

22660

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRK MÜZİĞİNDE
GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE
NOTA YAZILARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SARE EBRU EKMEKÇİOĞLU

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 22 HAZİRAN 1992

Tezin Savunulduğu tarih: 10 TEMMUZ 1992

Tez Danımanı : Prof. Ercümen BERKER
Diğer Jüri Üyeleri : Doç. Fikret KUTLUĞ
: Doç. Erol DERAN

HAZİRAN 1992

İÇİNDEKİLER	I
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV-V
ŞEKİL LİSTESİ	VI-VII
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2. NOTA TARİHİ	3
2.1. Dünyada Nota Yazımının Tarihi Gelişimi	3
2.2. Türklerde Nota Yazımının Tarihi Gelişimi	4
BÖLÜM 3. TÜRK SANAT MUSİKİSİNDEKİ NOTA YAZILARI	13
3.1. Nota Yazım Çeşitleri	13
3.2. Harf Yazıları	13
3.2.1. Ebced Nota Yazısı	16
BÖLÜM 4. DİĞER NOTA YAZIM SİSTEMLERİNE GİRİŞ	34
4.1. Ali Ufuki	34
4.1.1. Ali Ufuki'nin Eserleri	36
4.1.2. Ali Ufuki'nin Nota Yazım Sistemi,	38
4.1.2.1. Notaların Üzerindeki İşaretler	44
4.1.2.2. Nota Süreleri	46
4.1.2.3. Usuller	47
4.1.2.4. M.S.S.'deki Peşrev ve Semailerin Biçimleri	47
4.2. Kantemiroğlu	48
4.2.1. Kantemiroğlu Nota Yazım Sistemi	48
4.2.1.1. Süre Değerleri	55
4.3. Nayı Osman Dede	59
4.3.1. Nayı Osman Dede'nin Eserleri	60
4.3.2. Nayı Osman Dede'nin Nota Yazım Sistemi	61
4.4. Hamparsum Limonciyan	65
4.4.1. Hamparsum'un Çalışmaları	65
4.4.2. Hamparsum'un Nota Yazım Sistemi	69
SONUÇLAR VE ÖNERİLER	76
KAYNAKLAR	VIII
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

ÖNSÖZ

Müzik yazıları-metinleri batılıların dediği gibi NOTATION ülkemizde pek az insanın bilgisi dahilinde olan bir konudur. Ülkemizde son yıllarda müzik bilimi ile yapıcı çalışmaların yavaş yavaş hareketlenmeye başlaması, Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım Türk Sanat Müziğinde Geçmişten Günümüze Nota Yazıları başlıklı çalışmayı yapmama sebep olmuştur. Bu çalışma, başlangıçta notanın tarihi ve önemini belirtip daha sonra, Türk Müziğindeki nota yazım sistemlerini açıklamaktadır. Ve konu sonuç bölümünde alıntılarla desteklenip önerilerle noktalanmaktadır.

Tez konumun kabulünden sonra yaptığım araştırmalarda gördüm ki, bu konu ile çok ilgilenilmiş ve neredeyse her karşılaştığım nota sisteminde ayrıntılı çalışmalar yapılmış. Büyük bir merakla kıyıda köşede olan bu çalışmaları topladım ve tezime yerleştirdim.

Tezimin bu aşamaya gelmesinde yardımlarından dolayı başta danışman hocam Sayın Prof. Ercümen BERKER'e, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen Sayın Doç. Fikret DEĞERLİ'ye, beni bugünlere hazırlayan İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nın değerli hocalarına, İzmir'de bana ikinci bir aile ortamı verip destekleyen Sayın Doç. Necati GEDİKLİ ve eşi Neşide GEDİKLİ'ye, gösterdiği müsamahadan ötürü Sayın Prof. Dr. Refet SAYGILI ve Müdür Yard. Y.Doç. Fatma GÖKDEL'e notlarımı toplarken bana yardım eden Öğrencim Sevinç YAŞAR'a ve bana doğduğumdan beri maddi ve manevi kuvvet kaynağı olan AİLEME - Nevzat EKMEKÇİOĞLU - Mübeccel EKMEKÇİOĞLU - en içten teşekkürlerimi sunarım.

SARE EBRU EKMEKÇİOĞLU

ŞUBAT 1992

BORNOVA - İZMİR

TÜRKÇE ÖZET

Her milletin dili ayrıdır. Her dilin bir alfabesi vardır.

Günümüzde bir dil vardır ki; dünyadaki bütün milletler bunu anlar, hisseder. Dünyaya hakim olmuş bu dil MUSIKI'dir.

Bu dilinde alfabesi yani NOTA YAZISI vardır. Bu alfabe-günümüzde olduğu gibi ortaya çıkmadı. Doğdu, gelişti ve bu güne geldi.

Bu çalışmada, Nota yazısının gelişim süreci ortaya konmuştur.

Müzikoloğun en önemli araştırma malzemesi olan nota yazısı, Türk Musikisi geleneğinde yerini çok geç almıştır. Tarihi gelişimi sırasında çıkan nota yazılarında kıskançlık ve ustadan çırağa intikal eden, kapalı eğitim geleneğinin sürmesinden dolayı hiç yayılmamış, sonuçta eserler günümüze gelinceye dek, meşk sisteminden dolayı orjinallikinden çok uzaklaşmıştır.

SUMMARY

Nowadays there is such a language that people all over the world understand it. The most sensitive feelings, the deepest thoughts, anxieties and pleasures may be expressed by this language. Of course, this language is MUSIC.

Just like the other ones, this language also has an alphabet. This alphabet, which has certain rules and particular peculiarities, is a kind of musical notation. This notation in our own culture, is too different according to music belonging to the other cultures.

The notation in Turkish Art Music proceeding through various phases has developed and reached up to day. Many people think that notation in Turkish Art music existed during the time of Selim The Third and reached today as a result of those previous works. For this point of view we may say both true and false.

False, because our musical notation existed in nineteenth century and was developed by a lot of musicians as if they wanted to pass over the previous notation system.

True, because none of notations was regarded until those days because that the works had been being thought by heart by the masters during their practice. But the works have been changed and deformed by means of that system in the course of time and also most of the works have been lost and as a result of this, these works have not come up to day. Today, most of old works that we have, are not like original ones. They are not the same as they have been composed in their times. For instance, it is said that our great composer Buturizade İtrî Efendi has composed more than 1000 works but unfortunately only thirty of them are present now. In those days Selim the 3rd might have noticed it that he wanted "Hamzâsum Limonciyan" and "Abdülbaki Nasır Dede" to invent a notation system.

When the Islamic life began. The Turks were using Ebced system of notation. Ebced system of notation is an alphabetic-musical system in which the notes are shown by the letters. The difference from the others is that only the Arab letters are used in this system and it becomes richer by means of tunes belonging Turkish Music. Not only one but also there are a lot of Ebced notations.

Although expert musicians Just like Kindî, who was also an important philosopher, Saifüddin from Urmiyye, Kutbeddin Şirazi, Abdülkadir Meragi, Osman Dede the expert of Nay and his grandchild Abdülbaki Nasır Dede and also Kantemir had written works by using these Ebced systems, all these system were not in demand.

Ebced notation system was not known and used by musicians, performers and composers systematically. Of course, it was known and used by only the scientists and the philosophers.

In this work, the notations of these persons have been researched and enough transcriptions of Ebced notation have been given. The idea that Ebced no-

tation system was not in demand has been supported by the quotations from written texts of the experts.

The fact that the note-writings and the works on this subject are very few, makes us to apply the written texts out of music. They are history books, travel books, diaries, notebooks having the words of songs, discharge pappers, biographies and even the works written on religion and literature.

Those who want to study on history of Classical Turkish Music have to apply the second-hand sources which have been discussed above because of absence of firsthand musical note-writtings.

" Many people do not understand the ancient music of us
And those who do not understand it never understand us".

A POET

"Notation for music means writing for science, indeed."

CHARLES FONTON

SARE EBRU EKMEKÇIOĞLU

February 1992
BORNOVA İZMİR

ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 2.1. Süre değerleri Rauf Yektanın Nota Yazısının Süre Değerleri
- Şekil 2.2. Nezih Albayrak nota yazısı
- Şekil 3.1.a. Osmanlıca yazı dizgisinin harfleri
- Şekil 3.1.b. Osmanlıca yazı dizgisinin rakamları
- Şekil 3.2. Ebced harfleri
- Şekil 3.3. Ebced rakamsal hesabı
- Şekil 3.4.a. Klasik ebced yazısında kullanılan perde işaretleri ve anlamları
- Şekil 3.4.b. Klasik ebced yazısında kullanılan perde işaretleri ve anlamları
- Şekil 3.5. Nevruz Remel Beste
- Şekil 3.6.a. Meragalı Abdulkadir'in ebced örneği
- Şekil 3.6.b. Yukarıdaki eserin Rauf Yekta tarafından sol anahtarı çevirisi
- Şekil 3.6.c. Yukarıdaki eserin Kiesewetter tarafından solanahtarı çevirisi
- Şekil 3.7. Mutlak-ı Vitir üzerine seslerin üzerine yerleştirilmesi
- Şekil 3.8.a. Nevruz-Remel'in harf nota karşılıkları
- Şekil 3.8.b. Nevruz-Remelin usul darblarına göre değerlendirilmesi.
- Şekil 3.9.a. Uzzal/Muhammesin Tarika'nın Kaba Çevirisi
- Şekil 3.9.b. Uzzal/Muhammesin günümüz düzeğine uygulanması
- Şekil 3.9.c. Uzzal/Muhammesin değişik varyasyonları
- Şekil 3.10. Ebced yazısına örnek
- Şekil 3.11. Abdülbaki Nasır Dede'nin Nota Yazım Perde İşaretleri
- Şekil 3.12.a. Tahririyyeden alıntı
- Şekil 3.12.b. Suzidilara/Devri Kebirin günümüz çevirisi
- Şekil 4.1. Anahtarların gelişimi
- Şekil 4.2.a. Ali Ufkinin Nota yazım örnekleri
- Şekil 4.2.b. Ali Ufkinin Nota yazım örnekleri
- Şekil 4.2.c. Ali Ufkinin Nota yazım örnekleri
- Şekil 4.3. Harflerin ebced dizgesindeki harf sırası
- Şekil 4.4. Ali Ufki'nin bemol çeşitleri
- Şekil 4.5. Ali Ufki'nin diyez çeşitleri
- Şekil 4.6. Ali Ufki'nin notalarındaki işaretler
- Şekil 4.7. Kitab-ı İlmi'l-Musiki alâ Vechi'l Hurufattan yazmasından alıntı
- Şekil 4.8.a. Kantemirin kitabından alıntı
- Şekil 4.8.b. Kantemirin kitabından alıntının açıklanması
- Şekil 4.9. Kantemirin yazmasında perdelerin sınıflandırılışı
- Şekil 4.10.a. Kantemiroğlu nota yazım süre rakamları
- Şekil 4.10.b. Kantemiroğlu nota yazım süre rakamları
- Şekil 4.10. K. Süresel değerler
- Şekil 4.11. K. Süresel oranlar

- Şekil 4.12.a. K. Süresel oranlar
Şekil 4.12.b. K. Süresel oranlar
Şekil 4.12.c. K. Süresel oranlar
Şekil 4.14. Nayı Osman Dede Nota sistemindeki perde işaretleri
Şekil 4.15. Hamparsum Notasındaki Değerler
Şekil 4.16. Hamparsum Değişiklik İşaretleri
Şekil 4.17.a. Hamparsum Süre Değerleri
Şekil 4.17.b. Hamparsum Süresel Oranlar
Şekil 4.18. Hamparsum Usul Tarzı Vezin Örneği
Şekil 4.19.a. Usul İşaretleri
Şekil 4.19.b. Usul İşaretleri
Şekil 4.19.c. Usul İşaretleri
Şekil 4.19.d. Usul İşaretleri
Şekil 4.20.a. Hamparsum Nota Yazım Sistemindeki Perde İşaretleri
Şekil 4.20.b. Hamparsum Nota Yazım Sistemindeki Perde İşaretleri

BÖLÜM 1.

GİRİŞ

Müzik, duygu ve düşüncelerin seslerle ifade sanatıdır. Bir müzik eserinde üç müzik elemanı vardır. Melodi ritm, armoni Melodi, eserin konuşan kısmıdır, eseri bize anlatan kısmıdır Ritm ise eserin hareketini ve karakterini doğuran öğedir. Eserin bir anlamı ve hareketi vardır. Armoni ise melodiye doku derinliği verir. Artık herşey bu eseri ifade edecek icracıya bağlıdır. İcracı, o eserin karakterini, ruhunu, anlamını belirtip, dinleyiciye duyurup, hissettirmelidir. Ancak bütün bu olaylar sağlam, güvenilir bir nota metnine bağlıdır.

Bugün "büyük" diye andığımız besteciler tarih boyunca hâlâ dinlendikleri için büyüktürler. Ciddi müzikte, giysi modalarında olduğu gibi "geri gelme", "gözden düşme", "tekrar geri gelme" gibi süreçler yoktur. Yaşadığı çağda hiç ün yapmamış besteci, tarih içinde tanındıktan sonra "büyüklüğünü" korumuştur. Bu bestecilerin, padişahlar tarafından korundukları ve desteklendikleri için günümüze kadar ulaştıkları iddiası geçerli değildir. Aradan geçen yıllar, yalnızca niteliksiz bestecileri ayıkladığı gibi bu süreçte hiç nota kullanılmadığından, onca eser günümüze gelememiştir.

Türk müziği nota sistemleriyle ilgili bir tez konusu seçtiğimde, bu konuya bir Yüksek Lisans tezinin sınırları içerisinde nasıl bir yöntemle ele alacağım konusunda çeşitli sorunlarla karşılaştım. Birkaç yönden konuyu ele almam mümkün olacaktı. Ancak tezimi hangi yönden alırsam alayım, öncelikle bir sınırlama yapmam gerekiyordu. Amacım Türk Müziği'ndeki nota yazılarıydı. O zaman esas ağırlığı Türk Müziği nota yazılarına vermeliydim. Ama bu konuda söz sahibi kişilerin fikirlerine de yer verdim.

Bu konuda yapılan çalışmaları derledikten sonra bir sıraya koydum. Önce-likle nota yazımının ne olduğunu, Nota'nın Tarihi'ni , Türk Müziği'nde nota-nın yerini, geçmişten günümüze nota sistemlerini, sistemleri ortaya çıkararak şahsiyetleri tanıtır, nota sistemlerine örnekler vererek ek ve sonuç kısmına geçtim.

Ele alınan nota sistemleri önce özellikleriyle birlikte tanıtılmış ve daha sonra da söz konusu sistemle yazılmış bir eserle örnelemeye ve hemen ardından bu örneğin fikir verebilecek kadar çevirisine yer verilmiştir.

Nota yazılarından Abdülbakî Nasır Dedenin kullandığı ebced nota yazısı, ortaya çıkma tarihi itibarıyla Hamparsum yazısından önce yer alması gerekirken ebced nota sistemi başlıklı bölümde ele alınmasının daha uygun olacağı düşünülmüş ve böylece sistemlerin tarih sırasına göre gitmemesi uygun görülmüştür. Bunun dışında bir de, tarihi konusunda bugün için kesin bir bilgiye sahip olmadığımız Nayi Osman Dede'nin nota yazısı, Kantemiroğlu nota yazısından daha sonra geliştirilmiş olabileceği düşüncesiyle Kantemiroğlu nota sisteminden sonra yer almıştır.



BÖLÜM 2.

NOTA TARİHİ

2.1. Dünyada Nota Yazımının Tarihi Gelişimi :

Tarih, yazı ile başlar. Her ülkede, yazıdan önceki devir, o ülkenin tarih öncesidir. İnsanlığın bir kısmı, bundan ancak 6.000 yıl kadar önce tarih çağına girmiştir. M.Ö. 4.000' e doğru Sümerliler yazıyı bulmuşlar, bir müddet sonra Mısırlılar da onları takip etmişlerdir. Sonra yazı, yakın doğuda başka kavimlere de geçmiştir. Ancak bu yazılar, alfabe sistemine dayanmıyordu. Alfabetik yazıyı M.Ö. 1.500' lere doğru ancak Fenikeliler, Mısır Hiyeroglif yazısından da faydalanarak bulmuşlardır. Gerek Yunanlılar gerek Arablar, yazılarını bu Fenike alfabesinden almışlardır. Göktürk yazısının menşei bile Fenike alfabe yazısıdır. Yunanlılardan Latinler ve Slavlarla Germenler alfabe almışlardır. Hülasa, hem Latin hem Arab alfabesi Fenikelilerden muktesebtir. Yunanlıların alfabede yaptığı gelişme, sessizlerden müteşekkil olan Fenike alfabesine, zengin sesli harfleri de eklemek ve harf şekillerini basitleştirmekten ibarettir.

Medeniyetin beşiği olan Yakın Doğu kavimleri, lisanlarını yazılı halde tesbit edebildikten sonra musiklerini de yazı ile tesbiti düşünmüş ve başarmışlardır. Daha Fenikeliler alfabe yazısını bulmadan, musiki yazısı yani nota keşfedilmişti.

Sümerler, yazıyı buldukları gibi, musiki yazısını da bulmuşlardır. İlk nota yazısının Sümerlerce kullanılması M.Ö. 2.000' lere doğrudur. Yani bugünkü bilgilerimize göre insanlık, en az 4.000 yıldan beri musiki yazısı kullanmaktadır. Sümer musiki yazısını ve bu yazı ile yazılmış besteleri 1937' de İngiliz Francis Galpin deşifre edip yayınlamıştır. Galpin' e göre Sümerler' den musiki yazısı, Mezopotamya' nın Sâmî kavimlerine, ezcümle Bâbilliler' e yayılmıştır. Yalnız Galpin' in fikirlerini henüz faraziye olarak kabul eden bilgiler de vardır.

Sümerler ve Bâbilliler' den az sonra eski Mısırlılar da musiki yazısını kullanmışlardır. Buradan İbrâniler ve sonraları Habeşler gibi diğer Sâmî kavimler

de, musiki yazısı istimal etmişlerdir. (Eski Mısırlılar, Sâmi değil, Hâmi' dir; Sümerler ise ne Sâmi, ne Hâmi' dir). Bu yakın Doğu medeniyetleriyle ilgileri olmayan Çinliler ve Hindûlar da, belki bundan 2.000 yıl kadar önce, kendi kendilerine musiki yazısı bulup kullanmışlardır. Sümer ve Mısır musiki yazılarından faydalanan Arâmiler ve Sûryâniler, bu yazıyı geliştirmişlerdir (bunlar, Sâmi kavimlerdir). Bütün bu yakın doğu Mezopotamya-Mısır medeniyetinin unsurlarını iktibâs eden Yunanlılarda tabiatıyla nota yazısı mevcuttu. Önce Girit' e ve belki İyonya' ya gelen nota yazısı, M.Ö. V. asırdan evvel Yunanistan' da kullanılmaya başladı. Yunan notası da, şimdiye kadar andığımız bütün antik notalar gibi alfabe notası idi, yani sesler, harflerle gösteriliyordu.

Yunanlılar, şüphesiz nota yazısını çok geliştirdiler. Bizanslılar (395 - 1453) ise Yunan notasına sadık kalmıyarak, son derece karışık bir sistem kullandılar. (notation byzantine ou ekphonetique). Ortaçağ (476 - 1453) Hıristiyan aleminde kullanılan pek yaygın bir sisteminde, Gregoryenler' in VII. asırdan beri istimal ettikleri "nömâtik nota yazısı" idi (Fr. notation neumatique ou gregorienne). Bu nota yazısının bugünkü sistemin doğmasında mühim yardımı oldu. Nihayet XII - XV. asırların batı aleminin hakim sistemi olan "mensüral nota" yı zikretmek lazımdır (Fr. notation proportionnelle, Alm. Mensuralnote).

Romalılar notayı, M.Ö. II. asırda Yunanlılardan aldılar. Yunanlılardan elimize sadece 10 kadar bestenin notası geçmiştir ki bunları Th. Reinach yayınlamıştır. III. asırdan itibaren Sâsâni İran' da da "Mani nota yazısı" kullanılmış ve bu sistem, Avrupa' ya kadar uzanmıştır (1).

2.2. Türklerde Nota Yazımın Tarihi Gelişimi

Göktürk alfabesi ile bir nota yazısı olup olmadığı, bu hususdaki vesikaların nedreti dolayısıyla, bugün için tamamen meçhuldür.

Uygurlar (Dokuz Oğuz - On Uygur Hanedanı), 745' te Göktürklerin yerine Büyük Türk Hakanlığı' na geçmişlerdir. 845' de yani Türk İmparatorluk tahtına yükseldikten tam bir asır sonra, devletin başkentini bugünkü Moğolistan bölgesinden doğu Türkistan bölgesine götürmüşlerdir. Birçok Uygur Hakanı, Mâni dininden idi. Binaenaleyli Türklerin, Doğu Türkistan' da Mâni nota yazısını

(1) Ahmet Say Müzik Ansiklopedisi Cilt III. Sayfa 96. Sanem Matbaa Ankara 1985.

kullandıkları muhakkaktır. Esasen Uygur Devrinde Türk Musikisinin çok geliştiğini biliyoruz.

Sonra Türk'lerin hayatı başlar. Bu devirde, Türkler İslam medeniyetine girdikten sonra ebced yazısını kullanmaya başlar. Ebced notası da, bütün diğer alfabetik notların, seslerin harflerle gösterildiği bir sistemdir. Yalnız Arap harfleri kullanılmakla ötekilerden ayrılır, ve tabiatıyla Türk Musikisine ait seslerle zenginleşir. Bir değil birçok ebced notası vardır.

IX. Asırda Kindî, bir ebced notası kullanmıştır. Maamâfih Arablar'ın Kindî'nin yabancı medeniyetlere vukufu düşünülürse Yunan alfabe notasından ilham alarak, Arap harfleri ile bir Ebced Notası yaptığı ileri sürülebilir. Yakın doğunun Yunan notasının da menşei olan başka nota yazılarından, mesela Süryanî sisteminden faydalanmış ve ilham almış olması da mümkündür. Kindî'den sonra da ebced notası, tabiki musıkide değil, fakat ilmi eserlerde kullanılmıştır. X. asrın ilk yarısında Farabî-ki Türk'tür-bu notayı biliyordu ve onun izahatına göre "elif=do", "bâ=re", "cim=mi" olduğunu biliyoruz. Fakat Fârâbî, Türk veya İslam Musikisinden, yani zamanında çalınıp okunan musikiden değil, ekseriya Yunan musiki nazariyatından, ölü bir musikiden bahseden bir filozoftur. Esasen Arab ebced notasının musikişinaslar, icracılar ve bestekarlar tarafından bilinmediği, hiç olmasa kullanılmadığı, bilginlere ve filozoflara mahsus bulunduğu muhakkaktır. Kindî'nin notası "Risâle fi Khubr Te'lifî Elhân'ında (2) mevcuttur ve bir sahifesin fotokopisi Farmer'da yayınlanmıştır. Ebced notası, Endülüs'te de kullanılmıştır. (İspanya Arab alemi: 711-1492). Endülüs Arab Medeniyetinin ve bu arada musikinin Ortaçağ Avrupasına büyük tesirlerini biliyoruz. Bu arada nota yazısı mevzuunda da karşılıklı tesirler düşünülebilir.

Türk bilginleri ebced notasını geliştirmişlerdir. XIII-XV. Asırlar Türk Musiki nazariyetçileri, eserlerinde bu notayı kullanmışlardır (Umriyyeli Safiüddin, Şerefiyye ve Kitabu'l-Edvâr; Kutbeddin Şirâzî, Dürretü't-Tâc; Merâğalı Abdülkadir, Câmî'ül-Elhân). XIII-XV. asırlar Türk Musikisi nazariyatının parlak devridir. XVI. asırdan itibaren, diğer müsbet ilimlere paralel olarak, musiki nazariyatı da ihmal edilmiş, gittikçe tereddî etmiş ve unutulmuş. Rauf Yektâ, Suphi Ezgi, Sâdettin Arel gibi bilginlerce XIII-XV. asır kitaplarından çıkarılarak ye-

(2) British Museum, Or. 2.361. Farmer'daki sayfa nosu. 108-109

niden keşfedilmiştir. XV. asırdan sonra musiki bilgisi üzerinde yazılmış orijinal esere hemen hemen tesadüf edilmez. XVI-XIX. asırlarda yazılmış edvârlar varsa da, bunların değeri, XIII-XV. asırlarda yazılmış olanlarla mukayese edilemez. İşte bu parlak devirde, aynı zamanda Türklüğün yetiştirdiği enbüyük birkaç bestekardan biri olan Abdülkadir, Kenzû'l-Elhân (Nağmelerin hazinesi), adlı, baştan başa nota ile dolu bir nota mecmuası kaleme almışsada, notaya rağbetsizlik yüzünden bu eser bugün yoktur. Bundan sonra rastlanacağı ümüdi son derece zayıftır. Zira musiki icracılarınca kullanılmayan bu tip eserler, zamanında çoğaltılıp nüshalar halinde yayılmamıştır. XVII. ve sonraki asırlarda te'lif edilen Kantemiroğlunun, Ali Ufki'nin, Nâsır Abdülbâki Dede'nin nota külliyatlarının bile elimizde bir veya ikişer nüshası bulunması bunu gösterir. Kimse rağbet etmediği için çoğaltılmamışlardır. Bir Kenzû'l-Elhân'ın bulunması, XV. ve daha önceki asırlardaki Türk Musikisi hakkındaki bilgilerimizi defalarca genişletebilecek ve o devrin en değerli bestelerini canlı hale getirecek mahiyettedir.

Safiüddin'in Kitâbu'l-Edvâr'ında ebced notasını bugün elimizdeki Türk Musiki eserlerinin en eskisidir ve Ertuğrul Gazi zamanına (1235-1281) aittir, zira safiüddin, 1294'te ölmüştür. Bu eserin ebced notası ile fotokopisini Farmer (s. 202-203 arası) yayınlamış ve Baron d'Erlanger, bugünkü notaya çevirmiştir (3).

Bu ortaçağ mizikologlarımızın kullandıkları ebced notasında, Arab harflerinden herbiri ve bir harf grubu bir sese tekabül eder. Seslerin uzunlukları, harflerin altına konan rakamlarla belirtilir. Kutb-ı Nâyî Şeyh Osman Dede (1652?-1730) de bir ebced notası yapmıştır. Bu nota, musikiye çok meraklı ve müzisyen olan II. Mustafa devrinde (1695-1703) yapılmış olabilir. Klasik ebced notasında noktalı harfler kullanıldığı halde, burada noktalı harfler noktaları iledir.

Prens Kantemiroğlu (1673-1727) 'nun ebced notası, Osman Dede'ninkiyle çağdaştır. O, perde isimlerinin ilk harflerini kullanmış ve bu nota ile 348 parça peşrev ve saz semaisi yazmıştır. Bu emsalsiz değerlerdeki nota mecmuasının tek nüshası Arel kütüphanesinde. Osman Dede böyle bir mecmua yazmışsa bile, bugün elimizde yoktur. Kantemir'den yarım asır kadar sonra Mustafa Kevseri, Kantemir'in mecmuasındaki eserlerin hemen hepsini kopya etmiş, bunlara kendisi de elliye yakın saz eseri ilave edip Kantemir'in ebced notası ile yazmıştır. Bu mecmuanın tek nüshası da Rauf Yekta kütüphanesinde.

(3) Ahmet Say Müzik Ansiklopedisi Cilt 3, s. 97. Sanem Matbaa Ankara, 1985.

Osman Dede'nin torunu Şeyh Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1821), III. Selim'in (1789-1807) emriyle, ebced notasını tekamül ettirmiştir. Bugün kullandığımız sisteme kadar en iyi Türk Musikisi nota yazısı budur. 1791-1795'te müellif 29-30 yaşındayken yazılmış Tahririyye'de bu notayı izah etmiş ve biri Ayîn-i Şerif olmak üzere 4 eseri notaya almıştır. Bu mecmuanın tek nüshası Süleymâniye kütüphanesinde ve bir kopya Arel kütüphanesindedir. III. Selim'in notaya ihtiyaç duyduğu, hem bu teşebbüsle, hem de Hamparsum'a yaptırdığı teşebbüsle sabittir.

Baba Hamparsum Limonciyan (1768-1839), Abdülbâki Dede ile akrandır ve o da nota yazısını aynı yıllarda yapmıştır. Bu nota son zamanlara kadar kullanılmıştır. Kullanılan değilse bile, hala bir kaç bilen vardır. Bu nota ile binlerce parça yazılmıştır. Bizzat yüzlercesini Hamparsum yazmıştır. Arel kütüphanesinde çok zengin bir Hamparsum koleksiyonu vardır. Mandoli Artin'in 1875 de yazdığı 588 saz eserini muhtevi bir mecmuada da Ankara Radyosu Kütüphanesindedir ve Hamparsum'un kendi defterinden alınmıştır. Eski ve kötü olan, Türk Musikisine uymayan bu nota yazısı, porte çizmeye ve nota kağıdına ihtiyaç bırakmadığı ve çok az yer aldığı için çok yayılmış, Ermeni müzisyenler bu yazıyı yaymaya çok gayret göstermişlerdir. Birde gizli Hamparsum vardır ki, bunu çok az müzisyen öğrenebilmiştir. Bu, bazı eserleri kendi inhisarlarında tutmak isteyen birkaç kiskanç müzisyence kullanılmıştır.

Türk Musikisi'nde Ali Ufki Bey, XVII. asır ortalarında, eski batı yazısını da kullanmıştır. Yüzlerce saz ve söz eserini bu nota ile yazmıştır. Bu eser (Mecmua-i sâz-ü Söz), Bibliotheqen Nationale (Paris) ve British Museum (Londra)'da 2 nüsha halindedir.

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

Türk Musikisi'nin saptanmasında, kullanılmış yada önerilmiş daha başka müzik yazılarının da varlığı bilinmektedir. Bunlardan biri Murat Bardakçı'nın en eski Türk Musikisi yazısı olarak nitelendirdiği "Ayalgu" yazısıdır.

"Türkler tarafından kullanılan ilk nota "Ayalgu" adını taşıyor. Ancak, bugün için elimizde bu sistemin adından ve yaklaşık 900 yıl öncesinin müzik çevrelerinde çok yaygın olduğunu belirten bir kayıttan başka kaynak yok." (4)

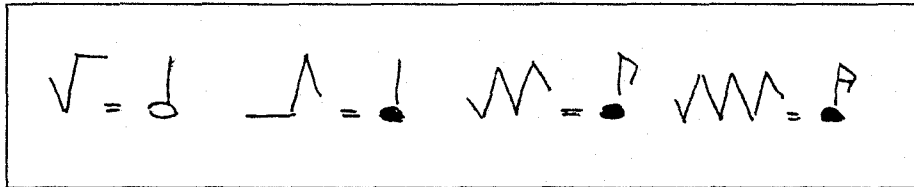
(4) Murat Bardakçı "Türk Notasının 1000 Yıllık Geçmişi Var... Ekonomide Diyalog s: 2. İst., 1983. Sy. 71

Murat Bardakçı ilgili yazısında "Ayalgu" hakkında tek bilginin 1200'lü yıllarda yazılmış, "Tansukname-i İlhan : Der Fünûnu Ulûmü Hatai Makaddemisi" başlıklı kitapta bulunduğunu yazıyor. Çevirisini Abdülkadir Gölpinarlı'nın yaptığı bu kitabı Serap İlhan (5) taradığında söz konusu yazının geçtiği bölümde "Ayalgu" diye bir adlandırmayla karşılaşmamış. Şöylede ekliyor; "Belki özgün yazımda geçiyor olabilir". Hatay Türklerince (6) kullanılmış bu yazı hakkında şunlar yazıldı:

"Diğer cihetten musiki ilminde her ne kadar büyük bir maharetleri varsaki o cümleden olarak bildiğimiz şudur: Calgı 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 usul icadına muhtaçtırki o usulde şudur: Her ses için muayyen bir şekil kabul etmişlerdir. O şarkı ve gazeli okuyan üstad her bir sese mütaallimin öğrenmesi için bir şekil kor. Müteallim o şekle bakınca hangi ses olduğunu bilir, sazı ile çalar. Üçüncü defa çalışta tamamiyle öğrenmiş olur, besteyi düzgün, yanlışsız ve tereddütsüz bir surette çalar. Bu keyfiyetle, bu usule vakıf bulunan birisi, 1 Hazretin kulluğunda ve bütün büyük emirlerin huzurunda çalmış, herkes taacübetmiş. bu mülkün tasnif sahibi olan ve mecliste hazır bulunan mutriplarda hayret etmişlerdir." (7)

Türk nota yazım tarihinde anılan yazılar arasında; Rauf Yekta'nında Musiki yazısından sözedilir. Rauf Yekta, "Türk Notası İle Kıraat-ı Musikiyye Dersleri" (1335/1919) başlıklı kitabında sunduğu nota yazım sisteminde, perdeleri göstermek için ebced harflerinden yararlanmıştı. Ebced notasının ilk yedi harfi rast dizisinin perdelerinde karşılık olarak Hamparsum notasında olduğu gibi, ya perde harflerinin altına konan yatay çizgilerle, yada bu harflere yapılan küçük eklemelerle gösterilmiştir. Bu sistemde süre değerleri için (Şekil 2.1.)'de gösterilen işaretler kullanılmıştır.

Batı nota yazısının yanısıra Hamparsum yazısını da kullanmış bir kişi olan Yekta'nın bu sistemi Hamparsum'dan esinlenerek oluşturduğu anlaşılmaktadır(8)





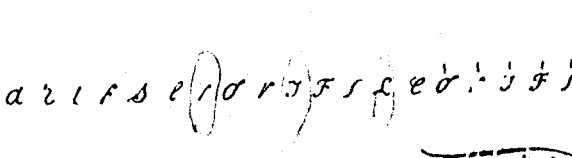
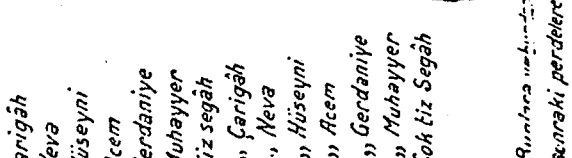
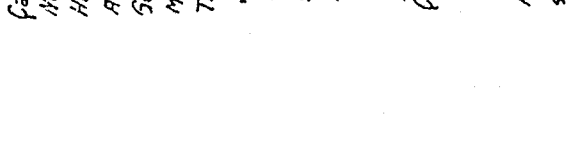



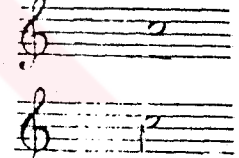
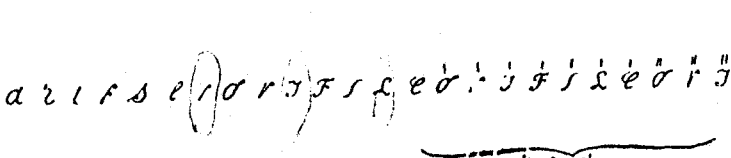
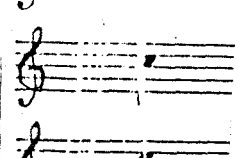
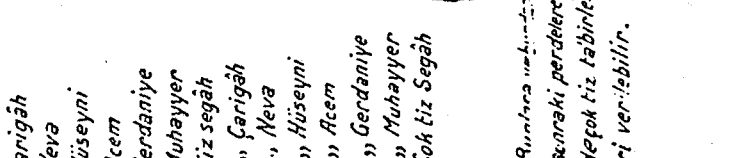
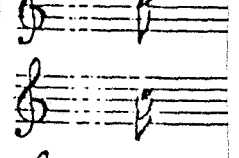

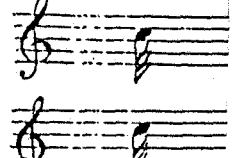
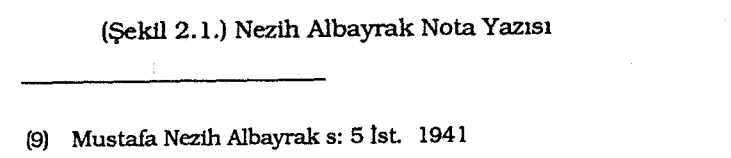
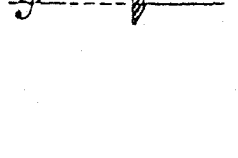




(Şekil 2.1.) Rauf Yekta'nın Nota Yazım Süre değerleri

- (5) Serap İlhan Herkert Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Tezi İzmir 1989
(6) Kitapta Hatay, "Türkistanşarkı ve Türkistan Çini" denen yer olarak geçiyor.
(7) Tansukname-i İlhan çev. Abdülkadir Gölpinarlı s. 24 İst. 1939
(8) Serap İlhan Herkert, Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Tezi S.55, İzmir 1989.

1941 yılında musiki meraklısı, Mustafa Nezih Albayrak'ın istenografik Mustafa Nezih Albayrak notası adlı kitabında önerdiği ve örneklediği bir nota yazısı vardır. Bu yazı, perdeler için Latin harflerini, süre değerleri içinde bu harflerin altına yada üstüne çekilen yatay çizgileri kullanılır. Albayrak, nota yazısını kitabında şöyle tanıtmıştır:

"(...) Nihayet yaptığım tecrübelerle (Mustafa Nezih Albayrak) notasını tertip eyledimki bu, teşkilat, işaret ve tezyinatının bir kısmı ile umumi notaya istinad etmekle beraber tertibatı esasıyesi ayrı, branşı itibarıyla büsbütün başkadır. Yalnız hurufattan ibaret gayet kısa ve düzgün bir yazıdır. (9).

	Okunuş	pes notlar	orta notlar	tiz notlar
	DO	D	<i>a</i>	<i>o</i>
	RE	R	<i>e</i>	<i>r</i>
	MI	I	<i>i</i>	<i>y</i>
	FA	F	<i>f</i>	<i>f</i>
	SOL	S	<i>s</i>	<i>s</i>
	LA	L	<i>l</i>	<i>l</i>
	SI	C	<i>i</i>	<i>e</i>

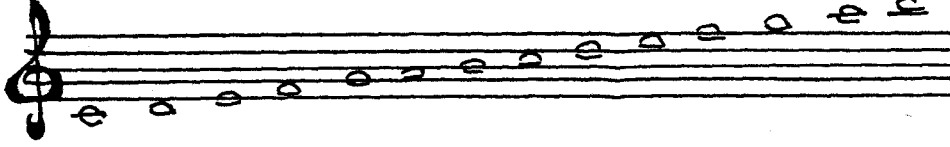
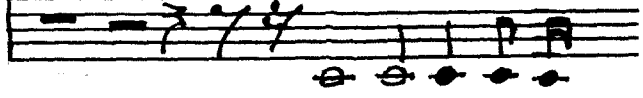
	<i>M</i>	<i>ā</i>	
	<i>M</i>	<i>ā</i>	
	<i>M</i>	<i>ā</i>	
	<i>M</i>	<i>a</i>	
	<i>M</i>	<i>a</i>	
	<i>M</i>	<i>a</i>	
	<i>M</i>	<i>a</i>	
	<i>M</i>	<i>a</i>	
	<i>M</i>	<i>a</i>	
	<i>M</i>	<i>a</i>	
	<i>M</i>	<i>a</i>	
	<i>M</i>	<i>a</i>	
	<i>M</i>	<i>a</i>	
	<i>M</i>	<i>a</i>	

(Şekil 2.1.) Nezih Albayrak Nota Yazısı

(9) Mustafa Nezih Albayrak s: 5 İst. 1941

Bu yazının Nezih Albayrak dışında başkalarınınca kullanıldığı söylenir. (10)

Bugün kullandığımız 24 sesi ifade eden nota, batı notasının Türk Musikisine tatbik edilmiş şeklidir. Fakat bu konunun eveliyatına uzanmamızın daha yararlı olacağı kanısındayım.



Şeyh Mehmet Celâlettin Dede (11), Şeyh Mehmet Ataullah Dede (12), Hüseyin Fahrettin Dede (13) öğrencilerine " Musıkîmizin ilhimsiz kaldığını, birazda ilmiyle uğraşmalarını, Doğu Dillerinde yazılmış edvarları okuyup bilgi edinmelerini ve bu bilgilerin zamanımız musıkîsine uygulanması gerektiğini" telkin ettiler.

Bu öğrenciler arasında Sadeddin Arel, Subhi Ezgi, Rauf Yekta Ahmet Avni Konuk'da vardı.

Ve çalışmalar başlar, Arel ile Ezgi gikir birliği içinde olup bazı noktalarda Rauf Yekta kendilerinden ayrılıyordu (14). Esasında çalıştıkları konu aynıydı.

Rauf Bey ses fiziğine çok önceden beri meraklı idi. Yakın akrabası ve o dönemin ünlü matematikçisi Salih Zeki Bey'den Fizik ve Matematik öğrenerek musıkînin bilimsel yönüne ilk adımını atmıştı.

Mes'ud Cemil bey şöyle demiş Rauf bey için.

"Türk Musıkîsinin ses sisteminin mahiyetini, en büyükleri dahil, bir türlü kavrayamayan müsteşriklere ve hepimize 24'lü tabii sistemi fizik ve matematik esaslarıyla ilk öğreten odur. Ondan sonra gelenler sadece ilâretmişlerdir." (15).

Bu sırada Arel'in teşvikiyle Fizik ve Matematik Ordinalyüs Prof. Salih Murat Uzdilek Türk Müziği seslerini fizik bakımından laboratuvar incelemesine aldı ve 1944'de T.M. Sistemini fizik olarak açıklayan mühim eserini yazdı. Onun için

(10) Yılmaz Öztuna Türk Müziği Ansiklopedisi Cilt 2 s.27

(11) Celalettin Dede (1849-1907) Türk Bestekarı ve musıkî bilgisini, Tanbur virtüözü, bugün kullandığımız birkaç terimi o koymuştur.

(12) Ataullah Dede (1842-1910) Udi ve Kanunidir. Türk Musıkîsinin ilmiyle Fahrettin Dede ve Celalettin Dede ile birlikte çalıştı Türk Musıkîsinin aralıklarını belirleyen bir sonometre (ses ölçer) yapmıştı.

(13) Fahrettin Dede (1854-1911) Neyzendi, eski Edvar kitaplarını incelerdi, üç bilgin derviş arasında çalışmalar sayesinde yüzyıllardan beri unutulmuş olan tonal sistemimiz ortaya çıktı.

(14) Büyük Türk Musıkîsi Ansiklopedisi I. Yılmaz Öztuna s. 81. Kültür Bakanlığı / 1163 Kültür Eserleri Dizisi/149.

(15) Türk Müziği Tarihi Derleme 1. Cilt Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın No: 34 Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayın No: 200.

bu gün T.M.'de kullanılan ve kabul edilen sistem ve nota yazısına "Arel - Ezgi - Uzdilek Sistemi" denmekte ve "24 gayri müsâvi (eşit olmayan) aralıklı ve bir 8'lide (oktav) 25 sesli Türk Müziği sistemi bu surette çıkması, müşterek ber nota yazısının kabulü ve zamanında çok mukavemet görüşmesine rağmen bu gün tamamen anlaşılan ve her yerde kullanılan değiştirme işaretleri, Arel'in muhayyil-esinde, Musiki yapmak için ancak bir altyapı hazırlığı, "bir vasıta idi" (16).

Danışman hocam Prof. Ercümen Berkerle bir görüşmemde bu sistem için "Bir Amaç Değil bir Araç" dediğini hatırlıyorum.

Batı Notası tam olarak II Mahmud dineminde ülkemizde yaygınlaşmasada Hamparsum yerini tutamamıştır. O zamanki görüşleri bu nota ile Türk Müziği eserlerinin yazılamayacağı merkezindeydi. Arel ve Rauf Yekta bu konuda da çalıştılar. Arel arkadaşlarıyla donım işaretlerini bularak bu konuya çözüm getirdi. Rauf Yektada bu konuda değişik donanım işaretleri buldu (17). Bu konuda Ekrem Karadenizli'nin de bir çalışması vardır. 3 tabloda bu çalışmalar farklı olarak gözlenebilir.

	1 KOMA	1.5 KOMA	2 KOMA	3 KOMA	3.5 KOMA	4 KOMA	5 KOMA	5.5 KOMA
DIYEZLER		#		#		#		#
BEMOLLER	♭		♯		♭		♭	

Ekrem Karadeniz'in Değiştirme İşaretleri

DEĞERLER	1 KOMA	3 KOMA	4 KOMA	5 KOMA	8 KOMA	9 KOMA
DIYEZLER	#		#	#	#	×
BEMOLLER	♭	♭	♭	♭		

Rauf Yekta'nın Değiştirme İşaretleri

DEĞERLER	1 KOMA	4 KOMA	5 KOMA	8 KOMA	9 KOMA
DIYEZLER	#	#	#	#	×
BEMOLLER	♭	♭	♭	♭	♭♭

Arel - Ezgi Uzdilek'in Değiştirme İşaretleri

(16) Büyük Türk Müziği Ansiklopedisi, Cilt 1, Yılmaz Öztuna, s. 81. Kültür Bakanlığı/1163. Kültür Eserleri Dizisi/ 149.

(17) Türk Müziği Tarihi Derleme 1. Cilt. Müzik Dairesi Başkanlığı, Yayın No: 34, Basılı Yayınlar Müdürlüğü, Yayın No: 200.

Türk Müziği menşeleri, bu sitemin ilk unsurlarının ne zaman, nerede teşekkül ettiği tamamen bilinmiyor. Muhtemelen tarihin karanlıklarında da kalacaktır. Fakat gelişmeleri tesbit edebilmek için pek çok çalışma yapabilmek mümkündür. 13 Asırdan itibaren ve 15. asrın sonlarına veya 16. asırdan önce yazılanlar (en ünlüleri Fârâbî'ninkidir) fizik bilgi veriler, bizi aydınlatmaktan uzaktırlar. Sonra Türk Müziği nazariyatı başka bir tabirle bilgisi, yani icra dışında kalan ne varsa, büyük bir ihmale, hatta nisyâna uğramıştır. Şeyh Celâleddin ve Şeyh Atâullah Efendiler bu mevzu ile 20. asrın ilk yıllarında uğraşmaya başlamışlar, fakat eser verememişler, onlar ve Şeyh Hüzeyin Fahreddin Dede, ancak Rauf Yekta, Subhi Ezgi ve Arel'i bu yola sevk etmeye muvaffak olmuşlardır. Sistemi kaleme alanda Arel olmuştur (18).

Bu günkü görüşlere göre eğer bu sistemin eksik yönleri varsa müzikoloji ile uğraşanların eleştiri yerine bu eksik yönleri tamamlamaları gerekir.

(18) Türk Musikisi "Teknik ve Tarih" Yılmaz Öztuna Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyatı, Kent Basımevi İst. 1987, s. 42.

BÖLÜM 3.

TÜRK SANAT MÜSİKİSİNDEKİ NOTA YAZILARI

3.1. Nota Yazım Çeşitleri :

Bugün haklarında bilgi sahibi olduğumuz Türk Müzik yazıları ki genellikle Osmanlı döneminde kullanılmış yada geliştirilmiş yazıları kapsar, incelendiğinde iki kümeye ayrıldıkları görülür:

1. Harf yazılarından oluşan 1. küme:

Çeşitli ebced yazıları ile Kantemiroğlu ve Hamparsum nota yazısını kapsar.

2. Nota yazılarından oluşan 2. küme:

Avrupa nota yazısının Türk Müziğine uyarlanmış biçimini içerir.

Öncelikle "Harf Yazılarını" (19) inceliyeceğimize göre bu konuda bilgi edinmeliyiz.

3.2. Harf Yazıları :

Türk Müziğinin yazımında Avrupa nota yazısına geçişin başlangıcı olan II. Mahmut döneminden önceki yazıların (Ali Ufkî nota yazısı dışında) tümü bu kümeye girer ve "perdeleri sağdan sola doğru dizilmiş Arap harfleriyle, süreleri ise bu harflerin altına yazılmış Arap rakamlarıyla gösterme" gibi ortak bir özellik taşır. Türk müziğinde kullanılmış harf yazıları arasında Arap harf ve rakamlarını kullanmayan tek örnek Hamparsum yazısıdır ki, anılan yazının da içerdiği perde işaretlerinin kökeni açısından bir - harf yazısı olup olmadığı

(19) Ses pedelerini göstermek için harflerin kullanıldığı bir çeşit yazıdır.

tartışılabilir. Kaldı ki Ali Ufki, Hamparsum ve hatta Türk Harf Devrimi'nden (1928) önceki nota yazılarında da seslerin adı, bestecisi, türü, bölümleri ve usulü ile ilgili bilgiler o zamanki Türk alfabesini oluşturan Arap harf ve rakamları ile yazılmakta idi. Dolayısıyla 1928 öncesi müzik yazılarının anlaşılabilmesi, bu yazılarda kullanılan harf ve rakamların anlaşılmasına bağlı bulunmaktadır. Bu nedenle Türk müziğinde kullanılmış harf yazılarına geçmeden önce, bu yazılarda kullanılan harf ve rakamlara ilişkin temel özelliklere kısaca değinmenin yararlı olacağı kanısındayız.

Bugün kısaca "Osmanlıca" olarak adlandırılan yazı dizgesinde Arap harf ve rakamları kullanılmaktaydı. Ancak kullanılan harf sayısı Arap alfabesindeki (elifbe, elifba) harf sayısından fazlaydı. (Türkçe ve farçaya özgü p, ç, j, ince ve genişden söylenen n.. gibi sesleri yazabilmek için, Arap alfabesindeki bazı harflere noktalar ve çizgiler eklemek suretiyle yeni harfler oluşturulmuş ve böylece kullanılan harf sayısı 28'den 35'e çıkmıştır.)

Arap alfabesinde 28, Osmanlıca alfabesinde ise 35 harften oluşan bu yazı dizgesinde aslında 15 temel harf biçimi vardır. Öteki harfler bu 15 temel biçime eklenen noktalar ve çizgilerle oluşturulmuştur. Müzik yazısı olarak kullanıldığında perdeleri gösteren harflerin altına rakamlarda yazılacağı için, rakamlarla noktaların birbirine karışmasını önlemek amacıyla söz konusu noktalar atılmış ve harfler genellikle noktasız olarak kullanılmıştır.

Osmanlıca (arapça) yazı dizgesi 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 uğrarlar.

Bugünkü Latin harfli Türk alfabesinde ayrı ayrı harflerle gösterilen örneğin, v, o, u, ü gibi seslerin tek bir harfle (vav harfiyle) gösterildiği bu dizgide, Latin alfabesinde tek harfle gösterilen k, s, h... gibi sesler için (kalın yada ince oluşlarına göre) ayrı ayrı harfler kullanılır. Örneğin kalın k (kaf), ince k (kef), ince s (sin), kalın s (sad) yada He, Ha, Hı harfleri gibi

Bu yazı dizgesinin en ilginç özelliği ise kelime içindeki kısa seslilerin çok kez yazılmayışıdır. Örneğin "kalem" kelimesindeki "a" ve "e" kısa seslileri yazılmayıp yalnızca "klm" yazılır.

Kökenleri aynı olduğu için bugün kullandığımız rakamlara çok benzeyen Arap rakamları, aynen bugünkü rakam dizgemizde olduğu gibi soldan sağa doğru yazılır. Basamakların sırası v.b. tüm özellikler bugünkü rakam dizgemizde olduğu gibidir. Ancak müzik yazılarında perde harfleri sağdan sola doğru dizildiğinden (süreleri göstermek üzere) o perde harflerinin altına yazılan rakamlar da sağdan sola doğru yazılmış olur. (20) (Şekil 3.1. a-b)

k	kaf	ق	ق	r	re	ر	ر	4	3	2	1
k,g,n	kef	ك	ك	z	ze	ز	ز	a,ç,i,j,ü	elif	ا	ا
g		گ	گ	j	je	ژ	ژ	b	be	ب	ب
n,y		ن	ن	s	sin	س	س	p	pe	پ	پ
l	lam	ل	ل	ş	şin	ش	ش	t	te	ت	ت
m	mim	م	م	s	sad	ص	ص	ε	se	ث	ث
n	nun	ن	ن	d,z	dat	ض	ض	c	cim	ع	ع
v,o,ö,u,i	vav	و	و	t	tı	ط	ط	ç	çim	ع	ع
h,a,e	he	ه	ه	z,	zi	ظ	ظ	h	ha	ح	ح
e,a	he	ه	ه	ayın	ayın	ع	ع	h	hı	خ	خ
y,i	ye	ی	ی	g,ğ	gayın	غ	غ	d	dal	د	د
la	lam-elif	لا	لا	f	fe	ف	ف	z	zel	ز	ز

(Şekil 3.1. a.) 1. Osmanlıca yazı dizgisinin harfleri

2. El yazısı

3. Harflerin adı

4. Latin alfabesindeki karşılıkları

Türk müziğinde kullanılmış harf yazıları, bu yazılarında kullanılan harflerin kökeni ve kullanım yöntemi açısından öncelikle "Ebced Yazısını" inceleyeceğiz.

(20) Ahmet Say Müzik Ansiklopedisi, Cild. 3 s. 110. Ankara Sanem Matbaa 1985

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

(Şekil 3.1.b) Osmanlıca yazı dizgisinin rakamları

3.2.1. Ebcad Sistemi (21)

Genel dizideki perdeleri Arap harflerinin (ebced dizgesindeki) sayısal değerlerinden yararlanarak gösteren harf yazılarıdır.

Bu yazıların temelini oluşturan ve "ebced hesabı" denilen dizgeye göre, her Arap harfinin (alfabetik işlevinin yanısıra) belirli bir de sayısal değeri vardır. Örneğin ELİF harfi 1 sayısını, BE harfi 2 sayısını, CİM harfi 3 sayısını.... ifade eder. Ancak ebced dizgesindeki harf sırası alfabadeki harf sırasından farklıdır. Arap harflerinin "ebced", hevvez, hutti, kalemen, sâ'fas, karaşet, sehaz, dazzağ" kelimelerini oluşturacak biçimde sıralanmasıyla oluşan bu sayı dizgesinin adı da ilk gruptaki Elif-Be-Cim ve Dal harflerinden - bu harfler birleştiği zaman "ebced" okunur-gelmektedir. (Şekil 3.2.)

<i>hutti</i> ح ط ی 8 9 10	<i>hevvez</i> ز و ه 5 6 7	<i>ebced</i> ب ج ا 2 3 4
<i>sâ'fas</i> ص ف 80 90	<i>kalemen</i> ع س 70 80	<i>kelefen</i> ن م ل ك 20 30 40 50
<i>dazzağ</i> غ ظ ض 800 900 1000	<i>sehaz</i> د خ ث 500 600 700	<i>kareşet</i> ت ش ر ق 100 200 300 400

(Şekil 3.2.) Ebcad Harfleri

(21) Perdesel Yazı veya satırsal yazıda denebilir.

Perdesel yazı: Seslerin yüksekliğini, her ses için ayrı olarak dizideki yerine göre veren bir yazı türüdür.

Satırsal Yazı: Süreleri ve yükseklikleri ayrı ikisatırda, varsa ezgi sözlerini 3. satırda veren bir tür yazı

İlk üç grubu (ebced, hevvez, huttı) oluşturan 10 harf (bire birer) 1'den 10'a kadar olan sayıları, 4-5. grubu oluşturan 8 harf (onar onar) 20'den 90'a kadar olan sayıları, son üç grubu oluşturan 10 harf ise (yüzer yüzer) 100'den 1000'e kadar olan sayıları ifade eder. 11, 12, 13 ya da 21, 22, 23 ... gibi ara sayıları yazmak için ilgili harfler birleştirilir. (Şekil 3.3.).

محمد (م ح م د)	↔	(m h m d)	MUHAMMED	40+8+40+4=	92
مولوی (م و ل و ی)	↔	(m v l v i)	MEVLEVİ	40+6+30+6+10=	92
امان (ا م ا ن)	↔	(a m â n)	AMÂN	1+40+1+50=	92

(Şekil 3.3.) Ebcet Hesabı

"Ebcet Yazısı" olarak adlandırılan müzik yazısında perdeler, Arap harflerinin bu özelliğinden (yani sayısal değerlerinden yararlanılarak gösterilmiştir.) Ancak edebiyatta, tarihte ve özellikle "tarih düşürme" sanatında ustaca seçilmiş kelimelerle dolaylı olarak ifade edilebilen sayılar, müzikte oldukça yalın bir biçimde ifade edilir, toplam sayılarla dolaylı ifade yoluna gidilmez. Sözelimi Nâsır Abdülbâki Dede'nin mezar taşında ölüm tarihi; "Â'lemî lâhûta cân atdı bu dem Bâki Dede" dizisiyle düşürülmüştür. Bu harflerin sayısal değerleri toplandığında onun ölüm tarihini (H. 1236) vermektedir. Ayrıca genel dizideki perde sayısı 40'dan az olduğu için daha büyük değerdeki harflerde kullanılmaz. Buna göre genel dizinin 1. perdesi 1 sayısını ifade eden harfle, 2. perdesi 2 sayısını gösteren harfle yada 16. perdesi 10 ve 6 sayılarını ifade eden harflerin birleştirilmesi yoluyla gösterilir.

Bugün bilinen en eski tarihli ebcet yazısı Arap filozofu Kindi (22)'ye (790-874) aittir. Musiki üzerine yazılmış Arapça kuramsal kitapların en eskisi olarak

(22) KİNDİ : Yakub el-Kindî (801-865 ya da 873) yılları arasında yaşamış olan bir İslâm filozofudur. Felsefe, Tıp, Matematik, Astronomi, Politika gibi ilim dallarında onyediyedi eser yazmıştır. Eski musiki nazariyetlerini ilk kez inceleyerek faydalanan kimsedir. Musiki hakkında yazmış olduğu yedi Risâle'nin dört tanesi bilinmiyor; üç tanesi ise kayıptır. Yetiştirmiş olduğu iki öğrencisi bu çalışmalarını genişletmiştir.

Kindi, Abbâsî halifesi Mutasım'ın Bağdat'ta açtığı musiki okulunda yetişmiş, bu okul Kindî'den sonra ilerlemiştir. Eski musiki ustalarının deneylerinden yararlanmış, bunları basite indirgemiş, Aristoksenes, Öklides, Batlamyus ve Nikomahus'un eserlerini Arapça'ya çevirmiş, Fara-bî'den önce Ud hakkında bilgi vermiştir. Musiki basamaklarını oniki ezgiye ayırmış, her ezgiyi "ebced" harflerinden biri ile işaretlemiştir. Bu aralıklar "Tanîni, Yarı Tanîni" ya da daha fazladır; doğal seslerle arasında pek az fark vardır. Kindi, bir sekizli'yi e(1)'den e(8)'e kadar olan harfleri vermiş, buna "Tabaka" (Oktav) adını vermiştir. Ayrıca sekiz tür usûlden de söz eder. Bildiği bu sistem harflere dayalı en eski nota şeklidir.

bilinen "Risâle fi Khubr te'lif-ü l'elhân" (850) adlı yapıtında kullanılmıştır bu yazı çeşidi. Eski Yunan (Grek) kültürü başta olmak üzere yabancı kültürler hakkında geniş bilgi sahibi olan Kindî'nin - belki de Grek harf yazısından da esinlenerek geliştirdiği ebced yazısı, daha sonra (13.-15. yy. arasında) bazı Türk müzik kuramcılarının eserlerinde de kullanılmıştır. Örneğin Urmiyeli Safiüddin (1225?-1294) "Şerefiye" ve "Kitabü'l-Edvar" adlı eserlerinde, Kutbeddin Şirazi (1236-1311) "Dürret-ül-Tac" adlı eserinde, Meragalı Hoca Abdülkadir (1360.-1425) "Cami'ül-Elhan" adlı eserinde bu yazıyı kullanmıştır. (Meragalı Abdülkadir'in ebced yazılarını içeren öteki eseri "Kenzü'l-Elhan" kaybolmuştur). 10 yy. 'da Fârâbî'nin (870-950)'de ebced yazısını kullandığı söylenmektedir. (23)

"Klasik ebced yazısı" ya da "Kindî yazısı", "olarak adlandırılan bu yazıda perde simgesi olarak kullanılan harfler ve bunların ifade ettiği perdeler (sesler) şöyledir; (Şekil 3.4)

	a	b	c	d	e	
1	1	ا	elif	a	Yegâh	1. beşli
2	2	ب	be	b	Kaba nim hicaz	
3	3	ج	cim	c	Kaba hicaz	
4	4	د	dal	d	Aşîran	
5	5	ه	he	h	Acem-aşîran	
6	6	و	vav	v	Irak	
7	7	ز	ze	z	Gevâz	
8	8	ح	ha	h	Rast	
9	9	ط	tı	t	Nim zirgüle	
10	10	ي	ye	y	Zirgüle	
2	11	يا	ye-elif	y-a	Dügâh	2. beşli
12	12	يب	ye-be	y-b	Kürdi	
13	13	يع	ye-cim	y-c	Dik kürdi	
14	14	يد	ye-dal	y-d	Bûzelik	
15	15	يه	ye-he	y-h	Çargâh	
16	16	يو	ye-vav	y-v	Nim hicaz	
17	17	يز	ye-ze	y-z	Hicaz	

Şekil (3.4.a) Klasik Ebced Yazısında Kullanılan Perde İşaretleri ve anlamları

(23) Yılmaz Öztuna Türk Müziği Ansiklopedisi Cilt. 2 S. 96-97

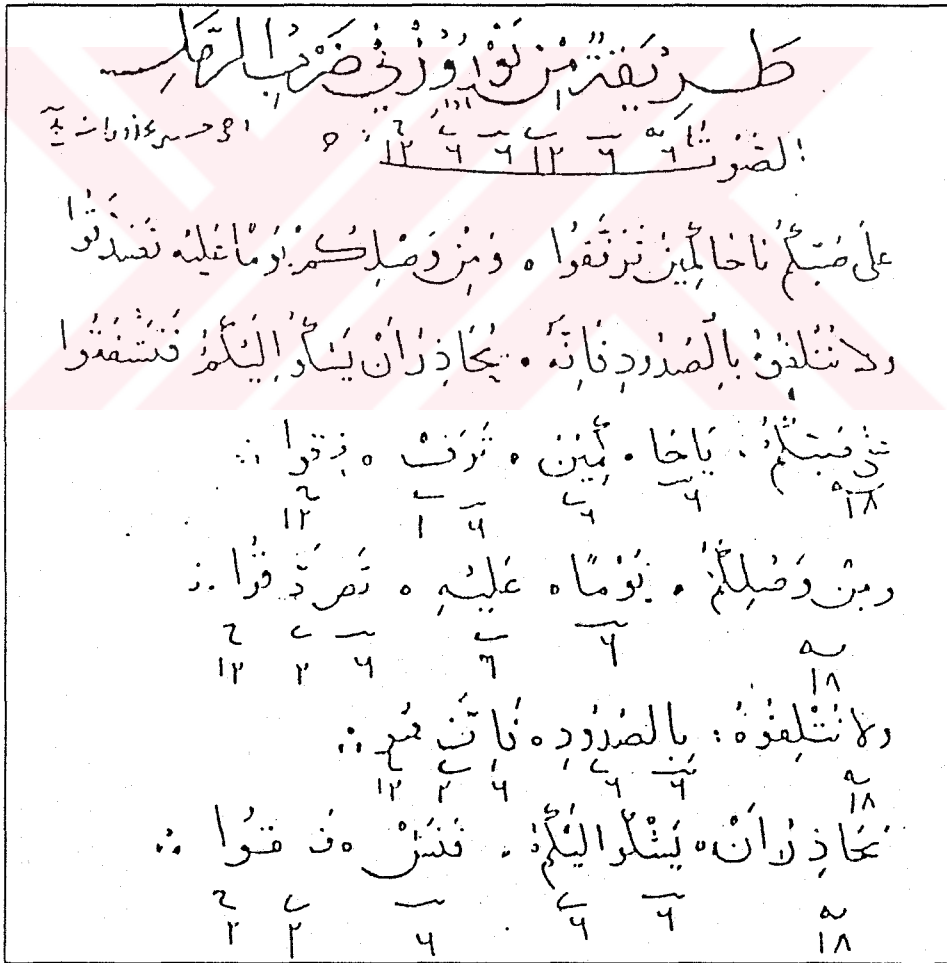
18	ح	yo-ha	y-h	Neva	3. beşli
19	يط	yo-tı	y-t	Nim hisar	
20	ك	kef	k	Hisar	
21	كا	kef-elif	k-a	Hüseyinî	
22	كب	kef-be	k-b	Acem	
23	كو	kef-cim	k-o	Evo	
24	كد	kef-dal.	k-d	Mahur	
25	كه	kef-he	k-e	Gerdaniye	
26	كو	kef-var	k-v	Nim şehnaz	
27	كز	kef-ze	k-z	Şehnaz	
28	ح	kef-ha	k-h	Muhayyer	4. beşli
29	كت	kef-tı	k-t	Sünbüle	
30	ل	lam	l	Dik sünbüle	
31	لا	lam-elif	l-a	Tiz büselik	
32	لب	lam-be	l-b	Tiz çargâh	
33	لو	lam-cim	l-o	Tiz nim hicaz	
34	لد	lam-dal	l-d	Tiz hicaz	
35	له	lam-he	l-d	Tiz neva	
36	لو	lam-var	l-v	Tiz nim hisar	
37	لز	lam-ze	l-z	Tiz hisar	
38	لح	lam-ha	l-h	Tiz hüseyinî	

Şekil (3.4.b.)

- Klasik ebced yazısında kullanılan perde işaretleri ve anlamları
- Perde işaretleri olarak kullanılan harflerin sayısal değerleri ve perde sıra sayısı
 - Perde işaretleri olarak kullanılan harfler
 - Perde işaretleri olarak kullanılan harflerin adı
 - Perde işaretleri olarak kullanılan harflerin Latin alfabesindeki karşılıkları
 - Her işaretin gösterdiği perdenin "günümüzdeki" adı

Bugünkü adlarıyla yegâh'dan (Re) Tiz Hüseyinî'ye (Mi) kadar 38 perdeyi arab harferinin sayısal değerlerinden yararlanarak gösteren bu yazının en önemli özelliği perde işaretleri olarak kullanılan harflerin sayısal değerleriyle, genel dizideki perde sıra sayısının (1. perdenin 1 sayısını ifade eden harfle, 2. perdenin 2. sayısını ifade eden harfle... gösterilmesi gibi) çakıştırılmış olmasıdır. . Bir başka önemli özelliği ise her 10 perdede bir "tam beşli" aralığına ulaşmış olmasıdır. Böylece genel dizideki perdeler birbirine ulanmış tam beşliler içinde gruplanmışır.

XIII.-XV. yy. larda Türk Musiki kuramcılarının ebced yazısını kendi kuram kitaplarında kullandıklarını (Urmıyyeli Safiüddin'in "Risalet-ü ş-şerefiyye" ve "Kitabü'l-Edvar"ında, Kutbeddin Şirazi'nin "Durretü't-Tâc"ında ve Maragalı Abdülkadir'in "Cami'ü'l-Elhan" 'ında) bildiren Yılmaz Öztuna, ayrıca Safiyüddin'in (1224?-1294) "Kitabü'l-Edvar" 'ında bulunan ve kendi bestesi olduğu sanılan bir "Nevruz Remel Beste" nin ebced yazısıyla saptanmış en eski Türk Musiki bestecisi olduğunu belirtmektedir. (24) (Şekil 3.5.)' de verilmiş olan fotokopisinin aslı British Museum No: Or. 2361 ve Or. 2361 ve Or. 136'da kayıtlı bulunan Kitab-ü l-edvar'ın 1390 tarihli en eski iktinde yer almaktadır. (25)



Şekil 3.5. Nevruz Remel Beste

(24) Yılmaz Öztuna: Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt II S. 97

(25) Bu fotokopi Yılmaz Öztuna'nın Adı geçen Ansiklopedisinde sayfa 97'den alınmıştır.

Rauf Yekta ise, "Safiyüddin, Şerefiyye'sinin son sayfaları arasına alfabe notası ile bir ufak melodi egzersizi koymuş, fakat bu parça çok basit olup zamanın musiki tarzı hakkında açık bir fikir vermemektedir". (26) biçimindeki değerlendirmesinin ardından yazı ile saptanmış en eski Türk ezgisinin Maragalı Abdülkadir'in (1360?-1435) "Makasid-ü l'elhan" adlı yazmasında bulunduğunu belirtmektedir.

"(...) Safiyüddin'in bu küçük melodisini istisna edersek en eski Türk melodisine meşhur müellif Abdülkadir Meragi'nin "Makasid-ü l'elhan" isimli eserinde rastlıyoruz." (Şekil 3.5)

(Şekil 3.6.a.)'da gösterilen örnek, Rauf Yekta'nın sözünü ettiği örnek olup, Makasid-ü l'elhan'dan alınmıştır. (27) Hemen altında (Şekil 3.6.b.)'de yeralan nota yazısı ile, bu ezginin Rauf Yekta tarafından yapılmış çevirisini vermektedir. (28).

(Şekil 3.6.a.) Maragalı Abdülkadir'in ebced örneği

(Şekil 3.6.b.) Yukarıdaki eserin Rauf Yekta tarafından yapılmış sol anahtarlı çevirisi

(26) Rauf Yekta : Türk Musikisi, Say.49

(27) Makasid-ü l'elhan Nuruosmaniye Kütüphanesi No. 3656 Varak 84 b

(28) Rauf Yekta: Türk Musikisi Say. 49

Rauf Yekta Bey tarafından remel usulünün darpları gözönüne alınarak yapılmış ve arızaları ortadan kaldırılmak amacıyla nota bir ses yukarıdan yazılmıştır. (29)

Abdülkadir Merâgî'nin kitaplarında geçen notaların çeviri denemesi geçtiğimiz yüzyıllarda başlamıştır. Bu işe öncülük edenlerden biri olan KIESSEWETTER, aynı parçayı do anahtarı ile çevirmiştir. (30) (Şekil 3.6.c)

3/2 6/4 3/2 4/2 3/2
Kad le sa at ha jet el ha wa ke be di fe la
4/2-----5/4 3/2
tha bib le ha we la rak il la al ha bib et le si
4/2 3/2 4/2
che fa at bi bi fe an du hu rak jed di we ter ya ki

(Şekil 3.6.c.) Yukarıdaki Eserin Kieseewetter tarafından Do Anahtarına Çevirisi

Meragalı Abdülkadir adlı kitabında Murat Bardakçı ebced sistemini şu şekilde açıklıyor.

"Zülküll denilen oktav, tüm eski teori kitaplarında 17 eşit olmayan parçaya ayrılır; başka bir deyimle, bir sekizli 18 ses ihtiva eder. Bu sesleri ;şekil üzerinde gösterebilmek için teli temsil ettiği düşünülen bir çizgiden yararlanır. Buna Mutlak-ı Vitir denir. Mutlak-ı Vitir, sağdan sola veya soldan sağa işaretlenir. Pest tarafına () harfi konur. Burası Canib-u l'enf veya taraf-ı eskal adını alır. Tiz tarafa ise bir (LH) yerleştirilir ve cânibu'l-must, yada taraf-ı ehad denir. Mutlak-ı Vitir üzerine seslerin işaretlenmesine ebced'in harf notalarını sistematik şekilde yerleştirebiliriz. Mutlak-ı Vitir'i soldan sağa doğru yerleştirdiğimizde karşımıza Şekil 3.7. çıkıyor". (31)

(29) Rauf Yekta, "La Musique Turque" Say. 2977

(30) "Musik der Araber" Leipzig 1842

(31) Murat Bardakçı: Mergalı Abdülkadir Say. 56 İst. 1986

MUTLAK 1) VİTİR

1. OKTAV
Canib-u İenf

A	B	C	D	h	V	Z	H	T	Y	YA	YB	YC	YD	Yh	YV	YZ	YH
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

2. OKTAV
Canib-u İmust

Yegâh	Pest Nimhisar	Pest Hisar	Hüseyni Asiran	Acem Asiran	Irak	Gevest	Rast	Nim Zengüle	Dik Zengüle	Dugâh	Kürdi	Segâh	Buselik	Çargâh	Nim Hicaz	Dik Hicaz	Neva
YH	YT	K	KA	KB	KC	KD	KH	KV	K2	KH	KT	L	LA	LB	LC	LD	LH

Neva
Nimhisar
Dikhisar
Hüseyni
Acem
Fıç
Mahur
Gerdaniye
Sehaz
Diksehaz
Muhayer
Sunbule
İtzeğâh
Tizbuselik
Tiz Çargâh
Tiz Nimhicaz
Tizdikhicaz
Tizneva







(Sekil 3.7.) Mutlak-1 Vitr üzerine seslerin yerleştirilmesi

Elde bulunan ebced örneklerine bakıldığında, bunların alışılmışdan büyük değerlerle yazılmış oldukları görülür. Sekizlik, Onaltılık gibi değerler ve sükût işaretleri bunlarda bulunmamakta ve bir usûl içerisindeki ritm değişiklikleri ayrıntılarıyla gösterilmeden sesler, uzun süreli değerlerle ifade edilmektedir.

Meselâ Safiyüddin, bir "nevruz/remel-tarika"nın melodisini şu şekilde yazmıştır. (32)

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

Böyle nota ile karşılaştığında yapılacak ilksey, çeviri için birim zamanı saptamaktır. Bu notada her onaltılık nota "1" değeri verilirse, zamanlar şöyle bir şekil alır.

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

Harflerin nota karşılıkları yazıldığında (şekil 3.8.a.) çıkar.

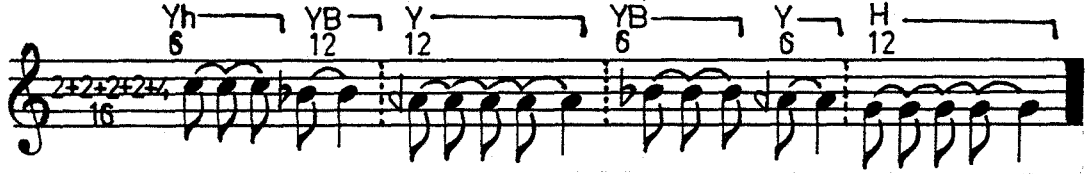


(Şekil 3.8.a.)'nın Nevruz-remel'in harflerin nota karşılıkları

Bu aşamadan sonra yapılacak iş, uzun değerleri usulün vuruşları dahilinde düzene koymaktır.

(32) "Kitaabü'l-Edvar li.." (Matbu Nüsha), say. 159

Safiyüddin'in örneğinde geçen 12 zamanlı remel usulü, o dönemde iki şekilde kullanılmıştır ve yukarıdaki ezgi, usulün darblarına göre tekrar değerlendirildiğinde, (Şekil 3.8.b)'de gösterilen hale gelirler.



(Şekil 3.8.b.) Nevruz remel'in usul darblarına 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 usüllerinin doğru vuruluşlarının sadece karineyle ortaya çıkartılabilmesi gibi zorluklar gelmektedir.

Metinde, usüllerin o devirdeki adlarıyla "ika devirlerinin" mükemmel bir ifadesini bulmak çok güçtür. Ya, vuruşlar nüshalara göre değişmekte, ya Abdülkadir'in "Mieteyn" (33) örneğinde olduğu gibi hiç verilmemekte, yada darb'ul-asl'ın belirtilmemesinden dolayı devirlerin gerçek şeklini bulmak güçleşmektedir.


Böyle zorluklar sebebiyle, çevirilerin her araştırmacı tarafından başka biçimlerde yapılacağı şüphesizdir. Zira sesler tam olarak belirlense bile, usüller konusunda değişik görüşler ortaya atılacaktır.

Örneğin Cami'ül-Elhan, da bulunan bir uzal/Muhammes tarika"nın kaba çevirisi (Şekil 3.9) da görüldüğü gibidir. (34).

YH Yh YC Y Yh YC Y H
4 4 4 4 4 4 4 4



(Şekil 3.9.a.) Uzzal/Muhammes-tarika'nın Kaba Çevirisi

O dönem Muhammesi'nin vuruşları notaya aktarıldığında, günümüz düyeği gibi  halini almaktadır. Bu kalıpta notaya uygulandığında (Şekil 3.9.b.) oluşur.

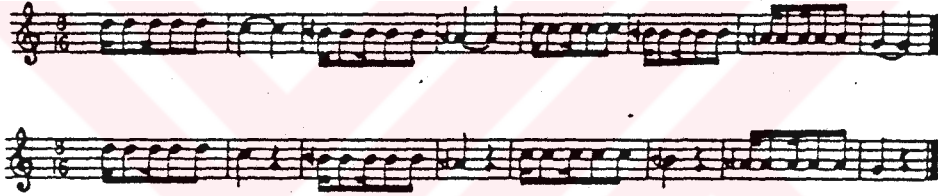
(33) Mieteyn, İki yüz zamanlı Meragalı Abdülkadir'in kendi buluşu olan usul
(34) Nuruosmaniye Kütüphanesi cami-ül'elhan varak 58a



(Şekil 3.9.b.) Uzzal / Muhammes'in günümüz dünyesine uygulanması

Ebcad sisteminde ses ve değerler dışında hiçbir şey gösterilmediğinden bir melodik ritim kalıbına benzeyen bu örneğin gerçek şeklini anlamak imkansız olmaktadır. Kaldığı, Abdülkadir'in kendi yazdığı bir notaya böylesine bir ezgiyi kastedmediği kesindir.

Ezgi'nin, kendimize göre çeşitli varyasyonlarını (Şekil 3.9.c.) de gösterildiği şekilde yazabiliriz.



(Şekil 3.9.c.) Uzzal/Muhammes'in Değişik Varyasyonları

Bunların hangisinin doğru olduğu, sanırım hiçbir zaman anlaşılmayacak ve sonsuza kadar uzanan bir soru zinciri oluşturacaktır. (35)

Meragalı Abdülkadir'in içinde ebcad ile yazılmış bestelerin bulunduğu asıl kitabın Kenzü'l-Elhan olduğundan sözedilir. (36)

"Abdülkadir'in bu üç eserinden, kendisinin evvela " Kenzü'l-Elhan" ismiyle çok teferruatlı bir kitap yazdığı ve bu eserin sonuna bütün bestelerinin notalı musikisine ilave ettiği öğrenilmektedir. Bu eseri tekrar bulmak için çok araştırmalar yaptık. Bunlar neticesiz kaldığı için kaybolduğuna hükmetmek mümkündür. Bu ise eserin notalı musiki ihtiva etmesi bakımından çok şayanı teessüftür." (37)

(35) Murat Bardakçı'nın şahsî fikri.

(36) Bardakçı Meragalı Abdülkadir'de Kenz-ü l'elhan'ı tanıtırken Tahran Melik Kütüphanesinde 6317/2 numarada aynı adı taşıyan bir yapıtın kayıtlı olduğunu öğrendiğini, fakat kütüphanedeki görevinin ters tutumu yüzünden yazmayı 3 dakika görme olanağını elde edebildiğini bu yüzden de yazmanın gerçekten Meragalı Abdülkadir'in Kenzü'l-Elhan'ı mı, yoksa başka bir yazarın aynı adı taşıyan bir yapıtını, olduğu konusunda kesin bir bilgi edinmediğini yazıyor. s. 148

(37) Rauf Yekta Türk musikisi s. 50

Yılmaz Öztuna'da Kenzû'l-Elhan'ı şöyle tanıtmaktadır.

"Başında bir nazariyat kısmı olan nota dergisi, Abdülkadir'in bestelediği birçok Kâr, Nakış ve başka eserlerle diğer bestekarların seçme eserlerinin ebced ile yazılmış notaları ihtiva eden bu kitabın bugüne kadar hiçbir, nüshasına tesadüf edilmedi. Rauf Yekta Beyin "Abdülkadir'in en mühim eserinin Kenzû'l-Elhan olduğuna şüphe yoktur." (s. 110) ifadesine katılıyorum. Başındaki nazari bilgilerinin diğer eserlerinin özeti olduğunu sanıyorum. Belki ebced notası hakkında açıklamalar vardır. Ancak nota kısmı, elimizde bulunsa idi, bizim için bir hazine oluşturacaktı. XIV. asra ve daha önceki asırlara ait yüzlerce bestenin notası ile, Eski Türk Musikisi hakkındaki bilgilerimiz, defalarca artacaktı. Kâtip Çelebi, 1650 lerde bu eseri zikrediyor, bizzat görmüş olması ihtimali vardır. Abdülkadir, Mekaasid'in sondan önceki faslının sonunda, Kenzû'l-Elhan adlı telifinde, 100 müfredat (çeşitli besteler) ile 30 nevbet-i mürettebe'nin (fasıl) notasını yazdığını söylüyor." (38)

Serap İlhan gerek Yekta'nın, gerekse Öztuna'nın sözünü ettiği-ebced yazısının yer aldığı yazmalardan Şirazi'nin " Dürretü't-Tâc'ı" (39) dışında Safiyüddin'in (Arapça) ve Abdülkadir'in (Farsça) yazılarını, İstanbul'daki kütüphane çalışmaları sırasında görme olanağı bulduğunda (40) bu yazmalarda ebcedle yazılmış birkaç küçük çaplı ezgi dışında (belki de bu ezgiler bir kuramsal bilgiyi örneklemek amacıyla kullanılmış olabilirler). Ebced yazısını müziği kağıt üzerinde saptama amacından öte, söz gelimi perde dizisini açıklarken ya da bir çalgı üzerinde perde bağlarını gösterirken perde adları için birtür kısaltı sembolü amacıyla yararlanıldığı kanısına varmış. (41)

XV. yy. kuramcılarında Lâdikli Mehmet Çelebi (1450 y. -1509/10) de perdeleri adlandırmak için ebced harflerinden yararlanmış. (Zeyn'ül-Elhan ve Fethiye'sinde). (42) Ancak Lâdikli'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. kuramcılarında

(38) Yılmaz Öztuna: Abdülkadir Meragi, s. 59-60

(39) Rauf Yekta, Türk Musikisinde Şirazin sözkonusu yazmasının Safiyüddin'in "şerh" ve "münakaşa" edildiği bir yazma olduğunu bildiriyor. s. 48

(40) Bu yazmalar şunlardır : Safiyüddin'in:

1. Şerifeye'si (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, III. Ahmet kitaphı, no. 3460)

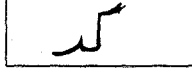
2. Kitab-ül'edvar'ı (Nuruosmaniye Kütüphanesi, no. 3653) Abdülkadir'in 1. Şerh-ül'edvar (Safiyüddin'in Katab-ül'edvar'ının "şerh"i olsa gerek, Topkapı sarayı Kütüphanesi, III. Ahmet Kitaplığı no. 3470 ve Nuruosmaniye Kütüphanesi no. 3644),

3. Makasid-ül'elhan (Nuruosmaniye Kütüphanesi no. 3656).

(41) Bu yazmalar ya Arapça yada Farsça olduklarından değerlendirilmeleri yalnızca ebced harflerinin kullanıldığı yerler üzerindeki varsayımlarına dayanmaktadır.

(42) Dalkıran Zeyn'ül-Elhan ve Fethiyesi s. 8

Yeni kapı Mevlevihanesi şeyhi Nâsır Abdülbaki Dede'nin (1765-1821) bu diziden yararlandığı görülür. III. Selim'e yazdığı ve ona sunduğu "Tahririyye" (nota yazım bilgisi, 1794/95) başlığını taşıyan yazmasında ebced yazısını tanıtmış ve bu dizile; suzidilâra makamında III. Selim'in (Âyin-i Şerifi, perşevi/düyek ve saz se-maisi), biri de Seyyid Ahmet Ağa'nın (peşrevi/devri kebir) olmak üzere toplam 4 beste saptamıştır.

Nâsır Abdülbâki Dede (43) de öteki kuramcılar (XIII. - XV. yy. kuramcıları) gibi perdeleri göstermek için ebced harflerinden yararlanmıştır. Söz gelimi gerek Maragalı gerek Lâdikli, gerekse Abdülbaki Dede'nin perde sisteminde bir sekizli 18 perdeden oluşur. Her üçünde de bazı perde adlarının farklı olması dışında, aynı perdeler için aynı ebced harfleri kullanılmıştır. Ancak Nasır Abdülbaki Dede'nin sistemi ikinci sekizlide 17 perde içerdiğinden (gerdantiye ile muhayyer arasında bir ara perde eksik) 26. perdeden sonra aynı ebced harfleri, farklı perdeleri gösterir. Sözgelimi Abdülbaki Dede'de  (kef-ze) muhayyer perdesini gösterirken, Maragalı'da dik şehnazı gösterir. Bunun dışında herhangi bir fark yoktur. (44).

Ancak Abdülbaki Dede, bu yazıyı yetkinleştirmiş (sus simgesinin kullanılması, düzümsel öbeklerin bir çizgiyle belirtilmesi gibi) ve doğrudan edime yönelik kullanılmıştır (45).

Aşağıda yeralan bölümde ebced yazısının özellikleri Nâsır Abdülbaki Dede'nin Tahririyye'sinden (46) yararlanılarak anlatılmıştır.

Perdeleri göstermek için noktasız (47) ebced harfleri kullanılır. Aynı zamanda sayısal değerleri olan bu harfler, bu özellikleriyle perdelerin dizi sırasını da belirler. Sözgelimi ebced dizgesinde sayısal değeri 1 olan elif (|) harfi, dizi 1. perdeyi, sayısal değeri 11 olan ye-elif (L) harfleri (ye 10'dur), bu durumda ye-elif $10+1=11$ olur, dizi 11. perdeyi vb. gösterir (Şekil 3.10) (48) Nasır Abdülbaki Dede'nin nota yazım perde işaretleri (Şekil 3.11.) de gösterilmiştir.

(43) Nâyî Osman Dede'nin torunu, Türk Müziği Bilgini, Mevlevî şeyhi, neyzenbaşı ve müzik kuramcısı olan Nasır Dede (1765*-1821) III. Selim emriyle iki kuram kitabı yazar. Tetkik-ü tahkik = inceleme ve irdeleme Tahririyye = Müzik yazım bilgisi

(44) Karşılaştırma için bkz. Dalkıran, Zeyn'ül-Elhan ve Fethiyyesi s. 8, 9, 10, 11, 12 Murat Bardakçı: Meragalı Abdülkadir, s. 56

(45) Serap İlhan Yüksek Lisans Tezi s. 62. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak. İzmir, 1989.

(46) Süleymaniye Kütüphanesi, Esat Efendi Kitaplığı no. 3898

(47) Bu harflerin altında yazılı olan ve süre değerini veren sayılarla karışmaması için.

(39) Serap İlhan Herkert Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi s. 63 İzmir, 1989

بی بر معصوم حشر از تو بر مشران
 ه بران و کراشتر راسته سلویه
 ط از کوه بیسه در لاله با کر دیه
 س کاه کو بر سلک در پار لاله به بسیار
 نو با ذره من نوازیه یاتیه ط معصوم
 ک ک فیه کا بیک او به کر نامور
 که ک دلالتیه که مشناره کو نمور
 سنبله به که تیز سکا که تیز به سیک
 ل تیز با دانه لا تیز سبک تیز لانه
 ل تیز نوازیه ل تیز یاتیه تیز معصوم
 او تیز سینه ل وضع ماریدر
 رجتمه الامز هر من تیا کیک نمونه
 نماز و سبا و به لاله و بر سگ و سگه
 پر هر لیک پس لری معصوم اولرب
 ملاحظه کن ای کون به اش از لریه ایکی

اسلوب اورزده او که یکا به اسپیلویه

اللی

(Şekil 3.10.) Ebced Yazısına Örnek

(Şekil 3.11.) Nâsır Abdülbâkı Dede Nota Yazım Perde İşaretleri

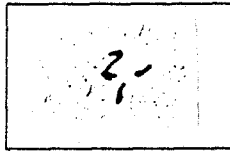
	elif	Yegâh		ye-cim	Segâh		kef-he	Gerdaniyye
	be	Pes bayatî		ye-dal	Buseîlik		kef-vav	Şehnâz
	cim	Pes hisar		ye-he	Çargâh		kef-ze	Muhayyer
	dal	Aşîyan		ye-vav	Saba		kef-ha	Sünbüle
	he	Acemaşîran		ye-ze	Hıcaz		kef-tı	Tız segâh
	vav	Irak		ye-ha	Neva		lam	Tız buseîlik
	ze	Geveşt		ye-tı	Bayatî		lam-elif	Tız çargâh
	ha	Rast		kef	Hisar		lam-be	Tız saba
	tı	Şurî		kef-elif	Hüseynî		lam-cim	Tız hıcaz
	ye	Zırgüle		kef-be	Acem		lam-dal	Tız neva
	ye-elif	Dügâh		kef-cim	Evc		lam-he	Tız bayatî
	ye-be	Kürdî		kef-dal	Mahur		lam-vav	Tız hisar
							lam-ze	Tız hüseynî

Süre değerlerini göstermek için Arap sayılarından yararlanır. Bu sayılar, perde harflerinin altında ikinci bir satır olarak yer alır. Ve perde harfinin yada harf öbeklerinin altında, yazılış yerlerine göre de bestenin düzümünü belirler. (Aşağıdaki açıklamalar için birim değer olarak $| = \downarrow$ düşünülür.):

Tek bir harfin altında bir sayısı yazılırsa o perdenin dörtlük alacağını:



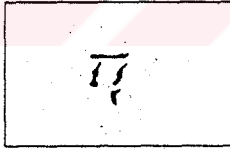
İki perde harfinin ortasında bir sayısı yazılırsa, bunun iki perdeye eşit olarak bölüneceğini:



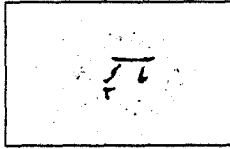
Dört harften oluşan bir ses öbeğinde iki sayısı ilk harfin altında yazılırsa, bunun dört perdeye eşit olarak bölüneceğini:



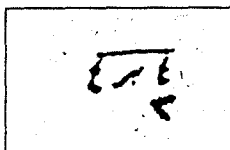
İki harften birincisinin altında iki sayısı yazılırsa, birinci perdenin dörtlük, ikinci perdenin sekizlik değerlerinde olacağını:



İki harften ikincisinin altında iki sayısı yazılırsa, bu kez birincisinin sekizlik, ikincisinin noktalı dörtlük olacağını:

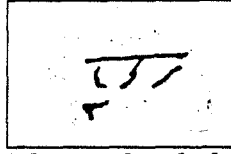


Üç harften oluşan bir öbekte, birinci harfin altında iki sayısı yazılırsa, birinci perdenin dörtlük, ikinci ve üçüncü perdenin de sekizlik olacağını:



İki sayısı üç harften sonuncusunun altında bulunuyorsa, bu kez birinci ve

ikinci perdelerin sekizlik, üçüncü perdenin dörtlük olacağını:



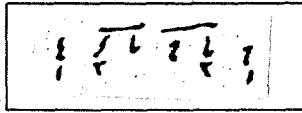
İki sayısı üç harften ortadakinin altında bulunuyorsa, birinci ve üçüncü perdelerin sekizlik, ortadaki perdenin ise dörtlük değerinde olacağını gösterir.



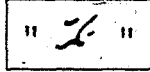
Sus işareti "." ile gösterilir.



Düzümsel öbeklerin ayırdedilebilmesi için harflerin üzerine çizgi çekilir.

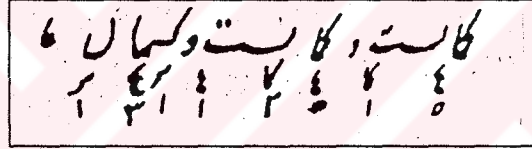


Yineleme



" (tekerrür) kelimesi ile belirtilir. Sözel bestelerde,

sözler perde harflerinin üzerine, enüst satıra yazılır. (İkinci satırda ezgi, üçüncü satırda da süre değerleri bulunur):



(Şekil 3.12. a) da yeralan ebcedle yazılmış beste örneği, Nâsır Abdülbaki Dede'nin kendi yazmış olduğu (tahririyye'de) 4 besteden biri olan Seyyit Mehmet Ağa'nın devr-i kebîr usulündeki, Suzidilâra peşrevidir. Bugünkü nota yazısına çevirisi yapılırken, birim değer ikilik olarak alınır. $| = \circ$ ve bestenin yalnızca birinci hanesi (serhane) çevrilmiştir. (Şekil 3.12.b) Aynı bestenin - süre değerlerinin gösterilmesindeki bazı ufak değişikliklerle- çevirisi İstanbul Konservatuvarları yayınlarında bulunmaktadır. (49)

Ancak bu yayında , bestenin bestekârı III. Selim olarak yazılmıştır. Oysa özgün yazı okunduğunda peşrevin Seyyid Ahmet Ağa'ya ait olduğu görülecektir. (Ayrıca III. Selim 'in aynı makamdaki peşrevi, düyek usulündedir. Bu peşrevin çevirisi : Heper Mevlevî Ayinleri, Say. 175).

Not: Ebced örnekleri ek'ler kısmında bulabilirsiniz.

(49) Türk Musikisi Klasikleri, Mevlevî Ayinleri V. C. 10
İstanbul Konservatuvarı İst. 1935

Handwritten musical notation in three columns, numbered 1, 2, and 3 at the bottom. The notation consists of rhythmic symbols and letters (ka, ra, da, za) arranged in a structured format.

(Şekil 3. 12. a.) Tahririyyeden alıntı.

Serhane Suzidilâra Peşrevî Devr-î Kebîr Seyyid Ahmet Ağa

Musical score for "Serhane" by Seyyid Ahmet Ağa. It features five staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes notes, rests, and rhythmic markings. Below the staves, there are rhythmic symbols and letters (ka, ra, da, za) corresponding to the notes above.

Şekil 3.12.b). Yukarıdaki alıntının anahtarın sol anahtar çevirisi

BÖLÜM 4.

DİĞER NOTA YAZIM SİSTEMLERİNE GİRİŞ

Bugünkü müzik yazımıza gelinceye kadar, nota yazım sistemleri konusunda çalışma yapmış zatlar ve onların sistemlerini tanıyalım.

4.1. ALİ UFKİ (50)

1610-1673 (1677) (51) yılları arasında yaşamış IV. Murat, Sultan İbrahim ve IV. Mehmet dönemlerini görmüş Polonya asıllı Albert Bobowski. Doğum yeri Galiciya'nın bugün Sovyetler Birliği sınırları dahilinde kalan Lwow kentidir. Enderûn-ı Humayundan yetişme ve kendi değişimiyle "Ali Bey Essatûri an Sazendeğan-Sultan Mehmet" olan (52) 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 yanısıra "Saray-ı Enderûnda IV. Murat devri hocalarından musiki dersi gördüğü söylendiğine göre daha önce geldiği mümkündür" de denmektedir. (53)

Santur çaldığı için "Santuri Ali Bey " olarak anılır. Yeteneklerinden ötürü Enderûn meşkhanesine erbaşı tayin edilir. Bu terfi kendisi "Saray-ı Enderun" e-sirinde şöyle anlatılır.

(50) Ufkî mi Ufkî mi? Muammer Uludemir Küğ yayınları 1.9.1980 s. 153-154

Elif üzerinde ötre, fe üzerinde yine ötre (♯) bulunmaktadır, ve Ufukî okunması doğrudur.

Ali Ufukî 'nin Paris'in Ulusal Betikliğinde 292. Türk yazması olarak saklanan Taslak Dergiden kanıtlar bulabiliriz. Yazmanın 66. yaprak ön yüzünde ,

"Padîşahım kullarına eyle daim hümmeti" sözbashı türküsü bulunmakta: (..) Lanchyp sen mieser kyl murade O1 mubarek hakıpainie tuzumi sermeqhe Ufukî pek muntazyrdur arzu halyn wırmqhe ezgilerde Ufukî adı, hece sayısına müzik yapısına tam uygundur. Bu nedenle Albert Bobowski'nin kullandığı takma ad Ufukî'dir.

(51) Cem Behar'ın Mezmurlarından alıntı. s. 42 Ali Ufkî'nin olası ölüm tarihi 20.9.1673 ile 10.5.1677 olduğunu söyleyebiliyoruz.

(52) Uyan Ey Gözlerim Uyan, Ayagıl Türk Müziği Orkestra ve Korosu, Klasik Sazlar Erkekler Grubu "12 Sufi Hymns" (KASET)

(53) Ali Ufkî Hayatı, Eserleri ve Mecmua-i Saz ü söz Şükrü Elçin Kültür Bakanlığı Türk Musikisi Eserleri 1. Millî Eğitim Basım Evi İst. 1976 s.4

"Musiki hep ezbere öğrenilir, yazılabilmesi ise neredeyse bir mucize gibi görülür. Bense ders görürken öğrendiklerimi unutmamak için kap par hemen notaya aldırđım. Bu yeteneğimi gören birçok Türk üstadı beni takdir ederdi. Bunun üzerine Erbaşı, içoğlanları korosunun başı tayin edildim." (54)

Ali Ufki Osmanlı sarayına 1632 ile 1643 yılları arasında girmiş sarayda içoğlanı müzisyen ve müzik hocası olarak 19 yıl hizmet vermiştir. Daha sonra saraya Divan-ı Hümayun tercümanı olarak hangi tarihte girdiği bilinmiyor.

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

Claes Ralamb'ın Ali Ufki hakkında 1657/58 yılları itibariyle verdiği bilgilerin bizi aydınlatacağı gerçektir.

"Fransızca, İtalyanca, Almanca, Latince, Grekçe, Kürkçe 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 dönebilme yi ümid ediyordu." (55)

En eskilerinden günümüze birçok kaynakta Ali Ufki'nin çok sayıda doğu ve batı dili bildiği vurgulanır. Örneğin Pierre BAYLE 18 dil bildiğini yazar. (56) Wheeler ve Spon ise , 17 dil bildiğini yazarlar. Lehçe, Fransızca, İngilizce, Almanca, Latince, Eski Grekçe, Modern Grekçe, Türkçe, Arapça, Farsça, İtalyanca. Ayrıca Kitab-ı Mukaddesi Türkçe'ye çevirmek için, eğer orjinal mente başvurulduysa, İbranice ile Aramca'ya da vakıf olduğunu düşünebiliriz. Ama Ali Ufki'nin "bildiğine" emin olabileceğimiz lisanların toplamı 13'dür. 17 değil. Ali Ufki'yi yakından tanımış olan İsveç sefiri Claes Ralamb, seyahatnamesinde şöyle yazar:

(54) Cem Behar'ın Mezmurlarından alıntı. S. 11

Quanto di piu Curioso ve Vago a potuto raccorre Cornelio Mangl... Parma, Galeazzo Rozati, 1679, s. 551

(55) Claes Ralamb, "A Relation of a Voyage to Constantinople", s. 703

(56) Pierre Bayle, Dictionnaire Historique et Critique, Cilt II s. 1389. Ancak Bayle'in kaynağı (Guillet de Saint-Georges) pek güvenilir değildir. "Cem Behar'ın şahsı fikri."

"Fransızca, İtalyanca, Almanca, Latince, Yunanca, Türkçe ve Arapça dillerini iyi bilen Albertur Bobovius adlı mühtedi, bilgili bir adamdı....." (57)

Sir Paul Rycaut ondan "akıllı/anlayışlı (understanding) bir Polonyalı (58) diye söz eder. Pierre Bayle de onu tanımış seyyahlardan naklen şöyle yazar:

"Meşhur Polonyalı mühtedi Ali Bey, ihtida edişini bir yana bırakırsak, ahlaki açıdan dünyanın en dürüst ve namuslu insanlarından biridir."

(59)

4.1.1. Ali Ufki'nin Eserleri

Ali Ufki'nin eserlerinin 3 ana konuda yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Dil, din, musiki. Dil ile ilgili eserleri daha çok pedagojik niteliktedir. Din ile ilgili eserleri iki yönlüdür.

1. İslam dinini Avrupa'lılara tanıtmak,
2. Hıristiyan metinlerini Türkçeye aktarmak.

Bu çalışmaların en önemlisi Kitab-ı Mukaddes'in Türkçe çevirisidir. Birçok eser yazmasının yanısıra musiki ile ilgili üç elyazması eseri vardır:

1. Mecmua-ı Saz-ü Söz
2. Mecmua-ı Saz-ü Söz'ün müsveddeleri
3. Mezmurlar yazmalarıdır. (60)

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 yayımlar.

(61) Seyahatnamesinin İstanbul'a ilişkin bölümünde şu satırlar vardır:

(57) Cleans Ralamb, "ARelation of a Journey to Constantinople", A Collection of Voyages and Travels.. içinde London, 1732, v, s. 703

(58) Sir Paul Rycaut, The History of teh Ottoman Empire, London, 1668, s. XIV.

(59) Pierre Bayle, Dictionnaire Historique et Critique Paris, 1697, 3. baskı Paris, 1720, Cilt. II. S. 1309.

(60) Cem Behar'ın Mezmurlardan alıntı, s. 19 Mezmurlar uzun bir süre Antoine Galland'ın elinde bulunmuş.

(61) Jacob Spon, Voyage d'Italie de Dalhmatie, de Grèce et du Levant, fait aux années 1675-1676, Lyon, Cellier et fils, 1678. Hemen entesi yol Amsterdam'da ikinci baskısı yapılmış, 1724'e dek en az üç baskı görmüştür.

"İngiliz sefâret 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 usulümüzle notaya almış. Bu mühtedinin Türkçe adı Hally Beg imiş. Hıristiyanlık adı da Albertur Bobovius. Gençken Polonya'dan esir olarak getirilmiş, Saraydan çıktıktan sonra da önemli bir Dragoman olmuş. " (62)

Mecmua-ı Saz-ü söz 1675 yılının Ekim ayında John Covel'in (63) elindeydi. Covel İstanbul'dayken birçok kitap ve elyazması 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 Ufki'nin iki elyazması daha var. Bunlardan biri Kitab-ı Makkaddes'in Türkçe çevirisinin bir nüshası (64), diğer de Saray-ı Enderûn'un el yazması bir nüshadır. (65)

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'de ölümüyle, Mecmua-ı Saz-ü Söz, Ms. Sloane 3114 katalog numarasıyla bu kuruma intikal etmiştir.

Ali Ufki Osmanlı sarayında geçirdiği 19 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 3 yy. boyunca haberimiz bile olmamıştır.

(62) A. g. e. s. 154. Aşağı Yukarı aynı cümleleri, George Wheeler, Voyage de Dalmatie de Grèce et du Levant (traduit de l'Anglois): Amsyterdam, Jean Wolters, 1689, s. 167-168. Wheeler, bu seyahatnamenin ön sözünde, Spon ile olan anlaşmazlığından bahisle, Spon'un bazı olayları gerçeğe uygun bir biçimde kaleme almamış olduğunu, ortak seyahatlerinin hikâyesinin bu yüzden kendi de kaleme almayı tercih ettiğini yazar. Ancak iki seyahatnamenin de bizi ilgilendiren - Ali Ufki'ye ilişkin bölümleri aynıdır. Bu iki görgü tanığının bu konudaki ifadeleri birbirini tipatıp tutar.

(63) Cem Behar, Mezmurlar s.20. Şark Ticaret Şirketi (Levant Company) ve daha sona İstanbul'daki İngiliz sefâretinin papazı olan John Covel, 1638'de doğup 1722'de ölmüş.

(64) Ali Ufki, Kitab-ı Mukaddes Tercümesi (temize çekilmiş nüsha), Leiden Üniversitesi Kütüphanesi (Warner 390). Diğer bir nüsha: British Library (Harley 576)

(65) Ali Ufki. Serai Enderun, cive, Penetrale dell'Seraglio detto nuova dei G.Sri e Re Ottomani, la descrittione del loro vivere e costumi, edaltri esserciti, da me Alberto Bobovio, Sequolitano Polacco. Fatta al qual tempo di Sultan Strangolato, enel tempo del presente G.S. Sultan Memetto, Figliolo del Predetto Sultan İbrahim, haqui con ufficio di Paggi di Musica paracchi anni habitato British Museum (Harley 3409).

Türk Müziğinin o devrine ilişkin en önemli belgelerden biri olan bu defterlerden "Hâzâ Mecmua-ı Saz-ü Söz " başlıklı esas nüsha Londra'da British Museum Kütüphanesinde (66), bu defterin müsveddesi niteliğinde olan ilk defter ise Paris Millî Kütüphanesinde (67) bulunmaktadır. Anılan kütüphanelerde yıllarca unutulup kalmış olan bu defterlerden haberdar oluşumuz da ancak 1648'de bir rastlantı sonucu, British Museum'daki defteri gören tarihçi Çağatay Ulaşay'ın yazdığı tanıtıcı makaleden sonra gerçekleşmiştir.

Mecmua-ı Saz-ü Söz'ün mikrofilmler üzerinde ilk çalışma H. Sadettin Arel tarafından yapılmış ve bunu Haydar Sanal, Gültekin Oransay, Cafer Ergin, Yılmaz Öztuna, Cahit Öztelli, Etem R. Üngör, Şükrü Elçin, H. İbrahim Şener ve Muammer Uludemir başta olmak üzere çok sayıda araştırmacının (Mecmua-ı Saz-ü Söz ya da Ali Ufki'yi değişik açılardan ele alan) yeni çalışmaları izlemiştir.

Tek tek kişiler tarafından sürdürülen bu çalışmaların yanısıra 1976 yılında Kültür Bakanlığı'nca gerçekleştirilen 3 bin adet Mecmua-ı Saz-ü Söz tıpkı basım ve aynı yıllardan başlayarak önce Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik 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 Ufki'ye Mecmua-ı Saz-ü Söz ile ilgili çeşitli konularda çok önemli bilgilere ulaşılmış, ancak bunlar arasında konumuzla, Ali Ufki yazısının teknik özellikleriyle doğrudan ilgili olanlar, özellikle H. Sadettin Arel, Gültekin Oransay ve Muammer Uludemir'in çalışma ve açıklamaları olmuştur. (68)

4.1.2. Ali Ufki'nin Nota Sistemi:

Ali Ufki'nin bu yazması üzerine yapılan ilk çalışmalarla ilgili olarak Mecmua-ı Saz-ü Söz de XXI. sayfada şunlar yazılıdır:

(66) British Museum, Catalogne of Oriental Depart, Türk yazmaları Sloane-3114 "Turkish Songs"

(67) E. Bloched, Bibliodheque Nationale, Türk yazmaları no. 292.

(68) Ahmet Say Müzik Ansiklopedisi cild. II s. 907

"Eser üzerinde ilk çalışmayı yapan Saadettin Arel, Ali Ufki'nin sağdan sola doğru giden ve "Fa" anahtarı ile yazılan bir Batı notası kullanıldığını kaydetti ve eserin başındaki Osman Paşa Peşrevi ile Kantemiroğlu'nun Edvâr'ındaki "Peşrev'i karşılaştırdı. H. Saadettin Arel'den sonra Haydar Sanal 1964'de Mehterle ilgili 4 eserini yayımladı. Gültekin Oransay (1964), Cafer Ergin (1968), Yılmaz Öztuna (1969), Reşat Ekrem Koçu, Cahit Öztelli ve Şükrü Elçin Ali Ufki'nin hayatı, eserleri ve hususiyle mecmua'sı üzerinde türlü konularda yazılar yazdılar. Gültekin Oransay 1972 yılında "Ali Ufki ve Dinî Türk Musikisi" adını verdiği henüz basılmamış bir Doçentlik çalışması yaptı." (69)

MSS'ün (70) nota yazısı dışında söz ve metin bölümlerinin çevirisi 1968-1984 yılları arasında "Ali Ufki Mecmuası'nda" yayınlanmıştır. (223.-324. sayılarında Cafer Ergin'in çevirisiyle, 373. - 407. sayılarında da H. İbrahim Şener'in çevirisiyle).

Yukarıda sözü edilen MSS ile ilgili çalışmalar dışında MSS'nin tüm nota ve söz çevirilerini basılmak üzere 1981 yılında tamamlanmış olan Muammer Uludemir'in bu konuda çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanmış yada bildiri olarak sunulmuş çeşitli çalışmaları da bulunmaktadır.

Gerek geleneksel Türk Sanat Musikisi, gerekse Türk Halk Musikisinden özel ve çalgısal bestelerin yer aldığı bu yazmadaki çalgısal dağarın bir bölümü Haydar Sanal'a (71) göre aynı zamanda Kantemiroğlu Edvar'ında da bulunmaktadır.

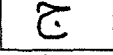
Ufki'nin nota yazısına benzer bir yazı düzenlenmiş olması, bize onun İstanbul'a gelmeden önce Batı Musikisi öğrenimi gördüğünü göstermektedir. Ufki aynı zamanda Ortaçağ Musiki kuramını bilen bir insandı. Nitekim bunun izleri kullandığı yazıya da yansımıştır.

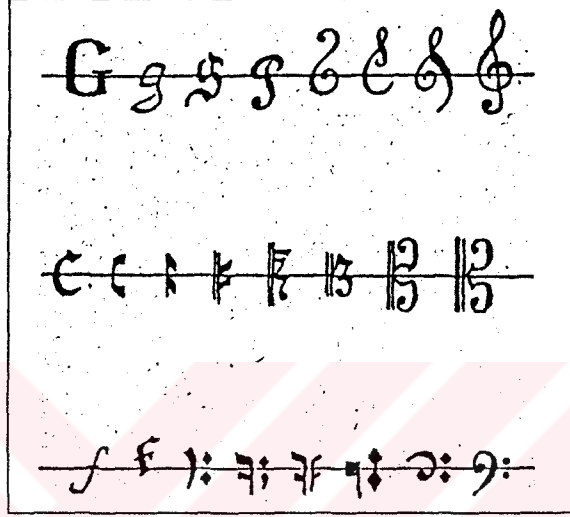
Ufki'nin yaşadığı dönem aynı zamanda Avrupa'da nota yazısına geçiş dönemidir. Bu dönemde kullanılan nota biçimlerinin, Ufki yazısında da aynen kullanıldığı görülmektedir. Bu yazının o dönemin Avrupa nota yazısından en belirgin ayrılığı notaların beş çizgili porte üzerinde Osmanlıcaya uygun olarak, sağdan sola doğru yazılmış olması ve anahtar olarak Osmanlıca harflerin kul-

(69) Şükrü Elçin, Mecmua-ı Saz-ü Söz, s.XXI

(70) Mecmua-ı Saz-ü Söz'ün kısaltılmışı.

(71) Haydar Sanal Bestekar Mehterler-Mehter havaları Milli Eğitim Basımevi İst. 1964

lanılmasıdır. Portrede 1. Çizgi üzerine yazılan  (cim) harfinin, anahtar olduğu ve fa anahtarını gösterdiği yolundaki ilk saptama, Arel'ce yapılmıştır. Ancak daha sonra Gültekin Oransay, bugün kullandığımız anahtarların f, c, ve g harflerinin ortaçağ'a 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 saptamıştır. (72) (Şekil 4.1)

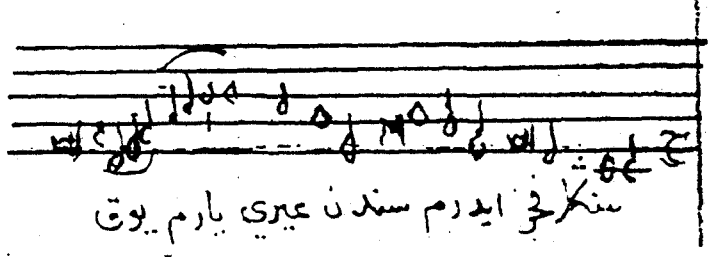


(Şekil 4.1.) Anahtarların Gelişimi

Bu konudaki en son saptama 1985 yılında İstanbul'da düzenlenen "İkinci Türk Musikisi Sempozyum'daki" "Mecmua-ı Saz-ü Söz'de anahtar ve arızalar" başlıklı bildirisi ile Muammer Uludemir'e aittir. Uludemir MSS'de Ufki'nin 1. Çizgi "do anahtarı" dışında 2. ve 3. çizgi üzerine yazılan toplam 3 ayrı "do anahtarı" kullandığı örnekleriyle saptanmış, ayrıca ikinci bir anahtarın varlığından söz etmiştir. Osmanlıca ze (ج) harfiyle birinci çizgi üzerinde gösterilen bu anahtar, "sol anahtarı" dır.

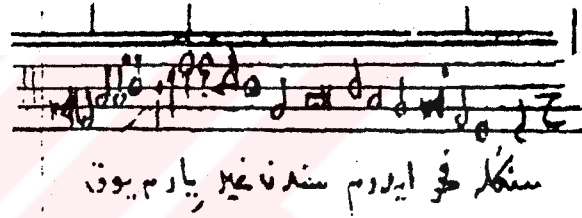
(72) Serap İlhan Herkert Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi s. 24 İzmir, 1989

"Seninle Fahr iderim, senden gayri yarim yok" murabbai, mecmuada üç ayrı yerde yazılıdır. (Şekil 4.2.a, b ve c.) MSS'nin s. 224 de cim () yani "do anahtarı" 1. çizgiye,



(Şekil 4.2.a)

MSS'nin sayfa 221'de cim () harfi 2. çizgiye,

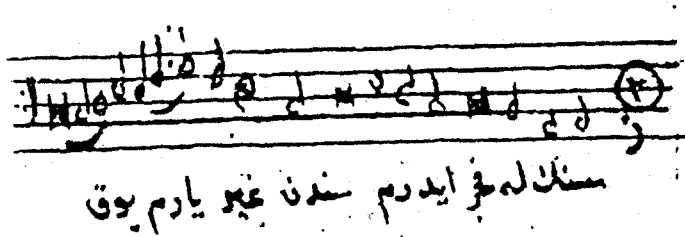


مرتب
دوبله

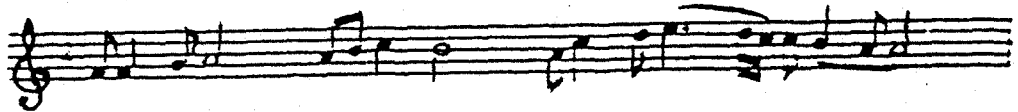


(Şekil 4.2.b.)

MSS'nin 241. sayfasında ze () harfi sol anahtarı 1. çizgiye konmuştur. (72)



راست



(Şekil 4.2.c.)

(73) Muammer Uludemir, Çalgısal Semailerin Çevirisi, İzmir Mart 1991

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. (74) (Şekil 4.3.)'de yer alan çizelgeye baktığımızda sağ başta, dikey sırada yer alan harflerin ebced sistemindeki (ebced yazım sistemi) harf sırasını verdiğini görürüz.

در مفصل				dor re mi fas so la	
ا	ب	ج	د	A	la mi re
هـ	و	ز	ح	B	fa re mi
ط	ي	ك	ل	C	so fa do
م	ن	هـ	و	D	la so re
ي	ك	ل	ح	H	la mi
ط	ي	ك	ل	V	fa do
م	ن	هـ	و	Z	so re do

(şekil 4.3.) Harflerin Ebced Sistemindeki Harf Sırası

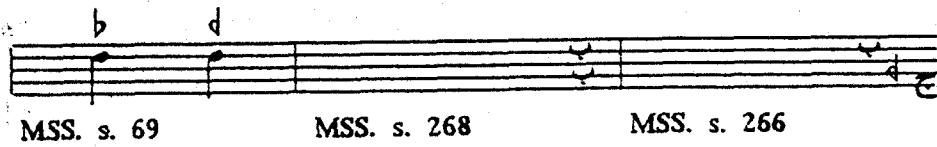
Ancak burada, ebced harflerinin kullanımı Türk perde sistemindeki yedi perdeye karşılık olarak değilde, ortaçağdan buyana görülen ve perde adlandırılmada Latin abece'sininin A, B, C, D, vb. gibi harflerini, ardışık perdeler için kullanılan sistemin (Harf Yazıları) perdelerine karşılık olarak kullanılmıştır. O zaman da, do'yu sol perdesi karşılar:

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

(74) Gültekin Oranay Musiki Tarihi Ankara, 1976 s.9

Söz konusu çizelgede ب (be) harfinin karşısında yer alan perde hecelerinden birinin پ (pe) olduğunu görmekteyiz. Uludemir'in belirttiği gibi Ufki ب harfini "ب si" perdesi için ب harfini ise "ب si" perdesi için kullanmıştır. (75) (Uludemir bu saptamayı söz konusu harflerin MSS içindeki bestelerdeki kullanımına göre yapmıştır) "Harf Yazıları" konusuna dönecek olursak, Ortaçağ'da da "ب si" ve "ب si" perdeleri için iki ayrı harf kullandığını görürüz. Bunlardan "ب si" için kullanılan sert yada köşeli "be" (ب) olarak, "ب si" için kullanılan ise yumuşak "be" (ب) olarak adlandırılır. Bu durumda Ufki'nin Osmanlıca harflerden yararlanarak "ب si" için sert bir sessiz olan "پ" harfini, "ب si" içinde yumuşak bir sessiz olan "ب" harfini kullanılması çok doğaldır.

Ufki yazısında batının "ب" ve "ب" değiştirme işaretlerinin yanısıra kalınlaştırma işareti olarak "ب" yada "ب", inceltme işareti olarak da "ب" // yada "ب" işaretlerinden biri kullanılmıştır. "ب ب" olmak üzere 3 tür bemol kullanılmıştır. " // . / . # . ب " olmak üzere 4 tür diyez kullanılmıştır. Uludemir'e göre "Mecmuada bekar kullanılmamıştır. "Diyezli sesler bemolle doğal durumlarına çevrilmiştir. Her bir satırın sonunda gelecek satırın başındaki ilk notanın yüksekliğini gösteren klavuz (custos) simgesi "ب" biçiminde kullanılmıştır. Sus olarak "ب" simgesi kullanılmıştır. Bağ çizgisi gibi görünen çizgi, dolap çizgisidir. Bazen bu çizginin ikinci dolabı içine alacak kadar uzun çekilmediği görülür. Ölçü çizgisi yoktur, yalnızca yineleme çizgisi kullanılmıştır. Ancak bu çizgideki noktalar tekrarlanacak bölümün yönüne doğru değil, ters yönde konmuştur. Bu yazıda kullanılan uzatma noktası, olağan kullanımdan farklı olarak notanın sonunda yer alır.



(Şekil 4.4.) Ali Ufki'nin bemol çeşitleri



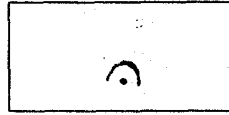
(Şekil 4.5.) Ali Ufki'nin diyez çeşitleri

(75) Serap İlhan Herkert Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans tezi s. 71 İzmir, 1989

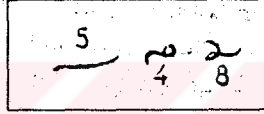


(Şekil 4.6.) Ufki'nin notalarındaki işaretler

4.1.2.1. Notalar Üzerindeki Diğer İşaretler



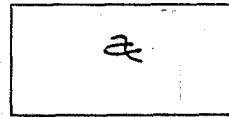
Temmet anlamında, bestenin bitiş yerini belirtmektedir. (MSS. s. 122, 223, 289)



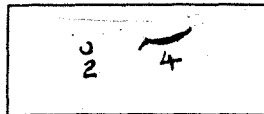
Belirtilen sayı birimindeki notanın, işaretlenen yere gireceği gösterilmiştir. (MSS s. 38, 42, 100)



Sonradan yazılmış notalar üzerine ve önceden yazılması unutulmuş yere bu işaretler yapılmıştır. (MSS s. 40, 80, 115)



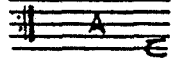
Birkaç ölçülük ezgisel bütünlüğün üzerine koyulan bu işaret, ikinci kez koyulduğu yere bu ezgisel bütünlüğün geleceğini göstermektedir. (MSS s. 103, 140, 161, 176, 345, 258)



Yine unutulmuş notaların ve unutulmuş yerin üzerine konulan bu işaretlerdeki sayılar, ölçü sayısını belirtmektedir. (MSS s. 20, 68)

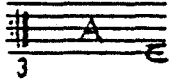
Ölçü Çizgisi

XVII. yüzyıl sonuna kadar batı notasında ölçü çizgisi kullanılmamaktadır. (76) İki beste dışında (MSS s. 67-218) Mecmua-ı Saz-ü Söz'de de ölçü çizgisi kullanılmamaktadır. Bazı bestelerin tek ölçülük tekrarları bulunmaktadır. (MSS s. 21, 40) Bazı bestelerinde de dörder ölçülük ezgisel bütünlükleri bulunmaktadır.



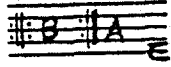
Yineleme işaretiyle, ezginin iki kez (AA) seslendirileceği belirtilmektedir.

(MSS s. 19, 21)

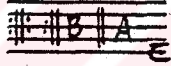


Bu işaretin altında 3 yazılı ise, ezginin 3 kez (AAA) seslendirileceği, (MSS s.

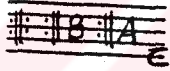
125, 196, 218, 286)



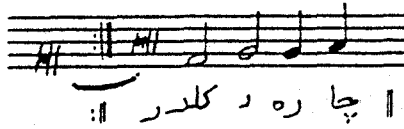
İki ayrı ezgisel çizginin (AABAAB) şeklinde sıralanacağı (MSS s. 19)



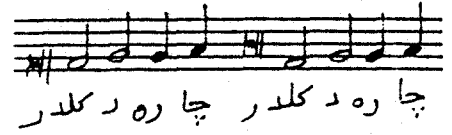
Böyle bir işaretlemeyle, ezgilerin (ABBABB) şeklinde sıralanacağı (MSS s. 46)



Burada ise (AABBAABB) ezgisel sıralanışda olacağı (MSS s. 119) gösterilmektedir.



MSS. s. 63



MSS. s. 56



Dolap

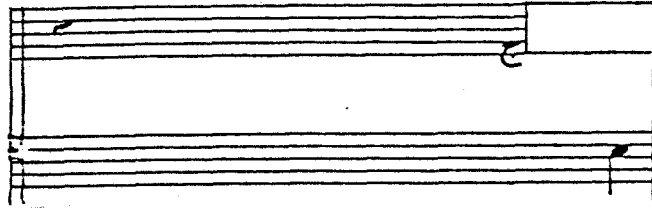
Mecmuada iki ayrı yerde yazılı olan "Aşık oldum bir kaşları karaya" türküsünün, (MSS s. 63) 'deki notası dolaplardır. Yay ile birleştirilen notaların, tekrar çizgisine kadar olanı birinci dolap, tekrar çizgisinden sonra ikinci dolaptır.

(76) Musiki Sözlüğü s. 197

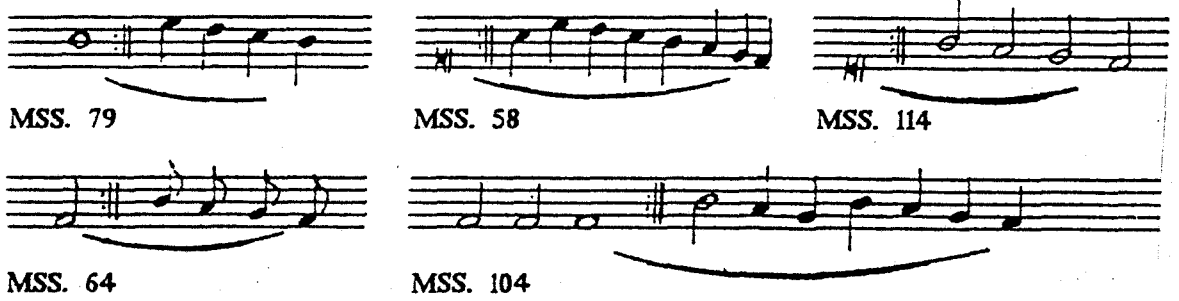
Porte sonunda yapılan bu işaret, sonraki porte başındaki notanın hangi ses olduğunu göstermektedir. " ~ "

Pişrev-i Darbeyn

MSS. s. 21



4.1.2.2. Nota Süreleri ve Birim Nota



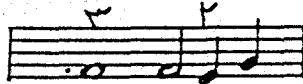
Yukarıdaki dolaplarda, nota sürelerinin aşağıdaki şekilde olduğu görülmektedir:



Pişrev-i Acem Kümesi (MSS. s. 73), düyek usulündedir. Mülâzimesinde, sekiz tanedörtlük nota bir yay ile belirlenmiş, yayın uçlarına 2 yazılmıştır. Diğer bestelerde de düyek usulü porte başında 2 sayısı ile gösterilmiştir. Yani, düyek usulünün iki birim, birimin de birlik nota olduğu anlaşılmaktadır. (77) Bu birim, unutulmuş yada araya girecek notalarda da görülmektedir. (MSS. s.22'de $\frac{12}{5}$ MSS s.38'de $\frac{5}{1}$)



MSS. 183'de evfer-i fetih usulü, nota ve vuruşu ile gösterilmiştir. Birlik nota üzerinde 2, noktalı birlik nota üzerinde 3 yazılıdır. Birim süre olan birlik nota, iki vuruşlu olmaktadır.



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

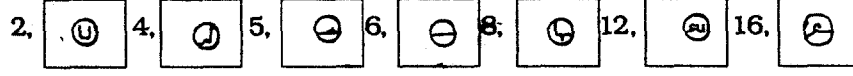
Evfer-i fetih



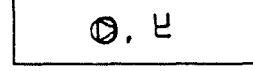
(77) Mecmua-i Saz-ü Söz usuller (bildiri)

4.1.2.3. Usuller:

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



Ancak, üç vuruşlarda ayrı işaretler yapılmıştır.



Harbi yazılı bestelerde, porte başındaki daire kapatılmayıp ay şeklinde bırakılmıştır. Bazılarının içinde usul işaretleri koyulmuştur. (MSS. s. 105, 172, 237, 245, 256, 295).

Saz eserlerinin ilk hanelerinin dışındakilerde usul değişikliği olabilmektedir. (MSS. s. 37, 137, 148, 208). Pişrev-i Şerifte (MSS. s. 236) 12/4 tartım sürerken hane-i 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.

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

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 peşrevler 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 serbend'li biçim, saz semailerde de bulunmaktadır (MSS. s. 74, 107). Darbıfetih usulündeki 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, 281, 296...). Serhane, mülâzime gibi kullanıldığı da olmuştur. A B A C B A D B A (MSS. s. 223), A B A C A (MSS. s. 142) biçimindeki bestelerde görülmektedir.

Genelde dört dizeli olan murabba'lar, AA BA söylem biçimindedirler. Sözlü semai'ler de murabba'dır. (MSS. s. 76, 183). Ancak, usulleri üç vuruşlu olduğundan murabba semai ya da yalnızca semai denilmiştir.

Türküler genelde beş kitalıktır. 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. (78)

(78) Muammer Uludemir Ali Ufki Mecmua-i Saz-ü Söz çalgısal semailerin çevirimi s. XI. İzmir Mart 1991

4.2. Kantemiroğlu (79)

1673'te doğdu. 1723'te öldü. Boğdanlı devlet adamı, bilgin, müzik teorisyeni ve besteci. Klasik Türk Müziği'nin inceliklerini taşıyan eserleri vardır. Batı kaynaklarında ve Osmanlılarda Boğdan Prensi, Boğdan Voyvodası. Ulah Beyi gibi adlarla anılmıştır. Adının Latince yazılışı Demetrius Cantemir'dir. Dedesi Mirza Kantemir Hıristiyanlığı kabul etmiştir. Tatar kökenlidir.

1687'de İstanbul'a geldi. Ülkesine döndükten sonra Soroka Kuşatması'nda savaşa katıldı. 1693'de Prens seçilmesine rağmen bu ünvanı Osmanlı yetkilileri onaylamadı. 1700-1710 arasında İstanbul'a üçüncü kez gelerek uzun yıllar Türk kültürüyle içiçe yaşadı. Moldovya sarayında özenli bir eğitim gördü, birçok batı dilini öğrendi. İstanbul'a geldikten sonra Sultan II. Ahmet'in emri üzerine şehzade statüsünde eğitildi. Enderun'a alındı. Türkçe, Arapça, Farsça öğrendi. Divan-ı Hümayun baş tercümanı oldu. Müzik derslerini besteci ve kemancı Ahmet Çelebi'den aldı. Eski Edvâr kitaplarını inceleyerek müzik teorisi alanındaki bilgisini geliştirdi. 21 peşrev, 9 saz semaisi, 2 söz eseri elimizde var (80). Ortodoks tanburî Angeli'nin kendisine 15 yıl öğreticilik yaptığıda bilinmektedir. (81) 1973 yılında yani 300. yıl dönümünde Unesco aracılığıyla onun yaşamı, düşünceleri, tarih, dil, din anlayışı üzerine incelemeler yapılmış, 1975'de Unesco Türkiye Milli Komisyonunca Dimitrie Candemir adını taşıyan çeşitli yazarların Kantemir için yazdıkları yazılardan oluşan bir kitap yayınlanmıştır.

4.2.1. Kantemiroğlu Nota Yazım Sistemi

Kantemiroğlu nota sistemini 17. yy. sonunda oluşturmuştur (82). Bu sistemle saptadığı 315 kadar "Peşrev" ve 40 kadar "Sazsemaisi" ile birkaç beste (83) olmak üzere toplam 360 besteyi Kantemiroğlu Edvarı diye bilinen, Osmanlı Türçesiyle yazılmış "Kitâb-ı İmi-l'Mûsikî Alâ Vechi'l-Hurûfat" (Harfler üzerine Musıkıbilim Kitabı) adlı, II. Ahmed'e sunduğu edvarının 2. bölümünde toplamıştır. İki bölümden oluşan bu yazmanın 1. bölümü ise geleneksel Türk Sanat Musikisiyle ilgili kuramsal bilgileri, ayrıca nota sistemiyle bu sistemin kullanışıyla ilgili bilgileri içermektedir.

(79) Kantemiroğlu hakkında daha geniş bilgi için bkz: İ. Baha Süreisan: "Kantemiroğlu ve Türk Musikisi", Dimitrie Cantemir, s. 73. -105, Gubeloğu: İlk Romen Tükoğu Dimitrie Cantemir", 1. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, c: 3, s. 968-981., Puplescu-Judetz: "Romanian Prince Dimitrie Cantemir (1673-1723) Theorist of Turkish Classical Muzic", 1. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, c: 3, s. 982.-988.

(80) Türk Müzik Ansiklopedisi c. 3, s. 692

(81) Osmanlı İmparatorluğu Yükseliş ve Çöküş Tarihi, Çev: Çobanoğu, Ankara-1979, c:2, s. 242

(82) Eugenia Popescu-Judetz adı geçen yayın, s. 987

(83) İsmail Baha Süreisan: adı geçen yayın s. 78

Kantemiroğlu "Kitab-ı İlmi'l - Musiki Alâ Vechi'l Hurûfat" gerekse Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş tarihinde Türklerin Müzik yazılarının olmadığını ve böyle bir yazımın ilk kez kendisinin bulduğunu öne sürmektedir. Aşağıdaki alıntı bu sistemle eğiticilik yaptığını kanıtıyor.

"(...) Bu son iki sanatçı / Sinek (Sinik) Mehmet ve Bardakçı Mehmed Çelebi / , ilkönce, Kamboso Mehmed Ağa adında birisinden ders aldılar; daha sonra Ralaki Evpragote adında bir İstanbul'lu Rum soy-lusundan ve benden ders aldılar. Ben bunlara, şarkıları notayla belirlemek için, bugüne dek Türklerin bilmedikleri yeni bir yöntem bularak, özellikle kuramsal musikinin bazı kısımlarını öğrettim. Bunlardan başka imparatorluğun başhazinedarı Davul (Darül) İsmail Efendi ve bunun hazinedarı Latif Çelebi de, hem kuramsal, hem de uygulamalı musikiyi öğrettiğim öğrencilerimdendirler. Bunları ricası üzerine musiki sanatı hakkında, Türkçe küçük bir kitap yazdım ve halen padişah bulunan II. Ahmed'e sundum. Öğrendiğime göre, musikiseverler, bu kitapçıkta ortaya attığım kurallardan bugüne değin yararlanmaktadırlar. (84)

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 Kevseri Dede (Nâyı Ali Mustafa Kevseri Efendi) olmuştur: Yazdığı - bugün "Kevseri Mecmuası" olarak anılan-el yazması-kitapta Kantemir edvarındaki aynı yazıyla (İsmail Baha Sürelsan'ın verdiği bilgiye göre) 162 eser daha ilave etmiş ve böylece Kantemiroğlu yazısıyla saptanmış eserlerin sayısı 500'ü geçmiştir. (Yakın tarihlere kadar Rauf Yekta'nın özel kitaplığında bulunan Kevseri Mecmuası, İsmail Baha Sürelsan'ın "Dimitrie Cantemir" başlıklı kitaba yazdığı "Kantemiroğlu ve Türk Musikisi" bölümündeki ifadesinden anlaşıldığına göre şimdi İ. Baha Sürelsan'ın özel kitaplığında bulunmaktaydı. (85) Yakın zamana dek İ. Baha Sürelsan'ın elinde bulunan "Kevseri Mecmuası" Rauf Yektanın torunu Yavuz Yekta tarafından kendisine emaneten bırakılmış öteki yazmalarala beraber Yavuz Yekta'ya geri verilmiştir. (86)

(84) Osmanlı İmparatorluğu Yükseliş ve Çöküş Tarihi, c: 2, s. 242-243 Çev: Çobanoğlu, Ankara 1979

(85) Dimitrie Cantemir, Unesco Türkiye Milli Komisyonu, Ankara 1975, s. 79

(86) Serap İlhan'ın İ. Baha Sürelsanla 1.5.1989 tarihli telefon görüşmesinden.

Kantemiroğlu yazısıyla ilgili ilk araştırma ve açıklamalar H. Sâdettin Arel, Rauf Yekta ve Dr. Subhi Ezgi tarafından yapılmıştır. H. Sâdettin Arel, Kantemiroğlu edvarının bir bülümünü Şehbâl'in (87) sayısından başlayarak her sayının 7. (bazılarının da 6. ve 7.) 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. "Kevseri Dede" mecmuasındaki Kantemiroğlu yazısıyla ilk örnekler de yine Şehbâl'in 11. ve 12. sayılarında yayınlanmıştır. (11. sayısındaki yazı Rauf Yekta'ya, 12. sayıdaki yazı ise "Bedi Mensi" takma adını kullanan H. Sâdettin 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.

"Musiki harflerinin ilmine giriş" başlıklı Kentemirin "Kitâb-ı İlmî'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurûfat" adlı eserindeki alıntının yer aldığı Şekil 4.7. bunu kanıtlar (88)

"Balada zikr olunduğu vech üzre perdelerin hükümeti ve hurufun/işareti ma lum olduktan sonra, âgâh ol ki musiki bu otuz üç / huruf ile mutazammın ve bu perdelerin içinde cümle nağmeler, gazeller, terkibler/ ve makamlar icra olurlar."

"Yukarıda anlattığımız Şekilde, perdelerin hükümlerini ve harflerin işaratlerini öğrendikten sonra bilmelisin ki bu otuz üç harfle bütün mûsiki ifâde edilebilir ve bütün nağmeler, âgâzeler, terkibler ve makamlar bu perdelerle icrâ olunabilir. (89)

(87) 1909-1914 yılları arasında (100 sayı) H.Sâdettin Arel'in çıkardığı 15 günlük süreli yayın.

(88) Kantemiroğlu çev. Yalçın Tura Kitâb-ı İlmî'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurûfat, Tura Yayınları İstanbul 1976 C.1, F.1, S.10

(89) Kantemiroğlu çev. Yalçın Tura Kitâb-ı İlmî'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurûfat, Tura Yayınları İstanbul C. 1, F.1, S. 11

توآذن نزم و اروب نیم پرده تمزالی پرده سی اولور ما توآذن
تیزه و اروب نیم پرده سی بیانی پرده سی اولور ما اگر حسین
پرده سیندن نزم و اروب نیم پرده حصار پرده سی اولور ما
هسیندن تیزه و اروب نیم پرده سی نیم پرده سی اولور ما اگر
اوجدن نزم و اروب نیم پرده سی مقام اوج اولور ما اوجدن تیزه و ا
نیم پرده سی کرم بوآند کون صاحب مقام کلدور کله کلدور نرمن
اولان مرامک نیم پرده سنگ اغازه سننه منظر اولور ما اگر
مخبردن نزم و اروب نیم پرده سی شهنواز پرده سی اولور ما اگر
مخبردن تیزه و اروب نیم پرده سی سنبله پرده سی اولور ما
بوآندن غیر بیانی فالان نیم پرده لر غیر اسم ابله نسیم اولمشلور
زرا مقام صاحب اولف اقتدار لر بوآند و جمله سی کند و نرمن
اولان پرده ابله و مقام ابله نسیم اولور لر و اول مقامه تابع او
اولور لر ما یعنی نیز بوسند بوسلنه نیز تمزالی عزاله و نیز صبا
صبا نیز بیانی معانیبه ما مدخل علم خروفات موسیقی
بالاده ذکر اولور و بی اوره پرده لوک حلومنی و خروفت
اشارتی معلوم اولور دن صکره آگاه اولور موسیقی بو اوتوز او
خروف ابله منضم و بو پرده لوک ایچنده جمله فعه لر اغازه لر ترکیب
و مقام اجرا اولور لر ما نغمه نوازت تراکب و علاوت نغمه و موس
سینی و شروط حرکت پنشوات خروف مرقومک الننه و تصرفه
کترک مراد اولور فده بلکه کرسن که علم موسیقی وزن اصول ابله
کمالین بولور شوبله که نه اصول فعه دن نه نغمه اصولون کچه باخود
غاله و قوت رقم وزن ابله نغمه پرده اصولیده پرده لوک اشارتی
الننه و ضبطده قورس ما بوعلمک نغمه سننه ارشک جوف
لمسندور

روپ
مدخل علم خروف
موسیقی

(Şekil 4.7.) Kitâb-ı İlmî'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurûfat eserinden alıntı.

Az sonra görüleceği gibi bu perdeler için kullanılan harf simgeleri ilgili perde adının içinde, geçen harf ya da harflerden seçilmiştir. Ancak altında noktası bulunan harfler, süre değerini gösteren sayılarla karışmaması için (ebced'e olduğu gibi) noktasız olarak kullanılır.

Yegâh	بکاه	ی	(ilk harf)
Çargâh	چارگاه	ح	(ilk hece)
Uzzâl	عزال	ل	(son harf)
Sünbüle	سنبله	له	(son hece)
Nihavend	نہاوند	ه	(herhangi bir harf) gibi.

Şekil 4.8. de gösterilen alıntı Kantemir'in kendi el yazısı olup hangi perdeye karşılık hangi işareti kullandığını göstermektedir (90)

کتاب علم الفونسیقی علی وجه الخرق فاست
اشارت پردہ نوائی مؤلفیقی با اول
علم موسیقیچه بجد پردہ لرو منع اولنه بلورجی زیرا برجه متقدم
موسیقی غیر معین اولور و و هر قنقی سازده با فرسقی انسانک
لو غارتدن چغان آوازده تقلید اولوب پردہ لرو منع اولور
بزم بدو کتر یا خود کدور و غمز ساز لرون جمله سنندن کامل و تمام
طنبور و بن طور سازدر اوله کتبی آد حکک نفسندن ظهور
بدان صد او نغمه بالغام و بلا تصور اجراء ایدر ساز مسفور
دغمش ذکر اولنانه بریزه لورده بکاه و عیشوران و عجم عیشوران
عروان رهادی راست زبرکله د و کاه نه اوون
سبکاه بوسیلک چارکاه صبا نوا بیالی حسینی عجم
اون ماهور کون آینه شهنار مجتر سنبله بزرکاه
بزرکاه بزرکاه بزرکاه بزرکاه بزرکاه بزرکاه
اکاه اولکی ساز مرقومده کوی اولقدر پردہ لرو موجود اولور لور
لکن آوازک بر اشتافه واده سی بر یوقار و کلمه سی اولغله نیم بره اولور
سبی ابله پردہ لورک عدد بندن زیاده حرو و کلمک اشارتی اتصال این
که ذکر اولنانه لورده سی بکاه عجم عیشوران عجم عیشورانی و
عروان رهادی راست زبرکله د و کاه نه اوون
سی بکاه بوسیلک چارکاه صبا نوا بیالی حسینی عجم
بیالی عجم عجم عجم عجم عجم عجم عجم عجم عجم عجم عجم
سبکاه بزرکاه بزرکاه بزرکاه بزرکاه بزرکاه بزرکاه
چارکاه صبا نوا بزرکاه بزرکاه بزرکاه بزرکاه بزرکاه بزرکاه

(Şekil 4.8.a.) Kantemir'in kitabından alıntı.

(90) Kantemiroğlu çeviri, Yalçın Tura Kitâb-ı İlmî'l-Musîkî alâ Vechî'l-Hurûfat, Tura Yayınları, İstanbul 1976 C. 1, F.1, S. 2

1) ی Yegâh, 2) عر Aşîrân, 3) عه Acem Aşîrân, 4) و Irâk, 5) ر Rehâvi, 6) ر Rast, 7) ن Zirgüle, 8) د Dügâh, 9) ه Nihâvend, 10) س Segâh, 11) ب Bûselik, 12) حâ Çargâh, 13) ص Sabâ, 14) ل Uzzâl, 15) ه Nevâ, 16) با Bayati, 17) ح Hisâr, 18) ح Hüseyîni, 19) ع Acem, 20) | Evc, 21) ما Mâhûr, 22) ك Gerdâniye, 23) سه Şehnâz, 24) م Muhayyer, 25) له Sûnbûle, 26) س Tiz Segâh, 27) سه Tiz Bûselik, 28) ه Tiz Çargâh, 29) سه Tiz Sabâ, 30) له Tiz Uzzâl, 31) ه Tiz Nevâ, 32) نه Tiz Bayati, 33) حه Tiz Hüseyîni.

Perdelerin
ve harflerin
işâretleri

(Şekil 4.8.b) Kantemir'in kitabından alıntı (91)

Tam perdelerin ve tam olmıyan perdelerin harfleri

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

ح	ه	و	ر	ع	س	ب	ا	د	ن	ك	م	ل	ص	ح	ه	و	ر	ع	س
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Tam olmıyan perdelerin harfleri on yedidir:

ع	ه	و	ر	ع	س	ب	ا	د	ن	ك	م	ل	ص	ح	ه	و	ر	ع	س
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Bunlardan başka bir perde daha vardır ki Yegâh'in altına konan Kaba Çargâh perdesidir :

ح

 Gösterilen işâretin tanburda perdesi bulunmadığından, gerektiğinde, Dügâh teline basıp Rast perdesinin altında Kaba Çargâh sadâsı icrâ olunur.

Perdelerin sınıflandırılışı

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

Kalın sesliler bunlardır:

ح	ه	و	ر	ع	س	ب	ا	د	ن	ك	م	ل	ص	ح	ه	و	ر	ع	س
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Tizler bunlardır:

ع	ه	و	ر	ع	س	ب	ا	د	ن	ك	م	ل	ص	ح	ه	و	ر	ع	س
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Üçüncü derece tizler bunlardır:

ح	ه
---	---

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

(92)

(91) Kitâb-ı İlmî'l-Musîkî alâ Vechî'l-Hurûfat, Çeviren Yalçın Tura, C:1, F:1, S:3

(92) Kitâb-ı İlmî'l-Musîkî alâ Vechî'l-Hurûfat, Çeviren Yalçın Tura C.1, F.1, S. 3, 4

مسفور و توفی و چه هوو فدن بر مسود ارن نامه و بر مفدا ریی نامه
 و ده حرف اشارت بریدر ما نام چون لوک خوونی و ده انتیدر —
 ی. ع. ف. س. د. س. ح. ا. ه. ص. ا. ک. م. س. ه. ع. ح. ه. ن. ا. ت. ا. م. پ. ر. د. ه.
 لول او زیدر ع. ر. ن. ه. ب. ص. م. ا. ح. ع. ف. ا. س. ل. ه. س.
 صه. له. م. ب. بونوردن ملحد ا بر پرده دخی بکاهک او زین و نبع
 او اندو که نرم چارگاه پرده سی اولور ها اشارت مرفو تک طنبور
 بر دخی او مظه لازم ملور که دو کاهک اهنگ قلنه با صوب راست
 پرده سینه او انیزه نرم چارگاه سدایی اجوا اولور —
 اکاه اولکی پرده لو اوچ نوع اولور لر یعنی نرم و نیز اینگی پرده 2
 نیز و چنچر پرده ده او انانی تمام پرده لردن بر بیسی نرم و بیسی
 اینگی پرده 2 نیز اولور و نرم بونوردن ی. ع. ف. س. د. س. ح. ا. ه. ص. ا. ک. م. س. ه. ع. ح. ه. ن. ا. ت. ا. م. پ. ر. د. ه.
 نیز نیز بونوردن ه. ص. ا. ک. م. س. ه. ع. ح. ه. ن. ا. ت. ا. م. پ. ر. د. ه. او چنچر پرده 2 نیز اولور بونوردن
 ک. ح. ه. بونوردن غیرین نرم چارگاه وارد زده بالقر اینگی پرده ده
 نرم اولور ها. بو پرده لردن ایچو ا بعضیسی بولم بعضیسی شویله
 سینه و مشور سوال ایدر سید بلش او کی بگاه پرده 2 س جمله نرم پرده
 ورد باشی د. و زین اشارت پرده 2 بونوردن بااهدن نیزه وارو
 سکنزین پرده ده نوا پرده سی بونوردن و بگاه پرده سینه آهنگ
 اولور نهم بگاه نرم نوا نیز صد او برده اینگیون نوا اینگی پرده
 نیز و نملور ما نوا دن کنه سکنز پرده بونوردن وار سگ او چنچر پرده
 ده کاتر نوا بونوردن ما یعنی بگاه بره نوا زکی نیز نوا او چنچر پرده
 اولور ما بو کوره سا بر لوی دخی قیاس ایله ما یعنی عجم عشق
 بر حسین زکی نیز حسین و چنچر پرده 2 بونوردن ما بونوردن
 اوزنه نرم چارگاه دخی چارگاه پرده سید سکنز پرده اشارت

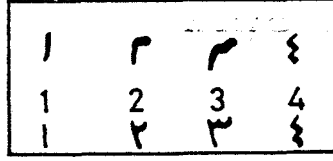
حروف نام پرده
 و انام پرده

نیز پرده ها

(Şekil 4.9.) Kantemir'in Kitabında Perdelerin Sınıflandırılışı

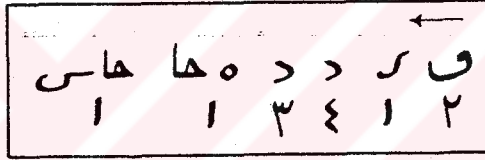
4.2.1.1. Süre Değerleri

Kantemiroğlu yazısında süreler, perde simgelerinin altına yazılan arap rakamlarıyla belirtilir. Kullanılan başlıca rakamlar şunlardır: (93) (Şekil 4.10)



(Şekil 4.10. a.) Kantemiroğlu nota yazısının süre rakamları

Kökenleri aynı olduğu için, bugün kullanmakta olduğumuz rakamlara çok benzeyen bu dört rakamın süre gösterme biçimi oransaldır. Yani, 1 rakamı birim süreyi, 2 rakamı birim sürenin 2 katını, 3 rakamı 3 katını, 4 rakamı 4 katını gösterir. (Şekil 4.10.b)



(Şekil 4.10.b.) Kantemiroğlu nota yazım süre rakamları

Kantemiroğlu, bu yazıyla saptadığı eserlerin baş taraflarına, o eserlerin makam ve usullerinin adlarından başka, hangi hızla seslendirileceklerini bildiren hız giderlerini de yazmıştır. Kantemiroğlu yazısında kullanılan 3 hız giderleri ve bunların sözlük anlamları şöyledir:

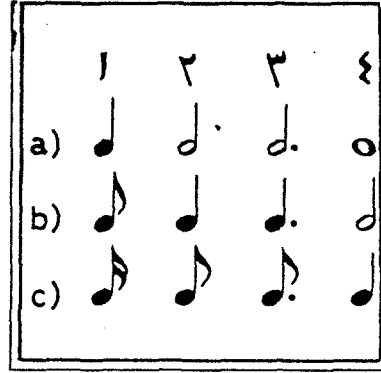
Vezn-i kebir (Büyük vezin): (=vezn-i sakil, sakıylü'l evvel) Ağır akışlı usuller (Andante)

Vezn-i sagır (Küçük vezin) : (= Vezn-u's sugr, bahr-i hafif-i evvel, sakıylü's sani) Orta hızdaki usuller (Moderato)

Vezn-i asar-us-sagır (En küçük vezin) : (vezn-u's-sugr, bahr-i hafif-i sani) Yürük akışlı usuller (Allegro).

(93) Ahmet Say Türk Müziği Ansiklopedisi C. 3, S. 917. Sanem Matbaa Ankara 1985.

Kantemiroğlu yazısında kullanılan rakamların süresel değerleri şu oranlar içinde çeviri yazılabilir: (Şekil 4.11)



(Şekil 4.11.) Kantemiroğlu yazısında kullanılan rakamların süresel değerleri

Bu konuda yapılmış açıklamaların en ayrıntılısı olan İ. Baha Süreli'nin açıklamasına göre (94) paylaşım oranı tek rakam üstündeki simgelerin sayısına ve rakamın konumuna 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 4.12)

Şekil (1) 1, 2

Şekil (2) 2, 1

Şekil (3) 1, 2

(Şekil 4.12 a.). Süresel Değerler

(94) Dimitrie Cantemir, s. 85-87

Üç perde simgesi altındaki tek rakamın olası konumları ve gösterdiği süresel değerler: (şekil 4.13)

Sekil (4) د ها ۱

Sekil (5) د ها ۱

Sekil (6) د ها ۱

(Şekil 4.12. b.) Süresel oranlar

Dört perde işareti altında tek rakamın olası konumu ve gösterdiği süresel oran: (95)

Sekil (7) د ها ۱

(Şekil 4.12. c.) Süresel rakamlar

Not: Kantemir Nota ve Çevirileri Ekler bölümünde verilmiştir.

(95) Bütün bu örnekler İsmail Baha Sürelian'dan alınmıştır.

(Şekli 4.13.)

Kantemiroğlunun Nota Yazısındaki Perde İşaretleri

س	ye	Yegâh	س	be	Buselik	س	şın-he	Şehnâz
	-	-	ب	cim-elif	Çargâh	م	mim	Muhayyer
	-	-	ص	sad	Saba	ل	lam-he	Sûnbûle
ا	ayın-he	Aşîran	پ	lam	Uzzal	س	sın	Tız segâh
ه	ayın-he	Acemaşîran	و	he	Neva	ب	be-he	Tız buselik
و	kaf	Irak	ب	be-ye-elif	Bayatî	ع	çim	Tız çargâh
ج	şın-te	Geveşt	ز	ha	Hîsar	ص	sad-he	Tız-saba
س	rı	Rehavî	پ	ha	Hüseynî	ه	lam-he	Tız uzzal
ن	zı	Rast	ع	ayın	Accem	ح	he	Tız neva
ر	nun	Zirgüle	ا	elif	Evc	ب	be-ye-he	Tız bayatî
د	dal	Dûgâh	م	mim-elif	Mahur		-	-
س	he	Nihavend	ك	kef	Gerdaniye	ه	ha-he	Tız hüseynî

4.3. Nayî Osman Dede (96)

1652 yılında İstanbul'un Vefa semtinde doğdu. Babası, Süleymaniye Darüşşifası (97) baş hademesi Hacı İbrahim Efendi'dir. (98)

Nefes-zâde İsmail Efendi'den (99) Sülûs (100) ve Nesih (101) öğrenen Nayî Osman Dede, genç yaşta Galata Mevlevihanesine girerek bu mevelevihane'nin Şeyh'i olan Ahmet Gavsî Dedenin (102) koruması altına girerek, mevlevilik tarikatının özelliklerini, dini müziği ve talyk (103) türü yazıyı öğrenmeye başladı.

Bir süre sonra Şeyh'i Gavsî Dede'nin kızı ile evlendi. Osman Dede'nin bu evlilikten iki çocuğu oldu. (104)

1680 yılında Galata Mevlevihanesi'nin neyzenbaşı'sı olan Osman Dede, döneminin en değerli neyzeni olarak ün kazandı. Bütün bu çalışmalarının yanında iyi derecede Arapça , Farsça ve Edebiyat öğrendi.

Onsekiz yıl burada neyzenbaşı olarak görev yapan Osman Dede, 1697 yılında, Gavsî Dede ölünce, Konya Çelebisi (105) tarafından İstanbul'un en büyük Mevlevî Dergâhı olan Galata Melevihanesi'ne Şeyh olarak atandı. Ve, bu yıldan sonra Mesnevi okutmaya da başladı.

Osman Dede'nin okunan bir eseri ebced'le nota alınışına şahit olan Kazasker Salim Efendi, onun Kâr gibi uzun bir eseri dahi ilk dinleyişte notaya alacak yetekte olduğunu yazmıştır. (106).

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

(96) Ali Dinge E.Ü.D.T. Konservatuarı 1990 İzmir Lisans Ödevi

(97) Şifa yurdu, Sağlık yurdu, tımarhane.

(98) Hakkında bilgi için bkz. (Türk Musikisi Antolojisi, Saadet Nushed Ergun, s. 151)

(99) (Ö. 1679) Bkz. (Türk Musikisi Antolojisi, Saadet Nushed Ergun, s. 151)

(100) Arap alfabesinin büyük harfler halinde yazılmış tarzına denir.

(101) Arap harflerinin basımında çok kullanılan bir yazı çeşidi.

(102) (Ö. 1698) 1672 yılından 1698 yılına kadar yirmi altı yıl Galata Mevlevihanesi'nde Şeyh'lik yaptı. Şair ve Hatttır.

(103) Arap harfleri ile güzel yazı yazma sanatı.

(104) Bunlardan oğlu Abdülbaki Sırrî Dede (1710-1751) 1751 yılına kadar yirmibir yıl Galata Şeyh'liği yapmıştır. Kızı Saide Hanım ise Yenikapı Şeyh'i (1746-1775) Kütahyalı Ebu-bekr Dede (1705-1775) ile evlendi. Bu evlilikten üç yenikapı şeyh'i Ali Nutki Dede (1762-1804) Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821) Abdürrahîm Kûnhi Dede (1769-1831) Osman Dedenin kızı tarafından torunları olup, üçü'de büyükbabaları'nın ölümünden sonra doğmuşlardır.

(105) Osmanlı İmparatorluğu içindeki bütün mevlevihaneler Konya'ya bağlı idi. Bunun başında bulunan kişiye çelebi denir.

(106) Geniş bilgi için Bkz. Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, Yılmaz Öztuna, c.2, s.169

"... Cümle-i maariften mâda mûsiki fenninde akıllara hayret verici bir marifete ulaşmıştı ki, bir Kâr veya Nakş'ı bir kerre dinlemekle kendi için bir zimmet çıkarmak mümkün idi. Bineanaleyh kelime ve harf yazar gibi nağme ve ses yazardı. Tız ve pes nağmeleri ve bunların uzunluk ve kısalıklarını yazıp bir vechiyle zaptederdi ki, yazmış olduğu kâğıdı önüne koyup ol Kâr'ı, ol Beste'nin nağmelerini ziyadesiz ve eksiksiz okurdu. Bu iş mûsiki bilenlere açıktır ki, çok zor bir iştir. Ve bunun gibi (yani Osman Dede gibi) kemal erbabından bir kâmil bulunması gayet nadirdir....." (107)

4.3.1. Nâyî Osman Dede'nin Eserleri (108)

1. Osman adıyla ve bâzen de Nâyî mahlâsıyla yazdığı şîirler
2. Ravuzât'ül İcâz: Peygamberlerden ve mucizelerinden söz eden bu eser, Süleymâniye Kütüphânesi, Nâfîz Paşa Kitaplığı, no: 4962'de kayıtlıdır.
3. Mirâciye: Dini müziğimizdeki tek örnek olup, sözlerini de kendisi yazmıştır. Bu sözler, 1892 yılında Şayh Alî Gâlip tarafından Mirâc'un Nebî Aley'is Selâm adıyla bastırılmıştır.
4. Ayîn-Şerifleri: Çargah, Hicaz, Uşşak ve Rast makamlarındandır.
5. Peşrevleri: Beyatı/Devri Kebir, Çargah / Devri Kebir, Muhayyer Sünbüle / D.K. /Sagah, D.K./Uşşak/ D.K., Arazbar/ Çiftedüyek, Büzürg/ Muhammes, Hüseyni/ Fahte, Neva / Devri Revan, Rast/ Düyek, Rast/ Devrikebir, Hicaz / D.K., Buselik Aşîrân/Devrikebir, Dilkeş /Devrikebir, Geveşt/ Düyek, Hicaz / D. K., Hicazzîrgüle / D.K., Rast / Darbıfatih, Zengüle/ D.K, Rest/ Çember, Saba/ D.K., Sultanı Sagah/ Devrikebir.
6. Nota-i Türkî: Nâyî Osman Dede'nin kullandığı ebced notasını açıklayan bu eserin nerede olduğu bugün için bilinmemektedir.
7. Saz Semailerleri: Buselik Aşîran/ Aksak Semai, Büzürş/ AKsak semai, Muhayyer Sünbüle, Sepah, Neva, Geveşt, Rast, Rast, Rast, Saba, Sultanı Segah, Evç, Beyati, Hicaz.
8. Yürük Semai (Nakış): Hüseyni "Ey murg u seher"
9. Tevşihleri: Dûgah buselik / Darbeyn "Harye Makdem..."
10. Rabt-ı Tabîrat-ı Musîkî: Nâyî Osman Dedenin perdeleri, aralıkları makamları konu edilen el yazması bir eserdir.

NâyîOsman Dede'ye göre, müzik bilimi, önce İdris Peygamber ile başlamış, daha sonra Fîsagor (Sahursest) bsu bilimle uğraşmış ve hek ikisinin adı, her devirde bilgün olarak anılmıştır.

(107) Türk Musikisi Tarihi - Derleme 1. cilt s. 93 Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın no: 34 Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayın no: 200

(108) Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tabîratı Mûsîkî, Transkripsiyon Dr. Fares Harîrî, =Yayına Hazırlayan Onur Akdoğu Sevdî Ofset Bornova İzmir, 1991, s. 2-3.

O'na göre, ses ve söz, mutlakâ bir uyum ve anlam içinde olmalıdır. Sesler, makâm'ı, şûbe'yi ve terkîb'i 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 bulunduğunu, Arap'ların ise bunlardan beşini seçtiğini, bunların da Hüseynî, Acem, Muhayyer, Pençgâh ve Uzzal makamları olduğunu belirtmekte, bu andıklarının bazılarının makam olduğu halde, bazılarının makam olmadığını özellikle vurgulamaktadır. Çünkü, ona göre asıl makamlar şunlardır:

- | | |
|------------|-----------------|
| 1. Rast | 7. Aşîrân |
| 2. Pençgâh | 8. Acem |
| 3. Neva | 9. Muhayyer |
| 4. Çargah | 10. Irâk |
| 5. Dügâh | 11. Uzzal |
| 6. Hüseynî | 12. Segâh (109) |

4.3.2. Nayî Osman Dede Nota sistemi

Osman Dede'nin nota yazım sistemindeki perde işaretlerini gösteren çizelgeye bakıldığında, perdelerin göstermek için kullandığı harf işaretlerinin Kantemiroğlu'nunkilere çok benzediği, hatta bazı işaretlerin aynı olduğu görülecektir (ırak, dügâh, segâh, buselik, çargâh, acem, mahur, şehnaz, sünbüle perdeleri için kullanılan harf işaretlerine bkz.). Ayrıca her iki yazım sisteminde de perde harflerinin seçiminde izlenen yol aynıdır (perde adının ilk harfi, son harfi, başlangıç ve son harfi, başlangıç hecesi, son iki harf, her hangi bir harf yada harfler).

Bu sistemin ne zaman oluşturulduğu konusunda - konuyla ilgili yazılarda kesin bir tarihe rastlanmamıştır. Ancak Suphi Ezgi;

"(...) tahminen (1110 Hicride) Kulekapı Mevlevihanesi şeyhlerinden Osman Dede bir nota ile beraber bir edvar kitabı yazmış(...)" (110)

demektedir. Buradan yola çıkarak Osman Dede'nin musikiyazım 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:

"Kantemir'in çağdışı ve yüksek derecede öğrenim görmüş bir musikici olan Nâyî Osman Dede'nin birkaç değişiklikle ve birkaç değişik işaretle aynı yazıyı kullanmış olması gerçeği, yazının Kantemirce bulunmuş olması önceliğini bozmuyor." (111)

(109) Nayî Osman Dede Rabt-ı Tabîrât-ı Musîkî Transkripsiyon Dr. Fares Harîrî Yayına hazırlayan Onur Akdoğru Sevdî Fotokopi Ofset Bornova İzmir, 1991, s. 32.

(110) Dr. Suphi Ezgi: Nazari, Ameli Türk Musikisi IV, Ezgi. İstanbul Belediye Konservatuarı Yayını, İstanbul, 1940. Sayfa: 172

(111) Popescu-Judet: "Romanian Prince Dimitrie Cantemir (1673-1723) Theorist of Turkish Classical Music", 1. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (İstanbul., 15-20. X. 1973): Tebliğler. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi-Türkiyat Enstitüsü, İst., 1979.

Her iki yazım sisteminin de bir rastlantı sonucu -birbirlerinden habersiz- aynı dönemde geliştirilmiş olabileceği gerçeğini biryana bırakırsak, aklımıza şu türden sorular gelebilir: Acaba Osman Dede'nin -Kantemir'in çağdaşı olduğuna göre- Kantemiroğlu'nun nota sisteminden haberi var mıydı, Türkler'in 15. yy. 'ta dek yalnızca kuramsal açıklamalar için de olsa - kullandıkları ebced yazısı ile 17. yy. sonuna dek süren uzunca bir dönem arasındaki boşluk, bu süre içerisinde herhangi bir yazı girişiminin olmaması ve (112) her ikisinin de aynı dönemde benzer bir yazı geliştirilmesi bir tesadüf olabilir mi, gibi. Ancak bilinen bir şey varsa, o da Kantemiroğlu'nun önce Türkler'in kullandığı nota yazılarından habersiz olduğudur. Aşağıda yer alan ve Kantemiroğlu'nun, Türkler'in kendilerine özgü bir nota sistemlerinin olmadığını, ilk kez kendisi tarafından böyle bir sistem oluşturduğunu bildiren yazısı:

"Şüphesiz mûsikî ilminde ustalaşmış, olgunlaşmış pekçok kimse vardır fakat perdelerin sadâsını harflerle zamanı ve hareketi de rakamlarla gösterip, değişik vezinli usûlleri kusursuz olarak, terkîblerin inceliğine, musikinin şartlarına, gereklerine uyarak zabt ve icra edeni biz görmedik. (...)" (113)

ayrıca nota sistemini içeren edvarı hakkında; " (...) öğrendiğime göre, musikiseverler, bu kitapçıkta ortaya attığım kurallardan bugüne değin yararlanmaktadır." (114) demesi, Osman Dede'nin Kantemiroğlu'nun sisteminden habersiz olabileceğini, hatta sistemini Kantemiroğlu'nunkinden esinlenerek geliştirmiş olabileceği olasılığını bile düşünmemize neden olabilir. (Ancak bunun bir varsayım olduğu unutulmamalı).

Yılmaz Öztuna, "Bu nota ile yazdığı eserlerden hiçbiri zamanımıza gelmediği gibi, bu notasını ve musiki nazariyatını içine alan Edvar'ı da kaybolmuştur. Rabt-ı Ta'birat-ı Musiki'si zamanımıza gelmiştir, Lale Devri'nde 1718'den sonra kaleme alınmıştır. (...)" (115) demektir. Ancak Kantemiroğlu üzerine yaptığı çalışmalarla tanıdığımız Popescu-Judetz'in arka sayfadaki sözlerinden bu edvarın yitik olmadığı anlaşılmaktadır:

(112) O dönemlerde zaten Türkler'de musikinin yazıyla saptanması gibi bir gelenek yoktu ki, sorusuna rağmen.

(113) Kantemiroğlu Kitab-ı İlmü'l-Musikî ala vechi'l-Hurufat, çev: Tura. Tura yayınları, İstanbul, 1976, C:1, F:1, s:12.

(114) Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi, Kantemiroğlu, Çev.: Çobanoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları: 342, Bilim Dışı: 11, Ankara, 1979, c: 2, S:243

(115) Yılmaz Öztuna: Türk Musikisi Ansiklopedisi II. Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, S:125

"Bu yazı sistemiyle yazılmış elimizde bulunan tek yazım (12) Nâyi Osman Dede'nin, tek ikitti olan ve tanınmış Mevlevi Dervîşi'nin Kante-mir'in işaretlerine benzer ebcesel işaretlerle 68 çalgısal ezgiyi yazdığı kitabıdır. (12): İsmail Baha Sürelsan korumasındaki Rauf Yekta Koleksiyonu'nda " (116)

Ali Dînge'nin 15.6.1989 günü Sürelsan'la yaptığı telefon görüşmesinde Popescu-Judet'ın sözünü ettiği bu "musiki kitabı" hakkında bilgi istediğinde, böyle bir "nota mecmuası"nın 1978 yılına dek kendisinde olduğunu, (117) ancak Popescu-Judet'ın bu yazmanın kendisinde olduğunu bulup çıkarıncaya dek böyle bir yazmanın varlığından haberdar olmadığını (118) söyledi. 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 "mustatıl" ve cilt kapaklı.

Ruşen Ferit Kam'ın bir yazısında, Osman Dede'nin nota yazım sistemi hakkında şunlar yazılıdır: (119)

"O zamana ait bir kaynakta Dede'nin bu buluşunun uyandırdığı hayret aşağı yukarı şu mealdeki sözlerle anlatılmıştır: "Cümle'i maarifinden mada musiki 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 zabtederdi ki, yazmış olduğu kağıdı önüne koyup ol karı ol bestenin nağmelerini ziyadesiz ve eksiksiz okurdu. Bu iş musiki bilenelelere açıktır ki, çok zor bir iştir. Ve bunun gibi "Yani Osman Dede gibi" kemil erbabından bir kamil bulunması gayet nadirdir." (120)

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 Yekta'da olduğu için). Bu yüzden yalnızca, bir sayfa sonraki tabloyu vermekle yetiniyoruz. (121)

(116) Popescu-Judet: Adı geçen yayın., s: 987

(117) Kendisine emaneten bırakılmış olan Rauf Yekta kitapları ile Yavuz Yekta'ya geri verilmiş.

(118) Sürelsan, bu "nota mecmuası"nın bir köşesinde yazılı olan "Osman " yazısının daha önce dikkatini çekmediğini, bu yüzden de yazmanın Osman Dede'ye ait olduğunun o güne dek farkına varmadığını, üzülerek belirtmiş.

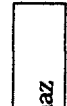
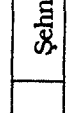
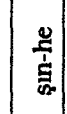
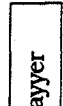

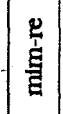




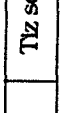


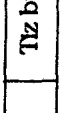
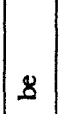
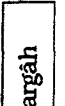
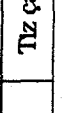

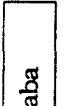
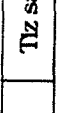
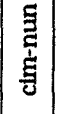
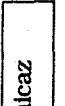
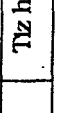


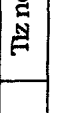


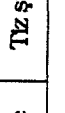
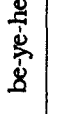
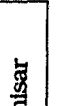
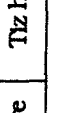
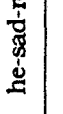

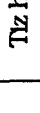

(119) Aynı alıntının Yılmaz Öztuna'da da olduğunu (adı geçen ansiklopedi, S: 125) gördüm. Yazı, Osman Dede'nin seslendirilen bir parçayı yazıyla nasıl kağıt üzerine saptadığına tanık olan Kazasker Salim Efendi tarafından yazılmıştır.

(120) Ruşen Ferit Kam: "Türk Azınlık Musikicileri: Musiki ve Hamparsum", Radyo Dergisi, s. 14

(121) Bu çizelgede perde adları ve bu perdeleri simgeleyen harfler, Öztuna'dan (Türk Musikisi Ansiklopedisi II (I). Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1974. s: 98) alınmıştır. Harflerin özgün yazılışları adı geçen ansiklopedide verilmiştir. (Serap İlhan Öztuna ile Mayıs 1989 günü yaptığı telefon görüşmesinde bu perde sistemini, =Osman Dede'nin Rabt-ı Tabirat-ı Musiki'sinin Arel Kitaplığı'ndaki ikittinden aldığı öğrenmiş).

(Şekil . 4. 14.)

Nayı Osman Dede'nin Nota Sistemindeki Perde İşaretleri

	he	Yegâh		be	Buselik		şın-he	Şahnaz
	-	-		cim-elif	Çargâh		mim-re	Muhayyer
	-	-		cim-nun ¹⁾	saba		lam-he	Sümbüle
	şın	Aşıran		ze	Hıcaz		şın ²⁾	Tiz segâh
	ayın başı	Acemaşıran		nun	Neva		be	Tiz buselik
	kaf	Irak		vav ³⁾	Şürî		cim-elif	Tiz çargâh
	Şın-te	Geveşt		he-sad-re	Hısar		cim-nun	Tiz saba
	re	Rast		ha	Hüseynî		ze	Tiz hıcaz
	ze-ye-re	Zengüle		ayın	Acem		he	Tiz neva
	dal	Dülgâh		vav	Evc		be-ye-he	Tiz şürî
	mef-vav	Kürdî		mim-elif	Mahur		he-sad-re	Tiz hısar
	şın	Segâh		kef-re	Gerdaniye		ha-he	Tiz hüseynî

1) Noktasız nun.

2) Başı uzatılmış vav.

3) Tiz segâh'tan tiz hüseynî'ye dek bütün perdeler için alt sekizliklerindeki simgelerin ayrımsı, ancak üstü çizgili biçimleri kullanılmış.

4.4. Hamparsum Limoncuyan

Ermeni asıllı bu zat 1768 yılında Beyoğlu Ağa Camii yakınlarındaki Çukur Sokak'ta doğdu. Harput'tan İstanbul'a göç etmiş yoksul bir ailenin çocuğu idi. Maddi olanaksızlıklardan ötürü sadece ilkokul öğrenimi gördü. (122)

Müzikçi ve teorisyen "Baba Hamparsum" veya "Hamparsum Limonciyan" gibi adlarla tanınır. İlkokuldan sonra terzi çıraklığı yaptı, bir yandan da kilisede müzik öğrenmeye çalıştı. O dönemde İstanbul'un sanatsever ve zengin bir ailesi olan Düzyan'ların konağına gitmeye başladı. Uzun süre bu aileden destek gördü. Kilisede korist olarak çalışırken, melevihanelere gitmeye başladı; Türk Sanat ve dinsel müziğini tanıdı. Hamamizade İsmail Dede ile tanıştıktan sonra Türk Müziğine olan ilgisi arttı. Bu sıralarda Sultan III. Selim, müziğimizde bir nota yazısı bulunmamasının sıkıntısı içindeydi ve eserlerimizin notaya alınmasını istiyordu. Abdülbaki Nasir Dede'nin çalışmaları da bu döneme rastlar. Hamparsum, büyük bir olasılıkla Dede Efendi vasıtasıyla Padışahla ilişki kurdu ve III. Selim ona bir nota sisteminin bulunması emrini verdi. Böylece Hamparsum kendi adını taşıyan nota sistemini buldu.

İyi keman ve Tambur çaldığı sanılan Hamparsum, hanendeliğe ün yaptı. Çok sayıda öğrenci yetiştirdi.

Kiliselerde müzisyen olarak görev alan Hamparsum Limonciyan, ölümüne kadar Hasköy'deki evinde musiki dersleri verdi. 6 çocuk babası olan Hamparsum Limonciyan, 1839 yılında 71 yaşında İstanbul'da öldü. Çocuklarından dördüncüsü olanı, neyzenlikle tanınmış Zenop Limonciyan'dır. (123)

4.4.1. Hamparsum'un Çalışmaları

Bulduğu nota sistemiyle geleneksel Türk Müziği eserlerini 6 defter halinde notaya almıştır. Fakat yazdığı 6 defterden 4'ü kayıptır. İki defterden 1. si İstanbul Belediye Konservatuvarında, 2. si Atatürk Kitaplığındadır. Dr. Suphi Ezgi, Nazari Ameli Türk Musikisi adlı eserinde Hamparsumun çalışmaları hakkında görüşlerini şöyle bildirmektedir:

(122) Vural Sözer, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İstanbul Remzi Kitapevi 1983, c.1, s.3

(123) Türk Müziği Ansiklopedisi Ahmet Say, c.2, s.587. Ankara Sanem Matbaa 1985.

"Hamparsumun el yazını, elimize geçen altı defterinden üçüncüsü üstadım M. Zekai Efendi Muzika-ı Humayun nazırı Necip Paşa'nın kütüphanesinden alıp bana tevdi etmiş idi. Bu kitaplarda yalnız peşrev ve saz semaileri yazılı idi. Kitapların üçünün baş sahifesinde Nayi Ali Dede'nin mühürü var idi ki onun malı olduğunu bildirmektedir. Bunun mevcudunu istinsah ettim ve kopyesini Sadettin Arel kütüphanesine verdim. Bu defterden bir tanesi sonradan Rauf Yekta Beyin eline geçerek, onun kitapları arasındadır. Diğer ikisi Vezneciler yangınında Necip Paşa'nın oğlunun evinde yandı. Bunlardan başka Sadettin Arel'de aynı yazı ile bir defter daha vardır; ve iki adet de İstanbul Konservatuvarı kütüphanesinde vardır; biri ufak yandan açılır, Nayi Baha Raşid notaları arasındadır; diğerinide Sadrazam Koca Reşid Paşa torunlarından merhum Necmeddin Koca Reşid, şair Yahya Kemal'in vasıtasıyla (Hamparsum tarafından Sadrazama takdim edilmiş olduğu beyaniyle) İstanbul Konservatuvarı kütüphanesine nakledilmiştir. Bay Yahya Kemal Beyatlı'nın o sözleri ile ve altı mecmuadaki yazının birbirinin aynı oluşu, o kitaplardaki yazının Hamparsum'un olduğunu ispat etti. Bu mecmualarda Hamparsum yalnız Peşrev ve semaileri yazmıştır; onun söz musikisine ait nota yazısını görmedik"

(124)

Kaybedilen eserlerin büyük bölümü Mandoli Yarutın Havadurın tarafından kopye edildiği için Hamparsum'un çabaları boşa gitmedi. Bu defter bugün Ankara Radyosundadır. Hamparsum'un birçok besteleri vardır: 17 Şarkı, 14 Saz Semaisi, Beste, Aksak ve Yürük Semai (125)

Wellesz, Hamparsum ve nota sistemiyle ilgisi olarak şunları söylemektedir:

(126)

"(.....) Zengin arkadaşlarının desteğiyle görev aldığı İstanbul'daki Lusa-voriç Okulunda musiki dersi verdi ve bu dönemde, 1815 yöresi Ermeni musikisini yenileştirme tasarısını oluşturdu. (127) Onun musiki yazısındaki yenilikleri adım adım oluşmuş ve bugünkü durumuna ancak öğrencileri tarafından getirilmiştir. İlk zamanlar perde isimleri ve usuller Arapça adlar taşıyordu; ancak Hamparsum'un öğrencileri, özellikle Ohannesyan bütün simgeler için Ermenice adlar getirmiştir. (...)"

(124) Dr. Suphi Ezgi, Nazari Ameli Türk Musikisi, İst., İ.B.K. yayını, 1953, s:530

(125) Türk Müziği Ansiklopedisi Ahmet Say, c.2, s. 587. Ankara Sanem Matbaa 1985.

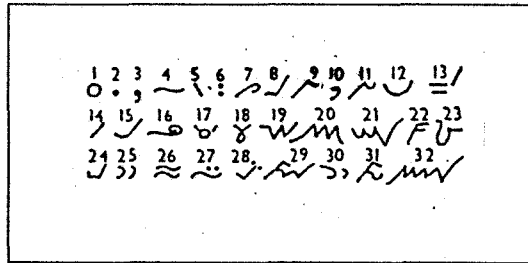
(126) Wellesz: Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik. Münster i. Westfalen, 1923. s. 86'dan aktaran: Seidel: "Transkription/Analyse: Die Notenschrift des Hamparsum Limonçyan.", Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Musik des Orients Sayı 12 Berlin 1973/74 s. 79

(127) Öztuna, Hamparsum'un sistemini Abdülbaki Nasır Dede ile aynı yıllarda (Türk Müziği Ansiklopedisi II(1), s. 99) ve III? Selim'in emriyle (TMA I, s: 248) oluşturduğunu yazmaktadır.

Wellesz'e göre 18.yy. da gerek Rum, gerekse Ermeni musikiciler kilisevi uğraşlarının yanısıra dünyasal Türk Musikisi alanında da besteler yapmışlar, bu her iki musikide de görülen bir taklide ve gelenekle olan bağların kopmasına neden olmuştur. 19. yy. başında Rum kilise musiki yazısında Chrisanthos'un (bkz. Bizans Yazısı), Ermeni kilise yazısında da Hamparsum'un gerçekleştirdiği musiki yazısı "reformu"; gerek Rumların, gerekse Ermenilerin oldukça karmaşık musiki yazılarının unutulmaya yüz tuttuğu bir dönemde, yalın ve kolay öğrenilir bir musiki yazısı ile bu değerleri yok olmaktan kurtarma amacı taşımaktadır. Ancak musiki yazısındaki bu yenilikler Bizans müziklerinde olduğu gibi, Ermeni kilise musikisinde de, Ortaçağ musiki yazısı ile, o zamana dek canlı kalabilen ilişkisinin kesilmesine neden olmuştur. (128)

Hamparsum nota yazım sisteminin, Türk musikisinin saptanması için oluşturulmuş bir dizge olmadığı, bu dizgenin Ermeni musiki yazısının yenileştirilmiş biçimi olduğu yolunda (Wellesz'e dayanarak) görüşler önesüren Seidel'e göre, Hamparsum yazısının Türk musikiyazım tarihinde yeralabilmesi, Ermeni kilise musikisinde görülen "büyük gelenekten tamamiyle kopma" sonucunda olmuştur. (129)

Çeşitli kaynaklar (130) Hamparsum'un, "khaz yazısı" olarak adlandırılan eski ermeni yazısını-Christanthos'un Bizans musiki yazısındaki yenileştirmesini örnek alarak-yeniden biçimlendirdiğini, ancak süre değerlerini gösteren işaretlerin Hamparsum tarafından eklenmiş olabileceğini yazar. Neumatik bir yazı olarak nitelendirilen eski Ermeni yazısı şu işaretlerden oluşmaktadır (131)



(128) Seidel, S: 77-78: Transkription (Analyse: Die Notenschrift des Hamparsum Limonciyan. s.77-78)

(129) Seide Adı Geçen Yayın, s: 77-78

(130) "Arménie", Larousse de la Musique, Dufourgo. Librairie Larousse, Paris, 1957. c:1, s:46 ve "Music of the Armenian rite: Notation" The Grove Dictionary of music and Musicians/I, Saide. Macmillan Publishers Limited, Londra, 1986. C:1, S: 598.

(131) Paris, 1957 c:1, 46.'cı sayfadan.

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 Giuseppe Donizetti'nin uluslararası nota yazısını ülkemizde tanıtip, benimsenmesine kadar geçen süre içinde kullanılmıştır. (132)

Hamparsum musiki 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 Musikisini çok iyi bilmek gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Hamparsum'un kendi adı ile geliştirdiği bu nota yazım sistemini, batının beş çizgili nota yazısı ile karşılaştırdığımızda kullanım açısından yararlı yanları olmakla birlikte, birtakım eksik yanlarının olduğu da görülür. Buna göre:

"1-Usülleri en ince noktalarına kadar öğretmeyi temin eder. Çünkü nota usüle uygun gruplar halinde yazılmaktadır. Hamparsum'u kullanırken ister istemez usül de öğrenilir.

2- Kolay bir yazılışı vardır.

3- Her notanın kendine mahsus işareti bulunduğundan, diyez, bemol, natürel gibi işaretlerin karışmasına imkan yoktur.

4- Her nota işaretinin değişik şeklide olması gözle takibi kolaştırır. Gözler kamaşıp yorulmaz ve porte çizgilerinin yorulan gözde birbirine karışması gibi haller hasıl olmaz.

5- Nota yazmakta hata olmaz. Sesleri bildiren işaretlerle, kıymetleri bildiren işaretlerin ayrı ayrı yazılması hatayı azaltır.

6- Çizgisiz ve tek çizgili her cins kağıt, üzerine yazılabilir. Yani beş çizgiye lüzum yoktur. Ancak bunların yanında: "1-Piyasada bu nota ile eser bulunmadığından ancak el yazması eski eserlere münhasır kalmaktadır. Yalnız bu kadarcık iş için öğrenilmesi fuzuli ve külfetli görülebilir.

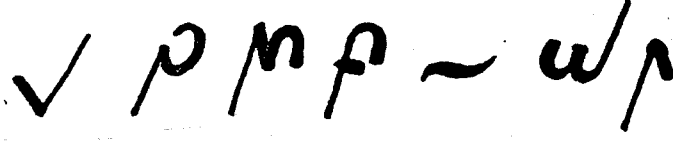
7- Kendimiz öğrenip kullandığımız takdirde bilmeyenlerin yararlanabilecekleri de düşünülemez. (133)

(132) Vural Sözer Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İstanbul Remzi Kitapevi 1983 c.1 , s.3

(133) Ali Sabuncu, Hamparsum Notası, Türk Musikisi Dergisi, c.1, s.10. Sayfa: 3

4.4.2. Hamparsum Nota Sistemi

Bu sistemde kullanılan yedi temel perde işareti vardır.



Görüldüğü gibi Ermeni yazısından alınmıştır. Ancak Hamparsum bu işaretlerin anlamlarından değil yalnızca biçimlerinden yararlanmıştır.

Bu sistemde bir sekizli 15 perdeden oluşur. Rast'ı temel makam kabul eder. Kaba rasttan gerdaniyeye dek üç oktav genişliğindedir.

Oktavlar perdelerin altına ya da aşağı doğru uzantıları bulunan perdelerin, uzantılarının ucuna eklenen kısa çizgiler ile belirlenir.

1. Oktav temel perdeye tek çizgi

2. Oktav temel perdeye iki çizgi eklenirken 2., 5, 6. perdenin üst oktavlarında kullanılan ek çizgiler, 1. ve 2. oktavlarda olduğu gibi bu perdelerin altlarına konulmayıp gövdelerine eklenir.







Hamparsum yazısıyla yazılmış çeşitli bestelerde kullanılan belli başlı işaretler şekil 4.14'de gösterilmiştir.

••	→	o	—
•	→	♪	—
ˆ	→	♪	—
ˆ [5]	→	♪	ˆ
ˆ	→	♪	ˆ
// [55]	→	♪	ˆ
ˆ	→	♪	ˆ
o	→	♪	ˆ
oo	→	♪	ˆ









(Şekil 4.15.) Hamparsum Notasındaki Değerler

Hamparsum nota yazısı, işaretli ve işaretsiz/gizli işaretli olmak üzere ikiye ayrılır. Hamparsum Limoncuyan'ın ilk önceleri kullandığı nota sistemi , işaretsiz / gizli işaretli olanıdır. Harfler üzerindeki süre işaretlerinin sonradan gelen başka bir musikici tamamlamıştır.

Hamparsum'un kullandığı işaretler:

	Bir perde üstünde iki nota, bir birliktir.
	Bir perde üstündeki nota, bir ikiliktir.
	Bu işaret, üç dördlüktür.
	Bu işaret, üç sekizliktir.
	Perdenin üstündeki çizgi, bir dördlüktür.
	Üzerinde bulunan iki çizgi, o perdenin ayrı ayrı iki sekizlik olduğunu gösterir.

Diğer kişinin kullandığı işaretler:

	İki nokta, bir birliktir.
	Bir nokta, bir ikiliktir.
	Bu işaret, üç sekizliktir.
	Bu işaret, bir dördlüktür.
	Perdenin üzerindeki iki çizgi, yalnız bir sekizliktir.
	Bu işaret, üç onaltılıktır.
	Bu işaret, bir onaltılıktır.
	Bu işaret, bir otuzikiliktir.

Şekil 4.16'da verilmiş olan işaretler, bir perde işareti üzerinde kullanıldıklarında süre değerlerini, perde işaretleri hizasında tek başına kullanıldıklarında da sus değerlerini, göstermektedir:

⋮	→	yada .
⋮	→	yada yada :
* *	→	♩, ♪, ♫, D.C., Dal s ve ,
(...⋮) (...⋮) (...⋮) (...⋮)	→	1 — 2
و — و	→	♪
س ÷ س	→	♪
و =	→	mi ₆ re ₆ = ♩ gibi

(Şekil 4.16.) Değişiklik işaretleri

Yukarıdaki işaretlerin son üç tanesi Hamparsum'da yoktur. Ezgi'nin bildirdiğine göre (122) bunlar daha sonra bir başka kişi tarafından (adı verilmemiş) eklenmiştir (134).

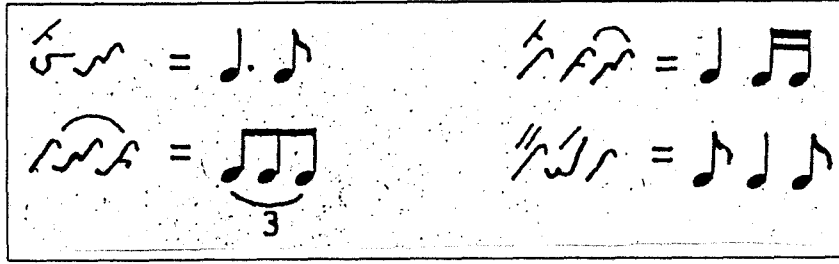
Süre değeri işaretleri, bir başka işaret gelinceye dek, bütün perdeler için geçerlidir.

س س س س	=	♪
س س	=	♪

(Şekil 4.17.a.) Hamparsum süre değeri

(134) Ezgi, Nazari, Ameli Türk Musikisi V, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, İst., 1953. s. 531.

Ancak aşağıdaki örnekler bu ilkenin dışında kalırlar:



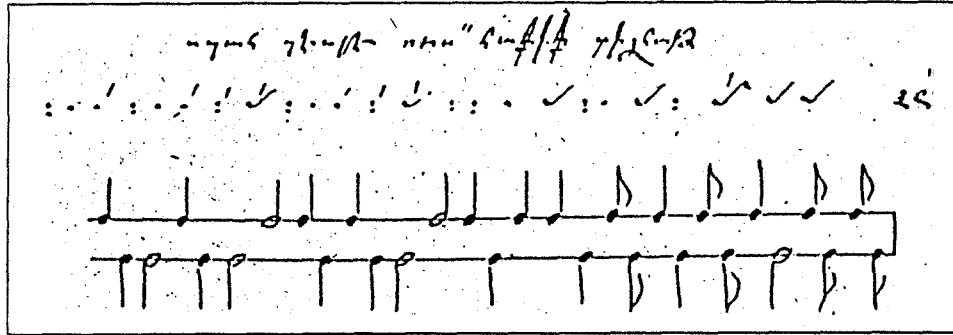
(Şekil 4.17.a. b) Süresel oranlar

Hamparsum yazısının gizli denem türünde, süre değerlerini gösteren işaretler kullanılmaz. Gizli Hamparsum yazısıyla, bestelerin belli bir kesimin tekelinde kalmasının amaçlandığı ileri sürülür. Ancak bu yazının usul vuruşlarına uygun olarak öbekler halinde yazılması, usul geleneğini bilenler için bu sorunu ortadan kaldırır.

Hamparsum musiki yazısında, usullerle ilgili ilk saptama Halil Can tarafından yapılmıştır:

"Bundan tahminen 25 sene kadar evvel Nizamiyan Andon namında bir müzisyenin 9 defter tutan kolleksiyonunu almıştım. Bu kolleksiyonun bir defterinde (1288/1861) tarihi var. Kaligrafik bir yazı. Güfteler Ermeni harfleriyle Türkçe. Her eserin makamı, bestekârı ve usulünün yazılı olduğu başlığı altında çeşitli nokta ve şekiller mevcuttur.

İlk tetkikatında bunların neyi ifade ettiğini bir türlü çözememişim. Kolleksiyonu tarayıp fişledikten sonra dokuzuncu defterin sonunda bunların kullanılmakta olan usullerin remzleri olduğunu gördüm. (...) Örnek olarak verdiğimiz Dilhayat Kalfa'nın Hafif usulündeki Saba bestenin altında görülen nokta ve diğer işaretlerden mürekkep Hamparsum usul tarzının iyice anlaşılabilmesi için ayının veznin bugün kullanılan şeklini de mukayese için altına yazdık. (...) (135)



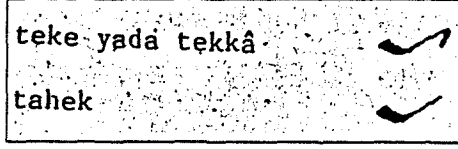
(Şekil 4.18.) Hamparsum usul tarzı vezin örneği

(135) Hamparsum Notasında Usuller", Musiki Mecmuası, Üngör. İstanbul, ilk s:1.3.1948. S. :133, Sayfa: 4, 5


Hamparsum nota yazım sisteminde usul vuruşları şu işaretlerle gösterilmiştir:












(Şekil 4.19.a) Usul işaretleri








(Şekil 4.19.b) Usul işaretleri

Diğer usullere baktığımızda iki ayrı vuruşu birbirine başlıyan bir bağ () işaretinin kullanıldığı görülür. Bu işaret aşağıda verdiğim örnekte de görülebileceği gibi, iki birimin tek bir birim olacağını gösterir:




										
10 Fahte	düm	düm	düm	tek	tek	tek	düm	tahek	tekâ	tekâ
	1	1	-	1	1	1	1	1	1	1

(Şekil 4.19.c) Usul işaretleri

Aşağıdaki örnekte görülen "  " işareti birim değerinin bir kat, "  " işareti ise birbuçuk kat arttırılacağını gösterir:

8 Katakofti			
	düm	tek	tek
	3	2	3

(Şekil 4.19.d) Usul işaretleri

Verilen usullerden, yalnızca "Darbiusul" ve "Zincir" usullerinde "  " ile "  " arasında kullanılan "  " işaretinin ne anlama geldiği anlaşılmamıştır.

Hamparsum nota yazım sisteminde, Türklerin kullandığı öteki sistemlerden en belirgin ayrığı, soldan sağa doğru yazılmasıdır. Ayrıca bu sistem, Türk müziyazım tarihinde nota yazısından sonra en çok kullanılan yazı olma özelliğini de taşır. Gerek Türkler, gerekse Ermeni kişisel musikicileri arasında yaygın bir

biçimde kullanılmış olan bu yazı, Türklerin nota yazısına geçmelerinden sonra bile uzunca bir dönem kullanılmıştır.

"Bu nota diğerlerine göre kıyaslanamayacak kadar geniş bir kullanım sahası bulmuş ve Tanburi Cemil'e kadar garp notasının yanında ona rakip sayılacak bir yer almıştır. Biz bile bu notayı Mesud Cemil ile beraber Tanburi Cemil'in metrukâtı arasında geçirdiğimiz heyecanlı günler içinde Tanburi Fuat Efendinin şiddetle tavsiyesi üzerine öğrenmiştik. (...) (136)

Giuseppe Donizetti'nin Muzika-yı Humayun'da Türk öğrencilerini Batı nota yazısını öğretmeden önce, Hamparsum yazısını öğrendiği ve bu yazıyla öğrencilerine Batı nota yazısını öğrettiği bilinmektedir.

"Donizetti ilk işlerden biri olarak porteli notayı onlara orjinal ve kestirme bir yoldan öğretiverdi: hemen hepsini yerli hamparsum notasını bildiklerini görmüştür; saz çalmış, usûle âşina gençlerdi. Bunun için, önce kendisi onlardan Hamparsum notasını öğrendi. Her işaretin ve türkçe perde adlarının batı musikisindeki karşılıklarını liste halinde bir kağıda yazdı; ayrıca porteyi tarif etti. Yeni yazının pratige ve sazlarla tatbiki böylece birkaç haftalık bir gayretle mümkün oldu." (137)

Hamparsum yazısının bu denli yaygınlık kazanmasının nedenleri arasında; porte çizmeye gerek kalmadan rahat bir biçimde herhangi bir kağıda yazılabilmesi, -Bertuğ'un da belirttiği gibi- bir tür steno işlevi görmesi, temelinde yedi perde simgesi bulunduğu için kolay bellendirilmesi, estetik bir yazı görünümünde olması, vb. gösterilir. Ancak bütün bunların yanısıra, bu yazının ülkemizde nota yazısından sonra en çok kullanım gören yazı olmasının en önemli nedeni, usta-çırak ilişkisiyle yürütülen yazısız geleneğin, yavaş yavaş yitmeye yüz tuttuğu bir dönemde, yani 19. yy.da bestelerin korunmasını sağlayacak "bir şeye" duyulan gereksinime, Hamparsum yazısının karşılık vermesinden kaynaklanmaktadır.

Hamparsum yazısının nota yazısına oranla daha kısıtlı bir yazı olmasına karşın, yukarıda sayılan nedenlerden ötürü daha pratik bir yazı olması, bu yazının 20. yy. da, hatta günümüzde bile bir-iki kişi tarafından (137) kullanılır olmasını getirmiştir.

(136) Kam: "Türk Azınlık Musikicileri: Musiki ve Hamparsum", Radyo Dergisi, s.68, sayfa:24.

(137) Gazimihal Türk Askeri Mızıkları Tarihi, Maarif Basımevi, İstanbul, 1955, s: 43.

(138) Selami Bertuğ, Niyazi Sayın.

(Sekil 4.20. a.) Hamparsum Nota Yazım Sistemindeki Perde İşaretleri

Kaba rast	Acemaşiran	Neva	Tiz buselik
Kaba zırgüle	Irak	Hisar	Tiz çargâh
Kaba düğâh	Gevşet	Hüseyni	Tiz hicaz
Kaba kürdi	Rast	Acem	Tiz neva
Kaba segâh	Zırgüle	Evc	Tiz hisar
Kaba buselik	Düğâh	Mahur	Tiz hüseyni
Kaba çargâh	Kürdi	Gerdaniye	Tiz acem
Kaba hicaz	Segâh	Şenaz	Tiz evç
Yegâh	Buselik	Muhayyer	Tiz mahur
Pes hisar	Çargâh	Sünbül	Tiz gerdaniye
Hüseyinleşiran	Hicaz	Tiz segâh	

1	1	2	3	3	4	1	5	5	8	6	7	7

(Seki 4, 20.6.)
 100 Sistem perde Israililer
 Sahil 70

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Beşyüz yıllık Klasik Türk Musikisi geleneğinin çok çarpıcı bir özelliği vardır. YAZISIZLIK. Yüzyıllardır binlerce güfte mecmuası yazılmış, basılmış, fakat bu yüzyılın başlarına dek müziğin kendisi yazılmamış, notaya dökülmemiştir.

Notaya rağbet edilmemesini ve icabedilmiş birkaç nota yazısının kullanılmış olmasını, herşeyden önce kıskanç musikişinasların kıymetli eserleri kendilerine saklamak istemelerine bağlayanlar olmuştur. Örneğin Dr. Subhi Ezgi şöyle yazabiliyordu.

"IV. Sultan Murat'tan sonra yaşamış olan musikicilerimizden evvel Nâyi Osman Dede ve Kantemiroğlu birer Edvar kitabıyla nota icad etmişlerse de kıskançlık yani musiki malûmat ve eserlerini vermemeğe hasıslığı ve ihmâl vasairesinden dolayı musikicilerin hemen eksertiyeti bu notanın istimâline iltifat etmemişler ve çok miktarda eserlerin kaybolmasına sebep olmuşlardır". (1)

1894'de yazan Mehmed Veled İzbudak da aynı biçimde yalnızca "ashab-ı edvârın ketm ve imsakına" yormuştur. Mehmed Veled musikişinasların "minel kadim ketm ve imsaki mukteziyat-ı fenden addettiklerini..." (eskiden beri sır saklamayı ve cimriliği sanatlarının gereği saydıklarını) ileri sürebilmekte ve bu olayı notanın daha yaygın bir biçimde kullanılmamasına bir sebep olarak göstermiştir.

Ali Ufkî'den bir asır sonra 1750'lerde bir Fransız seyyah İstanbul'da Musiki camiasının nota yazısına tepkisini şöyle anlatıyor.

"Türkiye'de en aydın kişiler dahi, musiki havalarının Avrupalı müzisyenler tarafından notaya alınıp hemen ardından gerek sesle gerekse sazla okunup çalınmasını, çok büyük bir hayret ve takdirle karşıladılar. Bu onların gözünde bir tür sihirbazlık, ya en azından anlayışlarını aşan bir yetenektir. " (2)

Kantemiroğlu da döneminin önemli bestecilerindedir. Eserleri yaşamış, ancak icad ettiği nota yazısı kısa sürede unutulup gitmiştir. Kantemiroğlu'nun kendisi bu nota sistemini bir tek kişiye öğrettiğini söyler.

(1) Dr. Suphi Ezgi, Nazari ve Ameli Türk Musikisi, Cilt 4. İstanbul, Hüsnûtabiat Matbaası, 1953, s.137.

(2) J.B. LABORDE, Essai sur la Musique Ancienne et Moderne, Paris, 1780, Cilt 1, s. 423;

Ralaki Evpragiotis adlı Fener'li bir Rum. (3) Kantemiroğlu'nun İstanbul'dan ayrılışından sonra, henüz 40 yıl bile geçmemişken Fonton şöyle yazabilmektedir.

"Demetrius Cantemir... büyük rağbet görmüş olan ve hâlâ zevkle dinlenen birçok Türk Musikisi eserinin bestecisidir. Latince olarak kaleme alınan Osmanlı İmparatorluğu döneminde prens, Şark musikisine notayı sokmuş olmakla övünür. Ancak bunu neye dayanarak ileri sürdüğünü bilemiyoruz zira, ileride de göreceğimiz gibi şarkıların bizim gibi notaları yoktur. Belki de Cantemir, bunu söylerken nota deyimini sesleri birbirinden ayırdetmeye yarayan işaretler anlamında kullanmamış olabilir. O takdirde de burada bir ifade uygunsuzluğu olsa gerektir." (4)

1780'li yıllarda İstanbul'da bulunmuş ve döneminin en ayrıntılı kütüphane araştırma ve taramasını yapmış olan Papaz Tederini aynı durumu belgeliyor.

"Kantemiroğlu'na ait bulduğum elyazması Tarif-ü ilmi-ül Musiki âla Vech-i Mahsus adını taşıyor.... Bu son derece nadir kitapta Kantemiroğlu ilk kez notayı Türk havalalarına tatbik etmektedir.... Ancak, Türk musikisinin teorisi çok zor olduğundan Türkler bu notaları terketmiş olup eski usul üzere ezberden beste yapıp icre etmektedirler. (5)

Kantemiroğlu notasının hiçbir şekilde rağbet görmemiş olması Laborde'in da dikkatini çeker:

"Cantemir Osmanlı tarihinde, Sultan III. Ahmed'e ithaf ettiği bir musiki kitabı yazmış olduğunu ve icad etmiş olduğu nota yazım yönteminin herkesçe kullanılmakta olduğunu yazmaktadır. Bu yöntem pek rağbet görebilmiş olduğuna inanmak biraz zor çünkü bugün, sanki hiç bir zaman icad olunmamışçasına terkedilmiş durumdadır. (6)

Kantemiroğlu'nun besteleri nota kullanmayı reddeden Klasik Musiki eğitim ve aktarım zincirleri içinde bile kısmen yayılmış, çalınıp dinlenmiştir. İcad ettiği nota sistemi ise yazarıyla birlikte ortadan kaybolmuştur. Kantemiroğlu'nun yeniden gündeme gelmesi, ancak bu yüzyılın başlarında, büyük müzikolog Rauf Yekta Bey sayesinde olmuştur. (7)

(3) Bkz. D. CANTEMİR The History of the Growth and Decay of the Othman Empire, London, 1734, I. Kasım, III. Bölüm. s. 151-152

(4) Ch. FONTON Essai sur la Musique Orientale Comprarée a la Musique Européenne A Constatinople 1751 (Paris Bibliothèque Nationale, Fransız Elyazmaları, N. A 4023.

(5) Giambatista Toderini: De la Litterature des Turcs. İtalyancadan Fransızcaya çeviren: Abbé de Covrmand, Paris Poinçot, 1789 c. 1d I s. 218-219

(6) J.B. LABORDE Essai sur la Musique Ancienne et Moderne, Paris, 1780, Cilt II, s. 422

(7) R. Yekta "Le Compositeur du Pechrev dans le mode Nihavend", Revue Musicale içinde, VII. no. 5, 1 Mart 1907, s. 117-121. Bu, Rauf Yekta'nın bu konudaki birçok yazısından sadece ilkidir.

Kantemiroğlu düzüm mertebeleri için kullandığı derecelerle, ölçüleri ve icrayı Ali Ufki'den daha iyi ifade ettiğini kitabında iddia eder. Ali Ufki ile karşılaştıkları şüpheli isede belki Udî Ali Bey vasıtası ile Mecmua-i Saz-ü Söz, Ali Ufki'nin ölümünden sonra görmüş olduğu tahmin edilebilir. Fakat notada kullanılan ses uzunlukları bakımından da Ali Ufki notası daha açık ve anlaşılabilir durumdadır. Mamafih her iki müellif de notalarını ilk defa kullandıklarından hatalara düşmüşler, kendi koydukları kaidelere bile uymayan yazışlarda bulunmuşlardır. (8)

Kantemiroğlu'nun çağdaşı olan Nâyî Osman Dede de (ölümü 1730) sık sık "Türk Notacılığı"nın bir gurur vesilesi olarak anılır. Büyük bir dinî eserler bestecisi olan Osman Dede'nin nota mucitliğini ancak naklen bilebiliyoruz. Kronolojik olarak Kantemiroğlu nota yazısından önce gelip gelmediği tartışma konusu olan Osman Dede nota yazısının Kantemiroğlu'nunkine çok benzediği bilinmektedir. (9) Bu nota yazısının kayıtlı olduğu rivayet edilen defter kaybolmuş, notayı da başka kullanan olmamış, eksantrik bir Mevlevî Şeyhi'nin nev'i şahsına münhasır bir icadı olarak unutulup gitmiştir.

O denli ki, bir diğer nota mucidi olan Osman Dede'nin torunu Abdülbaki Nasır Dede'nin (1756-1812) bile, atasının icadı olan nota yazısından habersiz olduğu görülüyor. Abdülbaki Nasır Dede'nin "Tedkik ve Tahkik" ve "Tahririye" adlı ardarda yazılmış iki risalesi vardır. (10) 1796 tarihini taşıyan ikincisinde yine Arap harflerinden mülhem bir nota yazısıyla 4 eser kayıtlıdır. "Tedkik ve Tahkik'in" başında bu iki risalenin bizzat padişah III. Selim ve padişah musahibi Seyyid Ahmet Ağa'nın emir ve ısrarları üzerine kaleme alınmış olduğu belirtilmektedir. (11) Diğer bir deyişle, bizzat III. Selim Abdülbaki Nasır Dede'ye bir nota yazısı ısmarlamıştır. Ancak, kendisi de büyük bir besteci olan padişahın teşviklerinin bu nota yazısına kazandırdığı "resmiyete" ve "Devlet garantisine" rağmen Abdülbaki Nasır Dede'nin nota yazısının akabeti ondan önceliklerden pek de farklı olmamıştır. Bu nota yazısının o ana dek icad edilmiş olanların teknik açıdan belki de en mükemmeli olması da sonucu etkilememiştir. Risalelerin günümüze ancak iki adet nüshası ulaşmış, nota yazısı da sistemce reddedilip dışlanmış, unutulmuştur.

(8) Haydar Sanal Mehter Musikisi s. 130

(9) Bk. POPESCU-JUDETZ a.g.e., s. 92-92.

(10) Süleymaniye kütüphanesi (Nafiz Paşa elyazmaları 1242/ I-II).

(11) Abdülbaki Nasır Dede'nin kaydettiği eserlerin üçü III. Selim'e, diğeri de Seyyid Ahmet Ağa'ya aittir. III. Selim'in Süzidilâra Ayınıyla Abdülbaki Nasır Dede ilk kez bir Mevlevî Ayınının tümünü notaya almış oluyordu.

Nota yazımcıların sonuncusu ve kuşkusuz en çok tutulmuş olanı Hamparsum notasıdır. Ermeni harflerinden esinlenerek 1813-1815 yıllarında Hamparsum Limoncuyan (1768-1939) tarafından icadedilen bu nota yazısı, kolay ve pratik olduğu ve Ermeni kilise ilahilerinin tesbitinde de kullanıldığı için epey yayılmıştır. Günümüzde dahi bilinen ve kullanan vardır. 19. yüzyılda en sık kullanılan nota olduğu, birçok klasik eseri unutulmaktan kurtarmaya yardımcı olduğu doğrudur.

Ancak, çok sözü edilen bu nota sisteminin bir versiyonun da "gizli" ya da "işaretsiz" Hamparsum notası olduğunu unutmamak gerekir. Bu "gizli" Hamparsum'un amacı nota yazısının mantığıyla çelişir. Bu amaç, eseri yazıp yaymak, öğrenim yada icrasını kolaşlaştırmak veya standartlaştırmak değil, aksine okuyup yayımlarını engellemek, bazı eserlerin sınırlı sayıda müzisyenin tekelinde kalabilmesini sağlamaktır. Müzikte demokrasi aracı olması beklenen bir teknik kendi zıddına, alfabe şifreye dönüştürülmüş olmaktadır böylece. Hamparsum notasındaki bu farklılaşma, nota yazısına karşı Osmanlı musiki camiasının genel tavrının genel anlamlı bir simgesidir.

Ali Ufki, Kantemiroğlu ve Hamparsum gibi çok sayıda eseri kayda geçirmiş "büyük" nota yazarlarının kaydettikleri parçaların hemen tümünün, klasik repertuarın aslında nisbeten küçük bir bölümünü oluşturan saz eserleri'nden ibaret olduklarını da hatırdan çıkarmamak gerekir. Sözlü eserlerin aktarım ve icra mihengi olan güfte mecmualarının varlığı bunların notaya geçirilmesini daha da geciktirmiştir.

Charles Fonton'un eserini bir kaynak olarak okumuş ve değerlendirmiş tek Türk müzikoloğu Mahmut Ragıp Gazimihâl'dir. "Şarkı Anadolu Türkü ve Oyunları" adlı 1929 yılında yayınlanan kitabında (12). Charles Fontonun yazmaya çalıştığı Notalar için şöyle diyor: "Adagio hareketli bir peşrev, bir Arap havası, bir Saba şarkı (Gel külbe-i ahzânıma ey serv-i revânım), Kantemir havası, diğer bir parça. Cümlesinde en kısa not kıymeti 1/4, ekseryet ise 2/4, 4/4'lüktür: seri nağmeler hiç yok! Yegane halk şarkısı ise, bir rum oyun havasıdır" Mahmut Ragıp Gazimihâl'den sonra ve onun gerek yazar gerekse öğretici olarak son derece etkili olmuş olmasına rağmen, Fonton'un kaynak olarak değerlendirilmemiş olması, Klasik Türk Musikisine ilişkin son elli yılın araştırmalarının yoğunluk ve ciddiyetin anlamlı bir göstergesidir (13)

(12) Kösemihalzade Mahmut Ragıp (Sonra Gazimihal) şarkı. Anadolu Türkü ve Oyunları. İbt. İstanbul Konservatuarı Neşriyatından (Kitap 2) Evkaf Matbaası 1929.

(13) Cem Behar 18 yüzyıl'da Türk Müziği, Charles Fonton s. 39. Pan Yayıncılık Kent basımevi Kasım 1987

Klasik Türk Müziği tarihinde açıklanması ve vurgulanması gereken, (yazılı müzik yokluğunun doğurduğu tarihsel ve müzikolojik sorunları bir yana bırakılırsa) nota yazısı icad etmiş olanların teknik başarıları değildir. Bir musiki sistem ve geleneğinin kendini 500 yıl boyunca notasız-yazısız ayakta tutmuş olması gerçeğini iki nota yazısı mucidi arasındaki yüzyıllar süren boşluklar daha çok aydınlatır. Öncelikle vurgulanması gereken de budur.

Bu yazı, (kıt kaynaklar izin verdiğiince) birkaç kişinin parlak buluşlarına rağmen sistemin bu icatları adeta kusup- yüzyıllar boyunca kendi ümmiliğini nasıl sürekli olarak yeniden üretebildiğine ışık tutmaya yöneliktir. 1170'li yıllarda Osmanlı İmparatorluğunun çeşitli yörelerini gezmiş olan Niebuhr şöyle yazıyordu.

"Şarkıcılar nota bilmeyip kulaktan okur ve çalarlar. Anadolu'dayken, İstanbul'da birtakım gizli işaretlerle nağmeleri yazabilen musikişinaslar bulunduğunu duymuştum. Ancak İstanbul'a döndüğümde tüm araştırmalarım bana müzik notasının ne olduğunu dahi bilen kimsenin olmadığını gösterdi. Türkiye'nin en iyi müzisyenleri oldukları söylenen Mevlevî dervişleri bile bundan habersizdirler." (14)

Niebuhr'dan bir yüzyıl önce yaşamış ve 1680 ilâ 1684 yılları arasında İstanbul'da Venedik Balyozu (elçisi) olarak bulunmuş olan Giovanni Battista Donado, 1688'de Venedik'te yayınlanan kitabında şöyle demektedir:

"Türklerin... musikilerinin yazıldığını ve yazıdan icra edildiğini görmedim. Onların bizim gibi yazılı müzikleri olmayıp, eserlerini hâfıza ve gelenek yoluyla aktarırlar... Gerçekten de nota veya ölçüye sahib olduklarını ne gördüm ne de duydum." (15)

Cem Behar bu konuda şöyle ekliyor (16)

"Notasız, musikideki bu yazısızlıkla ilgili bu kâbil gözlemlerde bulunmuş olan Avrupalıların bu durumu küçümsemiş oldukları sanılmasın. Bazıları musiki kuramının gelişmesine, bir engel olarak telâkki ederler. Bir bölümüyse (Fonton, Toderini) Osmanlı musikişinaslarına, notasızlığın yarattığı zorlukların üstesinden gelip musikiyi öğrenmek, icra ve intikal ettirmekteki başarıları dolayısıyla, takdirlerini dile getirirler."

(14) M. NIEBUHR Travels through Arabia and other Countries int the East, Edinburg 1792, Cilt I, s. 131-132

(15) Giovanni Battista DONADO "DElla Letteratura Dé Turchi Venedik, 1688, sayfa 132-133.

(16) Cem BEHAR, Klâsik Türk Musikisi Üzerine Denemeler s. 89. Bağlam Yayınları 19, İnceleme-Araştırma 14 Birinci basım, Kasım 1987.

Konuyu Özetlersek: Geleneksel Türk müziği esas itibarıyla "Sema-i bir mustaki"dir. Yani kulaktan dolmadır. Uzun yıllar boyunca bu müziğin gerek öğretimi, gerek icrası, gerekse bestelenmesi, yazıya yani notaya gerek duyulmaksızın yapılırdı. Bestelenmiş bir eserin notaya alınıp yazılması, yakın bir tarihe kadar düşünülmezdi bile. Eserler meşk edilir. Yani ezberlettirilir ve böylece daha sonraki öğrenci, müzisyen ve icracılara intikal ettirilirdi. Yazılsa yazılsa bazı sözlü eserlerin güfteleri yazılırdı; o da basılıp çoğaltılmak amacıyla değil, hanendenin belleğini tazeliyebilmesi için. Matbu güfte ancak 1850'den sonra yaygınlaşmaya başlar. 19. yüzyıldan önce, nota kullanarak birçok Türk Müziği eserini yazma gereğini duyan iki kişiden birinin 17. yüzyılda Lehistan'lı Alberto Bobowski (Ali-ufki), diğerininde 18. yüzyılda Moldavya Prensi Demetrius Cantemir "Kantemir" olması elbette bir rastlantı değildir.

Batıyla temas herşeyden önce "Biz de yazabiliriz, bizim müziğimizin de yazılı dili vardır" savının ortaya atılmasıyla yolaçmıştır. (17) Müziğin yazılabilmesinin yararları elbette sonsuzdur. Ama nasıl? III. Selim'in ismarladığı nota yazılarından Abdülbaki Nasır Dede'ninki tutulmamış, Hamparsum notasının ise hem kullanım alanı sınırlı kalmış, hem de yetersiz olduğu ortaya çıkmıştır.

Bizce önemli olan, son dört yüzyıl içerisinde 4 ya da 5 kişiyi birer nota yazısı icad etmiş olması değildir. Önemli olan bu nota yazılarının hiçbirinin kullanılmamış olmasıdır.

Klasik Türk Musikisi evreni nereden bakılırsa bakılsın hafızanın mutlak egemenliği altındaydı. (18)

Müzik gerçekliğini yazıda değil, hep icrada buluyordu. Müziğin ilminden söz ederken

".... İlm-i Edvâr Hâvâsî, yani nefes müteallik bir ilim olup..." (15) denilbilmesi bundan olması gerekir."

(17) Cem BEHAR, S. 50. Klasik Musikisi Üzerine Denemeler s. 50. Albayrak İstenografik Nota Yazısı, İstanbul 1941.

(18) Mehmed Veled "Hâtîme" Mektep Mecmuası sayı . 10, 11 Zilkade, 1311 s. 464.

Klasik Türk Müziği tarihinde açıklanması ve vurgulanması gereken, (yazılı müzik yokluğunun doğurduğu tarihsel ve müzikolojik sorunları bir yana bırakılırsa) nota yazısı icad etmiş olanların teknik başarıları değildir. Bir musiki sistem ve geleneğinin kendini 500 yıl boyunca notasız-yazısız ayakta tutmuş olması gerçeğini iki nota yazısı mucidi arasındaki yüzyıllar süren boşluklar daha çok aydınlatır. Öncelikle vurgulanması gereken de budur.

Bu yazı, (kıt kaynaklar izin verdiğiince) birkaç kişinin parlak buluşlarına rağmen sistemin bu icatları adeta kusup- yüzyıllar boyunca kendi ümmiliğini nasıl sürekli olarak yeniden üretebildiğine ışık tutmaya yöneliktir. 1170'li yıllarda Osmanlı İmparatorluğunun çeşitli yörelerini gezmiş olan Niebuhr şöyle yazıyordu.

"Şarkıcılar nota bilmeyip kulaktan okur ve çalarlar. Anadolu'dayken, İstanbul'da birtakım gizli işaretlerle nağmeleri yazabilen musikişinaslar bulunduğunu duymuştum. Ancak İstanbul'a döndüğümde tüm araştırmalarım bana müzik notasının ne olduğunu dahi bilen kimsenin olmadığını gösterdi. Türkiye'nin en iyi müzisyenleri oldukları söylenen Mevlevî dervişleri bile bundan habersizdirler." (14)

Niebuhr'dan bir yüzyıl önce yaşamış ve 1680 ilâ 1684 yılları arasında İstanbul'da Venedik Balyozu (elçisi) olarak bulunmuş olan Giovanni Battista Donado, 1688'de Venedik'te yayınlanan kitabında şöyle demektedir:

"Türklerin... musikilerinin yazıldığını ve yazıdan icra edildiğini görmedim. Onların bizim gibi yazılı müzikleri olmayıp, eserlerini hâfıza ve gelenek yoluyla aktarırlar... Gerçekten de nota veya ölçüye sahib olduklarını ne gördüm ne de duydum." (15)

Cem Behar bu konuda şöyle ekliyor (16)

"Notasız, musikedeki bu yazısızlıkla ilgili bu kâbil gözlemlerde bulunmuş olan Avrupalıların bu durumu küçümsemiş oldukları sanılmasın. Bazıları musiki kuramının gelişmesine, bir engel olarak telâkki ederler. Bir bölümüyse (Fonton, Toderini) Osmanlı musikişinaslarına, notasızlığın yarattığı zorlukların üstesinden gelip musikiyi öğrenmek, icra ve intikal ettirmekteki başarıları dolayısıyla, takdirlerini dile getirirler."

(14) M. NIEBUHR Travels through Arabia and other Countries int the East, Edinburg 1792, Cilt I, s. 131-132

(15) Giovanni Battista DONADO "DElla Letteratura Dé Turchi Venedik, 1688, sayfa 132-133.

(16) Cem BEHAR, Klâsik Türk Musikisi Üzerine Denemeler s. 89. Bağlam Yayınları 19, İnceleme-Araştırma 14 Birinci basım, Kasım 1987.

22. **OSMAN DEDE, NAYI**
Rabt-ı Tabirat-ı Musıkî Transkripsiyon Dr. FARES HARİRİ, yayına hazırlayan
Onur Akdoğu, Sevdî Fotokopi Ofset Bornova İzmir, 1991.
23. **ORANSAY, GÜLTEKİN**
Musiki Tarihi, Ankara, 1976.
24. **ÖZTUNA, YILMAZ** Büyük Türk Musikîsi Ansiklopedisi Kültür Bakanlığı-1163-Kültür Eserleri Dizisi
- 149.
25. **ÖZTUNA, YILMAZ** Türk Musikîsi "Teknik ve Tarih" Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Nevriatı Kent
Basımevi, İstanbul 1987.
26. **ÖZTUNA, YILMAZ** Türk Musikîsi Ansiklopedisi, Cild I. II. Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları
Milli Eğitim Basımevi İst. 1974-1969.
27. **SAY, AHMET** Müzik Ankiskopedisi Cild II. Senem Matbaası, Ankara 1985.
28. **SANAL, HAYDAR** Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları. Milli Eğitim Basımevi İstanbul. 1964
29. **SABUNCU, ALİ** Hamparsum Notası, Türk Musikîsi Dergisi Cild I.
30. **SÖZER, VURAL** Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İst. Remzi Kitapevi 1983. C.I.
31. **SÜRELSAN, İSMAİL BAHA**
Kantemiroğul ve Türk Musikîsi.
32. **TURA, YALÇIN** Kantemirin, Kitab-ı İlmi'l Musıkî alâ Vechi'l Hurufat, Tura Yayınları İst. 1976.
Cild I fasikül 1.2.
33. **UFKİ, ALİ** Hayatı ve Mecmua-i Saz-ü Söz, Çev. Şükrü Elçin, Kültür Bakanlığı Türk
Musikîsi Eserleri, 1. Milli Eğitim Basımevi İst. 1976.
34. **ULUDEMİR, MUAMMER**
Ufki mi Ufuki mi? Kuğ Yayınları İzmir 1.9.1980.
35. **ULUDEMİR, MUAMMER**
Çalgısal Semaillerin Çevirisi Ali Ufki (m.S.S.) İzmir Ocak 1991
36. **ULUDEMİR, MUAMMER**
Murabbaların Semaillerin Çevirisi Ali Ufki (M.S.S.) İzmir Mart 1991
37. **ÜNGÖR, RUHİ ETHEM**
Hamparsum Notasında Usuller, Musıkî Mecmuası İst. 1948
38. **YEKTA, RAUF** Türk Musikîsi, çev. Orhan Nasuhioğlu Aralık 1985.
39. **Türk Musikîsi Tarihi-Derleme 1. Cild. Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın no 34. Basılı Yayınlar
Müdürlüğü Yayın No: 200.**

SARE EBRU EKMEKÇIOĞLU

4 Nisan 1968 Ankara doğumluyum. 1975/76 döneminde İstanbul'da ilköğrenimime başladım. Firûzağa İlkokulu'nu üçüncü sınıf sonunda, Türk Müziği Devlet Konservatuvarının iki eleme imtihanını kazandım. 11 yıl süren Çalgı Eğitim bölümüne devam ettim. İlkokul bitince, daha sonra Kültür Bakanlığına bağlı Konservatuarda Orta ve Lise öğrenimimi tamamladım. Daha sonra Konservatuar YÖK'e bağlandı. Lise bitince bütün branş derslerinden sözlü mülakatla İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuvarının Lisans bölümüne geçmeye hak kazandım. 1988 Haziran döneminde III. Selim konulu bitirme ödevi ile Lisans Programını tamamladım. 1989 Ekiminde İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Güzel Sanatlar Anasanat Dalı Musiki Sanat Dalı Türk Sanat Müziği Alanı Yüksek Lisans İmtihanını kazandım. Eğitimim boyunca çok değerli hocalardan ders aldım.

Konservatuardaki eğitim boyunca, Prof. Ayhan Turan'dan Batı Müziği Kemani, Merhum Cevdet Çağla'dan ve Cahit Peksayar'dan Türk Müziği keman dersleri, Hurşit Ungay'dan Vurma Saz, Göksel Baykut'dan Türk Müziği Solfej ve Nazariyatı Metin Örser, Gülper Refiğ'den Batı Müziği, Solfej ve Nazariyatı, Doç. Yalçın Tura'dan Form Bilgisi, Demirhan Altuğ'dan Armoni, Nida Tüfekçi'den Halk Müziği Bilgileri, Neriman Tüfekçi, Gamze Tüfekçi'den Halk Müziği Repertuarı, İnci Çayırılı, Tülin Korman, Mefharet Yıldırım'dan Türk Müziği Repertuarı, Nil Hanımdan Sanat Tarihi, Doç. Saadet Gültaş, Muazzam Sepetçi'den Edebiyat + Türk Müziği Edebiyatı, Prof. Dr. Nevzat Atlıg'dan Uslub ve Repertuar, Doç. Cahit Atasoy'dan Türk Müziği Tarihi, Haydar Sanat'dan Musiki Tarihi, Sabahattin Ergin'den Müzik Eğitim Yöntemlerine Giriş, Doç. Fikret Değerli'den Derleme Yöntemleri, Doç. Mutlu Torun'dan Eser Analizi, Prof. Altan Öke'den Araştırma Yöntemleri Dr. Mustafa Erkan'dan Osmanlıca dersleri aldım.

Konservatuvarın konser etkinliklerinde bulundum. Özel dernek ve Orkestraların çalışmalarında görev aldım.

15 Ekim 1990'da Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarında öğretim görevlisi olarak görevime başladım. Halen Konservatuvarın Türk Müziği Solfej ve Nazariyatı ile Keman dersleri vermekteyim.

Kasım 1991 'de kurduğum Konservatuvarın Gençlik Orkestrasında Şef olarak çalışmalarına devam etmekteyim.

سلفه .. واما التصرفيون فحين مدوا النفس والارواح فاشبهوا بالمتكبر في الازمنة
 واما المتكبر فان حبه من ثمرة شغل منها الى اخرى ثم جعل منها الى دور اول ثم جعل مر
 الى خارج من الثانية ثم شغل منها الى خارج من الثانية مع غيرها من الازمنة حتى اشغل منها
 منها الى خارج من التي اشغل منها ايضا حتى تمامها ثم يكون العود من الازمنة الى الازمنة
 مقدر متساوية ووضوح ذلك مثلا في الازمنة ويكون الازمنة في الازمنة في الازمنة في الازمنة
 وكذا في الازمنة بالكل

ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي
---	---	---	---	----	---	---	---	---	---

 انتهى من الازمنة الى الازمنة
 في الازمنة

وتقدم المقدمات في الازمنة من مقدم المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 والازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 من الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة

ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي
ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ا
ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ا	ب
د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ا	ب	ج
هـ	و	ز	ح	ط	ي	ا	ب	ج	د
و	ز	ح	ط	ي	ا	ب	ج	د	هـ
ز	ح	ط	ي	ا	ب	ج	د	هـ	و
ح	ط	ي	ا	ب	ج	د	هـ	و	ز
ط	ي	ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح
ي	ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط
ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي

الاولى ثم من الازمنة الى الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة
 المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة المقدمات في الازمنة

نقره نمضرات برومترزند و باید که ضرب زخمیست بدید
 باشد اغنی نقره نامی سرسپینی بجانب سفیل میل کند
 لکن ضریفیه که بطریق بود و فوآن آن بجانب و فوآن آن ضریف
 و طریق جند که از آنها را بشود و خواهد و صوتی جند قد ما
 آورده اند و نعات آنها را در وضع وزیر سر و عدد نقره است
 آن نحو باوقام مقدری بهامو که کسی که نقره است علق باید کشید
 بنام صنوبر کش که که کشیده عمده کش کند مضرا برها بود و فوآن
 زند تا در صنوبر چوب است که در همان ابتدا از آن نقره کشد
 آن طریق و اصوات را باید از آن در بالا نقره کشد و در
 بطور باشد مضرا کشد و در نقره عمل در حواله نقره کشد
 بر کیفیت صورت آن اصوات و قوت باید تا از خود
 ترکیب تواند کرد و میرا بخارا ز صدایف خواهد بدین نوع
 وضع کردن چنانکه دیکر که در طریق نقره است در تمام
 عمل باشد باقی بخارج کردن و در عمل آوردن

طریق در غزال ضرب خمس
 ح ۷ . . . ۶ . . . ۵ . . . ۴ . . . ۳ . . . ۲
 م م م م م م م م

این بود جمله طریقه مصبوعه اصابع بصیر و چون
 تشکیل وضع اول کردم اکنون تشکیل وضع ثانیه
 بهمان طریق اصابع دست را مافوق این اصابع
 اصابع را بستم بهایم بر صد طریقه مصبوعه در این
 و در طریق بن فایف اصوات که در تمام
 کسی خواهد که تصنیفی را اختیار کند طریقه را از کتاب
 کند بدان طریقه صوت را و ششصد را و از آن که در صدوی
 طریقه در صد طریقه است آنک استشان را در یک درند
 طریقه چنانکه دو اینست بهترین در صد کتاب
 که در از آن کشند طریقه و طریقه صوت در صد است
 بصوت و این طریق از حال خود بدین طریقه است
 این بود که طریق و اصابع که در نقره کشند و صد
 ثالث از باب ثانی عشر در میاثرات عمان و طریقه
 ساختن تصانیف در عملیات این فن از نوات
 و سبایط و ضرب و کل الضروب و کل النغم و نشد
 عرب و اعمال و عشر و وزجه و سواهی که میم ممکن باشد
 که بازی سر حرکتی از همکات اسباب و اواد و فوواصل

وان نصرفي جملها سدا ليا لعلها لا يا با يا با يا با يا با يا با يا با يا با يا با يا با يا با
 خلقي يا يا اشعار كنند و بعد از ان انا طريقه جدول لازم بود
 نشانه يمين من يمين يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من
 تا من يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من
 بعد از نشانه يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من
 زود ما رهوار جگر عنام كسيور جي كند فسون كرجا لام
 آن يا زكرها شوق هاشم شده هم زود ويست رقيه و نيام
 و افضلي المتاخرين امير سيد نوريه يمين من يمين من يمين من
 اين دويست را نشانه آن دويست عدد نه كود و از اين
 فقير و خواست اين دويست در نصف يميني كود و در
 حسب التماس خدمتش داخل كود ايندم كود و از اين
 كيزد ما را عفتت چك كيا طيا نه طيبه خواند نه فسوزي كود و از اين
 مكرانك والم من جملة طبا و آن كود هم شوق خواند كود و از اين
 زود ما رهوار جگر عنام كسيور جي كند فسون كرجا لام
 تا من يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من
 كود يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من
 سودي ن كود و نشانه يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من يمين من

قد استعنت حيت الهوى كبرى ، فلا طيب لها ولا راق
 الا الحبيب الذي شعفت به ، فعنده رقيتي وتزياوت
 فتواجد النسي على السلم حتى ينقط رداؤه عن كفنه
 فكل معاوية نعم اللعاب لكعبك يا رسول الله فقال
 النبي عليه السلام يا معاوية ليس بكرم من لم يهتز
 عند ذكر الحبيب
 كل صبح وكل اظرف راي تكعب عيني بدمع من مش تاف
 ٤ ٦ ٨ ٦ ٤
 قد استعنت حيت الهوى كبرى ، فلا طيب لها ولا راق
 اين بيت نيز بر همان قاعده طريقه جدول متالف ميشود
 و آن را طريقه مطلع خوانند صوت كود عرب
 از ابيت الوسيط خوانند و عجم ميان سخن
 الا الحبيب الذي شعفت به ، فعنده رقيتي وتزياوت
 آهاها نانا نانا نانا هاهاهاهاهاهاهاهاهاها
 اعاد طريقه جدول
 فعنده رقيتي وتزياوت
 تشيعه اعني بازگشت

ادوا نیز سازند و آن هم بحسب اقتضای ارادت مصنف
 است و ابتدا واسطه در تلخیص یک آیه است یا بدو باشد
 و جها و قطعه نوبت مرتب را مندر قطعه با سبب مخصوص
 کرده اند برین مثال قطعه اول قول ثانی
 غزل تانث ترانه رابع فروداشت و در هر قطعه
 ازین مقطعات اربعه شروطست که بدان شرط آن
 نوبت را مرتب گویند. اما قول باید که شعر
 آن عینه باشد و دخول از سه فقره که خوانند کنند و قول را
 دو طریقه باید که باشد اول طریقه جدول تا نه طریقه
 مطلع و اگر مطلع را بر مصرعی ترتیب کنند یا برین می شاید
 اما صوت یعنی بیت الوسط و آن با ارادت مصنف
 تغلق دارد اگر خواهد صوت سله زد و اگر خواند نباید
 و اگر طریقه جدول را بر یک مصرع ساخته باشد تا میانها نه
 بر یک بیت باید زیرا که یک مصرع برای تغیر صوت و
 یک مصرع دیگر برای اعاده طریقه و اگر مطلع را برین
 ساخته باشد صوت را بر دو بیت باید ساخت برای
 آنکه آهنگ متغیره میانها نه بر یک بیت باید

این بار که عاشق جانش نشد ام
 هم نزد دوست رفت یه و تو را
 با نام ج ۹ - ج ۱ - ج ۲ - ج ۳
 ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲
 ۸ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲
 ۱۰ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲
 اعاده طریقه جدول فعده زبیدی و تریف کافر
 این طریقه مذکور شد برای تمییز و تفهیم و توضیح بود تا
 فاعده نالیف و اسب استخراج نصایب روشنی شود
 اکنون بفرود کنیم حد بیان اصناف و تخلص و شروط
 و قواعد آنها را بیان کنیم تا از اسب عمل آنها را در صورت
 سازند و بران فاعده سلوک کنند پس بیاید است
 که اصناف تصانیف درین فن بر است برین موجبات
 نوبت مرتب بسط ضم بین اکل الضم و لب
 کلا الذم نشد عرب علم بشیر و زحیم
 اما نوبت مرتب فاعده جها و قطعه و سبب و سبب که آنها را
 باید که کرنا سببی باشد در طرائق و جموع و ایقاع نوبت
 مرتب گویند و آن در در تقیید اول یا نقل ثان باشد
 یا تقیید رمل یا فاختی یا ترکی اصل و اگر در غیر از این

پیشتر باشد و فک در زبان طریقه مناسب در عیال باشد
 و حکیم المحدث اصفهانی و طریقه استخراج آنها از این
 ذرات الاوتار و حکایت مساملاً ممکن باشد باز هر کس که از
 اوتار و اسباب و فواید و فواید بر بعضی برب و برب زنده و بی امید
 هرب و مستند بر باشد یعنی فواید هر یک بی بیان اسفل کس که در
 او صیغه اعلی و البانیجا طریقه که آنرا پیشتر و گویند و صورت و شیب
 باز نام و نجات آنرا وضع کنیم و در زیر هر نته عدد نجات بر آن
 بار فارمندی کنیم تا آن فواید معلوم شود اگر خواهد غرض
 باشد برین طریق در فواید کتابت کردن و اگر کسی بخواهد
 باشد در غل و عمل آنرا بخواند و از آن استخراج طریق و اسرار و شایع
 تواند کرد و در عمل و در وقت و مصیبت بر فواید اگر باشد طریقه
 در عیال بدو و نخست $\frac{1}{2}$ نقره $\frac{1}{2}$ نقره $\frac{1}{2}$ نقره $\frac{1}{2}$ نقره
 طریقه دیگر در برده حسینی بدو در رسول دو از ده نقره
 طریقه صغیر در برده حسینی
 بدو در رسول ۱۲ نقره برین شجر که تو باشد فرموده است بیغایب علیها
 الصالح و الشکر و اراء و اصدان عند الله علی السلام ثم اللسان
 کاسیاتی فتواجده رسول الله صلی الله علیه و سلم حتی سقط ذراع عن
 ۱۱۰ و ۱۰۹ و ۱۰۸ و ۱۰۷ و ۱۰۶ و ۱۰۵ و ۱۰۴ و ۱۰۳ و ۱۰۲ و ۱۰۱ و ۱۰۰

از آن و صافی نماید و از آنست که هر شندی را از شدت در آغوش
 هر چه که در دهنهای و از دهانه و آن از آنست که شیب و شیب است
 چهار کاره و غیر از آنها نیز از مجموع ترکیبات در فواید تا بیری باشد
 و آن تا بیری مختلف باشد چه بعضی از آن تا بیری و شیب است و بعضی از
 و آن سه دایره است عشاق و نوبی و برب سلیک و آنچه از
 او از آنست و شیب است با آنها مناسبت دارد برای این سه دایره و فواید
 طبع از آن و صیغه و زنگار و سنگان چنان است و مناسبت
 جمیع با یکدیگر معلوم شده است و اگر است و حسینی و صافی
 را تا بیری در فواید و بعضی از آن بزرگ و بزرگ و فکند و راهی
 داد تا بیری فواید و بعضی از آن بزرگ و بزرگ و فکند و راهی
 در فواید و بیری و فواید و اگر برب ایات مناسبه بلیکن کنند
 تا بیری آن اکثر و اگر با باشد چنانکه مناسب برب و شیب است چنان
 آیات و اشعار خوانند بری کلبیا آن العزیز عزیر و اللطیف اللطیف
 دل در مار و هر دو را که نیست برین بزرگ و فواید که گویند شیب
 تا بیری از آن تا بیری و اما مطرد است که هر چه که در آن که بطریق حق
 و حال حق بکویت اداکند موافق و مناسب و ملاطی و طبع باشد اما
 در هر وقتی از آن و فواید و در هر شیبی از آن شخص بزرگ که از شیب
 ۱۰۰ و ۱۰۱ و ۱۰۲ و ۱۰۳ و ۱۰۴ و ۱۰۵ و ۱۰۶ و ۱۰۷ و ۱۰۸ و ۱۰۹ و ۱۱۰

مه يامسأ ويره لبس بكره من كرهت عند ذكر الجيب
 قل كمت حيت الهوى كيدي به فلا طيب لها ولا رات
 الالجيب الذي شفت به فوند رقيي وترافني
 واصل لنا حزين امير سيد شريف ابن وبيت عربي راد رسته
 ترجمه كره العاس كره كه در تشيعه اين تصنيف منديج كره ان بر
 العاس او در باز كوي رضيع كره بر وتر ترجمه انست
 هر كه ز اذك ما ز سواد كره بكره نه دو با شد نه انسون و كا كره
 هست تر نا كره خورج حبيب وان طيبى نيت جز كا كره
 جز حبيب او مولا و جز كند كند زخم چون او دم او انسون
 الالاجيب قد لست حيت الهوى كيدي فيه طيبا
 لا راي الالاجيب الذي شفت به ترافني
 ترافني ترافني رقيي وترافني
 اما تشيعه اغني از كشت و غمات آن بر الفاظ چند بود ازا ركان
 نقرات اغني در زنده نكته ايقاعي يا كره ابيات يا بحر ارباب كلفي
 اما ما اينجا صدر تشيعه را با الفاظ نقره كره كره بعد ازان
 بر رضيع ابيات امير سيد شريف بعون اعانه ترافني ترافني
 تا نانا ترافني ترافني تا نانا ترافني ترافني تا نانا ترافني
 ترافني ترافني ترافني ترافني ترافني ترافني ترافني ترافني ترافني

هر كه ز اذك ما ز سواد كره بكره نه دو با شد نه انسون و كا كره
 هست تر نا كره خورج حبيب وان طيبى نيت جز كا كره
 جز حبيب او مولا و جز كند كند زخم چون او دم او انسون
 الالاجيب قد لست حيت الهوى كيدي فيه طيبا
 لا راي الالاجيب الذي شفت به ترافني
 ترافني ترافني رقيي وترافني
 اما تشيعه اغني از كشت و غمات آن بر الفاظ چند بود ازا ركان
 نقرات اغني در زنده نكته ايقاعي يا كره ابيات يا بحر ارباب كلفي
 اما ما اينجا صدر تشيعه را با الفاظ نقره كره كره بعد ازان
 بر رضيع ابيات امير سيد شريف بعون اعانه ترافني ترافني
 تا نانا ترافني ترافني تا نانا ترافني ترافني تا نانا ترافني
 ترافني ترافني ترافني ترافني ترافني ترافني ترافني ترافني ترافني

اعلیٰ تر اولیٰ علمه اعلیٰ تر
 سائر اولیٰ کت اولیٰ تر تقدیم اولیٰ تر
 آیین شریف سوز دلا رسته
 ایشی کت مع هذا المقام سینه
 اول در سال اولیٰ تر با حقیقت
 اولیٰ تر نوشته است
 هی با ۰ دلبری و ۰ بی
 ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰
 دل سراسر ماست هی با
 ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰
 ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰
 آ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰
 ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰
 ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰
 ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ ۰

تالیف تحریری مناسب اولیٰ تر الترتیب
 اولیٰ تر قدم قسم الفاظی بر اثر شرف
 و اعظم تا ایفات بر آیین شریف
 و غیر الفاظی و کز اکانا سب پیشرو
 و آیین شریفک میاننده واقع
 ترتبات تحریری اعلا و بصورت
 حر و بی زبانتا ایفک اولیٰ تر
 تصانیف و سز آیین شریف سوز و لا
 و در رساله زولدی و آیین شریف
 بیانده تر تمام اولیٰ تر ادا اولیٰ تر
 ایکی پیشرو وینه بعضی اجزا سنی
 آیین شریفک شرفی اولیٰ تر سماعی
 و سز ترتیبی تحریر اولیٰ تر
 و آیین شریف اولیٰ تر
 و قسم الفاظی و بی اثر شرف

اعلیٰ تر اولیٰ تر

کلاست و کلاست و کلاست
۵ ۴ ۳ ۲ ۱

فین عصل ضالست و ضالست
۴ ۳ ۲ ۱

ضالی و فین بر جالست و
۴ ۳ ۲ ۱

جمله است و ضالست و نورست
۴ ۳ ۲ ۱

وصالست و وصالست و
۴ ۳ ۲ ۱

وصال حکم چون بنده
۴ ۳ ۲ ۱

نه که نه که نه که نه که
۴ ۳ ۲ ۱

بیشتر نظر کن ضالست که خوانده
۴ ۳ ۲ ۱

و دیگر

میزن و چون از خود دور
۴ ۳ ۲ ۱

عصر خود صلا کشتی و
۴ ۳ ۲ ۱

بسیخ و بنشین کوسن آبرهن
۴ ۳ ۲ ۱

میزن و می می می می
۴ ۳ ۲ ۱

می می می می می می
۴ ۳ ۲ ۱

دوست اصلا صند و
۴ ۳ ۲ ۱

غفران صد و بار بار
۴ ۳ ۲ ۱

بار بار بار بار بار بار
۴ ۳ ۲ ۱

بند شایب و راور بانانی ۹
 سلطان مینی
 سلطان مینی آه اندر
 و راور نا ل و ح
 ایلیان مینی
 من بیکر کی
 من زندیه
 یک

بند

صدا ن مینی
 بند شایب و راور بانانی ۱۳
 تنظیم
 راور نا ل و ح
 ایلیان مینی
 من بیکر کی
 من زندیه
 یک

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين
والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

الحمد لله رب العالمين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

آن سناست عکس طایر و جزایر
کاکا ۳
۳

ساقی سها ماست فانه زین
کاکا ۳
۳

و کوه روف زین شادوی ماست
کاکا ۳
۳

بسنیل طایر است کله تاملین
کاکا ۳
۳

ماکت
کاکا ۳
۳

آه کوزک عشقینه طایر است
کاکا ۳
۳

یاندی یوزک عشقی صرا را تینینه
کاکا ۳
۳

اندرا الحسیم عیزی کوزک سعول کوزک
کاکا ۳
۳

کازندرا روم جزایر کاز کوز
کاکا ۳
۳

کارم اوست و لاف زین لاف
کاکا ۳
۳

لاف زین کیه ضییردا روم اوست
کاکا ۳
۳

طایر و دلم سکنست چونکه
کاکا ۳
۳

و لور طایر اوست و قافل
کاکا ۳
۳

لیم یوزک طایر است طایر لایم
کاکا ۳
۳

اوست طایر است
کاکا ۳
۳

ضییردا سعول جزایر
کاکا ۳
۳

آیین شکرینک سب اولست بجز صکره

سز خانه و ملازمه سسی و بست نانی

سند ز صکره بود طر قاسمی تر نرس از دست

سز خانه ۳۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

سز ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

ک ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

ک ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

ک ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

ک ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

ک ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

ک ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

ک ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

ک ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

ک ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

ک ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

شکره و شکرینک ۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

۱۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰



ΠΕΣΤΕ

ΤΑΜΠΟΥΡΙΝΙΝ

ΜΑΚΑΜΙ ΡΑΧΑΒΙ

Όσοις Σαχ.λ. Νη. 2 γ

α α α α γ. α ζ β β λ φ ε κ κ β
γ ν β β β β β χ β β β β β δ β β
κ π ε ε ε ε ε ε ρ ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ρ ε ε ε ε ε ε
ε ε α ρ ε ε ε α α α ν ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε μ ε ε ε

Yukarıki klışede Rum harfleriyle Türkçe olarak "Beste, Tanbûrî'nin, makamı rehavi usulü sakil" sözleri okunuyor. Bestenin güftesi de yine Rum harfleriyle Türkçe olarak " Ah, zülfünü perişan etmiş" diye yazılıdır.

Hâne-i sâni
Hâne-i sâlis

Nota 45

Ali Ulkî, vr. 109 a

Pîşrev-i Şedd-i Âsrî, usûles diyek, harbî, (râsî)

(M. K. 128)

Ser-hâne

Mülâzime
Hâne-i sâni

Hane-i salin

Son

(M. K. D) - 129)

Sor-hane

Millkime

Nota 44

Kantemiroğlu, nola böl. s. 50

Der makam-ı hüseyinî, Nazîr-e-i Şükûfe-zâr, düyek

(nûsha 2)

Musical notation for the first system, consisting of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The system concludes with the word "Son" at the end of the second staff.

Hâne-i sâni

Hâne-i sâlis

Nota 43

Ali Ufki, vr. 34 b

Pişrev-i Şükûfe-zâr Nazîresi, usûleş düyek, (hüseynî)
(nûsha 1)

(M. M. D. J. - 120)

Ser-hâne

Musical notation for the second system, consisting of seven staves of music. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The system concludes with the word "MUAZIME" at the end of the fourth staff.

MUAZIME

SEMAI

Der Makam-ı Mezbur (Neva)

در مقام جزیر بود

نلاینه

سایه دولدر قدح اول مہلقتانک عشقنه بوش ایدہ لم زہر ایسہ اول خلیقہ ناک عشقنہ

1 2

تغیب ایدر سن او عاشق بون خط در و : کلیم
آق اوستنده بوقه در بوکا علی برود علم

شیر و عثمان پاشا العتیق
در مقام دوگاه حسینی
اصولش در ویلنت

فضا حسینی

fasl-ı hüseyvî
PESREV-İ OSMAN PAŞA EL-ATİK DER MAKAM DÜĞÂH HÜSEYNÎ
USUL EŞ DÜYEK

Ser hâne
Mülâzime
Temmet

چون دور بخیزد آه قوس فضا چه از آن آواز گزیده
دانا و یا عثمان پاشا در مقام دوگاه حسینی

اصولش در ویلنت

فضا حسینی

از بند های ابو علی کجا باسلق بانگستان
و نسلت که از نام چنین زود است که دره شایه که به سینه است
باشد آن بچه چندی

باز بر غم است . باز بر غم است
باز بر غم است . باز بر غم است
باز بر غم است . باز بر غم است
باز بر غم است . باز بر غم است

Ali Ufki yazısı: MSSİb, s. 193

در مقام زبور

باز بر غم است . باز بر غم است
باز بر غم است . باز بر غم است
باز بر غم است . باز بر غم است
باز بر غم است . باز بر غم است

العلم والمال يسر كل عيب
الجهل والفقر يكشف كل عيب

Şekil 91

Ali Ufki yazısı: MSSİb, s. 107

طوغرو اوزلو اوزز ميداندودر امانلز
تكر استبدادی نحوه منحصر اقوالز

طوغرو اوزلو اوزز ميداندودر افعالز
("zimil'fe ridadnyem zirelre üzö urğod")

Şekil 94

شكرا كونا و شكر خداييز
ان نيش و تي نيشكران

سوغرو اوزلو اوزز ميداندودر امانلز
تكر استبدادی نحوه منحصر اقوالز

بیت تمام مقام نازلامکوردور اصلک نازلامکوردور امانلز

سوغرو اوزلو اوزز ميداندودر امانلز
تكر استبدادی نحوه منحصر اقوالز

شكرا كونا و شكر خداييز
ان نيش و تي نيشكران

شكرا كونا و شكر خداييز
ان نيش و تي نيشكران

Ali Ufki yazısı: MSStb, s. 196

دولر ايلي ديلرسن دا، تکر جانم سنک
دېده تم کري حقیقون سن بر سن بی سنک م

semai der makam mezbur (segah)
ser hane

a)
b)
c)
d)

در مقام عرای سماعی

سرخانه ی ری رس ماه عاس دوله پ ماه عاس دوله ی

رس ماه عاس پ رس در ی س در ی بلازمه پ ماه عاس

پ ماه عاس ماه عاس پ ماه عاس ماه عاس در ی رس ماه

ماه عاس رس در ی س در ی خانه نانی رس ماه

ماه عاس پ ماه عاس م آک ماه عاس پ ماه عاس آک ماه

پ ماه عاس رس ماه عاس رس در ی غی

خانه نالت عاس عاس رس رس رس رس دوله ی

رس ماه عاس رس در ی س در ی تم تم تم

Kantemiroğlu, Edvâr, 131: İbrâhim Ağa, Irâk Sâz Semâisi

در مقام بیگاه ز مولش فتح ضرب شریف

ه جا ه حه ه بر ه جا ه س جا ه حه ه ک ا ح ه ح ه جا ه جا ه جا ه س جا ه س
جا ه س د بر جا ه حه ه ک ا ح ه حه ه ک ا ح ه حه ه ک ا ح ه حه ه ک ا ح ه حه ه ک ا ح
د س د س پر ک ا ح ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه
ح ا ک ا ح ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه
جا ه جا ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه
جا ه س د بر جا ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه
ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه
ه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه
ه جا ه حه ه بر ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه
ه جا ه س د بر جا ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه
پر د س جا ه س د حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه ه حه
ح ا ن ت س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د
بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د
بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د بر د س د

Der maqām-ı penegāh uşūleş fetḥ-i zarb SERİF

Ser Hāne

Çevriyazım: Yalçın Tura¹²⁾

12) Yukarıdaki özgün yazımla birlikte KE, c:2, f: 1⁽⁶⁾, yzl: 10'dan alınmıştır.

غز: دنا كز تيمرلر نه كهرلا كنه: لهنلا دنا كز تيمرلر نه ١
 دهر تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه كهرلا كنه: كهرلا كنه كنه كنه
 غز نه كنه: لهنلا دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 كهرلا كنه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه

: لهنلا دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 كهرلا كنه: لهنلا دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه

: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 كهرلا كنه: لهنلا دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه

عزلا: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 * دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه

Hamparsum yazısı: Anonim Musiki Mecmuası s. 25 (Ankara Üniversitesi D.T.C. Fakültesi Kütüphanesi Mahmut Celâleddin Efendi Kısmı 38726 Sıra Nu. 76)

Şekil 81

كهرلا كنه: لهنلا دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 كهرلا كنه: لهنلا دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 كهرلا كنه: لهنلا دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 كهرلا كنه: لهنلا دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه

: لهنلا دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 كهرلا كنه: لهنلا دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه

: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 كهرلا كنه: لهنلا دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه
 دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه: دنا كز تيمرلر نه

Hamparsum yazısı: Galata Mevlevihanesi neyzenlerinden Hüseyin Hüsnü Çelebi yazması, s. 24 (Oğlu Hasan Şükri Çelebi'den alınmıştır.)

Şekil 82

Hamparsum yazısından örnekler:
(Şekil 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82).

صوتی پیشتوی صبا پیشتوی اثر موسی ۱۹۲۰

۵۴

قدیم پیشتوی - نه گندم: کیم آرم: نمک است نمک است - سه عا
 بیژم کیم آرم: همز - مرگند: مرگند: مرگند
 پیشتوی - نه گندم: کیم آرم: صد تر - مرگند

Şekil 76

hane/1 son peşrev sabâ çenberi musallî dede

Şekil 77

Hamparsum yazısı: Afyon, Gedik Ahmet Paşa Kütüphanesi, Hamparsum mecmuası, s. 47 (Çeviriyesi: Yavuz Daloğlu)

صوتی پیشتوی صبا پیشتوی اثر موسی ۱۹۲۰

۵۵

قدیم پیشتوی - نه گندم: کیم آرم: نمک است نمک است - سه عا
 بیژم کیم آرم: همز - مرگند: مرگند: مرگند
 مرگند: کیم آرم: پیشتوی - نه گندم: کیم آرم: صد تر - مرگند
 پیشتوی - نه گندم: کیم آرم: سه عا پیشتوی - مرگند
 بیژم کیم آرم: همز - مرگند: مرگند: مرگند
 مرگند: کیم آرم: پیشتوی - نه گندم: کیم آرم: صد تر - مرگند
 (بیژم کیم آرم: همز - مرگند: مرگند: مرگند)

Şekil 79

Hamparsum yazısı: Afyon, Gedik Ahmet Paşa Kütüphanesi, Hamparsum Mecmuası, s. 47

Şekil 78

Handwritten musical score for page 88, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as *ff* and *f*. The music is written in a single system across the page.

CHARLES

FONTON

Handwritten musical score for page 89, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values and rests. The music is written in a single system across the page.

And. i. ad. s.

Handwritten musical score for page 100, featuring ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The music appears to be a single melodic line or a simple accompaniment.

Andante *Canon* *Allegro*

qual pul ba i adi fa... ma ma hoc for... di re va... Hic est Deus...
 quorum ma in lar ser...
 oia ma...
 De...
 a...

Handwritten musical score for page 101, featuring six staves of music. The first staff includes the tempo marking "Andante" and the title "Canon". The second staff includes the tempo marking "Allegro". The music is accompanied by Latin lyrics. A large pink watermark is visible in the background of the page.

Handwritten musical score on page 102, consisting of eight staves of music. The notation includes various notes, rests, and bar lines, typical of a musical manuscript.

Handwritten musical score on page 103, consisting of ten staves. The first two staves contain musical notation, while the remaining eight staves are empty.

Handwritten musical score for the first system, consisting of ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of a traditional manuscript.



Handwritten musical score for the second system, consisting of ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of a traditional manuscript.

Handwritten musical notation on page 106. The top staff contains a sequence of notes, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notes are written in a cursive style. Below the first staff are several empty staves, indicating that the rest of the page is blank.

Handwritten musical notation on page 107. The page contains ten staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and time signatures. The notes are written in a cursive style. The music appears to be a complex piece, possibly a symphony or a concerto, given the number of staves and the density of the notation.

Handwritten musical score for page 108. The score consists of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system has four staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of a handwritten manuscript.

NOTA 1

Handwritten musical score for page 109, labeled 'NOTA 1'. It consists of nine staves of musical notation, each containing a single line of music. The notation is dense with notes and rests, arranged in a vertical column.

NOTA 2

"Chanson Turque" (Türk Şarkısı)

Andante Largo

Çel kıl be l ah za ni ma ay Ser yi ye ye.
— züm ca züm. Çav rüt me ye ter Ba — n de l — mah zu —
nu u — rüt ma — Ka neğ ja na dan ka — j ma
di hic ta — bu ü ve — züm çav rüt me ye ter bo — n
de l — mah zu — nu u — rüt ma — Ben ah o de züm
ka — se l gam da — f' lak g ten ha ne yar
Is te ah Et — i a çel an Com — ce l — ka NA

EGE ÜNİVERSİTESİ
Beyoğlu Türk Müzikli Konservatuarı
Kütüphane ve Arşivi

NOTA 3
"Air Arabe" (Arap Havasi)

Musical notation for page 112, featuring ten staves of music in a single system. The notation is in a single melodic line, likely for a string instrument, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of rhythmic patterns and melodic phrases, typical of an Arabic-style waltz.

Musical notation for page 113, featuring ten staves of music in a single system. The notation continues from the previous page, maintaining the same melodic and rhythmic style. The music concludes with a final cadence on the tenth staff.

NOTA 4

"Air de Cantemir" (Kantemiroğlu'nun Bestesi)

Andante

Musical score for page 114, featuring ten staves of music in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as accents and slurs.

Musical score for page 115, featuring ten staves of music in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as accents and slurs.

NOTA 5

This page contains nine staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The music is arranged in a single column on the page.

This page contains nine staves of musical notation, continuing from the previous page. It features the same musical elements: treble clef, two-sharp key signature, and various rhythmic patterns. The notation is presented in a single column.

The first system of music consists of eight staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The music is arranged in a multi-measure format across the staves.

The second system of music also consists of eight staves, continuing the musical piece. It maintains the same treble clef and one-sharp key signature as the first system. The notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

"Danse Grecque" (Yunan Oyun Havası)

NOTA 6

Musical notation for page 120, featuring eight staves of music in a single system. The notation is in a single melodic line, likely for a piano or flute, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of a series of rhythmic patterns and melodic phrases, with various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. The staves are connected by a brace on the left side.

Musical notation for page 121, featuring eight staves of music in a single system. The notation continues from the previous page, maintaining the same key signature and time signature. It includes a variety of rhythmic and melodic elements, such as sixteenth-note runs and dotted rhythms. The staves are connected by a brace on the left side.

زندگانه‌های بوسنی

تألیف

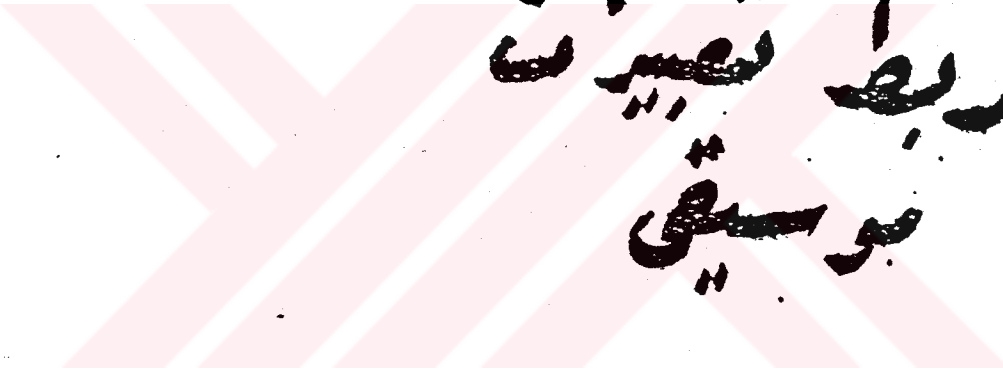
فصلنامه رسیده کتابخانه ملی

(مجموعه یادگاری و یادگاری زندگانه‌های بوسنی نوشته استیوا فایلدنر)

۱۹۱۹ / ۱۹۲۵

(مجموعه یادگاری و یادگاری زندگانه‌های بوسنی نوشته استیوا فایلدنر)

۱۹۲۴ / ۱۹۵۰



رابطہ تصنیف
موسیقی

ربط لغویان مدستی

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم	بسم الله الرحمن الرحيم
عبدی رحیمی و غفار الذنوب	عبدی رحیمی و غفار الذنوب
بر اصل دل و بر وفه ضما	بر اصل دل و بر وفه ضما
آل و اولاد سلام بن فضل	آل و اولاد سلام بن فضل
دیده ز کرده مسی و اقیام	دیده ز کرده مسی و اقیام
غازی احمد بن محمد خاله ما	غازی احمد بن محمد خاله ما
خلاه هو! احسن احسان باد	خلاه هو! احسن احسان باد
از خطاها یا اله العالمیه	از خطاها یا اله العالمیه
در حرم یاق ایند بادمان	در حرم یاق ایند بادمان
در رضای شاه شاهان شاهان	در رضای شاه شاهان شاهان
هم قرینیه یاق با اصهار خود	هم قرینیه یاق با اصهار خود
با سه بر ترا خطا با مشافه	با سه بر ترا خطا با مشافه
یعنی هم دامادشاهی هم وزیر	یعنی هم دامادشاهی هم وزیر
که منور هر صفاته با منیه	که منور هر صفاته با منیه
باد بهایم ای حکیم کرامت	باد بهایم ای حکیم کرامت
باد بر وفه براد خاصه و عام	باد بر وفه براد خاصه و عام
حمد حائسه یا الهی بادمان	حمد حائسه یا الهی بادمان
هر مرادیه که کرم ای باز کرامت	هر مرادیه که کرم ای باز کرامت
باد صحت با سلامت منینم	باد صحت با سلامت منینم