gösterdiği süresel değerler:



Şekil 46

İki perde işaretinin altına yazılmış tek rakamın olası konumları ve gösterdiği süresel değerler

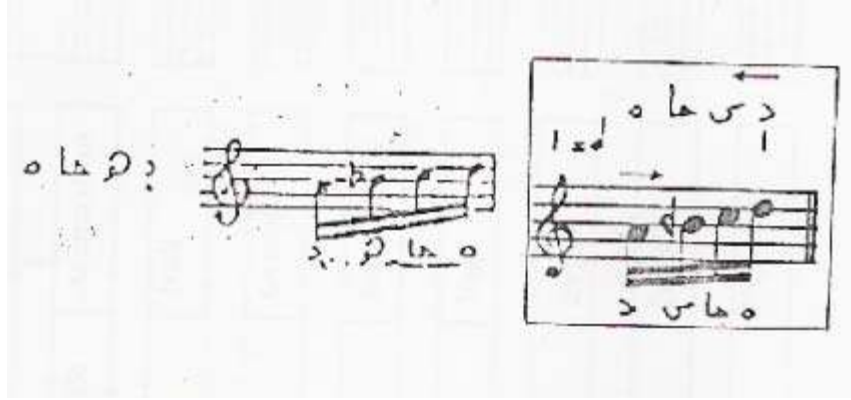


Şekil 47

Üç Perde simgesi altındaki tek rakamın olası konumları ve gösterdiği süresel değerler

Süresel Oranlar

Dört perde işareti altında tek rakamın olası konumu ve gösterdiği süresel oran ⁷³.



Şekil 48

Dört perde işareti altında tek rakamın olası konumu ve gösterdiği süresel oran

E) NÂYÎ OSMAN DEDE

1652 yılında İstanbul'un Vefa semtinde doğdu. Babası, Süleymaniye Darüşşifası baş hademesi Hacı İbrahim Efendi'dir .Nefes-zade İsmail Efendi'den Sülüs ve Nesih öğrenen Nâyî Osman Dede, genç yaşta Galata Mevlevîhânesi'ne girerek bu mevlavîhânenin şeyhi olan Ahmet Gavsî Dede'nin koruması altına girerek, Mevlevilik tarikatının özelliklerini, dini müziği ve talik türü yazıyı öğrenmeye başlamıştır. Bir süre sonra Şeyhi Gavsî Dede'nin kızı ile evlendi. Osman Dede'nin bu evlilikten iki çocuğu olmuştur.

1680 yılında Galata Mevlevîhânesi'nin neyzen başı olan Osman Dede, döneminin en değerli neyzeni olarak ün kazandı. Bütün bu çalışmalarının yanında iyi derecede Arapça, Farsça ve edebiyat öğrendi. On sekiz yıl burada neyzenbaşı olarak görev yapan Osman Dede, 1697 yılında, Gavsî Dede ölünce, Konya Çelebisi tarafından

⁷³Ali DİNGE, E.Ü.D.T.Konservatuvarı, Lisans Ödevi, 1990, İzmir.

İstanbul'un en büyük Mevlevi Dergahı olan Galata Mevlevîhânesi'ne Şeyh olarak atandı. Bu yıldan sonra Mesnevi okutmaya da başlamıştır.

Osman Dede'nin okunan bir eseri ebcedle nota alınışına şahit olan Kazasker Salim Efendi, onun kar gibi uzun bir eseri dahi ilk dinleyişte notaya alacak yetenekte olduğunu yazmıştır

Galata Mevlevîhânesi şeyhlerinden ünlü neyzen, mutasavvıf ve bestekar Osman Dede de bir tür "Ebced notası" geliştirmiştir.

1. Nâyî Osman Dede'nin eserleri

Nâyî Osman Dede'yi bizler neyzen olarak tanısak da Osman Dede aslında ilk önce bir din adamı ve felsefeci. Geriye bıraktığı eserlerden zaten bu sonuç çıkarılıyor.

a. Osman adıyla ve bazen de Nâyî mahlasıyla yazdığı şiirler

b. Ravuzat'ül İcat: Peygamberlerden ve mucizelerinden söz eden bu eser, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Kitaplığı, no: 4962'de kayıtlıdır.

c. Mirâciye: Dini müziğimizdeki tek örnek olup, sözlerini de kendisi yazmıştır. Bu sözler, 1892 yılında Şeyh Ali Galip tarafından Mirac'un Nebi aley'is Selam adıyla bastırılmıştır.

d. Ayin-Şerifleri: Çargâh, Hicaz, Uşşak ve Rast makamlarındandır.

e. Peşrevleri: Beyatı Devri Kebir, Çargâh Devri Kebir, Muhayyer Sünbüle Devri Kebir, Sagah Devri Kebir, UşşakDevri Kebir, Arazbar Çifte Düyek, Büzürg Muhammes, Hüseyini Fahte, Neva Devri Revan, Rast Düyek, Rast Devri Kebir, HicazDevri Kebir, BuselikAşiran DevriKebir, Dikleş Devri Kebir, Geveşt Düyek, Hicaz Devri Kebir, Hicazzirgüle Devri Kebir, Rast Darb-ı fetih, Zengüle Devri Kebir, Rast Çember, Saba Devri Kebir, Sultanı Sagah Devri Kebir.

f. Nota-i Türki: Nâyî Osman Dede'nin kullandığı ebced notasını açıklayan bu eserin nerede olduğu bugün için bilinmemektedir.

g. Saz Semaileri: Buselik Aşiran/Aksak Semai, Büzürg/Aksak Semai, Muhayyer Sünbüle, Segâh, Neva, Geveşt, Rast, Rast, Rast, Saba, Sultanı Segâh, Evç, Beyâtı, Hicaz.

h. Yürük Semai (Nakış): Hüseyini “Ey murg u seher”

ı. Tevşihleri: Dügâh buselik/Darbeyn “Harye Makdem...”

i. Rabt-ı Tabirat-ı Mûsikî: Nâyî Osman Dede'nin perdeleri, aralıkları makamları onu edilen el yazması bir eserdir.

Nâyî Osman Dede'ye göre, müzik bilimi önce İdris Peygamber ile başlamış daha sonra Fisagor (Sahurset) bu bilimle uğraşmış ve hep ikisinin adı her devirde bilgin olarak anılmıştır.

Ona göre, ses ve söz, mutlaka bir uyum ve anlam içinde olmalıdır. Sesler, makamı, şubeyi ve terkibi oluşturur. Dolayısıyla, ilm-i mûsikî sesleri ve ezgileri konu edilen bir bilim dalıdır.

Bu açıklamalardan sonra, makam konusuna geçen Nâyî Osman Dede, Acem'de yedi makam bulduğunu, Arapların ise bunlardan beşini seçtiğini, bunların da Hüseyini, Acem, Muhayyer, Pençgah ve Uzzal makamları olduğunu belirtmekte, bu andıklarının bazılarının makam olduğu halde, bazılarının makam olmadığını özellikle vurgulamaktadır. Çünkü ona göre asıl makamlar şunlardır:

- | | | | | | |
|----------|-----------|------------|----------|----------|------------|
| 1.Rast | 2.Pençgah | 3.Neva | 4.Çargâh | 5.Dügâh | 6.Hüseyini |
| 7.Aşiran | 8.Acem | 9.Muhayyer | 10.Irak | 11.Uzzal | 12.Segâh . |

2. Nâyî Osman Dede'nin nota sistemi

Osman Dede'nin nota yazım sistemindeki perde işaretlerini gösteren çizelgeye bakıldığında, perdelerin göstermek için kullandığı harf işaretlerinin Kantemiroğlu'nun kilere çok benzediği, hatta bazı işaretlerin aynı olduğu görülecektir (ırak, düğâh, segâh, buselik, çargâh, acem, mahur, şehnaz, sümbüle perdeleri için kullanılan harf işaretlerine bkz.). ayrıca her iki yazım sisteminde de perde harflerinin seçiminde izlenen yol aynıdır. (perde adının ilk harfi, son harfî, başlangıç ve son harfi, başlangıç hecesi, son iki harf, her hangi bir harf ya da harfler). Bu sistemin ne zaman oluşturulduğu konusunda-konuyla ilgili yazılarda kesin bir tarihe rastlanmamıştır. Ancak Suphi Ezgi: "...tahminen (1110 Hicride) Kule kapı Mevlevîhânesi şeyhlerinden Osman Dede bir nota ile beraber bir edvar kitabı yazmış ..." ⁷⁴. Demektedir. Buradan yola çıkarak Osman Dede'nin mûsikî yazım sistemini Kantemiroğlu ile hemen-hemen aynı dönemde (17.yy. sonu) oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu sistemin Kantemiroğlu'nunkinden önce mi yoksa sonra mı geliştirildiği konusu, Popescu-Judet'ın aşağıdaki sözlerine karşın, halen belirsizliğini korumaktadır.

"Kantemirin çağdışı ve yüksek derecede öğrenim görmüş bir mûsikîci olan Nâyî Osman Dede'nin birkaç değişiklikle ve birkaç değişik işaretle aynı yazıyı kullanmış olması gerçeği, yazının Kantemirce bulunmuş olması önceliğini bozmuyor." ⁷⁵.

Her iki yazım sisteminin de bir rastlandı sonucu birbirlerinden habersiz aynı dönemde geliştirilmiş olabileceği gerçeğini bir yana bırakırsak, aklımıza şu türden sorular gelebilir: Acaba Osman Dedenin Kantemirin çağdışı olduğuna göre-Kantemiroğlu'nun nota sisteminden haberi varmıydı. Türklerin 15 yüzyıla dek yalnızca kuramsal açıklamalar için de olsa-kullanıldıkları ebced yazısı ile 17.yy. sonuna dek süren uzunca bir dönem arasındaki boşluk, bu süre içerisindeki herhangi bir yazı girişiminin olmaması ve ⁷⁶ her ikisinin de aynı dönemde benzer bir yazı girişiminin olmaması ve her ikisinin de aynı dönemde benzer bir yazı geliştirilmesi bir tesadüf olabilir mi, gibi. Ancak bilinen bir şey varsa, o da Kantemiroğlu'nun önce Türklerin

⁷⁴Suphi EZGİ. Nazari Ameli, Türk Mûsikîsi, C. IV. 1953, İstanbul s.172,

⁷⁵Nâyî Osman Dede, Rabt-ı Tabirat-ı Mûsikî Transkripsiyon, Dr.Fares Hariri, (yayına hazırlayan Onur Akdoğan), Sevdî Fotokopi Ofset Bornova 1991, İzmir. s.32.

⁷⁶Suphi EZGİ, Nazari, Ameli Türk Mûsikîsi, İstanbul Belediye Konservatuvı Yayını, 1940, İstanbul. C: IV, s.172.

kullandığı nota yazılarından habersiz olduğudur. Aşağıda yer alan ve Kantemiroğlu'nun Türklerin kendilerine özgü bir nota sistemlerinin olmadığını, ilk kez kendisi tarafından böyle bir sistem oluşturduğunu bildiren yazısı:

“...Şüphesiz mûsikî ilminde ustalaşmış, olgunlaşmış pek çok kimse vardır; fakat perdelerin sedasını harflerle zamanı ve hareketi de rakamlarla gösterip, değişik vezinli usûlleri kusursuz olarak, terkiplerin inceliğine, mûsikînin şartlarına, gereklerine uyarak zapt ve icrâ edeni biz görmedik....”⁷⁷

Ayrıca nota sistemini içeren Edvâr'ı hakkında: “... öğrendiğime göre, mûsikî severler, bu kitapçıkta ortaya attığım kurallardan bugüne değin yararlanmaktadırlar.”⁷⁸ demesi, Osman Dede'nin Kantemiroğlu'nun sisteminden habersiz olabileceğini, hatta sistemini Kantemiroğlu'nun sisteminden esinlenerek geliştirmiş olabileceği olasılığını bile düşünmemize neden olabilir⁷⁹. (ancak bunun bir varsayım olduğu unutulmamalı).

Yılmaz Öztuna, “Bu nota ile yazdığı eserlerden hiçbiri zamanımıza gelmediği gibi, bu notasını ve mûsikî nazariyatını içine alan Edvar'ı da kaybolmuştur. Rabt-ı Ta'birat-ı Mûsikî'si zamanımıza gelmiştir. Lale Devri'nde 1718'den sonra kaleme alınmıştır....”⁸⁰ demektir. Ancak Kantemiroğlu üzerine yaptığı çalışmalarla tanıdığımız Popescu-Judet'ın sözlerinden bu Edvâr'ın yitik olmadığı anlaşılmaktadır.

“...Bu yazı sistemiyle yazılmış elimizde bulunan tek yazım ‘’ Nâyî Osman Dede'nin tek ikili olan ve tanınmış mevlevî dervîşî'nin Kantemirin işaretlerine benzer ebcedsel işaretlerle 68 çalgısal ezgiyi yazdığı kitabıdır. : İsmail Baha Sürelsan korumasındaki Raûf Yektâ Koleksiyonu'nda....”⁸¹

Ali Ding'e'nin 15.6.1989 günü Sürelsan'la yaptığı telefon görüşmesinde Popescu-Judet'ın sözünü ettiği bu “mûsikî kitabı” hakkında bilgi istediğinde, böyle bir “nota mecmuası”nın 1978 yılına dek kendisinde olduğunu, ancak Popescu-Judet'ın bu

⁷⁷ Kantemiroğlu, Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî ala vechi'l-Hurufat, (Çev:Yalçın Tura), Tura yayınları, 1976, İstanbul. C: I , s.12,

⁷⁸ Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi, Kantemiroğlu, Çeviri:Çobanoğlu, 1979, Kültür Bakanlığı Yayınları:342 Bilim Dizisi: 11, C:2 Sayfa 243, Ankara.

⁷⁹ Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU. s 47.

⁸⁰ Yılmaz ÖZTUNA, Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, İl Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, 1969, İstanbul. s.125,

⁸¹ Popescu-Judet, s 987.

yazmanın kendisinde olduğunu bulup çıkarıncaya dek böyle bir yazmanın varlığından haberdar olmadığını söyledi⁸². O zamanlar yoğun işleri nedeniyle inceleme fırsatı bulamadığı, bu yüzden de içeriği konusunda herhangi bir bilgi edinemediği bu yazmayı, yardımcı olabilmek amacıyla anımsadığı kadarıyla şöyle tanıtmış: Aşağı-yukarı 13–14 cm, boyunda, 23 cm eninde, kalınlığı 1,5–2 cm olabilir, albüm gibi “mustatil” ve cilt kapaklı.

Ruşen Ferit Kam’ın bir yazısında, Osman Dede’nin nota yazım sistemi hakkında şunlar yazılıdır:

“...O zamana ait bir kaynakta Dede’nin bu buluşunun uyandırdığı hayret aşağı yukarı şu mealdeki sözlerle anlatılmıştır: “Cümle’i maarifinden mada mûsikî fenninde akıllara hayret verici bir marifete ulaşmıştı ki, bir kar veya nakşı bir kere dinlemekle kendi için bir zimmet çıkarmak mümkün idi. Binaenaleyh kelime ve harf yazar gibi nağme ve ses yazardı. Tiz ve pest nağmeleri ve bunların uzunluk ve kısalıklarını yazıp bir veçhile zaptederdi ki, yazmış olduğu kağıdı önüne koyup ol karı ol bestenin nağmelerini ziyadesiz ve eksiksiz okurdu. Bu iş mûsikî bilenlere açıktır ki, çok zor bir iştir. Ve bunun gibi “Yani Osman Dede gibi” kâmil erbabından bir kâmil bulunması gayet nadirdir....”⁸³

Nâyî Osman Dede’nin nota yazım sistemi hakkında, kullandığı perde adları ve bu perdeleri işaretleyen harfler dışında daha ayrıntılı bir bilgi edinilmemiştir. (Özgün yazma Yavuz Yektâ’da olduğu için). Bu yüzden yalnızca, bir sayfa sonraki tabloyu vermekle yetiniyoruz.

⁸² Sare Ebru EKMEKÇİOĞLU, s.48.

⁸³ Ruşen Ferit KÂM. Türk Azınlık Mûsikîcileri, Mûsikî ve Hamparsum, Radyo Dergisi 1965

Tablo 14
Nâyî Osman Dede'nin Nota Alfabeti

Nâyî Osman Dede'nin Nota Alfabeti				
Yegâh ه	Aşiran ش	A.Aşiran ع	Irak ق	Geveşt شت
Rast ر	Zengüle زیر	Dügâh د	Kürdî کو	Segâh س
Bûselik ب	Çargâh جا	Sabâ جن	Hicaz ز	Nevâ ن
Şûrî و	Hisar حصر	Hüseyinî ح	Acem ع	Evc و
Mâhur ما	Gerdâniye کر	Şehnaz شه	Muhayyer مر	Sünbüle له
T.Segâh سَ	Tiz Bûselik بَ	T.Çargâh جَا	T.Sabâ جن	T.Hicaz زَ
Tiz Nevâ نَ	T.Şûrî وَ	Tiz Hisar .	T.Hüseyini حَ	

F) HAMPARSUM LİMONCUYAN

Hamparsum Limonciyan şu ana kadar zikredilen müzisyenlerden birkaç yönü ile farklıdır. Şu âna kadar incelediğimiz bütün müzisyenlerin eğitimleri saray ile paraleldir. Fakat Hamparsum'u annesi ve babası zorluklar ve yokluklar içinde büyötmüştür.

1768 yılında, Beyoğlu Çukur Sokak'taki bir evde, Harput'tan İstanbul'a göç eden yoksul Katolik Ermeni çiftin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Anne ve babasının sadece ilkokulu okutabilmeye güçleri yetmiştir. İlkokulu bitirdikten sonra, ailesi tarafından para kazanması ve meslek sahibi olması için, bir terzinin yanına çırak olarak gönderildi. Hamparsum müziğe çok düşkün ve yetenekli olması nedeniyle, aynı zamanda Ermeni kiliselerine devam ederek müzik bilgisini ve yeteneğini geliştirmiştir. Kayserili Kirkor Karasakalyan(1736–1808) ve Zenne Bogos (1746–1826) ile Ermeni Müziği üzerine çalıştı, müzik dersleri almıştır.

O dönemlerde varlıklı Türk ailelerinin sürdürmekte olduğu fakir ve yetenekli çocukları himâye etme geleneği, varlıklı Ermeni ailelerinde de mevcuttur. Darbhâne Müdürü Hovannes Çelebi Düzyan kendisini himâye etmeye başlayınca, Hamparsum biraz ilerletmiş olduğu müzik eğitimine, dönemin varlıklı ve hayırsever ailelerinden olan Düzyanlar'ın Kuruçeşme'deki konaklarında devam etmiştir. Gençlik yıllarında hem kilise korosunda korist olarak çalışan hem de Düzyanlar'ın konağında müzik eğitimine devam eden Hamparsum, bir süre sonra Meryem Ana Kilisesi'nde baş mugannîliğe tâyin edilmiştir. Bir yandan da meraklı olduğu Türk Müziği'ni öğrenebilmek amacıyla mevlvîhânelere gitmekteydi. Beşiktaş Mevlvîhânesi'nde Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (1778–1845) ile tanışma imkânı bularak kendisinden Türk Müziği dersleri almaya başladı. Büyük bir olasılıkla, kendisine ders vermeyi kabul eden Dede Efendi'nin de desteği ve teşvîkiyle III. Selim'in huzûruna ve Saray'a kabul edilmiştir. Böylece müzik bilgisini ilerletme ve dönemin önemli müzisyenleri ile tanışma imkânı buldu (SÖZER, 1983). III. Selim'in talebi ve teşvîki üzerine, geliştirdiği nota yazım sistemi ile Klasik Türk Müziği eserlerinden oluşan altı

defter hazırladı ve sunmuştur. Daha sonra kendi adı ile anılacak olan bu basit nota(lama) sistemi sayesinde pek çok Klasik Türk Müziği eseri unutulmaktan kurtuldu ve günümüze intikâl etmiştir.

27 yaşında evlenen ve 6 çocuğu olan Hamparsum, müzik dışında herhangi bir işle uğraşmamış, geçimini müzik aracılığıyla sağlamıştır. Hasköy'deki evinde müzik öğretmenliği yaparak çok sayıda öğrenci yetiştirdi. Oğlu Zenop Limonciyan (1810–1866), Tanbûrî Aleksan Ağa (1815–1864), Bedros Çömlekçiyan (1785–1840), Aristakes Hovannesyan (? - ?) bu öğrenciler arasındadır. Öğrencilerinden Aristakes Hovannesyan, daha sonraları yeni bir takım eklemeler ve kurallar getirerek Hamparsum'un nota(lama) sistemini geliştirmiştir.

Klasik Türk Müziği'ne kazandırdığı notalama sistemi ve bestekârlığının dışında; keman ve biraz da tanbur çalan, iyi bir hânende olan Hamparsum Limonciyan, 1839 yılında, 71 yaşında iken Hasköy'deki evinde vefât etmiştir. Mezarı, Beyoğlu Surp Agop Ermeni Mezarlığı'ndadır.⁸⁴

1. Hamparsum Limoncuyan'ın Eserleri

Bulduğu nota sistemiyle geleneksel Türk Müziği eserlerini 6 defter halinde notaya almıştır. Fakat yazdığı 6 (altı) defterden 4'ü (dört) kayıptır. İki defterden birincisi İstanbul Belediye Konservatuarında, ikincisi Atatürk Kitaplığındadır. Dr. Suphi Ezgi, Nazari Ameli Türk Mûsikîsi adlı eserinde Hamparsumun çalışmaları hakkında görüşlerini şöyle bildirmektedir:

“...Hamparsumun el yazımı, elimize geçen altı defterinden üçüncüsü Üstâdım M.Zekai Efendi Muzika-i Hümayun nazırı Necip Paşa'nın kütüphanesinden alıp bana tevdi etmiş idi. Bu kitaplarda yalnız peşrev ve saz semaileri yazılı idi. Kitapların üçünün baş sahifesinde Nâyî Ali Dede'nin mührü var idi ki onun malı olduğunu bildirmektedir. Bunun mevcudunu istinsah ettim ve kopyasını Saadettin Arel kütüphanesine verdim. Bu defterden bir tanesi sonradan Rauf Yektâ beyin eline geçerek, onun kitapları arasındadır. Diğer ikisi vezneciler yangınında Necip Paşa'nın oğlunun evinde yandı. Bunlardan başka Saadettin Arel'de aynı yazı ile bir defter daha vardır; ve iki adet de İstanbul Konservatuarı kütüphanesinde vardır; biri ufak yandan açılır. Nâyî Baha Raşid notaları arasındadır; diğerini de Sadrazam Koca Reşid Paşa torunlarından merhum Necmeddin Koca Reşid, şair Yahya Kemal'in vasıtasıyla İstanbul Konservatuarı Kütüphanesine nakledilmiştir. Bay Yahya Kemal Beyatlı'nın o sözleri ile ve altı mecmuadaki yazının birbirinin

⁸⁴ Ahmet SAY, C:II. s.587.

aynı oluşu o kitaplardaki yazının Hamparsum'un olduğunu ispat etti. Bu mecmualarda Hamparsum yalnız peşrev ve semailer yazmıştır; onun söz mûsikîsine ait nota yazısını görmedik...."⁸⁵

Kaybedilen eserlerin büyük bölümü Mandoli Yarutin Havadurin tarafından kopya edildiği için Hamparsum'un çabaları boşa gitmedi. Bu defter bugün Ankara Radyosundadır. Hamparsum'un birçok besteleri vardır. Onyedî şarkı, ondört saz semaisi, beste aksak ve yürük semai ⁸⁶.

Wellesz, Hamparsum ve nota sistemiyle ilgisi olarak şunları söylemektedir:

"...Zengin arkadaşlarının desteğiyle görev aldığı İstanbul'daki Lusavoriç Okulunda mûsikî dersi verdi ve bu dönemde, 1815 yöresi Ermeni mûsikîsini yenileştirme tasarısını oluşturdu. Onun mûsikî yazısındaki yenilikleri adım adım oluşmuş ve bugünkü durumuna ancak öğrencileri tarafından getirilmiştir. İlk zamanlar parça isimleri ve usûller Arapça adlar taşıyordu: ancak Hamparsum'un öğrencileri, özellikle Ohannesyan bütün simgeler için Ermenice adlar getirmiştir..."⁸⁷

Wellesz'e göre 18.yy.da gerek Rum, gerekse Ermeni mûsikîciler dinî uğraşlarının yanı sıra din dışı Türk Mûsikîsi alanında da besteler yapmışlar, bu her iki mûsikîde de görülen bir taklide ve gelenekle olan bağların kopmasına neden olmuştur. 19.yy. başında Rum kilise mûsikî yazısında Chrisanthos'un Ermeni kilise yazısında da Hamparsum'un gerçekleştirdiği mûsikî yazısı "reformu"; gerek Rumların, gerekse Ermenilerin oldukça karmaşık mûsikî yazılarının unutulmaya yüz tuttuğu bir dönemde yalın ve kolay öğrenilir bir mûsikî yazısı ile bu değerleri yok olmaktan kurtarma amacı taşımaktadır. Ancak mûsikî yazısındaki bu yenilikler Bizans müziklerinde olduğu gibi, Ermeni kilise mûsikîsinde de, Ortaçağ mûsikî yazısı ile o zamana dek canlı kalabilen ilişkisinin kesilmesine neden olmuştur. Hamparsum nota yazım sisteminin, Türk mûsikîsinin saptanması için oluşturulmuş bir dizge olmadığı, bu dizgenin Ermeni mûsikî yazısının yenileştirilmiş biçimi olduğu yolunda (Wellesz'e dayanarak) görüşler öne süren Seidel'e göre, Hamparsum yazısının Türk mûsikî yazım tarihinde yer

⁸⁵Suphi EZGİ, C: IV s 342.

⁸⁶Yılmaz ÖZTUNA, Hamparsum'un sistemini Abdülkâki Nasır Dede ile aynı yıllarda (Türk Müziği Ansiklopedisi II(1), sayfa.99) ve III? Selim'in emriyle (TMA I, sayfa.248) oluşturduğunu yazmaktadır.

⁸⁷Wellesz: Aufgaben und Prebleme auf dem Gebiete der byzantinischen und ortalischen Kirchenmusik. Münster 1.Westfalen, 1923.sayfa 86'dan aktaran: Seidel: "Transkription/Analyse: Die Nofenschrift des Hamparsum Limonciyan.", Mitteilungen der devtschen Geselscheft gür Musik des Orients Sayı:12 Berlin.

alabilmesi, Ermeni kilise mûsikîsinde görülen “büyük gelenekten tamamıyla kopma” sonucunda olmuştur.

Çeşitli kaynaklar Hamparsum’un “khaz yazısı” olarak adlandırılan eski ermeni yazısını-Christanthos’un Bizans mûsikî yazısındaki yenileştirmesini örnek alarak yeniden biçimlendirdiğini, ancak süre değerlerini gösteren işaretlerin Hamparsum tarafından eklenmiş olabileceğini yazar.⁸⁸

Daha önceki harf yazılarında perdeler Arap harfleri ile gösterilirken, Hamparsum harf yazımında kullandığı perdelerin Deseta ve Ermeni abece’sindeki harflerden esinlenerek oluşturulmuş olabileceği söylenebilir. (Benzerlikten dolayı).

Eksik bir yazı olmasına rağmen porte çizmeye, porteli kağıda gereksinim bırakmadığı ve çok az yer aldığı için döneminde yaygınlaşmıştır. Bu yazım Gluseppe Donizetti’nin uluslar arası nota yazısını ülkemizde tanıtip, benimsenmesine kadar geçen süre içinde kullanılmıştır⁸⁹.

Hamparsum mûsikî yazım sisteminde yarım perdelerin hepsi belirlenmiştir. Bu nedenle Hamparsum yazısı ile yazılmış herhangi bir besteden günümüz nota yazısına çeviri yaparken, bu belirli olmayan perdeleri bestedeki ezgisel gidişten yola çıkarak bulmak gerekir. Bunun sonucu olarak da geleneksel Türk Sanat Mûsikîsini çok iyi bilmek gerektiği ortaya çıkmaktadır.

2. Hamparsum Limoncuyan’ın Nota Sistemi

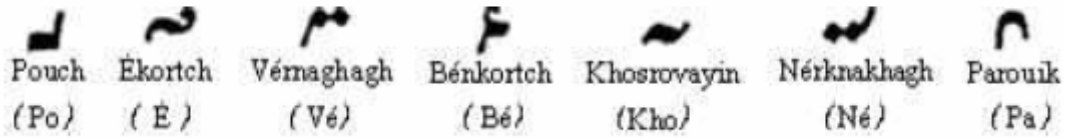
Hamparsum Notası’nda yer alan işaretler, büyük ölçüde Ermeni Kilisesi tarafından yaklaşık olarak VIII-IX. yüzyıllardan itibaren kullanılmış olan Khaz Notası’na dayanmaktadır.

“...Hamparsum Limonciyan Khazlar üzerinde çeşitli değişiklikler ve yeniden düzenlemeler yaparak, kendi nota(lama) sistemini oluşturmuştur. Ermeni Khaz Nota(lama) Sistemi’nde, notayı

⁸⁸.Seidel, sayfa.77–78: Transkription (Analyse: Die Notenschrift des Hamparsum Limonciyan sayfa 77–78)

⁸⁹A. SABUNCU , Hamparsum Notası, Türk Mûsikîsi dergisi, 1992, ,İstanbul. C: 1 ,s 10, sayı.3.

simgeleyen işaretler (bunlara "Khaz"adı verilir), genel anlamda ilâhının ezgisel seyrini belirtmek, hatırlatmak amacı ile sözlerin üzerine yazılır ve belirli bir sesi/perdeyi göstermezler. Pouch, Ékortch, Vénaghagh, Bénkortch, Khosrovayin, Nérknakhagh, Parouik; söz konusu nota(lama) sistemindeki 7 temel sesi gösteren Khazlar'ın ismidir. Bunlar kısaca: Po, É Vé Bé, Kho, Né ve Pa olarak anılırlar....⁹⁰



Şekil 49
Khaz sisteminde 7 temel ses

Khaz Sistemi'ndeki 7 temel sesin oluşturduğu dizi, günümüz Batı Müziği Ses Sistemi ana dizisine (Do Major) uyarlandığında Po = Do, É = Re, Vé = Mi, Bé = Fa, Kho = Sol, Né = La ve Pa = Si sonucu ortaya çıkmaktadır.⁹¹



Şekil 50
Khaz ana dizisi

dizi Ermeni Halk ezgilerine uyarlandığında; Po'dan değil, Bé'den baslar; " 1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2 " olan aralık değerleri aynen korunur. Bu durumda, Batı Müziği'ndeki ana diziye (Do Majör) göre Bé = Do sonucu elde edilmektedir.

⁹⁰ KARMAHMUTOĞLU G. 2004 İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal bilimler enst. Yüksekisans Tezi s.4. İstanbul.

⁹¹ KARMAHMUTOĞLU G. s 4.

KHAZ Ana Dizi

Khazlar, XIII.-XIV. yüzyıllara kadar kullanılmış fakat XVIII. yüzyıla doğru neredeyse tamamen unutulmuş ve kullanımdan kalkmıştır.

“...Khazlar, XIX. yüzyılda Hamparsum Limonciyan'ın geliştirdiği yeni nota(lama) sistemi ile tekrar gündeme gelmişlerdir. Şekil-1'de gösterilen ana dizideki 7 (değişimsiz) temel ses, Klasik Türk Müziği'ne uyarlandığında Po = Yegâh (Re), É = (Hüseynî) Aşîran (Mi), Vê = Irak (Fa Diyez), Bé = Rast (Sol), Kho = Dügâh (La), Né =Segâh (Si Koma Bemol) ve Pa = Çargâh (Do) sonucu ortaya çıkmaktadır. Elde edilen dizi Klasik Türk Müziği'nde Yegâh Makam Dizisi'ne karşılık gelir....⁹²



Şekil 51
Khaz perde işaretleri

a) Arıza işaretleri

Hamparsum bu sistemde, 7 değişimsiz temel sesi, 7 temel işaret ile değişmeli (alterasyonlu) sesleri ise bu işaretlerin üzerine konulan (~) işareti ile göstermiştir. Alt ve üst oktavda yer alan sesler bunlara ilave edilen çeşitli çizgi ve işaretlerle gösterilir

Her oktav, Türk Müziği'nin 7 ana perdesi ve makamlara göre değişik arızaları temsil eden 7 arızalı perde için toplam 14 işaretten oluşur.

⁹² KARAMAHMUTOĞLU G. s 5.



Şekil 52
Ârıza işaretleri

Ayrıca, yazının başında da belirtildiği üzere; Hamparsum Notası'nda uluslararası porteli nota(lama) sistemindeki gibi Bemol ve Diyez işaretleri yoktur. Değişmeli sesler notanın üzerine konulan bir tizleştirme işareti (~) aracılığı ile gösterilir. Sadece Diyez görevini yapan (~) bulunur ve tizleştirmenin kaç koma olacağı hakkında bir ipucu vermemektedir.

“...Bemol içeren sesler, bir önceki sesin tizleştirilmiş sekli ile ifade edilmektedirler. Günümüz notasına çeviri yapılırken söz konusu tizleştirmenin (ya da pestleştirmenin) Klasik Türk Müziği'ndeki kaç komalık değere karşılık gelebileceğini tespit edebilmemiz için, eserin makamının yapısı ve taşıdığı özellikler göz önüne alınır. Bu nedenle Hamparsum Notası'nı, deşifre edebilmek için, Türk Müziği bilmek gerekmektedir. Ayrıca; her notanın üzerine konulan tizleştirme işareti sadece o notaya özgü olup bir ölçü içerisindeki etkisi yine sadece üzerine konulduğu sesle sınırlıdır; Diyez ya da Bemol gibi bütün bir ölçü boyunca etkisini sürdürmez....⁹³

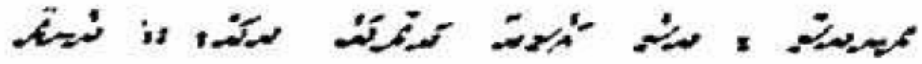


Şekil 53
Klasik Türk Müziğine göre Hamparsum Notası'nın günümüz notasına çevrimi

⁹³ KARAMAHMUTOĞLU G. s 6.

b) Usûller

Hamparsum Nota(lama) Sistemi'nde usûl kalıpları fark edilecek derecede belirgin olup usûlün okunmasında büyük kolaylık sağlamaktadır. Usûllerdeki vuruşları göstermek için de bazı noktalama işaretlerinden yararlanılmaktadır. Ölçüler (::), () ve (:) işaretleri ile birbirinden ayrılır. Birleşik ve büyük usûllerde ölçü çizgisi olarak (::), () bunları oluşturan küçük usûllerin ölçü çizgileri ise (:) ile gösterilmektedir. Usûlün en alt birimlerini belirtmek amacıyla notalar gruplaştırılarak yazılmaktadır



Şekil 54
Hamparsum Usûl yazılış örneği



Şekil 55
Yukarıdaki şeklin günümüz nota yazısına çevrimi

Seslerin süresel değerlerini ifade etmek için, perdeleri gösteren sembollerin üzerine nokta (.), tek ve çift, virgüle benzeyen ya da düz dikey çizgiler ('), (") ve yine tek ve çift olmak üzere içi boş küçük daireler (), () konulmaktadır.

Hamparsum Nota(lama) Sistemi'nde usûl kalıpları son derece belirgindir. Notalar usûle uygun olarak gruplar halinde yazılırlar. Bu da, usûllerin okunmasında büyük kolaylık sağlar. Usûller vuruşlarını göstermek için bazı işaretler tespit edilmiştir.

Düm	⋮
Tek	•
Te Ke ya da Tekkâ	↗
Tâhek	↘

Şekil 56
Yukarıdaki şekilde yer alan usûl yazılış örneğinin şema şeklinde gösterilmesi

Bazı usûllerde ayrı iki vuruş yerine, vuruşları birbirine bağlayan bir bağ işaretinin konulur. Bu işaret, iki birimin tek bir birim olarak kabul edilmesi gerektiğini göstermektedir.⁹⁴



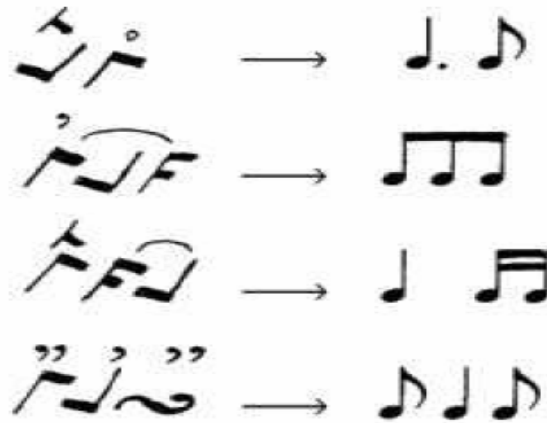
Şekil 57
İki birimin tek birim olarak yazılması

Usûllerin bazı vuruşları üzerinde yer alan (/) işareti, birim değerinin bir kat, () işareti ise; birim değerinin bir buçuk kat arttığı hakkında bilgi verir. Hamparsum sadece Türk Müziği'ne değil, Ermeni Müziği'ne de hizmet etmiştir. Ecmiyadzin Baspatrikliği ile Kudüs Patrikliği'nde, bugün hâlâ "Hamparsum Notası" kullanılmaktadır.

⁹⁴ KARAMAHMUTOĞLU G. s. 6.

c) Sure Değerleri

Aynı usûl birimi içerisinde yer alan bir grup notada, birbirini takip eden notaların değerlikleri değişmiyorsa, süreyi gösteren işaret bu grubun en başında yer alan notanın üzerine konulur. Bir sonraki süre işaretine kadar gruptaki notalar aynı değerlikte kabul edilmektedir.



Şekil 58
Tartım Karşılıkları

Süre ve susları ifade etmekte kullanılan işaretlerin yanı sıra bunlara ek olarak, uluslararası porteli notalama sisteminde kullanılmakta olan "senyo", "coda", "bağ" "dolap", "bitiş çizgisi" ve "tekrar" gibi işaretlere karşılık gelen, aynı görevi üstlenen yardımcı işaretler kullanılmıştır. Günümüze yakın dönemlerde Senyo, D.C., ...vs. yardımcı imlerin bugünkü bilinen şekilleriyle kullanıldığına tanık olmaktayız.⁹⁵

⁹⁵ KARAMAHMUTOĞLU G. s. 8.



Şekil 59
Yardımcı İşaretler

3. Gizli Hamparsum

Hamparsum notasının bir de "Gizli (işaretsiz/Dilsiz) Hamparsum Notası" olarak bilinen bir çeşidi vardır ki; bunun diğerinden farkı, perdeleri gösteren işaretlerin değiştirilmeden kullanılması ve nota değerliklerinin hepsinin yazılmamasıdır.

Gizli Hamparsum Notası sadece kullanan kişinin okumasına yardımcı olabilecek kadar ek işaret içerir, o nedenle de bu nota(lama) sistemi ile kağıda dökülmüş eserlerin deşifre edilmeleri oldukça zor olduğu görülmektedir.

Sonuç her zaman için açık ve net olamayabilir. Bu konuyla ilgili olarak Sayın Murat Bardakçı, usûl kalıplarının Hamparsum Notası'nda belirgin bir şekilde kullanılmış olmasına dikkat çekerek, Klasik Türk Müziği usûllerini iyi bilen kimselerin Gizli Hamparsum Notası'nı da rahatlıkla çevirebileceğini ifade etmektedir. "...Gizli

Hamparsum Notası daha çok besteledikleri ya da öğrendikleri eserleri kendi tekellerinde tutmak isteyen besteci ve müzisyenler tarafından kullanılmıştır....⁹⁶



Şekil 60
Gizli Hamparsum Yazısı ve günümüz notası karşılıkları

⁹⁶ KARAMAHMUTOĞLU G. s. 9.

Sekil 61
Hamparsum Nota alfabesi

The image displays three systems of musical notation for the 'Hamparsum Nota alfabesi'. Each system consists of a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a 4/4 time signature. Above each staff are letter symbols in a specific script, with vertical dotted lines connecting them to the notes on the staff.

System 1:

- Staff 1: Notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Letter symbols above are: ٠, ١, ٢, ٣, ٤, ٥, ٦, ٧.
- Staff 2: Notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Letter symbols above are: ٨, ٩, ١٠, ١١, ١٢, ١٣, ١٤, ١٥.

System 2:

- Staff 1: Notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Letter symbols above are: ١٦, ١٧, ١٨, ١٩, ٢٠, ٢١, ٢٢, ٢٣.
- Staff 2: Notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Letter symbols above are: ٢٤, ٢٥, ٢٦, ٢٧, ٢٨, ٢٩, ٣٠, ٣١.

System 3:

- Staff 1: Notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Letter symbols above are: ٣٢, ٣٣, ٣٤, ٣٥, ٣٦, ٣٧, ٣٨, ٣٩.
- Staff 2: Notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Letter symbols above are: ٤٠, ٤١, ٤٢, ٤٣, ٤٤, ٤٥, ٤٦, ٤٧.

UCUNCU BOLUM

III. BULGULAR ve YORUM

A) UZMAN GÖRÜŞ VE YORUMLARI

Ülkemiz Türk Müziği Konservatuvarlarından birinde nota yazım bilgisi dersine giren konunun uzmanına “Sizce Türk Klasik Türk Müziğinde tarihte kullanılan nota(lama) sistemlerinden hangisi hem nazari, hem de İcrâ (edim) açısından daha kullanılabilir halde olanıdır? ” Şeklinde bir soru yöneltildi. Alınan cevap şöyle idi;

“...Klasik Türk Müziği'nde kullanılan, Hamparsum ve Ali Ufkî Notası dışındaki nota(lama) sistemlerine bakıldığında; perdeleri gösteren işaretlerin Arap Alfabesindeki harflerden oluştuğu görülür. Söz konusu harfler; daha çok perdelerin isimlerine göre seçilmişlerdir (Perdenin isminin baş harfine, söylenişindeki vurgulamaya; başındaki, sonundaki ya da ortadaki heceye...vb. göre) ve tek ya da çiftler (bazen üçer) olarak kullanılmışlardır. Bu da; nota(lama) sistemini öğrenip uygulayabilmek için ses sisteminde yer alan perde isimlerini ve dahası yazılışlarını bilmeyi zorunlu kılar (ki geçmişte zaten okur ve yazar olmak herkesin sahip olduğu bir nitelik değildi. Çoğu kişi Arap alfabesindeki harflerden oluşan yazıyı okuyabilseler bile yazmak ayrı bir meziyetti. O nedenle; eskiler "*hem okurum, hem yazarım*" diye vurgularlardı). Bu koşullar altında; Ebced ve diğer Arap Alfabesi kökenli nota(lama) sistemlerinin, genelde sadece geliştiren kişi ya da teorisyenler tarafından kullanıldığı görülmektedir....”

“...Ali Ufkî'nin Nota(lama) Sistemi ise; diğerlerine göre çok daha kolay olduğu halde, büyük bir olasılıkla porteli olması nedeniyle rağbet görmemiştir. Bütün bunların arasında Hamparsum Notası, hem uygulamada hem de akılda tutmada en kolay olanıdır. Ana diziyi oluşturan 7 temel ses vardır ve değişmeli sesler bunlara yapılan küçük (çizgi şeklindeki) eklerle gösterilir. Sistemi oluşturan sembol ve işaretler son derece basittir, tek olarak kullanılırlar ve (Klasik Türk Müziği) perde isimleri ile bu anlamda bir ilişkileri yoktur. Bu nedenle; Hamparsum Notası'nı öğrenmek için, Klasik Türk Müziği Ses Sistemi'nde yer alan perde isimlerini bilmek zorunluluğu yoktur. Kısaca; "Ses-İşaret" ilişkisine dayalı bir nota(lama) sistemidir. Dolayısı ile duyulan bir ezginin dikte edilmesi, diğer nota(lama) sistemlere göre; Hamparsum Notası'nda çok daha kolaydır....”

Ülkemiz Türk Müziği Konservatuvarlarından birinde nota yazım bilgisi dersine giren konunun uzmanına ”Sizce icad edilen bu nota yazım sistemlerinin zamanının

müziyenleri tarafından rağbet görmemesinin nedenleri neler olabilir? ” şeklinde bir soru yöneltildi.

“...Geliştirilen tüm nota(lama) sistemlerinde yer alan perde isimlerini ve dahası yazılışlarını bilmeyi zorunlu kılar (ki geçmişte zaten okur ve yazar olmak herkesin sahip olduğu bir nitelik değildi. Çoğu kişi Arap alfabesindeki harflerden oluşan yazıyı okuyabilseler bile yazmak ayrı bir meziyetti. O nedenle; eskiler "*hem okurum, hem yazarım*" diye vurgularlardı). Bu koşullar altında; Ebced ve diğer Arap Alfabeti kökenli nota(lama) sistemlerinin, genelde sadece geliştiren kişi ya da teorisyenler tarafından kullanıldığı görülmektedir.

Bir diğer neden ise Klasik Türk müziğinin eğitim sistemidir. Osmanlılar döneminde , Klasik Türk Müziği bestekarları ve müzisyenleri için, müziği yazmak pek kabul edilen bir şey değildi. Makam, usûl ve diğer teknikler “meşk”denilen bir yöntem ile öğrenciye aktarıldı. Tabi bu yöntemin avantajları var fakat ezbere dayanan bir yöntem olduğu için nota kullanma gereksinimi ortadan kalkıyordu. Aslında nota kullanımının artamayışı büyük oranda geleneksel alışkanlıklara dayanıyor diyebiliriz....’

Ülkemiz Türk Müziği Konservatuvarlarından birinde nota yazım bilgisi dersine giren ve konu ile alakalı görüşlerini aldığımız bir diğer uzmana “Sizce Türk Klasik Türk Müziğinde tarihte kullanılan nota(lama) sistemlerinden hangisi hem nazari, hem de İcrâ (edim) açısından daha kullanılabilir halde olanıdır? ” Şeklinde bir soru yöneltildi. Alınan cevap şöyle idi;

“...Klâsik Türk Müziğinde tarihte birkaç nota yazısı kullanılmış. Bunlardan en çok bilineni Ebced notası. İlk kullanan da Yakub el Kindî adında şöhretli bir arap bilgini. Tabi Yakup el Kindî den önce edebiyatta bu sistem kullanılıyordu. Türk musıkîcileri ve kuramcıları bu sistemi farklı şekillerde kullanmışlardır. Kimi kullandığı ses sistemleri itibarı ile, Kimi de perdelere verdikleri isim farklılıkları itibarı ile birbirinden ayrılıyor. Nazari ve icra açısından çok kullanılan bir nota olmamıştır. Ali Ufkî bey notası ise kolay ve anlaşılır olmasına rağmen unutulmuştur. Hamparsum notası ise halen kullanılan bir nota yazım şekli. Ebced notasında olduğu gibi Osmanlıca ve Arap harflerini bilmeyi zorunlu kılmıyor. Ayrıca az yer kaplıyor. Nazari açıdan kolaylıklar sağladığı açık. Ayrıca okuması ve deşifresi de gayet kolay. Halen kullanılan bir nota yazısı. Ankara’da ve İstanbul’da bu nota yazısını kullanan birkaç özel topluluk bile bulunmaktadır...”

Ülkemiz Türk Müziği Konservatuvarlarından birinde nota yazım bilgisi dersine giren ve konu ile alakalı görüşlerini aldığımız bir diğer uzmana ”Sizce îcad edilen bu nota yazım sistemlerinin zamanının müzisyenleri tarafından rağbet görmemesinin nedenleri neler olabilir? ” şeklinde bir soru yöneltildi.

“Bunları maddeler olarak sıralarsak soruya şu şekilde cevap verebiliriz;

1.” Okur yazarlık oranının düşük olması; Türk müziği tarihinde kullanılan nota yazılarını okuyabilmek için okuma ve yazmayı bilmek gerekiyordu. Çünkü kullanılan perde isimleri, arıza işaretleri, usûl kalıpları Osmanlıca harfler veya bu harflerin oluşturduğu harf grupları ile belirtiliyordu. Bu da okuma yazma bilmeyi kaçınılmaz kılıyordu....”

2. “Meşk sistemi”; Bu sistem bir eğitim sistemi olarak sadece müzik eğitiminde değil diğer bir çok sanat eğitiminde de kullanılmıştır. Bu Eğitim şeklinde; Hoca öğrencisinin karşısına geçer konuyu nazari açıdan anlatır daha sonra örnekler. Daha sonra aynı uygulama öğrenci taafından taklit yolu ile tekrar edilir. Hoca gerekli uyarıları ve düzeltmeleri yapar. Bu sistemde nota pek kullanılmaz....”

3. “Müziyenlerin kıskançlıkları; Müziyenler her zaman birbirleri ile rekabette olmuşlardır. Bestelenen bir eser her yerde söylenilmezdi Ancak çok özel mekanlarda bu eserler okunur veya çalınırdı. Beğenilen eserler ise günümüzde olduğu gibi çok istek görürdü. Tabi bu durum besteci ve okuyucu için bir çok yönden kazanç demektir....”

Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı, Klasik Türk Müziği korosu şefi olan uzmanımıza; “Sizce Türk Klasik Türk Müziğinde tarihte kullanılan nota(lama) sistemlerinden hangisi hem nazari, hem de İcrâ (edim) açısından daha kullanılabilir halde olanıdır? ” Şeklinde bir soru yöneltildi. Alınan cevap şöyle idi;

“...Klasik Türk müziğinde icad edilen nota(lam) sistemleri arasında ilk akla gelen ebced notası. İlk olarak Yakub el Kindî'nin icad ettiği bu nota(lama) sistemi daha sonraları ondan sonraki kuramcı müziyenler tarafından geliştirilmiş. Ebced notasını kullanırlılık açısından değerlendirdiğimizde; Perdelere karşılık gelen harflerin ezberlenmesi, süre işaretlerinin takibi ve bunların okunulup yazılmasındaki zorlukları sıralayabiliriz. Zaten Arapça ve Farsça devrin bilim dili idi ve bu dilleri sadece belirli insanlar okuyabiliyor ya da yazabiliyor. Diğer göze çarpan nota(lama) sistemi de Ali UFKÎ yazısı. Ali UFKÎ yazısını hem yazmak hem de okumak gayet kolay, özel işaretler kullanıldığı için sade ve anlaşılır bir nota yazısı. Hamparsum notası bu nota(lama) sistemleri arasında hem nazari, hem de İcrâ anlamında en kullanılabilir olanı. Porte çizmeye veya notaları yazmak için özel bir şekle gerek kalmıyor. Ayrıca okunması ve yazılması gayet kolay. Bir diğer avantajı ise nota yazımının kağıt üzerinde çok küçük bir alan kaplaması. Tanburi Cemil beyin ölümünden sonra bir defter kalıyor. Bu defterde Hamparsum notası ile yazılmış yaklaşık seksen küsur eser var. Ve bu defter el büyüklüğünde ve 20 ya da 25 sayfa. Bu yüzden Hamparsum notası diğer nota yazıları arasında hem İcrâ hem de nazari açıdan en çok kullanılan nota yazısıdır....”

Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı, Klasik Türk Müziği korosu şefi olan uzmanımıza; ”Sizce icad edilen bu nota yazım sistemlerinin zamanının müziyenleri tarafından rağbet görmemesinin nedenleri neler olabilir? ” şeklinde bir soru yöneltildi.

“...Klasik Türk müziğinde icad edilen nota(lama) sistemleri hiç kullanılmamıştır diyemeyiz. Elimizde bu nota yazıları ile yazılmış birçok eser vardır. Yani bu nota yazıları zamanında büyük bir boşluğu kısmen de olsa doldurmuştur. Klasik Türk müziğinde icad edilen bu nota yazım sistemlerinin zamanının müziyenleri tarafından rağbet görmemesinin nedenlerinden biri ve en güçlüsü zamanında ve hatta şu anda da vazgeçilemeyen ‘meşk’ sistemidir. Türk Mûsikîsi'nin öğretim ve aktarımında yüzyıllar boyunca adına "meşk" denilen bir sistem kullanılmıştır. Çeşitli avantajlarının yanında önemli sakıncaları da bulunan bu sistemde öğrenci, öğreticinin karşısına oturup, onun söylediklerini, yaptıklarını ve gösterdiklerini dikkatle izler; anlayıp özümledikten

sonra taklit ederek tekrarlar. Öğretici ise bu tekrarlar esnâsında gerekli uyarıları yaparak yanlışları düzeltir. Mûsikî kuramı, icrâ teknikleri ve repertuarın beraberce verildiği bu sistemde aslâ nota kullanılmaz. Öğrenci, kendisine aktarılanların tümünü ezberlemek ve hâfızasında tutmakla yükümlüdür. Meşk'in bu özelliği, aynı zamanda en önemli sakıncası olarak, yüzyıllar içerisinde binlerce eserin değişmesinin veya unutulup yok olmasının sebeplerinden birisi olmuştur. Eser kayıplarının bir diğer sebebi de kuşkusuz, hiçbir yere yazılmamış bu eserleri hâfızalarında tutanların, aktaramadan ölmeleridir. Görüldüğü gibi bu sistemde notaya verilen ehemmiyet üçüncü veya dördüncü sırada. Aslında bu günümüzde de kaçınılmaz bir durum. Çünkü Türk müziğinde uslûp ve tavır çok önemli notaya tamamı ile bağlı kaldığı sürece uslûp ve tavırdan söz etmek pek mümkün görünmüyor. Bence en önemli sebep bu....”

“...Bir diğer sebep zamanın öğretim şartları ile alakalı. Günümüzde her çocuk sekiz yaşına gelmeden okuma ve yazma öğreniyor. Fakat geçmişte okuma ve yazmayı bilmek her insanın sahip olduğu bir meziyet değildi. Kaldı ki bu şartlarda yaşayan insanların müzik okuyup yazmalarından bahsetmek fazlaca iyimserlik olur. Tarihte bu konuya sadece çok meraklı olanların, mûsikî âlimlerinin ve kuramcılarının ilgi gösterdiği görülmekte...”

“...Sebeplerden biri de nota yazan okuyan bilginlerin ve müzisyenlerin kıskançlığıdır. Bestekarlar besteledikleri ve çok kabul görmüş eserlerinin herkes tarafından bilinmesini istemezlerdi veya en iyi ihtimal ile çevrelerindeki birkaç özel öğrenciye meşk sistemi ile söz konusu eserlerini öğretirlerdi. Bundan hareketle kıskançlık hissini de sebepler içerisinde sıralayabiliriz....”

SONUÇ VE TARTIŞMA

Türk müzik kültürü bir “olgu”dur” , zaman içerisinde değişerek gelişen bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Bin yıllık Geleneksel klasik müziğimizin tarihine baktığımızda, bestelenen eserlerin çok az bir bölümünün kayıt altına alındığını görülmektedir.

Buna rağmen Türk topraklarında Nota tümüyle yoktu demek yanlış olur. Kullanılan nota sistemleri ya o nota sistemini icad eden tarafından ya da çevresindeki birkaç öğrencisi tarafından biliniyor ve kullanılıyordu. Kantemiroğlu 1700’lü yıllarda yaşamış bir bestekardı.

Kantemiroğlu besteleri nota kullanmayı kısmen de olsa tercih etmeyen mûsikîşinaslar tarafından kullanılmış ve kısmen de yayılmıştır. Kantemiroğlunu tekrar gündeme gelmesi ancak 1900’lü yılların başında müzikolog Rauf Yektâ’nın Kantemiroğlu’nun kitabının çevirisini yapması ile gerçekleşmiştir.

Araştırmamızda dikkati çeken başka bir isim de Ali Ufkî beydir (Albert Bobovski). Kantemiroğlu düzüm mertebeleri için kullandığı dereceler ile Ali Ufkî’nin nota yazısından daha iyi anlaşılan bir nota yazısının mucidi olduğunu söyler.

Bir başka müellif de Dini Mûsikî bestekarı ve Mevlevi Şeyhi olan Osman Dede. Fakat elimizde herhangi bir yazılı vesika bulunmamakta. Bulduğu nota yazısını kayıtlı olduğu defter kaybolmuş. Fakat Kantemiroğlu’nun bulduğu nota yazısı ile paralellik arz ettiği müzikologlar tarafından yazılmaktadır.

Bir diğer nota mucidi AbdülBâki Nâsır dede. AbdülBâki Nâsır dede’nin ‘‘ Tedkik Tahkik’’ ve ‘‘Tahrîriye’’ adlı iki risalesi vardır. Tahrîriye adlı risalesinde Arap alfabesinden oluşan bir nota yazısı ile dört eser kayıtlıdır. Bizzat III.Selim Abdül Baki Nasır dede’ye bir nota yazısı bulması için başvurmuştur. Fakat ilgili nota yazısının yine Osmanlı müzisyenlerce kullanılmaması, akıbetini daha önceki nota yazıları ile kesişmiştir.. Risalelerden günümüze ancak iki tane nüshası ulaşmış, nota yazısı da ilgisizlikten unutulmuştur.

Nota mucitlerimizin sonuncusu ise Hamparsum Limoncuyan'dır .Ermeni tebaa tarafından çok kullanılmış olan bu mûsikî yazısı kolay ve pratik bir yazıdır. Halen günümüzde kullanan müzisyenler vardır. İnternet ortamında Hamparsum notası ile ilgili özel bir site bile bulunmaktadır.

Klasik Türk Müziğinde daha önce kullanılmış söz konusu nota(lama) sistemlerinin şu anda kullanılan nazarî sisteme uygulanmasına imkân olsa bile gerek olmadığı düşünülmektedir. Bugün Ebced notası dediğimiz, seslerin harflerle gösterildiği nota yazım sistemi, sekizlinin (sınırları ve merkezleri değişebilen) onyedli bölgeye ayrıldığı geleneksel nazarî sistemde -Safiyüddin Sistemi- kullanılmıştı. Ancak o sistemin doğru anlaşılması ve uygulanması için de mutlaka usta-çırak ilişkisine ihtiyaç duyuluyordu. Bu ihtiyaç her zaman olduğu gibi bugün de var ise -ki bizce kaçınılmazdır- hangi sistemin kullanıldığı hiç de önemli değildir. Ayrıca bugün kullanılan yazım sisteminin icrâ açısından çok daha avantajlı olduğu görülmüştür.

Kantemiroğlu Notası ve Hamparsum da (abcd sırasıyla gitmediği için ebced demiyoruz ama) birer harf ya da harfe benzer işaret notasıdır ve geleneksel sistemde kullanılmıştır. Bugün kullanılan sistemin bu yazım sistemlerine bazı ilâveler yapılarak uygulanması anlamsız zorluklara sebep olacağından kullanılamayacağı düşünülmektedir. Ali Ufki notası ise zaten bugün kullandığımız notanın gelişmemiş bir şekli olarak görülebilir.

Sonuç olarak geleneksel müziğimizde notaya yeterli ilginin olmadığı söylenebilir.

Müzikte esas olan seslendirmedir. Nota(lama) bu amaca hizmet ettiği oranda yararlı bir tekniktir. Bizim geleneksel mûsikîlerimiz, yüzyıllarca kulaktan kulağa öğrenilmiştir Başka nedenlerin de yanı sıra, ama esas itibariyle işte bu nedenden dolayı bizde mûsikî yazımına batıdaki gibi mutlak bir ihtiyaç duyulmamıştır. Geleneksel sanat mûsikîmizde, Nota(lama) sistemlerine fazla itibar edilmemesinin nedenlerinden biri olarak görülebilir. Aslına bakılırsa, günümüzde bile bu mûsikî türü, genelde notadan

değil, gelenekte olduğu gibi, kulaktan öğrenilmektedir. Nota da hatırlatıcı olarak kabul edilmektedir.

Bugün, iyi ve otantiğe daha yakın olan seslendirmeler, genelde bire bir notayı göz ardı eden seslendirmelerdir. İcrâda esas olan kuram yanî nota değil, üslûp ve tavır kavramlarıyla açıklanan geleneksel seslendirme kültürüne sahip olmaktır. O da zaten nota ile değil, görerek ve dinleyerek ve iyi bir öğreticiden meşk edilerek ve tabiki çok çalışarak kazanılabilen bir yetidir. Kısacası böyle bir kültürün ortamında "usta-çırak" ilişkisi içinde ve doğru zamanda başlayarak kazanılabilen ve yaşatılabilen, uygulamaya dayalı bir uğraştır.

Aslında bu kural, sadece Türk Müziği için değil diğer sanatlarda hatta meslekler (Askerlik, Akademik çalışmalar) için de büyük ölçüde geçerlidir.

Müziği yazılmışından okuyarak icrâ etme, bizim müzik geleneğimizde hatta bu gün bile uygulamalarda gördüğümüz ve yaşadıklarımıza dayanarak ihtiyaç duyulmadığı görülmektedir.

KAYNAKLAR

ALBAYRAK N, 1941, Albayrak İstenografik Nota Yazısı, İstanbul

AREL S, 1988, Türk Mûsikîsi Kimindir? Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 865
Kültür Eserleri Dizisi 112, Ankara

AKDOĞU O. Ocak–1999 Türk Müziği Tarihi, Ulusal Müzikoloji- Aylık Müzikoloji
Dergisi Sayı.1, Selen Yayıncılık, İzmir

AYANGİL R. Uyan Ey Gözlerim Uyan, Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu
Klasik Sazlar Erkekler Grubu “12 Sufi Hymns” (KASET)”

BARDAKÇI M. 1983, Türk Notasının 1000 Yıllık Geçmişi Var, Ekonomide Diyalog
S.2, İstanbul

BARDAKÇI M. 1986, Meragâlı Abdülkâdir, Pan Yayıncılık. 13. İstanbul

BEHAR C. 1993 Mezmurlar, Pan Yayıncılık İstanbul

BEHAR C. 18. Yüzyılla Türk Müziği, Charles Fonton, çeviri (Behar)

BEHAR C. 1975 Klasik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler, Bağlam
Yayınları:9.İnceleme-Araştırma:4 İstanbul,

CANTEMİR D. 1975, Unesco, Türkiye Milli Komisyonu Ankara

ÇEVIKOĞLU, T.1994, Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Nota Yazım Bilgisi Ders Notları, Konya

ÇOBANOĞLU Ö.1979 Osmanlı İmparatorluğu Yükseliş ve Çöküş Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları, 342. Bilim Dizisi 11.CII. Ankara,

DİNGE A. 1991 E.Ü.D.T.M. Konservatuvarı Bitirme Ödevi İzmir

ERGÜN N. S. “Türk Mûsikîsi Antolojisi”

EZGİ Z. 1953 Nazari Ameli, Türk Mûsikîsi, Cilt 4 İstanbul

EZGİ, Z. 1940 Nazari Ameli, Türk Mûsikîsi, Cilt 5 İstanbul

GÖLPINARLI A. 1939 Tansukname-i İlhan, İstanbul

GAZİMİHAL, 1929, Şarki, Anadolu Türkü ve Oyunları İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından (Kitap 2) Evkaf Matbaası

GAZİMİHAL, 1955 Türk Askeri Mızıkaları Tarihi, Maarif Basımevi; İstanbul

GAZİMİHAL M.1955 “Mûsikî Sözlüğü”, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul,

HERKERT S. 1991, 9 Eylül Üniversitesi, Müzik Bilimleri, Yüksek Lisans Tezi İzmir

HEPER S. 1989 Mevlevi Ayinleri, Konya Turizm Derneği 9 Eylül Üniversitesi, Müzik Bilimleri, Yüksek Lisans Tezi İzmir

HEPER S. 1974, Mevlevi Ayinleri, Konya Turizm Derneği yayınları

KAM R. Türk Azınlık Mûsikîcileri, Mûsikî ve Hamparsum, Radyo Dergisi

MİMAROĞLU İ. 1987, “Müzik Tarihi”, Varlık Yayınları A.Ş., 3.Baskı, İstanbul

MERAGİ A.1988, Yılmaz Öztuna, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 916, Türk Büyükleri Dizisi 83.Ankara

GEDİKLİ N.1984, Kültür ve Turizm Bakanlığı MİFAD Yayınları, Türk Folklor Araştırmaları, Ankara

OSMAN DEDE N. 1999, Rabt-ı Tabirat-ı Mûsikî Transkripsiyon Dr. FARES HARİRİ, yayına hazırlayan onur Akdoğu, Sevdî Fotokopi Ofset Bornova İzmir

ORANSAY G. 1976, Mûsikî Tarihi, Ankara

ÖZALP, M. N. 1986, “Türk Musıkisi Tarihi; (Derleme)”, TRT Ankara, Cilt.1-2, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Basılı Yayınlar Müdürlüğü, Ankara,

ÖZTUNA Y. Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi Kültür Bakanlığı 1163 kültür Eserleri Dizisi 149.

ÖZTUNA Y. 1987, Türk Mûsikîsi “Teknik ve Tarih” Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyatı Kent Basımevi İstanbul

ÖZTUNA Y. 1974 Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, Cilt I.II.Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları Milli Eğitim Basımevi İstanbul

SAY A. 1985, Müzik Ansiklopedisi Cilt II.Senem Matbaası, Ankara 1985

SANAL H. 1964, Bestekar Mehterler-Mehter Havaları, Milli Eğitim Basımevi İstanbul

SABUNCU A. Hamparsum Notası, Türk Mûsikîsi Dergisi Cilt I

SÖZER V. 1983, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi İstanbul Remzi Kitapevi , Cilt I

SÜRELSAN İ. Kantemiroğul ve Türk Mûsikîsi

TURA Y.1976, Kantemirin, Kitâb-ı İlmi’l Mûsikî ala Vechi’l Hurufât, Tura Yayınları İstanbul, Cilt I Fasikül 1.2.

UFKÎ A. 1976 Hayatı ve Mecmua-i Saz-ü Söz, (Çeviri Şükrü Elçin), Kültür Bakanlığı Türk Mûsikîsi Eserleri, 1.Milli Eğitim Basımevi İstanbul

ULUDEMİR M. 1980 UFKÎ mi, Ufuki mi? Kuğ Yayınları İzmir

ULUDEMİR M. 1991, Çalgısal Semailerin Çevirisi Ali UFKÎ (m.s.s.) İzmir

ULUDEMİR M. 1991, Murabbaların Semailerin Çevirisi, Ali UFKÎ (m.s.s.) İzmir

ÜNGÖR R. E. 1948, Hamparsum Notasında Usûller, Mûsikî Mecmuası İstanbul

YEKTÂ R. 1978, Türk Mûsikîsi, Çeviri Orhan Nasuhioğlu

Türk Mûsikîsi Tarihi-Derleme 1.Cilt Müzik Dairesi Bakanlığı Yayın no:34. Basılı
Yayınlar Müdürlüğü Yayın No: 200