

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

APOSTOLOS KONSTAS'IN NAZARİYAT KİTABI

DOKTORA TEZİ
Miltiadis Pappas

Anabilim Dalı : MÜZİKOLOJİ

Programı : Müzik Tarihi

Tez Danışmanı: Prof. Ş.Şehvar Beşiroğlu

MAYIS 2007

APOSTOLOS KONSTAS'IN NAZARİYAT KİTABI

**DOKTORA TEZİ
Miltiadis PAPPAS
(Enstitü No: 403972001)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 8 Mayıs 2007
Tezin Savunulduğu Tarih : 5 Ekim 2007**

Tez Danışmanı : Prof. Ş.Şehvar BEŞİROĞLU-Prof. Dr. Yalçın TURA

Diğer Jüri Üyeleri Prof . Dr. Alaeddin YAVAŞÇA

Yrd.Doç. Recep USLU (B.Ü.)

Yrd.Doç. Yalçın ÇETİNKAYA (C.Ü.)

Prof. Mutlu TORUN

Prof.

MAYIS 2007

ÖNSÖZ

“Apostolos Konstas’ın Nazariyat Kitabı” konulu bu doktora tezi İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanmıştır.

Yapılan çalışmada Konstas’ın “Bizans Sonrası Kilise Musikisinin Nazariyat Kitabı” adlı eseri Karamanlıca yazıdan Türkçe’ye, eserdeki musiki örnekleri ve besteler ise günümüzün Türk musikinde kullanılan porteli nota sistemine çevrilmiştir. Konstas’ın eserinde adı geçen perdelerin çevrilmesinde Bizans kilise musiki sistemine uyularak gerekli perdeler özel arızalarla gösterilmiştir. Eserde geçen perde işaretleri detaylı biçimde sınıflandırılmış, Türk musikisindeki karşılaştırması yapılarak, açıklanmıştır. Konstas’ın verdiği örnek eserler sonucunda Bizans kilise musikisini Türk – Osmanlı musiki terimleri ile ifade etmenin mümkün olduğu ortaya çıkarılmıştır.

1996 yılında Harvard Üniversitesinin Yakın Doğu Dilleri Bölümü Profesörü Şinasi TEKİN, danışmanım Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU’na Konstas’ın orijinal eserini göstermiş, danışmanım aracılığıyla bu eserin fotokopisinden bir bölüm tercüme edilip, Dr. Şinasi TEKİN’e gönderilmiştir. Yine danışmanımın ve Dr. Şinasi Tekin’in onayı ile konu üzerine doktora tezi olarak çalışılmasına karar verilmiş ve yapılacak doktora çalışmasının Harvard Üniversitesi tarafından basımı söz konusu olmuştur. Dr. Şinasi Tekin, Konstas’ın eserini tarafıma mikrofilmten fotokopi şeklinde göndermiştir.

Tekin rahmetli olunca bu eser onun diğer kitapları ile birlikte eşi tarafından Koç Üniversitesi’ne bağışlanmıştır. Kitaplar tamirde olduğundan dolayı eserin siyah beyaz olan orijinalini görememiz mümkün olamıştır. Tezimizde eser fotokopi olan nüshasından tarif edilmiştir. Bu çalışma Rahmetli Şinasi Tekin’in sayesinde gerçekleştiği için onun anısına ithaf edilmiştir.

Doktora çalışmamın hazırlanmasında yardım ve ilgilerini esirgemeyen danışmanım İ.T.Ü. T.M.D.K. Müzikoloji Bölüm Başkanı Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU’na, 1997 yılında başladığım doktora programında ilk danışman hocam olan ve çalışma süresince yakın ilgi ve desteklerini gördüğüm İ.T.Ü. T.M.D.K’nın eski Müdürü ve İ.T.Ü. T.M.D.K. Müzikoloji Bölümü kurucusu Yalçın TURA’ya, ayrıca tezin oluşumu sırasında engin bilgi ve görüşlerinden yararlandığım Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Öğretim Üyesi Prof. Ruhi AYANGİL’e, çeşitli alanlarda karşıladığım zorlukları aşmamda bana yardımcı olan İ.T.Ü. T.M.D.K Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA’ya, tezin dil açısından yazılması sırasında desteğini esirgemeyen İ.T.Ü. T.M.D.K. Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Recep USLU’ya, pek çok konuda desteği ve emeği olan İ.T.Ü. T.M.D.K Müzikoloji Bölümü Araştırma Görevlisi Gözde ÇOLAKOĞLU’na, teknik konularda yardım eden sevgili eşim Kelly Tırsu’na ve fikirlerini aldığım tüm uzmanlara ayrı ayrı içten teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs 2007

Miltiadis PAPPAS

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
KISALTMALAR	vi
TABLO LİSTESİ	vii
ŞEKİL LİSTESİ	xvi
KAVRAM DİZİNİ	xix
ÖZET	xxxi
SUMMARY	xxxiii
1. GİRİŞ	1
1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı	1
1.2. “Karamanlıca” ve Karamanlıca Musiki Eserleri	5
1.3. "Dış" Ve "İç" Musiki Hakkında	7
2. KONSTAS VE ESERİ	10
2.1. Kaynaklara Göre Apostolos Konstas’ın Hayatı	10
2.2. Kilise Musikisinde Nota Yazım Sistemi	13
2.3. Konstas’ın Eserinden Önceki ve Sonraki Nazariyat Kitaplarındaki Genel Yapısal Düzen	18
2.4. Konstas’ın Yaşadığı Musiki Dönemi	19
2.5. Konstas’ın Nazariyat Sistemi	23
2.6. Konstas’ın Rakamlara Bağlılığı	27
2.7. Konstas’ın Notasının Çevriminde Kullanılan Yöntem	27
2.8. Konstas’ın Kullandığı Dil ve Terimleri	29
2.9. Konstas’ın Nazariyat Kitabı	30
2.9.1. Konstas’ın Nazariyat Kitabı Ve İçindekileri	30
2.9.2. Sunulan Konuların Düzeni	32
2.9.2.1. A Bölümünün Müzikal Açıdan Yorumlanması.	32
2.9.2.2. B Bölümünün Müzikal Açıdan Yorumlanması:	44

2.9.2.3. C Bölümünün Müzikal Açıdan Yorumlanması	54
2.9.2.4. D Bölümünün Müzikal Açıdan Yorumlanması	55
3. KONSTAS'IN ESERİNİN GÜNÜMÜZ TÜRKÇE'SİYLE TÜRK MUSİKİ SİSTEMİNE ÇEVİRİSİ VE AÇIKLAMASI	59
3.1. Birinci Bölüm. Sayfa 1-66. (y. 1-34a)	59
3.2. İkinci Bölüm. Sayfa 67-139 (y. 34a-70b)	129
3.3. Üçüncü bölüm. Sayfa 140-171 (y. 71a-86b)	160
3.4. Dördüncü Bölüm. Sayfa 172-230 (y. 87a-116a)	176
4. SONUÇ VE ÖNERİLER	189
KAYNAKLAR	196
ÖZGEÇMİŞ	200

KISALTMALAR

A.g.e.	Aynı geçen eser
A.g.y.	Aynı geçen yer
bknz.	Bakınız
O.e.	Orijinal eserde
s.	Sayfa
v.d.	Ve diğlerleri
y.	Yaprak
Y.M.K.	Yunan Milli Kütüphanesi

TABLO LİSTESİ

Tablo 2.1. Dizideki ana perdelerin Yunanca ve Türkçe olarak Osmanlı ve Batı musikisine göre okunuşları	16
Tablo 2.2. İnsan vücudu şeklindeki musiki işaretleri	21
Tablo 2.3. Konstas'ın perde sistemi	26
Tablo 2.4. İşaretlerin hızlı okuyuş şekli – Orijinal eserde sayfa 9.	35
Tablo 2.5. İşaretlerin pek (daha) hızlı okunuş şekli – Orijinal eserde sayfa 9.	35
Tablo 2.6. İki kentimalar, sağ kentima ve aporroyinin belirgin işaretleri	36
Tablo 2.7. Sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretlerin özellikleri	36
Tablo 2.8. Perdelerin alışma metodu – Orijinal eserde sayfa 32.	40
Tablo 2.9. Ana perde ve makamların karar perdeleri ve kısa seyirleri	40
Tablo 3.1. Dem işaret ve fonksiyonu	59
Tablo 3.2. Dizideki perdelerin isimleri (Türk ve Batı Musikindeki karşılığı)	60
Tablo 3.3. Dizideki perde ve makamların isimleri ve kısa seyirleri – Orijinal eserde sayfa 2.	61
Tablo 3.4. Sesi yükselten işaretlerin belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 3.	61
Tablo 3.5. Sesi pestleştiren işaretlerin belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 3-4.	62
Tablo 3.6. Sesi yükselten işaretlerin belirgin işaretleri ve fonksiyonları – Orijinal eserde sayfa 5.	63
Tablo 3.7. 1 sese kadar sesi pestleştiren işaretlerin (3'lü aralıklar) belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 5.	64
Tablo 3.8. 2 sese kadar sesi pestleştiren işaretlerin (3'lü aralıklar) belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 5.	64
Tablo 3.9. 4 sese kadar sesi pestleştiren işaretlerin (5'li aralık) belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 5.	64
Tablo 3.10. Sesi yükselten ten işaretlerinden belirgin işaretler ve fonksiyonları	65
Tablo 3.11. Sesi yükselten ruh işaretlerinin belirgin işaretleri	65
Tablo 3.12. Sesi pestleştiren ten işaretlerinin belirgin işaretleri	65
Tablo 3.13. Sesi pestleştiren ruh işaretlerin belirgin işaretleri	65
Tablo 3.14. Sesi pestleştiren tenlerin kendi ruhlarından önce yazılması ve fonksiyonları – Orijinal eserde sayfa 7.	66
Tablo 3.15. Sesi yüksekten tenlerin kendi ruhlarının üstlerine yazılması ve fonksiyonları – Orijinal eserde sayfa 9.	67
Tablo 3.16. Sesi yükselten işaretlerin demin işareti ile birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 7.	67
Tablo 3.17. Apostrofos işaretin sesi yükselten işaretlerle birleşimi ve hakimiyeti – Orijinal eserde sayfa 7.	68
Tablo 3.18. Sesi pestleştiren işaretler ile sesi yükselten işaretlerin birleşimleri ve fonksiyonları	68
Tablo 3.19. Sesi pestleştiren ten işaretlerinin birbirlerine brleşimleri – Orijinal eserde sayfa 8.	69

Tablo 3.20. Sesi pestleştiren işaretlerin kendi tenleriyle birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 8.	69
Tablo 3.21. Oksiya ve oliğon işaretlerinde sesi yükselten tenlerin birleşimleri ve fonksiyonları – Orijinal eserde sayfa 10.	71
Tablo 3.22. Sesi yükselten işaretlerin birbirlerine birleşimleri ve fonksiyonları – Orijinal eserde sayfa 11.	72
Tablo 3.23. Sesi yükselten işaretlerin dem işaretiyle birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 11.	73
Tablo 3.24. Elafron işaretinin fonksiyonu – Orijinal eserde sayfa 12.	74
Tablo 3.25. Apostrofoslu elafron işaretinin fonksiyonu – Orijinal eserde sayfa 12.	74
Tablo 3.26. Dem işaretinin fonksiyonu – Orijinal eserde sayfa 13.	74
Tablo 3.27. Sesi yükselten işaretin 1 sese kadar (2’li aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.	75
Tablo 3.28. Sesi yükselten işaretin 2 sese kadar (3’lü aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.	75
Tablo 3.29. Sesi yükselten işaretin 3 sese kadar (4’lü aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.	75
Tablo 3.30. Sesi yükselten işaretin 4 sese kadar (5’li aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.	75
Tablo 3.31. Sesi yükselten işaretin 5 sese kadar (6’lı aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.	76
Tablo 3.32. Sesi yükselten işaretin 6 sese kadar (7’li aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.	76
Tablo 3.33. Sesi yükselten işaretin 7 sese kadar (8’li aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 14.	78
Tablo 3.34. On iki tona birinci yol ile (sayarak) çıkılması – Orijinal eserde sayfa 15.	79
Tablo 3.35. On iki tona ikinci yol ile (sayarak) çıkılması – Orijinal eserde sayfa 15.	79
Tablo 3.36. On iki tona üçüncü yol ile (çift perde ile) çıkılması – Orijinal eserde sayfa 16.	79
Tablo 3.37. On iki tona dördüncü ağır sayılma yolu ile (ağır sayarak) çıkılması – Orijinal eserde sayfa 16.	80
Tablo 3.38. Sesi yükselten işaretin 8 sese kadar (9’lu aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 16.	80
Tablo 3.39. Sesi yükselten işaretin 9 sese kadar (10’lu aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 16.	81
Tablo 3.40. Sesi yükselten işaretin 10 sese kadar (11’li aralık) çıkılması – Orijinal eserde sayfa 16.	81
Tablo 3.41. Sesi yükselten işaretin 11 sese kadar (12’li aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 17.	82
Tablo 3.42. Sesi yükselten işaretin 12 sese kadar (13’lü aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 17.	82
Tablo 3.43. Oliğon işareti yerine oksiya işaretinin 12 sese kadar birleşimi – Orijinal eserde	83

Tablo 3.44. Sesi yükselten petasti, pelaston ve kufisma işaretlerinin birleşimi – Orijinal eserde sayfa 17-18.	84
Tablo 3.45. Pelaston işaretinin birleşimi – Orijinal eserde sayfa 17-18.	84
Tablo 3.46. Kufisma işaretinin birleşimi – Orijinal eserde sayfa 18.	85
Tablo 3.47. İki apostrofoslar işaretinin 1 sese kadar (2’li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.	86
Tablo 3.48. İki apostrofoslar işaretinin 2 sese kadar (3’lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.	86
Tablo 3.49. İki apostrofoslar işaretinin birleşimi ile 1 sese kadar (2’li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.	86
Tablo 3.50. Sesi pestleştiren işaretlerin 2 sese kadar (3’lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.	86
Tablo 3.51. Sesi pestleştiren işaretlerin 3 sese kadar (4’lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.	86
Tablo 3.52. Sesi pestleştiren işaretlerin 4 sese kadar (5’li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.	87
Tablo 3.53. Sesi pestleştiren işaretlerin 5 sese kadar (6’lı aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 20.	88
Tablo 3.54. Sesi pestleştiren işaretlerin 6 sese kadar (7’li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 20.	89
Tablo 3.55. Sesi pestleştiren işaretlerin 7 sese kadar (8’li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 21.	90
Tablo 3.56. Sesi pestleştiren işaretlerin on iki tona birinci yol ile inmesi – Orijinal eserde sayfa 21.	90
Tablo 3.57. Sesi pestleştiren işaretlerin on iki tona ikinci yol (sayarak) ile inmesi – Orijinal eserde sayfa 21.	90
Tablo 3.58. Sesi pestleştiren işaretlerin on iki tona üçüncü yol (çifter perde sayarak) ile inmesi – Orijinal eserde sayfa 21.	91
Tablo 3.59. Sesi pestleştiren işaretlerin on iki tona dördüncü yol ile inmesi – Orijinal eserde sayfa 21.	91
Tablo 3.60. Sesi pestleştiren işaretlerin 8 sese kadar (9’lu aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 22.	91
Tablo 3.61. Sesi pestleştiren işaretlerin 9 sese kadar (10’lu aralık) inmesi – Orijinal eserde	92
Tablo 3.62. Sesi pestleştiren işaretlerin 10 sese kadar (11’li aralık) inmesi – Orijinal eserde	92
Tablo 3.63. Sesi pestleştiren işaretlerin dem ile 1 sese kadar (2’li aralık) birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 22.	93
Tablo 3.64. Sesi pestleştiren işaretlerin 2 sese kadar (3’lü aralık) birbilerine birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 22.	93
Tablo 3.65. Sesi pestleştiren işaretlerin 3 sese kadar (4’lü aralık) birbilerine birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 22.	93
Tablo 3.66. Sesi pestleştiren işaretlerin 4 sese kadar (5’li aralık) birbilerine birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.	94

Tablo 3.67. Sesi pestleştiren işaretlerin 5 sese kadar (6'lı aralık) birbirlerine birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.	94
Tablo 3.68. Sesi pestleştiren işaretlerin 6 sese kadar (7'li aralık) birbirlerine birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.	94
Tablo 3.69. İki apostrofos işaretinin dem işareti ile 2 sese kadar (3'lü aralık) birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.	95
Tablo 3.70. İki apostrofos işaretinin 3 sese kadar (4'lü aralık) birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.	95
Tablo 3.71. İki apostrofos işaretinin 4 sese kadar (5'li aralık tek-tek) birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.	96
Tablo 3.72. İki apostrofos işaretinin 5 sese kadar (6'lı aralık) birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.	96
Tablo 3.73. İki apostrofos işaretinin 6 sese kadar (7'li aralık) birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.	97
Tablo 3.74. Üç apostrofos işaretinin (iki ve tek apostrofos) birleşimlerinin 2 sese kadar (3'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	97
Tablo 3.75. Üç apostrofos işaretinin (iki ve tek apostrofos) birleşimlerinin 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	97
Tablo 3.76. Üç apostrofos işaretinin (iki ve tek apostrofos) birleşimlerinin 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	98
Tablo 3.77. Üç apostrofos işaretinin (iki ve tek apostrofos) birleşimlerinin 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	99
Tablo 3.78. Dem ile aporroyi işaretin 2 sese kadar (3'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	99
Tablo 3.79. Apostrofos ile aporroyi işaretinin 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	99
Tablo 3.80. Aporroyi işaretinin 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	100
Tablo 3.81. Aporroyi işaretinin 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	100
Tablo 3.82. Kratimoyiporoon işaretinin 2 sese kadar (3'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	101
Tablo 3.83. Kratimoyiporoon işaretinin 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	101
Tablo 3.84. Kratimoyiporoon işaretinin 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	101
Tablo 3.85. Kratimoyiporoon işaretinin 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	101
Tablo 3.86. Kratimoyiporoon işaretinin 7 sese kadar (8'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	101
Tablo 3.87. Elafron işaretinin birleşimleriyle 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	102
Tablo 3.88. Elafron işaretinin birleşimleriyle 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	102

Tablo 3.89. Elafron işaretinin birleşimleriyle 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	102
Tablo 3.90. Apostrofoslulafron işaretinin birleşimleriyle 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.	103
Tablo 3.91. Apostrofoslulafron işaretinin birleşimleriyle 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.	103
Tablo 3.92. Apostrofoslulafron işaretinin birleşimleriyle 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.	103
Tablo 3.93. Hamili işaretinin 5 sese kadar (6'lı aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.	103
Tablo 3.94. İporroyinin hamili işaretinin birleşimiyle 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.	104
Tablo 3.95. İki hamili işaretinin 8 sese kadar (9'lu aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.	104
Tablo 3.96. Apostrofos işaretlerinin dem işareti ile birleşerek 1 sese kadar (2'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.	105
Tablo 3.97. Dem işaretinin birleşimiyle 2 sese kadar (3'lü aralık) inmesi –	105
Tablo 3.98. Sesi pestleştiren işaretlerinin dem işareti ile birleşerek 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.	105
Tablo 3.99. Sesi pestleştiren işaretlerinin dem işareti ile birleşerek 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.	106
Tablo 3.100. Sesi pestleştiren işaretlerin dem işaretiyle birleşerek 5 sese kadar (6'lı aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 26.	106
Tablo 3.101. Sesi yükselten ten işaretlerinin belirgin işaretleri	106
Tablo 3.102. Oliğon, oksiya, kentimalar, kentimalar ve ipsili işaretlerinin belirgin işaretleri	106
Tablo 3.103. Sesi pestleştiren işaretlerinin apostrofos işaretiyle birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 26.	107
Tablo 3.104. Sesi pestleştiren işaretlerin iki apostrofos işaretiyle birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 26.	107
Tablo 3.105. Aporroyi işareti ile apostrofos işaretinin birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 27.	107
Tablo 3.106. Kratomoyiporoon işaretiyle sesi pestleştiren işaretlerin birleşmesi – Orijinal eserde sayfa 27.	108
Tablo 3.107. Hamili ve elafron işaretinin birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 27.	108
Tablo 3.108. Hamili ve hamilinin birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 27.	108
Tablo 3.109. Dört sese kadar sesi pestleştiren ve sesi yükselten işaretlerin birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 30.	110
Tablo 3.110. Sesi pestleştiren (aporroyi, elafron) ve sesi yükselten işaretlerin birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 29.	111
Tablo 3.111. Beş sese kadar sesi pestleştiren ve sesi yükselten işaretlerin birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 30.	112
Tablo 3.112. Kentimalar işaretinin aporroyi işaretin birbilerine birleşmeleri ile inip çıkma yolu – Orijinal eserde sayfa 29.	113

Tablo 3.113. Kentimalar işaretinin diğer işaretlerin birbirlerine birleşmeleri ile 5 sese kadar inip çıkma yolu – Orijinal eserde sayfa 30.	114
Tablo 3.114. Kentimalar işaretinin diğer işaretlerin birbirlerine birleşmeleri ile 5 sese kadar inip çıkma yolu – Orijinal eserde sayfa 30.	115
Tablo 3.115. Sesi yükselten işaretlerin kentimalar elafron işaretiyle birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 30-31.	115
Tablo 3.116. Birinci perde ve makam ailesinin perdelerinin şeması – Orijinal eserde sayfa 32.	116
Tablo 3.117. İkinci perde ve makam ailesinin perdelerinin şeması – Orijinal eserde sayfa 33.	117
Tablo 3.118. Üçüncü perde ve makam ailesinin perdelerinin şeması – Orijinal eserde sayfa 34.	117
Tablo 3.119. Dördüncü perde ve makam ailesinin perdelerinin şeması – Orijinal eserde sayfa 35.	117
Tablo 3.120. Sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretlerin 5 sese kadar çıkma ve inmesinde belirgin işaretler – Orijinal eserde sayfa 36.	118
Tablo 3.121. Sesi yükselten işaretlerin ilk işaretleri – Orijinal eserde sayfa 36.	118
Tablo 3.122. Sesi pestleştiren işaretlerin ilk işaretleri – Orijinal eserde sayfa 37.	119
Tablo 3.123. Sesi yükselten işaretlerden son edebilen işaretler – Orijinal eserde sayfa 37.	119
Tablo 3.124. Sesi pestleştiren işaretlerden son edebilen işaretler – Orijinal eserde sayfa 37.	119
Tablo 3.125. Bütün işaretlerde zaman artıran işaretler – Orijinal eserde sayfa 38.	120
Tablo 3.126. Zaman artıran işaretlerin özellikleri – Orijinal eserde sayfa 40.	123
Tablo 3.127. Dem ve sesi yükselten işaretlerin dipli işaretiyle birleşimleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 42.	124
Tablo 3.128. Sesi pestleştiren işaretlerin dipli işaretiyle birleşimleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 42.	124
Tablo 3.129. Sesi pestleştiren işaretlerin kratima işaretiyle birleşimleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 42.	125
Tablo 3.130. Sesi yükselten ten işaretleri ile cakisma işaretinin bileşimleri – Orijinal eserde sayfa 42.	126
Tablo 3.131. Sesi pestleştiren işaretleri ile cakisma işaretinin bileşimleri –	126
Tablo 3.132. Apoderma işaretinin özellikleri – Orijinal eserde sayfa 43.	127
Tablo 3.134. İkinci havanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 74.	134
Tablo 3.135. İkinci yamak havanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 74.	134
Tablo 3.136. Nenano havasının belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 74.	134
Tablo 3.137. Sekiz havanın ilk gurgura şeması – Orijinal eserde sayfa 76.	135
Tablo 3.138. Sekiz havanın ikinci gurgura şeması – Orijinal eserde sayfa 77.	136
Tablo 3.139. Birinci havanın tam ve nim perdelerinin isimleri ve belirgin işaretlerinin kuralı – Orijinal eserde sayfa 71.	137
Tablo 3.140. Birinci yamak havanın bir perde yukarıya göçürülmesinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 85.	140
Tablo 3.141. Birinci yamak havanın iki perde yukarıya göçürülmesinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 85.	140

Tablo 3.142. Birinci yamak havanın üç perde yukarıya göçürülmesinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 85.	140
Tablo 3.143. Birinci yamak havanın dört perde yukarıya göçürülmesinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 85.	140
Tablo 3.144. Birinci yamak havanın yedi perde yukarıya göçürülmesinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 85.	140
Tablo 3.145. İkinci havanın tam (sağ) ve nim perdelerinin isimleri ve belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 91.	142
Tablo 3.146. Üçüncü havanın tam (sağ) ve nim perdelerinin isimleri ve belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 96.	144
Tablo 3.147. Dördüncü havanın tam (sağ) ve nim perdelerinin isimleri ve belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 101.	146
Tablo 3.148. Sekiz havanın orta havalarının perde yerleri – Orijinal eserde sayfa 106.	147
Tablo 3.149. Ana havaların çeyrek havalarının belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 120.	149
Tablo 3.150. Yamak havaların çeyrek havalarının belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 120.	150
Tablo 3.151. Yamak havaların (sayılarak) yedilik havalarının belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 124.	153
Tablo 3.152. Yamak havaların nağme yolu ile (göçürülerek) yedilik havalarının belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 124.	153
Tablo 3.153. Ana perdeler yolu ile dış musikideki ana havaların yedilikleri – Orijinal eserde sayfa 127.	156
Tablo 3.154. Nim perdeler (nağme) yolu ile (göçürülerek) dış musikideki ana havaların yedilikleri – Orijinal eserde sayfa 127-128.	156
Tablo 3.155. İlk üç yamak havaların üçlü havalarının belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 129.	158
Tablo 3.156. Ana, yamak, orta, çeyrek perde ve havaların isimleri ve belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 125.	159
Tablo 3.157. Sessiz işaretlerin isimleri ve belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 141-142.	160
Tablo 3.158. Kırmızı demin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 142.	161
Tablo 3.159. İlk takım sessiz işaretlerin (Gorğon, arğon, variya ve psifiston) belirgin işaretleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 143.	162
Tablo 3.160. İkinci takım sessiz işaretlerin (Antikenoma, omalon, piyasma ve eteron) belirgin işaretleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 144.	163
Tablo 3.161. Üçüncü takım sessiz işaretlerin (paraklitiki, liyisma, stavros ve epeyerma) belirgin işaretleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 144.	163
Tablo 3.162. Dördüncü takım sessiz işaretlerin (kilisma, antikenokilisma, tromikon veya ekstrepton ve parakalesma) belirgin işaretleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 144.	163
Tablo 3.163. Gorğon işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 144.	164
Tablo 3.164. Sesi yükselten veya sesi pestleştiren işaretlerin üstlerine veya altlarına yazılabilen gorgon işaretinin bileşimleri – Orijinal eserde sayfa 145.	164
Tablo 3.165. Arğon işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 145.	164

Tablo 3.166. Sesi yükselten veya sesi pestleştiren işaretlerin üstlerine veya altlarına yazılabilen arğın işaretinin bileşimleri – Orijinal eserde sayfa 145.	165
Tablo 3.167. Variya işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 145.	165
Tablo 3.168. Sesi yükselten ve sesi pestleştiren hangi işaretlerin altlarına variya işareti yazılabilir – Orijinal eserde sayfa 146.	165
Tablo 3.169. Kırmızı variyanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 146.	166
Tablo 3.170. Apostrofos, kentima, elafron ve hamili sesi pestleştiren işaretlerin altlarındaki variya birleşimi – Orijinal eserde sayfa 146.	166
Tablo 3.171. Psifistonun belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 146.	166
Tablo 3.172. Antikenomanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 151.	166
Tablo 3.173. Sesi yükselten ve pestleştiren işaretlerden antikenoma işaretinin birleşimi – Orijinal eserde sayfa 152.	167
Tablo 3.174. Omalon işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 152.	167
Tablo 3.175. Sesi yükselten ve pestleştiren işaretlerin antikenoma işaretiyle birleşimi –	168
Tablo 3.176. Piyasmanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 153.	168
Tablo 3.177. Sesi yükselten ve pestleştiren işaretlerin piyasma işaretiyle birleşimi – Orijinal eserde sayfa 153.	169
Tablo 3.178. Eteronun belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 153.	169
Tablo 3.179. Sesi yükselten ve pestleştiren işaretlerin piyasma işaretiyle birleşimi – Orijinal eserde sayfa 154.	169
Tablo 3.180. Paraklitikin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 157.	170
Tablo 3.181. Liyismanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 157.	171
Tablo 3.182. Epeyerma işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 158.	171
Tablo 3.183. Stavros işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 158.	171
Tablo 3.184. Paraklitiki ve stavros işaretlerinin sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretlerle birleşimi – Orijinal eserde sayfa 158.	172
Tablo 3.185. Kilismanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 161.	172
Tablo 3.186. Antikenokilismanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 161.	173
Tablo 3.187. Tromikon ve ekstreptonun belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 161.	173
Tablo 3.188. Parakalesmanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 162.	173
Tablo 3.189. Dört arızanın (ftora) işaretlerinin belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 169.	175
Tablo 3.190. Arızaların (ftoraların) belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 173-174.	176
Tablo 3.191. İktizalı arızalar – Orijinal eserde sayfa 174-175.	177
Tablo 3.192. Hüzzam/Segah, Hicaz ve Saba arızalarının belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 175.	178
Tablo 3.193. Ana perdelerin arıza işaretleri – Orijinal eserde sayfa 180.	179
Tablo 3.194. Nim perdelerin arıza işaretleri – Orijinal eserde sayfa 180.	179
Tablo 3.195. Ana havaların arızaları – Orijinal eserde sayfa 181.	179
Tablo 3.196. Nim perdelerin arıza işaretleri – Orijinal eserde sayfa 183.	180
Tablo 3.197. Arızaların işaretleri – Orijinal eserde sayfa 183.	181

Tablo 3.198. Tam ve nim perdelerin isimleri ve arıza işaretlerinin tablosu – Orijinal eserde sayfa 186.	182
Tablo 3.199. Nim perdelerin arıza işaretleri – Orijinal eserde sayfa 191.	184
Tablo 3.200. İsimleri Türkçe ve Rumca bütün havaların sınıfları ve arızaları – Orijinal eserde sayfa 193.	184
Tablo 3.201. Bütün havaların çeyrekleri, pesten ve tizden yedilikleri, yamakları, üç seslileri ve arızaları – Orijinal eserde sayfa 194.	185
Tablo 3.202. Bütün havaların yolları – Orijinal eserde sayfa 197.	186
Tablo 3.203. Bütün havaların göçürülme yerleri – Orijinal eserde sayfa 198.	187

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3.1 İki kentimanın yukarıya doğru sayılma yolu ile (sayarak) çıkması – Orijinal eserde sayfa 9.	70
Şekil 3.2 İki kentimanın yukarıya doğru çiftler perde (aralık) yolu ile çıkması – Orijinal eserde sayfa 9.	70
Şekil 3.3 Yukarıya doğru hızlı yolu ile çıkılması – Orijinal eserde sayfa 9.	70
Şekil 3.4 Yukarıya doğru pek (daha) hızlı yolu ile çıkılması – Orijinal eserde sayfa 9.	70
Şekil 3.5 Kentimalar işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 10.	71
Şekil 3.6 Sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretlerin birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 28.	109
Şekil 3.7 Dipli işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 38.	121
Şekil 3.8 Dipli işaretinin dizme teslimi (sonu) – Orijinal eserde sayfa 39.	121
Şekil 3.9 Kratima işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 39.	122
Şekil 3.10 İki apostrofos işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 40.	122
Şekil 3.11 Cakismanın (işaretlerin altında yazıldığında) örnek eseri Orijinal eserde sayfa 41.	123
Şekil 3.12 Cakismanın (işaretlerin üstünde yazıldığında) titreme özelliği gösteren örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 41.	123
Şekil 3.13 Birinci (Hüseyni) perdesi, havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 67.	129
Şekil 3.14 İkinci (Segah) perdesi, havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 67.	129
Şekil 3.15 Üçüncü (Çargah) perdesi, havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 68.	129
Şekil 3.16 Dördüncü (Neva) perdesi, havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 68.	129
Şekil 3.17 Birinci yamak (Uşşak) havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 69.	130
Şekil 3.18 İkinci yamak (Müstahar) havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 69.	130
Şekil 3.19 Üçüncü yamak (Irak) havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 69.	130
Şekil 3.20 Dördüncü yamak (Rast) havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 69.	130
Şekil 3.21 Perdelerin ismiyle sayılma yolu – Orijinal eserde sayfa 71.	131
Şekil 3.22 Perdelerin (Batı musikindeki) ismiyle sayılma yolu – Orijinal eserde sayfa 71.	131
Şekil 3.23 Perdelerin ismiyle (inip-çıkma) sayılma yolu (porteye çevirmesi) – Orijinal eserde sayfa 71.	132
Şekil 3.24 İkinci ve ikinci yamak havaların dizideki inip çıkma yolları – Orijinal eserde	135

Şekil 3.25 İlk gurguranın porteye çevrilmesi – Orijinal eserde sayfa 76.	136
Şekil 3.26 İkinci gurguranın porteye çevrilmesi – Orijinal eserde sayfa 77.	136
Şekil 3.27 Birinci ana havanın (hüseyini) çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 121.	150
Şekil 3.28 İkinci ana havanın (hüzzam) çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde 121-122.	151
Şekil 3.29 Üçüncü ana havanın (çargah) çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 122.	151
Şekil 3.30 Dördüncü ana havanın (neva) çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 122.	151
Şekil 3.31 . Birinci yamak havanın (saba) çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 122-123.	152
Şekil 3.32 İkinci yamak havanın çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 123.	152
Şekil 3.33 Üçüncü yamak havanın çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 123.	152
Şekil 3.34 Dördüncü yamak havanın çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 123.	153
Şekil 3.35 Ana perdelerin (sayılma) yolu ile birinci yamak havasının yedilik havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 125.	154
Şekil 3.36 Ana perdelerin (sayılma) yolu ile ikinci yamak havasının yedilik havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 125.	154
Şekil 3.37 Ana perdelerin (sayılma) yolu ile üçüncü yamak havasının yedilik havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 125.	155
Şekil 3.38 Ana perdelerin (sayılma) yolu ile dördüncü yamak havasının yedilik havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 126.	155
Şekil 3.39 Tizden peste doğru Hüseyini havasının yediliği – Orijinal eserde sayfa 126.	155
Şekil 3.40 Tizden peste doğru Neva havasının yediliği – Orijinal eserde sayfa 127.	156
Şekil 3.41 İkinci yamak havasının ikinci yediliği (Nenano) – Orijinal eserde sayfa 129.	157
Şekil 3.42 Nenano’nun iniş yolu – Orijinal eserde sayfa 129.	157
Şekil 3.43 Paraklitiki işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 157.	170
Şekil 3.44 Liyisma işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 158.	171
Şekil 3.45 Epeyerma işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 158.	171
Şekil 3.46 Stavros işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 158.	172
Şekil 3.47 Kilisma işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 161.	172
Şekil 3.48 Antikenokilismanın örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 161.	173
Şekil 3.49 Tromikonun örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 161.	173
Şekil 3.50 Ekstreptonun örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 162.	173
Şekil 3.51 Parakalesma işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 162.	174
Şekil 3.52 Birinci havanın arızasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 182.	180
Şekil 3.53 İkinci havanın arızasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 182.	180

- Şekil 3.54 Nim perdelerin arıza işaretlerinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 183.
181
- Şekil 3.55 Nim perdelerin arıza işaretlerinin başka örnek eseri – Orijinal eserde sayfa
184. 181

KAVRAM DİZİNİ

Aanes: Üçüncü yamak havanın ismi (ırak perdesi ve makamı)

Açık dizmeleriyle: Açıklayıcı şekilde

Ağır: Yavaş temponun.

Ağırlığı: Önemi

Ağiya: Dördüncü havanın ismi (neva perdesi ve makamı)

Ananes: Birinci havanın ismi (burada hüseyini perdesinin adı)

Aneanes: Birinci yamak havanın ismi (burada düğah veya uşşak perdesi)

Antikenokilisma: Sessiz işaret: bir aşağıya ve bir yukarıya doğru kıvrıma yapar.

Antikenoma: Sessiz işaret: üstünde yazılan nota, bir üsteki notayı dokunup, aynı yere döner.

Apoderma: Yazıldığı notanın altında ölçünün tamamlamasına kadar gerekli zaman birimi eklemektedir.

Aporroyi: Sesi pestleştiren ses işaret: iki perde (tek tek) aşağıya inilir.

Apostrofos(lar): Sesi pestleştiren ses işaret: bir perdeye aşağıya inilir.

Aarak: Irak perdesinin adı

Arayı: Irak'ı

Arğon: Yazıldığı notanın üzerine veya altına bir sonraki notayla bir zamanda alıp, bir sonraki değerini bir katı artmaktadır.

Arğosinteton: Sessiz işaret

Artma yolu: Sıra ile saymak

Aşiran: Hüseyiniaşiran perdesi

Az dönme: Tizden peste doğru sesle yapılan küçük atlama

Az eğlenmek: Az durmak. Perdenin ne kadar zamanlı olacağı belli eder.

Babet: Bölüm, kısım.

Bağlanır: İşaretlerin bileşmesi

Bağlayıcı: Sessiz işaretin özelliği. Bir önceki, bir sonraki perdeyle bağlama şekli.

Batal: Deyim: kayıp, yok olması

Beseda: 1. Beş eda(his): beşli yolu ile.

2. Sesi yükselten işaretlerin beş ayrı sınıfı.

3. İnsanın beş duyusu.

Binmesi: Atlamak: Büyük aralıklar (5'li v.b.)

Birinci: Sayı.

Birinci makam (hüseyini)

Birleşim: İşaretlerin bileşimi

Bitme eder: Son eder

Bitme noktaları: Sonu gösteren işaretler

Çabukluk: Hızlığı

Cakisma: Zaman arttıran işaret: Koyulduğu işaretin üzerine veya altına bir zaman birimi eklemektedir.

Cakısmalı: İşaretin üstüne veya altına yazılan cakisma işareti

Çaprazlı: Karşılıklı: Dem işaretinin karışık işaretlerinin bileşimleri

Çargâh: Çargah perde ve makamın adı

Cehri: (İşaretin) özelliği, kuvveti

Çevirme: Arızaların özelliği: Bir perdeyi, başka perdeye çevirmek

Çeyrek havalar: Ana havaların karar perdelerinden iki perde üstte bulunan perdeler ve çeyrek havaların karar perdeleri

Çeyrekler: Ana havaların karar perdelerinden, iki derde üstlerinde bulunan perdeler ve çeyrek havaların karar perdeleri

Çift - çift: İkişer (perde) yukarıya doğru çıkmak

Çift curcuna: Çift tekerlemek, burada perdelerin sıralama tekniği.

Çifteleme: Perdeleri ikişer olarak saymak.

Cuge: Karamanlıca'da: cümle, tüm, bütün.

Cümle: Hepsi, tümü.

Curcuna: Tekerlemek, burada perdelerin sıralama tekniği.

Dem: İşaret: Fonksiyonu, bir önceki perdenin tekrarı.

Dipli: İşaret: Yazıldığı işaretin altına iki zaman eklemektedir.

Dışarı: Dış veya dışarı musiki terimiyle Osmanlı – Türk musikiden bahsedilir.

Dışarı musikisi: Kilise olmayan musiki. Burada Osmanlı-Türk musiki kast edilir.

Dizme(ler): Dizerler

Dönme: İşaretin özelliği: Kıvrırma

Dördüncü: Dördüncü havanın ismi.

Dügâh: Dügah perdesinin ismi.

Durak: Ezginin yarım veya tam karar ettiği yer.

Durmak: Ezginin yarım veya tam karar ettiği yer.

Duruş: Ezginin yarım veya tam karar ettiği yer.

Düşmesi: İşaretin özelliği: Büyük aralığın tarifi.

Eğlenir: Durur

Eğlenme: Durmak

Ekstrepton: Sessiz işaret

Elafron: İşaret: Bir önceki perdeden iki perde aşağıya düşmek (3'lü aralık)

Enarksis: Segah perde ve makamının belirgin simgesi. Yunanca'da başlama anlamına gelmektedir.

Epeyerma: Sessiz işaret.

Esat: Tam karar (zaman).

Essat dönme: Yarım karar (zaman).

Eteron: Sessiz işaret

Eteron arğon: Sessiz işaret

Eteronsuz: Eteron işareti olmadan

Eteros ekso: Eviç perdesinden daha pest (acem perdesine yakın) bir perde

Eviç: Perde ve makam ismi.

Frenkler: Batılılar, Batı musikiyle uğraşanlar.

Friğiyo: Eski Yunan musikideki çargah makamının adı.

Ftora(lar): Arıza işaretleri.

Ftoraların nazariyatı: Arızaların kullanma kuralları.

Gırtlak: Gırtlak.

Ğorğon: Sessiz işaret: Zaman birimini, ikiye böler.

Gorğosinteton: Sessiz işaret.

Gurgura: Curcuna terimini değişik yazma şekli. Bknz curcuna

Haç: Sessiz işaret: Okuyanlar nefes alır.

Hafiflik: Kufisma işaretinin özelliği.

Hamili: Dört perde sesi pestleştiren işaret.

Hasın: Has, öz, orijinal

Hava(lar): Makamlar

Heruvikolar: Kilise musikisinde kullanılan büyük formlar

Hısımlığı: Yakınlığı, benzerliği.

Hız: Tempo ile ilgili okuma hızı.

Hızlı: Eserinin okuma tarzı.

Hoş: Güzel şekilde, aksilik çıkmadan.

Hüseyni: Perde ve makam ismi.

Hüzzam: Neva perdesinin orta havasının ismi.

İsfahan: Birinci havanın üçlü havası. Perde ve makam ismi.

İbdin ta: Şimdi veya evvela (Karamanlıca)

İki apostrofolar: İki sesi (bir perde) pestleştiren işaretler

İki kentima: Sesi yükselten işaret: Sesi bir perde olmak üzere yükseltmektedir.

İki kentimalar: Sesi yükselten işaret: Sesi bir perde olmak üzere yükseltmektedir.

İkinci: İkinci havanın ismi.

İkinciler: İkinci hava ailesinin ismi.

İkişer inme: Üçlü aralığın aşağıya inmesi.

İkişer yüksek: Üçlü aralığın yukarıya doğru çıkması.

İktizalı ftoralar: Gerekli olan arızalar.

İnceleme: Pelaston, sessiz işaretin özelliği.

İnip çıkma: Dizinin iniş ve çıkış (yolu).

İnmesi: Ezginin aşağıya doğru inmesi.

İpodoriyos: Birinci yamak havanın ismi (uşşak makamı).

İpofriğiyo: Üçüncü yamak havanın ismi (acem aşırın veya ırak makamı).

İpolidiyos: İkinci yamak havanın ismi (hicaz makamı).

İpomiksolidiyo: Dördüncü yamak havanın ismi (rast makamı).

İpsili: Sesi yükselten işaret (yukarıya doğru 5'li aralık).

İrmoloğika (yoluyla): Kilise musikisinin küçük formu (yolu ile okumak).

İson: Yunanca dem'in karşılığı.

İspat işareti: İşaret özelliğinin ispat işareti.

İspatlık: İşaret özelliğinin ispatlaması.

İşaret(ler): Belirgin nota işareti(leri).

İşaretlerin nazariyatı: Belirgin nota işaretlerinin imla kuralları.

Kalt: Diğer

Kanun: Kural, nizam.

Kapar: Kratima işaretin özelliği: bağlar

Kara düğah: Perde adı. İlk defa bu çalışmada rastlanmıştır. Çargah neva perdelerinin arasında bulunur.

Karar: Duruş: tam ve yarım karar (Asma karar).

Kartalar: Havaların bir sınıfı, Türkçe’de çeyrekler: Havaların karar perdelerinden iki perde üzerinde bulunur.

Keman: Enstrüman.

Kentima: Sesi yükselten işaret: Yukarıya doğru 3’lü aralık.

Kesmesi: Bir perdeden, başka perdeye direk geçmesi.

Kilisma: Sessiz işaret: perde işaretleri bağlayarak okunur.

Kinonikolar: Kilise musikide kullanılan büyük formlar.

Kıvırmalı: Petasti işaretin özelliğinin açıklanması.

Kıvırması: Petastinin özelliği.

Koşma: Hızlı okumak.

Kratima: Sessiz işaret: perde işaretleri bağlayarak okunur.

Kratima(lar): Kilise musikisindeki terennümler

Kratimoyiporoon: Sesi pestleştiren işaret: aşağıya doğru 3’lü aralık

Kırmızı: Kırmızı. Kilise musikisinde işaretlerin yazılan renge göre, özellikleri değişmektedir.

Ksiron klasma: Sessiz işaret: yazıldığı işaretin üzerine veya altına zaman eklemektedir.

Kufisma: Sesi pestleştiren işaret. Özellikleri: Hafiflik ve kuvvetsizlik.

Kusur: Kalan, diğer, öteki (Karamanlca deyimi).

Kusur kalan: Diğer kalan, öteki kalan (Karamanlca deyimi).

Kuvveti: İşaretlerin fonksiyonunu gösteren özelliği. Daha çok perdelerin inip çıkma yollarında kullanılmıştır.

Kuvveti yoluyla: Bahsedilen işaretin özelliğiyle

Kuvvetsizlik: Kufisma işaretinin özelliği

Lidiyos: Eski Yunan musikisinde ikinci havanın ismi, Türk musikideki karşılığı hüzzam makamıdır.

Liğisma: Sessiz işaret özelliği: sesin sallanmasıyla, bir perde yukarıya, iki aşağıya ve bir de yukarıya özelliğini gösterir.

Luyet: Bilinmeyen kelime. Sınıf, veya bölüm gibi kelimeler anlamına gelir.

mahur: Perde ve makam ismi.

Makam: Kilise musikideki hava veya ihos'un karşılığı

Marafeti: Marifet, sanat ilimi

Matima: Eser. Nazariyata gösterdiği kuralları eser içinde göstermesi

Miksolidiyos: Dördüncü ve hava (ihos'un)ismi. Türk musikisindeki karşılığı neva perdesi ve makamı

Muhayyar: Muhayyer perdesi ve makamının ismi

Mursumalar: Müslümanlar: Osmanlı Türkleri musikisi için kullanmış bir terim.

Mustahar: Müstahar: İkinci havanın perde ve makam ismi. Türk musikisindeki hicaz makamı

Müziyenler: Musiki sanatı ile meşgul olanlar.

Nağme: Musiki yolu.

Nana: Üçüncü hava ve perdenin ismi, Türk musikisindeki çargah perdesi ve makamı.

Nasayih: Bilinmeyen kelime olup, kullandığı şekilden itibaren öğüt anlama gelen bir terim olabilir.

Nazariyatı: Musikideki çeşitli temel konuların kurallarının açıklanması.

Neağie: Dördüncü yamak hava ve perde ismi. Türk musikisindeki rast perdesi ve makam ismi.

Neanes: İkinci havanın ismi. Türk musikisindeki hüzzam makamı.

Neheanes: İkinci yamak havanın ismi. Türk musikisindeki hicaz makamı.

Nenano: İkinci yamak havanın (hicaz makamın) dördüncü perdesi (neva perdesi).

Neva: Makam ve perde ismi.

Nim yol: İki perdenin arasındaki mesafe yarım ton olduğunda, bu yarım tonlu perdelerle dizi kurmak.

Nimleme: Herhangi bir dizinin yarım tonlu perdelerden oluşması.

Oksiya: Sesi yükselten işaret: Yukarıya doğru (2'li aralık), özelliği: Kuvvetlilik, vurgulama.

Oliğon: Sesi yükselten işaret: Yukarıya doğru (2'li aralık).

Omalon: Sessiz işaret: özelliği, her sesi pestleştiren işareti kıvrarak aşağıya çekmesidir.

On iki ton: Kilise musikisinin 12'li perde sistemi.

Orta: Kilise musikisinde sekizli havaların bir bölme sınıfı. Havanın karar perdesinden iki perde aşağıda bulunur.

Orta teslimi: Eserin içinde durmak, yarım karar etmek.

Ortası: İki perde arasındaki perde yeri, veya kilise musiki sisteminde perde yerlerinin tarifinde kullanılan terim

Oynaması: Kratimoyiporoon sessiz işaretinin özelliği.

Parakalesma: Sessiz işaret.

Paraklitiki: Sessiz işaret: Eserlerin giriş bölümlerinde kullanılan ezginin adı. Türk musikisindeki karşılığı taksim.

Pas: Baş (Karamanlıca ağzı).

Pek tiz yoluyla: tiz segahtan tiz hüseyini perdesine kadar kullanılan saha.

Pelaston: Sesi yükselten işaret: Özelliği: Seslerin incetilerek ve sivriltilerek okunması.

Perde: Musiki dizisinde kullanılan mertebelerin isimleri.

Pestleştiren: Sesin bulunduğu yerden peste doğru indirilmesi.

Petasti: Sesi yükselten işaret. Özeliği: sesin sıçraması.

Piyasma: Sessiz işaret. Özelliği: Sesi pestleştiren işaretleri bağlar.

Plağiyos: Kilise musikisinde havalar (makamlar) dört ana ve dört yamak havalara olmak üzere sekize ayrılır. Yunanca'da yamak havanın ismidir

Psifiston: Sessiz işaret. Özelliği: Vurgucu. Kırmızı olarak yazılırsa, vurgulaması daha hafif olur.

Psifistosinağma: Sessiz işaret.

Putpereca: Rumca anlamına gelir (Karamanlıca ağzı).

Rast: Perde ve makam ismi.

Ruh: Kilise musiki işaretleri iki sınıfa ayrılır: Ruh ve ten. Ruhlar kendi kendilerine yazılamaz ve diğer sınıftan (tenlerden) bir işaretle yazılmaları şarttır.

Rumca: Yunanca.

Saba veya Seba: Perde ve makam ismi.

Sade: Bazı işaretler başka işaretlerin birleşmesiyle yazılır. İşaretler tek tek yazıldıklarında sadece terim olarak kullanılır.

Sağ: Perde ve hava (makam) terimlerinde kullanılmıştır. Sağ perde tanburdaki ana perdedir. Türk ve Kilise musikisindeki dizinin ana perdeleridir.

Sağ kentima: Sesi yükselten işaret. Yukarıya doğru, 3'lü aralık

Sallanmayla: Liğisma işaretin özelliği. Liğisma bknz.

Salt: Atlama: büyük aralıklardan bahsedilir 4'lü, 5'li v.b.

Sayılma yoluyla: Perdelerin dizideki sırasıyla sayılması.

Sayılması: Apostrofos işaretinin özelliği, sadece bir ses sayarak aşağıya inmesi.

Sayılmayla: Sayılma yoluyla bknz.

Segah: İkinci havanın karar perdesi. Burada hüseyini perdesi üzerindeki olan perde eviç-i de bu adıyla isimlendirilmiştir.

Şekil: Şekil.

Sekiz: Kilise musikinin hava sayısı.

Ses: Perde anlamında kullanılmıştır.

Sessiz: Bir takım işaretler. Bu işaretler sesin ne kadar pestleşeceği veya yükseleceğini göstermedikleri için bu adı almıştır.

Seyir: Belli bir havaya (makam) giriş ezgisi.

Sıçramak: Petasti işaretinin özelliği.

Sinağma: Sessiz işaret.

Sisma: Sessiz işaret.

Sivrileme: Pelaston işaretinin özelliği.

Siyah: Bazı işaretler siyah, bazıları ise kırmızı mürekkeple yazılır ve yazıldıkları renge göre özellikleri değişir.

Sorizen: İlk defa bu çalışmada rastlanan perdenin adı. Yeri, yegah ve hüseyniaşiran perdelerin arasındadır.

Sorucu: İkinci havanın ezgi özelliği.

Stavros: Sessiz işaret. Özelliği: nefes almak.

Stihirar: Kilise musikide kullanılan orta form.

Stihirar yoluyla: Bu formu kullanarak.

Tabi: Bir işaret, başka bir işaretin özelliğini kapmak, cehrine göre üstüne çıkmak.

Takım: Sınıf, bölüm.

Taksim: Seyir' terime bknz.

Tam: Ana perde ve havaların tarifinde kullanılan bir terimdir.

Tamamen bitme: Tam karar, eserin sonuna ermektir

Tarz: Okuma şekli: Kilise musikisinde, tempo üç'e ayrılır. Her temponun (hızlı, orta ve ağır) ayrı okuma tarzı vardır.

Tekmili: Tamamlama, bitirme, eksiksiz.

Tema aplun: Sessiz işaret.

Tematismos ekso: Sessiz işaret: eviç perdesinden daha dik bir perdeyi belirten işaret.

Tematismos eso: Sessiz işaret: Eviç perdesini belirten işaret.

Temel: Burada musikinin dayandığı temeller veya kurallar.

Ten: İkinci sınıf işaretler (diğeri, ruh). Bu işaretler, kendi başlarında da yazılabilir.

Terazi: İşaretlerin birleşmesinde, bir bileşimin tam olabilmesi için başka işaretler kullanılır. O bakımdan bu işaretler diğerlerinin terazisidir.

Tes ve apotes: Sessiz işaret.

Teslim: Burada, eserin bir yerinde durmak ve eserin sonu anlamda kullanılmıştır.

Titremeyle: Cakisma işaretinin özelliği.

Tiz: Perdelerin bir üst oktavdaki yerler.

Tiz yedilikler: Makamların bir üst oktavdaki yerleri.

Tok: Birleşim, sınıf, kategori.

Top: Oligon ve kentimanın işaretleri birleştiğinde kanon'a benzedikleri için top adını almışlardır.

Tromikon: Sessiz işaret. Ekstrepton işaretinin özelliğiyle denk gelir

Tromikosinağma: Sessiz işaret.

Trompetli: Bir hava ezgisinin özeliği.

Tulca: Türkçe (Karamanlıca ağzı).

Üçlü: Havaların bölündükleri bir sınıf. Karar perdelerinden 3 perde yukarıya doğru üçlü havaların karar perdeleri bulunur.

Üçüncü: Üçüncü perde, üçüncü hava (çargah).

Uranisma: Sessiz işaret.

Uşşak: Birinci yamak havanın Türk musikisindeki karşılığı. Dügah perdesinin ikinci ismi.

Uygunluk: Uyumluk.

Uykulu: Üçüncü hava hakkında verilen ezgi özelliği.

Uyumluk: Uygunluk.

Variya: Sessiz işaret. Özelliği: Varyadan sonraki notayı vurgulayarak okunmaktadır.

Vurucu: Vurgucu. Psifiston işaretinin özelliği.

Yamak: Kilise musikinin sekiz havasının ikinci büyük sınıfı. Ana havanın perdelerinden bir beşliği inilerek yamak havaların karar perdelerine ulaşılır.

Yedilikler: Kilise musikisi havaları ve dış musikisi makamlarının karar perdelerinden bir üst ve bir alt oktavda (8'li) bulunan hava ve makamlar.

Yegah: Bir diyapazonun ilk perdesi.

Yol: Metot.

Yoluyla: Uygulandığı metot.

Yükselten: Belli sınıfta olan işaretlerin fonksiyonları, sesi yükseltmek.

Yürük: Hızlı, okuma tarzı.

zemzeme: Perde adı.

Zerevkend: Zirefkent perdesinin adı.

KONSTAS'IN NAZARİYAT KİTABI

ÖZET

Musiki nazariyatı kitabı ile ünlü Sakızlı adalı Apostolos Konstas, bir Bizans kilise musikisi bilginidir. Besteci, tanbur ve ses icracısı olan ve Osmanlı musikini iyi bilen Konstas, 18. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da yaşamıştır. Nazariyat kitabını 1800 yılında Yunanca olarak yazmış ve bu kitaptan en az 9 kopya yapmıştır. Bu kopyalardan yalnızca 3 tanesi günümüze ulaşabilmiştir. 1820'de yaptığı en son kopya 1867 kodu ile Atina'daki Yunan Milli Kütüphanesinde bulunmaktadır. Musiki eğitimi dışında 1820'ye kadar Konstas'ın esas mesleği musiki içeren elyazmalarını kopya etmek olmuştur.

Bükreş'te ilk matbaanın kurulması ve el yazma sanatının yavaş yavaş kaybolmaya başlaması 1820 yılında Bizans kilise musikisini de etkilemiştir. 1814 yılında kilise musikisinde yapılan reform, nazariyat kitabı yazarı Başpiskopos Hrisantos tarafından yayıma hazırlanmıştır. Reforma karşı çıkan ve Rum Patrikhanesi ortamına yakın olmasına rağmen reformla ilgili olayların dışında kalmış olan Konstas da bu zamanı iyi değerlendirerek reformdan 6 sene sonra nazariyat kitabının en son kopyasını hazırlamıştır. Bu olayla birlikte yeni metottan memnun kalmayan müzisyenlerin de var olduğu ortaya çıkmıştır. Yeni metodun eksik (zayıf) noktaları belli olduğu için önemli müzisyenler eski metottan vazgeçmemiş ve yeni metoda karşı yazmaya devam etmişlerdir.

Bu dönemde reformun birçok açıdan gerekli olmasına karşın, kullanılmaması, önerilen 40 işaretin fonksiyonunun sözlü geleneğe bırakılması, reformun en zayıf noktası olmuştur. Çünkü reformu gerçekleştirenler bir kaç yıl sonra sözlü geleneğin de zayıflayacağını tahmin edememişlerdir. İşte Konstas eski metodun işaretlerini kullanarak kendi metodunu yazmıştır ki; bu eser sadece eski metodun bir kullanma kılavuzu değil, aynı zamanda eski metodu daha açıklayıcı bir hale getiren bir el yazmasıdır. Bu eserde Konstas, eski işaretleri kullanarak, o zamanın sistemini basitleştirmeye çalışmıştır. Sadece yeni metodu bilen birinin bu nazariyat kitabını belli bir yere kadar okuyabilmesi de kitabın başarısını göstermektedir. Bu nedenle Konstas eski metodun son ve yeni metodun ilk yazarlarından sayılabilir. Kitabın sonuna doğru (reformun oluşmasından dolayı) emek verdiği otuz üç yılın boşa gittiğini ve reformu gerçekleştirenlerin kendisini bu oluşuma çağırmadıklarını da yazmıştır. Aynı zamanda bir öğrencinin aynı eseri, farklı öğretmenlerden öğrenmesi gerektiğini vurgulamış ve kendi kitabı ile 18 ay içerisinde öğrencinin bütün yazılmış olan eserleri rahatça okuyabileceğini ifade etmiştir.

Tez çalışmamızın konusu olan Konstas'ın eseri yazıldığı dilin özelliği ve Osmanlı musiki terimlerini içermesi açısından çok önemlidir. Eser Karamanlca ağızyla ve Osmanlıca Türkçesi ile yazılmıştır. Bu yazım "Yunan alfabesini kullanarak Türkçe yazmak" olarak tanımlanabilir ve Konstas'ın nazariyat kitabının bu sınıfa giren tek kilise kitabı olduğu da bilinmektedir. Eser bir Türk müzisyeninin veya Osmanlı topraklarında yaşayan bir Karamanlının siparişi üzerine yazıldığı için Karamanlca olduğu tahmin edilmekte, yazılma tarihinin de 1790-1800 yılları arasında olduğu düşünülmektedir.

Eserin dilinin Türkçe olması ve yazıldığı zamanda kilise musikisine ait perde isimlerinin olmaması nedeni ile Osmanlı musikisi perde isimleri ve terimleri kullanılmıştır. Bu açıdan eser Osmanlı musikisi için de ayrıca önemli bir kaynak olarak değerlendirilebilir.

Elimizdeki eserin baş sayfası olmadığı için, yazıldığı tarih, kimin siparişi üzerine yazıldığı, nerede ve hangi sebepten dolayı yazıldığı gibi bilgilere sahip değiliz. Ancak Yunanca nüshasındaki “teknoloji” başlığı yazarın kilise musikisinin bir taraftan bir sanat, diğer taraftan da bir yazı sisteminin bilgilerini okuma kılavuzu olduğunu göstermeye çalışması olarak değerlendirilebilir.

Tez çalışmamızda eser yazıldığı dilden Türkçeye çevrilmiş ve Ek bölümünde orijinal elyazmasıyla beraber verilmiştir. Ayrıca eser (metin kısmı) günümüz Türkçesine sadeleştirilerek, tarafımızdan yorumlanmış, içerdiği konular açıklanmıştır.

Konstas eserinde okuyucuların daha iyi anlayabilmelerini sağlayabilmek ve eserin her bölümünün sonunda nazariyat ve uygulama ilişkisini göstermek için kilise musikisinin mevcut olan repertuarından veya kendi bestelerinden örnekler vermiştir. Tez çalışmamızda bu eserlerin tümü porteli nota sistemine çevrilmiştir. Bu çevirmeler bilimsel kurallar doğrultusunda yapılmaya çalışılmış, Konstas’ın Bizans notasıyla gösterdiği perdeler Türk musikisinde kullanılan Arel- Ezgi- Uzdilek nazariyat şekilleriyle değil, Bizans notasının Batı notasına çevrilmesinde kullanılan karşılıkları (1932’de uluslar arası Kahire kongresinde kabul edilen şekilde) göz önüne alınarak yapılmıştır. Örnek olarak düğâh adıyla anılan perde, portede ikinci çizginin üzerindeki aralıktaki La notası olarak değil, ilk çizginin altındaki Re notası olarak gösterilmiştir. Diğer aralıkların oluşturulmasında ise Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyat sisteminde kullanılan sesler esas olarak alınmıştır.

Konstas’ın bu eseri yazarken çeşitli nazariyat kitaplarından yararlandığı kesindir ve özellikle 18. yüzyılda yaşamış Kantemir’i örnek almış olduğu düşünüldüğü için onun verdiği bilgilerle de karşılaştırma yoluna gidilmiştir.

Rum müzisyenlerin 16. yüzyıldan itibaren, Osmanlı – Türk musikiyle meşgul oldukları bir gerçektir ve bu iki doğu milletinin musikisinin 8 yüzyıllık beraberliği sonucunda birbirinden etkilenmesi çok doğal bir olaydır. Günümüz Yunan musikisinde (özellikle enstrümantal eserlerde ve doğaçlamalarda) Osmanlı- Türk Musikisi makam isimleri hala kullanılmaktadır.

Kanaatimize göre Bizans musikisi nota yazısı ile Osmanlı - Türk müzisyenlerinin bestelerinin kayda alınmasına ve iki musiki nazariyatının karşılaştırılmasına yönelik çalışmalar her iki milletin musiki kültürü için yararlı ve önemli eserlerin meydana getirilmesini sağlamıştır. Bu eserlerden biri de Konstas’ın nazariyat kitabıdır. İşte bu kültür ve işbirliğinin yeni kuşaklarda devam ederek, yeni eserlerin ortaya çıkmasının sağlanması çalışmamızın temel amacını oluşturmuştur.

THE THEORETICAL BOOK OF CONSTAS

SUMMARY

Apostolos Conostas was from the Chios Island in Greece and he was a scientist of Byzantine church music. He was a composer, played the tanbur, a voice performer and also a researcher of Ottoman music. But he was known most of his theoretical book of church music. He lived in 18th century in Istanbul. He wrote his first theoretical book in 1800 in Greek language and as far as we know, from his 9 copies, only the 6 of them can be found. The last copy was written in 1820 and by the code number 1867, it's present in the National Library of Athens.

1820 is a critical year about Byzantine music, because at that year was printed the first book of Byzantine music in Bucharest and the art of handwriting manuscripts started disappearing. At the same year, one of the founders of the new method of writing the Byzantine music (Archbishop Hrisanthos) gave his notes of the Great Theoretical Book to one of his students in Paris, in order to be printed. Conostas who evaluated the situation, rewrote his last copy. This means that 6 years after the reform was done, he wrote a theoretical book of the old notation system. This can be characterized as very useful information, because it proves that a lot of musicians disliked the new method of notation system. Besides, the missing elements and the disadvantages of the new method had been the reason that a lot of articles and books was written against it.

The main profession of Conostas – besides teaching music which lasted at least 20 years - was to make copies of the old music manuscripts. Every copy of manuscript was ordered from individual persons. He was against the reform that took place at 1814 and although he was at the surroundings of the Greek Patriarchate, he was unaccepted at the studies of the reform. As a matter of fact, the reform was necessary but the cancelling of using about 40 signs was loaded to the oral vocal tradition was one of the reforms' weak points and the reformers couldn't imagine the bad situation of the oral tradition after a few years. At those times, Conostas wrote a guide, or a method of using the signs of the old notation system. The important element of his book was that it was not only a guide to old notation system, but also an analytic explanative effort of the older notation system to the one of his time.

The results of his work were so much successful, that now days, a person who knows nothing about the old notation system, but knows the new one, can read almost the whole book. From this point of view, he can be characterized as the last theoretical writer of the old notation system and the preparatory person of the new one, or even the first of the new one. At the end of his book, trying to express his angriness and sadness refers to his 33 lost years of his efforts. And the reason of this was that the reformers even they knew he was a great master of theory, didn't invite him to the studies of the new method and as a result, a lot of theoretical issues were uncompleted and lost. He also refers to students' difficulties; the number of interpretations of a music composition was that many, as it was the numbers of masters were commented the same composition. At his opinion, a student could read any kind of musical composition, at a period of 18 months.

In this study, two are the reasons make it important. The first reason is the special features of the language it was written and the second one is the use of Ottoman music terms. The language of the book that examined in this study, is Turkish but it is called “Karamanlidika” (Karamanlica). It means that is a Turkish text in Greek alphabet characters. This is the unique book (manuscript) in the category of church music sources. It must be written approximately 1790-1800 and hypothetically the reason of writing this book in Turkish language is that a Turk was delivered it, or it was delivered for the Greeks of minor Asia and Istanbul who didn’t speak the Greek language. For the reason that this book was written in Turkish language and the fact that at that time, there weren’t names for the notes of Byzantine music, forced the writer to express the terms of church music, using the terms of the Ottoman music. For that reason, this book has to be considered as an individual source of Ottoman music because offers a lot of information about the Ottoman music itself.

The cover page of our copy is missing, so important information as the year it was written, in whose delivery was written, were and what reasons for it was written can’t be given. As we can read at the copy that was written in Greek language, he named the book as a “Technology” (of music). This use of term, leads to the conclusion that the writer counted the church music not only as an art, but also as a guide to learn and read a specific notation system.

The works were done in this study were these: First of all it was translated without any changes from the original text (Karamanlidika) to the Turkish writing language and was given with the original page by page, at the appendix section. Then, the text was translated to the now days Turkish language and was interpreted by us. That means that it was analysed all the issues of the book including the Ottoman-Turkish music issues. Constan in order getting the book more understandable to the readers gave a lot of examples. Apart from this, at the end of every section, in order to connect the practical part of theory, wrote and composed a lot of compositions of church music. This part of music section was also transferred according to the epistemological rules of fidelity, not to the system now days is used in Turkish music, but the way Constan showed in his book and according to the universal acceptance of writing Byzantine music in Western music staff. It means for example that the note Dügâh in Turkish music is written in the second space of staff as a La, but as for the church music, it has to be written as a Re under the first line of staff. The rest of notes were transferred as the Arel system refers to.

At the time Constan was writing his book, it’s certain that was benefited from other theoretical books and that was noted in this study. Especially some terms were compared from the book of Cantemir.

The Greek musicians began studying the Ottoman-Turkish music from the 16th century. These two nations after living together for more than 8 centuries, it was very natural to get influenced to each other. There are a lot of reasons for that, but two main of them are the nature of their own music, which becomes from East and the second is the easiness of understanding each other by the use of common words. Now days in Greek music, especially at the folk music (improvisations) it is used the terms of Turkish music modes.

In our point of view, it has been very useful for both national musical cultures the fact that Greek Church musicians wrote in their own notation system many compositions of Ottoman-Turkish music and also wrote and explained the Ottoman-

Turkish music theory by the prism of the theory of Byzantine Church music. In this category belongs and the theoretical book of Apostolos Conostas.

We hope that this study will be helpful to the researchers of these issues. We also hope that this cultural cooperation goes on with the efforts of the new generations and put forward new studies like Conostas did.

1. GİRİŞ

1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı

Sakız Adalı Apostolos Konstas Osmanlı dönemi kilise musiki tarihinde önemli bir musiki nazariyatçıdır. Eseri, anlatımları¹, besteciliği, özellikle de nazariyat üzerindeki çalışmaları, kilise musikisinde en çok eser yazan Rum müzisyenlerden biri olmasına neden olmuştur. Ayrıca kilise musiki tarihi bakımından yaşadığı dönem çok kritik² olup, bu musikiye ait çeşitli mevzulara özellikle de kilise musikisinin eski yazım sistemine ışık tutmaktadır.

17. yüzyıldan sonra kilise musikisine yabancı unsurlar girmeye başlamıştır. Rum müzisyenler “dış” musikiden³ birçok terim alıp, kilise musikisinde de kullanmaya başlamışlar, 15. yüzyıldan itibaren dış musikiyle meşgul olmuşlar ve 18. yüzyılda kilise musikisinin sistemiyle Osmanlı musiki nazariyatını açıklamaya çalışmışlardır. Ayrıca çok sayıda eseri kilise musikisi nota yazım sistemiyle yok olmaktan kurtarmışlardır.

1820’de kilise musikisi eserlerini içeren ilk kitap Bükreş’te basılmıştır ve bu olay el yazması sanatının zaman içinde kaybolmaya başlamasına neden olmuştur. Ayrıca 16 ve 17. yüzyılda bestelenen eserler ve bu eserlerin estetik anlayışı da zaman içinde değişmiştir.

¹ Bu çalışmada kullanılan "anlatım" veya "açıklama" ve "anlatımcı" veya "açıklayıcı" terimleri kilise musikisinin eski nota yazım sisteminden bugünkü kullanılan sisteme çevirmeler veya çevirenler anlamına gelmektedir.

² Konstas’ın yaşadığı dönemde kilise musikisi nota yazım sisteminde büyük reform yapılmıştır (1814).

³ Rum müzisyenler, Osmanlı musikisi için, "Arap - İran" sıfatından başka çok ilginç ve kanaatimize göre mantıklı bir terim kullanmışlardır ki; bu "dış musiki" terimidir. Gerçekten bu iki musiki ile köklerinin benzemesinden dolayı aynı nazariyatı kullanmışlardır. Osmanlılar için hem dini, hem de ladini musikide aynı olan ve Rumlar için sadece dini musikide geçerli olan musikiyi, iç musiki (kilise içi) olarak, Osmanlı (ladini) musikisini ise dış musiki (kilise dışı) olarak isimlendirmişlerdir.

Nazariyat kitaplarına bakıldığında, bir taraftan eski nazariyat kaynaklarının az sayıda olması, diğer taraftan Hrisantos'un⁴ yeni nazariyat kitabında ortaya çıkan belirsizlikler ve nazariyat için net olmayan cevaplar, Osmanlı-Türk musiki terimlerinin kullanılmasına sebep olmuştur. Bu arada Osmanlı- Türk Musikisi ve kilise musikisinin doğu musikisine ait olduğunu belirtmek de gerekmektedir. Bu açıdan adı geçen musiki türleri farklılıklardan daha çok, ortak noktalara sahiptir ve değerlendirmelerimiz bu yönde olmuştur. Bu çalışmada farklı ses sistemi ve nazariyat ile ifade edilmelerine rağmen, estetiğin en kesin değerlendirme ölçütü olan duyum; bu iki musikin köken açısından birbirine benzediğini de ispat etmektedir. Apostolos Konstas işte böyle bir dönemde kilise musikisini açıklayan bir nazariyat kitabı yazmıştır ve Konstas'ın çalışmasındaki en büyük yenilik bu eseri Osmanlı dilinde yazmış olmasıdır. Bu önemli olay yeni sorulara da yol açarmıştır ki; akla ilk gelenler şunlardır:

1. Bu dönemde Osmanlı musikisi sistemi, kilise musikisi nazariyat sistemiyle anlatılabildiği gibi, Bizans kilise musikisi sistemi de Osmanlı-Türk musikisi nazariyat sistemiyle anlatılabilir mi?
2. “Karamanlılar”, 19. yüzyıldan itibaren, Anadolu'dan başka İstanbul'da da önemli bir cemaat oluşturmuşlardır ve Yunan dilinde olan bütün kitaplar, (dini, edebiyat, şairlik kitapları, günlük defterleri v.d.) “Karamanlıca” olarak yazılmıştır. Karamanlıların kiliselerde Türkçe okuyup okumadıkları ise cevap bekleyen bir sorudur.
3. Konstas bu nazariyat kitabını Türkçe olarak yazdığına göre Rumca bilmeyen Rumların ibadetlerini Türk dilinde yapıp yapmadıkları önemli bir sorudur.
4. Konstas profesyonel bir müstensih (yazma eser kopyalayan kişi) veya katip olduğundan, her zaman kitaplarını sipariş üzerine yazmıştır. Bu çalışmada incelenen kitap hipotetik olarak zengin ve musiki seven Karamanlı cemaatinden biri için mi, yoksa Yunan alfabesini bilen bir Türk müzisyeninin isteği üzerine mi yazılmıştır?

Bu çalışmanın amacı iki yönlüdür: İlki Osmanlı Türk musikisi nazariyat kaynaklarına birini daha kazandırmak, ikincisi ise Osmanlı ve kilise musiki araştırmalarına müzikolojik açıdan katkı sağlamaktır. Kitap Yunan alfabesiyle Türk

⁴ Hrisantos 1814'te kilise musikisi nota yazma sisteminde yapılmış olan reformda adı geçen üç kişiden biridir. İlerdeki bölümlerde ayrıntılı bilgi verilecektir.

dili kullanılarak yazılmıştır ki; bu yazı türüne “Karamanlıca” veya “Karamanlı Türkçesi” denilmektedir. Bu açıdan elimizdeki eser kilise musikisini Türkçe olarak anlatan ilk nazariyat kitabıdır.

Nüshaları: Elimizdeki nüsha Harvard Üniversitesi Yakın Doğu Dilleri Profesörü Türkolog Şinasi Tekin’e aittir ve kendi arzusu üzerine daha sonra üniversitenin bir yayını olarak kitap haline getirilmek üzere doktora çalışması yapılmıştır. Bilgilerimize göre Konstas’ın orijinal eseri Şinasi Tekin’in eşi Gönül Alpay Tekin tarafından diğer kitaplarıyla birlikte İstanbul’daki Koç Üniversitesi kütüphanesine bağışlanmıştır.

Konstas’ın eseri hakkında ilerdeki bölümlerde ayrıntılar verilecektir, ancak burada not edilmesi gereken önemli bir nokta; Konstas’ın nazariyat kitabının kendi el yazısıyla yazdığı 9 veya 10 nüshasının daha bulunmasıdır. Bunların içinden bir tanesi Karamanlıca Türkçesi ile yazılmıştır.

Konstas’ın nazariyat kitabının Yunanca nüshaları Ayon Oros’taki çeşitli manastır kütüphanelerinde bulunmaktadır. Bu nüshalardan biri ilk defa tıpkı basım olarak Haralambos Karakatsanis tarafından Atina’da 1995’te yayımlanmıştır. Karamanlı Türkçesi (Karamanlıca) olan nüsha ise ilk defa bu çalışma ile ortaya çıkmıştır. Ancak Karamanlıca ikinci bir kopya olduğu konusunda bilgiler olmasına rağmen, bahsedilen nüshayı görmemiz mümkün olmamıştır. Elimizdeki kopyanın musiki araştırmacısı Simon Karas’ın kütüphanesinde bulunduğu söylenmektedir ve bu nüsha şimdiye kadar hiçbir araştırmacı tarafından görülmemiştir. Aynı yıl Karas’ın kütüphanesi Atina’daki Kapodistriako Üniversitesi tarafından satın alınmıştır. İlerde yapılacak katalog çalışmaları eğer böyle bir nüsha var ise araştırmacılar tarafından incelenip, Konstas hakkında mevcut olan bilgilerimizi zenginleştirmemize ve iki eseri karşılaştırmamıza yardımcı olacaktır. Bahsedilen üniversitede (Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικολογίας= Atina Milli Üniversitesi: Felsefe Bilimler, Müzikoloji Bölümü) Grigoriyos Statis danışmanlığında Thomas Apostolopoulos tarafından Konstas ve Yunanca musiki nazariyatı hakkında 1997’de bir doktora çalışması yapılmıştır. Apostolopoulos bu çalışmada Konstas’ın diğer nüshalarının nerede olduğunu anlatırken, Simon Karas’ın kütüphanesindeki eserden bahsetmiş ve Türkçe yazıldığı için "*herhalde orijinalin (Yunanca yazılmış olanın) bir tercümesi olup, araştırmaya gerek kalmıyor...*"

(Apostolopoulos, 2002, s.83) demiştir. Kanaatimize göre bu görüş yanlışlığı çalışmamızın sonunda ispat edilecek önemli bir noktadır.

Yöntem: Musiki milletlerin ortak mirası olup, her milletin kendi özelliklerine göre kullanılmıştır ve bu çalışmada Konstas'ın eserinin verdiği bilgiler iki milletin musikisinin o dönem açısından ortak ve farklı olan öğelerini göstermeye aracı olmuştur. Konstas'ın eseri not edildiği gibi bir kilise musiki⁵ nazariyat kitabı olmakla birlikte, Osmanlı-Türk musiki terimlerini kullanarak konu ile ilgili önemli bilgiler veren bir yazma özelliği taşımaktadır. Ayrıca 1800'lerdeki Osmanlı musikisi nazariyat bilgilerini günümüze kadar getirmektedir. Bu çalışmada 18. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı ve kilise musiki nazariyatındaki ortak ve farklı olan noktaları tespit edip, göstermek amaçlandığından bu eser bahsedilen özelliklere sahiptir.

Bu çalışmanın oluşmasına katkıda bulunan önemli bir el yazması daha vardır ki; bu da 357 numaralı yazarı belli olmayan Ayon Oros'taki Ksiropotamu manastırı kütüphanesinde bulunan yazmadır. 1820 yıllarına ait bu eserde Apostolos Konstas'ın eseri kilise musikisinin yeni nota sistemine kısmen çevrilmiştir. Ek C bölümünde bu eserin orijinali bulunmaktadır. Bu yazma Konstas'ın nazariyat kitabını daha iyi anlamamıza yardımcı olmuştur. Yazılma üslubundan eserin yazarının kimliği anlaşılamamaktadır, ancak yazan rahibin eski yazıyı bildiği bellidir. Bu eserde de bazı sorunlar bulunmaktadır. Zira yazan kişi Konstas'ın kitabındaki anlayamadığı kısımları çevirememiş ve Konstas'ın yaptığı gibi kolay anlaşılabilen kısımları da not etmemiştir. Bununla birlikte çevirdiği kısımlar yine de çalışmamıza karşılaştırma açısından faydalı olmuş ve ilgili bölümlerde bu esere referans verilmiştir.

Konstas'ın eserindeki Karamanlıca yazı tarzı kişiseldir ve ayrı bir zamanın ve cemaatin yazma ve konuşma tarzını ortaya çıkarmaktadır. Bu yüzden sadeleştirme Türk Dil Kurumu imlasına göre yapılmamış, "bölümlerin içindekileri ve yorumları" başlıklı kısımlarda detaylı olarak açıklama ve yorum yapılmaya çalışılmıştır.

Bir nazariyat kitabını incelemede takip edilen yöntem ve plan daha önce yapılan tezlerin planları incelenerek ve tez izleme komitesinde bulunan Prof. Yalçın Tura,

⁵ Bu çalışmada *Kilise musikisi* terimi Ortodoks Kilisesindeki tek sesli ve Rum (Yunan) milletinin icra ettiği dini musikiyi ifade etmektedir. "Bizans musikisi" terimi ise 1453'ten evvelki kilise musikisini temsil etmektedir.

Prof. Ruhi Ayangil, Prof. Mutlu Torun, Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu'nun katkılarıyla ve danışmanımın onayı ile oluşmuştur.

Tezin planı şu şekilde gerçekleşmiştir:

1. Musiki terimleri (Türkçe ve Rumca) “Kavram Dizini” Başlığı altında toplanmıştır.
2. Yazarın hayatı, yaşadığı zaman, musiki nazariyatı görüşü ve kitabını yazarken hangi kitaplardan yararlandığı birinci bölümde açıklanmıştır.
3. Çevrilen her bölüm tarafımızdan yorumlanmış ve bu çalışmanın ikinci bölümde gösterilmiştir.
4. Çevrilen metin günümüz Türkçe'sine sadeleştirilmiştir ve bu çalışmanın üçüncü bölümde gösterilmiştir.
5. Orijinal metin Ek-A bölümünde verilmiştir
6. Nota bölümü bugünkü Türk musikisi nota yazım sistemine çevrilip Ek-B bölümünde gösterilmiştir.
7. Bibliyografya çalışması yapılmıştır.

Metindeki dipnotlar incelenen kitabın çevirisinde olduğu şekilde verilmiş, kendi dipnotlarımız ise diğer bölümlerde gösterilmiştir.

1.2. “Karamanlıca” ve Karamanlıca Musiki Eserleri

Bu çalışmada incelenecek eser; yazıldığı dil özelliği itibarıyla çok önemli olup, bugünkü kaynaklara göre bilinen tek nüshadır. Daha önce de bahsedildiği gibi, Konstas eski eserleri ve kendi nazariyat kitabını çeşitli kişilerin isteği üzerine yazdığından büyük ihtimalle bu nüsha da aynı şekilde ortaya çıkmıştır, ancak sipariş veren kişinin adı belirsizdir.

Karamanlıca'daki Karaman kelimesi Karamanlılar Beyliği'nden gelmektedir.

Selçukluların dağılmasıyla Anadolu'da 1256'da *kahraman* adıyla bir beylik kurulmuş ve adını kurucusundan almıştır (Bearman,,2002, s.263).

İlk şehirlerinin arasında bulunan Konya şehri Anadolu Selçuklularının başkenti olmuş, bu imparatorluğun insanlarına dil, ırk ve din ayrımı olmadan “Karamanlılar” denilmiştir. O bölgede yaşayan Rumların bir taraftan Osmanlı alfabesinin kullanımda karşılaştıkları güçlükler, diğer taraftan Selçukluların adetlerine adapte olma arzuları

Rum Karamanlılarının Osmanlı – Türk dilini kendi ihtiyaçlarına göre özel bir formda kullanmalarına sebep olmuştur (Çalikoğlu, 1972, s.125). Bu nedenle Karamanlıca ayrı bir dil değil, sadece Türkçe dilinin özel konuşma ve yazım şeklidir. Bu tür yazıma Türk dili araştırmacıları tarafından “Karamanlıca” denilmiştir. Bu bölgelerde 1923’e kadar yaşayan Rumlar; Rumca bilmedikleri için Yunan alfabesiyle yazmışlardır. Bununla birlikte yazdıkları ve konuştukları dil Türkçe’dir ve Türk dilini konuşmalarına rağmen, Osmanlı yazısını bilmemektedirler. Türkçe konuşan ve Rumca bilmeyen, Rum harfleriyle yazan Anadolu Rumları için, Rumca olarak basılan her tür kitap, Karamanlıca’ya da tercüme edilmiştir. 1718’de ilk Karamanlıca kitaplar basılmıştır ve bu sebeple dini kitaplar, şiirler, okul kitapları ve her konuyu içeren kitap “Karamanlıca” olarak da mevcuttur.⁶ Anadolu’da Karamanlı toplumlarının kiliselerinde ayinlerin Rumca veya Türkçe mi okunduğu sorusu için, tarafımızdan yapılan araştırmalar ilginç bir sonucu doğurmuştur ki; bu da ayinlerin kiliselerde Rumca okunduğu ve toplumdaki bireyler tarafında ezbere bilindiğidir.⁷

Karamanlı Rumlarının durumunu aşağıdaki şiir açıkça ifade etmektedir:

“Gerçi Rum isek de Rumca bilmez Türkçe söyleriz
Ne Türkçe yazar okuruz, ne de Rumca söyleriz
Öyle bir mahlut-ı hatt-ı tarikatimiz vardır
Hurufumuz Yunanice, Türkçe meram eyleriz”⁸ (Yannidis, 1896: 150)

Karamanlıca’nın (Karamanlıca ağzı) Türkiye Türkçe’sine göre başlıca ses farklılıkları, ünlü türemesi ve ünlü değişmesidir. Örnek olarak bazı kelimeler: Secde=secide, sıcak=ısıcak, uğramak=oğramak, ihtiyar=ehtiyar, gümüş=gömüş, Ünsüz Değişmesi: Değil=deil, niyaz=niiaz, kulübe=gulübe, vücut=ücut,

⁶ Karamanlıca konusu hakkında bkz. Kappler Matthias “I Giovani Fanarioti’ e le Antologie di Canzoni Ottomane”, Annali di ca’ Foscari, Rivista della Facolta di Lingue e Letterature Straniere dell’ Università di Venezia, Estratto XXX, 3, 1991. Bundan başka Anhegger Robert “Hurufumuz Yunanca: Ein Beitrag zur Kenntnis der Karamanisch-Türkischen Literatur”, Anatolica, sayı 7, Leiden 1979-1980 ve aynı dergide “Nachtraege zu Hurufumuz Yunanca”, 10 sayı, Leiden 1983. Salaville Severien; Dalleggio, Eugene, “Karamanlidika, bibliyographie Analytique d’Ouvrages en Langue Turque Imprimés en Caracteres Grecs”, Atina 3. cilt 1958, 1966, 1974 ve 4. ve 5. cilt Evangelia Balta tarafından ekleyip, 1987, 1991: “Karamanlidika, Nouvelles Adittions et Complements”. 5. cilde musiki içeren ve Karamanlıca olarak basılan bütün kitapların kataloğu tarafımızdan eklenmiştir.

⁷ Araştırmamızda Anadolu’da doğan ve şu anda Yunanistan’da hala yaşayan Rumlarla konuştuk. Bu kişiler Yunanistan’a gelinceye kadar Yunanca dilini hiç konuşmadıklarını, ancak kiliselerinde Yunanca ayinler okunduklarını ifade ettiler. Ayrıca İstanbul’daki Anadolu’dan gelen Rumlar ve onların çocuklarıyla konuştuğumuzda da aynı sonuçları aldık. İlginç olan Yunanca dilini konuşmamalarına rağmen ayinlerdeki bütün duaların Yunanca olarak hafızlarında bulunmasıydı. İstanbul’daki Balıklı Rum mezarlığındaki bazı mezarların başlarında Karamanlıca yazıları da gördük.

⁸ Bu şiir Yordanis Limnidis’e aittir.

cevap=çoğap. Bazen de çoğul ekleri ses uyumu dışında kalır: Onlar=anler, ayaklar=ayekler. Meçe ulaç eki bu ağızda sıkça kullanılır: Örneğin: “İbret almaca”.

Musiki ile ilgili Karamanlıca kaynakların sayısı çok azdır. Bununla birlikte açıklanması gereken önemli nokta Türk ve Osmanlı musikisine ait bir eserin Yunan dilinde ve kilise musiki yazım sistemine çevrilmesi ile Karamanlıca eser sınıfına sokulmayacağıdır. Çünkü bu olay, Türkçe’den Yunanca’ya tercümeden başka bir şey değildir ve Osmanlı musiki nazariyatını anlatan Yunanca yazılmış kitaplar mevcuttur. Bir kitabın Karamanlıca sınıfına girebilmesi için baştan sonuna kadar Karamanlıca yani Yunan alfabesiyle Türkçe yazılması gerekmektedir. Bu kategoriye giren diğer bir kitap da, “*Mecmua-i makamat*”tır.⁹ Musiki nazariyatı açısından ise; şimdiye kadar bilinen tek eser bu çalışmada yer alan Konstas’ın eseridir.

Belli bir toplumun yaşadığı ülkenin diliyle özel bir ilişkide bulunması yeni bir olay değildir ve o toplumun gerektiği zaman yaşadığı bölgeye ait dili kullanması tarihi bir sözleşme olarak da kabul edilebilir. Örneğin, Güney İtalya’da yaşayan Yunanlılar kendi dillerini Latin alfabesini kullanarak yazmışlar ve Yunan alfabesini kullanmamışlardır. Huniler ise Güney İtalya’da kitaplarını Yunan dilinde basmışlardır.

1.3. "Dış" Ve "İç" Musiki Hakkında

"İç" ve "dış" terimleri daha çok 18. yüzyıldan itibaren Rum müzisyenler tarafından kullanılmıştır. "İç" (Rumca *esoteriki*) terimi kilise içi musikiyi ifade ederken, "dış" (Rumca *eksoteriki*) musiki ise kilise musikisinden başka her tür musikiyi ifade etmektedir. Rumlar tabiatları itibarıyla batı tarzında olmayan musikiyle daha çok uğraşmışlar, kilise ve Yunan halk veya sanat musikisinden başka; Türk (dış)

⁹ Kitabın başlığı: “*Apantisma veya Mecmua-i Makamat*” tır. Geyveli İoannis Zoğrafos tarafından yazılmış ve ilk baskısı *Tadeos Tiviciyan* basımevinde 1856’da İstanbul’da, ikinci baskısı 1872’de İstanbul’da Evangelinos Misailidis’in *Anadolu* matbaasında basılmıştır. İkinci baskı iki bölüme ayrılmıştır, bunlardan ilki 1872’de, ikincisi ise 1873’te basılmıştır. İlk baskıdaki 82 nüshanın hepsi Türkçe’dir. İkinci baskıda 178 eser yer almaktadır. İkinci baskı da iki bölümde ayrılmıştır. İlk bölüm bahsedilen 178 Türkçe eseri içermekte ve 1875’te basılan ikinci bölümde ise 52 adet Yunanca güfteli sultana ithaf edilmiş eser bulunmaktadır. Her iki baskının önsözünden sonra, “*Der tarifi usuliyat*” başlığı altında usuller hakkında bilgi veren bir bölüm bulunur. Ancak bu bilgiler, Haşim Bey’in Mecmuasındaki ilgili bölüme benzer ve o mecmuadan tamamen alındığını iddia eden araştırmacılar da vardır. Kitabın bu sınıftaki diğer kitaplardan en büyük farkı hemen – hemen bütün eserlerin bestekar isminin bulunmasıdır. Ancak T.R.T.’nin resmi eser repertuarında ve diğer bilinen güfte mecmualarında bazılarının başkasına ait olduğunu görülür, bazıları ise hiç yer almamaktadır. Yer almayan eserlerin sayısı 25’tir.

musikisiyle de ilgilenmişlerdir. Bu ilginin birçok sebebi vardır. Bu sebeplerin başlıcası Türk musikisinin, Rum kilise ve kilise dışı musikisiyle gerek nazariyat, gerek de ezgi itibariyle yakın olması, hatta birbirleri üzerindeki etkinleridir. Diğer sebepler Rumların Osmanlı tebası olmalarıdır ki; Osmanlı-Türk musikisi de bu katkılarla yüksek bir noktaya erişmiştir. Nazariyat kitapları yazarak, zamanının şarkılarını notayla alarak, önemli şarkıcılar, çalgıcılar ve yapımcılar pek çok açıdan bu musikiye büyük emek vermişlerdir. İşte bu sebeplerden dolayı birçok Rum müzisyen kilise musikisini Türk musikisi terimleriyle isimlendirmiş ve kendi musiki diline Türkçe terimleri de eklemiştir.¹⁰ Musiki nazariyatı ile ilgili eser bırakan yazarların bazıları şunlardır:

1. Χαλάτζογλου Παναγιώτης, (HALACOĞLU Panayotis), 1680 - 1740. Yazdığı eser " Arap-İran, Bizim Kilise Musikiyle Mukayesesi". Makale şeklinde yazılan kıyaslama İstanbul'da 1728'de yazılmıştır.
2. Πρώην Μητροπολίτης Τήνου Κύριλλος ο Μαρμαρινός (Envvelki Tinos Adası Metropolit Marmaralı KİRİLOS), 18.yüzyılın ilk yarısı. Yazdığı eser: "Dış musikinin iptidai öğretmesi, şûbeler, makam denilen, nim ve benzerleri hakkında ve bunları öğrenmek isteyenler için mecmuası" (~ 1750).
3. Κωνσταντίνος πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος, (Baş muganni Bizanslı Konstantinos, 1777 – 1862). Yazdığı eser: "Dış Musikinin Anlatımı", Patrikhane Matbaası, İstanbul, 1843.
4. Κηλτζανίδης Παναγιώτης, (KİLCANİDİS, Panayotis, 1820 - ~1890). Yazdığı eser: "Yunan Musikisinin Öğretim Metodu" A. Koromilas ve oğulları matbaasında basılmıştır. Perşembe Pazar Cad No:3, 1881, İstanbul.
5. Κώστας Απόστολος, (KONSTAS Apostolos, 1790 - 1840). Yazdığı eser: "Musiki Sanatın Sekiz Tavır İçeren... TEKNOLOJİ Kitabı". El yazısı, ilk olarak 1800'de yazıldı. Burada incelenen kitabın yazıldığı tarih belli değildir,

¹⁰ Elimizdeki kaynaklara göre 16. yüzyılda Patrikhanenin baş mugannisi ve daha sonra Patriği olan Teofanis Karikis'in (1540~26 Mart 1597) diğer besteleri arasında bir de özel isim verilmiş terennümler bulunur. "Milli" veya "dış musikiye ait", "nay" veya "eski nay" (ney enstrümanı kast edilmektedir) gibi. Bu bestelerde "dil", "dost", "yar", "yar aman" gibi Osmanlı musikisinin terennümlerinde kullanılan bazı kelimeleri kullanılmıştır. Karikis'ten sonra 19. yüzyıla kadar Osmanlı musikine çok sayıda eser veren Rum bestekar yaşamıştır. Bununla birlikte Karikis'in eserlerinde Osmanlı musikisinin kilise musikine ilk tesirlerinin izleri görülmektedir. (Y.M.K. 883 no'lu kod, elyazmaları bölümü).

fakat diğerk nüshaların karşılaştırmasına göre 1790 – 1800 yılların arasında yazılmış olmalıdır.

6. Ζωγράφος Ιωάννης Γκέϊβελης, (ZOĞRAFOS, Ioannis GEYVELI). Eseri: "Mecmua-i Makamat", İstanbul 1859 I. Baskı
7. Ψάχος Κωνσταντίνος, (PSAHOS, Konstantinos). Eseri: "Asias Lira", S.Kusulinos Matbbası, Atina 1908
8. Κυριαζίδης Αγαθάγγελος, (KIRYAZIDIS, Ağatangelos), Eseri: "Ritim Yazımı: Bütün Musiki Çeşitlerinde ve Şairlikte Yer Alan Zaman Ölçü ve Ritim", Patrikhane Matbaası, İstanbul 1909
9. BARDAKÇI Murat, *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*, İstanbul 1993
10. BEHAR Cem, *Türk Musikisinin Tarihi Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar*, Müteferrika, sy.2, 1994, 39, sy.13, 1998, s. 5,6.
11. PAPPAS Miltiadis, *19. Yy.Da Türk Sanat Musikisinin Nazariyatı Ve Eserleri Hakkında Rumca Yayınlanmış Olan Eserlerin Türkçe' Ye Çevrilmesi*, Bitirme Ödevi, 1995, İTÜ, TMDK.
12. PAPPAS Miltiadis, *Kilcanidis'in Nazariyat Kitabı*, Yüksek Lisans tezi, 1997, İTÜ, TMDK¹¹.
13. USLU Recep, *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*, İstanbul, 2001
14. POPESTCU Eugenia-Judet- A.Ababi Sirli, *Sources of 18th Century Music: P. Chalathzoglou and K. Marmarinos' Comparative Treatises on Secular Music*, İstanbul 2000

¹¹ Bu kişilerden tarafımızdan yazılan “Kilcanidis'in Kitabı” başlıklı yüksek lisans tezinde de bahsedilmiştir. Ayrıca Cem Behar, E.Popestcu-judet- ve A.Sirli, Murat Bardakçı, Recep Uslu da yazılarında bahsetmektedirler.

2. KONSTAS VE ESERİ

2.1. Kaynaklara Göre Apostolos Konstas'ın Hayatı

Apostolos Konstas'ın kitabını tanıtmadan önce, kilise ve kilise dışı musikide önemli bir rolü olan oynayan Kontas'ın hakkına bilgi verilecektir. 19. yüzyılda mevcut olan kaynaklarda Konstas hakkında bilgilere ulaşmak neredeyse mümkün değil gibidir ve musikiye çeşitli alanlarda önemli hizmet vermesine rağmen, musiki tarihinde layık olduğu yeri alamamıştır.

Konstas hakkında ilk bilgileri Yeorğios Papadopulos'tan (19. ve 20. yüzyılın Kilise musiki tarihçisi) alıyoruz. Buna göre Konstas 1770? – 1840 seneleri arasında yaşayıp, 1840'ta fakirlik içinde (Papadopulos, 1890, s.339) İstanbul'da vefat etmiştir. Sakız adalı İyoannis isminde bir papazın oğludur. (Papadopulos, 1890, s.338-339 ve Papadopulos 1904, s.191, 204). Aynı kitapta kilise musikisi üstatları Giritli Yeorğios ve Bizanslı Petros'un (zamanın ünlü musiki hocaları) talebesi olarak bilinmektedir. Onların musikinin eski yazı sistemini öğrenip, yeni ve daha açıklayıcı bir sisteme geçirme çalışmalarını izlemiş ve bunu sürdürmeye çalışmıştır. Hurmuziyos, Andoniyos Lampadariyos, Efesli Petro, Bizanslı Konstantinos, Yeorğios Pashalidis (Altıparmakis), Foçalı Teodoros (ünlü musiki kitap yayıncısı) ve diğer önemli müzisyenler ile aynı sınıfta yetiştiği bilinmektedir. (Papadopulos, 1890, s.317, 493). Kiryakos Filoksenis¹² ise (19. yüzyıl musiki bilgini ve tarihçisi) Musiki Sözlüğü'nde; Konstas'ı Metrofonia'da taklit edilemeyen biri olarak göstermiştir.

Yeorğios Viyolakis'in İstanbul'daki Kilise Musiki Derneği'nde yaptığı bir sunumda (1876-1905 Rum Patrikhanesinin Baş Mugannisi) Konstas'ı kilise musikisinin eski yazı uzmanı olarak göstermiştir (“*Kilise Hakikati*”, 1900, s.47).¹³ En son Aleksandros Papadopulos-Keramefs ansiklopedisinde Konstas'ı yeni Bizans musikisi kitabı yazarı olarak gösterilmiştir (Papadopulos A, 1899, s. 111).

¹² FİLOKSENİS Kiryakos, "Yunan Kilise Musikisinin Sözlüğü", İstanbul, 1868, s.12. Nazariyat kitabı yazarı olarak 36. sayfasında gösterilir. Ayrıca en çok musiki eseri yazanların arasında Konstas'ın ismi de yer almaktadır. s. 110, 132. Yazar musiki terimini anlatırken, yanında şu örneği verir: *Taklit edilemeyen* (Yunanca'da tek kelime = amimitos) kelimesinde metrofoniada Konstas taklit edilemeyecek kadar iyiydi. Metrofonia ise (metro+foni= sayma+ses) var olan işaretlerin kullanışıyla bütün sesleri bulmak anlamına gelen bir sistemdir. Bu sisteme göre sekiz ihos dizideki sekiz perde içerisinde bulunmaktadır. Sekiz ihosun insan sesine oturtulması yeni nazariyatçılar tarafından karıştırılmıştır ve eski sistemin anlatımına çeşitli görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

¹³ Viyolakis'in 30 Mart 1899'da yer alan “kilise musikinde eski yazı” konusu ile ilgili sunuşunda Konstas, kilise musikinin eski yazı uzmanı olarak gösterilmiştir.

20. yüzyılda kilise musikisinin ilk müzikolojik adımlarını atan ve elinde Konstas'ın pek çok yazması bulunan İstanbullu Konstantinos Psahos da Konstas'ın hayatı hakkında bilgi vermektedir.¹⁴ Aynı yüzyılda yaşamış başka bir müzikolog olan Sisam adalı Emmanuyil Vamvudakis ve yeni vefat eden Simon Karas da eserlerinde Konstas'tan bahsetmiştir.¹⁵ Konstas hakkında önemli bilgiler veren Hacıyakumis, kitabında daha çok yazmalar üzerinde durmuş,¹⁶ Grigoriyos Stasis ise Konstas'ın yerini önemle vurgulamıştır. Stasis ayrıca Ayan Oros'taki Ksiropotamos Manastırı arşivinde kilise musikisinin yeni nota sistemine göre yazılmış ve Konstas hakkında bilgi veren çok önemli bir el yazmasından söz etmiştir.¹⁷ Stasis'e göre bu eser büyük ihtimalle adı bilinmeyen bir rahip tarafından yazılmıştır. Stasis Konstas'ın bu nazariyat kitabını eski sistemden yeni nota sistemine çevirmiştir.¹⁸

Andoniyos Aliğizakis iki kitabında Konstas'ın nota yazma sisteminin gelişmesinin önemini vurgulamakta ve özellikle ikincisinde Konstas'ın makam ve genel Osmanlı musikisini iyi bildiğini yazmaktadır.(Aliğizakis, 1990, s.9,19). Bütün bu bahsedilen kaynaklardan başka Konstas'ın adının geçtiği eserler olsa da; bunlar musiki ile ilgili olmadıkları için tez çalışmamızda bahsedilmeyecektir.

Apostolos Konstas, 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarında yaşamıştır. O dönemlerde Osmanlı İmparatorluğu'ndaki özellikle Müslüman olmayan vatandaşlar için soyadı henüz sistemleşmemiştir. Bu yüzden soyadı görevini vatandaşların lakapları veya doğdukları yerlerin isimleri yapmıştır. Örnek olarak Foçalı, Bizanslı,

¹⁴ PSAHOS Konstantinos, "Bizans Musikinin Yazı Sistemi", Atina, 1917, yeni baskı, Atina 1978, "Diyonisos" yayınları, s. 46, 51 no'lu dipnot, 86, 214, 226, 227. Psahos ayrıca bir musiki gazetesinin yayıncısıdır ve 1908'de yine Konstas'tan bahsetmiştir. "Forminks", Atina, 2. periyot, 4. yıl, sayı 1-2, s. 3-4.

¹⁵ VAMVUDAKİS Emmanuyil, "Bizans Müzisyenlerinin Musiki Yazma Sistemine Katkısı", 1. cilt, Sisam, 1938, s. 44. Karas'ın eserleri henüz basılmamıştır, ancak kendisi hayattayken Konstas'tan söz ettiği ve Konstas'ın Karamanlîca olarak yazılan nazariyat kitabının bir kopyasının kütüphanesinde bulunduğu bilgimiz dahilindedir. Psahos, Konstas'ın eserini musikin bir *grameri* olarak tasnif etmektedir.

¹⁶ HACIYAKUMİS Emmanuyil, "Türk Egemenliği esnasında musiki el yazmaları (1453-1832)", 1.cilt, Atina 1975, s. 198-201 ve özellikle s. 331'de Konstas'tan söz edilir. Aynı yazarın "Kilise Musikinin El Yazmaları" 1453-1820, Atina 1980, s.53. Konstas'ın el yazmalarını gösterirken de her yazması hakkında ayrı bilgi vermektedir.

¹⁷ Bu yazmadan yukarıda 357 no'lu yazma olarak bahsedilmiştir.

¹⁸ STATİS Grigoriyos, "Eski Bizans Nota Yazım Sisteminin Anlatımı", Atina, 1978, s.19-34. Ayrıca kitabın pek çok yerinde Konstas' tan söz edilmiştir. Stasis Atina Milli Üniversitesinin Bizans Müzikoloji Bölümü Başkanı ve profesördür. Yazar bu kitapta Konstas'ın eserinin yanında *Ksiropotamu* manastırdaki bulunan 357.no'lu anonim yazmayla kıyaslamada bulunmaktadır. Bahsedilen kod çok önemlidir, çünkü Konstas'ın eseri kilise musikinin yeni nota sistemine göre yazılmıştır.

Arnavut köylü gibi kelimeler ilk adın yanına eklenmiştir. Konstas'ın ise 5 lakabına rastlanmaktadır: Kristalas, Konstalas, Kostalas, Krustalas ve en son Konstas.

"Bu kitap, ben; günahlı olan Sakızlı Apostoli Kristalas tarafından bitirilmiştir, 1 Mart 1791". (Apostolopoulos, 2002: 36).

"Sefil Apostoli'nin elinden, Konstas soyundan...".¹⁹ "Sakız adasından bütün insanların en alçağı Apostolos Konstas." (Hacıyakumis, 1975: 216).

Konstas, Konstalas ve Kostalas soyadlarına bugün bile Sakız adasında rastlanıldığı not edilmelidir. Konstas Sakızlı sıfatını kullanmasına rağmen hayatını İstanbul'da geçirmiş, Beşiktaş, Kerpiç Hanı, Divan Yolu (Kalupakçılarbaşında ve Ergat pazarında) ve Samatya gibi İstanbul'un çeşitli semtlerinde yaşamıştır. Özellikle yazmalarını en çok Kerpiç Hanı'nda (bugünkü Beşiktaş semti civarında olmalıdır) yazmıştır. Güzel yazısı olan, çok hızlı yazan ve en çok yazma yazan kişilerdendir. Kendi bildirmesine göre Ayanorozdaki Pandeleyimonos manastırındaki 258 yapraklık 11x17cm'lik eseri 9 günde ve Midili'deki Taksiyarhon manastırındaki 300 yapraklık 21x16cm'lik eseri 20 günde yazmıştır²⁰.

"Son ve Allah'a şükür, boyun şimdi ve her zaman eğilir. Bu kitap yüce kuvvetle tarafımdan, Apostolos Konstas'tan 1805' Haziran ayında Beşiktaş köyünde 9 günde yazılmıştır". (Statis, 1975: 26)

Konstas her bölümün baş harfini çok renkli süslerle yazmıştır. Süslemeleri daha çok iki yaprak arasında elma, altın çerçevesinde servi ağacı, güller ve dallardan oluşmuştur.

50 sene yazarlığıyla hayatını kazanmış olan Konstas, çok titiz, dikkatli ve sistemli olduğu için diğer yazarların meydana getirdikleri karışıkları da²¹ düzeltmiştir. Örneğin eski hocalardan üç kişi Petros adına sahiptir. Lampadariyos Petros (Hırsız veya Morali Petros), onun talebesi Protosaltis Petros Vizantios (Bizanslı veya Kaçak Petros) ve Petros Bereketis (Samatya'lı Petros)'dur. Meseleyi daha çok karıştıran olay; üçünün de aynı dönemde yaşaması olmuştur. Durum öyle bir noktaya gelmiştir ki; birçok eserin başına " ... bu eser hocam Petro'ya ait" yazılmış ve hangi

¹⁹ O tarihten sonra bu lakapları (Kristalas ve günahlı, hatta ismi Apostoli'den Apostolos olmuştur) terk etmiştir.

²⁰ Statis, kitabında tespit ettiğine göre, 60 elyazmasından fazla yazdığını belirtir. s.26, 1.no'lu dipnot. 9 günde 254 yaprak, 508 sayfa 17,7x11cm yazmak gerçekten çok hızlı sayılabilir. Bundan başka Hacıyakumis,(1980. s. 53) şimdiye kadar bilinen yazarlarından en hızlı olduğunu yazmaktadır.

²¹ Gerçekten de kilise musikisinde aynı isminde Petro adlı üç ayrı müzisyen vardır. Üçü de 18. yüzyılda yaşadıkları için, eserlerini yazma yolu ile aktaran ve kopya eden kişiler tarafından karıştırdıkları da olurdu. Konstas titiz davranışı ile bu duruma son vermiş ve bugünkü araştırmaların yolunu açmıştır. bkz. Statis, s. 27, 1.no'lu dipnot.

Petro'ya ait olduğunu bulmak nerdeyse imkansızlaşmıştır. Konstas'ın metotlu ve detaylı çalışması sayesinde eserlerin hangi Petro'ya ait olduğu artık bilinmektedir.

Eski nota yazım sistemine ait pek çok eseri kendi dönemine kazandıran Konstas'ın bestelediği eserlerden musiki ve nazariyatı iyi bilen biri olduğu anlaşılmaktadır ve kilise musiki edebiyatçısı olarak tarihe geçmiştir. Kilise musikisi ile ilgili daha çok Morali Lampadariyos Petros, Protopsaltis Petros Vizantios (Bizanslı) ve Protopsaltis Yakovos'un eserlerini birkaç kere kopya ederek, bahsedilen kişilerin eserlerinin daha çok yayınlamasına da yardımcı olmuştur. Konstas'ın elyazmaları bugün Sina Manastırında (Mısır), Kıbrıs, Romanya, Ayon Oros ve Ege'nin çeşitli adalarındaki kütüphanelerde bulunmaktadır.

2.2. Kilise Musikisinde Nota Yazım Sistemi

Kilise musikisinde nota yazım sistemine “vurgulama sistemi” anlamına gelen “parasimantiki” denir. Gerçekten de ilk kaynaklarda, (6. yüzyıldan kalan elyazmalarında) Tevrat, İncil ve diğer dini ve ilahi içeren kitapların metinlerinde, özel vurgulama işaretlerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu işaretler ilk önceleri konuşulan günlük dilde kullanılan aksan işaretleri olmuştur. Türk dilinde bulunan ve daha çok eskiden kullanılan (tire, vurgulu heceler, uzun, kısa, şapkalı sesli) harfler, aynı şekilde bahsedilen ilk metinlerde de kullanılmıştır. 10. yüzyıldan itibaren kilise musikisinde hem ilahi yazımı, hem de musiki bestelenmesinde büyük gelişme olmuş ve o devirden 12. yüzyıla kadar bu gelişmeler devam etmiştir. Musiki ve ilahi metinleri her açıdan yüksek seviyededir. Bu ilk periyottaki (6. yüzyıldan itibaren) melodi sistemine, *nutuk sistemi* yada “*eqphoneutic*” (ekfonitik) sistem denilmektedir. Kısaca anlatılacak olunursa bu ekfonitik sistemde ilk kullanılan işaretler prozodi işaretleri ve nutuk işaretleri olmak üzere iki gruba ayrılırlar. Nutuk işaretleri zaman içerisinde musiki ilminde kullanılan işaretler olmuş, prozodi işaretleri ise sadece dil yazımında kullanılmıştır. Nutuk işaretlerinin bazılarının isimleri: “apostrofos” dillerinin çoğunda kullanılan apostrof simgesi “ ’ ” “*“teliya”*”dır; *nokta* anlamına gelir ve kullanışı da aynı şekildedir. “Paraklitiki” *rica* anlamına gelmektedir ve okunacak perdenin bir rica hissiyle okunması gerektiğini hatırlatır. Özet olarak nutuk yazısı bugünkü kullanılan musiki yazma sisteminin temelidir.

Nota yazım sistemi, tarihsel dönemler içerisinde, değişikliğe uğramıştır ve bu açıdan bakıldığında 4 periyod olarak incelenebilir.

1) 950 -1200: İoannis Damaskinos (Şamlı) bu sistemi daha sistematik bir hale getirmiştir ve temeli ise yukarda bahsedilen ilk işaretlere dayanmaktadır. Bu sistemin en önemli özellikleri işaretlerin melodiye sabit aralık hareketi göstermemesi ve işaretlerin metnin tüm hecelerini kapsamamasıdır.

2) 1100 -1450: Bir önceki nota yazım sisteminin gelişmiş halidir. Genel form açısından *yuvarlak nota yazısı* (round notation) şeklindedir ve İoannis Kukulzelis tarafından daha sistematik bir hale getirmiştir. Bazı araştırmacılar 15. yüzyıla kadar kullandığını iddia ediyorlarsa da, aslında 18. yüzyıla kadar kullanılan bir nota yazma sistemidir. İşte bu dönemde önceki yazı sistemiyle yazılan eserlerin daha açıklayıcı bir sisteme çevirilme zamanı gelmiştir. Bu çevirmelere *izahlar* veya *açıklamalar*²² (yani eski nota yazımının anlatımı) denilmiştir. Bu yeni sistemde makamlarının simgeleri, tonların belirlemesi, melodilerin giriş ezgileri ve en sonunda eserlerin müzikal fonksiyonları olan "*Büyük varlıklar*"a (40 adet işaret) ulaşılmıştır. Nazariyat kitapları net bir şekilde aralık hareketi gösteren işaretlerden bahseder ve bunları ruh ve ten olarak ikiye böler: Ruhlar melodinin devamlı yani ikili aralıklı hareketini (çıkışlı veya inişli) ve tenler ikilikten büyük aralıkların hareketini gösterir. Diğer "*Büyük işaretler*" melodinin ifadesini veya melodinin kalite ve ritmik rengini denkleştirirler. Bu işaret grubuna sessiz işaretler denir. Zaman içerisinde başka iki işaret grubu oluşmuştur ki; bunlar zaman işaretleri ve melodi değiştirme²³ işaretleridir.

Kilise musikisi için İstanbul'un fethinden sonra önemli başka bir devir başlar ve bu devrin en önemli geleneksel taşıyıcısı İstanbul'daki Fener Patrikhanesi kilisesidir. Burada kilise musikisi icra eden kişiler küçük yaştan itibaren o ortamda yetiştirilip, iyi bir musiki eğitimi almışlar, son derecede yüksek olan ses yetenekleriyle hayatlarını bu musikinin icrası ile geçirmişlerdir. Zaman içerisinde farklı ortamlarda yenilikler için çalışılmışsa da, patrikhanenin kilise musikisindeki ağırlığı, disiplinliliği ve geleneklere bağlılığı yenikleri rededip, asırlar boyunca bu musikiyi olabildiği kadar saf tutmaya çalışmıştır. Bu da patrikhane üslubunu taşıyan kimselerin musiki dünyasında saygı değer kişiler olarak görünmesini sağlamıştır. Söz konusu kişilerin birer unvan sahibi olmaları doğaldır ki; bugün de bu unvanların isimleri Bizans İmparatorluğundaki unvanların karşılığıdır.

²² Açıklamalar, çevirmeler: Tezimizin bundan sonraki bölümlerinde bu terimler, eski eserleri daha kolay dile getirmek veya daha eski yazıda olan eserleri yeni yazıya çevirmek amacıyla bu adlarla kullanılacaktır.

²³ Melodi değiştirme işaretleri arıza işaretleri anlamına gelmektedir. Çeşitli bemoller ve diyezlerin kullanılarak, belli bir makamdan başka makama geçilmesi demektir.

Kilisedeki korolar sağ ve sol olarak ikiye ayrılır. Sağ koronun şefi *Protopsaltis* (baş muganni'ye benzetilebilir), sol koronun şefi ise *Lambadarios* (mumu tutan anlamına gelir) adını alır. Yanlarında karşılıklı olarak birinci ve ikinci yardımcıları bulunur ve bunların unvanı ise *Domestikos* (yerel veya iç olan)' tur. Bizans musikisinin geleceğinin daima bu kişilerin ellerinde olduğu bir gerçektir. Bunun ispatı ise 1820'den itibaren (ilk kitabın basıldığı tarih) ve ondan sonraki (20. yüzyıl başlarına kadar) her kitabın baskısında yetkili olan ve izin veren kişilerin zamanın Protopsaltis veya Lambadarios'ları olmalarıdır.

1800'lere kadar, musiki yazım sisteminde 400'ten fazla işaret yer almış, bu da öğrenci için olumsuz yönde bir etken olmuş, neredeyse 10 yılın bile öğretimde yeterli olmamasına sebep vermiştir. Bu dönem öğrencinin okuduğu eserleri ezberine alması yeteneğini ve usta-çırak ile öğrenim yöntemini getirmiştir. Her öğreticinin okuduğu esere kendi yorumunu vermesi de; aynı eserin farklı yorumlarını meydana getirmiştir. Bu gibi durumlar bir reformu kaçınılmaz kılmış ve nihayet 18. yüzyılın sonlarında başlayan reform 1814 yılında tamamlanmıştır.

3) 1450-1814 periyodunda mevcut olan yazım sistemi gelişmeye başlamıştır. Çeşitli müzisyenler (Balasiyos, Trabzonlu İoannis, Antonios Lampadarios) yazım sistemini daha açıklayıcı bir şekle dönüştürmüşler ve 18. yüzyılda Morali Petro bugünkü sisteme en yakın olan duruma getirmiş, küçük formda eserleri ilk defa kendi sisteminde yazmıştır. Oysaki o zamana kadar eserler sadece sözlü gelenek olarak kuşaktan kuşağa aktarılmaktaydı.

4) 1814'ten günümüze kadar doğu kilisenin musiki geleneğinde reformu gerçekleştiren 3 kişi; patrikhanenin baş mugannisi Grigoriyos, Ereğli Başpiskoposu Hrisantos ve Hurmuziyos olmuştur. Musikinin yeni metoduna göre yapılan değişiklikler şöyledir:

a) Eski metodun musiki sembollerinden bazıları terk edilmiştir ve kalanların fonksiyonları değiştirilmiştir.

b) “Büyük varlıklar” denilen çok sayıdaki sembolün tertipleri iptal edilmiştir. Yeni nota sistemi melodideki sesin ne kadar tizleşeceğini, pestleşeceğini ve kaliteyi tam olarak göstermiştir.²⁴

²⁴ Melodinin miktarı ve kalite terimleri şöyle anlaşılmaktadır: Eski Yunandan itibaren, musikideki nota aralıkları çeşitli musiki nazariyatçıları tarafından gösterilmiştir. Örneğin Aristoksenos M.Ö. 4.

c) Notaların harcadıkları zaman birimleri özel işaretlerle bölünüp, ölçülmüştür.²⁵

d) Musiki aralıkları ve aralıkların dizileri, musiki çeşitleri (diatonik, kromatik ve anarmonik) ve arızaların (“ftora’ların”) kuvveti tam olarak belirlenmiştir.²⁶

e) “Martiriyas” denilen özel işaretler ve “apihimata” basitleştirilmiştir.²⁷

f) Dizideki çok heceli seslerin isimleri tek heceli olanlarla değiştirilmiştir. Bu sorun çözülünce musiki eserlerini nota ile okumak artık mümkün hale gelmiştir. (Do, Re gibi isimler hiç kullanılmamıştır. Bunun yerine oktavı oluşturan seslerin isimleri Yunan alfabesinden (ilk 7 harflerin okunuş sesi) alınmıştır:

ANA SESLER

Tablo 2.1. Dizideki ana perdelerin Yunanca ve Türkçe olarak Osmanlı ve Batı musikisine göre okunuşları

Yunanca okunuşu	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	ΝΗ
Türkçe okunuşu	PA	VU	ĞA	Dİ	KE	ZO	Nİ
Batı musikinin karşılığı	RE	Mİ	FA	SOL	LA	Sİ	DO
Osmanlı musikinin karşılığı	dügâh	segâh	çargâh	neva	hüseyni	evic	gerdaniye

yüzyılda sekizlide kullanılan bütün aralıkları anarmonik diyezle göstermiştir. O zamandan itibaren elimizde bulunan diğer nazariyat kitaplarına göre aralıklar konusunda hiç bir değişiklik görülmemiştir. Böylece melodideki miktar sesteki aralığın büyüklük veya inceliği anlamına gelmektedir. Örneğin tam ton, yarım ton, çeyrek ton gibi aralıklar. Kalite ise bir sesteki diğer ses veya seslere nasıl gidildiğini anlatan konulardır.

²⁵ Bu işaret grubu zamanın uzatma, kısaltma ve sükutunu gösterir.

²⁶ Diatonik, kromatik ve anarmonik terimleri eski Yunan musikisinde kullanılan terimlerdir. Buna göre diatonik tam ve yarım ses, kromatik bir buçuk ses ve anarmonik tam sesin çeyrek sesini içeren tetrakord ve dizileridir. “Ftora” ise sesteki arıza anlamına gelmektedir. Buna göre basit bir diyez veya bemole ftora denilebilir. Bu terim ayrıca belli bir diziden başka bir diziye geçebilmek için kullanılan özel işaret anlama da gelmektedir.

²⁷ Kilise musikideki nota sistemi portede yazılmaz. Özel işaretler, sesi göstermeyip, sesin pest veya tize doğru aralığını gösterir. Buna göre 2li ve 3lü aralığı gösteren işaretlerden oluşan bir sistemdir. Okuyacak kişinin melodiyi hangi perdeden başlayacağını ve eserin ortasında hangi perdede bulunduğunu anlayabilmesi için özel işaretler kullanılır ve bunlara “ftora” (arıza) denilir. Türk musikide esere girmeden önce bir taksim (giriş) duyulur. Aynı şekilde kilise musikisinde de “apihima” bu anlama gelir. Ancak reformdan önceki dönemlerde bu taksim türleri çok uzun sureliydi. Şimdi ise tek heceden en fazla dört heceye uzanan ufak bir melodi ezgisinden oluşur.

g) Eski melodilerin çoğu yeni metoda çevrilmiştir.

Bu reformun önemli olmasının iki sebebi vardır. Birincisi notaların sembolik ve stenografik özelliklerinin mükemmel okuma sistemine çevirilmesi; ikincisi ise yeni repertuara ait eski nota yazısı ile yazılan melodileri de içermesidir. Bu paleografya kıyaslama metodu araştırmacılara konuları anlama imkanı da vermiştir.

Tüm bu özellikleriyle birlikte bu reformun kolay ve itirazsız gerçekleşmemesi doğaldır ve itiraz edenler arasında zamanın çok önemli kişileri ile birlikte Konstas da bulunmaktadır. Sözü edilen reform kusursuz olmamasa da; gereklidir. Zira yeni metoda karşı çıkan kişilerle yeni metodu destekleyenler tarafından karakteristik bir cevap gelmiştir ve bu cevap reform esnasında kiliselerin bazılarında bir koronun eski sistem, diğer koronun yeni sistem ile okuması şeklinde olmuştur. Ancak bu dinleyiciler için icrada değişiklik olarak algılanmamıştır.

Bugün dünyanın çeşitli yerlerinde 8000'den fazla yazma bulunmaktadır. Her ayinde ihos denilen belli bir mod (bir tür makam, gam, dizi) kullanılır ve bir pazar gününden diğer pazar gününe kadar o makam (ihos) icra edilir. Bu ihoslar 8 tane olup, eski Yunan musikisinde yer alan dizilerdir, (Frighios, Dorios, Lidios v.b) Ancak kullanım şekli ve isimleri farklıdır. İoannis Damaskinos'un (Şamlı) 7. yüzyılda keşfettiği 8 ihos'tan (4ü ana-asıl, 4ü plagal-ikincil-yamak) oluşan bir musiki sistemi (Oktoyihos = sekiz ihos'lu) bugüne kadar gelen Bizans musikisinin esas sistemidir. Bu sistemin uygulanmasında hangi modun ne zaman okunacağı gibi konular ayın hareketine de bağlıdır.

Nota yazım sisteminde porte olmamasından dolayı işaretler aralıkları gösteren sembollerdir. Böylece sesin ne kadar tizleşeceğini veya pestleşeceğini bu işaretler belirtir. Bu işaretler fonksiyonlarını kendilerinden önce gelen notalara bağlı olarak yerine getirirler. Ayrıca bir ihos'tan başka bir ihos'a geçebilmek için kullanılan özel işaretler de vardır. Başka bir işaret grubu da zamanın uzatma, kısaltma ve sükutunu gösterir. Eski nota yazım sistemlerinde 400' den fazla işaret vardır ve bugün 25 tanesi mevcuttur.

Kilise musikisi bir koro tarafından icra edildiğinde, koronun büyük bir kısmı melodiyi okuyup, diğer kısmı ise melodinin hareket ettiği tetrakorda göre, o tetrakordun karar perdesini devam ettirir (bir çeşit dem tutmadır ki; Yunanca'da İson = dem denilmektedir).

Kilise musikisinde kullanılan güfteler Yunanca'dır. Ezgilerin çoğu 9,11, veya 15

hecelidir. Yunan dilinde her kelimenin ayrı hecesi vurgulandığı için (aksan ve başka özel işaretlerle) musikide de bu kural geçerlidir. Hiç bir eserde (terennümler hariç) eserin başından sonuna kadar sabit usul yoktur. Her kelimenin vurgulanan hecesinde yeni bir ölçü meydana gelir ve bu hecenin kuvvetli olabilmesi için üç zamanlı bir ölçü meydana gelir.²⁸ Ölçüler bilinen dikey çizgilerle ayrılır ve vurgulanan heceden önce çift dikey çizgi gösterilir. Buna göre kilise musikisinin eserlerinde ritim varyasyonu özel bir şekilde yer alır (Vurgulamalı ritim). Bizans Musikisi denildiğinde, dini musikiden bahsedildiği anlaşılmaktadır ve bu yüzden tek rakamlı usuller (oynak ve raksa benzeyen usuller) yasaklanmıştır.

2.3. Konstas'ın Eserinden Önceki ve Sonraki Nazariyat Kitaplarındaki Genel Yapısal Düzen

Bizans kilise nazariyat kitaplarının tipik yapısal düzeni şöyledir: İşaretler: dem işareti, sesi pestleştiren ve sesi yükselten işaretler, sessiz işaretler, ihosların (makamlar) nazariyatı, arızalar (makamdan makama geçki yolları) ve bileşimlerin metotları. Konstas'ın kitabı da genel olarak buna benzeyen bir çerçeve içerisindedir. Ondan evvelki zamanlarda²⁹ yazılan nazariyat kitaplarının kilise musikisini öğretme metotları ve ihtiyaçlarıyla aynı olduğu görülmektedir. Gerçekten de öğrenci için işaretler ve işaretlerin bileşimlerini bilmek yeterlidir. Öğrenimde diğer kalan güçlükler ise usta – çırak ilişkisiyle çare bulunabilir. Bu sebeple Konstas güçlükleri kağıda dökerek, öğrenimi kolaylaştırmıştır. Örneğin; zamanın tam ölçülmesi, aralıkların tam gösterilmesi, gırtlığın özellikleri gibi konulara açıkça değinmiştir.

Yeni metodun nazariyat kitaplarının yapısal düzenleri de Konstas'ınkinden pek farklı değildir. Çünkü yeni metodun işaretlerinin iptal etmesi, musikinin esasında hiç bir değişiklik yapmamıştır. Kanaatimize göre yeni metottaki en büyük eksiklik eski metotta sesle yapılan her değişikliğin gösterilmesine karşılık, yeni metotta gösterilememesidir. Yeni metod eski metotta var olan işaretleri sözlü geleneğin kuvvetli icra seviyesine bırakmıştır, ancak bu seviyenin çok kuvvetli olmadığı da zamanla anlaşılmıştır. Bu açıdan Konstas, eski metodun son ve yeni metodun ilk

²⁸ Örneğin "Bir insan geliyor" cümlesinde, -san ve -li hecelerinde yeni bir ölçü başlayacak; böylece –san'dan –li' ye kadar iki hece kaldığına göre, mecburen iki zamanlı bir ölçü meydana gelecektir. Yeni ölçü ise çift dikey ölçü çizgisiyle gösterilmektedir.

²⁹ Daha eski zamanların nota yazı sisteminden bahsederken daha stenografik zamanlar kast edilir (10.-15. yüzyıllar).

nazariyatçılardan biri olarak kitabındaki yapısal düzeni bozmayıp, eski nazariyatçıların devamı olarak eserini yazmıştır.

Konstas'ın kitabı genel anlamda iki bölümdür. Birinci bölüm metin kısımlarını, ikinci bölüm ise metinlerle ilgili örnekler ve çizimi içerir. Metin kısmında kilise musikisinin öğretimiyle ilgili bütün konular ele alınmaktadır: Semboller, onların kullanışı ve birleşimi, nota yazımındaki imla kuralları ve buna benzeyen konular. Diğer bölümde ise örnekler ve çizimler, makamların (ihosların) öğretimi, sesiz³⁰ işaretlerin ve arızaların kullanışı gibi konular yer almıştır. Konstas şimdiye kadar hiç kimse tarafından kullanılmamış ilginç çizimler ortaya çıkarmış ve bunlardan çoğu bugün var olan bazı nazariyat sorunlarının çözülmesine de yardımcı olmuştur. Dizileri tanbur sapının düzenine göre göstermesi veya dörtgen şeklinde makamları gösteren tablolar kullanması örnek olarak gösterilebilir. Bütün bunlar Konstas'ın eserine ayrı bir önem kazandırmakta ve yazarın detaylı anlatımını vurgulamaktadır. Ayrıca Konstas bu dört bölümde not edilen konulardan da bahsetmektedir.

2.4. Konstas'ın Yaşadığı Musiki Dönemi

Konstas'ın yaşadığı dönem, kilise musikisinin yazı sistemi açısından çok önemlidir ve konunun daha iyi anlaşılabilmesi için bugün kilise musikisinde kullanılan nota yazım sistemi hakkında karşılaştırmalı bilgi vermek gerekmektedir. Konstas 1791'de Rum Patrikhanesi'nde açılan kilise musiki okulunda daha önce de belirtildiği gibi Giritli Yeorģios ve Bizanslı Petros'un (zamanın ünlü musiki hocaları) öğrencisi olmuştur. Onlardan musikinin eski yazı sistemini öğrenip, musikinin analizi ve daha açıklayıcı bir sisteme geçirilmesi için çalışmıştır. 1800'de kendi musiki okulunu kurmuş ve 18 ayda hazır öğrenci yetiştireceğini iddia etmiştir ki; kendi ifadesinden de bunu anlamak mümkündür.

“... Yunanların musiki (yazımı), Şamlı İoannis zamanında (7. yüzyıl), Arapların musikisiyle karışmış, o da İstanbul'un fethine kadar sürmüştür. O zamandan sonra (musiki yazısı) tamamen kaybolmuştur. Sebebi de İstanbul'un fethidir. Üç yüz yıldan sonra (İstanbul'un fethinden) musiki yazı sistemini ilk icad eden Petros Peloponnisios idi (Morali)...Ta bana kadar, günahlı olan Apostolos, otuz üç yıldır bu işle uğraşıyorum ki talebelerim benim

³⁰ Sessiz işaretler perde hareket fonksiyonu olmayan işaretlerdir. Bu işaretler daha çok sesi çıkartma yollarını gösteren işaretler olup, perde hareket fonksiyonu olan işaretlerin birbirlerine bağlanma şekillerini göstermektedirler.

emeğimle, on sekiz ayda hiç kimsenin ihtiyacı olmadan musikiyi bilebilsinler...”.
(Karakatsanis, 1995: 198)

Apostolos aynı tarihte ilk nazariyat kitabını yazmış ve sistematik olarak öğretime başlamıştır. Konstas her zaman eski yazıyı desteklemiş ve yeni sisteme ilk baştan karşı olmuştur. Kendi yazı sistemini hem bir keşif, hem de eski yazının bir devamı olarak görmüştür.

“Musiki Sanatının Teknolojisi...ilk hocalardan yazılıp...ve tarafımdan keşf edilip....”
(Karakatsanis, 1995: 198)

Bu cümleden Konstas’ın kendisini bir yazar, eski yazarların ve yazılarının açıklayıcısı ve aynı zamanda hocası olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Bilinen öğrencileri çok fazla değildir³¹, çünkü yeni yazı keşfedildikten sonra (1814) eski yazı öğrenmek isteyen öğrencilerin sayısı azalmıştır. Ayrıca 1820’de kilise musikisinin ilk kitabı matbaada basılmış, böylece yazmalara da ihtiyaç kalmamıştır. Konstas’ın musiki kişiliğine bir de enstrüman çalmasını eklemek gerekir ki, enstrüman çalması onun ve daha eski zamanın musiki hocalarının özelliğidir ve bu kişiler “dış” veya “Arap - İran” diye isimlendirdikleri musiki türünde de bilgi sahibidirler.³²

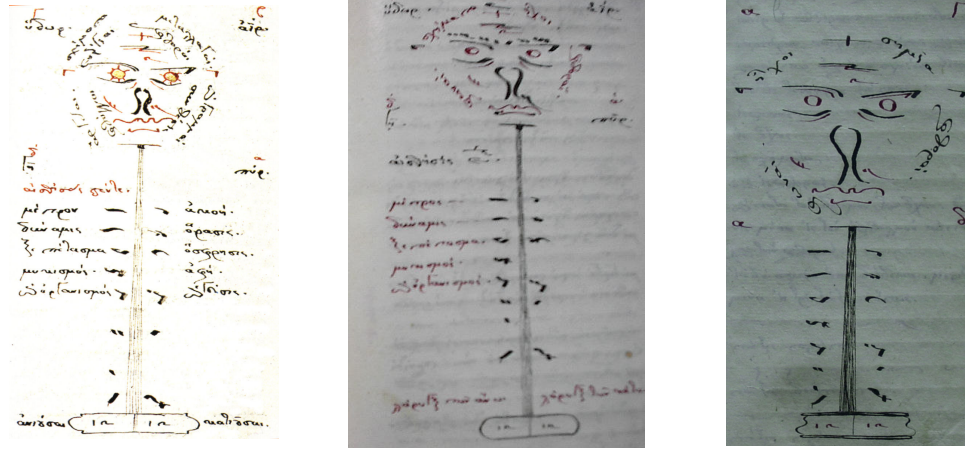
Konstas herhangi bir kilisede okuyucu olarak bulunmamış, daha çok açıklayıcı³³ olarak bilinmiş, bestecilik yönüyle tanınmamıştır. Yazdıklarından imlasının pek iyi olmadığı ve bazen düşüncelerini ifade edemediği, bununla birlikte rakam ve sembollere büyük saygı gösterdiği anlaşılmaktadır. Musikiyi insan vücuduna benzetmeye çalışması ve su, toprak, hava, ateş gibi terimleri eskilerin kullandıkları gibi alışılmış şekliyle kullanması dikkat çekicidir.

³¹ Papadopoulos Yeorğiyos, 1890, s. 493. Konstas’ın tek talebesi olarak İstanbul’daki kiliselerde okuyan Pashalidis görünmektedir. Bundan başka, Gritsani kütüphanesinde 35 no’lu elyazmasında Yangos adında biri Konstas’ın talebesi olarak geçmektedir. ("Bizans Öğretim Şirketinin Katalogunda", 1967, sayı 35, s.351). En son Hacıyakumis, 1975, s.12’de İoannis Hacıparaskevas adında. Konstas’a eser veya kitap halinde sipariş veren herkes onun talebesi olarak kabul edilebilir.

³² Papadopoulos Yeorğiyos, 1890, çeşitli müzisyenlerin kişiliğini anlatırken (bunların arasında 27 enstrüman icrası vardır) bunların "dış" musikiyi iyi bildiklerini yazmıştır. Ancak Papadopoulos’un dikkatinden birçok icracı kaçmıştır. Konstas’ın biyografisinde tanburu çok iyi kullandığı ve enstrümanı diyapazon ve dizilerin öğretime yardımcı olarak kullandığını yazmıştır.

³³ Açıklayıcı terimi Yunanca’dan çevrilmiştir ve eski yazıdan yeni yazıya eser çevirenlere bu unvan verilmiştir. Kilise musikisinde bu iş yüksek bilgi ve yetenek isteyen bir sanat olup, pek az kişi bu sanatla meşgul olmuştur. Bu kişilerin sayesinde bugün 8 ve 10 yüzyıllık eserler günümüze kadar gelmiştir.

Tablo 2.2. İnsan vücudu şeklindeki musiki işaretleri



1814'te kilise musikisinde yapılan reform itirazsız ve kolayca gerçekleşmemiştir. Bu açıdan babası Rum Patrikhanesi'nde unvanlı bir rahip olan Konstas, reformun bütün rekabetlerini, konuşmalarını ve itirazlarını yakından izleme fırsatı bulmuştur. Reformu gerçekleştiren ve patrikhane ortamından gelen 3 kişi ise Konstas'ı tanıyan, onunla aynı öğrencilerin öğrencileri olmuş kişilerdir. Ancak yaptıkları reformda Konstas'ı yanlarına almamaları, onun bu durumdan şikayet etmesine neden olmuştur.

“ Millet (Rum milleti) ancak beni mutlu etmek için - gerektiği gibi - düşmanlarımla bir olmuş ve 1814'te bir okul açmıştır. Bu okulda, musiki matematik (sayılma) yoluyla sadece seslerin durakları ve el hareketleri gösterilmiştir.. Fakat eyvah, meleklerin ezgisini kaybetmişler, bu sekiz bölümü olan tatlı ilmi kaybetmişler ve böylece otuz üç yılda oluşan zahmetim kaybolmuştur. Bu işe karışan her kimse yiyip hastalandı. Bu durumdan cesaret aldım ve bu büyük çalışmamdan vazgeçmemeye karar verdim. ... Şimdiye kadar durum bundan ibarettir. Musikinin hangi imla kuralından bahsedeyim ki; aynı zamanda millet, doğruya değil, itibara tapıyor” . (Karakatsanis, 1995: 198, 199)

Konstas'ın patrikhanenin muhafazakar tarafını temsil ettiği açıktır. 1814'ten evvel birkaç yıl yine Sakız Adalı Ağapiyos Paliyermos tarafından bir reform gerçekleştirilmeye çalışıldıysa da, patrikhanenin muhafazakar taraftarlarının gösterdikleri ısrar başarısızlığa yol açmıştır.(Papadopoulos Y, 1890, s. 316 ve 1101 no'lu dipnot) 1789'da Fransız inkılabıyla başlayan batılı aydınlatması ve insan düşüncesinde eski düzeni değiştirip, onun yerine yeni fikirler getirmek için başlayan akıma karşı, Konstas tipik bir doğulu olarak batıdan gelen yeniliklere karşı çekinceli ve sakıncalı durmuştur. Hrisantos (reformu gerçekleştirenlerden) Batı Avrupa'da okumuş ve yeni sisteme Batı musikisinin de öğelerini eklemiştir. Bu durumda Konstas'ın, Hrisantos'a karşı gelmesi beklenen bir olaydır. Ayrıca Konstas doğu

musikisini iyi bilen, tanbur çalan biri olarak, Osmanlı musikisine her zaman ilgisi duymuş, bilgisine herkes hayran olmuştur.

“...ihos bölümleri hakkında, ihoslar (makamlar) Araplarda çok güzel bir sanattır...”.
(Karakatsanis, 1995: 205)

Bütün bunlara rağmen, yenileri de araştırmaya ve anlamaya davet etmiştir ki; bu anlama ve anlaşma hiçbir zaman gerçekleşmemiştir.

“...Bu sanatın hocalarını, kardeşlik, sevgi, merak, tecrübe ve araştırmaya teşvik ediyorum ki; bu sorun çözülsün artık. Bu konuda 1800’den itibaren tüm isteğimle öğretiyorum.”.
(Karakatsanis, 1995: 209)

Konstas’ın bir yazar olarak eski yazım sistemini çözmek için reformu nasıl değerlendirdiği önemli bir konudur. Konstas nazariyat kitabını reformdan 14 yıl önce yazmış ve reform gerçekleştikten sonra da bu kitabı okutmaya devam etmiştir. Ayrıca 1819’da Yeniköylü Vasiliyos Stefanidis – bir filozof ve doktor- kilise musikisi hakkında yeni sisteme karşı tamamen hücum niteliğinde bir çalışma³⁴ yapmıştır. Reformu gerçekleştirenler Konstas’ı davet etmemişler ve o da şöhretsiz kahraman olarak elyazmalarını yazmaya devam etmiştir. Reformu gerçekleştirenlerden her biri patrikhaneden birer unvan almıştır. Böylece Hrisantos basit bir rahipten başpiskoposluk, Grigoriyos lampadariyos’tan Protosaltis ve Hurmuziyos ise “hartofilaks” unvanına terfi etmiştir.³⁵

Bu üç kişi ve Konstas arasındaki fark sadece reformda kalmamıştır. Hrisantos sadece teknik öğelerden bahsettiği yeni bir nota yazım sistemi icat etmiş ve bu sistem eski yazım sisteminin varlığını ön koşul olarak kabul etmiştir. Hrisantos yeni yazımdaki sembollerin eski yazımdaki yerleri ile ilgilenmemiştir. Konstas’ın çabası eski nota yazım sisteminin sırlarını özellikle de Osmanlı–Türk musikisi bilgilerine eğilerek çözmek içindir. Hrisantos’un “*Μέγα Θεωρητικό της Μουσικής*” (“*Büyük Nazariyat Kitabı*” Trieste, 1832) eseri baştan dogmatik bir yapıya sahiptir ve kendisi aynı bilgilere sahip olan kişilere eseri başka bir sistemle anlatmıştır. Burada “yeni sistem”i o derecede oturtmuştur ki; eski dille yazılmış aynı ilim artık hiç kimse tarafından tanınmaz bir duruma gelmiştir. Bu olay reforma karşı gelen ilk itirazlara

³⁴ "Musiki, özellikle kilise musikinin hakkında plan". Bu çalışma İstanbul’daki Kilise Musiki Derneğinin dergisinde yayınlanmıştır. “Εκκλησιαστική Αλήθεια” (“Kilise Hakikati”) dergisi, Kilise musiki derneği, İstanbul 1902, 5. cilt, s. 202-272, Patrikhanede Protosaltis Yeorgios Viyolakis tarafından sunulmuştur.

³⁵ Hartofilaks: Bizans zamanında vezir veya imparatorun katibi anlama gelen bir unvandı. Patrikhane daha sonraki zamanlarda çeşitli alanlarda hizmet veren kişilere şeref ödülü olarak vermiştir.

sebepler olmuştur ve bir eseri eski yazıdan yeni yazıya çevirmek o kadar sorun olmasa da, eski yazıya yani bir sanat eserine bu şekilde davranmaları diğer müzisyenlere bir saygısızlık olarak kabul edilmiştir. Bu yüzden de Konstaş'tan başka önemli diğer müzisyenler de karşı safta yer almışlardır.³⁶

Reformun esas sisteminin Konstaş'ın sisteminden farkı; yeni sistemin eski sisteme göre daha basit ve daha az işarete sahip olması ve eski sistemin bir çok işaretinin iptal edilmesidir. İptal edilen işaretler birbirine çok yakın anlam taşımaktadır ve bu nedenle sadece uygulamaya terk edilerek, ağızdan ağza bugüne kadar gelmiştir. Konstaş ise eski sistemi bir sanat bütünü olarak görmüş ve aynı şekilde anlatmaya çalışmıştır. Buna benzeyen bir örnek de dil olmuştur. Dil mutlaka gelişir, fakat kendi gelişimi içinde hiçbir zaman kökünden kopmaz. Zamanın ihtiyaçlarına göre daha basit olabilir. Bu basitleşme olayına, reform veya yeni dil (örn: yeni Türkçe, Yunanca, İngilizce) denilebilir. İşte Konstaş'ın kilise musikisinin yazım sisteminin araştırmasında getirdiği yeni bir yöntem; eski sistemi kullanarak yine bu sistemi anlatmaya çalışmasıdır.

2.5. Konstaş'ın Nazariyat Sistemi

Kilise musikisinde özellikle yeni metodun nazariyat kitaplarından bahsedildiğinde akla gelen ilk düşünce işaretlerin fonksiyonlarını anlatan bir kılavuzdur ve bu fonksiyonları anladıktan sonra musiki eserleri okunmaya başlanabilir. Ancak bugün musiki hem bilim dalı, hem de sanat dalı olarak algılanmaktadır. Eski Yunan'da musiki nazariyatı matematiğin bir dalı olarak gelişmeye başlamış, elimize zengin bir miras geçmiştir. Örneğin Fişagor, Aristotel, Aristoksenos, Pahimeris, Vriennios gibi isimler, musiki hakkında önemli eserler bırakmışlardır. Bizans musikisinin gelişimi incelendiği ve o zamanda yazılan nazariyat kitaplarına da bakıldığında eski Yunan nazariyatının bu kitapların temeli olduğu görülmektedir. Az sayıda olmakla beraber, bu nazariyat kitapları kilise musikisi araştırmasında iki ana unsurdan biri olmuştur.

³⁶ Önemli müzisyenlerin arasında Andoniyos Lampadariyos, Yeniköylü Vasiliyos Stefanidis Emmanuyil Vamvudakis ve yeni reformdan birkaç yıl sonra eski sistemle okumaya devam eden Bizanslı Konstantinos (ölümü 1864), Nikolaos Stoyanidis v.b. sayılabilir. Bu olay da (yani eski sistemle okumaya devam edenler) eski yazıdan yeni yazıya doğru şekilde yapılan çevirmeleri ve açıklamaları ispat eder. Bütün bunlardan Konstaş'a göre reformu oluşturanların reformu eksik bıraktıkları ve yaptıkları hataları görmedikleri veya düzeltmeyi istemedikleri belli olur. Konstaş yeni sisteme birçok eser getirmesine rağmen, hayatının sonuna kadar bu eski denilen sistemi anlatmakla uğraşmıştır.

Bizans dönemindeki nazariyat eserleri eski Yunan nazariyatı eserleri kadar zengin olmayıp, ancak yeni konuların araştırmasına yardımcı olurlardı. Bunlardan birisi de Osmanlı veya “dış” musikidir ve Konstas’ın eseri bu sınıftaki kitaplardan biridir. Bu eseri bir taraftan kilise musikisi eski nota yazısının bir kılavuzu, diğer taraftan da nazariyatın detaylı anlatımıyla beraber, musikinin estetiği hakkında bilgi içeren bir kitap olarak incelemek gerekmektedir. Dört bölümü olan eserden nazariyat kısmı ikinci bölümden başlamakta, ihosların (makamların) esaslarını anlatmakta ve karar perdelerine göre ayrıldığını yazmaktadır. Böylece dört ana ihostan başka, yamak, orta, çift sesli, çeyrek, dört veya beş sesli ihoslar vardır. Her ihos ikiden beşe kadar karar yapabilir. Konstas diğer nüshalarda da olduğu gibi ihosların sayısını 40’a kadar çıkarmıştır. Kilise musikisinin dört ana ihosu, Arap-İran musikisinin de ayırımına denk gelmektedir³⁷. Bu dört ana ihostan bütün diğer ihoslar doğmaktadır.

Dört ana ve dört yamak ihosun anlatımına geçtiğinde, isimleri hem Yunanca, hem ihosun belirgin işaretiyle, hem de Türkçe olarak vermiş, böylece birinci ana ihosa Doriyos (Dor) - düğah³⁸ demiştir. Konstas ihosların anlatımını pentatonik sistemle vermekte ve Osmanlı musikisinin perdeleri ve makam sırasını takip etmektedir: yegah, sorizen³⁹, (hüseyini) aşiran, acem aşiran, arak (ırak), geveşt⁴⁰, rast, zegüle (zirgüle)⁴¹, düğah (uşşak), kürdü (kürdi)⁴², segah, puselik (buselik)⁴³, cargah (çargah), hicaz⁴⁴, neva, hisar, şuri⁴⁵, hüseyini, acem, evic, mahur⁴⁶, gerdaniye,

³⁷ Bu musikinin felsefesine göre, dünya ve musiki de dörde ayrılır: Yegah, düğah, segah ve çargah musikinin ilk dört ana temelidir.

³⁸ Düğah, hem ilk ihosun Türkçe’deki ismi olarak, hem de perde olarak isimlendirilir. Perde isimlendirmesinde düğah veya uşşak olarak gösterilir. Bu olay ihosların karar perdeleriyle ilgilidir ve ilgili bölümde karşılaştırmak amacıyla bilgi verilecektir.

³⁹ Bu perdeye Konstas’ın eserinde rastlanmaktadır. Perdenin suri veya buna benzeyen bir perde olmadığı kesindir, çünkü suri adıyla ilerde başka bir perde geçmektedir. Suri perdesi bir de Küçük Artin’in eserinde yer almaktadır. Popestcu, *Tanburi Küçük Artin*, s.182. Yunanca nüshasında bu perde için çıkışta pest beyati, inişte ise pest hisar perdesinin adı geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

⁴⁰ Yunanca nüshasında ve dizinin çıkıştaki perdelerinin dizisinde bu perdenin yerine rahavi perdesinin adı geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

⁴¹ Yunanca nüshasında ve dizinin inişinde bu perdenin yerine hümayun perdesinin adı geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

⁴² Yunanca nüshasında dizide inişte Kürdi perdesinin yerine nehavend, çıkıştaysa zemzeme perdesi geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

⁴³ Yunanca nüshasında ve dizinin çıkışında bu perdenin yerine kara düğah perdesinin adı geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

⁴⁴ Yunanca nüshasında ve dizinin çıkışında bu perdenin yerine seba perdesinin adı geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

⁴⁵ Yunanca nüshasında ve dizinin çıkışında bu perdenin yerine beyati perdesinin adı geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

⁴⁶ Yunanca nüshasında ve dizinin inişinde bu perdenin yerine zavil perdesinin adı geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

şehnaz⁴⁷, muhayyar (muhayyer), sümbüle, tiz segah, tiz puselik (buselik)⁴⁸, tiz cargah (çargah), tiz hicaz⁴⁹, tiz neva⁵⁰ ve tiz hüseyni, yani toplam 31 adet perde saymıştır.

Sonuç olarak, yegah ile neva arasındaki ilk sekizliye, neva da dahil edilecek olunursa on beş perde, nevadan tiz hüseyniye kadar on yedi perde bulunmaktadır. Bu sayının 13. yüzyılda yaşayan Safiyüddin ve 18. yüzyılda yaşayan Kantemir'in iki sekizlideki perdelerinin sayısına denk geldiği görülmektedir.⁵¹ Kantemir'in hem Yunan dilini, hem de kilise musikisini iyi bildiği ve Fener Patrikhane Akademisi'ndeki derslerini sürdürdüğü unutulmamalıdır.⁵² Bu sebeple hem Bizans, hem de Osmanlı-Türk Musikisini iyi bilmektedir. Konstas'ın Kantemir'le aykırı olduğu bazı unsurlar da mevcuttur. Örneğin Kantemir'e göre yegah ile aşiran perdeleri arasında yarım perde yoktur, Konstas'a göre ise çıkışta pest bayati, inişte pest hisar veya sorizen adlı perdeler bulunmaktadır. İlginç olan taraf her ikisinin nazariyat anlatımında tanburu temel çalgı olarak almaları ve perdelerin (özellikle ikisinin de yarım adlandırdıkları perdeler) çıkışta ve inişte ayrı ayrı isimlendirilmeleridir.

⁴⁷ Yunanca nüshasında ve dizinin çıkışında bu perdenin yerine zirefkend perdesinin adı geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

⁴⁸ Yunanca nüshasında ve dizinin çıkışında bu perdenin yerine tiz kara düğah perdesinin adı geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

⁴⁹ Yunanca nüshasında ve dizinin çıkışında bu perdenin yerine tiz seba perdesinin adı geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

⁵⁰ Yunanca nüshasında ve dizinin çıkışında bu perdenin yerine tiz neva ve tiz hüseyni perdelerinin arasında tiz beyati, inişte ise tiz hisar perdesinin adı geçmektedir. Y.M.K. y. 93b.

⁵¹ Kantemir'de iki sekizlideki perdelerin sayısı Nerm Çargah'ı da ekleyecek olursak, toplam 34'tür. Kantemir'e Konstas'ın nazariyat kitabının birçok yerinde rastlanmaktadır. Örneğin Konstas'ın babet-babet" deyimini, Kantemir "bab" terimi gibi bölüm anlamına bir terimdir. bkz: Y.Tura, Kantemiroğlu, I. Cilt. s. XXXI ve XXVII.

⁵² Y. Tura, Kantemiroğlu, "*Kitāb-ı İlmü'l-Mūsiki alā Vechi'l Hurūfāt*", Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı, Hazırlayan: Yalçın Tura, Yapı Kredi Yayınları, I. Cilt, İstanbul 2001, s. XX.

Tablo 2.3. Konstas'ın perde sistemi

kalmıdan inceye doğru nim perdeler

Yegah H.Aşran Irak Rast Dugah Segah Çargah Neva

kalmıdan inceye doğru nim perdeler

Sorizen Acemaşran Geveşt Zergüle Kürdi Buselik Hicaz Hisar

kalmıdan inceye doğru nim perdeler

Hüseyini Eviç Gerdaniye Muhayyer tizSegah tizÇargah tizNeva tizHüseyini

kalmıdan inceye doğru nim perdeler

Suri Acem Mahur Şehnaz Sümbüle tizBuselik tizHicaz

İnceden kahna doğru tam perdeler

tizHüseyini tizNeva tizÇargah tizSegah Muhayyer Gerdaniye Eviç Hüseyini

İnceden kahna doğru nim perdeler

tizHisar tizHicaz tizBuselik tizNihavend Şehnaz Zavil Hüzzam

İnceden kahna doğru tam perdeler

Hüseyini Neva Çargah Segah Dugah Rast Irak Hüseyinaşran Yegah

İnceden kahna doğru tam perdeler

Hisar Hicaz Buselik Nihavend Hümayun Geveşt Acemaşran Peshisar

İnceden kahna perdelerin isimleri Yunancadaki nüshasından alınmıştır (y. 92r, 93v, 94r)

Çargah ve neva perdeleri arasındaki perdelerden önemli bilgiler alınabilir: Konstas' a göre (Yunanca nüshasında⁵³) dizinin çıkışında o perdelerin arasında tek perde bulunmakta ve bu perde de seba perdesi olarak isimlendirilmektedir. İnişte ise hicaz perdesi görülmektedir. Bu çalışmada yer alan eserinde ise (bu eserde çıkış ve inişte

⁵³ Yaprak 94a. 1820'de yazılmıştır.

perdeleri ayrı perdeler olarak göstermemektedir, ancak nazariyatı anlatırken diyagramlarda yer almayan perdelerden de bahseder) sadece hicaz perdesi görülmektedir⁵⁴. Kilcanidis (Kilcanidis, 1881, s. 15) bu iki perdenin arasında uzal ve saba perdeleri bulunduğunu yazmaktadır. Bütün bu farklı unsurlar müzikal açıdan ilerideki bölümlerde yorumlanacaktır. Aynı yüzyıl içerisinde yaşayan nazariyatçılarıdaki perdelerin farklı olması konusu için de; o yüzyıldaki bazı perdelerin kullanılmadığından dolayı bu açıklamaların getirilmiş olduğu düşünülebilir.

2.6. Konstas'ın Rakamlara Bağlılığı

Konstas'ın rakamlara bağlılığı Yunanlılarda rastlanan bir özelliktir.⁵⁵ Sınıflandırmada kullandığı rakamların çoğu doğru değildir. Sebebi ise her uygarlığın kendi ihtiyaçlarına göre, sembolik olarak bazı rakamları kullanmasıdır. Örneğin oktavdaki aralıkların yedi olması konusunda bir itirazı yoktur. Eski Yunanlılar oktavı on iki yarım sese (tona) veya yirmi dört çeyrek sese ayırmıştır. Konstas ise eski nazariyat kitaplarını göz önüne alarak, klişeleşmiş sınıflandırmalardan ve rakam kullanımından kaçınmıştır. Kullandığı rakamlar dört ve on ikidir. On iki soru-cevap, on iki kullanılan perde, dört temel makam, dört sessiz harf takımı, ezginin dört yolu, işaretlerin dört adet özelliği gibi. Bunlar Konstas'ın kullandığı tipik örneklerdir. Rakamlardan başka, "Agiyopolitis" denilen kitaptan da etkilendiği kesindir.

"...her insanın beş duyusu olduğu.....Buna göre musikide de tonların beş adet duyusu vardır."⁵⁶ (Tardo, 1938: 172-173).

2.7. Konstas'ın Notasının Çevriminde Kullanılan Yöntem

Kilise musikisine ait eski (1814'ten evvelki) nazariyat eserlerini bugünkü Türk musikisi sistemine çevirmekte karşılaşılan güçlükler; perdelerin gösterilmesi ve aralıkların değişik bir sistemden gelmesinden kaynaklanır. Bizanslılar daha çok yazma sistemiyle musikiyi en mükemmel seviyesine getirmeye çalışıp, eski

⁵⁴ Sayfa 186, veya yaprak 94a.

⁵⁵ Eski Yunanlılarda (daha sonra Araplarda da) oktavdaki 7 aralık 7 gezegene benzetilmiş, ona göre isimler verilmiştir. Bundan başka eski Yunanlıların kullandıkları rakam sistemlerinin musikiyle bağladığı bilinmektedir. Böylece bugünün yuvarlak rakamları 5, 10, 20, 50 iken, eski çağlarda, 3, 4, 7, 8, 12'dir ve özellikle 12 önemli bir rakamdır. (Günde 2x12 saat, senede 12 ay, Yunan alfabenin 2x12 24 harf, 12 burçları v.b.).

⁵⁶ Bundan başka Konstas'ın Yunanca yazdığı diğer nazariyat nüshalarında musikideki bütün işaretlerin insanın başına benzediğini yazılmış, hatta bir çizim verilmiştir.

Yunanlıların nazariyat sistemini esas alarak devam ettirmişlerdir. Örnek olarak, Bizanslılarda aralıklardan bahseden son müzisyenlerden biri 14. yüzyılda yaşayan ve eski Yunanı Bizans ile bağlayan Emmanuyil Vriyenniyos olmuştur. Onun eseri (“Armonikler”) Eski Yunandan Aristoksenos, Efkliidis, Aristidis ve Ptolemeos’un devamıdır. Konstas eski Yunanlıların kullandıkları terimleri kullanarak, kilise musikisinin nazariyatını anlatmaktadır. Bu durumda icra geleneğinin kuvvetli olması önemli bir sorun çıkmasını engellemektedir. Ancak bu gelenek zayıfsa Konstas’ın not ettiği gibi sorunlar ortaya çıkmaya başlar. Çünkü terimlerin isimlerini bilip de, kullanışlarını bilmemek önemlerini kaybetmelerine sebep olmaktadır.⁵⁷

Kilise musikisinde 1814’te yapılan reformdan sonra Batı musikinin etkisi özellikle de ritim konusunda az derece olsa da görülmektedir. Kilise musikisinde porte hiç bir zaman kullanılmamış, sese dayalı bir musiki türü olduğundan buna ihtiyaç duyulmamış, her okuyucu kendi sesinin sınırlarına göre okumayı tercih etmiştir. Bununla birlikte musikinin “dini” özelliği aşırı tiz veya pest bölgeler kullanılmasını engellemiştir. Bazı nazariyat kitaplarında da belli perdelerin üzerine çıkmamaları ve sesi olmayanların okumaması tavsiye edilmiştir. Tipik bir örnek olarak; Konstas dizileri anlatırken, “*ki her adamın sesi kırılсын, dönsün, açılсын yada alışsın*”⁵⁸ tavsiyesinde bulunmaktadır. Bu yüzden biz verdiği nota örneklerini bugünkü Türk musikisi sistemine çevirirken, Türk musikisinin “bol ahenk” akorduna göre değil, Ali Ufki’nin kullandığı seslere göre yazmayı uygun gördük. Bilindiği gibi, “bol ahenk” akortta sol açkısıyla çıkan nota sol değil, bir tam dörtlü altındaki re’ye denk gelmektedir. Kilise musikisinde bugün sol açkısıyla ikinci aralıkta yazılan la 440 khz olarak kabul edildiğine göre; tez çalışmamızda da notasyon buna uygun olacaktır. Hangisinin doğru veya hangisinin yanlış olduğunu söylemek zor olmakla beraber bu durumun özellikle enstrümanlar ve tel yapımındaki gelişmeden dolayı⁵⁹ gerçekleştiği düşünülebilir. İşte bir eseri okumadan evvel mutlaka sabit bir kaynaktan ses alınması gereklidir ki ; bu kaynak da enstrüman veya diyapazondan başka bir şey olamaz. Bu sebeplerden dolayı nota kısımlarının çevrilmesinde düğah perdesi portedeki ilk çizginin altına yazılan re olarak kabul edilip, diğer aralıkların oluşturulmasında Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyat sisteminde kullanılan sesler esas olarak alınmıştır.

⁵⁷ Sayfa 65-66 (Yaprak 33b-34a)

⁵⁸ Sayfa 69 (y.35b)

⁵⁹ Bu konu ile ilgili Y. Tura Kantemir’in notaları çevirirken aynı sorunlarla karşılaşmıştır. A.g.y. I. Cilt, İstanbul 2001, s. LIII-LIV

Kilise musikisini eski nota sisteminden yeni nota sistemine veya porteye çevirirken karşılanan başka bir güçlük de; sesiz denilen işaretlerin anlatımıdır. Belli sesiz işaretlerden oluşan bir melodi, aynı işaretlerden oluşan başka bir melodi ile birleştğinde farklı okunur ve bu durum aynı eseri okuyan iki kişinin farklı yorumlamasına kadar ileri gitmiştir. Ayrıca açık şekilde gösterilmeyen zaman birimleri her notanın ne kadar süreceğini belli etmemektedir.

Bu gibi zorluklar reformun sebeplerini oluşturmuş ve bu unsurlar dikkate alınarak çalışmamızda Konstas'ın eserinde bulunan nota kısımlarının tümü çevrilmiştir. Transkripsiyonun doğruluk derecesi kesin olmamakla beraber, yeni nota yazım sistemiyle yazılan ve bilinen eserlerin yazımı için karşılaştırma yoluyla tarafımızdan gösterilen çabanın ilk olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Konstas'ın nota yazım sisteminin daha iyi anlaşılabilmesi için nota kısımları da Karamanlîca'dan Türkçe'ye çevrilmiş ve Ek-B bölümde gösterilmiştir.

2.8. Konstas'ın Kullandığı Dil ve Terimleri

Konstas'ın kullandığı dil ve terimler hem müzikoloji, hem de dilbilimi açısından önemli bir konudur. Bu çalışmada sadece müzikolojik terimler incelenecektir. Kullandığı dil, açık ve canlıdır ve genellikle –in halinin kullanışı tipik bir musiki hoca üslubunu hatırlatır. Detaylar ve derin analizler onun tipik yazma şeklidir. İmlası pek kuvvetli olmayan Konstas, günlük dilde bazen sert ve keskin denilecek kadar açık sözlü, musikiye pek meraklı olduğunu ispat eder. Burada aydın okumuş insanın yazısı ve sonrakilerin epistemolojik üslubu bulunmaz. Kilise musikisinin nazariyat kitabında yabancı terimlerin kullanışı ilk bakışta garip görünebilir ancak bu yeni bir olay değildir. Bunu Konstas'tan evvel ve sonraki kitaplarda kullananlar da olmuştur.⁶⁰ Konstas kullandığı her terimin bilincinde olmuş, hatta gerektiği taktirde yanlış yerde kullanılan terimleri düzeltmiştir. Ayrıca tarif ettiği musikin kimlerden, nasıl etkilendiğini veya diğer musiki türlerinde (Frenklerin veya Osmanlıların) kusur olan noktaları korkmadan izah etmiştir. Hrisantos'un yeni nazariyat kitabı ile yeni bir periyot başlamıştır ve “onun kullandığı dil daha çok eski Yunan müzisyenlerinin

⁶⁰ Bu konu ile ilgili bilgiler bkz. Miltiadis Pappas: "Osmanlı - Bizans Musiki Etkileşimleri" Nisan 2006, Bursa'daki "Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu"na sunuş ve Andoniyos Aliğizakis: "Kilise İhoshlar ve Arap-İran Makamları", Selanik 1990, s. 9, 19 ve aynı kitabın bir çok yeri. Grigoriyos Stasis: "Atina Akademi'sinin Belgeleri", 1976, Cilt 51, s. 184-223. Bu çalışmada 1562 senesinde nota yazısıyla ilk Yunan halk musiki örneği sunulmuştur. Bunun yanında kilise musiki nota yazım sisteminde İranlı bir şarkı yer almaktadır.

kullandıkları dilden etkilenmiştir” denilebilir.⁶¹ Rumlar 16. yüzyılda “dış”⁶² denilen musikiyi notaya almaya başlamışlar ve sistematik olarak nazariyatını da yazmışlardır. Konstas, “dış” musiki hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir ve Türk dilinde yazmasına rağmen Eski Bizans nazariyat kitaplarında olduğu gibi daha çok Rumca (Yunanca) terimleri kullanmıştır. Ancak kilise musiki geleneğinin boşluk bıraktığı konularda Osmanlı (veya Arap-İran) musikisi terimlerine yer vermiştir. (Bazı aralıkların isimleri veya bazı arızaların fonksiyonları v.b.)

2.9. Konstas’ın Nazariyat Kitabı

Eseri sunmadan evvel Yunanca yazılmış olan yedi kopyadan beşi tarafımızdan incelenmiştir. Eserin yapısal düzeninin bütün kopyalarda hemen hemen aynı olduğu not edilmelidir. Bu nüshayı öbür nüshalardan ayıran önemli olan fark en son yazılan kopyasında (1820) sekiz ana bölüme ayrılması ve diğer nüshalarda ise dört bölümde yazılmasıdır. Elimizdeki kopyasında bir tarih yoktur, ancak 1800 yılından beş yıl önce veya sonra yazılmış olma ihtimali vardır. Çünkü elimizdeki kopyanın sayfalarındaki karışıklığa rağmen dört ana bölümlü olduğu anlaşılmaktadır. Eser boş sayfalarla beraber 230 sayfadan veya 116 çift yapraktan oluşmaktadır ve sayfaların ölçüleri 16x22,2 cm’dir. Eserin baş sayfası eksiktir. Konstas’ın eserlerinin baş sayfasının ne zaman ve ne kadar zamanda, kimin siparişi üzerine, nerde yazıldığı gibi bilgiler de vardır. Ayrıca eserin orijinali renkli olduğu için, verdiği bilgilerin daha açıklayıcı olacağı da kesindir.

2.9.1. Konstas’ın Nazariyat Kitabı Ve İçindekileri

1. Birinci (A) bölüm. Sayfa 1-66. “*İlallah azizin kuveti ilen, musiki marafetinin öğüt kitapi ilk demi icun:-*” Bu bölümde musikiye girmeden direkt olarak musiki işaretlerinin fonksiyonlarına geçmiş, ses aralığı gösteren sembolleri ve onların birleşimini açıklayarak, detaylı bir şekilde vermiştir. Daha önce not edildiği gibi Konstas’ın rakamlara özel bir bağlılığı vardır ve bu bölümü de on iki soru-cevap şeklinde sunmuştur.

2. İkinci (B) bölüm. Sayfa 67-139. “*İlallah azizin kuveti ilen, musikinin havalların marafeti icun;*” Bu bölümde kilise musikisinin ana makamları (ihosları)

⁶¹ Daha çok Aristoksenos’un ekolundan etkilenmiştir.

⁶² "Dış" musikisi hakkında, bu çalışmada 2.9.2.2.3, 2.9.2.2.6 bölümlere ve 3.187nolu tabloya bkzn.

ve bunlarla ilgili bütün teknik özellikler gösterilmiştir. Ayrıca Osmanlı musikisinin terimleri kullanıldığı için kıyaslamalar ve karşılıklar görülmektedir. Geniş olan 72 sayfalık bölümde tablolar ve özel şekiller yer almaktadır ve yine on iki soru-cevap şeklinde nazariyatı verdikten sonra, her bölümde olduğu gibi icra için örnek eserler vermiştir.

3. Üçüncü (C) bölüm. Sayfa 140-171. “*İlallah azizin kuvetiyle ucuncu marafet musikin, nişanlar yolu icun:*” Bu bölümde sessiz olan işaretlerin teknik özellikleri ses aralığı göstermeyen, ancak gırtlığı ve bugün “kaliteyi gösteren” şeklinde tanımlanan işaretlerin fonksiyonlarını göstermiştir. 40 adet olan bu işaret takımından kendisine göre gerekli olan 16’sını ele almış, kalan işaretleri gereksiz olarak görmüş ve bilgi vermemiştir. Bahsedilen işaretleri küçük takımlara ayırmış ve onların örneklerini eser içinde göstermiştir. Her bölümü daha küçük bölümlere ayırmış, okuyanların veya talebelerin dikkatini çekmek istediğinde “öğüt” kelimesini kullanmıştır. Özellikle musiki işaretlerini analiz etmek istediğinde diğer teknik konularla ilgili örnek vermiş veya Rumca “kanoniyo” olarak isimlendirdiği özel çizimlerle göstermiştir.

4. Dördüncü (D) bölüm. Sayfa 172-230. “*İlallah azizin kuvetiyle, dorduncu marafeti icun musikii, nim yolu icun: Ftoralar icun ve kanonlar icun*”. Bu son bölümde “Bu marafet, musikin en incesi ve en zor dalıdır. Zira, musikin üç dalını bilmedikten sonra, dördüncü dalını ne öğrenebilirsin, ne de anlayabilirsin; onun için zor deriz.” ifadesini kullanmıştır. Gerçekten de bu bölüm musikideki genel anlamıyla arızalardan (Rumca’da ftoralar) söz etmektedir. Kilise musikisinin eski nota yazma sisteminde arızanın iki fonksiyonu vardır: Birincisi herkesin bildiği sesin arızası (bemol ve diyez sembolü), diğeri de arızanın koyulduğu yerdeki melodinin tavrıdır.⁶³ Konstas arızaların kitaplarda yazılmalarına rağmen, onların kullanma sanatının zamanında kaybolduğunu ve sadece isimlerinin kaldığını yazmakta ve sistematik bir çalışma yapmak çabası içinde melodinin her değişikliğine bir isim verme ihtiyacı duymaktadır. Böylece Arap-İran olarak isimlendirdiği terimi kullanmıştır. Tanburu da iyi çaldığı için, ismini bilmediği perde veya aralıklar için tanburdaki perdelerin yerlerini gösterip, arızaların kullanımdaki kuralları sınıflandırmıştır.

“Melodide yaptığımız her değişikliğin sadece ftor işaretleri mevcuttur. Ama onların yolun kuralı veya onların isimlerinin bize ne olduğunu gösterecek kimseler yoktur. Ne olduğunu

⁶³ Bu çalışmada 30.nolu dipnota bkz.

bilmeden, aklımıza ne gelirse yazarız.” (Ayon Oros, Dohiyariyu Manastır kütüphanesi, yaprak 87v.)

2.9.2. Sunulan Konuların Düzeni

Konstas’ın ele aldığı konularda bir güçlük derecesinin varlığı gözden kaçmamalıdır. Sesler, esler, birleşimler, imla, musiki çizgileri ve diğer terimlerin sunulduğu sırada öğrencinin ilk bölümü anlamadığı takdirde, diğer bölüme geçemeyeceği kesindir. Bu yapısal düzen Konstas’tan önceki nazariyat kitaplarında ve hatta ondan sonraki yeni sisteme göre yazılan kitaplarda da mevcuttur ve öğretilecek konuların sırası hemen hemen aynıdır. (Hannick, 1994, s.401) ⁶⁴ Bir öğrenci işaretler, makamlar ve musiki çizimlerini öğrendikten sonra, tek başına musiki eserlerini okuma seviyesine gelebilir. Kalan son ve en zor kısım da bilmece şeklindeki büyük eserlerin okunmasıdır. Bu konuda da eski zamana dayanan usta-çırak ilişkisinde ve zamanla kazanılan ezbere okuma tecrübesi yardımcı olmuştur. İşte reformu oluşturan üç hoca bu bilmecelerin okunmasını sağlamışlardır. Sözlü geleneğe dayanan yorumlar ise artık analiz edilip, yazılabilme düzenine girmiş ve doğal olarak kitapların hacmi artmaya ve bu kuvvetli olan usta-çırak ilişkisi kaybolmaya başlamıştır. Hrisantos’un Büyük Nazariyat kitabında bile konuların sunulma sırası aynıdır. Bunun da mantıklı bir açıklaması; musikinin niteliğinin eski yazıdan yeni yazıya değişmemesidir. Nota yazma sistemi değiştiyse bile nazariyatın ana kuralları aynı kalmıştır. Böylece “mecburi olarak okutulacak nazariyatın sırası değişmezdi” denilebilir.

2.9.2.1. A Bölümünün Müzikal Açıdan Yorumlanması.

“İlallah azizin kuveti ilen, musiki marafetinin öğüt kitabı ilk demi icun:-”

Eserin ilk bölümü seslerle ilgili bütün unsurları içermektedir. Günümüzde kullanılan *aralık*, *tetrakord*, (*dörtlü*, *beşli* v.b.) terimlerini hiç kullanmayıp, onun yerine *ses* veya *perde* terimi kullanılmıştır. Bu olay bir tesadüf değildir ki; kilise musikisinde ve Osmanlı (ve Türk) musikisinde *ses* terimi bir nazariyat sisteminin temsilcisidir. Eski nazariyat kitaplarında *aralık* gibi terimler makamların oluşmasına, kullanımına ve nazariyatın anlatımına yardımcı olabilmekle beraber, sesler, mükemmel veya başka sistemlerde bir sekizlideki perdelerin yerleri musikinin anlatımında en önemli unsur olarak kabul edilmiştir. Bu durum Osmanlı musiki için de geçerlidir.

⁶⁴ Ayrıca, Tardo L. L’antica melurgia bizantina, Grottaferrata, 1938 eserde de bu bilgi yer almaktadır. Bu kitaplarda Bizans zamanından 1814’te kadar yazılan kilise musiki nazariyat kitapları ve içerikleri sunulmaktadır ve konuların sunulma sırası hemen hemen aynıdır.

Safiyüddin'in⁶⁵, Nasır Abdülbaki Dede'nin⁶⁶, Konstas ile aynı zamanda yaşayan Mehmed Hafid Efendi'nin⁶⁷ ve diğerlerinin kitaplarında ilk konu ses unsuru ve sekizlideki seslerin yerleri olmuştur. Konstas da eski kaynaklardan uzaklaşmayıp, aynı şekilde kilise musikisinin nazariyat ve ses konusuyla giriş yapmıştır. Bu bölümde sesin ne olduğu, kaç tane olduğu, dizideki yerleri, birleşmeleri ve özelliklerini işaretlerle anlatmaktadır.

Perdeler ve İşaretler (Özellikleri, İşaretlerin Birleşmeleri ve Bölümleri):

Seslerin ana özelliği ve bu özellik üzerinde yer alan kilise musikisi nazariyat sistemine *dem* denir. Dem teriminin iki özelliği vardır: biri işaret olarak bir önceki sesin tekrarı anlamında olup, diğeri ise bugünkü Türk musikisinde kullanılan *karar* terimine denk gelmektedir. Kilise musikisinin bütün eski nazariyat kitapları bu deyişle başlamaktadırlar: “*Bunsuz seslerin yolu olamaz. Bunsuz bir hava olamaz. Bunsuz bir ilk olamaz.*” Konstas’ın bu ifadesi “Herhangi bir ezgiye başlayabilmek için, belli bir karar gerekir, bitmesi için de öyledir. Ayrıca eser içerisinde yapılacak olan asma ve diğer son olmayan kararlar için (makama göre) de bir karar gereklidir. Buna göre, dizideki her perdeye birer dem, zira birer karar perdesi denk gelmektedir (y. 2a). Ayrıca bir eser okunduğunda başka bir kişinin dem tutması (makamın karar perdesini) demin ayrı bir fonksiyonudur” anlamındadır.

Seslerin ilk demi olarak hüseyini perdesine yer verilmiştir. Hüseyini perdesinden tek tek inerek sekizlideki diğer sesler ortaya çıkmaktadır. Bu inişi kendi zamanında kullanılan işaretlerle göstermiş (y. 2a) ve hüseyini, neva, çargâh, segâh ve müstahar, uşşak, rast ve ırak perdeleri meydana gelmiştir. Burada iki önemli noktadan biri; bu perdeler içerisinde bütün diğer makamların (havaların) oluşması ve bu perdelerden yukarıya ve aşağıya doğru herhangi bir makamın karar perdesinin (dem) bulunmamasıdır. Konstas’ın düşüncesi kilise musikisi için geçerlidir. Kilise musikisi dini musiki olup, sadece sestten oluştuğu için hüseyini ve ırak perdelerinin sınırından dışarı çıkmak (hüseyini= Batı musikinin La 440 Hz olarak kabul edip), hem ses için zor olup, hem de dini havadan dışarı çıkmak anlamına gelmektedir. Diğer bir önemli nokta da; segah perdesinin müstahar perdesiyle aynı yerde gösterilmesidir. Bunun

⁶⁵ “Kitabu’l – Edvar” ve “Şerefiyye” en önemli eserleri olmuştur. Sekizlinin on yedi aralığa bölünmesi “Sistemci Okulun” kurucusu olarak kabul edilmiştir.

⁶⁶ Nasır Abdülbaki Dede, “İnceleme ve Gerçeği Araştırma”, Tura Yayınları, İstanbul 1997.

⁶⁷ “Mehmed Hafid Efendi ve Musiki”, Recep Uslu, Pan Yayıncılık, İstanbul 2001.

sebebi makamları takip ettikleri diziye göre ayırmasıdır ve bu konu ilgili bölümde açıklanacaktır⁶⁸.

Bu noktadan sonra işaretlere geçerek, her işaretin ismini, simgesini ve fonksiyonu göstermiştir (y.2b). Sesi yükseltmek için sekiz işaret ve sesi pestleştirmek için altı adet işaret mevcuttur. Bu on dört adet işaretten, yeni nota yazım sisteminde sadece on adet kullanılmaktadır. Kullanılmayanlar ise sesi yükseltenlerden oksiya, kufisma, pelaston ve sesi pestleştirenlerden iki apostrofos (veya sindesmos) ve kratimoyiporoon işaretleridir.

Konstas işaretleri gösterdikten sonra ilk öğüte geçmekte ve bu öğütte bahsedilen işaretlerin kullanışıyla on adet soru şeklinde işaretlerin fonksiyonları ile ilgili bilgi vermektedir:

1. Her işarete ne kadar ses hareket kuvveti bulunduğunu (sesi ne kadar tizleşeceğini veya pestleşeceğini) 2. Bu ses işaretlerinden hangilerinin ten ve hangilerinin ruh olduğunu (ruh sınıfına giren işaretler, kendi kendilerine yazılamayıp, başka bir işaretle birlikte yazılmasının gerektiğini) 3. Tenlerin kendi ruhlarından nasıl tabi olduklarını (tenler ve ruh sınıftaki işaretlerinin birleşimlerinin nasıl ortaya çıktığı, hangi işaretin hangisiyle yazılıp, yazılmadığı ve ortaya çıkan birleşimlerin yeni fonksiyonlarının ne olduğunu) 4. Tenlerin dem'den nasıl tabi olduklarını 5. Tenlerin sesi pestleştiren işaretlerden nasıl tabi olduklarını 6. Tenlerin birbirlerine nasıl yazıldıklarını, 7. Her ses işaretinde ne tür cehrin var olduğunu (her işaretin çeşitli makamlarda yeni kazanan fonksiyonlarının ne olduğunu) 8. Sesi yükselten işaretlerin on iki tona⁶⁹ nasıl dizildiklerini 9. Sesi pestleştiren işaretlerin on iki edaya veya tona (Devellioğlu, 1993, s. 202)⁷⁰ nasıl dizildiklerini ve 10. Sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretlerin birbirlerine nasıl dizildiklerini açıklayıcı şekilde göstermiştir. (y.3a-3b).

İlk Öğütün Açıklanması:

Birinci soruda işaretlerin fonksiyonu ve simgelerini gösterdikten sonra işaretlerden hangilerinin ten ve hangilerinin ruh olduğunu yazmaktadır. Ten – ruh ayrımı daha

⁶⁸ 3.1.2, 3.1.3 ve 3.2.6 tablolara bknz.

⁶⁹ Konstas ilerdeki bölümlerde kilise ve "dış" musiki sistemlerinin on iki tondan oluştuğunu yazmış ve ayrıntılı olarak açıklamıştır.

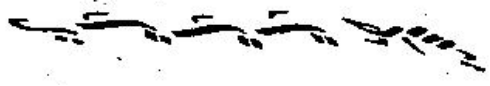
⁷⁰ Konstas'ın eserinde eda kelimesine ilk defa burada rastlanmaktadır ve bu kelimeyi sıkça kullanmıştır. Yanındaki cümlelere göre "ton tamamlaması" veya buna benzeyen anlamına gelmiş olmalıdır.

çok eski nota yazma sistemlerine uygun olmalıydı ⁷¹ ve Konstas zamanında artık kullanılmamaktaydı. Birden fazla sesin (yukarıya veya aşağıya doğru) kuvveti olan işaretler ruh sınıfına girmektedir. (y. 4a). Öğütün anlatımının devamında daha küçük öğütler ve üçüncü ve dördüncü soruların arasında ise küçük bir öğüt mevcuttur. Bu öğütte sesi yükselten işaretlerin üzerine dem yazılırsa, fonksiyonlarını kaybedip, sadece demin fonksiyonunun geçerli olduğu yazılmaktadır. Aynı şekilde sesi pestleştiren işaretler için, herhangi başka işaretin üzerine yazıldıklarında, o işaretin kendi fonksiyonlarını kaybedip, üzerindeki işaretin fonksiyonlarını aldıklarını belirtmiştir. (y. 4b, 5a). Bu kural yeni sistem için de geçerlidir. Beşinci soruda üç adet işaretin ne ruh, ne de ten sınıfına girdiğini yazmaktadır (iki kentimalar, kratimoyiporoon ve aporroyi).

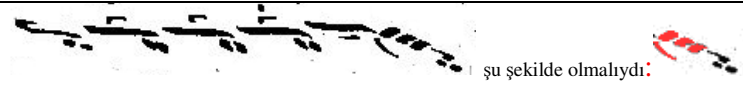
Ayrıca, her biri(nin) kendi ayrı yolu var(dır) ve kendi (kendine ayrı) başlıdır (y. 5a, 5b).

Bu özellik yeni nota yazma sistemi için de geçerlidir ve işaretlerin anlatımının yanı sıra, işaretlerin (tümü değil, kendisine göre önemli olanlar) kalite özelliği taşıyan fonksiyonlarını da ifade etmektedir. Örneğin kratimoyiporoon hakkında “*Kendi oynaması var*” yazmaktadır (y. 5b). Aynı yerde “*tiz (hız) kuvvetiyle*” ibaresi de vardır. Burada perdelerin ne kadar hızlı okunabileceğini beyan etmiştir.

Tablo 2.4. İşaretlerin hızlı okuyuş şekli – Orijinal eserde sayfa 9.

Tiz (Hız) kuvveti yoluyla;


Tablo 2.5. İşaretlerin pek (daha) hızlı okunuş şekli – Orijinal eserde sayfa 9.

Pek (hızlı) tiz yoluyla;


Konstas’ın verdiği örnekler birbirinden farklı değildir. Bunun sebebi elimizdeki nüshanın fotokopi olmasıdır. Çünkü eski yazıda siyah ve kırmızı renkteki aynı işaretin fonksiyonu farklıdır. Böylece (daha ileride Konstas’ın yazdığı gibi)

⁷¹ 1100 -1450: Nota yazım sisteminin gelişmiş halidir. Genel form açısından *yuvarlak nota yazısı* (round notation) adını alır.

2.9.2.nolu tabloda, “*pek hızlı yoluyla*” ifadesi ile aynı işaretin (aporroyi’nin) hızının iki misli arttığı görülmektedir.

Tarif ettiğine göre; simgeler kendi anlatımını vermektedir. Örneğin kentimalar için:

kentimaların yolunu yapmışlar bir çabukluk icun. Ki sağ kentimadan çıkmadırlar. Zira sağ kentimanın yarum kuveti var onlardan (y.5b)

Daha ilerde de: *aporroyi yine iki kentimaların karşılığıdır. Zira iki kentimalar ...yokarı varırsın, aporroyi da...aşağıya inersin (y. 5b).*

Gerçekten de simgelere dikkat edilirse, aporroyi kentimanın tam tersidir.

Tablo 2.6. İki kentimalar, sağ kentima ve aporroyinin belirgin işaretleri

İki kentimalar	
sağ kentima	
Aporroyi	

Bu kısımdan sonra “*Ten teniyle nasıl konur*” başlığı altında hangi işaretlerin üst-üste yazılabileceği anlatılmakta ve yedinci öğütteki sorunun anlatımına geçilmektedir. Sesi yükselten işaretlerinin altı sese kadar (7’li aralık) birleşimlerini gösterdikten sonra, her işaretin (sesi yükseltmekten ve pestleştirmekten başka) ne tür özelliğinin var olduğunu belirtmektedir. (y. 6b, 7a). Bu bölümünün ayrı önemi eski nota yazma sisteminde yazılan nazariyat kitaplarındaki işaretlerin açıklayıcı tarifinin yazılmamasıdır ve Konstas bütün işaretlerin bir armoni içerisinde olduklarını, işaretlerin karşılığını bildirmektedir. Bu durumda aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır:

Tablo 2.7. Sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretlerin özellikleri

İŞARETLER	ÖZELLİĞİ	SİMGELERİ	KARŞILIĞI	ÖZELLİĞİ	SİMGELERİ
Oliğon	Sayılma ⁷²		Apostrof	Sayılma	
Oksiya	Kuvvet		İki apostrof	Ağırlık ve son etmesi	
Petasti	Sıçraması		Elafron (sade)	Kesmesi	
			Apostrofslu elafron	Kıvırması	

⁷² Görüldüğü gibi oliğon ve apostrofusun özellikleri aynıdır. Eski nazariyat kitaplarında oliğon ve apostrofus ile bütün ezgilerin gösterilebildiği anlaşılmıştır. Bugün kullanılan nota yazma sistemi için bu iki işaretin özelliği sadece sayılmada kullanılması ve gırtlakla yapılabilen çeşitli özellikleri taşıyan işaretlerin kalan işaretler içinde bulunmasıdır. Konstas ileride bu kuralı petastiyi ekleyerek tarif etmiştir ki; bu da bir yerden kopya etmediğinin bir ispatıdır. (y. 14a).

Kufisma	Hafiflik ve kuvvetsizlik		-	-	-
Pelaston ⁷³	İnceleme ve sivrileme		Kratimoyiporoon	Oynaması	
İki kentimalar ⁷⁴	Koşma ve çabukluk		Aporroyi	Gırtlığın ve boğazın tiz (hızlı) yürütmesi	
Sağ kentima	Çiftleme		-	-	-
İpsili	Binme		Hamili	İnmesi ve düşmesi	

Bu tablodaki işaretler sadece sayılma (aralık artması) fonksiyonları değil, bir de kalite fonksiyonlarının olduğunu göstermektedir. Daha sonra sekizinci soruya geçerek, oligon'dan başlayarak, sesi yükselten işaretlerin tek-tek yedi sese (8'li aralık) kadar oligon ile nasıl çıkabildiğini ayrıntılı bir şekilde vermektedir (y. 7b-8b).

Bu noktada ilk defa ve öğüt şeklinde on iki sestem (on iki eda) bahsetmektedir. “*Bu seslerin dizmesi on iki eda(ya) varır*” (y. 8b). On iki sesin referansı çeşitli anlatımlara yol verebilir. Öncelikle Konstas sesi yükselten işaretleri on iki sese (13lü aralık) kadar gösterir. Kilise musikisinde on iki sestem fazla sesin kullanılmadığı da doğrudur, çünkü bugüne kadar eserlerin çoğu on iki ses sınırını aşmamıştır.

Her kimse bestelemek istediğinde, şarkılarda olduğu gibi 12 sestem yukarıya beste yapmak hükümeti yoktur. Eser ne kadar büyük olursa olsun, 12 sestem dışarı çıkılırsa, o zaman kilise musikiden dışarı çıkar ve “dış” (Osmanlı) musikiye yaklaşmış olur. (Karakatsanis, 1995: 201, 202).

Aynı nazariyat kitabının Yunanca nüshasında şöyle yazmaktadır:

Bütün sesler yirmi dördtür. Yukarıya çıkan on iki ve aşağıya inen on iki. Bu seslerin işaretleri on dört tanedir: Yukarıya çıkanların sekiz tane, aşağıya inenlerin ise altı tane” (Karakatsanis, 1995: 18).

Başka bir anlatımı şöyle olabilir: On iki rakamı⁷⁵ eski nazariyat kitaplarında şu şekilde yer almaktadır: Bir sekizli içerisinde altı adet ton veya on iki adet yarım ton

⁷³ Thomas Apostolopulos çalışmasında, Konstas'ın bu sıfatları, daha çok enstrüman için ifade ettiğini yazmaktadır. Ancak bu özellikler daha önce nazariyat kitaplarında da mevcuttur ve enstrümanlardan hiç söz edilmez. Makam nazariyatından bahsederken tanbur perdelerini açıklar. Thomas Apostolopulos, *Apostolos Konstas ve musiki sanatın nazariyatında katkıları*, Doktora çalışması, Bizans Müzikoloji Kurumu, Atina 2002, s. 131.

⁷⁴ Kentimalar hakkında özel imla kuralı vardır ve bu durum günümüz nota yazma sistemi için de geçerlidir. Altlarına yeni bir hece yazılamaz, böylece bir önceki sesle beraber daha hızlı ve bağlı olarak okunabilir. Başka işaretlerle beraber yazıldıkları zaman fonksiyonları tamamen değişir.

⁷⁵ Thomas Apostolopulos, a.g.e. Yazar bu konuda Konstas'ın Osmanlı musikisinden etkilenip 12 rakamının on iki ana makamdan geldiğini yazmaktadır. Yegahtan muhayyere kadar on iki ana makam olduğu için, Konstas bu makamların sıralamasından etkilenip, kilise musikisinde de kullanmak

bulunmaktadır. Sekizlinin on iki yarım tona bölünmesi eski Yunan musiki kaynaklarında mevcuttur (Aristoksenos, 1997, s. 77, 135).

Tempo Tarifi:

Bu küçük öğütün devamında Konstas zamanlı olarak sesleri okuma “*yollarından*” bahsetmektedir. Perdeleri dört ayrı yol ile okuyabildiğini, dört ayrı örnekle göstermektedir. Bu dört ayrı yola sadece Konstas’ın eserinde rastlanır ve birinci yola “*ölçülü yol veya ölçü ile sayılma yolu*” denir⁷⁶. Kesin olmamakla beraber, her perdeye bir zaman birimi denk gelmektedir. İkinci yola, “*hız yolu veya hızlı yol*”⁷⁷ denir. Yazdıklarına göre⁷⁸ her zaman birimine iki perde denk gelmektedir. Üçüncü yol ise tamamen değişiktir ve perdeler çiftler olarak sayılır. Örneğin düğah perdesinden başlanacak olunursa, perdeler çargah, hüseyini, gerdaniye şeklinde çıkmaya devam etmektedir. Bu çiftler perde çıkışı veya inişinin süreyle ilgisi yoktur, ancak dikkat edilirse her perde üzerinde ve altında çakışma yazılıdır. Bununla birlikte her perdeye üç zaman birimi eklenmektedir. “*Dördüncü*” yol, sesin tek tek çıkması ile gösterilir ve bu yola “*ağır sayılma yolu*” denmiştir. Buna göre her perdeye ikişer zaman birimi koyup, toplam üç zaman birimi eklenmiştir.

Ölçme yollarından sonra sesi yükselten sekiz adet işaretle on iki sese kadar nasıl çıkılabileceği gösterilmektedir⁷⁹. İşaretlerin birleşmesinde oliğon’un yerine oksiya da kullanılmakta ve petasti, kufisma ve pelaston’un birleşmelerinden sonra yeni bir öğüde geçilmektedir. Bu öğüt şimdiye kadar yazmış olduğu işaretlerle on iki ses sınırına kadar insanın her işittiğini yazabildiğini ifade etmektedir.

Önemli olan bir nokta oliğon ve oksiyanın tarif ettiği on iki sesle her sesin yazılabilmesidir, ancak petasti, kufisma ve pelaston işaretleri on iki sese değil, on sese kadar yazılabilir. Bunun açıklanması işaretlerin özelliklerinden kaynaklanmaktadır ve bu üç işaretin kuvveti bir sesi (2’li aralık) yükseğe doğru

istediğini iddia etmiştir. Bu tahmin doğru değildir çünkü Osmanlı musikisindeki on iki ana makamın sırası kilise musikisindeki işaretlerin sayısıyla tamamen bir tesadüftür. Ayrıca Konstas perde işaretlerinin tümünün yirmi dörde çıkarılmasını önermiştir. s. 110. Kendisinden evvel, Marmaralı eski baş piskopos Kirillos aynı iddiayı sunmaktadır: “*Musikiyi Okuyanlar İçin, Soru –Cevap Şeklinde Müziğe Giriş*”, H. Karakatsanis, Atina, 2004, s.21.

⁷⁶ “Ölçülü yol” Yunanca nüshasından alınmıştır ve daha önce kentimalar hızlı okunduğuna göre, tarafımızdan çevirmede ilk nota dörtlük ve kalan notalar sekizlik olarak kabul edilmiştir. Karakatsanis Haralambos, “Vizantini Potamiis”, Sakızlı Apostolos Konstas’ın Nazariyat Kitabı, Yunan Milli Kütüphanesinden 1867 no’lu kodu, Atina 1995, (y. 10b, 11a, 11b).

⁷⁷ A.g.e.

⁷⁸ A.g.e.

⁷⁹ Yaprak 9a.

çıkarmaktan ibarettir. Değişen unsur artma şeklinden kaynaklanır ve şöyle tanımlanır.

Bunu da bil ki, bütün ruhlar tenlerden tabi olduklarında, tenlerin sadece kuvvetleri (yani seslerin ne kadar tizleşip veya pestleşecek unsurları) tabi edilir, özelliklerini değil. Kentima, oliğon'un yanına girdiğinde çiftlemeyi gösterir, oksiya'nın yanına girdiğinde atlamayı gösterir, ancak kentima, petasti, kufisma ve pelaston'un yanına yazılamaz. Onun için iki sesin eksik kalan besteleme yolunun (sıçraması, hafiflik, kuvvetsizlik, inceleme ve sivrileme) tamamlanması için bu işaretlerin üzerine oliğon yazılır. Ayrıca 6r yaprakta bu üç işaret hakkında şu bilgiyi vermektedir: petastinin bir buçuk se sıçraması var, kufismada hafiflik ve kuvvetsizlik var ve bunun sesi yarımdır, çünkü eksik kalan petastide bulunur. Yani bu iki işaret iki sesi tamamlar. Pelastonda inceleme ve sivrileme vardır, çünkü bir sesin yukarıya ve yanına doğru bir de demi vardır. (Karakatsanis, 1995: 29, 30).

Yunanca nüshasında bu üç işaretin birleşmesinde on iki sese kadar eksik kalan iki ses işaretinin gösterilmesine rağmen, eserinde on sese kadar ısrarla gösterir. Bunun sebebi işaretlerin özelliklerinin on bir veya on iki ses birden çıkarak (13'lü aralıkta) icrada imkansız denecek kadar zor olmasıdır. Yunanca nüshada ayrıca on iki sesin tamamlanmasında eksik kalan iki sesin, ne ten ne de ruh sınıfında olan kentimalar işareti ile tamamlandığı ispatlanır.

İki kentimaların kullanışı şudur: bestelemeye bir sestem sonra bir ses veya iki sestem sonra bir ses veya üç sestem sonra... bir ses daha çıkmaktadır; bu hem sesi pestleştiren, hem de sesi yükselten işaretler için geçerlidir. Diğer kullanışı da on iki setse eksik kalan işaretlerin birleşmesinde, dokuz ve on bir sesin arasında tamamlamasıdır. (Karakatsanis, 1995: 53, 54).

Öğüt: İki kentimaların üzerinde İpsili yazılırsa, kentimaların cehri ipsilinin hükümeti altındadır. (İpsili +4 ses, kentimalar+1 ses= toplam birden 5 ses veya 6'lı aralık). (Karakatsanis, 1995: 56).

Kentimalar için “teslim” terimi ilk defa Konstas tarafından kullanılmıştır. Kentimalar sesi pestleştiren işaretlerin birleştirmesini anlatırken, “*inip-çıkma yolu*” adı altında bir ses pestten, bir ses yukarıya doğru, iki ses pestten bir ses yukarıya doğru çıkmasını da anlatmaktadır. Bir sesin pestten tize doğru çıkması için Osmanlı-Türk musikisinde “*teslim*” terimini kullanmıştır.

Aynı kurallar ve okuma yolları sesi yükselten işaretlerde olduğu gibi, sesi pestleştiren işaretler için de geçerlidir. Bu sınıftaki işaretler on iki sese kadar inebilir ve hem tek tek, hem de birden on iki ses (13'lü aralık) olarak kullanılabilir.

Son iki soruda bir sonraki öğüte kadar, demden sonra sesi pestleştiren işaretleri ve sesi yükselten işaretleri sesi pestleştiren işaretlerin birleşmesiyle anlatmaktadır.

Musiki İlminin Dört Temel Kuralı:

Ses işaretlerin birleşimlerini gösterdikten sonra, Konstas dört kuralın şemalarını vermiştir. Bu kurallar⁸⁰, ihosların (makamların) martiriyesidir⁸¹. Bu perdeleri seslendirebilmek Konstas'ın eserin başında verdiği ufak melodilerle mümkün olabilmektedir. Verilen ilk şema şu şekilde okunmalıdır:

Tablo 2.8. Perdelerin alıştırma metodu – Orijinal eserde sayfa 32.

DEM	PERDELER	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	La								Mi								
	Sol						Re		Re	Re	Re						
	Fa				Do		Do	Do	Do	Do	Do	Do	Do				
	Mi		Si		Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si		
Dem: La veya Re ⁸²	LA	LA	LA	La	LA	La	LA	La	LA	La	LA	La	LA	La	LA	La	LA
	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol		Sol		Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol
	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa						Fa		Fa	Fa	Fa	Fa
	Mi	Mi	Mi	Mi										Mi		Mi	Mi
	Re	Re														Re	

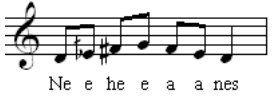
Tablo 2.9. Ana perde ve makamların karar perdeleri ve kısa seyirleri

Nota (perde)	Melodiyle okuma şekli
La (Re)	 A na nes
Si (Mi)	 Ne a nes

⁸⁰ Eski kilise musiki nazariyatını anlatma sistemlerden biri de “trohos” (tekerlek)’tur. Bu sistem dizideki beşlinin beşinci sestten sonra tekrarlanmasından ibarettir. En eski trohos örneği, İyoannis Şamlının (Damaskinos)’dır. Kilise musikisinin nazariyat sisteminde dügahtan başlayarak, dört ana ses oluşur. Bu dört ses pesten tize ana makam, tizden peste ana olmayan (plagal) ihos ile isimlendirilir. Bu dört şemada her ana ihos’un perdeleri öğrenciler için gösterilmiştir. Konstas dönemine kadar seslere isim verilmemiştir. Bugünkü kullanılan nota isimleri Hrisantos’un keşfidir. O zamana kadar bir eser sadece notayla okunamazdı. Bu şemalar okunabilecekleri için perdelerin yerine eskilerin verdikleri makamdaki ufak melodiler kullanılmalıdır.

⁸¹ Kilise musikisindeki nota sisteminde porte kullanılmaz ve bu sebeple okuyacak kişinin melodiyi hangi perdeden başlatacağı ve eserin ortasında hangi perdenin bulunduğunu anlatabilmesi için özel işaret kullanılır ve buna “martiriya” (çoğul: martiriyes (notanın ispatı) adı verilir.

⁸² Daha önce not edildiği gibi, eskilerin başlangıç notası La idi ve yenilerin ise Re notasıdır. Buna göre tüm şema yazıldığı yerin bir beşli altından da okunabilir. Renklerdeki aynı isimli notaların farkı esas şemadan ve kilise musiki nazariyatında çıkış ve inişteki makamların isimlendirme yolundan gelmektedir. (A. Bölümünün çevirmesine bkz.)

Do (Fa)	
Re (Sol)	
Re	
Re	
Si	
Do	

2.9. tablo: soldaki 1 no’lu sütunda yukardan aşağıya doğru başlayarak, 2 no’lu sütuna geçip, aşağıdan yukarıya doğru bu şema okunabilmektedir.

Bu yolla diğer şemalar da okunabilir. Bir sonraki öğütte yine sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretleri “dizme⁸³” yoluyla göstermektedir. Burada işaretlerin birleşmesini yine sevdiği beş (5) rakamıyla anlatmaktadır.

Yunanca nüshasından aynen aktarılmıştır: *Sesi yükselten ten işaretlerinin rakamı beştir, aynı şekilde işaretlerin birleşmeleri beş sese kadardır. İhoshların (makamların) demi de beştir (La, Sol, Fa, Mi, Re). Aynı şekilde sesi yükselten işaretleri on iki sese kadar artırması beş hareketten oluşmaktadır* (Karakatsanis, 1995: 30).

Türkçe nüshada yine aynı kuraldan bahsetmekte, ancak sesi pestleştiren işaretleri de katmaktadır. Burada yazarın anlatmak istediği şudur: Yukarıya veya aşağıya doğru hareket etmek istediğimizde, en fazla on beş adet işaret birleşebilir. Bundan başka beş sese kadar hareket edilmesi sadece gösterdiği işaretlerle mümkün olabilir. (y. 19a).

Bu kısımdan sonra Konstas; dem işaretlerinin yukarıya doğru oligon, oksiya ve petasti işaretleriyle mümkün olduğunu ifade etmektedir. Aynı şekilde aşağıya doğru

⁸³ “Dizme” terimiyle genellikle müteakip bir şekilde işaretlerin birleşmesi ifade edilmektedir. Örneğin bir ses yukarıya, iki ses aşağıya ve bu şeklin tekrarı.

apostrofos, elafon ve hamili işaretlerinin sesi pestleştiren işaretlerin başı olduğunu yazmakta ve bu işaretlerin birleşmesiyle inilebildiğini belirtmektedir.

Müzikal Yazı İşaretleri (Teslimler, Durmalar):

Konstas; ses işaretlerini gösterdikten sonra; son veren işaretleri ve hangi işaretlerin üzerine veya altlarına yazıldıklarını ifade etmektedir. İşaretin ismini bu noktada vermemekte (“*apodoma veya apoderma*”), daha ileride bahsetmektedir.

Aapodoma arşın ölçüsüne göre sekiz adet rupi’ye bölünür. Bu sekiz rupiden iki tanesi dipliye doğurur. Dipli herhangi birleşimin sonu demektir. Okuyan dipliden sonra nefes alır. İstisnai olarak eteron ile yazıldığında nefes alamaz, devam eder. İki rupi daha kratimayı meydana getirir.. Aynı işi görür ancak ses kesilmez, ancak altında antikenoma yazıldığı zaman nefes yine kesilir. İki rupi daha sindesmosun geciktirmesini yapar. Sindesmos kuvvetle, kalın sesle yapılır. Bir rupi daha cakismayı yani önceki durmaların yarım durağıdır. Cakisma dört tarza bölünür: iki tanesi siyahla, iki tane de kırmızı ile yazılır. Eğer dem, oliğon, oksiya, apostrofos, aporroiyi, elafon ve hamilinin üzerindeki gibi siyahsa, bükmeyi bir zaman birim harcamasında yarım ses yukarıya çıkıp inerek yapar. Eğer dem, oliğon, oksiya ve petastinin altında ise o zaman her işaretle bir zaman birim harcamasında yarım ses aşağıya doğru inip çıkarak bükmeyi yapar. Kırmızı işaretlerin üstlerine iki saklı demle, bir zaman birimi eklemektedir. Altlarında ise apli vardır. Düz şeklinde bir zaman birimi eklemektedir. (Karakatsanis, 1995: 46-48).

Sesi yükselten işaretler sadece oliğon veya oksiya ile kentimaların üzerine ve altlarına yazılmaktadır. Sesi pestleştiren işaretler ise Kratismoyiporoon’dan hariç, bütün diğer işaretlerin altlarına yazılabilir. Yine nazari olarak demden bahsetmiş ve vurgulamak istediği noktanın eserin en büyük kararı olduğunu belirtmiştir.

Bu işaretler zaman bakımından bir seste ne kadar durulacağını belli etmekte, her birinin ayrı fonksiyonunun var olduğunu ve özel birleşmelerle yazıldıklarını ifade etmektedir. Batı musiki terimleriyle yazılacak olursa bir sekizliğin nasıl dörtlüğe, bir dörtlüğün nasıl ikiliğe dönüşebildiği gibi fonksiyonlarından bahsedilir. Ancak Konstas’ın sözlü geleneği zengin olduğundan (tanbur çalıp, Osmanlı musikisini iyi bilmesi) sessiz işaretleri genellikle ayrı bir sınıf olarak görmeyip, sessiz işaretler bütünlüğünün bir parçası olarak göstermektedir⁸⁴. Bu işaretlerin (süreyle ilgili) fonksiyonlarını belirtirken kaliteyi ifade eden diğer işaretlerin üzerinde durarak, eski hocaların devamına sadık kalmış ve “hironomia’yi” (musikideki el hareket sanatını) hatırlatmıştır.

⁸⁴ Bu kural bugün kullanılan sistem için de geçerlidir.

Dipli Yunanca’da *çift* anlama gelir ve bugünkü sistemde koyulduğu işaretin üzerine iki zaman birimi ekler. Konstas’ın gösterdiği örneğe⁸⁵ göre bir buçuk zaman eklediği için, başka sözlerle koyulduğu işaretin üzerinde noktalı dörtlük olur, mecburen de bir sonraki işaret sekizlik değerinde kalır⁸⁶.

Melodinin şekline göre iki zaman birimi ekleyebilir⁸⁷. *Kratima* ise, “*eğlenme eder*”, Gösterdiği örneğe göre nefes alınamaz ve sesler bağlanarak okunur. *Sindesmos* (iki bağlı apostrofos) diplinin işini yapar ve verdiği örnekte (tüm durakların örneklerinde olduğu gibi) melodi zincirini kullanmaktadır⁸⁸. Son olarak apodermayı gösterir ve daha sonra cakismanın özelliklerine geçer⁸⁹.

Dipli sesi yükselten işaretlerden dem, oligon, oksiya ve petastinin ve sesi pestleştiren işaretlerden apostrofos, aporroyi, elafron ve hamilinin altlarına yazılır. *Kratima* iki apostrofos, cakisma ve apodermanın nerede ve hangi işaretlerle yazıldıkları hakkında bilgi verdikten sonra, şimdiye kadar bahsettiği bütün nazari bilgileri kendi bestelediği eserlerinde de göstermektedir⁹⁰.

Örnek eserlerden sonra bölümlerin girişini vermekte ve musikinin dört ana kuraldan oluştuğunu belirtmektedir. Bu kuralların ilki bütün ses miktarıyla (hareketleriyle) ilgilidir ve bir sonraki bölüm havaların (makamların) temelidir (İsimleri, dizileri ve aralıklarıdır)⁹¹. Üçüncü kuralın temeli perdelerin işaretleridir ki; ana ve ana olmayan (yarım) perdeler bu bölümde sunulmaktadır.

Son olarak, perdelerin arızaları ve makamdan makama nasıl geçiş yapılabildiği ve makamların özellikleri detaylı şekilde sunulmuştur.

⁸⁵ 68 no’lu tablonun çevirmesine bkz.

⁸⁶ Konstas’ın sözleri: *az eğlenmek eder*. y. 20a.

⁸⁷ Y. 20b ve 69.no’lu tablonun çevirmesine bkz.

⁸⁸ Y. 21a ve 70.no’lu tablonun çevirmesine bkz. Ayrıca Konstas’ın yazdıklarından *sindesmos* işaretinin pek gerekli olduğunu düşünülemez.

⁸⁹ Buradaki 25 no’lu referansa bkz. Ayrıca, cakismanın (veya yeni metoda göre *klasma*) özellikleri yeni metot için de geçerlidir.

⁹⁰ Yapraklar 23a-33a’ya kadar.

⁹¹ Girişte de yazıldığı gibi aralık terimi Konstas tarafından hiç kullanılmamıştır.

2.9.2.2. B Bölümünün Müzikal Açıdan Yorumlanması:

“İlallah azizin kuveti ilen, musikinin havaların marafeti icun...”

Eserin ikinci bölümü ihosların (makamların) özelliklerini içermektedir⁹². İhos ve makam ilişkileri hakkında pek çok çalışma olmasına rağmen anlamlarının aynı denecek kadar yakın olduğu söylenebilir (Zannos, 1994, s. 102). Bunları ayıran en önemli özelliklerinden biri ses sahası ve ondan kaynaklanan farklardır⁹³. Konstas, kilise eski nazariyat metotlarına sadık kalarak ve kendi felsefesini de katarak anlatmaktadır. İhos ve makamın bilimsel açıklamaları müzik yazılarından önce gelişmiş olmasına rağmen, nota yazma sisteminin öncüsü olarak görülmüştür.

Sağ Havalar (Ana Makamlar):

Bu bölümde ihosların karar perdelerine göre sınıflaması yapılmıştır. Böylece dört ana (burada *ana* teriminin yerine *sağ* terimi kullanılır) ihos’tan başka, yamak, orta, çeyrek, yedilikler ve tiz yedilikler vardır. Her ihos, ikiden beşe kadar karar yapabilir. Bununla birlikte ihosları birbirlerinden ayıran özelliklerinden biri de karar perdeleridir. Yazar diğer nüshalarında da yaptığı gibi, ihosların sayısını kırka kadar çıkarmıştır. Yine eserin başka bir bölümünde bu sayının kırktan fazla olma imkanının olduğu ve bu dört ana ihosun bütün kırk makamın temeli olduğu yazılmaktadır.

Kilise musikisinin dört ana ihosu, Osmanlı-Türk (yazarın dış adlandırdığı) musikisinin ayırımına da denk gelmektedir. Bu dört ana ihostan bütün diğer ihoslar doğmaktadır. Bugün de olduğu gibi Arap dünyasında da ilk sekizlikteki ilk dört perdenin makam sisteminin temelini oluşturduğu görülmektedir. Ancak Osmanlı-Türk musiki geleneğinde bu anlayış yoktur. Bu musikide (Arap-İran musiki) perde sisteminden ayrı bir bölme sistemi daha bulunmaktadır: Ye-gah, Dü-gah, Se-gah ve Çar-gah. Bu dört perdenin her birinde bütün makamların temelleri bulunur ve göçürülme metodu ile diğer perdelerde de icra edilebilirler (Kilcanidis, 1881, s. 20-

⁹² Yunanca nüshasında eserin tümü sekiz bölüme ayrıldığı için, bu bölüm beşinci bölüm olarak gösterilmiştir.

⁹³ Makama karşı İhos, kilise musikisinde sadece sese bağlıdır ve bu nedenle ses sahası sınırlıdır. Makam enstrümanlarda da kullanıldığından dolayı sahası geniştir. Sahası geniş olan makamın dizisine değişik melodilerin eklenmesi ve bu eklenmeden yeni özelliklerin kazandırılması açık ve daha kolay uygulanabilir. Kullanış gereğince de özellikleri değişmektedir. Diğer taraftan en önemli orta özellikleri dizilerdeki aynı aralıkların ve geçkilerin kullanmasından kaynaklanır. Bu yüzden makamlarda basit, mürekkep, (Kantemir’e göre ana makam) şed gibi terimler kullanılmaktadır. Kilise musiki nazariyatı sekiz makamdan oluşur. Bu sekiz makam, ana, yamak, orta ve başka ayırımlara bölünmektedir. Seyir, makam ve ihos müzikal güç veren bir özelliktir.

21). Böylece, yegahtan düğah perdesine kadar olan aralıklar ve makamlar, düğah'tan hüseyini perdesine kadar göçürülebilir. Ancak Konstas bu detayı yazmamış ve ana ihosların başlama yerini düğah yerine hüseyini perdesi olarak göstermiştir.⁹⁴ Daha sonra segah, çargah ve neva perdelerini belirtmiştir.⁹⁵ Bu perdelerin sırasının makamların dizme sistemine göre olması önemli bir noktadır. Makam sistemi perdelerin dizideki sıralarına göre doğmaktadır. Böylece düğah kilise musikisi için birinci ana makam olmaktan başka, dizideki ilk perde olarak da görülmektedir.

Konstas, makamları havalar olarak isimlendirip, makamların dört yolunun olduğunu ve her havanın dört ayrı temeli olduğunu yazmıştır. Eski nota yazı sistemiyle, her perdenin yanına kısa bir seyir vermiş ve bu seyir o makama giriş özelliğini yansıtmıştır.

Yamak Havalar:

Konstas dört sağ havadan dört perde (bir beşli) aşağıya inildiğinde sağ havaların dört yamağının (plagal, Rumca *plağiyos*) bulunduğunu yazmaktadır. Böylece hüseyini perdesinin bir beşli altında düğah perdesi vardır ve bu birincinin yamağı Türk müziğine göre uşşak makamına denk gelmektedir (Bu yüzden yazar bu perdeyi düğah veya uşşak perdesi olarak göstermiştir). Buradan sonra segah perdesine gelinir ki; Konstas'ın yaptığı yanlış⁹⁶ bu noktadadır. Çünkü perde veya makam çıkış veya iniş şeklinde dizilirse, segah, çargah, neva ve hüseyini veya hüseyini, neva, çargah ve segah olarak gösterilmelidir. Doğru dizileme şu şekilde olmalıdır: düğah, segah, çargah ve neva. Bu kural bütün eski nazariyat kitaplarında bulunmaktadır ve Konstas'tan evvel en son P. Halacoğlu tarafından yazılmıştır. (1728'de Osmanlı – Türk musikisi hakkında önemli bir makale yazmıştır). Bu dört sağ havadan dört perde inilirse, yamak ihoslar şöyle ortaya çıkar: düğah perdesinden dört ses aşağıdaki yegah perdesi birincinin yamağı ve uşşak makamının karar perdesidir. Segah perdesinden dört ses aşağıya inilirse hüseyini aşiran perdesinin yamağı bulunur ve hicaz makamının karar perdesidir. Çargah perdesinden dört ses aşağıya inilirse ırak

⁹⁴ Perdelerin frekansı yeni bir mesele değildir. Hrisantos da nazariyat kitabında birinci ihosun karar perdesini Re (dügah) ve La (Hüseyini) perdelerinde göstermiştir. Kilise musikisi perdeleri sesle icra edildiği için belli bir frekansla bağlama kuralı yoktur.

⁹⁵ Göçürülme sistemiyle hüseyini perdesi düğah olarak kabul edildiğinde yine yukarıya doğru, (evicte) segah, (gerdaniyede) çargah (muhayyerde) ve neva perdeleri bulunabilir. Ancak bu sistem ses için değil, daha çok enstrümanlar için geçerli olabilir.

⁹⁶ Yanlış şöyle algılanmalıdır: Eğer her dört perdede aynı perdeler tekrar edilirse, bu bir yanlış değil, sadece ayrı bir metottur. Ancak aynı aralıklar tekrarlanırsa bile,pedagogik yönden kullanışlı olması için aynı isimler verilmemelidir.

makamının karar perdesi ve son olarak neva perdesinden dört ses aşağıya inildiğinde rast perdesi bulunur. Dördüncü yamağının karar perdesi rast perdesidir. Bütün bu sekiz ihosun özel belirgin işaretleri vardır ve bunlar *martiriyas* (yani perde ve makamların ispat işaretleri) adını alır. Konstas'ın döneminde perde isimleri olmadığından dolayı bu martiriyas işaretleri kullanılırdı ve bu işaretler aynı zamanda hem perde, hem makam adı gösteren işaretlerdi. Diğer taraftan dizideki perdelerin isimlendirmesinde çıkarken ana perdelerin, inerken de yamak ihosların belirgin işaretleri kullanılırdı. Bu noktada Konstas aynı yanlışı yapmıştır: Hüseyini birinci havanın karar perdesinden dört ses aşağıya düğah perdesini, ikinci havanın eğer pestten tize doğru saydıysa (eviçten dört perde aşağıya doğru) segah perdesini, eğer tizden peste doğru saydıysa (nevadan dört perde aşağıya) rast perdesini göstereceğine yine düğah perdesini göstermektedir.

Bizans musikisinin nazariyatında şöyle bir kural mevcuttur: “Her üç perdede, aynı makam bulunur”. Bu kurala ve sesi ortalama ses sahasına sahip bir insana göre göre yukarıdaki perdelerin dizilmesi şu şekilde olacaktır: yegah perdesindeki uşşak (birinci havanın yamağının karar perdesi) rast perdesine, hüseyini aşırın perdesindeki (ikinci ihosun yamağının karar perdesi) hicaz düğah perdesine transfer edilir. Irak ve rast makamlarının karar perdeleri yerlerinden okunabilir, yegah ve hüseyini aşırın perdesi çok pest olduğu için eser okunamaz. Yunanca nüshada kilise musikisinde kullanılması gereken ses sahasının ıraktan muhayyer perdesine kadar olduğunu ifade edilmektedir⁹⁷. Buna göre yukarda verilen makamların ve perdelerin karar yerleri kullanılan orta sahanın dışında kalır. Eserin başka bir yerinde dış musikinin on altı perdeden oluşmasının kilise musikisi için değil, enstrümanlar için geçerli olduğu da yazılmıştır.⁹⁸

Perdelerin nasıl sayıldıklarının başlığını vermiş ve ilk cümlede perde yerine hava terimini kullanmıştır. Dört sağ havanın karar perdeleriyle musikinin bütün perdelerinin bulunabildiğini ve bu sayılma metodunun dört ayrı yoldan oluştuğunu belirtmiştir: Perdelerin isimlerinin sesle okunması (gurgura)⁹⁹ ve uygulamada zor

⁹⁷ Y.M.K. y. 52b. Kilise musikisi enstrümanı olmayan, dini bir musiki türü olduğundan kullanılan ses sahası – Konstas'ın not ettiği gibi - kısıtlı olmalıdır. Aksi taktirde mistisizmin ve dini hava dışında kalır. Aynı konuda bkz. Y. Tura, Kantemiroğlu, I, s. 85

⁹⁸ Dohiyariu manastırın nüshası, 389 no'lu kod, y. 54a.

⁹⁹ Bu kelimenin okuyuşu gurgura olup, Türkçe ve Yunanca'da bulunmayan bir kelimedir. Kanaatimize göre gargara kelimesinin Karamanlca okuma tarzı olmalıdır ve bütün sesleri baştan sona kadar okumakran başka bir şey değildir. Daha sonra aynı sözleri tekrar etmiş, tek ve çift

olduğu için tek tek değil, ikişer olarak okunması (*her adamın sesi kırılın, dönsün, açılın, ya da bu duruma alışın* (y. 36a,s.70)¹⁰⁰) ve son olarak *top* karışık okuma anlama gelen bir okuma tarzıyla okunması gereklidir.

Sıra ile bütün perdeleri içeren bir tablo vermiştir. Bu tablo öğrencinin perdeleri seslendirmesine yardımcı olmak amacıyla yazılmıştır. Bununla birlikte perdelerin belirgin işaretleri yardımıyla sıraya uymadan da okunabildiği bilinmektedir. Dikkat edilmesi gereken nokta perdelerin çıkışında ana, inişinde ise yamakların belirgin işaretlerinin kullanılmasıdır. Konstas bundan sonra yine rakamlara bağlı kalarak bütün havaların özelliklerini on iki adet soru şeklinde vermiştir.

Bu bahsedilen dört makam içerisinden diğer yamak, çeyrek, yedilikler gibi makamlar çıktığı için; birinciler, ikinciler, üçüncüler ve dördüncüler takım şeklinde ayırtmış, her takıma (dizilerin ana yapısı aynı olduğu için) birer nitelime vermiştir. Buna göre, birinci ihusun ezgisi için (uşşaklı diziler) keman çalgısının sesi, onun yamağı için ise (hüseyinli diziler) tanburunun sesi akla gelmektedir. İkinci ihusu (hüzzamlı diziler) sorucu, onun yamağını (hicazlı diziler) ağlayıcı olarak nitelemiş, bu ihusların hiçbir çalgıya benzemediklerini belirtmiştir. Üçüncü ihus (çargahlı diziler) için ney sesinin, yamağı için de (ıraklı diziler) trompet sesinin akla geldiğini, dördüncü ihusun sevinci ve bu ihusun açık yürekle okunması gerektiğini, bunun yamağının ise yine neyin pest seslerine benzediğini söylemiştir.

Konstas musikinin anlatımını rakamlara bağladığını bildirmiştir. Ana makam dizilerindeki sıranın da bir tesadüf olmadığını ve her birinin özel sebeplerden aldığı sırayı açıklamıştır. Buna göre birinci ihus birinciliğini, ana ihusların başı olması sebebiyle almıştır. Gerçekten de not edildiği gibi yegahtan düğah perdesine kadar yamak ihusların karar perdeleri bulunmaktadır. Zaten yegah birinci temel anlamına gelir ve ilk pentatonik (beşliklerin tekrarlanması ile) sisteme göre düğah perdesinde sona erer. Düğah perdesinden hüseyin perdesine kadar, ikinci pentatonik sistem tamamlanmış olur, (dü-gah ikinci temel anlamına gelir) ancak düğah perdesi ana ihusların pentatonik sisteminde birinci perdesidir. Ayrıca rasttan sayılacak olursa

ğurğura'dan bahsederek, perdelerin tek tek veya çiftler okuma tarzını göstermiştir. Gurğuranın şemasından sekiz makamı gösteren bir tekerlek olduğu da anlaşılabilir.

¹⁰⁰ Burada incelenen elyazmasıdır.

düğah perdesine kadar bir perde mesafesinde bulunmaktadır. Bütün ihoslar ana ihoslardan çıktığına göre, birinci ihos hakkıyla birinciliğini kazanmıştır.¹⁰¹

“İhoslardan mükemmel seslerle çıkan ve inen sadece o dur. Diğer ihosların dizileri, arızasız gösterilemez, birinci ihos ise arızasızdır”. (Y.M.K. kod 899,15. yüzyıl:9a).

İkinci hava (hüzzam makamı), eski ve yeni nazariyat sistemine göre daima soru getiren bir makam olup, Konstas da bu konuyu çok dikkatli bir şekilde belirtmiş, öncelikle diğer havalarda olduğu gibi, bütün perde işaretleriyle hareket etmediklerini, sadece belli aralıkları gösteren üç işaretle hareket ettiklerini göstermiştir. Dizinin çıkıştaki çift (2. ve 4. v.s) perdeleri için *neanes* , inişteki tek perdeleri için *neheanes* , çıkış ve inişteki tek perdeleri için de *nenano*  işaretlerini ve terimlerini kullanmıştır. Birinci hava ailesi hakkında bir dizi vermiş, bu dizideki sağ ve nim sesleri ikiye ayırmış, isimleri hem Yunanca, hem de Türkçe olarak belirtmiştir. Ayrıca oktavdaki perdelerin yerlerini iki oktav ve bir perdenin sahasında göstermiştir. Belirttiği on altı sesin Türk musikisinde bulunduğunu da yazmış, bu sesleri dört takıma ayırmıştır.

Dış Musikideki (Osmanlı-Türk Musikisi) On Altı Sesin Dört Takımı:

1. Tizden peste doğru okunan dizilere ve bu perdelere *tiz sesler* denilmiştir. Bu sınıfa tiz segahtan tiz hüseyni perdesine kadar dört perde girmiştir.
2. Bu sınıfta perdelerin sekiz perde alt ve üstlerinde bulunan perdelerin *yedilikleri* bulunur.
3. Bu sınıfa *sağ* (tam veya ana) *perdeler* girmiştir
4. Bu sınıfa *yamak havalar* (veya perdeler) girmiştir.

Bu sınıfları gösterdikten sonra perdelerin pest ve tiz oktavlardaki karşılıklarından bahs etmiştir. Buna göre hüseyni perdesinden tize doğru tiz hüseyni (Ananes), peste doğru ise hüseyni aşırın perdesi (Aneanes)¹⁰² bulunmaktadır. Sistemin tizden peste doğru en son perdesinde (yegahta) yukarda anlatıldığı gibi Aneanes makamı bulunur.

¹⁰¹ Panayotis Kilcanidis de bu konuda aynı açıklamayı vermiştir. Bknz, Miltiadis Pappas, "Kilcanidis'in Nazariyat Kitabı", Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, TMDK, Temmuz 2007, s. 4-6.

¹⁰² Konstas'ın perde ayırma metoduna göre, hüseyni aşırın perdesinde ikinci yamağının karar perdesi olmalıydı, ancak yukarda bahsedilen kurala göre (her üç perdeden sonra aynı makam bulunur) hüseyni aşırın perdesinde de birincinin yamağı bulunabilir (uşşak makamı). Bu durum verdiği musiki örneğinden de belli olur. Türk musikisinde ise enstrümanlarda farklı şekilde akort edilir. Örneğin, Bolahenk, Mansur , Kız, Şah, v.d.

Konstas ısrarla yegah perdesinden aşağıya doğru herhangi bir perdenin bulunmadığını ifade etmiştir¹⁰³.

Kilise Musikisinde Üç Perde Takımları:

Konstas dış musiki hakkında kısa bir bilgi verdikten sonra hemen kilise musikisi sistemine geçip, bu sistemin de üç ayrı perde ve makam sınıfından oluştuğunu yazmıştır: İlk sınıfa perdelerin sekiz perde alt ve üstlerinde bulunan perdelerin *yedilikleri*, ikinci sınıfa ilk dört (*sağ*) *perde* ve üçüncü sınıfa (*sağ*) perdelerin *yamak* (nim) perde ve makamları girmiştir. Bu noktadan sonra yine hüseyini ve düğah (veya uşşak) perdelerini ana ve yamak perdeleri olarak, hüseyini aşırın perdesini ise hüseyininin pest sekizliği ve muhayyer perdesinin üst sekizliği olarak sunmaktadır. Bu bilgilere göre tiz perdeler hariç, sistemin Türk musikisindeki perde sistemi ile aynı olduğu görülmektedir.

Okuma Tarzları (Tempo):

Kilise musikisinde form bakımından yeni sistemdeki ezgiler üç sınıfa ayrılır. *Heruvikolar* ve *kinonikolar*, *papadika* denilen büyük form, *terennümler* ve *stihira* stihirar denilen orta form ve *irmoloğika* en küçük form olarak kabul edilir. Bunlar en tipik form örnekleridir. Okunan tarza ağır denilmiştir. Bu formlar eserin uzunluğuna göre ağır ve hızlı formlar olmak üzere ayrılırlar. Konstas en son formun hızlı sınıfını (*irmoloğika*) dördüncü form olarak belirtmiştir. Bu bölümün sonunda Konstas'ın anlaşılamayan bir gözlemi vardır. Buna göre, ana (*sağ*) yamak ve oktavdan yediliklerin makamları ve ilk iki formdaki eserler ağırca okunurken, orta ve çeyrek makamlar kalan iki formdaki tempo (orta ve hızlıca) ile okunur. Kanaatimize göre makamlar bütün özelliklerini taşımadıklarından dolayı orta ve çeyrek havalar, kendilerini kısıtlı bir sahada gösterirler ve böyle bir sahada gerçekten de uzun bir eserin icrası güçtür.¹⁰⁴

¹⁰³ Bu kısa bölümde verdiği başlığa rağmen, kilise musikisinin terimlerini kullanmaktan vazgeçememiş, iki musikiyi bir bütünü olarak ele almıştır.

¹⁰⁴ Bu makamların (havaların) tarifinin, Kantemir'in terim olarak adlandırdığı terime benzediği görülmektedir. Bknz: Y. Tura, *Kantemiroğlu...*, Cilt I, s. 40.

Havalar:

Konstas putpereca¹⁰⁵ gibi bilinmeyen bir terimi eski Yunan musikisinin karşılığı olarak vermiş, tüm ana ve yamak havaların isimlerini göstermiştir: Birinci doriyos, ikinci lidiyos, üçüncü friğiyo, dördüncü miksolidiyos, birincinin yamağı ipodoriyos, ikincinin yamağı ipolidiyos, üçüncünün yamağı ipofriğiyo ve dördüncünün yamağı ipomiksolidiyos.

Konstas yamak makamların hangi perdeye göçürülebildiğini gösterdikten sonra, Türkçe isimlerini vermiş, ancak göçürülen makamların adını vermemiştir. Ayrıca göçürme sanatının Rumlar arasında eski değerini kaybedip, Araplara verildiğini de ifade etmiştir. Verdiği isimlerden uşşak makamının karar perdesi üç aralık yukarıya doğru göçürüldüğünde (neva perdesi) ısfahan makamının ve yedi aralık yukarıya doğru göçürüldüğünde de muhayyer perdesinin meydana geldiği görülmektedir.

Birinci makam ailesi hakkında bilgileri verdikten sonra, ikinci makam ailesine geçen Konstas, ikinci ihosu bulabilmek için rast perdesinden iki ses yukarıya çıkmış ve yukarıya doğru iki perde sonra segah (karar) perdesi bulunduğunu ifade etmiştir. Bu deyiş farklı gözükse de; hem kilise musikisi, hem de Osmanlı-Türk musikisi için geçerlidir. Buradaki konu transpozedir ve Konstas segah - neva aralığının, hem neva-eviç, hem de eviç-muhayyer perdeleri arasında arızasız olarak göçürülebileceğini yazmıştır. Bu yüzden segaha ikinci adı verilmiştir. Bununla birlikte segah perdesi ve rast perdesi iki ses uzaklığındadır ki; segah kelimesinin anlamı *üçüncü temeldir*.

Konstas; ikinci havanın karar perdesi ve onun hangi perdelere göçürülebildiğini değişik bir şekilde anlatmıştır. Bu havanın demi olmadığı için¹⁰⁶ birinci havanın hüseyni perdesindeki karar perdesini alıp, nağmesini göstermiştir. Bu perdenin göçürülmesi (transpoze edilmesi) enstrümanlardaki perdelerin transpoze edilmesinden kaynaklanmaktadır ki; bu havanın yamağı (hicaz makamı) yerini icraya daha elverişli olan düğah perdesine bırakır.¹⁰⁷ O perdeden iki perde aşağıya inildiğinde hicaz perdesi nağmesini gösterir ve tekrar iki perde daha aşağıya inildiğinde de (düğah perdesi) onun yamak havası bulunur (hicaz makamı). Bu

¹⁰⁵ Bu kelime Türkçe ve Yunanca sözlüklerde bulunmamaktadır. Ancak kullanılmış şeklinden, göçürülme anlama yakın gelen bir terim olduğu anlaşılabılır. Çünkü makamların belirgin işaretlerine göre, her makamın hangi karar perdesine göçürüldüğü anlaşılabılır.

¹⁰⁶ *Demi olmadığı için*: Bu makamının esas karar perdesi yoktur. Bugün bile makamının karar perdesi neva perdesi gibi düşünülse de; birçok eser segah perdesinde karar verir.

¹⁰⁷ Bu konuda Hrisantos'un kitabındaki yazdıkları aydınlatıcıdır, çünkü bu makamın göçürülmelerinin çalınabilmesi için, altı değişik adet tanbur gerektiğini yazmaktadır. (*Büyük Nazariyat Kitabı*, s. 195).

perdede de ikinci havanın nağmesi başlamaktadır. Kostas düğah perdesindeki karar perdesini hüzzam¹⁰⁸ ve düğahtan iki perde aşağıdaki perdeyi ırak perdesi olarak ifade eder. Irak'ın da bir üsteki oktavda eviç (thematismos ekso) adını aldığını ve bu perdenin segah¹⁰⁹ (eviç) perdesinden bir perde yukarıda bulunduğunu ifade etmiştir.

Konstas'ın bu makamın perdeleri hakkındaki önemli açıklaması nazariyatın çeşitli şekilde yorumlanmasına sebep olabilir. Örneğin hüseyini perdesinden (karar perdesi) yukarıya doğru ilk perde hicazlı (nim yolu perdeleri) aralıklarla devam ederse, bu perde küçük mücennepe yakındır. Eviç¹¹⁰ ve hüzzamlı aralıklarla devam ederse de, perde eviç perdesi olur. İkinci havanın yamağının bir üsteki oktavında onun yediliği meydana gelir, ancak ezgisi yoktur. İkinci havanın perdeleri tam (sağ) perdelerin yerine nim perdelerdir. Bu dizi zirgüleli hicaz olarak bilinen dizidir.

Üçüncü ihos ailesi ana perdeleri sayma ve nağme yolunu takip etme yolu ile ortaya çıkarılabilir. Sayılma yolu kullanılırsa rast perdesinden sonraki üçüncü perde olduğu ortaya çıkar. Her üç perde sonra (iki buçuk sesli aralık) çargah nağmesi (perdesi) olur. Bu makamın yolu bir dörtlüğün içindeki aralıkların her üç perdesinden sonra tekrarlanır. Bu yüzden üçüncü denilmiştir. Çargah Farça bir kelime olup, dördüncü temel anlamına gelmektedir ve gerçekten yegah, düğah ve segahtan sonra perdelerin pentatonik sistemine göre dördüncüdür. Bu havanın yamak havası dört perde aşağısında bulunan ırak perdesidir. Buradaki önemli nokta; Konstas'ın şimdiye kadar ikinci hava ailesinden eviç perdesi hakkındaki verdiği bilgilere göre, ırak perdesinin ırak ve acemaşiran perdeleri arasında olması gerektiğidir. Bununla birlikte bu perdenin dizideki yeri makama göre değişebilir, ancak daha yukarda kendisinin de not ettiği gibi bu perdelerin isim sanatı kaybolmuştur. Yerinden üç perde yukarıya doğru eviç perdesinin yerine, acem olur. Bu durumda çargah perdesinden iki buçuk sesli aralıklar halinde aşağıya ve yukarıya doğru doğru devamlı tekrarlanır. Bu

¹⁰⁸ Yunanca nüshasında, hüzzam veya hisar olarak adlandırmıştır. (y. 64a). Ancak burada Konstas'ın yaptığı bir yanlış vardır: İkinci havanın karar perdesi segah (ve göçürülmesinden dolayı hüseyini veya çargah) olduğuna göre, düğahtaki ismi hüzzam olamaz. Zaten bu perdenin iki perde aşağısında ırak perdesinin bulunduğunu yazmaktadır.

¹⁰⁹ Burada bilinen eviç perdesinden yukarıda olduğu yazıldığı için segahın yerine ikinci eviç perdesi düşünülmelidir.

¹¹⁰ Buradaki eviç perdesi üç ayrı yerde gösterilmiştir. Birinci eviç birinci makam ailesinin kullandığı perdeyi kast eder ve bilinen ana perdenin yerini ifade eder. İkinci makam ailesi bu perdeyi kullandığı zaman, hüseyini perdesinde hicaz dörtlüsü "*ikincilerin eviç*"'i ismini alır. Bu perde bir önceki eviçten daha aşağıda bulunur. Bu da dik acem veya acem perdesine yakın bir perdedir (Hümayun makamındaki acem perdesi). Neanes ezgisi (her iki perdede segah nağmesi) ise mahur, dik mahur veya gerdaniye perdelerinin arasında olan bir perde olmalıdır, aksi taktirde eviçten yukarıya doğru perde mesafesinde başka perde olamaz.

birleşmiş tetrakordların tekrarıdır ve Konstas Yunanca nüshasında acemaşiran dizisini bu hava ailesine dahil etmiştir.

Dördüncü ihosun nağmesi her dört perdeden sonra tekrarlandığı için dördüncü adını almıştır ve karar perdesi nevadır. Neva terimi de Farsça olup, üç ayrı anlama gelmektedir: Birincisi orta ezgi demektir, çünkü çift diyaazonun perdelerinin bölmelerine göre ortasında bulunur. İkincisi istirahat demektir, çünkü bu perde ana makam ve ihosların (yegahtan başlayarak) son perdesidir. Üçüncüsü armoni anlama gelir. Armoni eski Yunanlılarda sekiz perdeli sistem, pentatonik ve dörtlülerin bir dizi içerisinde tam oturması (mükemmel) sistemidir. Birinci hava ailesi musikinin ilk temeli olduğu gibi, dördüncü hava ailesinin de musikinin temel bitme noktası olduğunu yazmıştır. İşte burada daha önce yapılan yanlış ortaya çıkar. Çünkü eğer neva perdesi kilise musikisi sisteminin son karar perdesi ise, hüseyini perdesi ne birincinin, ne de ikincinin karar perdesi (yaptığı gibi) olarak gösterebilir¹¹¹.

Dördüncü havanın yamağı dört perde aşağıda bulunan rast perdesi, orta hava ise hüzzam perdesidir. Konstas bu noktada daha önce yazdıklarıyla ters düşmektedir. Çünkü ikinci hava (hüzzam makamı) her iki perdede tekrarlanır ve bu da hüseyini, hicaz ve düğah perdelerinden başka perde olamaz. Konstas hüzzam perdesinin ana ve yamağının orta perdesinde, yani segah perdesi üzerinde olduğunu göstermiştir. Bu durum yukarıda anlatılan hüseyini perdesinde birinci havanın karar perdesinin gösterilmesi sebebiyle gerçekleşmiştir. Başka bir açıklama da şöyle yapılabilir: Perde tam segah değil, onun altında, fakat ona çok yakın bir perdededir. Böylece rast-neva beşlisinin tam ortasında bulunan bir perde meydana gelmiş olur. Dördüncü hava ailesinin perdesi rastın yukarıya doğru yedilisi olan mahur perdesidir. Gerdaniye perdesinin mahur olarak adlandırmasının sebebi de budur. Mahurun tiz hüzzam ve tiz neva perdelerinin ortasında olduğu görülmektedir.

Bütün bu bilgileri verdikten sonra, Konstas musikinin tüm milletler için aynı olduğunu yazmış, sanatın tüm unsurlarını içeren milli musikisinin bulunmadığını vurgulamıştır. Böylece Rumlarda tam perde, nim perde ve hava isimleri, Müslümanlarda nota yazısı, Frenklerde (Batılılarda) ise dördüncü havanın (majör dizisi) kullanılışı ve diğer hava işaretlerinin isimlerinin eksik olduğunu ifade etmiştir.

¹¹¹ Neva perdesinin kilise musiki sisteminde son karar perdesi olduğu birçok Bizans musikisi nazariyatı kitabında yer almaktadır. Osmanlı musikisiyle kıyaslama yapan Panayotis Halacoğlu da bunu eserinde ısrarla göstermiştir. Bknz. s.46.

Ana havaların karar perdelerinden iki perde aşağıda orta havalar meydana gelir. Bu sekiz adet hava kendi ana havalarının dizilerinin bir kısmını ısrarla kullanmışlar ve bu yüzden çeyrek hava adını almışlardır. Yamak havaların orta havaları hakkında kullandıkları perde sahası için karar perdelerinden bir beşli yukarıda olduğunu yazmıştır. Çeyrek¹¹² havalar ise ana havaların karar perdelerinden iki perde yukarıdadır ve çeyrek havalarda olduğu gibi dizilerin bir kısmını kullanırlar. Böylece sekiz çeyrek hava sekiz ana havanın bir dalı olarak sunulmuştur.

Bu kısımdan sonra Konstas, kilise musikisinde dört adet yamak havanın yedilisi bulunduğunu yazmış ve belirgin işaretler vermiştir. Bu yedilikler (yamak havaların ana perdelerinden bir üsteki oktavda bulunan perdeler ve havalar) ana (sağ) perde ve yarım (nim) perde yolu ile doğarlar. Nim yolu ile doğan yedikliler daha yukardaki göçürölme olayından meydana gelmişlerdir.

Ana havaların da yedilikleri bulunduğu için, dış musikisindeki yedilikler daha fazladır. Bu yedilikler ana (sağ) perde ve yarım (nim) perde yolu ile doğarlar. Ana perdelerin yolu ile okunursa yamak havaların yedilikleri, nağme yolu kullanılırsa göçürölmeden doğan yedilikler meydana gelir. Neva ve hüseyini perdelerinin yedilikleri, hüseyini aşırın ve yegah perdelerinde gösterilmiştir. İkinci yamak havanın (hicaz makamın) yediliği nağme yolu hakkında kısa bir seyir vermiştir ve bu da Türk musikisinin hicazkar makamına denk gelir. Dış musikideki ana havaların yediliklerinin nağme yolu, kilise musikisindeki yamak havaların nağme yolu ile aynıdır ve tek fark kilisede on iki, dış musikide ise on altı perdenin bulunmasıdır.

Havalar bölümü üçlü havalar sınıfının tanımlanmasıyla son bulur. Adından da anlaşılacağı üzere bu havalar her yamak havanın karar perdesinin üç perde üzerinde bulunurlar. Ancak Konstas dört hava göstereceğine üç ana havanın isimlerini nağme yolu ile göstermiştir. Birinci yamak dügahtaki uşşak nağmesi neva perdesine (ısfahan nağmesi), ikinci yamak dügahtaki hicaz nağmesi neva perdesine (Hümayun nağmesi) ve üçüncü yamak rasttaki rast nağmesi çargah perdesine transpoze edilmiştir. Konstas bu üçlü üç havanın melodi örneklerini verdikten sonra bir şema ile şimdiye kadar gösterdiği bütün havaları iki diyapazon ve bir seste göstermiştir.

¹¹² Konstas çeyrek terimi yanına *karta* terimini de kullanmıştır. Çeyrek terimi bu durumda karşılığını bulmaktadır. Çünkü dizideki sekiz perdenin çeyreği karar perdelerinden iki perde aşağıya doğru bulunur. Karta ise batıdan gelen karta kelimesinin Rumcaşmış halidir (quarter= karta=çeyrek).

2.9.2.3. C Bölümünün Müzikal Açıdan Yorumlanması

“İlallah azizin kuvetiyle ucuncu marafet musikinin, nişanlar yolu icun:”

Eserin üçüncü bölümünde, *sessiz* denilen işaretlerin anlatımı verilmiştir. Bu işaretlere sessiz denilme sebebi ses hareket fonksiyonunun olmamasıdır. Bu işaretlere daha çok eserin müzikal yorumlamasında rol oynayan işaretler de denilebilir. Eski kilise nazariyat kitaplarında bu işaretler, *zamansız*, yani ezgilerin ritimleriyle ilgisi olmayan işaretler veya *el hareket sanatının büyük varlıkları* olarak geçerler. 15.yüzyıla kadar kilise musikisinde *el hareketi* denilen bir sanat da vardı ve bütün işaretlerin özellikleri el hareketleriyle gösterilirdi. 15. yüzyıldan sonra bu sanat yok olmaya yüz tuttu ve 1814'te reformun oluşmasına kadar varlığını korudu. Konstas eski ve yeni sistemi oluşturanların bu işaretleri karıştırdıklarını ve bazılarının kayıp olduklarını yazmış ve öncelikle mevcut olan kırk işaret ismi ve fonksiyonları sunmuştur.

Bu kırk işaretin Konstas'tan evvelki zamanlarda ayrı bir fonksiyonu daha vardı ki; bu da sesi pestleştiren veya sesi yükselten belli işaretlerin özel bağlayışıyla yeni özellikler kazanıp, yeni bileşimlerin ortaya çıkmasıydı. Bu işaretlerden üç veya beşi bugünkü nota yazı sistemiyle yazılacak olursa, ancak iki satıra sığabilirdi. Bu tip nota yazısı sayıca az işaretlerin bileşmesiyle uzun ezgiler içeren yazı türü olup, *neumatique* ismini almıştır. İşte reformun yapılmasında en önemli sebeplerden biri de bu şekilde öğretmenin öğrenciye kendi yorumunu kazandırmasıydı. Bu nedenle yukarıda belirtildiği gibi aynı eseri farklı öğrenciler farklı şekillerde okumaya başlamışlardı.

Konstas bu eserinde, bütün bu karışıkları göstermekten ziyade, her işaretin konduğu işaretin üstüne veya altına, kazandığı yeni özellikleri yazmış ve eski yazı sistemiyle yazılan eserlerin okunmasına yardımcı olmuştur. Ayrıca bu işaretlerin bazıları kırmızı mürekkep kalemyle yazıldıkları zaman, fonksiyonları tamamen değiştirmiştir. Form bakımından ise aynı işaretlerin büyük formlarda başka, küçük formlarda başka fonksiyonlarının var olduğu görülmektedir. Bu yüzden eski eserleri yeni nota sistemine göçürmek önemli güçlüklerden birisi olmuştur. Çünkü güftesi aynı olan eser, hem büyük, hem de küçük formlarda yazılmıştır.

Konstas, bu işaretleri dörder takıma ayırmıştır ve her takımda dört işaret bulunmaktadır. İşaretlerin anlatımına dem işaretinden başlamıştır (fonksiyonu, bir önceki notanın tekrar etmesi). Dem işareti kırmızı olarak yazılırsa, o zaman yeni bir

özellik kazanmış olur. Bu da sesle okuyanın bulunduğu makamın dörtlüğü veya beşliğine göre diğer bir okuyucunun o dörtlüğün veya beşliğin karar perdesini dem olarak tutmasıdır. Enstrümanlar için de aynı kural geçerlidir. Bu işaretlerinin imlası vardır ve her işaret ses fonksiyonu olan işaretlerle yazılamaz. Bu sınıftaki bazı işaretler ses fonksiyonu olan işaretlerin sadece altlarına veya üstlerine yazılır. Bundan başka bazıları ikişer olarak da yazılabilir, bazıları ise yazılamaz. İlk işaretler zamanla ilgili *arğon* ve *gorğon* işaretlerdir. Bu işaretlerden ilki, yazıldığı notanın üzerine veya altına konur ve bir sonraki notayla bir zamandan sayılır. Kilise musikisinde her işaret birer zaman birimi olarak gösterilir. Eserin başında verilecek tempoya göre zaman birimi birlik, ikilik, dörtlük veya sekizlik olur. Örnek verilecek olursa, bir zaman birimi (tempo) dörtlükse ve iki işaretin ikincisinde *gorğon* varsa, o zaman bu iki işaret sekizliğe dönüşür. *Gorğonun* yerine *arğon* varsa, *gorğon* fonksiyonunun yanına bir zaman birimi ikinci işarete eklenmektedir (iki sekizlik ve bir dörtlük).

Variya psifiston işaretlerinin altına yazılır ve vurgulama cümledeki kelimelerin de vurgulanması gibidir. Bu sınıf işaretler perdeleri hareket ettirme işaretleridir ve üçüncü sınıftaki işaretler tamamen değişiktir. Ses kuvveti olan işaretlere yeni özellikler kazandırır, ancak kendi kendilerine yazıldıkları zaman, ayrı bir musiki cümlesi oluşturmaktadır. Örneğin *liyisma* işaretinin yazıldığı işaretinin zaman birimine göre özelliği değişir. Ancak bu işaretin kendi özelliği portenin beş ölçüsünde ancak anlatılabilir. Konstas'ın işaretler hakkında bize verdiği bilgilerin önemi büyüktür. Çünkü bir taraftan kalite gösteren işaretlerin esas özelliğini belirtip, diğer taraftan yazıldığı her işarete değişik olan yeni özellikleri tek tek vermektedir. Böylece hem eski yazı sisteminin anlatımına, hem de var olan eski ezgilerinin sınıflandırmasına imkan sağlamaktadır.

2.9.2.4. D Bölümünün Müzikal Açıdan Yorumlanması

*“İlallah azizin kuvetiyle, dördüncü marafeti icun musikii,
nim yolu icun: Ftoralar icun ve kanonlar icun”.*

Eserin dördüncü ve son bölümünde arıza anlamına gelen ve *ftora* denilen işaretler anlatılmıştır. Bu arızalar musiki sanatının en zor dalı olup, diğer üç bölümün temellerini anlamadıkça öğrenilemezler. Bu işaretler daha çok perdeler arasındaki

aralıkları değiştirmek için yazılırlar ve takip ettikleri kural nim kuralı olarak adlandırılır. Her havanın kendisine ait bir ftorası vardır. Bunların dışında Konstas beş adet ftoradan dördünün ismini Türkçe olarak göstermiştir: Bunlardan birincisi ikinci yamak havanın ftorası, ikincisi hüzzamın, üçüncüsü birinci hava ailesinden eviçin, dördüncüsü ikinci hava ailesinden eviçin ve beşincisi sebanın ftoralardır. Bu ftoraların bazıları gerekli, bazıları ise gereksizdir. Buna göre, en iktizalı (gerekli) olanlar, ilk dört ana havanın ve nenano'nun ftorası'dır. Nenano'nun ftorası yazıldığı perdeden bir sonraki perdenin aralığını yarım sesli (tonlu) hale getirir.¹¹³ Yamak havaların özel ftoraları gerekmediğini için ana havaların ftoralarını kullanabilirler. Konstas bu beş ftoranın eski ustaların sessiz işaretleriyle karıştırıldıklarını yazmıştır. Ancak bu işaretler hem arızanın karşılığına gelen anlamı, hem de neumatique'yi (bir notayı değil, ezginin büyük bir kısmını) kapsardı. Konstas verdiği musiki örneklerinde her iki türü (eski asil yol ve karışık dediği yol) yazmış, ftoraları takip ettikleri yola göre ikiye ayırmıştır. Birinci, ikinci ve dördüncü havanın ftoraları (sağ) ana perdelerin yolunu, üçüncü ve ikinci yamak havanın ftoraları nim yolunu takip etmişlerdir. Bu ftoralar kullanılırken havaların nağmelerini gösterirler. Herhangi bir perdenin üzerinde konulduklarında da; ait oldukları yolun ve havanın nağmesi ortaya çıkar.

Ftoralar özelliklerine göre dört sınıfa ayrılır: Konstas ilk sınıftaki özelliğe çevirme adını vermiş ve çevirme terimiyle göçürülmeyi kastetmiştir. Verdiği örnek uşşak nağmesi ile başmakta, hüseyini perdesinde hicazlı, hüseyini perdesinde acemli ve nevalı göçürmeler yapıp, başladığı yere geri dönmektedir.

İkinci özelliğe ispatlık denilmiştir. Türk musikisi ile karşılaştırıldığında da; bu musikideki bir nağmeyi belli bir makama bağlayabilmek için, en az üç adet perde veya iki adet aralık gereklidir. Örnek olarak hicaz makamında sadece nim hicaz veya (nim) kürdi perdesini göstermek yeterli olmaz. Bir ftorayı göstermekle ezginin ne kadar havada olduğu belli olmamakta ve ftoranın havanın ispatı ortaya çıksın diye tekrardan yazılmaktadır.

Üçüncü özelliğe nimleme denilmiş ve bu terim kilise musikisinde arızaların sadece koyuldukları perdeyi değil, bütün dörtlü veya beşliyi etkilemiştir. Arızaların

¹¹³ Konstas'ın verdiği tarif budur. Ancak kanaatimize göre bu arıza işaretinden sonra yukarıya veya pešte doğru bir hicaz dörtlüsünün meydana gelmektedir.

kullanılış şekline göre bir dörtlü veya beşlinin bütün seslerini göstermeden, başka bir arıza kullanılmaz.

Dördüncü özelliğe eğlenmek¹¹⁴ denilmiştir. Bu terim perdeleri değiştirmek ve o perdelerin üzerinde biraz durmak anlamına gelmektedir. Buna göre melodinin aynı motifleri kullanıldığında her motifin son perdesinde bir zamandan fazla durulur.

Konstas son olarak tanbur resmi çizerek, bütün tam ve nim perdeleri, bunların isimlerini ve tanburun dört telini, perdelerin bölümlerini rakamla ve detaylı şekilde göstermiştir. Buna göre hüseyini aşırın perdesinden neva perdesine kadar her ana perdenin üç ayrı perde yeri, hüseyniden tiz hüseyini perdesine kadar ikişer perde yeridir. Sonuç olarak 21 ile 14 perdenin toplanmasıyla en az 35 adet perdeyi göstermiştir. Bu eserde yer almayan Yunanca nüshasında bulunan perdelerin tizden peste ve pesten tize doğru sırası şöyledir:

YEGAH, pest beyati, pest hisar, sorizen, hüseyini aşırın, pest acem, acem aşırın, IRAK, geveşt, Rahavi, RAST, zirgüle, hümayun, DÜGAH (UŞŞAK), kürdi, zemzeme, nihavend, SEGAH, kara düğah¹¹⁵, buselik, ÇARGAH, saba, hicaz, NEVA, beyati, hisar, şuri, HÜSEYNİ, acem, hüzzam, EVİÇ, mahur, zavi, GERDANIYE, zirefken, şehnaz, MUHAYYER, sümbüle, tiz nihavend, TİZ SEGAH, tiz kara düğah, tiz buselik, TİZ ÇARGAH, tiz saba, tiz hicaz, TİZ NEVA, tiz beyati, tiz hisar, TİZ HÜSEYNİ. Karamanlıca nüshasında 31 olan perde sayısını, daha sonra yazdığı Yunanca nüshasında 46'ya çıkartmıştır. Aralardaki fark her iki tam perdenin arasında bir değil, iki yarım perde göstermesidir.

Konstas Rum cemaatinden Osmanlı musikisiyle meşgul olanların ilk kişilerindendir. Ondan önce sadece P. Halacoğlu (1728) ve onun talebesi Marmaralı Tinos adasının eski başpiskoposu Kirilos (1750'ler) Osmanlı musiki çalışmışlardır. Kilcanidis daha sonra eserini yazmış (1881) ve Konstas'tan faydalandığını açık şekilde belirtmiştir. Konstas'ın şemasında sol sütunda tam (ana, sağ) perdelerin, sağ sütunda ise yarım perdelerin yerleri ve isimleri gösterilmiştir. Yegahtan tiz hüseyini perdesine kadar uzanan perdelerin isimleri sadece Türkçe olarak (Karamanlıca) yazılmıştır. Perde isimlerinin sol ve sağlarında perdelerin ftoraları yer alır ve özellikle nim perdelerin

¹¹⁴ Konstas bu terimi sıkça kullanmış ve kanaatimize göre kelime gerçek anlamından uzak kalmamıştır. Eğer musiki bir bakımdan eğlenmek anlamına geliyorsa, bu arızalarla eğlenmek mümkündür, daha doğrusu perdelerle oynamak musikinin verdiği zevklerden biridir.

¹¹⁵ Bu perde sadece Kirilos Marmarinos (1750'lerde)'un kitabında rastlanmıştır. Konstas ile aynı dönemde yaşadığı için ilk kimin kullandığı sorusunu ilerdeki araştırmalar çözecektir.

belirgin işaretleri ana perdelerin arıza halini gösterir. Yegah ve hüseyini aşırın perdeleri arasında yeni bir perdenin adı yer alır ki; bu perde *sorizen* perdesidir. Bu perde birinci havanın ftorası ile gösterildiğine göre üzerinde uşşaklı kalıplar yapılmalıdır. Konstas bu konuda fazla bilgi vermemişse de, şuri perdesinin alttan pest yediliği olması muhtemeldir. Rast perdesi üzerinde çargahın arızası varsa, o zaman irak perdesi geveşt perdesine dönüşür.

Bu kısımdan sonra Konstas musiki örnekleri vermiş, bu örneklerden önce önemli bir açıklama yaparak, kilise musikisinin nazariyat anlatımında pentatonik sistemi kullandığını belirtmiştir: Yedilikler perde yolu ile sayılabilir, ancak bunların nağmeleri, nim yolu ile yapılır. Böylece, Aneanes'ten (yegahtan) yedi perde yukarıya doğru *Ağiya* (neva) nağmesi olur. *Ağiya* kelimesinin hemen yanına muhayyer perdesinin ve neva perdesinin bir beşli üzerinde muhayyer perdesinin meydana geldiğini yazmıştır.

Bu örneklerde havaların tiz yedilikleri bulunur ve bazılarında Türkçe isimlerini vermiştir. Böylece üçüncü yamak havanın yediliği hakkındaki örnekte eviç perdesinin nasıl acem perdesine dönüşebildiğini ve yine irak perdesinde nasıl karar verebildiğini göstermiştir. Rastın (dördüncü yamak havanın) yediliği mahurdur. Bu bölümün sonunda ftoralardan hangilerinin birbirleri yerine yazılabildiklerini belirtmiş, çargah, neva (diatonik ve kromatik¹¹⁶) arızalarının koyuldukları perde üzerinde değişiklik yaratmayacağını göstermiştir. Örneğin neva üzerine hüzzamın arızası yazıldığı zaman, bu arıza neva perdesini değil, ondan sonraki perdeleri etkilemektedir. Hicazın arızası ise o perdeyi yarım perdesine dönüştürür.¹¹⁷ Bu durumda Konstas; bir kişinin musiki içerisinde gösterdiği kuralları öğrendikten sonra, istediği kadar hava (makam) yaratabildiğini ve bu havalara yapma hava denildiğini yazmış, yapılabilecek bütün havaları bir şema içerisinde göstermeye çalışmıştır.

¹¹⁶ Diatonik, kromatik ve anarmonik yeni metoda göre bütün havaları içeren çeşitlerdir. Konstas'ın eserinde bu terimler yer almadıkları için kullanılmamıştır. Burada kullanılmasının sebebi ise nevada kullanılan arıza işaretinin ayrımını gösterebilmektir. Zira kromatik çeşitte hicazlı ve hüzzamlı, diatonik çeşnide uşşaklı, rastlı, buselikli, anarmonik çeşitte ise, çargahlı ve acemaşiranlı ezgiler yer alır.

¹¹⁷ 113 no'lu dipnota bkz.

3. KONSTAS'IN ESERİNİN GÜNÜMÜZ TÜRKÇE'SİYLE TÜRK MUSİKİ SİSTEMİNE ÇEVİRİSİ VE AÇIKLAMASI¹¹⁸

3.1. Birinci Bölüm. Sayfa 1-66. (y. 1-34a)¹¹⁹

“İlallah azizin kuveti ile, musiki marafetinin öğüt kitabı ilk demi icun-:”

Kitabın bu ilk bölümü seslere (perdelere) aittir ve bütün *papadikilerde*¹²⁰ olduğu gibi, dem ile (Yunanca *eşit* anlamına gelmektedir) başlar. Dem bir önceki sesi tekrar ettiren bir işarettir.

Tablo 3.1. Dem işaret ve fonksiyonu¹²¹



Demin bir diğer fonksiyonu her makamın ve her ezginin karar perdesi olması ve batı musikisinde olduğu gibi *dem tutmasıdır*. Melodinin dolaştığı tetrakorda göre enstrüman (kilise musikisinde ses) o tetrakordun karar perdesini devamlı olarak duyurur. (Konstas demsiz hiç bir başlangıcın mümkün olmadığını ısrarla belirtmiştir.) Buna göre dizideki her perde ayrı bir dem anlamına gelir. Böylece “*Dem’in kaç perdesi vardır?*” sorusunun cevabı “dizide yedi adet perde olduğuna göre, yedi adet dem olacaktır” şeklindedir. “*Öbür işaretlerde olduğu gibi sesi var, fakat kuvvet sayısı yoktur*”¹²² yorumu ise zaman değerinin var olduğu, ancak bir önceki sesi yukarıya ve aşağıya taşıyamadığı anlamına gelir.

Bundan sonra dizideki perdeleri *dem* olarak adlandırıp, isimlerini vermiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi kilisenin eski nota yazım sisteminde perde isimleri yoktur.¹²³

¹¹⁸ Mümkün olduğunca orijinal metnin diline yakın olmaya çalışılmıştır.

¹¹⁹ Rakamlar elimizdeki nüshada bulunmaktaydı, parantezdeki rakamlar ise tarafımızdan sayılıp eklenmiştir.

¹²⁰ *Papadiki*: Bizans zamandaki bütün kilise nazariyat kitapları bu adı alır. Bugün araştırmacılar bu tarz kitapları nazariyata giriş kitapları olarak adlandırmıştır ve hepsi demin özellikleriyle başlar.

¹²¹ Bu noktadan sonra ve her işaretin anlatımında ve Türk musikinin nota yazma sisteminin çevirmesinde Konstas tarafından arıza (martiriya) işareti konulmadığı taktirde (tesadüfen) do notası örnek olarak alınacaktır. Bu örnekte dem’in fonksiyonu bir önceki notanın tekrarıdır. Ancak bir önceki nota olmadığından, nota Do olarak kabul edilirse, bir sonraki nota da Do olacaktır.

¹²² Sayfa 1. Bu noktadan sonra referanslarda sadece sayfa numarası verildiğinde, elimizdeki elyazmasının sayfalarına gönderme yapılacaktır.

¹²³ Bugün kullanılan sistemde nota isimleri ve Batı musikinin karşılığına denk gelen notalar aşağıdaki gibidir: Ni, Pa, Vu, Ğa, Di, Ke, Zo. Eski sistemde ise her nota Bizans zamanından kalan ve bugün anlamsız olan kelimelerle eşleştirilirdi. Do’dan başlayarak, Ne ağıye, Ananes, Neanes, Nana, Ağıya, aneanes, Aanes idi. “Ağıye”, *aziz* anlamına gelmektedir ve diğer anlamsız olarak görünen kelimelerin Bizans zamanındaki törenlerde, imparatorlara ünlemler olarak söylendiği iddia edilir. Aynı zamanda bu anlamsız kelimelerin ezgisinin her biri 8 makamın kısa bir seyri idi.

Konstas “dış” musikiden yararlanıp, bu kitapta ilk defa perde isimleri kullanmıştır. Böylece hüseyniden başlayarak, aşağıdaki dizi ortaya çıkmaktadır.

Tablo 3.2. Dizideki perdelerin isimleri (Türk ve Batı Musikindeki karşılığı)

hüseyni	Neva	çargâh	segâh ve müstahar	uşşak	rast	ve irak.
La	Sol	Fa	Mi	Re	Do	Si

Bu dizide ilginç kısımlar görülür: İlk olarak yazar, diziyi çıkıcı değil, inici olarak sunmaktadır. Bu olay kilise musikisi üzerine çalışan müzikologlar tarafından büyük tartışma konusu olmuştur. En çok kabul görmüş fikir Eski Yunan musikisinin elyazmalarının (papirüsler) uzun ve dar oldukları için yukardan aşağıya yazılıp, tersten okunmalarıdır. Fakat araştırmacılar kesin sonuçlara henüz varamamışlar. İlginç bir nokta da düğah perdesinin uşşak olarak isimlendirilmesidir. Kilise ve Osmanlı musikisinde perde adı aynı zamanda makam adının fonksiyonunu da taşımaktadır. Konstas’ın uşşak makamının karar perdesini perde adı olarak da kullanması gerçekten ilginçtir, çünkü ileride düğah perdesini de kullanmıştır. Bundan başka perde isimleri ve ufak seyirlerin yanına aritmetik sırayla makamların karar perdelerini işaretlerin hareketleriyle belirtmiştir. Hüseyni perdesinde iki tane dem gösterdikten sonra nevaya gidebilmek için bir apostrofos işareti kullanmış, bir ses aşağıya düşmüştür.

İlginç bir nokta da dizideki ses sahasıdır. Sol açkısında ve batı musikine göre alttan birinci ilave çizginin altındaki si’den ikinci aralıktaki la notasına kadar bulunan ses sahası kilise musikinin en çok kullanılan sahasıdır. Bu yüzden de “*hüseyni'den yukarı dem (makam) olamaz ve irak perdesinden aşağı yine dem (makam) olamaz*”¹²⁴ yazılmaktadır ve ezginin hangi perdeden başlayacaksa aynı perdede bitmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Aksi taktirde kurarlar ihlal edilmiş olunur.

¹²⁴ Sayfa 2. Ayrıca Konstas’tan bir yüzyıl önce başka bir Rum müzisyen olan Panayotis Halacoğlu, “*Arap-İran, Bizim Kilise Musikiyle Mukayesesi*”, adlı bir makale yazmış ve dem hakkında hüseyni değil, neva perdesinden sonra makam (dem) bulunmadığını belirtmiştir. İlerde makamların anlatımında Konstas’ın ifadesinin doğru olmadığı ispatlanacaktır.

Tablo 3.3. Dizideki perde ve makamların isimleri ve kısa seyirleri – Orijinal eserde sayfa 2.

Nota işaretleri	Türk musikine çevirmesi ve seyirleri	Türkçe isimleri
		hüseyî
		neva
		çargâh
		segâh ve müstahar
		uşşak
		rast
		ırak

Konstas 3. sayfadan sonra 14 ses (dem ile dahil toplam 15 işaret)¹²⁵ işaretinin tarifine geçmektedir. Önce sesi yükselten 8 işareti tanımlamış, daha sonra da sesi pestleştiren 6 adet işareti göstermiştir. Sesi yükselten işaretler şunlardır:

Tablo 3.4. Sesi yükselten işaretlerin belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 3.

SAYI	İŞARETLERİN İSİMLERİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI
1.	Oliğon	
2.	Oksiya	
3.	Petasti	
4.	Kufisma	
5.	Pelaston	
6.	iki kentimalar	
7.	sağ kentima	
8.	ve ipsili	

¹²⁵ Bu 15 işaretin rakamı, Eski Yunan çağında var olan ve mükemmel adını alan dis-diyapazon sistemiyle bağlanmaktadır. Lorenzo Tardo, "L'Antica Melurgia Bizantina (1938) s. 188 ve 193. "Aynı şekilde yabancı araştırmacılardan J. Raasted aynı bağlılığı ileri sürmektedir: "The Hagiopolites, a Byzantine Treatise on Musical Theory", "CIMAGL" 45, Copenhagen 1983, s. 20.

Aynı şekilde sesi pestleştiren ses işaretleri aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.5. Sesi pestleştiren işaretlerin belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 3-4.

SAYI	İŞARETLERİN İSİMLERİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI
1.	Apostrof	
2.	iki apostrof	
3.	Aporroyi	
4.	Kratimoyiporoon	
5.	Elafron	
6.	ve hamili	

Öğüt:

Kitaptaki ilk öğütte Konstas okuyanların dikkatini çekmek isteyip, bahsettiği ses işaretlerinin kullanışını anlatmaktadır. *Kaç sınıfa ayıldıkları ve birbirlerine nasıl birleştikleri gibi* konuları 10 adet soru ve cevapla açıklamıştır.¹²⁶

1. Her işaretle ne kadar ses hareket kuvveti bulunduğunu, sesin ne kadar tizleştireceği veya pestleştireceğini,
2. Bu ses işaretlerinden hangilerinin *ten* ve hangilerinin *ruh* olduğunu,
3. Tenlerin kendi ruhlarına nasıl tabi olduklarını¹²⁷,
4. Tenlerin dem'den nasıl tabi olduklarını,
5. Tenlerin sesi pestleştiren işaretlerden nasıl tabi olduklarını,
6. Tenlerin birbirlerine nasıl yazıldıklarını,
7. Her ses işaretinde ne tür cehrin (kuvveti, özelliği) var olduğunu,
8. Sesi yükselten işaretlerin on iki tona¹²⁸ nasıl dizildiklerini,
9. Sesi pestleştiren işaretlerin on iki edaya¹²⁹ (tona) nasıl dizildiklerini,

¹²⁶ Konstas' Yunanca yazdığı diğer nazariyat nüshalarında bu şekle (soru-cevap) 12 adet soru-cevap ile vermiştir. 12 rakamına bağlılığı ise daha yukarda not edilmiştir ve burada sadece 10 adet soru-cevap gösterilmiştir. Kanaatimizce kalan 2 unutulmamış, sonunda yüksek veya inmek sesler on iki tonda uydurulmuştur.

¹²⁷ Bu kısımdan sonra "tabi olunmak" veya "tabi olunur" deyimini hakimiyet altında olduğu anlama gelmektedir. Bu noktada tenler, ruhların hakimiyeti altında olduklarını yazmaktadır. Başka deyişle tenler ruhlarla beraber yazıldıkları zaman, tenlerin kuvveti (özelliği) kayıp olur ve ruhların özelliğinin hakim olduğu anlaşılır.

¹²⁸ Konstas ilerde kilise ve "dış" musikilerin sistemlerinin on iki tondan oluştuklarını yazmaktadır. Burada s. 27, 29 ve 34'e bkz.

¹²⁹ "Eda" kelimesine Konstas'ın eserinde ilk defa burada rastlanmaktadır ve bu kelime ilerideki bölümlerde sıkça kullanılmıştır. "Ton tamamlaması" veya buna benzeyen anlamına gelmiş olmalıdır. bkz. Devellioğlu, s. 202.

10. Sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretlerin birbirlerine nasıl dizildiklerini göstermiştir.

Bu olaya beş edaya (beseda)¹³⁰ dizme denir. Sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretler on iki sese uymaktadır. Sesi yükselten işaretler on iki tane olduğuna göre, aynı şekilde sesi pestleştiren işaretler de on iki tanedir. Musikideki ses kurallarının sayısı da aynı şekilde on ikiyi gösterir. Ancak sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretlerin birleşimi beş edaya gider.

Ses İşaretlerinin Fonksiyonları:

Bu işaretlerden her birinin sesi ve sayısı ayrı olup, aşağıdaki şekilde gösterilir:

Sesi Yükselten İşaretler:

Tablo 3.6. Sesi yükselten işaretlerin belirgin işaretleri ve fonksiyonları – Orijinal eserde sayfa 5.

İŞARETLER	İŞARETLERİN KUVVETİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Oliğon'da	Ses 1		Yukarıya doğru 2'li aralık
Oksiya'da	Ses 1		Yukarıya doğru 2'li aralık
Petasti'de	Ses 1		Yukarıya doğru 2'li aralık
Kufisma'da	Ses 1		Yukarıya doğru 2'li aralık
Pelaston'da	Ses 1		Yukarıya doğru 2'li aralık
iki Kentima'da	Ses 1		Yukarıya doğru 2'li aralık
sağ Kentima'da	Ses 2		Yukarıya doğru 3'lü aralık
Ve ipsili'de	Ses 4		Yukarıya doğru 5'li aralık

¹³⁰ Kanaatimizce "beseda" kelimesinin "beş edaya" veya "beşseda" olması gerekmektedir. Aksi taktirde anlamı ortaya çıkmamaktadır. Beş eda derken de, Konstas'ın ilerde görüleceği gibi, sesi yükselten işaretlerin 5 ayrı sınıf olduğunu ve onlardan sesi yükselten her işaret (ten) için, bir adet sınıfla bağladığını yazmaktadır. 5 rakamı Konstas'ın bağlı olduğu bir rakamdır ve Yunanca başka bir nüshasında ses işaretleriyle insan vücudunu çizmekte ve insanın 5 hissini göstermektedir.

Sesi Pestleştiren İşaretler:¹³¹

1 sese kadar (2’li aralıklar):

Tablo 3.7. 1 sese kadar sesi pestleştiren işaretlerin (3’lü aralıklar) belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 5.

İŞARETLER	İŞARETLERİN KUVVETİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
apostrofos’ta	Ses 1		Aşağıya doğru 2’li aralık
iki apostrofos’ta	Ses 1		Aşağıya doğru 2’li aralık

2 sese kadar (3’lü aralıklar):

Tablo 3.8. 2 sese kadar sesi pestleştiren işaretlerin (3’lü aralıklar) belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 5.

İŞARETLER	İŞARETLERİN KUVVETİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
aporroyi’de	Ses 2		Aşağıya doğru 3’lü aralık
kratimoyiporoon’da	Ses 2		Aşağıya doğru 3’lü aralık
elafron’da	Ses 2		Aşağıya doğru 3’lü aralık

4 sese kadar (4’lü aralık):

Tablo 3.9. 4 sese kadar sesi pestleştiren işaretlerin (5’li aralık) belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 5.

ve hamili’de	Ses 4		Aşağıya doğru 5’li aralık
--------------	-------	--	---------------------------

¹³¹ Konstas’ın orijinal metnindeki bölüm sayfalandırmasını yapmaktadır ve bu ufak bölümler her zaman dipnot şeklinde gösterilecektir. Bu birinci bölümde sadece 6. no’lu tablo, sesi pestleştiren işaretlerin isimleri ve özellikleri görülmektedir.

Tenler ve Ruhlar Hakkında:¹³²

Bu işaretlerden bazıları ten ve bazıları ruh özelliği taşırlar. Sesi yükselten işaretlerden beşi ten özelliği taşır:

Sesi Yüksekten Tenler:

Tablo 3.10. Sesi yükselten ten işaretlerinden belirgin işaretler ve fonksiyonları

Oliğon		Yukarıya doğru 2'li aralık
Oksiya		Yukarıya doğru 2'li aralık
Petasti		Yukarıya doğru 2'li aralık
Kufisma		Yukarıya doğru 2'li aralık
Pelaston		Yukarıya doğru 2'li aralık

Sesi Yükselten İşaretlerden İki Ruh :

Tablo 3.11. Sesi yükselten ruh işaretlerinin belirgin işaretleri

kentima		Yukarıya doğru 3'lü aralık
ve ipsili		Yukarıya doğru 5'li aralık

Sesi pestleştiren işaretler içerisinde iki adet **ten** ve iki adet **ruh** vardır. **Ten** sınıfına girenler aşağıda verilmiştir:

Tablo 3.12. Sesi pestleştiren ten işaretlerinin belirgin işaretleri

apostrofos		Aşağıya doğru 2'li aralık
iki apostrofos		Aşağıya doğru 2'li aralık

Ruh sınıfına girenler aşağıda verilmiştir:

Tablo 3.13. Sesi pestleştiren ruh işaretlerinin belirgin işaretleri

elafron		Aşağıya doğru 3'lü aralık
hamili		Aşağıya doğru 5'li aralık

¹³² İkinci kısa bölümde yer alan ten ve ruh işaretlerinin isimleri ve özellikleri hakkında genel bilgi verilmektedir.

Tenler Nasıl Tabi Olurlar:¹³³

Sesi yükselten işaretlerden tenler, kendi ruhlarının önlerine koyulacak olunursa aşağıdaki gibi tabi olurlar:

Tablo 3.14. Sesi pestleştiren tenlerin kendi ruhlarından önce yazılması ve fonksiyonları – Orijinal eserde sayfa 7.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık

Tenler sesi yükselten işaretlerin üstlerine koyulursa tabi olunmazlar ve bu işaretlerin birleşimi aşağıdaki gibi bir top şeklini alır.

¹³³ Burada üçüncü kısa bölüm başlamakta ve tenlerin hangi birleşimlerinde diğer ses işaretlerinden tabi olundukları yazmaktadır.

Tablo 3.15. Sesi yüksekten tenlerin kendi ruhlarının üstlerine yazılması ve fonksiyonları – Orijinal eserde sayfa 9.

İŞARET BİRLEŞİMİ ¹³⁴	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık

Sesi yükselten bu tenlere dem de dahil edilirse, aşağıdaki gibi tabi olur ve özelliğini kaybeder:¹³⁵

Tablo 3.16. Sesi yükselten işaretlerin demin işareti ile birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 7.

B	u	nl	a	r	He	p	si	s(es)	i(z) ¹³⁶

Öğüt:

Sesi yükselten tenlerin üzerine koyulan dem işareti, o sesin üzerindeki cehrini (özelliğini, fonksiyonunu) gösterir. Bu kural, aynı şekilde sesi pestleştiren işaretler için de geçerlidir.

Sesi pestleştiren işaretler tenleri nasıl hakimiyetleri altına alırlar:¹³⁷

Aşağıdaki tenler dahil edilirse, birleşik sesi pestleştiren işaretlerden tabi olunurlar:

¹³⁴ Gerçekten de bu işaretler (özellikle ilk 3 işaret) alttan görülecek olursa, bir top (silah) şekli ortaya çıkmaktadır.

¹³⁵ Burada dördüncü kısa bölüm başlamaktadır.

¹³⁶ Parantez içerisindeki harfler tarafımızdan eklenmiştir.

¹³⁷ Burada beşinci kısa bölüm başlamaktadır.

Kratimoyiporon: ٢٧

Aşağıdaki tenler sesi yükselten tenlerin üzerine koyulmaz:

Tablo 3.17. Apostrofos işaretin sesi yükselten işaretlerle birleşimi ve hakimiyeti – Orijinal eserde sayfa 7.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
١١	1	Aşağıya doğru 2'li aralık
١١١	1	Aşağıya doğru 2'li aralık
١١١١	1	Aşağıya doğru 2'li aralık
١١١١١	1	Aşağıya doğru 2'li aralık
١١١١١١	1	Aşağıya doğru 2'li aralık

Tablo 3.18. Sesi pestleştiren işaretler ile sesi yükselten işaretlerin birleşimleri ve fonksiyonları

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
١١	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
١١١	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
١١١١	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
١١١١١	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
١١١١١١	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
١١١١١١١	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık
١١١١١١١١	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık
١١١١١١١١١	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık
١١١١١١١١١١	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık
١١١١١١١١١١١	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık
١١١١١١١١١١١١	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
١١١١١١١١١١١١١	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
١١١١١١١١١١١١١١	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
١١١١١١١١١١١١١١١	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
١١١١١١١١١١١١١١١١	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
١١١١١١١١١١١١١١١١١	4	Aşağıya doğru 5'li aralık
١١١١١١١١١١١١١١١١١١	4	Aşağıya doğru 5'li aralık
١١١١١١١١١١١١١١١١١١١	4	Aşağıya doğru 5'li aralık
١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١	4	Aşağıya doğru 5'li aralık
١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١	4	Aşağıya doğru 5'li aralık
١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık
١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık
١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık
١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık
١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١١	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık

Sesi Pestleştiren İşaretler Nasıl Tabi Olunurlar:

Aşağıdaki gibi dizilirlerse, sesi pestleştiren tenler de dahil olmak üzere kendi tenlerinden tabi olunurlar:

Tablo 3.19. Sesi pestleştiren ten işaretlerinin birbirlerine brleşimleri – Orijinal eserde sayfa 8.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık

Kendi tenleri altlarına koyulacak olursa, tabi olunmazlar. Daha önce gösterildiği gibi ses cümlesi (işaret birleşimi) olur:

Tablo 3.20. Sesi pestleştiren işaretlerin kendi tenleriyle birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 8.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık

Kalan (Diğer) Sesler Hakkında:

Kalan sesler sınıfına giren işaretler, sesi yükselten işaretlerden iki kentima ve sesi pestleştiren işaretlerden aporroyi ve kratimoyiporoon'dur. Bu üç ses işareti ten ve ruh sınıfına girmez. Her birinin kendi yolu (özellği) vardır.

Sağ kentimadan doğmuş iki kentimanın kullanım hızı artmaktadır. Sağ kentimanın yarım kuvveti vardır. (acan?)¹³⁸

¹³⁸ Bilinmeyen bir kelimedir.

Yükseğe çıkılacak olursa, sayılma yoluyla aşağıdaki gibi yazılır¹³⁹:



Şekil 3.1 İki kentimanın yukarıya doğru sayılma yolu ile (sayarak) çıkması – Orijinal eserde sayfa 9.

Çifteleme Yolu:



Şekil 3.2 İki kentimanın yukarıya doğru çift perde (aralık) yolu ile çıkması – Orijinal eserde sayfa 9.

Tiz (Hız) Kuvveti Yolu:



Şekil 3.3 Yukarıya doğru hızlı yolu ile çıkılması – Orijinal eserde sayfa 9.

Tiz (hızlı) Yolu:



Şekil 3.4 Yukarıya doğru pek (daha) hızlı yolu ile çıkılması – Orijinal eserde sayfa 9.

Aporroyi iki kentimanın karşılığıdır; iki kentima ile birdenbire¹⁴⁰ yukarıya çıkılır; aporroyi ile de birdenbire (acan)¹⁴¹ aşağıya inilir.

Kratimoyiporoon'un kendi oynaması vardır ve aporroyi ise yüksek tenleri tabi eder. Kratimoyiporoon ve iki kentimalar hiçbir sese hüküm etmezler ve hiç bir ses de bunlara hüküm edemez.

¹³⁹ Konstas martiriya işareti vermediğine göre her notadan başlanabilir. Burada tesadüfen başlangıç notası olarak Do notası alınmıştır. Burada dizinin çıkma yollarını göstermek istediği için, martiriya işareti gerçekten lazım değildir. İkili ve üçlü olarak, ayrıca zaman birimini nasıl bölündüğünü göstermek niyetindedir.

¹⁴⁰ Orijinal metinde *açan* kelimesi kullanılmıştır ve bu kelimenin anlamı bilinmemektedir. Kanaatimize göre, acan veya hacan, birdenbire veya mutlaka anlama gelmektedir.

¹⁴¹ A.g.y.

İki Kentima Hakkında Öğüt:

İşaretlerin bütün birleşmelerinde mutlaka¹⁴² iki kentima vardır. Evvela¹⁴³ sesler söylenir, ondan sonra iki kentima da aşağıdaki gibi okunur.



Şekil 3.5 Kentimalar işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 10.

Ten Teniyle Nasıl Koyulur:¹⁴⁴

Oliğon ve oksiya yüksek tenlerin üzerine koyulur. Kalan tenler, ten üzerine koyulamazlar. Yüksek tenlerin üzerine koyulabilen ses işaretlerinin birleşimi aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.21. Oksiya ve oliğon işaretlerinde sesi yükselten tenlerin birleşimleri ve fonksiyonları – Orijinal eserde sayfa 10.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık

¹⁴² A.g.y.

¹⁴³ A.g.y. (orijinal metinde şöyle geçer: *İbtin da*)

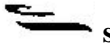
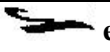
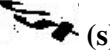
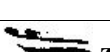
¹⁴⁴ Burada altıncı kısa bölümün başlaması gerekir, çünkü yazar yeni konudan bahsetmektedir. Ancak bölümün rakamını koymayı unutmuş olabileceği düşünülmelidir. Bir sonraki kısa bölümünde normal sayfalandırmaya devam etmektedir.

	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık

Tablo 3.22. Sesi yükselten işaretlerin birbirlerine birleşimleri ve fonksiyonları – Orijinal eserde sayfa 11.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	5 (4+1)	Yukarıya doğru 6'lı aralık (5+2)
	5 (4+1)	Yukarıya doğru 6'lı aralık (5+2)
	5 (4+1)	Yukarıya doğru 6'lı aralık (5+2)
	5 (4+1)	Yukarıya doğru 6'lı aralık (5+2)
	5 (4+1)	Yukarıya doğru 6'lı aralık (5+2)
	6 (5+1)	Yukarıya doğru 7'li aralık (6+2)
	6 (5+1)	Yukarıya doğru 7'li aralık (6+2)
	6 (5+1)	Yukarıya doğru 7'li aralık (6+2)
	6 (5+1)	Yukarıya doğru 7'li aralık (6+2)
	6 (5+1)	Yukarıya doğru 7'li aralık (6+2)

Tablo 3.23. Sesi yükselten işaretlerin dem işaretiyle birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 11.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
 s	0	Bir önceki ses işaretinin tekrarı
 e	0	Bir önceki ses işaretinin tekrarı
 s	0	Bir önceki ses işaretinin tekrarı
 (s)	0	Bir önceki ses işaretinin tekrarı
 i	0	Bir önceki ses işaretinin tekrarı
 z	0	Bir önceki ses işaretinin tekrarı
 z	0	Bir önceki ses işaretinin tekrarı

Kalan ses işaretlerinden petasti, kufisma ve pelaston birbirinin üzerine koyulamaz. Sesi yükselten işaretlerden her işaretin özelliği aşağıdaki gibidir:¹⁴⁵

Her sesinin kendi özelliği vardır ve kendini bu şekilde ortaya koyar; oligon sadece sayılma ile sesini yükseltir; oksiya kuvvetidir¹⁴⁶ ve sayısı (değeri) 1 sestir. Petasti sıçrama¹⁴⁷ (ses atlaması ile ilgilidir) yaptırır ve sayısı (değeri) 1 sestir. Kufisma hafiflik ve kuvvetsizlik¹⁴⁸ hissi verir ve sayısı (değeri) 1 sestir. Pelaston inceleme ve sivrilemeyi¹⁴⁹ hissettirir ve sayısı (değeri) 1 sestir. İki kentimada koşma ve çabukluk¹⁵⁰ vardır ve sayısı (değeri) 1 sestir. Sağ kentima çiftleme¹⁵¹ yaptırır ve sayısı (değeri) 2 sestir (3'lü aralık). İpsili binmesi¹⁵² hareketini gösterir ve sayısı (değeri) 4 sestir (5'li aralık).

¹⁴⁵ Burada yedinci kısa bölüm başlıyor.

¹⁴⁶ Kuvvetle: Sözlü geleneğe göre, ses önce bir üsteki perdeye ve sonra yazıldığı perdeye döner.

¹⁴⁷ Sıçrama: Bir zaman değerinde, gösterilen perde basıldıktan sonra bir üsteki perde basılıp, geri döner. Bu yüzden petasti bir buçuk tonlu aralık olarak gösterilmiştir.

¹⁴⁸ Hafiflik ve kuvvetsizlik: Konstas'ın anlatımına göre, petasti ve kufisma tam 2 ses eder. Buna göre kufisma sadece yarım tonlu aralıklarda kullanılmıştır.

¹⁴⁹ İnceleme ve sivrileme: Basılacak 2'li aralık, birden değil, bir önceki perdeyi tekrar ederek basılır.

¹⁵⁰ Koşma ve çabukluk: Türk musikisine göre sekizlik notalarda kullanıldığı için bu lakap verilmiştir.

¹⁵¹ Çiftleme: 2'li aralığı 3'lü aralığa çevirdiği için çiftleme denilmiştir.

¹⁵² Binmesi: Burada binmesi kelimesi atlaması olarak anlaşılmalıdır, çünkü direk 5'li aralık gösterilmiştir.

Sesi Pestleştiren İşaretler Hakkında:

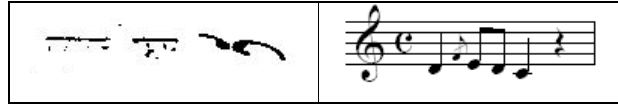
Sesi pestleştiren işaretlerin de kendilerine ait özellikleri vardır ve sesi pestleştiren işaretlerle sesi yükselten işaretlerin karşılıkları şu şekildedir: Apostrofos sayılmayı verir ve oliğon'un karşıtıdır. İki apostrofos ağırlığı verir ve oksiyanın karşılığıdır. Aporroyi gırtlığın ve boğazın hızla yürümesini anlatır ve iki kentimanın karşılığıdır. Kratimoyiporoon oynamayı anlatır ve pelastonun karşılığıdır. Elafron eğer tek başına yazılırsa kesmeyi anlatır ve oksiya ile kentimanın karşılığıdır.

Tablo 3.24. Elafron işaretinin fonksiyonu¹⁵³ – Orijinal eserde sayfa 12.



Apostrofoslu kıvırmayı anlatır ve petastinin karşılığıdır. Bu durumda elafron apostrofoslu olduğu zaman kendi özelliğini kaybeder ve onun yerine yarım zaman değerinde bir apostrofos eklenir.

Tablo 3.25. Apostrofoslu elafron işaretinin fonksiyonu – Orijinal eserde sayfa 12.



Hamili inme ve düşmeyi anlatır ve ipsilinin karşılığıdır: Bu musikinin marifeti yazılan ses işaretleriyle okunur ve öğrenilir.

Sesi Yükselten İşaretlerin Nasıl Dizildikleri:¹⁵⁴

Her dizinin içindeki seslerin tümü birer artma yoluyla bulunur. Herhangi bir nağme bunların içinde olacaktır. Oliğon'un dizmesi şu şekildedir:

Tablo 3.26. Dem işaretinin fonksiyonu – Orijinal eserde sayfa 13.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0	Bir önceki ses işaretin tekrarı

¹⁵³ Elafronun fonksiyonu şöyle açıklanabilir: Melodi do notasındaysa, 2 ses (3'lü aralık) aşağıya keskin bir şekilde düşülür.

¹⁵⁴ Burada sekizinci kısa bölüm başlıyor.

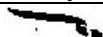
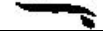
1 sese kadar (2’li aralık):

Tablo 3.27. Sesi yükselten işaretin 1 sese kadar (2’li aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	1	Yukarıya doğru 2’li aralık

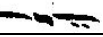
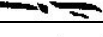
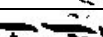
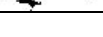
2 sese kadar (3’lü aralıklar):

Tablo 3.28. Sesi yükselten işaretin 2 sese kadar (3’lü aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	2	Yukarıya doğru 3’lü aralık (2+2)
	2	Yukarıya doğru 3’lü aralık (2+2)
	2	Yukarıya doğru 3’lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3’lü aralık

3 sese kadar (4’lü aralıklar):

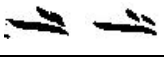
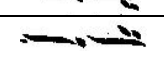
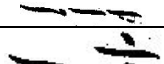
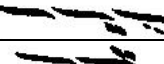
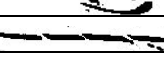
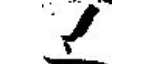
Tablo 3.29. Sesi yükselten işaretin 3 sese kadar (4’lü aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Yukarıya doğru 4’lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4’lü aralık (3+2)
	3	Yukarıya doğru 4’lü aralık (3+2)
	3	Yukarıya doğru 4’lü aralık (2+2+2)
	3	Yukarıya doğru 4’lü aralık (3+2)
	3	Yukarıya doğru 4’lü aralık (2+2+2)
	3	Yukarıya doğru 4’lü aralık (2+3)

4 sese kadar (5’li aralıklar):

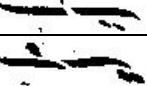
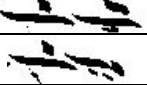
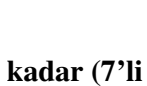
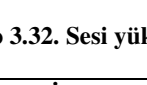
Tablo 3.30. Sesi yükselten işaretin 4 sese kadar (5’li aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	4	Yukarıya doğru 5’li aralık
	4	Yukarıya doğru 5’li aralık (4+1)
	4	Yukarıya doğru 5’li aralık (4+1)
	4	Yukarıya doğru 5’li aralık (3+3)

	4	Yukarıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık

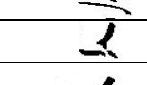
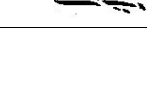
5 sese kadar (6'lı aralıklar):

Tablo 3.31. Sesi yükselten işaretin 5 sese kadar (6'lı aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık (5+2)
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık (5+2)
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık (4+3)

6 sese kadar (7'li aralıklar):

Tablo 3.32. Sesi yükselten işaretin 6 sese kadar (7'li aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 13.

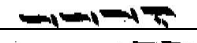
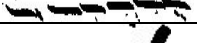
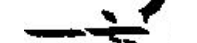
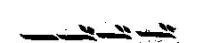
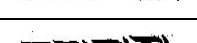
İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık (5+3)

	6	Yukariya doğru 7'li aralık (7+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (7+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (5+3)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (5+3)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (4+4)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (4+3+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (4+3+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (4+2+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (4+2+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (4+2+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (4+3+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (3+2+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (3+5)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (3+2+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (3+2+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (3+3+3)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (3+2+2+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (2+5)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (2+2+2+2+2+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (2+3+3+2)
	6	Yukariya doğru 7'li aralık (2+2+2+2+2+2)

7 sese kadar (8'li aralıklar):

Tablo 3.33. Sesi yükselten işaretin 7 sese kadar (8'li aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 14.

	7	Yukarıya doğru 8'li aralık
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (7+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (7+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (6+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (6+3)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (6+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (6+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (6+3)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (6+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (5+4)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (5+3+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (5+3+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (5+2+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (5+2+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (5+2+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (5+3+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (5+2+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (4+5)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (4+2+2+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (4+2+2+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (4+3+3)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (4+2+2+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (3+5)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (3+2+2+2+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık

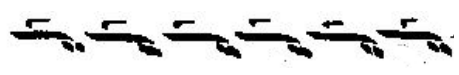
		(3+2+2+2+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (3+3+3+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (3+2+2+2+3)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (2+7)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (2+2+2+2+2+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (2+2+2+2+2+2+2)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (2+3+3+3)
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık (2+2+2+2+2+2+2)

Öğüt:

Bu seslerin dizmesi dizinin on iki sesine kadardır. Sesler yoluyla yukarıya çıkılır ve on iki sese **dört** yol ile varılır.

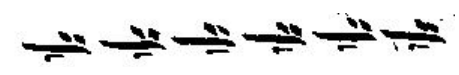
Birinci Yol: Sayarak:

Tablo 3.34. On iki tona birinci yol ile (sayarak) çıkılması – Orijinal eserde sayfa 15.

	
--	---

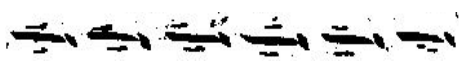
İkinci Yol: Sayılma:

Tablo 3.35. On iki tona ikinci yol ile (sayarak) çıkılması – Orijinal eserde sayfa 15.

	
---	--

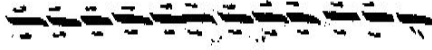
Üçüncü Yol: Çift Ses:

Tablo 3.36. On iki tona üçüncü yol ile (çift perde ile) çıkılması – Orijinal eserde sayfa 16.

	
---	--

Dördüncü Yol: Birer Birer Ağır Sayılma:

Tablo 3.37. On iki tona dördüncü ağır sayılma yolu ile (ağır sayarak) çıkılması – Orijinal eserde sayfa 16.

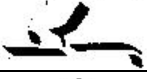
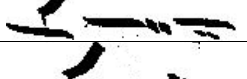
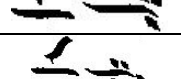
	
---	--

Öğüt:

Dizideki sekiz ses on iki tonun sonuna aşağıdaki gibi yazılır:

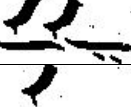
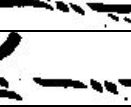
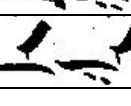
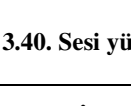
8 sese kadar (9'lu aralıklar):

Tablo 3.38. Sesi yükselten işaretin 8 sese kadar (9'lu aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 16.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık (8+2)
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık (7+3)
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık (7+2+2)
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık (6+2+2+2)
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık (6+3+2)
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık (6+3+2)
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık (5+5)

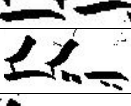
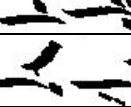
9 sese kadar (10'lu aralıklar):

Tablo 3.39. Sesi yükselten işaretin 9 sese kadar (10'lu aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 16.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık (9+2)
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık (8+3)
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık (8+2+2)
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık (6+2+2+2)
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık (7+3+2)
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık (7+3+2)
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık (6+5)

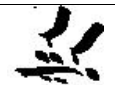
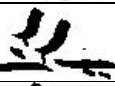
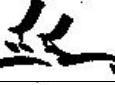
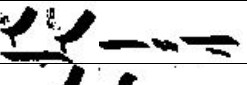
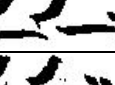
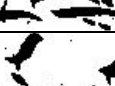
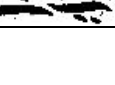
10 sese kadar (11'li aralıklar):

Tablo 3.40. Sesi yükselten işaretin 10 sese kadar (11'li aralık) çıkılması – Orijinal eserde sayfa 16.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık (10+2)
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık (9+3)
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık (9+2+2)
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık (8+2+2+2)
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık (8+3+2)
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık (7+5)
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık (8+3+2)

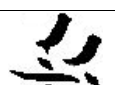
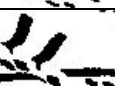
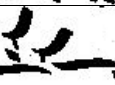
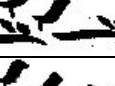
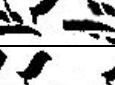
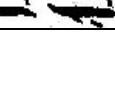
11 sese kadar (12’li aralıklar):

Tablo 3.41. Sesi yükselten işaretin 11 sese kadar (12’li aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 17.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	11	Yukarıya doğru 12’li aralık
	11	Yukarıya doğru 12’li aralık (11+2)
	11	Yukarıya doğru 12’li aralık (10+3)
	11	Yukarıya doğru 12’li aralık (10+2+2)
	11	Yukarıya doğru 12’li aralık (9+2+2+2)
	11	Yukarıya doğru 12’li aralık (9+3+2)
	11	Yukarıya doğru 12’li aralık (9+3+2)
	11	Yukarıya doğru 12’li aralık (8+5)

12 sese kadar (13’lü aralıklar):

Tablo 3.42. Sesi yükselten işaretin 12 sese kadar (13’lü aralık) çıkması – Orijinal eserde sayfa 17.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	12	Yukarıya doğru 13’lü aralık
	12	Yukarıya doğru 13’lü aralık (12+2)
	12	Yukarıya doğru 13’lü aralık (11+3)
	12	Yukarıya doğru 13’lü aralık (11+2+2)
	12	Yukarıya doğru 13’lü aralık (10+2+2+2)
	12	Yukarıya doğru 13’lü aralık (10+3+2)
	12	Yukarıya doğru 13’lü aralık (10+3+2)
	12	Yukarıya doğru 13’lü aralık (9+5)

Aynı şekilde oligonun yerine oksiya dizilirse daha önce dizildiği gibi yazılır. Salt¹⁵⁵ için (iki sestən büyük aralıklar için) ilk sesler aşağıdaki şekilde dizilir:

Tablo 3.43. Oligon işareti yerine oksiya işaretinin 12 sese kadar birleşimi – Orijinal eserde

sayfa 17.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0	Bir önceki sesin tekrarı
	1	Yukarıya doğru 2'li aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık (3+2)
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık (3+2)
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık
	11	Yukarıya doğru 12'li aralık
	12	Yukarıya doğru 13'lü aralık

Kezalik petasti, pelaston ve kufisma aşağıdaki gibi dizilir:

¹⁵⁵ Atlamak anlamında ve 2 sesin (3'lü aralık) 12'ye kadar çıkan ses işaretleriyle aynı şekilde oligonda kullanıldığı gibi kullanılır.

Petasti Ve Birleşimleri:

Tablo 3.44. Sesi yükselten petasti, pelaston ve kufisma işaretlerinin birleşimi – Orijinal eserde sayfa 17-18.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0	Bir önceki sesin tekrarı
	1	Yukarıya doğru 2'li aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık

Pelaston Ve Birleşimleri:

Tablo 3.45. Pelaston işaretinin birleşimi – Orijinal eserde sayfa 17-18.

	0	Bir önceki sesin tekrarı
	1	Yukarıya doğru 2'li aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık

Kufisma Ve Birleşimleri:

Tablo 3.46. Kufisma işaretinin birleşimi – Orijinal eserde sayfa 18.

	0	Bir önceki sesin tekrarı
	1	Yukarıya doğru 2'li aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	2	Yukarıya doğru 3'lü aralık
	3	Yukarıya doğru 4'lü aralık
	4	Yukarıya doğru 5'li aralık
	5	Yukarıya doğru 6'lı aralık
	6	Yukarıya doğru 7'li aralık
	7	Yukarıya doğru 8'li aralık
	8	Yukarıya doğru 9'lu aralık
	9	Yukarıya doğru 10'lu aralık
	10	Yukarıya doğru 11'li aralık

Öğüt:

Oliğon ve oksiya on iki sese kadar, petasti, kufisma ve pelaston on sese kadar dizilebilir. Eskiden beri, petasti, kufisma ve pelastonun on bir veya on iki ses ile dizilmesi hiç bir kitapta bulunmamaktadır: Ne kadar ses yukarı çıkacaksa, hepsi yazılmış olanların içindedir. Aşağıya iniş yolları ise şöyledir:

Sesi Pestleştiren İşaretlerin Nasıl Dizildikleri:¹⁵⁶

Aşağıya inmek için sesi yükselten işaretlerde de adı geçen dizmeler kullanılmaktadır. Sesi pestleştiren işaretlerin birer birer artması ve daha sonra bunların birleşmesi ile aşağıdaki şekil ortaya çıkar:

¹⁵⁶ Burada dokuzuncu kısa bölüm başlıyor.

1 sese kadar (2'li aralık):

Tablo 3.47. İki apostrofolar işaretinin 1 sese kadar (2'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	1	Aşağıya doğru 2'li aralık

2 sese kadar (3'lü aralıklar):

Tablo 3.48. İki apostrofolar işaretinin 2 sese kadar (3'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)

İstisnai 1 ses:

Tablo 3.49. İki apostrofolar işaretinin birleşimi ile 1 sese kadar (2'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	1	Aşağıya doğru 2'li aralık

2 sese kadar (3'lü aralıklar):

Tablo 3.50. Sesi pestleştiren işaretlerin 2 sese kadar (3'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)

3 sese kadar (4'lü aralıklar):

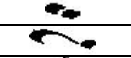
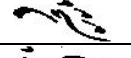
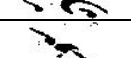
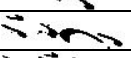
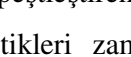
Tablo 3.51. Sesi pestleştiren işaretlerin 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (3+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (3+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (3+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+3)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+3)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)

4 sese kadar (5'li aralıklar):

Tablo 3.52. Sesi pestleştiren işaretlerin 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 19.

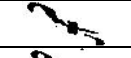
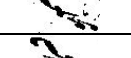
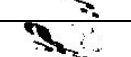
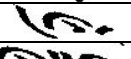
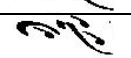
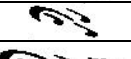
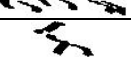
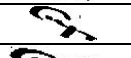
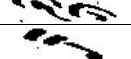
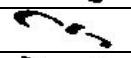
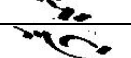
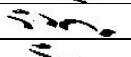
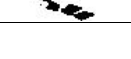
İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık
	4	Aşağıya doğru 2'li aralık
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (4+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (4+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+3+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+3)

	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+4)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)

Sesi peşleştiren işaretler, diğer aynı sınıftan kalite özellikleri taşıyan işaretleriyle birleştikleri zaman onların özelliklerini taşırlar. Bu olay yeni sistem için de geçerlidir.

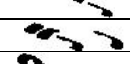
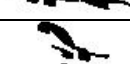
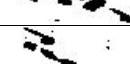
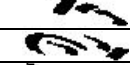
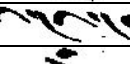
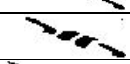
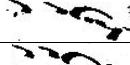
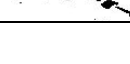
5 sese kadar (6'lı aralıklar):

Tablo 3.53. Sesi peşleştiren işaretlerin 5 sese kadar (6'lı aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 20.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (5+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+5+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+5+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+5+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+3)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+3)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+2+3+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (3+3+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (3+4)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+2+2+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (3+2+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (3+2+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+5)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+3+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+3+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+2+2+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+2+2+2+2)

6 sese kadar (7'li aralıklar) bütün sesi peşleştiren işaretlerin kullanımı ile:

Tablo 3.54. Sesi pestleştiren işaretlerin 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 20.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (6+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+2+2+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+2+2+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (6+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+3)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+3)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (4+3+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (4+2+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+3+2+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (4+2+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+2+2+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+2+2+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (3+2+2+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (3+3+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (3+2+2+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+2+2+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (3+3+3)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+3+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+5+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+2+2+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+2+3+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+2+2+2+2)

7 sese kadar (8’li aralıklar-oktav):

Tablo 3.55. Sesi pestleştiren işaretlerin 7 sese kadar (8’li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 21.

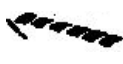
İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	7 ¹⁵⁷	Aşağıya doğru 8’li aralık
	7	Aşağıya doğru 8’li aralık
	7	Aşağıya doğru 8’li aralık
	7	Aşağıya doğru 8’li aralık

Öğüt:

Sesi pestleştiren işaretlerin dizilmesi on iki tona kadar varır ve bu işaretlerle on iki tona kadar dört yol ile aşağıya inilir:

Birinci Yol: Hızlı Yürüme:

Tablo 3.56. Sesi pestleştiren işaretlerin on iki tona birinci yol ile inmesi – Orijinal eserde sayfa 21.

	
	12 ses

İkinci Yol: Sayılma:

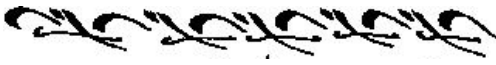
Tablo 3.57. Sesi pestleştiren işaretlerin on iki tona ikinci yol (sayarak) ile inmesi – Orijinal eserde sayfa 21.

	
	12 ses

¹⁵⁷ Orijinal metninde yanlışlıkla 6 sesli aralık yazılmıştır.

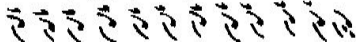
Üçüncü Yol: Çift-Çift (İkişer Ses) İniş:

Tablo 3.58. Sesi pestleştiren işaretlerin on iki tona üçüncü yol (çiftter perde sayarak) ile inmesi – Orijinal eserde sayfa 21.

	
	12 ses

Dördüncü yol: Çakışmalı Apostrofes:

Tablo 3.59. Sesi pestleştiren işaretlerin on iki tona dördüncü yol ile inmesi – Orijinal eserde sayfa 21.

	
	12 ses

Kezalik on iki tona kadar yazılır ve dizideki sekiz ses on iki tona kadar aşağıdaki gibi yazılır:

8 sese kadar (9’lu aralıklar):

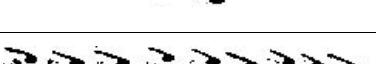
Tablo 3.60. Sesi pestleştiren işaretlerin 8 sese kadar (9’lu aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 22.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	8	Aşağıya doğru 9’lu aralık
	8	Aşağıya doğru 9’lu aralık
	8	Aşağıya doğru 9’lu aralık
	8	Aşağıya doğru 9’lu aralık
	8	Aşağıya doğru 9’lu aralık
	8	Aşağıya doğru 9’lu aralık (2+2+2+2+2+2+2+2)

9 sese kadar (10'lu aralıklar):

Tablo 3.61. Sesi pestleştiren işaretlerin 9 sese kadar (10'lu aralık) inmesi – Orijinal eserde

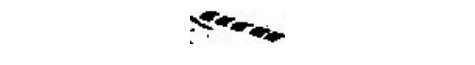
sayfa 22.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	9	Aşağıya doğru 10'lu aralık
	9	Aşağıya doğru 10'lu aralık
	9	Aşağıya doğru 10'lu aralık
	9	Aşağıya doğru 10'lu aralık
	9	Aşağıya doğru 10'lu aralık (2+2+2+2+2+2+2+2+2)
	9	Aşağıya doğru 10'lu aralık (2+2+2+2+2+2+2+2+2)

10 sese kadar (11'li aralıklar):

Tablo 3.62. Sesi pestleştiren işaretlerin 10 sese kadar (11'li aralık) inmesi – Orijinal eserde

sayfa 22.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	10	Aşağıya doğru 11'li aralık
	10	Aşağıya doğru 11'li aralık
	10	Aşağıya doğru 11'li aralık
	10	Aşağıya doğru 11'li aralık (2+2+2+2+2+2+2+2+2)
	10	Aşağıya doğru 11'li aralık (2+2+2+2+2+2+2+2+2)

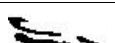
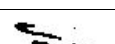
Aşağıya inilmek istendiğinde yukarıda bahsedilen sesi pestleştiren işaretlerle inilir.

Sesi Yükselten Tenleriyle Sesi Pestleştiren İşaretler:

Aşağıya inildikten sonra, sesi yükselten işaretlerin tenlerine rastlanırsa; tenler aşağıdaki gibi dizilir. Apostrofos ile aşağıya doğru bir ses inilir:

0 - 1 sese kadar:

Tablo 3.63. Sesi pestleştiren işaretlerin dem ile 1 sese kadar (2'li aralık) birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 22.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0,-1	Bir önceki sesi tekrarlayıp, aşağıya doğru 2'li aralık
	0,-1	Bir önceki sesi tekrarlayıp, aşağıya doğru 2'li aralık
	0,-1	Bir önceki sesi tekrarlayıp, aşağıya doğru 2'li aralık
	0,-1	Bir önceki sesi tekrarlayıp, aşağıya doğru 2'li aralık
	0,-1	Bir önceki sesi tekrarlayıp, aşağıya doğru 2'li aralık

0 - 2 sese kadar:

Tablo 3.64. Sesi pestleştiren işaretlerin 2 sese kadar (3'lü aralık) birbirlerine birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 22.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	-2	Aşağıya doğru 3lü aralık (2+2)
	-2	Aşağıya doğru 3lü aralık (2+2)
	-2	Aşağıya doğru 3lü aralık (2+2)
	-2	Aşağıya doğru 3lü aralık (2+2)
	-2	Aşağıya doğru 3lü aralık (2+2)

0 - 3 sese kadar:

Tablo 3.65. Sesi pestleştiren işaretlerin 3 sese kadar (4'lü aralık) birbirlerine birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 22.

	-3	Aşağıya doğru 4lü aralık (3+2)
	-3	Aşağıya doğru 4lü aralık

		(3+2)
	-3	Aşağıya doğru 4lü aralık (3+2)
	-3	Aşağıya doğru 4lü aralık (3+2)
	-3	Aşağıya doğru 4lü aralık (3+2)

0 - 4 sese kadar:

Tablo 3.66. Sesi pestleştiren işaretlerin 4 sese kadar (5'li aralık) birbirlerine birleşimleri –
Orijinal eserde sayfa 23.

	-4	Aşağıya doğru 5li aralık (4+2)
	-4	Aşağıya doğru 5li aralık (4+2)
	-4	Aşağıya doğru 5li aralık (4+2)
	-4	Aşağıya doğru 5li aralık (4+2)
	-4	Aşağıya doğru 5li aralık (4+2)

0 - 5 sese kadar:

Tablo 3.67. Sesi pestleştiren işaretlerin 5 sese kadar (6'lı aralık) birbirlerine birleşimleri –
Orijinal eserde sayfa 23.

	-5	Aşağıya doğru 6lı aralık (5+2)
	-5	Aşağıya doğru 6lı aralık (5+2)
	-5	Aşağıya doğru 6lı aralık (5+2)
	-5	Aşağıya doğru 6lı aralık (5+2)
	-5	Aşağıya doğru 6lı aralık (5+2)

0 - 6 sese kadar:

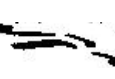
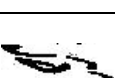
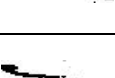
Tablo 3.68. Sesi pestleştiren işaretlerin 6 sese kadar (7'li aralık) birbirlerine birleşimleri –
Orijinal eserde sayfa 23.

	-6	Aşağıya doğru 7li aralık (6+2)
	-6	Aşağıya doğru 7li aralık (6+2)

	-6	Aşağıya doğru 7li aralık (6+2)
	-6	Aşağıya doğru 7li aralık (6+2)
	-6	Aşağıya doğru 7li aralık (6+2)

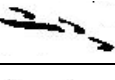
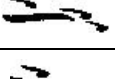
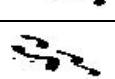
İki apostrofos (iki ses, tek-tek) ile:

Tablo 3.69. İki apostrofos işaretinin dem işareti ile 2 sese kadar (3'lü aralık) birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)

3 ses (tek tek):

Tablo 3.70. İki apostrofos işaretinin 3 sese kadar (4'lü aralık) birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MÜZİĞİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)

4 ses (tek tek):

Tablo 3.71. İki apostrofos işaretinin 4 sese kadar (5'li aralık tek-tek) birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)

5 ses:

Tablo 3.72. İki apostrofos işaretinin 5 sese kadar (6'lı aralık) birleşimleri –Orijinal eserde sayfa 23.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (4+2+2)

6 ses (tek tek):

Tablo 3.73. İki apostrofos işaretinin 6 sese kadar (7'li aralık) birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 23.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)

Üç Apostrofos ile¹⁵⁸ veya Birleşmiş İki Apostrofos ile:

Tablo 3.74. Üç apostrofos işaretinin (iki ve tek apostrofos) birleşimlerinin 2 sese kadar (3'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

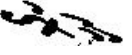
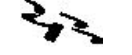
İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)

3 ses (tek tek):

Tablo 3.75. Üç apostrofos işaretinin (iki ve tek apostrofos) birleşimlerinin 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

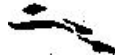
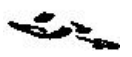
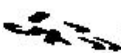
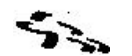
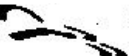
İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)

¹⁵⁸ Bir önceki kısımdaki iki apostrofos yazarın gözünden kaçmış olmalıdır ve görüldüğü gibi bu kısımda üç apostrofoslu olacaktır. Diğer taraftan tek rakamlı birleşim sayılarak iki apostrofos (birleşim olarak) doğru olarak kabul edilebilir.

	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)

4 ses (tek tek):

Tablo 3.76. Üç apostrofos işaretinin (iki ve tek apostrofos) birleşimlerinin 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)

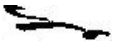
6 ses (tek tek):

Tablo 3.77. Üç apostrofos işaretinin (iki ve tek apostrofos) birleşimlerinin 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)

Aporroyi ile (0-2 ses):

Tablo 3.78. Dem ile aporroyi işaretin 2 sese kadar (3'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)

Aporroyi ile (-3 ses):

Tablo 3.79. Apostrofos ile aporroyi işaretinin 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık

		(2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'li aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'li aralık (2+2+2)

Aporroyi ile (-4 ses):

Tablo 3.80. Aporroyi işaretinin 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)

Aporroyi ile (-6 ses):

Tablo 3.81. Aporroyi işaretinin 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)

Kratimoyiporoon ile (0-2 ses):

Tablo 3.82. Kratimoyiporoon işaretinin 2 sese kadar (3'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2) ¹⁵⁹
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)

Kratimoyiporoon ile (-3 ses):

Tablo 3.83. Kratimoyiporoon işaretinin 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)

Kratimoyiporoon ile (-4 ses):

Tablo 3.84. Kratimoyiporoon işaretinin 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)

Kratimoyiporoon ile (-6 ses):

Tablo 3.85. Kratimoyiporoon işaretinin 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (4+2+2)

Kratimoyiporoon ile (-7 ses):

Tablo 3.86. Kratimoyiporoon işaretinin 7 sese kadar (8'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	7	Aşağıya doğru 8'li aralık (4+2+2+2)

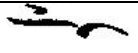
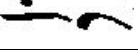
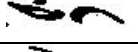
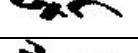
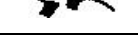
Kratimoyiporoon sadece belirtilen işaretlerin altına koyulabilir.

¹⁵⁹ Konstas yanlışlıkla sadece iki ses yukarıya doğru çıkışını göstermiştir. Ancak kratimoyiporoonun üstünde dem olduğu için ilk önce dem, ondan sonra kratimoyiporoon okunacaktır.

Elafon İşaretinin Tenlerden Sonra Nasıl Dizildiği:

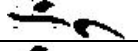
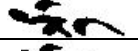
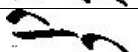
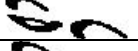
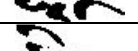
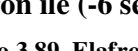
Elafon ile (-3 ses):

Tablo 3.87. Elafon işaretinin birleşimleriyle 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+3)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+3)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+3)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+3)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+3)

Elafon ile (-4 ses):

Tablo 3.88. Elafon işaretinin birleşimleriyle 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+3)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+3)

Elafon ile (-6 ses):

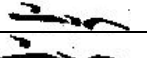
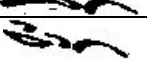
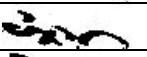
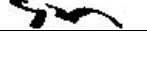
Tablo 3.89. Elafon işaretinin birleşimleriyle 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 24.

	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+3) ¹⁶⁰
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+3)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+3)

¹⁶⁰ Konstas yine yanlışlıkla bu tablodaki son 3 birleşimleri (4 ses-5'li aralıklı) göstermektedir. Bunun yerine 6 sesli (7'li aralıklar) olacaktır.

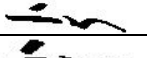
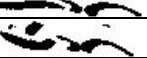
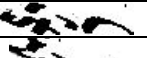
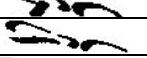
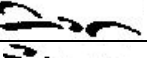
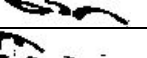
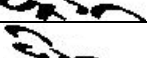
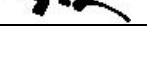
Apostrofoslulafron ile (-3 ses):

Tablo 3.90. Apostrofoslulafron işaretinin birleşimleriyle 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi –
Orijinal eserde sayfa 24.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)

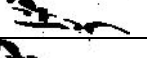
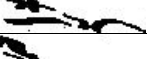
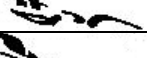
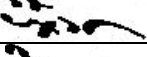
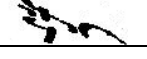
Apostrofoslulafron iporroyi ile (-4 ses):

Tablo 3.91. Apostrofoslulafron işaretinin birleşimleriyle 4 sese kadar (5'li aralık) inmesi –
Orijinal eserde sayfa 25.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (3+2+2)

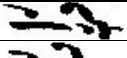
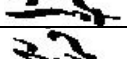
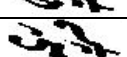
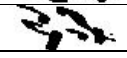
Apostrofoslulafron hamili ile (-6 ses):

Tablo 3.92. Apostrofoslulafron işaretinin birleşimleriyle 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi –
Orijinal eserde sayfa 25.

	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (5+2+2)

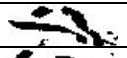
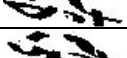
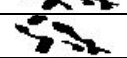
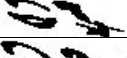
Hamili ile nasıl dizilir (-5 ses):

Tablo 3.93. Hamili işaretinin 5 sese kadar (6'lı aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+5)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+5)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+5)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+5)
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık (2+5)

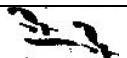
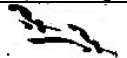
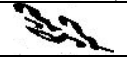
İporroyi hamili ile nasıl dizilir (-6 ses):¹⁶¹

Tablo 3.94. İporroyinin hamili işaretinin birleşimiyle 6 sese kadar (7'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+5)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+5)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+5)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+5)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (2+2+5)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (3+5)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (3+5)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (3+5)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (3+5)
	6	Aşağıya doğru 7'li aralık (3+5)

Hamili hamili ile nasıl dizilir (-8 ses):

Tablo 3.95. İki hamili işaretinin 8 sese kadar (9'lu aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	8	Aşağıya doğru 9'lu aralık (5+5)
	8	Aşağıya doğru 9'lu aralık (5+5)
	8	Aşağıya doğru 9'lu aralık (5+5)

Demden Sonra Nasıl İnildiği:

Demden sonra inmek gerekiyorsa, hem demden, hem tenlerden sonra aşağıdaki gibi inilebilir:

¹⁶¹ Konstas aporroyi işareti için iporroyi ismini de kullanmıştır.

Dem – 1 ses:

Tablo 3.96. Apostrofos işaretlerinin dem işareti ile birleşerek 1 sese kadar (2'li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0,-1	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 2'li aralık
	0,-1	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 2'li aralık

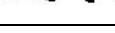
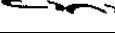
Dem – 2 ses:

Tablo 3.97. Dem işaretinin birleşimiyle 2 sese kadar (3'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	0,-2	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)

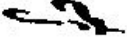
Dem – 3 ses:

Tablo 3.98. Sesi pestleştiren işaretlerinin dem işareti ile birleşerek 3 sese kadar (4'lü aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.

	0,-3	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 4'lü aralık
	0,-3	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 4'lü aralık (3+2)
	0,-3	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	0,-3	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	0,-3	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	0,-3	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	0,-3	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)

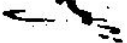
Dem – 4 ses:

Tablo 3.99. Sesi pestleştiren işaretlerinin dem işareti ile birleşerek 4 sese kadar (5’li aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 25.

	0,-4	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 5’li aralık
	0,-4	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 5’li aralık
	0,-4	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 5’li aralık

Dem – 5 ses:

Tablo 3.100. Sesi pestleştiren işaretlerin dem işaretiyle birleşerek 5 sese kadar (6’lı aralık) inmesi – Orijinal eserde sayfa 26.

	0,-5	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 6’lı aralık
	0,-5	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 6’lı aralık
	0,-5	Bir önceki sesin tekrarı ve aşağıya doğru 6’lı aralık

Öğüt :

Aşağıdaki sesi yükselten ten işaretleriyle işitilen her nota yazılabilir.

Tablo 3.101. Sesi yükselten ten işaretlerinin belirgin işaretleri

  
oligon oksiya petasti

Kalan iki ten kufisma ve pelaston ile ( ) (bunlardan fazla ses cehri lazım değilse) işittiğimiz, sadece diğer üç işaretin hükmüyle yazılabilir.

Öğüt:

Sesi yükselten işaretler tenlerin sırasıyla şöyle yazılabilir:

Tablo 3.102. Oligon, oksiya, kentimalar, kentimalar ve ipsili işaretlerinin belirgin işaretleri

Sesi pestleştiren işaretler adı geçen işaretlerin üzerine koyulur. Apostrofusun üzerine ise aşağıdaki işaretler eklenir.

Tablo 3.103. Sesi pestleştiren işaretlerinin apostrofos işaretiyle birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 26.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık

Bunlar apostrofosta da olduğu gibi iki apostrofusun birleşimi üzerine koyulur:

Tablo 3.104. Sesi pestleştiren işaretlerin iki apostrofos işaretiyle birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 26.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	2	Aşağıya doğru 3'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık
	5	Aşağıya doğru 6'lı aralık

Bu işaretler aporroyinin üzerine koyulur:

Tablo 3.105. Aporroyi işareti ile apostrofos işaretinin birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 27.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Aşağıya doğru 4'lü aralık (2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5'li aralık (2+2+2+2)

Sesi Pestleştiren İşaretlerin Birleşmesi:

Kratimoyiporoon iki apostrofostan oluşur. İki apostrofos durduğu için (bir zaman değeri eklenir) kratimoyiporoonun üzerine iki apostrofos yazılamaz. Diğer işaretler onun üzerinde ve altına yazılabilir:

Tablo 3.106. Kratimoyiporoon işaretiyle sesi pestleştiren işaretlerin birleşmesi – Orijinal eserde sayfa 27.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	3	Aşağıya doğru 4’lü aralık (2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5’li aralık (2+2+2+2)
	4	Aşağıya doğru 5’li aralık (3+2+2)
	5	Aşağıya doğru 6’lı aralık (4+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7’li aralık (5+2+2)
	6	Aşağıya doğru 7’li aralık (5+2+2)
	7	Aşağıya doğru 8’li aralık (5+2+2+2)

Hamilinin üzerine elafyon işareti aşağıdaki gibi koyulur:

Tablo 3.107. Hamili ve elafyon işaretinin birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 27.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	6	Aşağıya doğru 7’li aralık
	7	Aşağıya doğru 8’li aralık

Hamilinin üzerine hamili işareti aşağıdaki gibi koyulur:

Tablo 3.108. Hamili ve hamilinin birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 27.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	8	Aşağıya doğru 9’lu aralık
	8	Aşağıya doğru 9’lu aralık
	9	Aşağıya doğru 10’lu aralık
	12	Aşağıya doğru 13’lü aralık
	12	Aşağıya doğru 13’lü aralık

Sesi Yükselten, Sesi Pestleştiren İşaretlerin Nasıl Dizildikleri:¹⁶²

Dizideki ses işaretlerinin dizilmesinde sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretler ile oluşan yola dördüncü dizme yolu denir (inip çıkma yolu) ve aşağıdaki gibi gösterilir:



Şekil 3.6 Sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretlerin birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 28.

Bu yola herhangi bir dizinin işareti yazılırsa¹⁶³, kurallara göre sıralanır ve işaretler öğrenildikten sonra diziler daha kolay anlaşılabilir. Aşağıda ses işaretinin yolu ve anlamı gösterilecektir.

İki Kentima Hakkında:

İki kentimanın bir dizilme yolu daha vardır. Daha önce de belirtildiği gibi kentima, ses kuvvetinden başka, iki kentimanın koşması ve çabukluk özelliği taşır ve yukarıya doğru gider. Bu olaya **teslim** denir. Teslim ilk bölümcükte yazıldığı gibi, sesi yükselten ve sesi pestleştiren ne kadar işaret varsa, bunlar okunduktan sonra iki kentima da okunur. Bu işaretlerin inip çıkma yolu aşağıdaki gibidir:

¹⁶² Burada onuncu kısa bölüm başlar ve bu ufak sayfalandırma bitmiş olur.

¹⁶³ Her makamın dizisi için geçerlidir.

Tablo 3.109. Dört sese kadar sesi pestleştiren ve sesi yükselten işaretlerin birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 30.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0,1,-1	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	0,1,-1	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	0,1,-1	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	1,1,-1	Bir ses aşağıya doğru, bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	1,1,-1	Bir ses aşağıya doğru, bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	1,1,-1	Bir ses aşağıya doğru, bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	2,1,-1	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	2,1,-1	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	2,1,-1	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	2,1,-1	İki ses aşağıya doğru (3lü aralık), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	2,1,-1	İki ses aşağıya doğru (3lü aralık), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	2,1,-1	İki ses aşağıya doğru (3lü aralık), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	3,1,-1	Üç ses aşağıya doğru (4lü aralık), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	3,1,-1	Üç ses aşağıya doğru (4lü aralık), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	3,1,-1	Üç ses aşağıya doğru (4lü aralık), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	4,1,-1	Dört ses aşağıya doğru (5li aralık), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	4,1,-1	Dört ses aşağıya doğru (5li aralık), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	4,1,-1	Dört ses aşağıya doğru (5li aralık), bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru

Kentimalar işareti dem işareti ile birleştiğinde dem işaretinin taşıdığı kalite özelliklerini de sahip duruma gelmektedir. Bu olay özellikler kelimelerdeki vurgulanan hecelerinde kullanılmıştır.

İki kentima, sesi peşleştiren bütün işaretlerin kullanımı ile:

Tablo 3.110. Sesi pestleştiren (aporroyi, elafyon) ve sesi yükselten işaretlerin birleşimleri –
Orijinal eserde sayfa 29.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0,1,-2	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	0,1,-2	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	0,1,-2	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-1,1,-2	Bir ses aşağıya doğru, bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-1,1,-2	Bir ses aşağıya doğru, bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-1,1,-2	Bir ses aşağıya doğru, bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-2,1,-2	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-2,1,-2	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-2,1,-2	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-2,1,-2	İki ses aşağıya doğru (3lü aralık), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-2,1,-2	İki ses aşağıya doğru (3lü aralık), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-2,1,-2	İki ses aşağıya doğru (3lü aralık), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-3,1,-2	Üç ses aşağıya doğru (4lü aralık), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-3,1,-2	Üç ses aşağıya doğru (4lü aralık), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-3,1,-2	Üç ses aşağıya doğru (4lü aralık), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-4,1,-2	Dört ses aşağıya doğru (5li aralık), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-4,1,-2	Dört ses aşağıya doğru (5li aralık), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	-4,1,-2	Dört ses aşağıya doğru (5li aralık), bir ses yukarı ve iki ses aşağıya doğru (2+2)

Kentimalar işaretinin en önemli özelliği, bir önceki hecenin devamını sürdürmektir. Zira, aşağıdaki birleşmelerde bir önceki heceden farklı bir hece gelmesi yasaktır. Bu kanun bugünkü sistem için de geçerlidir.

İki kentima, dem ve sesi peşleştiren bütün işaretlerin kullanımı ile:

Tablo 3.111. Beş sese kadar sesi pestleştiren ve sesi yükselten işaretlerin birleşimleri – Orijinal eserde sayfa 30.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0, 1,-2,-1 veya 0,1,-3	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	0, 1,-2,-1 veya 0,1,-3	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	0, 1,-2,-1 veya 0,1,-3	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	0, 1,-2,-1 veya 0,1,-3	Bir ses aşağıya, bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	0, 1,-2,-1 veya 0,1,-3	Bir ses aşağıya, bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	0, 1,-2,-1 veya 0,1,-3	Bir ses aşağıya, bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-2, 1,-2,-1 veya -2,1,-3	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-2, 1,-2,-1 veya -2,1,-3	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-2, 1,-2,-1 veya -2,1,-3	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-2, 1,-2,-1 veya -2,1,-3	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-2, 1,-2,-1 veya -2,1,-3	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-2, 1,-2,-1 veya -2,1,-3	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-2, 1,-2,-1 veya -2,1,-3	İki ses aşağıya doğru (2+2), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-4, 1,-2,-1 veya -4,1,-3	Dört ses aşağıya doğru (5li aralık), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-4, 1,-2,-1 veya -4,1,-3	Dört ses aşağıya doğru (5li aralık), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-4, 1,-2,-1 veya -4,1,-3	Dört ses aşağıya doğru (5li aralık), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-5, 1,-2,-1 veya -5,1,-3	Beş ses aşağıya doğru (6lı aralık), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-5, 1,-2,-1 veya -5,1,-3	Beş ses aşağıya doğru (6lı aralık), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)
	-5, 1,-2,-1 veya -5,1,-3	Beş ses aşağıya doğru (6lı aralık), bir ses yukarı ve üç ses aşağıya doğru (2+2+2)

Kentimalar işareti metindeki bir önceki hecenin devamı olduğu için sonraki gelen aporroyi işaretinin fonksiyonunu kolaylaştırır. Zira, aporroyi işareti ezgideki hızı

artırmaya kullanıldığı için (sekizlik veya onaltılık notalar için) hecenin değişmemesi hızlandırma olayını kolaylaştırır.

İki kentimalar, aporroyi işaretin kullanımı ile:

Tablo 3.112. Kentimalar işaretinin aporroyi işaretin birbirlerine birleşmeleri ile inip çıkma yolu
– Orijinal eserde sayfa 29.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	-1,1,-2,-2 veya -1,1,-4	Bir ses aşağıya, bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-1,1,-2,-2 veya -1,1,-4	Bir ses aşağıya, bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-1,1,-2,-2 veya -1,1,-4	Bir ses aşağıya, bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-2,1,-2,-2 veya -2,1,-4	İki ses aşağıya, bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-2,1,-2,-2 veya -2,1,-4	İki ses aşağıya, bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-2,1,-2,-2 veya -2,1,-4	İki ses aşağıya, bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-2,1,-2,-2 veya -2,1,-4	İki ses aşağıya (3lü aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-2,1,-2,-2 veya -2,1,-4	İki ses aşağıya (3lü aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-2,1,-2,-2 veya -2,1,-4	İki ses aşağıya (3lü aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-3,1,-2,-2 veya -3,1,-4	Üç ses aşağıya (4lü aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-3,1,-2,-2 veya -3,1,-4	Üç ses aşağıya (4lü aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-3,1,-2,-2 veya -3,1,-4	Üç ses aşağıya (4lü aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-4,1,-2,-2 veya -4,1,-4	Dört ses aşağıya (5li aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-4,1,-2,-2 veya -4,1,-4	Dört ses aşağıya (5li aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-4,1,-2,-2 veya -4,1,-4	Dört ses aşağıya (5li aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-5,-2,-2 veya -5,1,-4	Beş ses aşağıya (6lı aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-5,-2,-2 veya -5,1,-4	Beş ses aşağıya (6lı aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)
	-5,-2,-2 veya -5,1,-4	Beş ses aşağıya (6lı aralık), bir ses yukarı ve dört ses aşağıya doğru (2+2+2+2)

Yine iki kentima işareti sesi yükselten işaretleriyle birleştğinde bu işaretlerinin de kalite özelliklerini de alır (örneğin oksiya veya petasti de olduğu gibi).

Kentimalar sesi yükselten işaretler ile karıştırılırsa dizmesi aşağıdaki gibi olur:

6 sese kadar:

Tablo 3.113. Kentimalar işaretinin diğer işaretlerin birbirlerine birleşmeleri ile 5 sese kadar inip çıkma yolu – Orijinal eserde sayfa 30.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0,1,-1	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	0,1,-1	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	0,1,-1	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses yukarı ve bir ses aşağıya doğru
	1,1,-1 veya 2,-1	İki ses (2+2) yukarıya doğru, ve bir ses aşağıya doğru
	1,1,-1 veya 2,-1	İki ses (2+2) yukarıya doğru, ve bir ses aşağıya doğru
	1,1,-1 veya 2,-1	İki ses (2+2) yukarıya doğru, ve bir ses aşağıya doğru
	2,1,-1 veya 3,-1	Üç ses yukarıya doğru (3+2) ve bir ses aşağıya doğru
	2,1,-1 veya 3,-1	Üç ses yukarıya doğru (3+2) ve bir ses aşağıya doğru
	2,1,-1 veya 3,-1	Üç ses yukarıya doğru (3+2) ve bir ses aşağıya doğru
	3,1,-1 veya 4,-1	Dört ses yukarıya doğru (4+2) ve bir ses aşağıya doğru
	3,1,-1 veya 4,-1	Dört ses yukarıya doğru (4+2) ve bir ses aşağıya doğru
	3,1,-1 veya 4,-1	Dört ses yukarıya doğru (4+2) ve bir ses aşağıya doğru
	4,1,-1 veya 5,-1	Beş ses yukarıya doğru (5+2), ve bir ses aşağıya doğru
	4,1,-1 veya 5,-1	Beş ses yukarıya doğru (5+2), ve bir ses aşağıya doğru
	4,1,-1 veya 5,-1	Beş ses yukarıya doğru (5+2), ve bir ses aşağıya doğru
	5,1,-1 veya 6,-1	Altı ses yukarıya doğru (6+2), ve bir ses aşağıya doğru
	5,1,-1 veya 6,-1	Altı ses yukarıya doğru (6+2), ve bir ses aşağıya doğru
	5,1,-1 veya 6,-1	Altı ses yukarıya doğru (6+2), ve bir ses aşağıya doğru

İki apostrofos ile 6 sese kadar:

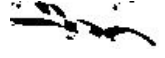
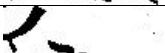
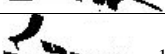
Tablo 3.114. Kentimalar işaretinin diğer işaretlerin birbirlerine birleşmeleri ile 5 sese kadar inip çıkma yolu – Orijinal eserde sayfa 30.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	1,1,-1,-1 veya 2,-2	İki ses yukarıya doğru (2+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	1,1,-1,-1 veya 2,-2	İki ses yukarıya doğru (2+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	1,1,-1,-1 veya 2,-2	İki ses yukarıya doğru (2+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	2,1,-1,-1 veya 3,-2	Üç ses yukarıya doğru (3+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	2,1,-1,-1 veya 3,-2	Üç ses yukarıya doğru (3+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	2,1,-1,-1 veya 3,-2	Üç ses yukarıya doğru (3+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	3,1,-1,-1 veya 4,-2	Dört ses yukarıya doğru (4+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	3,1,-1,-1 veya 4,-2	Dört ses yukarıya doğru (4+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	3,1,-1,-1 veya 4,-2	Dört ses yukarıya doğru (4+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	3,1,-1,-1 veya 4,-2	Dört ses yukarıya doğru (4+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	4,1,-1,-1 veya 5,-2	Beş ses yukarıya doğru (5+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	4,1,-1,-1 veya 5,-2	Beş ses yukarıya doğru (5+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	4,1,-1,-1 veya 5,-2	Beş ses yukarıya doğru (5+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	5,1,-1,-1 veya 6,-2	Altı ses yukarıya doğru (6+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	5,1,-1,-1 veya 6,-2	Altı ses yukarıya doğru (6+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	5,1,-1,-1 veya 6,-2	Altı ses yukarıya doğru (6+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)

Elafron işareti ile 6 sese kadar:

Tablo 3.115. Sesi yükselten işaretlerin kentimalar elafron işaretiyle birleşerek inmesi – Orijinal eserde sayfa 30-31.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	1,1,-1,-1 veya 2,-2	İki ses yukarıya doğru (2+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	1,1,-1,-1 veya 2,-2	İki ses yukarıya doğru (2+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	1,1,-1,-1 veya 2,-2	İki ses yukarıya doğru (2+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)

	2,1,-1,-1 veya 3,-2	Üç ses yukarıya doğru (3+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	2,1,-1,-1 veya 3,-2	Üç ses yukarıya doğru (3+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	2,1,-1,-1 veya 3,-2	Üç ses yukarıya doğru (3+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	4,1,-1,-1 veya 5,-2	Beş ses yukarıya doğru (5+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	4,1,-1,-1 veya 5,-2	Beş ses yukarıya doğru (5+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	4,1,-1,-1 veya 5,-2	Beş ses yukarıya doğru (5+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	5,1,-1,-1 veya 6,-2	Yedi ses yukarıya doğru (7+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
	5,1,-1,-1 veya 6,-2	Yedi ses yukarıya doğru (7+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)
 .164	5,1,-1,-1 veya 6,-2	Yedi ses yukarıya doğru (7+2), ve iki ses aşağıya doğru (2+2)

Sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretlerin dizilmesinden başka bir dizilme şekli yoktur. Allah'ın verdiği kuvvetle bunları anladıktan sonra bu dört kural ile hemen okumaya başlanabilir ve kurallar anlaşılabilir. Bu kurallar aynı zamanda demi göstermek, sesleri anlayabilmek ve perdelerin ismini öğrenmek içindir. Aynı zamanda her biri musiki havasının (makamların) yolunu gösterir. Bu işaretlerle havaları okuduktan sonra tekmili bir öğrenme gerçekleşmiş olur. Sesleri okunduktan sonra havaların nazariyatı, işaretlerin nazariyatı¹⁶⁵ ve son olarak ftoraların (arıza işaretlerin) nazariyatı gelir:

Birinci(ler) Makam(lar):

Tablo 3.116. Birinci perde ve makam ailesinin perdelerinin şeması – Orijinal eserde sayfa 32.

	hüseyini							hüseyini									
	neva				neva		neva		neva	rast	neva						
	çargah				çargah		çargah	ırak	çargah	ırak	çargah	ırak	çargah				
	segah		segah		segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz	segah		
dem	hüseyini	hüseyini	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini
	neva	rast	neva	rast	neva	rast	neva	rast		rast	neva	rast	neva	rast	neva	rast	neva
	çargah	ırak	çargah	ırak	çargah	ırak					çargah	ırak		ırak	çargah	ırak	çargah
	segah	hicaz	segah	hicaz							segah			hicaz		hicaz	segah
	uşşak	uşşak														uşşak	

¹⁶⁴ Bu birleşmede Konstaş'ın dikkatinden iki kentimanın yerine ipsili olacak şekilde kaçmış olmalıdır.

¹⁶⁵ Bu noktada işaretleri kast ederken, sessiz (kaliteyi gösteren işaretleri) ve arıza işaretlerinden bahsetmektedir.

İkinci(ler) Makam(lar):

Tablo 3.117. İkinci perde ve makam ailesinin perdelerinin şeması – Orijinal eserde sayfa 33.

	segah								segah									
	hicaz								hicaz	hicaz	hicaz							
	segah				segah		segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz	segah					
	hicaz		hicaz		hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz			
dem	segah	segah	segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz	segah	segah
	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz		hicaz		hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz	
	hicaz	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz						hicaz		hicaz	segah	hicaz	segah	
	hicaz	hicaz	hicaz	hicaz										hicaz		hicaz	hicaz	
	hicaz	hicaz														hicaz		

Üçüncü(ler) Makam(lar):

Tablo 3.118. Üçüncü perde ve makam ailesinin perdelerinin şeması – Orijinal eserde sayfa 34.

	çargah								çargah									
	segah						segah		segah	hicaz	segah							
	hüseyini				hüseyini		hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini					
	neva		neva		neva	rast	neva	rast	neva	rast	neva	rast	neva	rast	neva			
dem	çargah	çargah	çargah	ırak	çargah	ırak	çargah	ırak	çargah	ırak	çargah	ırak	çargah	ırak	çargah	ırak	çargah	çargah
	hicaz	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz		hicaz		uşşak	segah	uşşak	segah	uşşak	segah	
	uşşak	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak						uşşak		uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	
	rast	rast	neva	rast										rast		rast	hüseyini	
	ırak	ırak														ırak		

Dördüncü(ler) Makam(lar):

Tablo 3.119. Dördüncü perde ve makam ailesinin perdelerinin şeması – Orijinal eserde sayfa 35.

	neva								neva									
	çargah						çargah		çargah	ırak	çargah							
	segah						segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz	segah					
	hüseyini		hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini	uşşak	hüseyini			
dem	neva	neva	neva	rast	neva	rast	neva	rast	neva	rast	neva	rast	neva	rast	neva	rast	neva	neva
	çargah	ırak	çargah	ırak	çargah	ırak	çargah	ırak		ırak		ırak	çargah	ırak	çargah	ırak	çargah	
	hüzzamlı segah	hicaz	segah	hicaz	segah	hicaz						hicaz		hicaz	segah	hicaz	segah	
	uşşak	uşşak	hüseyini	uşşak									uşşak		uşşak	hüseyini		
	rast	rast														rast		

Öğüt:

Bilinmelidir ki sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretler bağlanacaksa beş edaya kadar (beş sese, beşsedaya) dizilir ve buna dizme denir. Nasıl ki ses işaretleri de beş

sedada¹⁶⁶ top şeklini alırlarsa; sesi yükselten, sesi pestleştiren işaretler de bu şekilde meydana gelirler:

Tablo 3.120. Sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretlerin 5 sese kadar çıkma ve inmesinde belirgin işaretler – Orijinal eserde sayfa 36.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	1	Bir ses yukarı (2'li aralık)
	2	İki ses yukarı (3'lü aralık)
	3	Üç ses yukarı (4'lü aralık)
	4	Dört ses yukarı (5'li aralık)
	5	Beş ses yukarı (6'lı aralık)
	-1	Bir ses aşağıya (2'li aralık)
	-2	İki ses aşağıya (3'lü aralık)
	-3	Üç ses aşağıya (4'lü aralık)
	-4	Dört ses aşağıya (5'li aralık)
	-5	Beş ses aşağıya (6'lı aralık)

Bundan başka dizme yapmak gerekirse, başka işaretler ile birleşilmeli, ses yolu ile paylaşılmalıdır, fakat böyle dizme gerçekleşmez.

Seslerin İlki Hakkında Öğüt:

Bazı ses işaretlerinin ilki (başı) varken, bazılarının yoktur. Birincinin ilki demdir. Demden sonra yukarı doğru çıkılacaksa aşağıdaki üç ses işaretleriyle çıkılır:

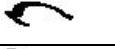
Tablo 3.121. Sesi yükselten işaretlerin ilk işaretleri – Orijinal eserde sayfa 36.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	1	Bir ses yukarı (2'li aralık)
	1	Bir ses yukarı (2'li aralık)
	1	Bir ses yukarı (2'li aralık)

¹⁶⁶ Orijinal metinde kelimeler "beşedak tok" olarak görülür, ancak bir anlamı olmadığı için kanaatimizce kelimeler "beş edaya tok" olmalıdır. Anlamı şudur: Sesi yükselten, sesi pestleştiren işaretlerin 5 ses kadar inip çıkma yolu gösterilmektedir. Bu olaya dizme denir. Yazara göre 5 ses kadar kafidir. Unutulmamalıdır ki; 5 rakamı Apostolos Konstas için önemli bir rakam olmuştur. Yine bir sonraki cümlesine göre bundan büyük aralığın okunması gerektiğinde, başka işaretlerle birleşir. Ancak o zaman bu olaya dizme denmez, sadece ses yolu (karışık sesler) denir. Ayrıca kanaatimize göre, 5 rakamıyla kilise musikinin kullandığı ana sistemden bahsederken, pentatonik sistemden söz edilmiş de olabilir. Çünkü 5 sesle (perde ile) bir beşlisi tamamlanmış olur.

Aşağıya doğru inilirse sesi pestleştiren işaretlerle inilir:

Tablo 3.122. Sesi pestleştiren işaretlerin ilk işaretleri – Orijinal eserde sayfa 37.

İŞARET BİRLEŞİMİ		SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	Apostrofos	1	Bir ses yukarı (2’li aralık)
	Elafron	2	İki ses aşağıya (3’lü aralık)
	Hamili	4	Dört ses aşağıya (5’li aralık)

İnişe başlanıldığında sesi pestleştiren işaretler kullanılır ve kalan sesler¹⁶⁷ bileşim şeklinde yazılır. Hangi sesle başlarsa, o sesle karar verilir. Teslimi son eden ve son etmeyen işaretler ile sesi yükselten işaretler vardır. Bu işaretler aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.123. Sesi yükselten işaretlerden son edebilen işaretler – Orijinal eserde sayfa 37.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	1	Bir ses yukarı (2’li aralık)
	1	Bir ses yukarı (2’li aralık)
	2	İki ses yukarı (2+2)
	2	İki ses yukarı (2+2)

Sesi pestleştiren işaretler ile teslimi son edenler aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.124. Sesi pestleştiren işaretlerden son edebilen işaretler – Orijinal eserde sayfa 37.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	1	Bir ses aşağıya (2’li aralık)
	1	Bir ses aşağıya (2’li aralık)
	2	İki ses aşağıya (2+2)
	2	İki ses yukarı (2+2)

Bütün seslerin teslimi kratimoyiporoon içerir.

İlk Büyük (Teslim) ve Genel Son Veren İşaretler Hakkında:

İlk büyük teslim (sonu) demdir ve terazi görevini görür. Bununla orta teslim (durak) edilir. Buradan sonra bahsedilmiş işaretlerden herhangi birine rastlanabilir:

¹⁶⁷ 3, 5, 6, 7 gibi seslerin inebilmesi için sesi pestleştiren işaretler birleştirilerek yazılabilir.

Durmaklar Hakkında:

Adı geçen işaretlerden başka dört büyük durak, eğlenme¹⁶⁸ (yarım durak) ve bitiş durakları daha vardır.

Tablo 3.125. Bütün işaretlerde zaman artıran işaretler – Orijinal eserde sayfa 38.

İŞARET BİRLEŞİMİ		ZAMAN (ARTTIRMA) KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI ¹⁶⁹
	dipli ¹⁷⁰	+2	Yazıldığı notanın altında 2 zaman birimi eklemektedir.
	kratima	+2	Yazıldığı notanın altında 2 zaman birimi eklemektedir.
	iki apostrofoslar	+2	Yazıldığı notanın altında 2 zaman birimi eklemektedir.
	apoderma	Belirsiz ¹⁷¹ (8 zamanlı)	Yazıldığı notanın altında ölçünün tamamlamasına kadar gerekli zaman birimi eklemektedir.
	cakisma	+1	Yazıldığı notanın altında 1 zaman birimi eklemektedir.

Durmakların Öğüdü:

Bunların cehri (özellği) birbirlerinden farklıdır.

Dipli Hakkında Öğüt:

Eğer dizmenin ilk notasına dipli koyulursa, cehrine iki zaman birimi eklenir (az eğlenmek eder, yarım durak). Aşağıda örneği bulunmaktadır:

¹⁶⁸ *Eğlenmek* kelimesinde ğ harfi hafifçe okuduğunda, kolayca eylemek kelimesine dönüştürebilir ki; kanaatimize göre cümlelerin anlamına göre daha doğru olur.

¹⁶⁹ Bu noktada Konsta eski yazma sisteminin açıklayıcı bir şekilde zaman bölümü hakkında bilgi vermektedir. Yeni sistemde olduğu gibi burada da her işaret bir zaman birimi harcamaktadır. Sözlü geleneklere dayanarak her zaman biriminin Türk musikisine göre bir dörtlüğe denk geldiği söylenmektedir.

¹⁷⁰ Dipli, Yunanca’da çift, iki katı anlamına gelmektedir.

¹⁷¹ Genel olarak belirsiz denilebilir, ancak yine sözlü geleneğe göre, eserin son notası ve ritmine göre o eserin ölçü rakamı belli olmaktadır. 4/4lük bir eserin son notası 2 zamanlı ise ve o notanın üzerinde apoderma yazılırsa kanaatimizce o nota 4 zaman değerinde okunmalıdır. Zaten apoderma eserin sadece sonunda yazılan bir işarettir. Yunanca nüshadaki zaman birimleri rupilere bölünmektedir. Apoderma için 8 rupi, dipli için 2 rupi, kratima için 2 rupi, 2 apostrofoslar 2 rupi, cakisma için 1 rupi yazmıştır. Son kalan rupiyi 2’ye bölüp, yarısını kırmızı mürekkeple yazılan yarım dipli ve diğer yarısının ftoralarda olduğunu bildirmiştir. (Statis, s.51). Kanaatimize göre Konsta’nın rakamlara bağlılığı apodermaya 8 zaman vermesinin sebebidir. Eski eserlerin bazılarında ve terennümlerde kullanılmış ve vurgulamanın o zamanın eserlerindeki en büyük özelliklerinden bir olmuştur. Ancak Konsta’nın zamanında durum öyle değildi ve herhalde 8 zamanlı apodermanın yerine en doğrusu 4 zamanlı olması idi.



Şekil 3.7 Dipli işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 38.

Eğer dizmenin sonunda bulunursa evsat¹⁷² teslim tam karar eder ki; buna **dizme teslimi** denir. Teslimin örnek eseri¹⁷³ yoktur. Dipli dizmelerinin teslimi şu şekilde olur:



Şekil 3.8 Dipli işaretinin dizme teslimi (sonu) – Orijinal eserde sayfa 39.

Kratima Hakkında Öğüt:

Kratimanın cehri koyulduğu yerde yarım durak¹⁷⁴ etmesidir (eğlenir). Önündeki ses işaretlerinin fonksiyonlarını geciktirir ve bunlarla bağlanır:

¹⁷² Bu kelimenin anlamı ile ilgili bkz Ferit Devellioğlu, 1993, s. 242. Kelimenin anlamı *orta, bir işin ortası*, anlamına gelmektedir. Ancak Konstas, bu kelimeyi zıt anlamıyla kullanmaktadır. Orta (yani yarım değil), tam karar veya tam durmak. Konstas'ın bu zamanı arttıran işaretlerin ve es işaretlerin değerlerini pek net şekilde verdiğini söylemek güçtür.

¹⁷³ "Matima", Yunanca'da ders, musiki parçası, eser anlamına gelmektedir. Burada Konstas anlattığı her nazari konunun (genellikle bir, bazı durumlardan birden fazla) örneğini vermektedir. Bu örnekler bir bakımdan ders olarak değerlendirilmektedir ve bu yüzden "matima" kelimesini kullanılmaktadır.

¹⁷⁴ İki zaman birimi değerindedir.



Şekil 3.9 Kratima işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 39.

İki Apostrofos Hakkında:

İki apostrofusun cehri sesi pestleştiren işaretle indikten sonra kendisinin durak etmesidir. Dipliyi koymaya iktiza etmez, çünkü bunlar diplinin işini görür. Teslimi aşağıdaki gibidir:



Şekil 3.10 İki apostrofos işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 40.

Apoderma Hakkında Öğüt:

Apoderma'nın cehri bütün eserlere bakıldığında büyük durması, tam veya son karar etmesidir. Eserin sonundaki dem de sona erer. **Büyük Bitme** bu son anlamına gelmektedir.

Tzakisma¹⁷⁵ Hakkında Öğüt:

Cakismanın cehri bir zaman birimi eklemektir (az durmak eder).¹⁷⁶

¹⁷⁵ "Tzakisma" kelimesi Türkçe kökenlidir ve çakışma, kırma, katlama anlamına gelmektedir, çünkü Batı musikideki "appoggiatura" gibi koyulduğu seslerin üzerinde ufak bir atlama yapar.

¹⁷⁶ Kilise musikisinin bugünkü nazariyat sisteminde, cakisma veya "klaşma" koyulduğu işaretin üzerine veya altına bir zaman birimi eklemektedir. Bu işaret günümüzde de eski nota yazma sistemindeki fonksiyonunu taşımaktadır.

Tablo 3.126. Zaman artıran işaretlerin özellikleri – Orijinal eserde sayfa 40.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	apoderma tamamen bitme eder	4 zaman birimi eklemektedir
	dipli onun yarısıdır	2 zaman birimi eklemektedir
	kratima için de aynı kural geçerlidir (zira apodermanın yarısıdır)	2 zaman birimi eklemektedir
	cakisma onun (apodermanın) çeyreğidir	1 zaman birimi eklemektedir

Lakin *cakisma* aşağıdaki gibi dizilirse (işaretlerin altında), durma ve küçük eğlenme eder:



Şekil 3.11 Cakismanın (işaretlerin altında yazıldığında) örnek eseri Orijinal eserde sayfa 41. İşaretlerin üzerine dizilirse titremeyle yürür ve iki küçük demcik değerine eşittir. Aşağıda örneği bulunmaktadır.



Şekil 3.12 Cakismanın (işaretlerin üstünde yazıldığında) titreme özelliği gösteren örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 41.

Bu İşaretlerin Yeri Hakkında:

Dört buçuk durmakları her ses işaretinin altına koyulmaz. Dipli aşağıdaki seslerin altına koyulur.

Sesi Yükselten Ten İşaretleri:

Tablo 3.127. Dem ve sesi yükselten işaretlerin dipli işaretiyle birleşimleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 42.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0	Bir önceki sesi tekrar edip, 2 zaman birimi eklemektedir
	1	Bir ses yukarıya çıkıp, 2 zaman birimi eklemektedir (toplam 3 zaman birimi)
	1	Bir ses yukarıya çıkıp, 2 zaman birimi eklemektedir (toplam 3 zaman birimi)
	1	Bir ses yukarıya çıkıp, 2 zaman birimi eklemektedir (toplam 3 zaman birimi)

Durmaklar Sesi Pestleştiren İşaretlerin Hangi Kısımlarına Koyulur:

Sesi pestleştiren işaretlerden aşağıda belirtilenlerin altına koyulur.

Tablo 3.128. Sesi pestleştiren işaretlerin dipli işaretiyle birleşimleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 42.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	-1	Bir ses aşağıya doğru ve 2 zaman birimi eklemektedir (toplam 3 zaman birimi)
	-2 (1+1)	İki ses aşağıya doğru (2+2) ve 2 zaman birimi eklemektedir (toplam 3 zaman birimi)
	-2	İki ses aşağıya doğru (3'lü aralık) ve 2 zaman birimi eklemektedir (toplam 3 zaman birimi)
	-4	Dört ses aşağıya doğru (5'li aralık) ve 2 zaman birimi eklemektedir (toplam 3 zaman birimi)

Diplinin Ögüdü:

Dizmenin ilk sesinde dipliye rastlanırsa bir zaman birimi eklenir (eğlenmek eder) ve dizmenin sonunda sona erer¹⁷⁷.

Kratimanın Yeri Hakkında:

Kratima sesi yükselten ve pestleştiren işaretlerden de aşağıda belirtilen işaretlerin altına koyulur:

Tablo 3.129. Sesi pestleştiren işaretlerin kratima işaretiyle birleşimleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 42.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	-1	Bir ses aşağıya doğru ve 2 zaman birimi eklemektedir (toplam 3 zaman birimi)
	-2	İki ses aşağıya doğru (3'lü aralık) ve 2 zaman birimi eklemektedir (toplam 3 zaman birimi)
	-4	İki ses aşağıya doğru (5'li aralık) ve 2 zaman birimi eklemektedir (toplam 3 zaman birimi)

İki Apostrofoslara Yeri Hakkında:

İki apostrofoslara apostrofostan sonra rastlanırsa bir ses daha inilir ve son verilir.

Dipli konmaz, iki apostrofos yazılır ve bunlar diplinin özelliğini taşır.

Ögüt:

Bunlar bir işaretin üzerine koyuldukları zaman o işareten etkilenmezler ve kendi özelliklerini uygularlar.

Cakisma Nerde Yazılır:

Cakisma sesi yükselten ten işaretlerinin üzerine ve altına (salt) koyulur:

¹⁷⁷ *Son eder*: Pek net olmamakla birlikte, her eserin son notasının ne kadar tutulması gerektiğini ifade ettiği söylenebilir. Genellikle kilise musikisinde bütün eserlerin son ölçüsü çift rakamlıdır. (2 veya 4 zamanlı). *Son eder* deyişiyle de, son nota son ölçünün tamamlayıcısı olacak kadar tutulacaktır.

Tablo 3.130. Sesi yükselten ten işaretleri ile cakisma işaretinin bileşimleri – Orijinal eserde sayfa 42.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	1	Bir ses yukarıya doğru ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)
	1	Bir ses yukarıya doğru ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)
	1	Bir ses yukarıya doğru ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)
	1	Bir ses yukarıya doğru ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)
	1	Bir ses yukarıya doğru ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)
	0	Bir önceki sesi tekrar edip ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)
	0	Bir önceki sesi tekrar edip ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)
	2 (1+1)	İki ses yukarıya doğru (1+1) ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)

Cakismanın Sesi Pestleştiren İşaretlerin Nerelerine Yazıldığı:

Sesi pestleştiren işaretler bu işaretlerin üzerine aşağıdaki şekilde koyulur:

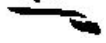
Tablo 3.131. Sesi pestleştiren işaretleri ile cakisma işaretinin bileşimleri – Orijinal eserde sayfa 42.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETTİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	-1	Bir ses aşağıya doğru ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)
	-2	İki ses aşağıya doğru (3'lü aralık) ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)
	-4	Dört ses aşağıya doğru (5'li aralık) ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)
	0	Bir önceki sesi tekrar edip ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)
	0	Bir önceki sesi tekrar edip ve 1 zaman birimi eklemektedir (toplam 2 zaman birimi)

Apodermannın Yeri Hakkında:

Apoderma teslime son veren işaretlerle yazılır:

Tablo 3.132. Apoderma işaretinin özellikleri – Orijinal eserde sayfa 43.

İŞARET BİRLEŞİMİ	SES KUVVETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	0	Bir önceki sesi tekrar edip ve 4 zaman birimi eklemektedir (toplam 5 zaman birimi)
	1	Bir ses yukarıya doğru ve 4 zaman birimi eklemektedir (toplam 5 zaman birimi)
	1	Bir ses yukarıya doğru ve 4 zaman birimi eklemektedir (toplam 5 zaman birimi)
	2 (1+1)	İki ses yukarıya doğru (2+2) ¹⁷⁸ ve 4 zaman birimi eklemektedir (toplam 6 zaman birimi)
	2 (1+1)	İki ses yukarıya doğru (2+2) ve 4 zaman birimi eklemektedir (toplam 6 zaman birimi)
	-1	Bir ses aşağıya doğru ve 4 zaman birimi eklemektedir (toplam 5 zaman birimi)
	-1	Bir ses aşağıya doğru ve 4 zaman birimi eklemektedir (toplam 5 zaman birimi)
	-2	İki ses aşağıya doğru (2+2) ve 4 zaman birimi eklemektedir (toplam 6 zaman birimi)
	-2	İki ses aşağıya doğru (3'lü aralık) ve 4 zaman birimi eklemektedir (toplam 5 zaman birimi)
	-4	Dört ses aşağıya doğru (5'li aralık) ve 4 zaman birimi eklemektedir (toplam 5 zaman birimi)

Bunların örnek eseri ilerideki bölümlerde bulunmaktadır. İki apostrofusun sesleri iki apostrofus örnek eseri içinde bulunmaktadır.

Musiki İlimin Dört Yolu Hakkında Nasayih¹⁷⁹ (Öğüt):

1. Bu ilim dört temele dayanır ve öğrenilir. İlk temel seslerin (işaretlerin) marifetidir ve açık şekilde gösterilmiştir. Dem, sesi yükselten işaretler, sesi pestleştiren işaretler, tenler, ruhlar ve dizmeleri ile gösterilmiştir.

¹⁷⁸ Parantez içindeki rakamların Türk musikisinin aralıklarına denk geldiği anlaşılmaktadır. Örneğin (2+2). İki tane yan yana ikili aralık demektir.

¹⁷⁹ Orijinal metinde bu kelime pek net görülmemektedir, fakat yandaki kelimelerden "öğüt" anlamına geldiği düşünülebilir.

2. Bu ilmin ikinci temeli havaların (makamların) marifetidir. İşittiğimiz ve okuduğumuz seslerin, hangi ses ve hangi havada (makamda) olduğunu ve o makamın ismini bilmemiz gerekir. Sayılmayla bulma yoluna gerek yoktur. İşareti hemen gördükten sonra perde oraya basılmalı ve korkusuzca söylenmelidir.
3. İşaretler (ve işaretlerin birleşimi) bu ilmin üçüncü temelidir. İşittiğimiz sesin hangi ses işareti olduğunu, o sesin ismini hangi sebepten ve ne tarzla aldığını, sonunda kaç ve hangi ses işaretlerinden meydana geldiğini bilmeliyiz.¹⁸⁰ Zira işaretlerinin cehrilere, sesi yükselten işaretler ve sesi pestleştiren işaretler de dahil olmak üzere (kilise musikisinin perdelerinde olduğu gibi) on iki adettir. Bu cehrilere sağ cehrilere denir.
4. Bu ilimin dördüncü temeli ftoralardır (arızalar). Okumayı bilen kişinin yaptığı değişiklik anlaşılmayacak kadar sanatlı olmalıdır. Burada kullandığı perdeler, aralıklar ve durmakların bilinmesi gerekmektedir. Seslerin yolu anlaşıldığı gibi her takımda ayrı olarak ve babet babet gösterilecektir.¹⁸¹

¹⁸⁰ Duyduğumuz ezginin hangi ses işaretleriyle yazıldığını ve hangi sebepten o işaret kullanıldığını bilmek gerçekten güçtür ve tecrübe gereken kabiliyetidir. Burada sözlü geleneğin hem Konstas'ın zamanında, hem de bugün için ne kadar gerekli olduğu açığa çıkmaktadır.

¹⁸¹ Konstas'ın burada söylediğini anlamak güçtür. Kanaatimizce ftoralar bölümü kendisine göre- en zor bölüm olduğu için, anlamsız kelimelerin kullanışıyla sonradan sıraya koymak ve dersteki atmosferi hafifletmek için çaba göstermektedir. Bu nedenle yarım sestten bahsetmiş ve sonra "babet-babet" (yavaş-yavaş) bunları öğreteceğini ifade (ilan) etmiştir.

3.2. İkinci Bölüm. Sayfa 67-139 (y. 34a-70b)

“İlallah azizin kuvveti ilen, musikinin havalların marafeti icun:”

İLLALLAH

Azizin verdiği kuvvetiyle, musiki makamlarının¹⁸² marifeti hakkında

Sağ (ana) ve yamak, orta ve çeyrek makamlar, yedilikler ve tiz yediliklerin her birinin yoluyla, ismiyle ve perdesiyle nasıl meydana geldiği anlatılacaktır. Makamların marifeti bu ilimin ikinci temelidir ve bu makamların yolu dört türe ayrılır. Sağ havaların birincisi, ikinci, üçüncü ve dördüncüsü aşağıdadır:



Şekil 3.13 Birinci (Hüseyni) perdesi, havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 67.



Şekil 3.14 İkinci (Segah) perdesi, havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 67.



Şekil 3.15 Üçüncü (Çargah) perdesi, havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 68.



Şekil 3.16 Dördüncü (Neva) perdesi, havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 68.

Makamların Temelleri Hakkında:

Bu dört makam bütün makamların temelidir. Bunların yoluyla diğer makamlar da oluşur. Bu yol makamlarının temel kök yoludur. Bu dört hava, kırk havanın temelidir. Bunlardan diğer bütün makamlar doğar.

¹⁸² Konstas, "Havalar" terimiyle makamları kast etmektedir.

Yamak Makamların Nasıl Doğdukları Hakkında:

Bu dört temel makamdan dört ses¹⁸³ aşağı indilir ve her birisinden dört makam çıkar. Bunlara *yamak* makam (hava) denir. Rumca adı *plağiyostur* ve yamak anlamına gelmektedir. Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü yamak havaların kısa seyir örnekleri aşağıdadır.

Birinci yamak hava aneanesin¹⁸⁴ yamağıdır.



Şekil 3.17 Birinci yamak (Uşşak) havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 69.



Şekil 3.18 İkinci yamak (Müstahar) havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 69.



Şekil 3.19 Üçüncü yamak (Irak) havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 69.



Şekil 3.20 Dördüncü yamak (Rast) havanın yeri ve kısa seyri – Orijinal eserde sayfa 69.

Perdeler Nasıl Sayılır:

Bu sekiz makam ile musikin bütün sesleri, perdeleri ve havaları sayılabilir.

¹⁸³ Burada önemli olan "ses" teriminin ikili aralığa denk gelmesidir. Tetrakord ve aralık gibi terimler reformdan sonra kullanılan terimler olup, eski yazıda perde veya ses terimleri ile birlikte kullanılmaktadır.

¹⁸⁴ Daha önce de belirtildiği gibi eski sitemde tek heceli nota isimleri bulunmuyordu ve onların yerine bir heceden fazla oluşan kelimeler isim ve seyir yerini tutmakta idi.

¹⁸⁵ Konstas Müstear makamını ve perdesini hicazlı olarak ilk defa göstermektedir.

İlk dört temel makam ile musikinın sesi yükselten işaretleri sayılabilir¹⁸⁶: Musiki perdelerinin sayıma yolları:

1. İsimleriyle sayılır.
2. Sadece ses ile sayılır ve buna “curcuna”¹⁸⁷ denir.
3. Çift - çift sayılır ki; her okuyucunun sesi kırılsın, dönsün, açılsın yada bu duruma alılsın.
4. Top şeklinde sayılır ve işaretlerin birleşimlerinde gösterilen özelliklerine göre perde orada basılır.

Yamak makamların dizi inişindeki sesleri sayılma yoluyla, ismiyle, tek curcuna ile, çift curcuna ile ve top şeklinde sayılır. Sesi yükselten işaretler ne kadar çoksa yükseğe varabilmek için ilk dört havanın perdesiyle sayılmaktadır. Bununla birlikte sesi pestleştiren işaretler ne kadar çoksa, yamak havaların perdeleriyle aşağıdaki gibi sayılır ve yazılır:

hüseyni	Rast	ırak	hicaz	uşşak	segah	çargah	neva	Hüseyni
segah	Uşşak	rast	ırak	hicaz	çargah	neva	hüseyni	Segah
çargah	Hicaz	uşşak	rast	ırak	neva	hüseyni	segah	Çargah
neva	Irak	hicaz	uşşak	rast	hüseyni	segah	çargah	Neva
hüseyni	Rast	ırak	hicaz	uşşak	rast	hüseyni	segah	Çargah
neva	Irak	hicaz	uşşak	rast	ırak	rast	hüseyni	Segah
çargah	Hicaz	uşşak	rast	ırak	hicaz	çargah	neva	Hüseyni
segah	Uşşak	rast	ırak	hicaz	uşşak	segah	çargah	Neva

Şekil 3.21 Perdelerin ismiyle sayılma yolu – Orijinal eserde sayfa 71.

Re	Do	Si	La	Sol	La	Si	Do	Re	
Mi	Re	Do	Si	La	Si	Do	Re	Mi	
Fa	Mi	Re	Do	Si	Do	Re	Mi	Fa	
Sol	Fa	Mi	Re	Do	Re	Mi	Fa	Sol	
La	Sol	Fa	Mi	Re	Do	Re	Mi	Fa	
Sol	Fa	Mi	Re	Do	Si	Do	Re	Mi	
Fa	Mi	Re	Do	Si	La	Si	Do	Re	
Mi	Re	Do	Si	La	Sol	La	Si	Do	Re

Şekil 3.22 Perdelerin (Batı musikindeki) ismiyle sayılma yolu – Orijinal eserde sayfa 71.

¹⁸⁶ Bu deyimle Konstas kilise musikisinde bulunan 4 ana ve 4 yamak (plagal, Rumca’da plağiyos) makamın nasıl ortaya çıktığını göstermektedir. Dugahtan segaha ve segahtan çargaha gidebilmek için oliğon ile bir perdeden bir sonraki perdeye gidilebilir. Bu perdeler aynı zamanda birer makamın karşılığı oldukları için birinci makamdan ikinci makama v.s. aynı şekilde gidilebilir.

¹⁸⁷ Konstas , "Curcuna" kelimesiyle büyük ihtimalle bir sıralama tekniğinden söz etmektedir.



Şekil 3.23 Perdelerin ismiyle (inip-çıkma) sayılma yolu (porteye çevirmesi) – Orijinal eserde sayfa 71.

Bütün Makam Hakkında Öğüt:

Bu makamların öğütleri aşağıda sırayla gösterilecektir:

1. Her birinin cehri,
2. İkincilerin sayılma şekli,¹⁸⁸
3. Curcuna kurallarının doğuşu,
4. Perdelerin yolu ile birinci kuralın uygulanışı,

¹⁸⁸ "İkinciler" teriminde ikinci havadan (makamdan) bahsedilmektedir. İkinci ana makamdan diğer makamlar, örneğin ikinci yamak hava, ikinci çeyrek hava da çıkar. Burada ikincilerin hüzzam, segah, müstear gibi makamlarından, perdelerinden ve ortaya çıktıkları şekillerden bahsedilir.

5. Birinci hava, yamağı ve isimleri,
6. Kaç tarzda okunduğı,
7. Onların örnek eserleri,
8. İkincilerin cehri, birinci, ikinci, üçüncü yada dördüncü hava ve bulundukları sıralar,
9. İkinci kural,
10. İkincilerin örnek eserleri,
11. Üçüncünün yolu, kuralı, ismi ve eserleri,
12. Dördüncünün yolu, kuralı, ismi ve örnek eserleri hakkında bilgi verilecektir.

Birinciler Hakkında Öğüt¹⁸⁹:

“Her havanın¹⁹⁰ kendi cehri vardır ve birinci havanın (uşşak makam dizisi) cehri okunduğunda keman çalgısının sesi akla gelir. Onun yamak havası (hüseyni makam dizisi) okunduğunda ise tanburunun sesi akla gelir.”

İkinciler Hakkında Öğüt:

“Eğer ikinci hava (hüzzam makamı) okunacaksa şu şekilde okunur: “Bir adam nasıl soru ediyorsa, sen de öyle sesini çıkar. Zira, ikinci hava sorucudur. Onun yamağı (hicaz makamı) ağlayıcıdır ve bunlar çalgıya benzemez”.

Üçüncüler Hakkında:

“Üçüncü hava (çargah makamı) ney çalgısının çıkardığı tiz seslere benzer ve uyuklu havadır. Onun yamağı (evîç, acem aşırın makamları) trompetli havalardır.”

Dördüncüler Hakkında:

“Dördüncü hava (neva makamı) sevinçlidir. Sen de bu havayı açık yürekle oku. Bunun yamağı (rast makamı) neyin çıkardığı pest seslere benzer bir şekilde ağırdır ve söz gelişi hepsinden ihtiyardır (eskidir). Kitaptan bir örnek eser okunursa makamın cehrine göre onun perdeleri kullanılmalıdır ve örnek eserin rüyetlerine göre makamların dizmeleri yapılmalıdır.”

¹⁸⁹ Bu başlık tarafımızdan eklenmiştir.

¹⁹⁰ Bu noktada Konstas yeniden bu ikinci kitapçığı (ikinci ana bölümü) 4 kısa bölüme daha bölmektedir. Bu birinci kısa bölümde bütün makamların ana özellikleri tasnif edilmektedir.

Öğüt:

“İkinci havaları ağlayıcı ve sorucu oldukları için (eski hocalar) diğer havalara benzetmişler¹⁹¹ ve birbirleriyle karıştırmışlardır. Bunları kendilerine özgü oldukları için diğer havalar ile hiç karıştırmamak gereklidir. Okuduğumuzu aynı şekilde sayarız ve bunların sayılması aşağıdaki üç işaret ile olur.”

Tablo 3.133. İkinci havanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 74.

neanes	
--------	--

Bu işaret diziye çıkarken okunur ve sesi yükselten işaretler için de neanes sayılır. Aşağıda verilen ikinci işaret diziye inerken okunur ve sesi pestleştiren işaretler neheanesi sayarlar.

Tablo 3.134. İkinci yamak havanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 74.

neheanes	
----------	--

Üçüncü işaret olan nenano bütün tek sesler hakkındadır: Neanes ve neheanesle ve çift seslerle sayılır. Nenanoda ise bütün tek sesler sayılır. Yukarıya ve aşağıya inmeleri de bu şekilde gerçekleşir:

Tablo 3.135. Nenano havasının belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 74.

nenano	
--------	--

Bütün tek sesler hakkında: Neanes ve neheanes çift seslerle, nenano ise bütün tek seslerle sayılır. Yukarıya ve aşağıya iniş de bu şekilde olur:

¹⁹¹ Burada kilise musikinin reformunu gerçekleştiren kişilerden ve onların nazariyattaki yaptıkları hatalardan bahsetmektedir.

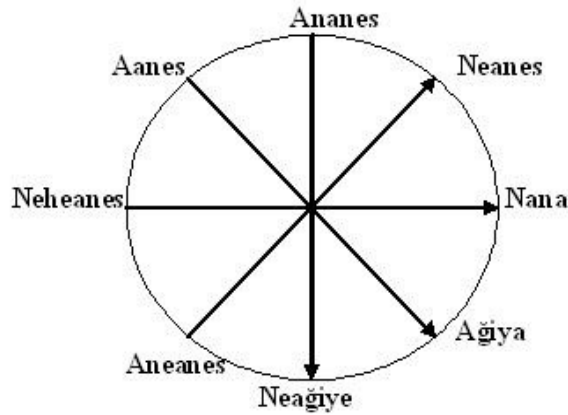


Şekil 3.24 İkinci ve ikinci yamak havaların dizideki inip çıkma yolları – Orijinal eserde

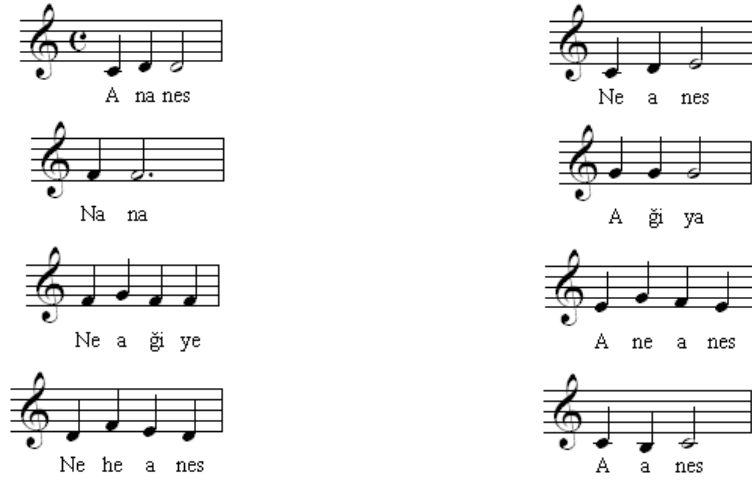
Bütün Makamlar “İsimli Gurgura” İle Nasıl Sayılır:¹⁹²

Bu makamların kuralları *gurgurayla* öğrenilecektir. İlk temel kurallar *gurguranın* bu iki kuralıdır ve “*isimli gurgura*” olarak adlandırılır. Tek seslerdeki gurgura kuralı ise yerindeki dört kuralıdır. Her bir makamın kuralı ayrıdır ve sekiz makamın ilk kuralları aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.136. Sekiz havanın ilk gurgura şeması – Orijinal eserde sayfa 76.

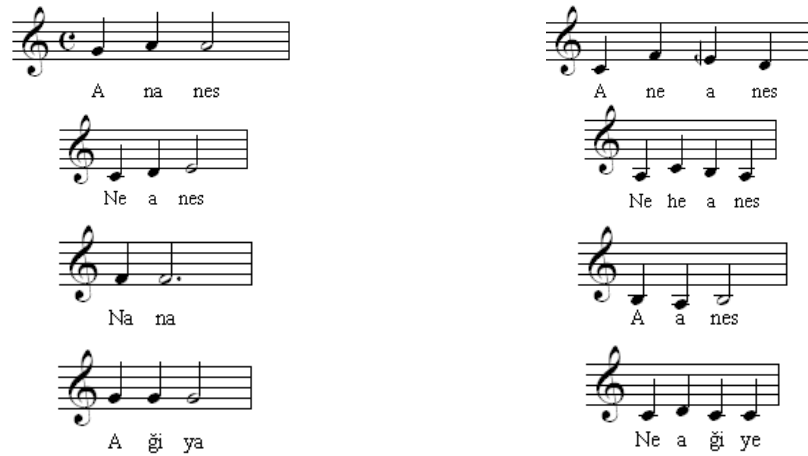
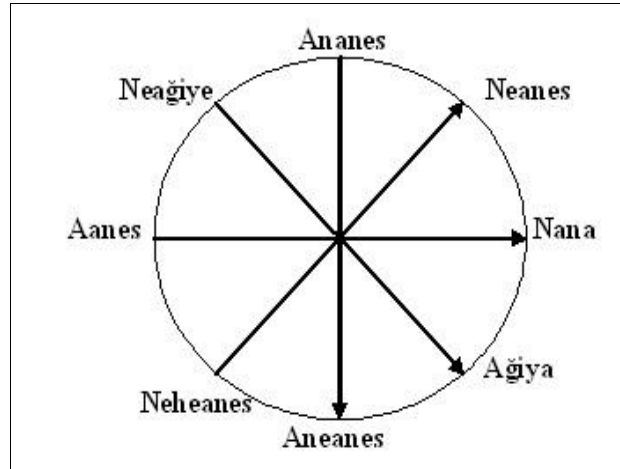


¹⁹² Burada ikinci kısa bölüm başlamakta ve Konstas’ın kullandığı bir şemanın makamlarının yollarını için talimat verilmektedir.



Şekil 3.25 İlk gurguranın porteye çevrilmesi – Orijinal eserde sayfa 76.

Tablo 3.137. Sekiz havanın ikinci gurgura şeması – Orijinal eserde sayfa 77.



Şekil 3.26 İkinci gurguranın porteye çevrilmesi – Orijinal eserde sayfa 77.

Kurallar (Kanunlar) Hakkında Öğüt:¹⁹³

Yukarıda gösterilen makamların gurgurası ve sekiz makamın işaretleri hakkındaki kurallarıdır. Fakat gurguranın içinde, ananes, neanes, nana ve ağıya da sayılır. Ancak hangisinin ananes veya neanes ve hangisinin nana veya ağıya olduğunu bilemeyiz.. Her bir perde bu kuralın bir sesidir ve böylece her havanın temelinde bir kural vardır. Bu kuralların yolu anlaşılmalıdır. Her bir kuralın da ayrı yolu vardır:

Nimler Hakkında Öğüt:

Kuralın yanındaki sesler (perdeler) nimlerdir ve birincilerin yolu aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.138. Birinci havanın tam ve nim perdelerinin isimleri ve belirgin işaretlerinin kuralı – Orijinal eserde sayfa 71.

Nim perdelerin isimleri ¹⁹⁴	Nimlerin işaretleri	Sağ (tam) perdelerin işaretleri	Tam perdelerin isimleri ¹⁹⁵
hüseyin 7liği			tiz hüseyni/tiz neva
			tiz neva/tiz çargah
			tiz çargah/tiz segah
			tiz segah/hüseyni ¹⁹⁶
Yamağın 7liği			muhayyer
			gerdaniye
			eviç
acem			
Doriyos (birinci)			hüseyni
			neva
ısfahan ¹⁹⁷			
rast/saba ¹⁹⁸			çargah
ırak			segah
hüseyin Yamağı			uşşak ya düğah
hicaz			rast
			ırak
hüseyin 7 aşağıya			hüseyni aşırın
			yegah

¹⁹³ Burada dördüncü kısa bölüm başlamaktadır. Üçüncü ve dördüncü bölümün başı ve sonunun belli olmasının yazarın dikkatinden kaçtığı düşünülebilir.

¹⁹⁴ Orijinal metinde bulunan terimlerdir ve kırmızı renkle tarafımızdan tamamlanmıştır

¹⁹⁵ A.g.y.

¹⁹⁶ Konstas, birinci ihos'un (makamın) kullandığı sisteme ve pentatonik (beş sesli dizi) diziye göre işaretleri vermektedir. La, Si, Do, Re, Mi, beşlisi tekrarlanırken tiz segah perdesine gelindiğinde tiz segah yerine hüseyni perdesi okunacak ve bu perdeden sonra gelen aralıklar takip edilecektir.

¹⁹⁷ 211 no'lu dipnota bkz.

¹⁹⁸ Bu perdeler orijinal metinde yoktur ve Yunanca nüshasından alınarak eklenmiştir. Yunan Milli Kütüphanesi, 1867 no'lu kod, yaprak 56r.

Bu yazdığımızın birincilerin kuralı içinde on altı ses (perde) vardır ve dünya musikisinde her milletin ve her büyük çalgının¹⁹⁹ on altı sesi vardır. İşte bu on altı ses, dörder ses ve dörder babet'e bölünür.

- 1 Yukardan aşağıya sayılırsa tiz seslerin bir babetidir.
- 2 Yedilikler ikinci babettir ve ilerde gösterilecek ve anlaşılacaktır.
- 3 Sağ ilk makamlar üçüncü babettir ve onlardan bütün havalar doğar.
- 4 Dördüncü takım yamaktır.²⁰⁰

Niçin Birinci Olsun:

Bu kuralın birinci olmasının sebebi ilk, orta ve teslimin birinci olarak okunmasıdır ve bütün havalar ve musikinin bütün marifeti onun içindedir. Bu sebeple evvelden beri hüseyini perdesi birinci olarak ve yedi ses yukarıya doğru, tiz hüseyini yani yine ananes perdesi kabul edilmiştir. Hüseyiniden yedi ses aşağıya yine ananes olur ve bu perdeye (hüseyनियाşiran) aşiran adı verilir. Teslimde²⁰¹ (sonunda, en pest perdede) de yine aneanestir ve yegah adını alır. Bu ilk ve son kuralıdır. (teslimdir)²⁰². Bu perdeden aşağıda perde olamaz. Eğer bir kişi buradan aşağıda bir perdeye indiğini söylerse de; bil ki musikide acemidir.

Kilise Musikinin Sistemi Kaç Sesten Oluşur:

Kilise musikinin perde sistemi üç babet sestem oluşur. Bunlar yedilikler, ilk tam perdeler ve aşiran ile yegah da dahil olmak üzere yamak perdeleridir. Birincilerin²⁰³

¹⁹⁹ Büyük çalgı terimiyle tanbur kastedilmektedir.

²⁰⁰ Kilise musikisinde kullanılmayan muhayyer perdesinden sonraki perdeler ilerideki bölümlerde sunacaktır. Kilise musikisinde hüseyiniden yukarıya doğru ana makam olmadığı için bu bölgede olan perdeleri alttaki oktavda bulunan perdelerin yedilikleri olarak adlandırmıştır. Örneğin eviç ırağın yediliğidir v.s. Diğer iki sınıftan önceki bölümlerde söz etmiştir.

²⁰¹ Teslim dizinin kararı ve dış diyapazonun en pest yeridir (yegah perdesi).

²⁰² Bknz. bu çalışmada s.76. Konstas'ın makam sıralamasında yaptığı yanlış burada belli olmaktadır. Daha önce yazdığı gibi yamak havalar ana havaların dört ses aşağısındadır. Bu doğru olmakla beraber yegahta Aneanes'i (yani birinci yamak havanın karar sesi veya hüseyinili dizi) kabul ettiğine göre aynı şekilde dört ses yukarıya doğru ana makam olmalıdır ki; verdiği iki curcuna şemalarından belli olmaktadır. Birinci makamın karar sesi düğah perdesinde olmalıdır. Kitabının başlarında ise hüseyini perdesi gösterilmiştir. Buradaki fark şöyle açıklanabilir: Her dört seste (pentatonik sisteme göre) aynı perdeyi bulmak, ilk ve tüm sistemin ana makamının karar perdesini (düğah) başka perdede göstermek (hüseyini) başka olaydır. Çünkü sistem tamamen değişmekte ve ana perdenin karar perdesinin yerine yamak havanın karar perdesi gösterilmektedir.

²⁰³ Birincilerin ve ikincilerin v.s. terimleriyle kilise musikisinin ilk 4 ana makamından söz edilmektedir. Bu dört ana makamın daha küçük sınıflara bölünmesi birincilerin olarak çoğulu şeklinde ifade edilmektedir. Bu temel makamın karar perdesi olarak kullanılmaktadır. Birinci makamın karar perdesi dört adettir. Dizideki ana makamlar inici şekilde gösterilmiş ve hüseyini perdesi üzerinde olduğunu yazılmıştır. Her makamın dört ses aşağısında yamak makamı bulunduğu için, düğah (veya uşşak adlandırdığı) perdesinde birinci ana makamın yamağı bulunmaktadır. Ana makamın yedi ses

temelleri dört adettir. Bunlar ilk olan hüseyini, onun yamağı uşşak veya düğah, hüseyinin pesten yediliği olan aşiran ve uşşakın tizden yediliği olan muhayyer perdeleridir.

Öğüt:

Musiki Yolu Kaç Yolla Okunur:

Bu dört makam dört tarz ile okunur: Bu yollar *Ağır* yolu, *Stihirar*²⁰⁴ yolu, *İrmoloğika* yolu ve *Yürük* yoludur.

İlk tarz *kinonikolar* veya *heruvikolar*²⁰⁵, ikinci tarz *stihirar* ya *kratimalar*²⁰⁶, üçüncü tarz *irmoloğika* (ne ağır, ne de hızlı bir tarz), dördüncü tarz ise yürük-hız (tez)²⁰⁷ yoluyla okunur:

Aynı şekilde, ilk dört hava, yamaklar ve yedilikler ağır yolla okunur. Bunların ilk ikisi ağır yolla, orta ve çeyrek havalar diğer iki yolla okunur; (Ek A Şekil 17- Ek A Şekil 18).

Öğüt:

Bunlar putperece'dir²⁰⁸. Birinci Doriyos, ikinci Lidiyos, üçüncü Friğiyos, dördüncü Miksolidiyos, birincinin yamağı İpodoriyos, ikincinin yamağı İpolidiyos, üçüncünün yamağı İpofriğiyos ve dördüncünün yamağı ise İpomiksolidiyos'dur.

Başka bir²⁰⁹ hava ismi kalmadığı için putpereceyi²¹⁰ öğrenelim. Putpereceden sonra bu ilim Araplara verilmiş, perdelerin ve her havanın isimleri buna göre düzenlenmiştir. Birinciye hüseyini ve yamağına da uşşak adı verilir. Karar sesi bir perde yukarıya doğru göçürülürse aşağıdaki gibi yazılır ve ...²¹¹denir.

aşağısında onun yediliği vardır. Aynı şekilde yamak makamının yedi ses üstünde onun tiz yediliği bulunur ki; bu perde de muhayyer perdesidir. Bu sınıflandırma diğer üç ana makam için de geçerlidir.

²⁰⁴ "Nota yazım sistemi" bölümünde ifade edildiği gibi, (yeni sistemdeki) kilise musikisi eserleri ritim okuma şekli bakımından, üç'e ayrılır: "*İrmoloğika*": Metnin her hecesi için bir zaman birimi, "*Stihirarika*": Metindeki her hece için iki zaman birimi, "*Papadika*": Her heceye istendiği kadar zaman birimi anlamındadır. Konostas eski sistemdeki zamanlar konusunda da bilgiler aktarmıştır.

²⁰⁵ "Kinonikolar veya heruvikolar" ağır ve uzun eserler olup, Türk musikisinin beste formundaki eserlerle karşılaştırılabilir.

²⁰⁶ "Kratima" (tekil) ve "Kratimata" (çoğul) kilise musikisinin terennümleridir.

²⁰⁷ Orijinal metinde "tez" terimi *hız* olarak kullanılmalıdır.

²⁰⁸ Kanaatimize göre, putperece'in anlamı "bu durumdan sonra" olmalıdır.

²⁰⁹ A.g.y. Cümleden "*başka*" anlamında kullanıldığı anlaşılabılır.

²¹⁰ 222 no'lu dipnota bkz.

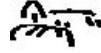
²¹¹ Birinci makamın segah perdesine göçürülmesidir. Burada yazarın isim yazmayı unuttuğu yada ismi bilmediği düşünülebilir..

Tablo 3.139. Birinci yamak havanın bir perde yukarıya göçürülmesinin belirgin işareti –
Orijinal eserde sayfa 85.



Bu havanın karar sesi iki perde yukarıya doğru göçürülürse, aşağıdaki gibi yazılır ve ...²¹²denir.

Tablo 3.140. Birinci yamak havanın iki perde yukarıya göçürülmesinin belirgin işareti –
Orijinal eserde sayfa 85.



Bu havanın karar sesi de üç perde yukarıya doğru göçürülürse, aşağıdaki gibi yazılır ve ısfahan adını alır.

Tablo 3.141. Birinci yamak havanın üç perde yukarıya göçürülmesinin belirgin işareti –
Orijinal eserde sayfa 85.



Bu havanın karar sesi dört perde yukarıya doğru göçürülürse, aşağıdaki gibi yazılır ve hüseyini adını alır.

Tablo 3.142. Birinci yamak havanın dört perde yukarıya göçürülmesinin belirgin işareti –
Orijinal eserde sayfa 85.



Bu havanın karar sesi beş perde yukarıya doğru göçürülürse, aşağıdaki gibi yazılır ve muhayyer adını alır.

Tablo 3.143. Birinci yamak havanın yedi perde yukarıya göçürülmesinin belirgin işareti –
Orijinal eserde sayfa 85.



Kilise musikisinin havaları babet babet olduğu için aşağıda da bu şekilde gösterilecektir. Havaların yoluyla birincilerin (yamağının) eserinin yolu şu şekilde gösterilebilir (Ek A Şekil 19).

Bu örnek eser nağmeleri okuyanların daha iyi anlayabilmeleri için yazılmıştır. Aşağıda her havanın örnek eseri ayrı ayrı gösterilecektir.

İkincilerin Yolu Kuralı ve Havaları Hakkında:

²¹² A.g. y.

İkincilerin yoluna göre her iki sestem yukarıya çıkıldığında segah perdesi bulunur ve bu nedenle ikinci adını almıştır. Bununla birlikte her iki sestem yukarıya doğru aynı nağme olur ve bunun yamağı aynı perdedendir. Bunlar musiki içerisinde bir perdeye buyururlar ve ondan sonra her iki sestem ne kadar yukarıya çıkılırsa yine segah buyurur.

İkincilerin Demi Hakkında Öğüt:

İkincilerin durabilecekleri kendi demleri yoktur ve daha önce belirtildiği gibi hüseyini perdesinden yukarıda dem bulunmaz. Bu nedenle ikinci makam hüseyini perdesinin demini alır ve nağmesini burada gerçekleştirir. İki ses aşağıdaki kara düğah ve hicaz perdesini yine neanes eder. İki ses daha aşağısında (düğah perdesi) kendi yamağını bulundurur (hicaz makamı) ve kendi perdesi ile öbür havalara başlar. Buna²¹³ hüzzam²¹⁴ derler. Hüzzamdan iki ses²¹⁵ aşağıda yine ikincilerin *arayı* (ırak) bulunur. Irak perdesinden yedi ses yukarıda ikincilerin eviçi vardır ve buna *tematismos ekso* (dış tematismos) adı verilir. Segahatan²¹⁶ bir ses yukarıya eviç olur ve neheanes'ten (dügahtan) beş ses yukarıda (hüseyini) sayı olarak nenano olabilir. Nağmesi neanes'dir²¹⁷.

“İkincinin yamağından (dügahta hicaz makamı) altı ses yukarıda (gerdaniye perdesinde hüzzamlı nağme) yine neanes olur ve yedi ses yukarıda ise ikinci yamağın yediliği oluşur (muhayyer perdesi). İkincilerin yolu hem bizde, hem de Müslüman dünyasında kaybolmuştur. Lakin sen de bunu bil ki bu işaretini  gördüğünde neanes aynı şekilde kalır,  işaretini gördüğünde de ne(he)anes dersin. Ne(he)anes²¹⁸, neanes'ten iki ses aşağıda ve neheanes'ten iki ses yukarıda anlamına gelmektedir. Bu işareti görürsen  ikincinin yamağı meydana gelir (dügahta hicaz) ve neanesten aşağıdadır (dügahta).  işaretini görürsen de yamaktan (dügahtan) iki ses aşağıya düş ve ikincilerin arayı (ırak) perdesi olsun.

²¹³ "Onlar" ifadesi ile eski nazariyatçıları, Müslümanları veya "dış" musikiyle meşgul olanları ve kilise musikisinde reform oluşturan kişileri kastetmektedir. Konsta'sın bu anlatım şekli onun bilinen bir özelliğidir.

²¹⁴ Hüzzamın yerine hicaz yazılmalıdır.

²¹⁵ Daha doğrusu bir buçuk sestir. Re-Si.

²¹⁶ Daha önce (bu çalışmada s.76) bu olay anlatılmıştır. Hüseyindeki segah olayı kastediliyorsa, segahın yerine hüseyini perdesinin olması gerekmektedir. Eğer bu kastediliyorsa o zaman (hüseyindeki) segahatan sonra eviç perdesinin gelmesi mümkündür.

²¹⁷ Çıkıcı olduğu için. Ayrıca bu çalışmadaki s. 180'e bkz.

²¹⁸ Parantez içindeki heceler orijinal metinden eksiktirler ve tarafımızdan eklenmişlerdir.

işaretini görürsen çeyrek havaya düş ve hüzzam perdesi olsun, işaretini görürsen ikincilerin orta havası ve hüseyini perdesi olsun. Bununla birlikte neheanes'ten (dügahtan) dört ses yukarda olup, ikinci havanın yamağını oluştururlar.”

Kuralı (Kanunu) Hakkında:

Bunların kuralı içinden perdelerin hazır bulunduğu ve bunların yolu arasında nim yolu olduğu görülür. Bu nim perdeler kendilerini tam perdeler ile karıştırmazlar. İsimleri de aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.144. İkinci havanın tam (sağ) ve nim perdelerinin isimleri ve belirgin işaretleri –
Orijinal eserde sayfa 91.

Tam perdelerin ²¹⁹ isimleri	Sağ (tam) seslerin işaretleri	Nim seslerin işaretleri	Nim perdelerin isimleri
tiz hüseyini/neva			
tiz neva/çargah			
tiz çargah/segah			
tiz segah/hüseyini ²²⁰			
muhayyer			
gerdaniye			
Defteros (ikinci) Lidiyos/ eviç			
hüseyini			hüzzam
neva			
çargah			kara dügahtan/hicaz
İpolidiyos			zemzeme
			nihavent
			kürdi

²¹⁹ Orijinal metninden tercüme edilen ve siyah renkle orijinal metinde bulunan terimlerdir. Kırmızı renkle tarafımızdan tamamlanmıştır.

²²⁰ Konstas, birinci ihosu (makamı) kullandığı sisteme göre işaretleri vermektedir. La, Si, Do, Re, Mi, beşlisi tekrarlanırken, tiz segah perdesine gelindiğinde tiz segah değil, yine hüseyini perdesi okunacak ve bu perdeden sonra gelen aralıklar da takip edilecektir.

düğah			
			hümayun/zirgüle ²²¹
rast			
			rehavi/geveşt
ırak			
			hicaz ²²²
hüseyni aşırın			
			pest hisar ²²³
yegah			

İkincilerin Örnek Eserleri Hakkında:

Bunların örnek eserleri segah makamının örnek eseri (Ek A Şekil 20) ve ikinci havanın yamağıdır. (Hicaz makamı Ek A Şekil 21) (İsimli Matima²²⁴: Müstahar, Hicaz, Segah ve Sümbüle makamları, Ek A Şekil 22).

Nenano Ftorası Hakkında:

İkincilerin ftorası (arızası) yoktur. Bu nenano ftorası  hem tek (sağ perdeleri) sesleri buyurur, hem ikincilerin ftorasıdır. Öbür havalar söylendiği zaman, onların ftorası var demektir.

Üçüncü Yol, Nağmeler ve Havaları Hakkında:

Üçüncülerin yolu da sayılma ve nağme yolu olmak üzere iki yoldan ortaya çıkar. Sayılma yolu ile nağmesi her dört seste bulunur²²⁵ ve bu yol sağ yoludur. Türkçe çargah ismini alır. Bunun yamağı dört ses aşağıdaki ırak perdesidir. Nağme dediğimiz yol nim yoludur. Bu yolda her üç ses kendi nağmesini eder ve kendi perdesine bakıldığında iki yoldan da²²⁶ çargah adını alır. Bundan sonra üç ses yukarıya doğru neanes vardır ve nana eder (acem perdesi)²²⁷. Zira ikinciler ile hiç bir aşinalığı yoktur. Nerde neanes varsa ve onu nasıl nana ettirirse ve ikincilerde her iki

²²¹ İniş ve çıkış için Konstas tarafından yazılmıştır.

²²² Konstas'a göre pest acem aşırın perdesinin yerine kromatik çeşnide hicaz perdesi de yazılabilir.

²²³ Bu perde Yunanca nüshasından alınmıştır. Y. M. K, yaprak f 93v.

²²⁴ "İsimli Matima"= (İsimli örnek eseri) terimi: Konstas'ın ezgide verdiği örnekleri kullandığı isimlendirme yoludur. Örneğin müstahar makamının eserini verirken kullandığı terim "Müstahar" olmuştur. Bu diğer makamlar için de geçerlidir.

²²⁵ "Her dört seste" derken, daha önce de belirtildiği gibi ana makamdan yamağı oluşur. Zira çargah perdesinden dört perde aşağıdaki ırak perdesi onun yamağıdır.

²²⁶ "İki yoldan" terimiyle çargahı hem ana perde, hem de ana makamın karar perdesi olarak saymakta, ayrıca yamağından (yani ırak perdesinden) dört ses yukarıya doğru yine çargah perdesi olduğunu ifade etmektedir.

²²⁷ "Her üç seste" terimiyle anarmonik musiki çeşidinin ana özelliğini kast edilmektedir. Zira, bu "üç ses" üç perdeden oluşan, iki buçuk tonluk aralığı olan bir sestir ve dis-diyapazonun her üçüncü perdesinde tekrarlanır. Bu yüzden çargah perdesinden "neanes"-i nana'ya (evic perdesini acem perdesine dönüştürür (nana).

seste nasıl aynı nağme olursa, üçüncülerde de her üç seste nana olur. Bu nedenle üçüncü etmişler ve üçüncü demişlerdir.

Üçüncülerin Kurahı Hakkında:

Bu yazdığımız kuralla iki yolun nasıl ortaya çıktığı anlaşılır. İsimler bellidir ve bunların yeri evvelki kurallarda da gösterilmiştir.

Tablo 3.145. Üçüncü havanın tam (sağ) ve nim perdelerinin isimleri ve belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 96.

Tam perdelerin isimleri²²⁸	Sağ (Tam) sesler	Nimler	Nim perdelerin isimleri
tiz hüseyni/neva			
tiz neva/çargah			
tiz çargah/segah			
tiz segah/hüseyni			tiz çargah
muhayyer/neva			
gerdaniye/çargah			
evic/segah			mahur
hüseyni/dügah²²⁹			acem
neva			
çargah Tritos (Üçüncü) Friğiyoş			
segah			Çargah
dügah			
rast			
ırak ırak			Geveşt

²²⁸ Orijinal metninden tercüme edilen ve orijinal metinde siyah renkte olan terimlerdir. Kırmızı renkle tarafımızdan tamamlanmıştır.

²²⁹ 207 no'lu dipnota bkz.

(İpofrigiyos)²³⁰

hüseyni aşiran

yegah

	+
+	
	+
+	
	+

acem aşiran

(Üçüncü yamak havanın örnek eseri: Ek A Şekil 23 ve Ek A Şekil 24) (Irak, Uşşak, Çargah, Neva Eviç, Irak, Hüseyni, Acem, Acembuselik, Acem aşiran, Uşşak, Çargah ve Irak makamlarının örnek seyirleri: Ek A Şekil 25)

Dördüncülerin Yolu, Nağmeleri ve Havaları Hakkında:

Dördüncüler her dört seste nağmesi bulunduğu için dördüncü adını almışlardır. Musikinin ilki ve başlangıcı birincilerde ve dördüncülerdedir.²³¹ Bunların nağmeleri ve sayıları her dört sese buyurur. Dördüncünün ismine neva denir. Neva perdesinden dört ses aşağıdaki yamağının ismi rast, ortadakinin ismi hüzzam;²³² çeyreğinin ismi eviçtir. Yamaktan yedi ses yukarıya çıkılınca mahur ortaya çıkar ve bu havalar birincilerde de olduğu gibi tam perdelerle okunur.

Dördüncü Makamların Kuralı Hakkında:

Bunların kuralı bütün havaların yerini gösterir ve havaların tümü ve musikinin yolu bu dört kural ile gerçekleşir. Kural aşağıdaki gibidir:

²³⁰ Konstas'ın orijinal metindeki yanlışlığı rast perdesi üzerinde yazılmasıdır ve tarafımızdan ait olduğu perdeye, yani ırak perdesine göçürülmüştür.

²³¹ "Musikin bitimi vardır". Kilise musikisi sisteminde ilk dört ana perdenin öneminden bahsedilmektedir. Nedeni ise diğer bütün perde ve makamların bu dört perdenin tekrarından ve yer değişmelerinden doğmasıdır.

²³² Hüzzamın yeri hakkında Konstas'ın kullandığı metot şöyledir: İkinci makamı anlatırken yani kromatik çeşnide, segah perdesi hüzzam adını almaktadır. Diatonik musikide ise bu perde Segah adını alır.

Tablo 3.146. Dördüncü havanın tam (sağ) ve nim perdelerinin isimleri ve belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 101.

Nim perdelerin isimleri	Nim perdelerin işaretleri	Sağ (tam) perdelerin işaretleri	Sağ (tam) perdelerin isimleri
			tiz hüseyni
			tiz neva
			tiz çargah
			tiz hüzzam
			muhayyer
			mahur
			eviç
			hüseyni
Miksolidiyoş tetartos (dördüncü)			neva
			çargah
			hüzzam
			düğah
İpomiksolidiyoş			rast
			irak
			aşırın
			yegah

(Irak, Uşşak, Çargah, Neva Eviç, Irak, Hüseyni, Acem, Acembuselik, Acem aşırın, Uşşak, Çargah ve Irak makamlarının örnek eserleri: Ek A Şekil 26). Yamağının örnek eseri: Ek A Şekil 27). (Rast, Çargah, Hüzzam, Rast, Neva, Eviç, Neva, Mahur, Neva, Hüzzam ve Rast makamlarının seyirleri: Ek A Şekil 28)

Havaların Öğüdü:

Sekiz sağ havanın nağmeleri aşağıdaki gibidir ve tüm havalar (orta havalar, çeyrek havalar, yedilikler) bunlardan doğar.

Musiki Alemi Hakkında:

“İbdinda²³³ bilinmelidir ki, musiki ilmini tamamen bilen yoktur. Bizim musiki ve çalgılar neyse, Müslümanların ve Frenklerinki de odur. Ne kadar milletin musikisini bilersen bu bir marifettir, çünkü musiki birdir, ancak her birisinin eksikliği vardır: Bizde perdelerin, havaların ve nimlerin isimleri eksik oldukları gibi, Müslümanlarda musiki yazısı eksiktir ve Frenklerin musikisi sadece dördüncü yoldadır. Onlar eksik kalan üç yolu, hava ve işaret isimlerini bilmemektedirler. Eksiksiz olan sadece çalgıların musikisidir, fakat musikiyi tamamen bilen bir kişi yoktur.”

²³³ Bilinmeyen kelimedir.

Orta Havalar Nasıl Olur ve Nasıl Çıkar:

Yazılan sekiz havanın her birisinden ikişer ses aşağıya koyulmuş, sekiz hava daha oluşturulmuş, bunlara orta hava denilmiştir. Bunların hem cehri, hem de havası vardır. Onlarsız büyük (ana) havalar hoş olmazlar. Öncelikle bunların işaretleri ve daha sonra nağmeleri gösterilecektir:

Tablo 3.147. Sekiz havanın orta havalarının perde yerleri – Orijinal eserde sayfa 106.

Birincinin ortası	
İkincini ortası	
Üçüncünün ortası	
Dördüncünün ortası	
Aneanesin ortası	
Neheanesin ortası	
Aanes' in ortası	
Neağiyenin ortası	

Orta Havaların Nağmeleri:

Orta havaların nağmeleri aşağıdaki örnek eserlerle gösterilmiştir:

Birinci orta havanın nağmesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 29).

Birinci orta havanın nağmesinin yürükçesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 30).

İkinci orta havanın nağmesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 31).

İkinci orta havanın nağmesinin yürükçesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 32).

Üçüncü orta havanın nağmesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 33).

Üçüncü orta havanın nağmesinin yürükçesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 34).

Dördüncü orta havanın nağmesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 35).

Dördüncü orta havanın nağmesinin yürükçesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 36).

Eksik Kalan Orta Makamlar Hakkında Öğüt:

Yamakların ortaları hüsmekar²³⁴ oldukları için sağ havaların ikişer ses aşağısına varamazlar ve orta mensubu birincilerle hemen teslim edip, dörder ses yukarıya çıkarlar. Birincilerde yine başka türlü dört hava işler ve yamakların hava nağmeleri olur.

Orta Havalara Hakkında:

Havaların sağ perdeleri aşağıdaki örnek eserlerle gösterilmiştir:

Birinci yamağın orta havasının nağmesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 37).

Birinci yamağın orta havasının nağmesinin yürükçesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 38).

İkinci yamağın orta havasının nağmesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 39).

İkinci yamağın orta havasının nağmesinin yürükçesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 40).

Üçüncü yamağın orta havasının nağmesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 41).

²³⁴ Bilinmeyen kelimedir.

Üçüncü yamağın orta havasının nağmesinin yürükçesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 42).

Dördüncü yamağın orta havasının nağmesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 43).

Dördüncü yamağın orta havasının nağmesinin yürükçesi: “Aksiyon esti” (Meryem Anaya hamd-ü sena duası) (Ek A Şekil 44).

Öğüt:

Aşağıda çeyrek havaların nasıl oluştukları ve ne şekilde çıktıklarından söz edilecektir²³⁵ Bu sekiz havadan ikişer ses aşağıya inilince orta havalar oluşmuştur. Buna benzer olarak ikişer ses yukarıya çıkılınca sekiz hava daha bulunur ve bunların ismine karta²³⁶ (çeyrek) denir. Çeyrek havalar ve her birisinin ayrı işaretinin ibdinde²³⁷ nağmeler gösterilecektir. Bunların işaretleri aşağıda verilmiştir:

Tablo 3.148. Ana havaların çeyrek havalarının belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 120.

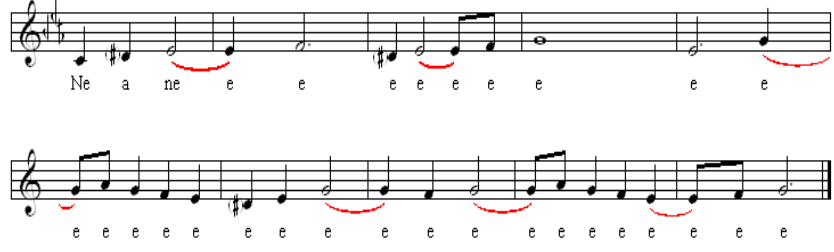
ANA MAKAMLARIN ÇEYREK İSİMLERİ	ANA MAKAMLARIN ÇEYREK İŞARETLERİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
birincinin kartosu (çeyreği)		Ana makamdan 2 ses (3'lü aralık) yukarı
ikincinin çeyreği		Ana makamdan 2 ses (3'lü aralık) yukarı
üçüncünün çeyreği		Ana makamdan 2 ses (3'lü aralık) yukarı
dördüncünün çeyreği		Ana makamdan 2 ses (3'lü aralık) yukarı

²³⁵ 114 no'lu. dipnota bkzn.

²³⁶ Karta kelimesi Latince “quarto” çeyrek anlama gelmektedir ve gerçekten 8 perdeli diziden 2 ses dizinin çeyreği meydana gelir.

²³⁷ Bir önceki dipnota bkzn.

**İkincinin
(hüzzamın)
çeyreği:**



Şekil 3.28 İkinci ana havanın (hüzzam) çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde 121-122.

**Üçüncünün
(çargahın)
çeyreği:**



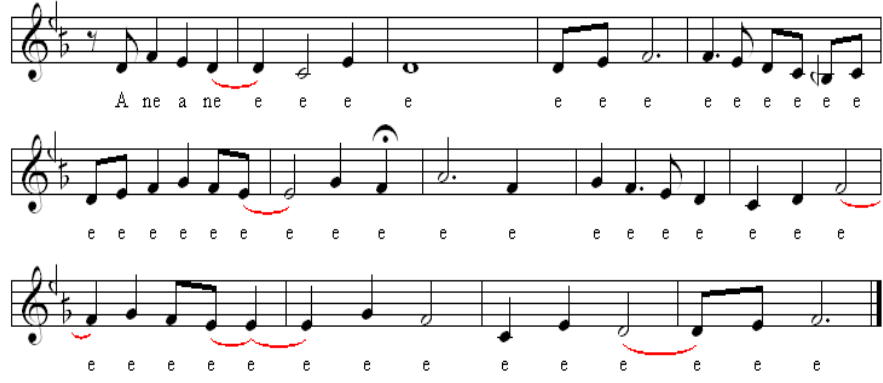
Şekil 3.29 Üçüncü ana havanın (çargah) çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 122.

**Dördüncünün
(nevanın)
çeyreği:**



Şekil 3.30 Dördüncü ana havanın (neva) çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 122.

**Birinci
yamağının
(Aneanes)
çeyreği
(saba)**



Şekil 3.31 . Birinci yamak havanın (saba) çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 122-123.

**İkinci
yamağının
(Neheanesin)
çeyreği**



Şekil 3.32 İkinci yamak havanın çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 123.

**Üçüncü
yamağının
(Aanesin)
çeyreği**



Şekil 3.33 Üçüncü yamak havanın çeyrek havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 123.

Ne a gi ye e

e e e e e e e e e e e e e e e e e e e e

e e e e e e e e e e e e e e e e e e e e

Tam Perdelerin Yedilik Havaları Hakkında Öğüt:

**Tablo 3.150. Yamak havaların (sayılarak) yedilik havalarının
belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 124.**

Nağme yolu ile (göçürülmesinden ve arızalı olduğundan dolayı) dört yedilikler ve nim perdeler aşağıdaki gibidir:

MAKAM İSİMLERİ	NİM PERDELERLE YEDİLİKLERİN İŞARETLERİ	TÜRK MUSİKİNDEKİ KARŞILIĞI
aneanes'in nim yediliği		

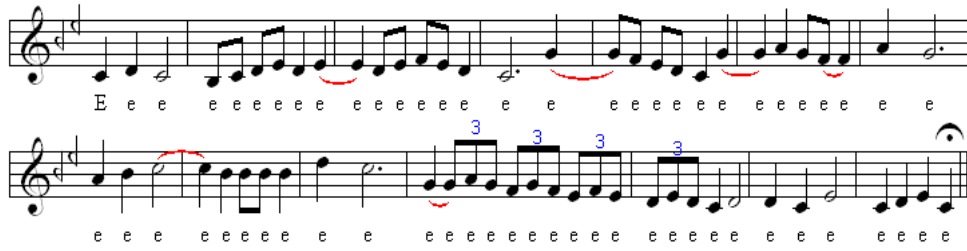
neheanesin		
aaanes'in		
neağiyenin		

Sağ perdelerin yoluyla nağmelerin yolu aşağıdaki gibidir:





Şekil 3.37 Ana perdelerin (sayılma) yolu ile üçüncü yamak havasının yedilik havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 125.



Şekil 3.38 Ana perdelerin (sayılma) yolu ile dördüncü yamak havasının yedilik havasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 126.

Öğüt:

Dört havanın yedilik nağmeleri nağme yoluyla bulunur ve bu da nim yoludur. Bundan sonra nim marifeti bulunur.

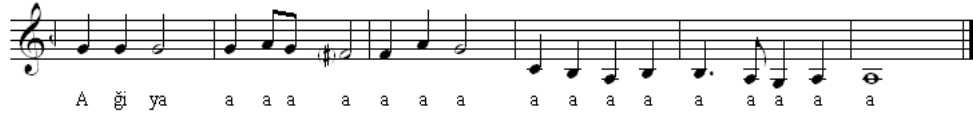
Öğüt:

Aşağıya Giden İnci Yedilikler Hakkında:

Tiz olan iki yedilik hava daha vardır ve bunlar yukarıdan aşağıya doğru sayılır. Biri hüseyniden, diğeri de nevedan yedi ses aşağıda bulunur. Nağmeleri aşağıdadır:



Şekil 3.39 Tizden peste doğru Hüseyni havasının yediliği – Orijinal eserde sayfa 126.



Şekil 3.40 Tizden peste doğru Neva havasının yediliği – Orijinal eserde sayfa 127.

Dış Musiki Hakkında:

Bu tür musikide tiz yedilikler mevcuttur ve yamaklarda olduğu gibi tiz yedilikler de vardır. Tam perdeler yoluyla oluşturulan dört havanın işaretleri aşağıdadır:

Tablo 3.152. Ana perdeler yolu ile dış musikideki ana havaların yedilikleri – Orijinal eserde sayfa 127.

TİZ YEDİLİKLERİN MAKAM İSİMLERİ	TİZ YEDİLİKLERİN MAKAM İŞARETLERİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Birincinin		
İkincinin		
Üçüncünün		
Dördüncünün		

Öğüt:

Tam ses yolu kullanılırsa ilk yediliklere benzer ve nağme yolu kullanılırsa dört adet daha fazla olur. Bunların işaretleri aşağıdadır:

Tablo 3.153. Nim perdeler (nağme) yolu ile (göçürülerek) dış musikideki ana havaların yedilikleri – Orijinal eserde sayfa 127-128.

MAKAM İSİMLERİ	MAKAM İŞARETLERİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Ananes'in		
Neanesin		
Nananın		

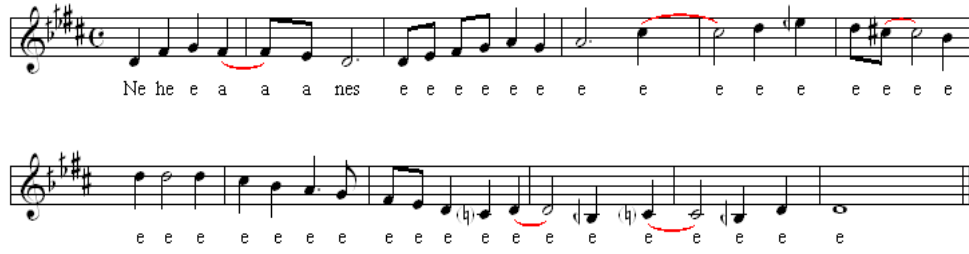
Ağıyanın		
----------	---	---

Nağmeleri Hakkında:

Nağmelerin bizim kullandığımız yediliklerden hiç farkı yoktur. Bizim musikimiz on iki, dış musiki ise on altı sestten oluşmuştur. Musikinın bütün marifeti on iki ses içindedir. Aynı seslerle yine yedi ses yukarıda aynı nağmeyi söylerler ve bu aynı yoldur. Yamaklar için de aynısı yazılmıştır.

Nenano Yediliği Hakkında:

Neheanesin bir yediliği daha vardır ve nenano yoluyla aşağıda yazılmıştır:



Şekil 3.41 İkinci yamak havasının ikinci yediliği (Nenano) – Orijinal eserde sayfa 129.

Nenanonun demine gelmek istenirse aşağıdaki gibi olur:



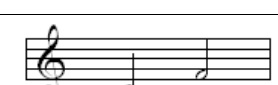
Şekil 3.42 Nenano'nun iniş yolu – Orijinal eserde sayfa 129.

Üçlü Üç Hava Hakkında:

Musiki marifetinde başka tarzda üç hava daha bulunur ve bu havalara üçlü üç hava (üç sesli)²³⁸ denir. Her biri yamak havadan üç ses yukarı çıkar ve bunların işaretleri ise aşağıdaki gibi yazılır:

²³⁸ Üç sesli hava: Karar perdesi yerinden değil 3 ses yukarıya (4'lü aralık) göçürülmüştür.

Tablo 3.154. İlk üç yamak havaların üçlü havalarının belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 129.

ÜÇLÜ MAKAM İSİMLERİ	MAKAM İŞARETLERİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Birincinin		
İkincinin		
Üçüncünün		

Bunların Nağmeleri Hakkında:

Bu üç hava üçüncü havaların yolundaki gibi başka yolla yürür. Bu havaların nağmeleri aşağıdadır:

(Ağır Yoluyla Isfahan Makamı: Ek A Şekil 45). (Orta Yoluyla Isfahan Makamı: Ek A Şekil 46). (İrmoloğika Yoluyla Isfahan Makamı: Ek A Şekil 47). (Yürük Yoluyla Isfahan Makamı: Ek A Şekil 48). (Ağır Yoluyla Hicaz Makamı: Ek A Şekil 49). (Orta Yoluyla Hicaz Makamı: Ek A Şekil 50). (İrmoloğika Yoluyla Hicaz Makamı: Ek A Şekil 51). (Yürük Yoluyla Hicaz Makamı: Ek A Şekil 52). (Ağır Yoluyla Çargah Makamı: Ek A Şekil 53). (Orta Yoluyla Çargah Makamı: Ek A Şekil 54). (İrmoloğika Yoluyla Çargah Makamı: Ek A Şekil 55). (Yürük Yoluyla Çargah Makamı: Ek A Şekil 56)

Bütün Havalarda Hakkında Öğüt:

Bu havalarda ile musikin marifeti olur ve orada istenilen şey yapılabilir. Bu havaların kuralı bütün havalarda için geçerlidir. Aşağıda her havanın nerede bulunduğunu görülmektedir:

Tablo 3.155. Ana, yamak, orta, çeyrek perde ve havaların isimleri ve belirgin işaretleri –
Orijinal eserde sayfa 125.

		Yamak (Nim) Perdelerin (Makamlarının) İşaretleri Ve İsimleri	Ana Perdelerin (Makamları) İşaretleri Ve İsimleri		
		Hüseyni	Neva		
		Neva	Çargah		
		Acem	Segah		
		Evic	Hüseyni		
		Hüseyni	Neva		
		Neva	Çargah		
		Çargah	Segah		
		Hüzzam	Hüseyni		
		Hicaz	Neva		
			Çargah		
İkinci Yamağın Üç Sesi	İkinci Yamağın Çeyreği	İkincinin Yamağı	Segah	İkinci Yamağın Orta Makamı	İkincinin Ortası
	Birinci Yamağın Üç Sesi	Birinci Yamağın Çeyreği	Dügah/Birincinin Yamağı	Birinci Yamağın Orta Makamı	
	Dördüncü Yamağın Üç Sesi	Dördüncü Yamağın Çeyreği	Rast/Dördüncünün Yamağı	Dördüncü Yamağının Orta Makamı	
	Acem Aşiran	Üçüncü Yamağın Çeyreği	Irak/Üçüncünün Yamağı	Üçüncü Yamağının Orta Makamı	
			Hüseyni Aşiran		
			Yegah		

3.3. Üçüncü bölüm. Sayfa 140-171 (y. 71a-86b)

“İllallah azizin kuvvetiyle üçüncü marifet musikinin, nişanlar yolu icin:”

İLLALLAH

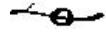
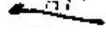
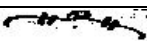
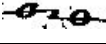
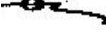
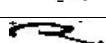
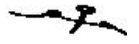
Azizin verdiği kuvvetle musikinin üçüncü marifeti anlatılacaktır:

İşaretlerin Yolu Hakkında:

“Bu musiki marifetinde evvelden beri eski ustaların yapmış oldukları işaretlerin her birinde ayrı kuvvet ve özellikler vardır. Herhangi bir nağmeyi söylediğinde hangi ses (perdelere) ve hangi dizide okunacağı yazılan işarete göre belli olur ve işaretlerin cehrine göre söylenir. Acaba sonraki ustalar bu marifeti herkese açık olmasın diye kayıp mı etmişlerdir? İşaret birleşimini karmakarışık etmişler, bunların takımlarını bozmuşlar, hepsini bir top (yumak) haline getirmişlerdir. Şimdi bu işaretlerin cehrini bilen kalmamıştır. Bütün işaretleri karıştırmışlar ve eski dizime etmişlerdir. İşaretlerin yolu derin battalda kalmıştır.” Mevcut olan işaretler aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.156. Sessiz işaretlerin isimleri ve belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 141-142.

İson	
Dipli	
Paraklitiki	
Kratima	
Liyisma	
Kilisma	
Antikenokilisma	
Tromikon	
Ekstrepton	
Tromikosinağma	
Psifistosinağma	
Ğorğon	
Arğon	
Stavros	
Antikenoma	
Omalon	
Tematismos Eso	

Eteros Ekso	
Epeyerma	
Parakalesma	
Eteron	
Ksiron (Kuru) Klasma	
Arğosinteton	
Gorğosinteton	
Uranisma	
Apoderma	
Tes Ve Apotes	
Tema Aplun (Basit)	
Horevma	
Cakisma	
Piyasma	
Sisma	
Sinağma	
Enarksis	
Variya	
Psifiston	
Tromiko Parakalesma	
Psifisto Parakalesma	
İmifonon	
İmiftoron	

Kırmızı Dem Hakkında Öğüt:

Tablo 3.157. Kırmızı demin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 142.

Kırmızı dem



Eski ustalar demi diğer işaretlerin içine almışlardır. Demin dört özelliği vardır:

1. Her örnek eser bir terazisidir ve bu durum giriş bölümünde gösterilmiştir.

2. Seslerin her luyetinden²³⁹ okunur ve sesi yükselten veya pestleştirenin bir özellik taşımaktadır. Sesin hareketi yoksa, bu dem olur ve anlatıldığı gibi sesi var, sayısı yoktur.

3. Üçüncü cehri, luyet²⁴⁰ çaprazlı olur ve bu da yukarıda gösterilmiştir.

4. Dördüncü cehri kırmızı olur ve dem kırmızı ise sesleri tabi edemez yada incitemez. Bu da “gel” ve eserin demini “tut” demektir.

İşaretler Hakkında Öğüt:

İşaretlerin kaç türlü olduğu ve her birinin cehrinin ne olduğunu gösterilecektir.

Öğüt:

“Bu musikin işaretleri karma karışık bir hale geldiği için, bunların cehri ve babetlerini anlamak güçtür. Benim için de bildiğimi söylemek güçtür. Bildiğim her şey Allah’ın bana vermiş olduğu kuvvetten gelir. Bil ki bu musiki dört marifetten oluşur: Ses, hava, işaret ve ffora. İşaretler dört takımdırlar ve her takımda dörder işaret (toplam 16 adet işaret) bulunur.” Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü takımların işaretleri aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.158. İlk takım sessiz işaretlerin (Gorğon, arğon, variya ve psifiston) belirgin işaretleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 143.

İŞARETLERİN İSİMLERİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Gorğon		Yazıldığı notanın bir sonraki notayla aynı zamanda sayılmasını sağlar.
Arğon		Yazıldığı notanın bir sonraki notayla bir zamanda sayılmasını sağlar ve bir sonraki notanın değerini iki kat artırır.
Variya		Variyadan sonraki nota vurgulayarak okunmaktadır.
Psifiston		Altında yazılan nota vurgulayarak okunmaktadır.

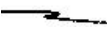
²³⁹ Bilinmeyen kelimedir. Kanaatimize göre buradaki anlamı pozisyonudur. Yani dem her işaretin birleşimde koyulduğu pozisyona göre ayrı özelliği taşımaktadır.

²⁴⁰ A.g.y. Kanaatimize göre işaretlerin bileşmelerinden söz etmiş olmalıdır.

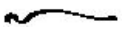
Tablo 3.159. İkinci takım sessiz işaretlerin (Antikenoma, omalon, piyasma ve eteron) belirgin işaretleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 144.

İŞARETLERİN İSİMLERİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Antikenoma		Üzerinde yazılan nota, bir üsteki notaya dokunup, aynı yere döner.
Omalon		Sesi pestleştiren işareti kıvrarak aşağıya çeker.
Piyasma		Sesi pestleştiren işaretleri bağlar.
Eteron		Bütün sesleri bağlar.

Tablo 3.160. Üçüncü takım sessiz işaretlerin (paraklitiki, liyisma, stavros ve epeyerma) belirgin işaretleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 144.

İŞARETLERİN İSİMLERİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Paraklitiki		Makama göre kısa bir seyir yapar.
Liyisma		
Stavros		
Epeyerma		

Tablo 3.161. Dördüncü takım sessiz işaretlerin (kilisma, antikenokilisma, tromikon veya ekstrepton ve parakalesma) belirgin işaretleri ve özellikleri – Orijinal eserde sayfa 144.

İŞARETLERİN İSİMLERİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Kilisma		
Antikenokilisma		
Tromikon		
Ekstrepton		
Parakalesma		

Tromikon ve parakalesmanın aynıdır.

Birinci Takım İşaretlerin Yolu Hakkında:

Öğüt Hakkında:

Her takımın farklı cehri vardır. Birinci takımın işaret cehrileri de aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.162. Gorgon işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 144.

Ğorğon	
---------------	---

Ğorğonun cehrine göre hızlı bir yürüyüş şekli ile ²⁴¹ aşağıdaki işaretlerin altlarına ve üstlerine koyulur:

Tablo 3.163. Sesi yükselten veya sesi pestleştiren işaretlerin üstlerine veya altlarına yazılabilen gorgon işaretinin bileşimleri – Orijinal eserde sayfa 145.

İŞARETLERİN İSİMLERİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI
İson	
Oliğon	
Oksiya	
Petasti	
Kentimalar	
Apostrofos	
Aporroyi	

Tablo 3.164. Arğon işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 145.

Bunların yolu yürük hız eder: **arğon:**



Argon'un cehrine göre dizmedeki sesler ağır okunur ve bu nedenle ğorğonun aksisidir²⁴². Seslerin daima üstlerine konur:

²⁴¹ "Hızlı" terimi zaman birimini ikiye bölmek anlamına gelmektedir. Her bir işaret birer dörtlük zaman değerindeyse, ğorğon koyulduğu zaman o işaret sekizlik olur.

²⁴² "Ağır" deyişiyle tam tersi olmakta ve dörtlükler yarım (iki zamanlı) değerine eşit gelmektedir.

Tablo 3.165. Sesi yükselten veya sesi pestleştiren işaretlerin üstlerine veya altlarına yazılabilen arğon işaretinin bileşimleri – Orijinal eserde sayfa 145.

İŞARETLERİN İSİMLERİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI
İson	
Oliğon	
Oksiya	
Petasti	
Kentimalar	
Apostrofos	

Aşağıdaki işaret de ağırlaştırır:

Tablo 3.166. Variya işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 145.

variya:	
---------	---

Variyanın cehri siyahsa (veya büyük variya) koyulduğu yerdeki dizmeleri ayırt eder. Sesi yükselten veya sesi pestleştiren işaretler o sesi vurur²⁴³ ve seslerin ortasına koyulur.

Tablo 3.167. Sesi yükselten ve sesi pestleştiren hangi işaretlerin altlarına variya işareti yazılabilir – Orijinal eserde sayfa 146.

İŞARETLERİN İSİMLERİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI
İson	
Oliğon	
Oksiya	
Petasti	
Kentima	
Apostrofos	
Elafron	

²⁴³ "Variya" Yunanca'da vurgulamak anlamına gelmektedir ve Yunan yazı dilinde eski vurgulama işaretlerindendir. Bu işaretin fonksiyonu yeni yazı sisteminde değişmemiştir. Hatta kelimelerin vurgulandıkları hecelerinden önce o heceyi vurgulamak gerektiği yazılmıştır.

Hamili	
---------------	--

Rengi kırmızıysa buna yarım variya denir ve cehri sesleri kesmektir.

Tablo 3.168. Kırmızı variyanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 146.

Büyük variya vurur ve sesleri keser, onları dizme eder. Yarım variya vurmaz, sadece sesi keser ve ileri götürür.

Hangi Seslerin Altına Koyulur

Tablo 3.169. Apostrofos, kentima, elafron ve hamili sesi pestleştiren işaretlerin altlarındaki variya birleşimi – Orijinal eserde sayfa 146.

İŞARETLERİN İSİMLERİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI
Apostrofos	
Kentima	
Elafron	
Hamili	

Tablo 3.170. Psifistonun belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 146.

Psifiston	
------------------	---

Psifiston koyulduğu yerde bir vurgulama gösterir ve anlamı “vurucu”dur. Onun dizmesi ile sesi yükselten veya sesi pestleştiren işaretler de koyulabilir. (Ek A Şekil 57)

Öğüt:

Petastinin önüne apostrofos yazılırsa vurmayı kıvırır ve bu nedenle nağmelerin içine girer. Psifiston kırmızı olursa dizmeyi salt etsin diye koyarlar ve vurması hafif olur. Daha iyi anlaşılabilmesi için bunlar nağmesiyle gösterilmiştir. (Ek A Şekil 58)

İkinci Takım İşaretlerin Yolu Ve Onların Öğütleri Hakkında:

İkinci takım işaretlerin cehri aşağıdaki gibidir:

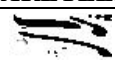
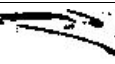
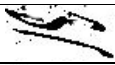
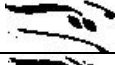
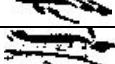
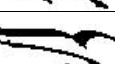
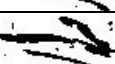
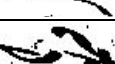
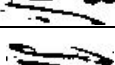
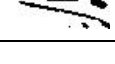
Tablo 3.171. Antikenomanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 151.

Antikenoma	
-------------------	---

Antikenomanın cehri dönme özelliğidir. Yüksek perdelerden aşağıya inerken; siyahsa  tam dönme, kırmızıysa  az dönme yapar. Sadeyse (başka işaret olmadan) essat döner. Sesin üzerine görğön varsa hızlı yada yürük, onun üstünde cakisma varsa  ağır olur. Arasına ve altına dipli koyarsan  kratima gibi durur ve önüne inen perdeyi az gösterir.

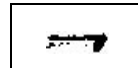
Antikenoma Hangi Seslerin Altına Konur:

Tablo 3.172. Sesi yükselten ve pestleştiren işaretlerden antikenoma işaretinin birleşimi – Orijinal eserde sayfa 152.

ALTLARINA ANTİKENOMA YAZILAN SES İŞARETLERİ	SES ÖZELLİKLERİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	(1, -1)	Bir ses yukarı ve bir aşağıya (2, 2)
	(1, -1)	Bir ses yukarı ve bir aşağıya (2, 2)
	(1, -1)	Bir ses yukarı ve bir aşağıya (2, 2)
	(1, -1)	Bir ses yukarı ve bir aşağıya (2, 2)
	(2, -1)	İki ses yukarı ve bir aşağıya (2,2, 2)
	(1, -1)	Bir ses yukarı ve bir aşağıya (2, 2)
	(1, -2)	Bir ses yukarı ve iki aşağıya (2, 2, 2)
	(1, -2)	Bir ses yukarı ve iki aşağıya (2, 3'lü aralık)
	(1, -2)	Bir ses yukarı ve iki aşağıya (2, 2,2)
	(1, -4)	Bir ses yukarı ve dört aşağıya (2, 5'li aralık)
	(1, -4)	Bir ses yukarı ve dört aşağıya (2, 5'li aralık)
	(0, -1)	Bir önceki sesin tekrarı ve bir aşağıya (0,-2)
	(0, -1)	Bir önceki sesin tekrarı ve bir aşağıya (0,-2)

Tablo 3.173. Omalon işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 152.

Omalon

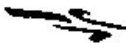
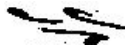
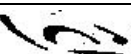
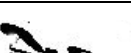
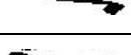


Omalon'un cehri; gösterilen sesi pestleştiren işareti çekmesidir. Üzerine cakisma konursa bir dem doğar ve çeker. Cakisma yoksa sade çeker ve burada siyahın kırmızından farkı yoktur.

Antikenoma Hangi İşaretlerin Altına Koyulur:

Tablo 3.174. Sesi yükselten ve pestleştiren işaretlerin antikenoma işaretiyle birleşimi –

Orijinal eserde sayfa 153.

ALTLARINA OMALON YAZILAN SES İŞARETLERİ	SES ÖZELLİKLERİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	(1, -1)	Bir ses yukarı ve bir aşağıya (2, 2)
	(1, 0)	Bir ses yukarı ve bir önceki sesin tekrarı (2, 0)
	(0, 0)	İki defa bir önceki sesin tekrarı (0, 0)
	(1, -1)	Bir ses yukarı ve bir aşağıya (2, 2)
	(2, -1)	İki ses aşağıya ve bir aşağıya (2, 2, 2)
	(2, -1)	İki ses aşağıya ve bir aşağıya (2, 2, 2)
	(-1, -1)	Bir ses aşağıya ve bir ses daha aşağıya (2, 2)
	(-1, -1)	Bir ses aşağıya ve bir ses daha aşağıya (2, 2)
	(2, -1)	İki ses aşağıya (3'lü aralık) ve bir aşağıya (3, 2)
	(4, 0)	Dört ses aşağıya ve bir önceki sesin tekrarı (5'li aralık, 0)
	(4, -1)	Dört ses aşağıya ve bir ses daha aşağıya (5'li aralık, 2)
	(2, -1)	İki ses yukarı ve bir ses aşağıya (3'lü aralık, 2)
	(3, -1)	Üç ses yukarı ve bir ses aşağıya (4'lü aralık, 2)

Tablo 3.175. Piyasmanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 153.

Piyasma



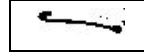
Piyasmanın cehri sesi pestleştiren işaretleri bağlaması, dizme etmesi ve diğer işaret bileşiminin orta yerine koyulmasıdır. İki kentimadan ve apostrofostan oluşur:

Tablo 3.176. Sesi yükselten ve pestleştiren işaretlerin piyasma işaretiyle birleşimi – Orijinal eserde sayfa 153.

ALTLARINA PİYASMA YAZILAN SES İŞARETLERİ	SES ÖZELLİKLERİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	(1, 1, -2)	Bir ses aşağıya, bir ses yukarıya ve iki aşağıya (2, 2, 2, 2)
	(1, 1, -2)	Bir ses aşağıya, bir ses yukarıya ve iki aşağıya (2, 2, 2, 2)
	(1, -2)	Bir ses aşağıya, ve iki ses daha aşağıya (2, 3'lü aralık)
	(1, -2)	Bir ses aşağıya, ve iki ses daha aşağıya (2, 2, 2)
	(2, 2, 2)	Üç defa ikişer ses aşağıya (3, 3, 3)

Tablo 3.177. Eteronun belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 153.

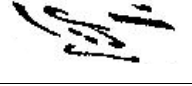
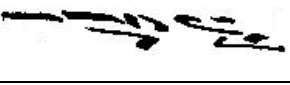
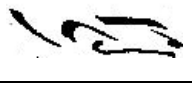
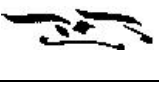
Eteron



Eteron işareti piyasma gibi ses bağlayıcıdır. Fakat piyasma salt sesi pestleştiren işaretleri bağlar, dizme eder. Eteron ise sesi yükselten ve pestleştiren işaretler ile sadece sesi pestleştiren işaretleri birbirlerine bağlar. Piyasma nereye koyulursa eterona aynı şekilde bağlanır:

Tablo 3.178. Sesi yükselten ve pestleştiren işaretlerin piyasma işaretiyle birleşimi – Orijinal eserde sayfa 154.

ALTLARINA ETERON YAZILAN SES İŞARETLERİ	SES ÖZELLİKLERİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
	(1, -1, 0, -1)	Bir ses yukarıya, bir ses aşağıya, bir önceki sesin tekrarı ve bir ses aşağıya (2, 2, 0, 2)
	(1, -1, 0, 2)	Bir ses yukarıya, bir ses aşağıya, bir önceki sesin tekrarı ve iki ses aşağıya (2, 2, 0, 2, 2)

	(1, -1, 0, 3)	Bir ses yukarıya, bir ses aşağıya, bir önceki sesin tekrarı ve üç ses aşağıya (2, 2, 0, 2, 2, 2)
	(0, -1, 1)	Bir önceki sesin tekrarı, bir ses aşağıya, ve bir ses yukarıya (0, 2, 2)
	(3, -1, 0, 2)	Üç ses yukarıya, bir ses aşağıya, bir önceki sesin tekrarı ve iki ses aşağıya (2, 3, 2, 0, 2, 2)
	(-2, 1, -1)	İki ses aşağıya, bir ses yukarıya ve bir ses aşağıya (3, 2, 2)
	(2, -2, 1, -1)	İki ses yukarıya, iki aşağıya, bir yukarıya ve bir ses aşağıya (3, 2, 2, 2, 2)

Piyasma siyahsa eteronsuz olmaz (yazılamaz) ve kırmızıysa eterona ihtiyacı yoktur.

Öğüt:

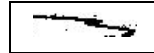
Bu işaretler antikenoma, omalon, ve eteron seslerinin daima altına koyulur ve piyasma gibi orta yere de koyulabilir. (Nağmelerin örnek eserleri verir: EK: A Şekil 59)

Üçüncü Takım İşaretlerinin Yolu Hakkında Öğüt:²⁴⁴

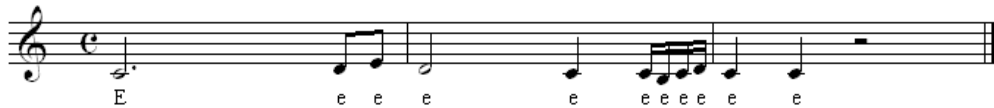
Üçüncü takım işaretlerin her birinde ayrı bir tarz vardır ve evvelki işaretlerin iki takımında salt (atlama, hareket) cehri bulunur.²⁴⁵ Öbür işaretlerde ses de vardır. Bu üçüncü takımda her bir işaretin tarzına göre ikişer ses yükselten ve ikişer ses pestleştiren işaretler de bulunur.

Tablo 3.179. Paraklitikin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 157.

Paraklitiki



Bu işaret iki türlü olur. Büyük paraklitiki (Türkçe’de taksim) ve iki ses yukarı ve iki ses aşağıdan ibaret olan şekli.



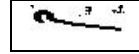
Şekil 3.43 Paraklitiki işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 157.

²⁴⁴ Bu işaretlerin hem birleştikleri, hem de kendi taşıdıkları özellikleri ayrıntılı olarak vermiştir. Bu özellikler birbirlerinden farklı olduğu, nasıl ve ne zaman kullandıklarını anlatmaktadır.

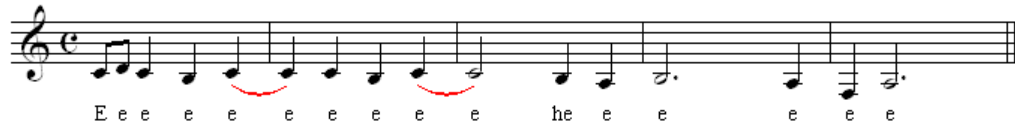
²⁴⁵ Konstas, diğer işaretlerin sessizliğin özellik taşıdığını, bu işaretlerin kalite (vurgulama v.b.) işaretleri olup, ses hareketi özelliği olduğunu belirtmiştir.

Tablo 3.180. Liyismanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 157.

Liyisma



Liyismanın bir ses yukarıya, iki ses aşağıya ve iki ses yukarıya sesi vardır. Küçük sesler aşağıdaki gibi yazılır:



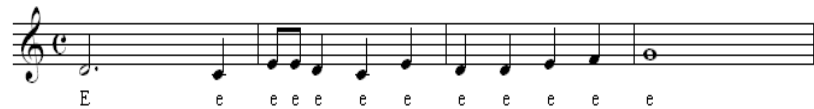
Şekil 3.44 Liyisma işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 158.

Tablo 3.181. Epeyerma işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 158.

Epeyerma



Epeyermanın bir ses aşağıya, iki ses yukarıya sesi vardır.



Epeyerma

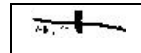


Epeyermanın analizi

Şekil 3.45 Epeyerma işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 158.

Tablo 3.182. Stavros işaretinin belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 158.

Stavros



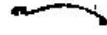
Haç işareti (Yunanca'da *stavros*) sesleri iki ses yukarıya ve iki ses aşağıya götürmektedir:



Stavros

Tablo 3.185. Antikenokilismannın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 161.

Antikenokilisma



Antikenokilisma'nın dizmeleri ve sesleri aşağıdaki gibidir:



Antikenokilisma

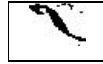
Şekil 3.48 Antikenokilismannın örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 161.

Tablo 3.186. Tromikon ve ekstreptonun belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 161.

Tromikon



Ekstrepton



Tromikon ve ekstreptonun cehri birdir. Bir dizide birkaç kere beraber rast gelinirse, bir tromikon, bir de ekstrepton koyulur. Sesler aşağıdaki gibidir:



Tromikon

Şekil 3.49 Tromikonun örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 161.



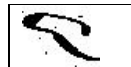
Ekstrepton



Şekil 3.50 Ekstreptonun örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 162.

Tablo 3.187. Parakalesmanın belirgin işareti – Orijinal eserde sayfa 162.

Parakalesma



Parakalesmanın sesleri aynı olup, aşağıdaki gibidir:

Pa ra ka a a a a a a

le e e e es ma a a a a a

a a a a a a a a a v.s.

Parakalesma

Parakalesmanın analizi

Şekil 3.51 Parakalesma işaretinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 162.

Bu İşaretler Hangi İşaretlere Koyulur:

Bu işaretler daima seslerin altlarına koyulur ve bunların örnek eseri aşağıda verilmiştir: (Ek A Şekil 61)

Öğüt:

“Seslerin her tarzı yukarıda yazılan dört takım işaretlerle olur ve ne işitilirse yazılabilir. Bu işaretlerden oluşan musiki başka işaret kabul etmez. Bunlardan başka işarete gerek duymadan her şey yazılabilir. Eksik kalan *büyük işaretler* dört babetin dışındadır. Aslında bu işaretler de gereklidir, ancak *dizme edenlerin dilerinde*²⁴⁶ bu işaretleri çok yazı yazmasınlar ve yazı az olsun diye koymuşlardır. Bense daha belli olabilmesi için her birisinin ne kadar iş gördüğünü örnek eserlerde açık yolla aşağıdaki gibi göstermişim”:

(Tromikon sinağma: Ek A Şekil 62), (Psifiston sinağma: Ek A Şekil 63), (Ksiron klasma: Ek A Şekil 64), (Arğosinteton ve Gorğosinteton: Ek A Şekil 65), (Uranisma: Ek A Şekil 66), (Uşşaklı ve Nevalı Uranisma: Ek A Şekil 67), (Hüzzamlı Uranisma:

²⁴⁶ "Dizme edenlerin dillerinde", Kanaatimize göre iki ayrı açıklaması olabilir: Biri, beste yapmak isteyenlerin dillerinde anlamına gelmektedir. İkincisi ve muhtemelen daha doğrusu da, *musiki yazanların dilerinde* şeklindedir. Çünkü buradaki konu, reformu gerçekleştirenlerin–yazara göre–işaretlerin yanlış kullanma yollarıdır. Böylece, reformu gerçekleştirenlere göre, kağıda fazla yazı olmasın diye büyük işaretleri kullanmışlardır. Konsta ise bu işaretlerin gereksiz olmadığını, fakat açıklamalarının daha gerekli olduğu fikrini sunmaktadır.

Ek A Şekil 68), (Hüzzamlı Uranisma:Ek A Şekil 69), (Horevma: Ek A Şekil 70), (Hüzzamlı Sisma: Ek A Şekil 71), (Hicazlı Sinağma: Ek A Şekil 72), (Uşşaklı Sinağma: Ek A Şekil 73), (Nenanolu-Hicazlı Sinağma: Ek A Şekil 74), (Nevalı, sonu Rastlı Sinağma: Ek A Şekil 75), (Uşşaklı Sinağma: Ek A Şekil 76), (Tromikoparakalesma: Ek A Şekil 77), (Rastlı Psifistoparakalesma: Ek A Şekil 78), (Hisarlı İmifonon: Ek A Şekil 79), (Hisarlı İmiftoron: Ek A Şekil 80), (Mahur: Ek A Şekil 81).

Öğüt:

Tablo 3.188. Dört arızanın (ftora) işaretlerinin belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 169.

İŞARETLERİN İSİMLERİ	İŞARETLERİN ŞEMALARI	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Enarksis		Segahın Başlangıç İşareti
Tematismos Eso		Hüzzam/Hicazın Başlangıç İşareti
Eteron Ekso		Hüzzam/Hicazın Başlangıç İşareti
Tema Aplun		Sabanın Başlangıç İşareti

Bu işaretler ftora²⁴⁷ işaretidir ve ftoralar içinde bunların yolu bulunur.

Öğüt:

İşaretlerin marifetine göre dört takım işaretle işitilen her nağme yazılabilir. Bir şey (nağme) yazmak istenildiğinde önce sesler, seslerin sayısı ve tarzı düşünülür. Tarzına göre de dizmesi ve işareti koyulur. Bu durum işitilen her şey için geçerlidir.

Öğüt:

“Kalan kayıp işaretlerden her işitilen yazılamaz, çünkü her yerde söylenen farklıdır. Bir havaya başka, öbür havaya başka söylerler, bu sebeple de yanlışır. Bu işaretlerle her işitileni yazmak mümkün değildir. Nasıl gösterirsem yolumuza gelmiyorlar. Ne yolu yoldur, ne de bir türlü marifet ve onların faydasını gördüm. Hatta ne de her işittiğimi yazabilirim. Bir dizmeyi başka söylerler, başka yerde başka olur; bundan

²⁴⁷ Arıza işaretleri

başka yerde yine başka söylerler. Ben böyle yola yol diyemem²⁴⁸. Bir adam işittiğinde hem sesi tanısin, hem havayı bilsin. Yolu, sesi, ismi, perdesini ve nağmesini anlasın ve yazsın. O musikiye musiki yolu derim, musiki budur ve işaretlerin marifeti bu dört takımdan ibarettir. Bu dört takım işaretleri iyi bildikten sonra onların içinde her türlü tarz bulunur.”

3.4. Dördüncü Bölüm. Sayfa 172-230 (y. 87a-116a)

“İlallah azizin kuvetiylen, dorduncu marafeti icun musikii, nim yolu icun: Ftoralar icun ve kanonlar icun”.

İLLALLAH

Azizin bana vermiş olduğu kuvvetle musikin dördüncü marifetinden söz edilecektir.

Nim Yolu hakkında, Ftoralar ve Kuralları Hakkında:

Bu musiki marifetinde nim yolu²⁴⁹ adı verilen bir yol daha bulunur. Önceki üç marifetteki gibi (ses, hava ve işaret) bu yol musikin dördüncü marifettir. Bu marifet musikin en incesi ve en zor dalıdır ve musikin üç dalını bilmedikten sonra dördüncü dalı ne öğrenilebilir, ne de anlaşılabilir. Bu marifete eski ustalar, işaretler koymuşlar ve bu işaretlerin ismine ftoralar (arıza) demişlerdir. Bizim musikide müzisyenler nim kuralını bilmezler, fakat bu ftoraları yani bu nim kuralının ftoraları ile yürüdüğünü bilirler. Ftoralar kuvvetiyle işi tevekkeli ederler. Bize hem ftoraların hüküm yolu, hem isimle beraber kural yolunu bilmek yakışır. Öncelikle ftoraların ne olduğunu açıklayacağız.

Ftoralar Hakkında Öğüt:

Ftoranın ceherine göre sesi bozarız, değiştiririz yada beyan ederiz. Bu marifetin bütün ftoraları aşağıdaki gibidir:

Tablo 3.189. Arızaların (ftoraların) belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 173-174.

²⁴⁸ Konstas, Kantemir’in döneminden hemen hemen bir yüzyıl kadar uzak olmasına rağmen, (kanaatimize göre) Kantemir’in zamanındaki olayların tekrarını yapmıştır. Makamların artması olayı için “hemen bir dizmeyi başka başka söylerler, başka yere, başka olur; bundan başka yere, yine başka söylerler. Ben böyle yola, yol diyemem” açıklamasını yapmıştır. Bu deyiş belli olandan başka daha derin ve tipik bir kilise nazariyatçısının nazari düşüncesidir. Konstas karar perdesi değişmiş olan ve başka adı olan makama, makam dememektedir. Perde sahası için de aynı durum geçerlidir. On iki sesten sonra, bu on iki seste olan seslerin tekrarı yapılır ve ayrı olarak göstermeye gerek kalmaz.

²⁴⁹ Nim yoluyla dizideki tam (sağ) olmayan (yarım) perdelerin tarifidir. Bu tam olmayan perdelerden bazıları (hicaz ve hüzzam gibi) sabit olarak vardır, bazıları ise arızaların derecesine göre doğarlar.

ARIZANIN İSMİ	ARIZANIN İŞARETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Birincinin Ftorası		Uşşahın Arızası
İkincinin Ftorası	 ²⁵⁰	Hüzzam/Hicaz Arızası
Üçüncünün Ftorası		Çargahın Arızası
Dördüncünün Ftorası		Nevanın Arızası
Aneanesin Ftorası		Uşşak/Hüseyni Arızası
Neheanesin Ftorası		Hicazın Arızası
Aanesin Ftorası		Çargahın Arızası
Neağiyenin Ftorası		Rastın Arızası
Tek Seslerin İkincilerin Ftorası		Neva/Hicaz Arızası
Hüzzamın Ftorası		Hüzzam/Segah Arızası
Birincilerin Eviç Ftorası		Hüzzam/Segah Arızası
İkincilerin Eviç Ftorası		Hicaz Arızası
Seba Dedikleri Ftorası		Sabanın Arızası

Bütün mevcut ftoralar yukarıda verilmiştir. Bunlardan bazıları çok iktizalıdır, bazıları boş ve iktizasızdır. Bazıları sağ (tam) perdelere, bazıları ise yarım yani nim seslere aittirler. En iktizalı ftoralar aşağıdadır:

Tablo 3.190. İktizalı arızalar – Orijinal eserde sayfa 174-175.

ARIZANIN İSMİ	ARIZANIN İŞARETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Ananesin Ftorası		Uşşahın Arızası
Neanesin Ftorası		Hüzzam/Hicaz Arızası
Nananın Ftorası		Çargahın Arızası
Ağiyenin Ftorası		Nevanın Arızası
Nenanonun Ftorası		Neva/Hicaz Arızası

Bu ftoralar ile işitilen her şey yazılabilir. Bununla birlikte neheanesin ftorasıyla her perdenin yarım sesi kullanılır. Bu da nim kapısıdır. Bu ftoranın koyulduğu perdede

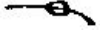
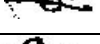
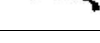
²⁵⁰ Popescu bu işaretin 1814'ten evvel bulunmadığını ifade etmiştir. Popescu, *Sources*, s. 138. Bu iddia tamamen yanlıştır. Çünkü hem eskiler, hem de Konstas tarafından kullanılmıştır.

bütün ses değil, sadece sesin yarısı söylenir. Eksik kalan yamakların ftoralarının hiç iktizası yoktur, çünkü onların cehri ana havaların ftoraları olur.

Dört Ftora İşareti Hakkında:

Kalan dört ftora işareti aşağıdadır:

Tablo 3.191. Hüzzam/Segah, Hicaz ve Saba arızalarının belirgin işaretleri – Orijinal eserde sayfa 175.

ARIZANIN İSMİ	ARIZANIN İŞARETİ	TÜRK MUSİKİSİNDEKİ KARŞILIĞI
Enarksis		Hüzzam/Segah Arızası
Tematismos Eso		Hüzzam/Segah Arızası
Eteros Ekso		Hicaz Arızası
Ve Tema Aplun		Sabanın Arızası

Bu dört ftora gereklidir ama bizimkiler bunları büyük işaretlerin içine karıştırmışlardır. Aslında bunlar dış musikinin ftoralarıdır. Enarksis  (koyulduğu yerde hüzzam nağmesini gösterir), eviç işaretinin ftorası olan  tematismos eso, ikincilerin eviçin ftorası olan tematismos ekso  ve saba havasının ftorası  tema aplundur.

Ftoralar Hakkında Öğüt:

Bu dört ftorayı bizim ustalar işaretlerinin içinde karıştırdıktan sonra dizme etmişlerdir. Bu sebeple eski yoluna açık dizmelere ve ftora yoluyla dizmeye iki örnek eser verilmiştir.

Eski yola örnek eserler:

Birinci havanın arıza işaretinin (paraklitiki: Türkçe’de taksim) örnek eseri: (Ek A Şekil 82), Enarksis arıza işaretinin örnek eseri: (Ek A Şekil 83), Tematismos arıza işaretinin örnek eseri: (Ek A Şekil 84), Tematismos eso arıza işaretinin örnek eseri: (Ek A Şekil 85), Tematismos eso arıza işaretinin ikinci örnek eseri: (Ek A Şekil 86), Tematismos eso arıza işaretinin üçüncü örnek eseri: (Ek A Şekil 87), Tematismos eso arıza işaretinin dördüncü örnek eseri: (Ek A Şekil 88), Tematismos eso arıza işaretinin beşinci örnek eseri: (Ek A Şekil 89), Tematismos ekso arıza işaretinin altıncı örnek eseri: (Ek A Şekil 90), Tematismos ekso arıza işaretinin örnek eseri: (Ek A Şekil 91),

Yeni yola örnek eserler:

Paraklitiki (Türkçe: taksim) arıza işaretinin örnek eseri: (Ek A Şekil 92), Enarksis arıza işaretinin örnek eseri: (Ek A Şekil 93), Tematismos eso arıza işaretinin örnek eseri: (Ek A Şekil 94), Tematismos ekso arıza işaretinin ikinci örnek eseri: (Ek A Şekil 95), Tema aplun arıza işaretinin örnek eseri: (Ek A Şekil 96).

Öğüt:

Yukarıda yazılan dört işaret ffora işaretlerinin içinden çıkmakta ve hem dizme, hem de ffora olarak kullanılmaktaydı. Bunların yolları sağda yazılmıştır. Hasın fforaları olmadan musikinin olmayacağı bilinmelidir.

Sağ ve Nim Fforalar Hakkında:

Bu fforaların yarısı tam perdeler, yarısı da nim perdeler ile yürür. Tam perdeler ile yürüyenler aşağıdadır:

Tablo 3.192. Ana perdelerin arıza işaretleri – Orijinal eserde sayfa 180.



Nim perdeler ile yine yürüyenler aşağıdadır:

Tablo 3.193. Nim perdelerin arıza işaretleri – Orijinal eserde sayfa 180.



Aşağıdaki dört ffora ise hepsinin başıdır ve her birinin nağmesi vardır.

Tablo 3.194. Ana havaların arızaları – Orijinal eserde sayfa 181.

Birincinin fforası birincinin nağmesini tutuyor	
İkincinin fforası neanes'in nağmesini tutuyor	
Üçüncünün fforası Nananın nağmesini tutuyor	
Dördüncünün fforası Ağıyanın nağmesini tutuyor	

Bu fforalar ilk dört havanın her nağmesini işlerler ve hangi ses üzerine koyulursa o havanın nağmesi ortaya çıkar.

Öğüt:

Bu dört fforanın cehrileri de dört türdür: Çevirme, ispatlık, nimleme ve eğlenme.

Ftoraların Çevirmeleri Hakkında:

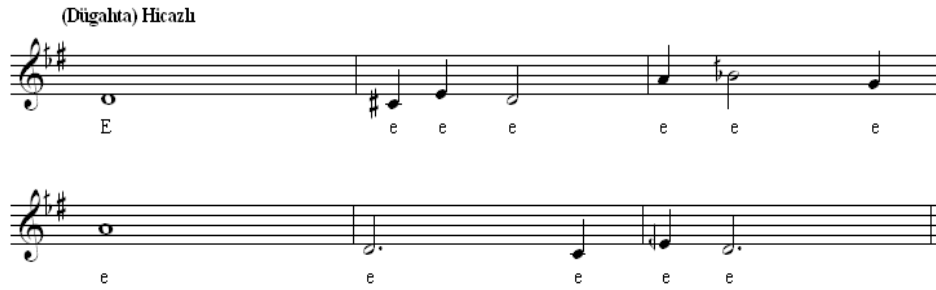
Bir perdede başka bir perdenin nağmesi yapılmak istediğinde fтора onun üzerine konur ve çevirme yapılır. Fтора üzerine koyulduğu nağmeyi şöyle değiştirir:



Şekil 3.52 Birinci havanın arızasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 182.

İspat Fтора Hakkında:

Bir ses okunurken o sesinin nağmesi beyan edilirse buna ispatlık denir. Fтора ispat etmek için de konulur ve o perdeyi değiştirmeden, sesi aşağıdaki gibi beyan eder:

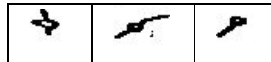


Şekil 3.53 İkinci havanın arızasının örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 182.

Nimli Ftoralar Hakkında:

Bir sesin yarısı okunursa buna nimleme denir ve nim yolunda aşağıdaki üç fтора kullanılır:

Tablo 3.195. Nim perdelerin arıza işaretleri – Orijinal eserde sayfa 183.



Sesin yarısı aşağıdaki gibi okunur:

(Dügalta) Uşşaklı

Yerinde Acem

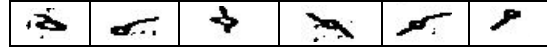
Yerinde Hicaz

Şekil 3.54 Nim perdelerin arıza işaretlerinin örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 183.

Eğlenmek (Durmak) Ftoraları Hakkında:

Bu ftoralar tesadüfen karşılaştırılsa buna eğlenmek denir.

Tablo 3.196. Arızaların işaretleri – Orijinal eserde sayfa 183.



Cakismada da olduğu gibi yarım durak (1 zamanlı) edip, eğlenilir ve durak, perde ve nağmeler aşağıdaki gibi beyan edilir:

Dügalta Uşşaklı

Hüseyinde Hicaz

Şekil 3.55 Nim perdelerin arıza işaretlerinin başka örnek eseri – Orijinal eserde sayfa 184.

Ftoralar Hakkında Öğüt:

Adı geçen dört fтора, neheanes  ve nenanoyle  (toplam altı fтора) musikinin her çevirmesi ve her ispatı gerçekleşir, perdelerin her nimleme ve her beyanı olur, fakat kuralsız ise zorla gerçekleşir. Bu nimlemelerin kuralı bilindikten sonra hem (kuralla), hem isimle, hem de bütün nimlerin ve ftoraların yolu isimleriyle bilinir.

Bir fтора işletilecekse yerine, hoş yoluyla çevrilirse de evvelki (başlandığı sese) deme gelinmelidir. Bu iki kat marifettir ve bu musikinin kuralı, bütün musikinin perdeleri, nim perdeleri, tam ve nim perdelerinin isimleri aşağıdaki gibi gösterilmiştir:

Tablo 3.197. Tam ve nim perdelerin isimleri ve arıza işaretlerinin tablosu – Orijinal eserde sayfa 186.

Ana Perdelerin Arıza İşaretleri	Ana Perdeler	Tanburun Telleri				Nim Perdeler	Nim Perdelerin Arıza İşaretleri
	tiz hüseyni	1	2	3	4		
	tiz neva						
	tiz çargah					tiz hicaz	
	tiz segah					tiz Buselik	
						Sümbüle	
	muhayyer						
	gerdaniye					Şehnaz	
						Mahur	
	eviç					Acem	
	hüseyni					Suri	
						Hisar	
	neva						
						Hicaz	
	çargah						
						Buselik	
	segah						
						Kürdi	
	dügah,						

	uşşak						
						Zirgüle	
	rast						
						Geveşt	
	ırak						
						acem aşırın	
	aşırın						
						Sorizen	
	yegah						

Nim Yedilik Havalar Hakkında Öğüt:

Dört Yüksek Yedilik Hakkında:

Nim marifetin yedilikleri öğrendiğimiz yedilikler gibi yürümezler, onlar perde yoluyla oluşmuşlardır, fakat nim yolu, nağme yoluyla olur. Örneğin aneanes'ten yedi ses yukarıya, perde yoluyla "Ağiya" muhayyer meydana gelir. Aynı nağme yedi ses yukarıda yapılır.

(Birinci yamak havanın yediliği: Ek A Şekil 97), (birinci yamak yediliğin örnek eseri: Ek A Şekil 98).

Neheanesten yedi ses yukarıda nenano ve neanes olur: (İkinci yamak havanın yediliği: Ek A Şekil 99), (ikinci yamak yediliğin örnek eseri: Ek A Şekil 100).

Perde yoluyla yedi ses yukarıya eviç olur (neanes). Burada yine nana olur ve nağme aynı şekilde buyurur. (Üçüncü yamak havanın yediliği: Ek A Şekil 101), (üçüncü yamak yediliğin örnek eseri: Ek A Şekil 102),

Yedi ses yukarıya perde yoluyla nana olur: mahur. Burada yine nağme yoluyla ağiya meydana gelir. (Dördüncü yamak havanın yediliği: Ek A Şekil 103), (dördüncü yamak yediliğin örnek eseri: Ek A Şekil 104),

Tiz Yedilikler Hakkında Öğüt:

Ne kadar yedilik hava öğrenildiyse, tam perdelerin, nimlerin ve demle (son) ettikten sonra dört ses yukarıya doğru tiz havaların yedilikleri oluşur. Daha sonra perde yoluyla öğrenmek istenirse yerindeki tam perdelerin içinde hazır bulunan yedilik havaları kullanılır. Nim yoluyla öğrenmek istenirse de bu nim yediliklerin havaları kullanılır. Yamakların yedilikleri neyse, birincileri de aynıdır.

Ftoraları Hakkında:

Tablo 3.198. Nim perdelerin arıza işaretleri – Orijinal eserde sayfa 191.



Bu üç ftoranın çevirmeleri içinde birisiyle hısımlığı (uygunluk, uyumluk) vardır. İstenen her ses kolay çevirilebilir. Bunların ,  ile başka uygunluğu (uyumluluğu) vardır.

Neheanes'in ftorası  koyulduğu seste kendini başka yere karıştırmaz. O perdeyi yarımlaştırır.

Dizmelerin İçinde Ftoralar ve İspatları Nasıl Olur:

Her havanın kendi nağmesi vardır. Gerek sağ havalar, gerek nimler ve o nağmenin işareti her eserin başlangıcında seyretmiş olduğumuz gibi isimlendirilir. Bundan sonra eserin içinde iktiza olursa ftoara kullanılır ve ftoardan sonra o dizmenin büyük dizme veya küçük teslim (sonu) meydana gelir. Bunun ispat işareti vardır ve bütün işaretler ve ftoalar ispatları ile birlikte sırasıyla aşağıdaki görüldüğü şekilde bu kuralın içinde bulunur:

Tablo 3.199. İsimleri Türkçe ve Rumca bütün havaların sınıfları ve arızaları – Orijinal eserde sayfa 193.

İsimleri Türkçe ve Rumca							
MAKAM SINIFLARI VE İSİMLERİ	ANA İHOSLAR (MAKAMLAR)	ANA MAKAMLARIN İŞARETLERİ		ANA MAKAMLARIN ARIZA İŞARETLERİ			
Seba	Protos (Birinci)		i		Fto		i
Ana Makamlar	Tetartos (Dördüncü)						
	Tritos (Üçüncü)						
	Defteros (İkinci)						
Yamak Makamlar	Birincinin Yamağı		şa		r		spat
	Dördüncünün Yamağı						
	Varis						
	İkincinin Yamağı						
Orta Makamlar	Birincinin Ortası		re		a		i
	İkincinin Ortası						
	Üçüncünün Ortası						
	Dördüncünün Ortası						

Yamak Makamların Ortaları	Birincinin Yamağı		t		I		a
	İkincinin Yamağı						
	Varisin (Üçüncü Yamağının)						
	Dördüncünün Yamağı						
Ana Makamların Çeyrekleri	Kartalar (Çeyrekler)		ler		ar		rı
	Birincinin						
	İkincinin						
	Üçüncünün						
	Dördüncünün						

Tablo 3.200. Bütün havaların çeyrekleri, pesten ve tizden yedilikleri, yamakları, üç seslileri ve arızaları – Orijinal eserde sayfa 194.

Seba Yamak Makamların Çeyrekleri	KARTALAR (ÇEYREKLER)						
	Birincinin Yamağı						
	İkincinin Yamağı						
	Varisin (Üçüncü Yamağının)						
	Dördüncünün Yamağı						
muhyayyer eviç mahur	YAMAK MAKAMLARIN YEDİLİKLERİ						
	Birincinin Yamağı						
	İkincinin Yamağı						
	Varisin						
	Dördüncünün Yamağı						
tiz segah acem	Birincinin Yamağı						
	İkincinin Yamağı						
	Varisin						
	Dördüncünün Yamağı						
aşırın	PEST YEDİLİKLERİ						
	Birincinin						
	Dördüncünün						

[illegible]

Tablo 3.202. Bütün havaların göçürülme yerleri – Orijinal eserde sayfa 198.

[illegible]

İllallah

Allah'ın Kuvvetiyle Makamların Nağmelerinden Örnek Eserler:

Birinci Havaların Örnek Nağmeleri:

Birincilerin uşşak makamı: (Ek A Şekil 105), hüseyini aşırın: (Ek A Şekil 106), saba: (Ek A Şekil 107), ısfahan: (Ek A Şekil 108), hüseyini: (Ek A Şekil 109), birincinin ortası: (Ek A Şekil 110), birinci yamağının ortası: (Ek A Şekil 111), birincinin çeyreği: (Ek A Şekil 112), eviç: (Ek A Şekil 113), acem: (Ek A Şekil 114), muhayyer: (Ek A Şekil 115), birinci havanın nim yediliği: (Ek A Şekil 116).

İkinci Havaların Örnek Nağmeleri:

Müstahar: (Ek A Şekil 117), ikinci yamağının çeyreği: (Ek A Şekil 118), hicaz: (Ek A Şekil 119), segah: (Ek A Şekil 120), ikinci havanın ortası: (Ek A Şekil 121), ikinci hava yamağının ortası: (Ek A Şekil 122), ikincinin (neanes) çeyreği: (Ek A Şekil 123), ikincilerin eviçi: (Ek A Şekil 124), şehnaz: (Ek A Şekil 125), nenanonun yediliği: (Ek A Şekil 126), nim yediliği: (Ek A Şekil 127).

Üçüncülerin Örnek Nağmeleri:

Üçüncü yamağının çeyreği: (Ek A Şekil 129), nananın ortası: (Ek A Şekil 130), çargah: (Ek A Şekil 131), yamağının ortası: (Ek A Şekil 132), nananın çeyreği: (Ek A Şekil 133), sağ yediliği eviç: (Ek A Şekil 134), acem: (Ek A Şekil 135).

Dördüncülerin Örnek Nağmeleri:

Dördüncü hava: (Ek A Şekil 136), yegah: (Ek A Şekil 137), rastın çeyreği: (Ek A Şekil 138), rastın üç sesi (üçlü): (Ek A Şekil 139), nevanın ortası: (Ek A Şekil 140), neva yamağının ortası: (Ek A Şekil 142), eviçin çeyreği: (Ek A Şekil 143), sağ yedilik mahur: (Ek A Şekil 144), nim yediliği: (Ek A Şekil 145).

Ek A Şekil 146. Bütün hava sınıflarını içeren şema: (Ek A Şekil 146).

Ek A Şekil 147. Süs şeması

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmanın amacı iki ayrı temele dayanmaktadır. İlki Osmanlı- Türk Musiki nazariyatı kaynaklarına bilimsel ve uygulamaya yönelik yeni bir kaynak daha kazandırarak, Osmanlı Türk musikisi araştırmalarına katkıda bulunmak, ikincisi ise çevirisi ve yorumu yapılan nazariyat kitabının dil açısından taşıdığı önemi göstermektir. Ayrıca çalışmada kilise musikisinin bir nazariyat kitabı olan Konstas'ın kitabının, Osmanlı musikisine kazandırmış olduğu yenilikler de belirtilerek, kilise musikisi çerçevesinden değerlendirilmiştir. Bu tez çalışması ile Konstas'ın nazariyat kitabı incelenmiş, kilise musikisi için kritik olan bir dönemde nazariyat durumu ve Osmanlı – Türk musikisi hakkında önemli bilgiler gün ışığına çıkarılarak, bu iki musiki ile ilgili araştırmalara yeni bir kaynak daha eklenmiştir.

Konstas kilise musikisinde önemli bir kişi olup, 18. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın başlarına kadar İstanbul'da yaşamıştır. Kilise musikisine verdiği hizmetlerle de tanınmış, öğreticilik yapmış ve kilise musiki nazariyatını inceleyip, nazariyat kitabında açıklamıştır.

Konstas genel eğitimi bakımından pek donanımlı bir kişi değildir. Daha çok halk dilini kullanmıştır. Kilise musikisi onun zamanında önemli değişikliklere uğramıştır. Konstas'ın bu değişimlerde rolü büyük olsa da; kişisel çekişmeler yüzünden değişimlerin dışında kalmıştır. Son edindiğimiz bir kaynağa göre; Girit'li Grigoriyos (reformu oluşturan üç kişiden biri) Konstas'tan eserler yazmasını istemiş ve siparişte bulunmuştur.²⁵² Bununla birlikte Konstas'ın bu musikiye olan sevgisi bu kitabı yazmasına sebep olmuştur.

Konstas nazariyat kitabını yazarken eski nazariyat kitaplarından almış olduğu bilgileri kendi diliyle, daha kolay anlaşılacak şekilde değerlendirerek günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Musiki nazariyatının konularını anlatacak özel terimler bulamadığından, kendisi yeni terimler önermiş ve döneminde karışık olan konuları not edip, çözmümleye çalışmıştır. Kilise musikisinin bazı konularında karışmaya neden olan Osmanlı- Türk musikisinde kullanılan terimleri ve bu terimlerin iki yüz sene öncesindeki fonksiyonlarını kullanmış ve açıklamıştır. Buna bağlı olarak

²⁵² Konstas'ın bahsedilen yazmalarının bir kopyasını Selanik Makedonya Üniversitesi Prof. And. Aliğizakis'in özel kütüphanesinde gördük.

Osmanlı- Türk musikisinin konularını da inceleyerek, Batı-Türk ve Rum musikilerinin eksik veya zayıf olan noktalarını vurgulamıştır.

Konstas kitabını musiki bilmeyenler için bir kılavuz olarak yazmıştır. Bu nedenle eser sadece kilise musikisi için değil, ulusal alanda da kültürel bir bakış olarak değerlendirilmelidir ve kendinden sonra yaşamış olan araştırmacılar içinde Konstas'ın kitabı temel kaynak niteliğinde kullanılmıştır.

Bu açıda kilise musikisi, Osmanlı-Türk musikine yapısal yakınlığından dolayı çeşitli konuların araştırmasında aydınlatıcı olabilmektedir. Ses sistemi, nazariyat, güfte, form ve musiki icrası gibi konularda Rumca ve özellikle Karamanlıca yazılmış olan musiki eserleri az sayıda olmakla beraber gerekli yardımcı kaynaklar arasındadır.

Osmanlı-Türk musikisindeki matbu basılı eserlerin çoğu 19. yüzyılın sonlarından itibaren yazılmaya başlanmıştır. Bu dönemden önce yazılmış olan nazariyat kitapları çok sayıda olmamakla birlikte mevcuttur. Müzik repertuarı meşk sistemi ile günümüze kadar ulaşmıştır.²⁵³

Konstas eseriyle yüzyıllara dayanan mevcut kilise musikisi nazariyat sistemini basitleştirmiş ve öğrenciler tarafından daha kolay anlaşılacak bir hale getirmiştir ve Konstas kilise musikisinin eski metoduna göre yazan son kişidir. 18. yüzyılın ikinci yarısında (1850'ler)²⁵⁴ Halacoğlu'dan sonra, öğrencisi de dindışı musiki hakkında bir makale yazmıştır. Yeni metodun öncüsü olarak da dindışı musiki hakkında önemli bilgileri günümüze kadar aktarmış ve yazdığı Karamanlıca eser ile Rum cemaatinin dindışı musikiyle meşgul olmasını sistematik bir şekilde kolaylaştırmıştır. Türkiye'de müzikoloji hakkında yapılan çalışmalar yok denecek kadar azdır (Uslu, 2006, s. xvi.) ve söz konusu çalışmalarda kilise musikisi ve Karamanlıca musiki yayınlarının yer almadığı görülmektedir.²⁵⁵ Konstas'ın eseri özel bir kaynak olarak elimizdedir ve tarihsel, sistematik ve etnomüzikoloji alanlarında Osmanlı-Türk musikisi nazariyatı ve tarihi araştırmalarına da katkıda bulunmuştur.

²⁵³ Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerinde Denemeler*, s. 31-35.

²⁵⁴ Yazar Tinos Adası'nın eski başpiskoposu Kirilos'tur. Eseri henüz basılmamış olmasına rağmen kütüphanemizde bulunmaktadır.

²⁵⁵ Bknz. Behar Cem, *Musikiden Müziğe*, s. 245, 2 no'lu dipnot. Yazar bu konuda Yılmaz Öztuna'nın "Türk Musikisi Ansiklopedisi" adlı eserinde bile Karamanlıca olarak basılmış tek kitap olarak (Mecmua-i Makamat, 1856)'tan bahsettiğini yazmıştır. Bu anlatıma H. Arel ile ilgili kısımda yer verilmiştir. Bu konuda çalışmak isteyenlerin Türk bibliyografyasında pek az bilgi bulacağı burada açığa çıkmaktadır.

Tez çalışmamızdan elde edilen sonuçlar ve öneriler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

Konstas'ın eseri kilise musikisinin eski metoda göre yazılmış elyazmalarının çözülmesinde aydınlatıcı olmuş ve reform dönemindeki kilise musikisinin tarihi olaylarına dair bilgi vermesi açısından katkı sağlamıştır. Konstas kilise musikisindeki en büyük sorunun nazariyatta olduğunu ifade etmiş, kullanışlı olmayan sistemi kısa zamanda sonuç verebilecek duruma getirmiştir. Buna bağlı olarak sistemin karıştırılmış veya kullanılmayan eski işaretlerini basit örneklerle gündeme getirerek, örnek eserlerin kullanışıyla bugün bile mevcut olan nazariyat sorunlarının çözülmesinde yardımcı olmuştur. Örnek olarak kilise musikisinde bugün kullanılan petasti sembolünün farklı yorumları mevcuttur. Konstas ise bu işaretin aynı fonksiyona sahip diğer işaretlerden farkını şöyle açıklamaktadır: “Petastide sıçrama vardır”²⁵⁶. Bundan başka aynı fonksiyona sahip (bulunduğumuz sestten bir ses yukarıya çıkmak) kufisma ile iki ses tamamlanmış olur. Bu durumda petasti işareti bir buçuk tonluk aralık olarak gösterilmektedir. Ancak bu gibi aralıkların uygulamada nasıl oluştuğu eski nazariyat kitaplarının hiçbirinde yer almamaktadır. Böylece petasti için yapılan yorum şudur: “Bir zaman değerinde olan perde iki sekizlik ile bir ses yukarıya ve bir aşağıya inerek petastinin özelliği gerçekleşmiş olur.” Konstas verdiği örnek eserlerle de anlatımını kolaylaştırmış, gösterdiği ve anlattığı her konunun mantıklı bir açıklamasını sunmuştur. Bu durumda eski nota sistemini bilmeyen kimselerin yeni nota sistemini bilerek eski eserleri çözmelerinin mümkün olduğu görülmüştür. Ayrıca eski nota yazım sistemindeki imla kuralları anlaşılacak şekilde ortaya çıkarmıştır.

Eski metotta verdiği ve karanlıkta kalan ritim ve perdelerin zaman değerleri konusunda rupi örnekleri aydınlatıcı olmuştur. Böylece neredeyse her işaretin zaman değeri, ne kadar uzayacağı ve kısalacağını göstermiştir.

Konstas'ın eseri özellikle Yunanlı araştırmacılar tarafından incelenmiş, ancak kanaatimize göre yeterince değerlendirilmemiştir. 16. yüzyıldan itibaren reform tarihi olan 1814'e kadar eski yazının daha açıklayıcı bir şekilde anlatılması için çalışmalara başlanmıştır. Böylece daha stenografik olan eski nota yazım sistemi daha fazla işaretin kullanımıyla anlatılmaya çalışılmıştır. Fakat bu çalışmalar iyi bir noktaya gelse de, sorunu çözmemiş, nota yazım sistemi yorucu, kullanışsız şekli ve karanlıkta kalan noktaları ile kalmıştır. Konstas'ın konu üzerindeki katkısı yeni nota

²⁵⁶ Bu çalışmada 73 sayfaya bknz.

sistemi keşfetmesi ve mevcut olan sistemi en iyi şekilde ve o sistemin işaretleriyle anlatmaya çalışmasıdır. Konstas eserini tarihi reformun gerçekleştirilme tarihinden biraz daha önce yazsaydı, eserinin talihi mutlaka daha değişik olacaktı. Burada önemli olan nokta Konstas zamanındaki nota yazma sisteminin anlaşılacak bir dile getirilmesi ve kilise musikisi nazariyatının başarılı bir şekilde aydınlatılmasıydı. Bu bakımdan Konstas'ın eseri onun da arzu ettiği gibi yeni metodun bir öncüsü olarak, eski metodun araştırmalarında en önemli kılavuzlardan biri sayılmalıdır.

İlk Öneri; Eserin Karamanlıca Türkçe ağızla yazılması dil bakımından önemli bilgi vermekte ve kullanılmayan kelimeleri ve deyimleri de ortaya çıkarmaktadır. Bununla beraber Karamanlıca olarak Osmanlı ve kilise musiki bilgilerini içeren tek ve en eski kaynaktır. Rumca yazılan ve Osmanlı musikisi hakkında bilgi veren (ve şimdiye kadar bilinen) iki eserin²⁵⁷ tersine, Konstas'ın eseri bir edvar olarak kaleme alınmış ve kilise musiki öğretme sürecinde kullanılan bir kitap olmuştur. Halacoğlu kilise musikisi ile Osmanlı musikisi arasında nazari seviyede (5 telli tanbur üzerinde) bir karşılaştırma sunmuştur. Konstas ise bir taraftan kilise ve Osmanlı-Türk musiki nazariyatını tanbur üzerinde göstermiş, diğer taraftan da verdiği örnek eserleriyle bu iki tür musikin ses sistemleri hakkında detaylı bilgi vermiştir²⁵⁸. Tanburun Bizans minyatür ve fresklerinde Bizanslılar tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Osmanlı musikisinde ise 17. yüzyıldan itibaren özellikle Kantemir'in eserinin yaygınlaşmasıyla önem kazanmıştır.(Popescu, *Sources*, 2000, s. 125,126). Bu konuda önerimiz Konstas'ın ve diğer Rum nazariyatçıların eserlerinin günümüz Türkçesine çevirilerek, yayınlanması ve bu eserler üzerinde çalışmalar yapılmasıdır. Ayrıca çeşitli kütüphanelerde²⁵⁹ kilise musikisi nota yazım sistemiyle yazılmış, Osmanlı musikisini içeren Rumca ve Karamanlıca elyazmaları bulunmaktadır. Bu eser bir kılavuz olarak kullanıldığında bugüne kadar bilinmeyen eserlerin okunmasına büyük derecede yardımcı olacaktır.

²⁵⁷ 18. yüzyılda yazılmış olan iki eser Halacoğlu'nun ve Kirilos Marmarinos'un eserleridir. Daha fazla bilgi için kaynaklar bölümüne bknz.

²⁵⁸ Daha önce anlatıldığı gibi bütün eski kilise musikisi edvarlarında nazariyat çalgı (tanbur) üzerinde gösterilmiş (*Metrofoniya* -19. no'lu dipnota bknz-), sesteki uygulamasının yapılabilmesi için de transpozeleri verilmiştir. Hrisantos'un *Büyük Nazariyat Kitabı*'nda verdiği bilgiler aynı yöndedir. Konstas da verdiği örnek eserleriyle nazariyatta olan bilgilerin ses sistemimde nasıl uygulandığı hakkında ayrıntılı bilgi vermiştir.

²⁵⁹ Özellikle Bükreş'teki Royal Akademide kilise musikisinin eski nota yazma sistemiyle yazılmış 350 kadar elyazması bulunmaktadır. Bu elyazmalarının çoğunun bestekarı, İstanbul'da yaşamış Rumlar olup, bazıları ise Rum Patrikhanesinde mugannilik yapmış kişilerdir.

Bugünkü Türk musikinin ses sistemini, makamların (ihosların) karar perdelerini, perde isimlerini ve aralıkları Türk dilinde ifade etmesi ayrı bir bilgi oluşturmaktadır. Kilise musikisinin sekiz ana makamını (ihos) Osmanlı-Türk musikisinin makamlarıyla kıyaslamış ve bu sekiz ana ihostan mevcut olan diğer makamların ortaya çıktığını ifade etmiştir. “İşte bu on iki sestem “dış” musikisinin on altı sesi ortaya çıkmaktadır”.²⁶⁰ Bu noktadan sonra Rum müzisyenler Osmanlı musikisini anlatırken ana olmayan makamlar, şubeler, sözde makamlar, aşiranlar ve tizlerdeki çeşitli ayrımlardan bahsetmişlerdir. Konstas ise anlattığı nazariyatın daha kolay anlaşılması için bu ayrımı yapmıştır. Perde, makam, karar perdesi ve arızaları (göçürülme olayı) gösterdikten sonra örnek eserleri vererek, uygulamaya geçmiş, elyazmasının sonunda kendi düzenine göre makamları sınıflara ayırmıştır. Böylece şube, terkeb, avaze vb gibi terimleri anlatmadan, vermiş olduğu isim ve örneklerden her terimin ne anlama geldiği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Karamanlıca olarak yazılmış ilk kitap olması sebebiyle kendi terimlerini anlaşılacak bir düzeyde kullanmıştır. Burada yedilik(ler), çeyrek havalar, birinciler, nimleme, sağ, çevirme, durak gibi terimleri örnek olarak gösterilebilir. Bahsedilen terimler Konstas döneminde ve daha önce yazılmış olan Rumca ve Türkçe nazariyat araştırmalarını ve eski Osmanlı musikisini daha iyi anlamak için önem taşımaktadır.

Bugün kullanılmayan bazı perdelerin isimleri ve yerleri ortaya koyulmuştur. Örnek olarak *kara düğah* Kantemir’de yada diğer nazariyat kitaplarında yer almamaktadır. Konstas’ta ise bu perdenin yeri segah ve çargah perdelerinin arasında gösterilmiştir ve buselik perdesinin dizisinin inişteki karşılığıdır. Kara düğahla aynı konumda olan bir başka perde de hüzzam perdesidir.²⁶¹ Bu perde hüseyini ve eviç perdelerinin arasında bulunur ve acem perdesinin inişteki yeridir. Sorizen veya sörizen perdesinin yeri yegah ve hüseyini aşiran perdelerinin arasındadır ve bu perde Kantemir’in perde sistemiyle en önemli farkı oluşturmaktadır. Bu çalışmada yer alan elyazmasına göre iki sekizlideki perdelerin toplamı 31’dir. Burada kaba çargah perdesi yer almamakta ve tiz çargahtan tiz hüseyini perdesine kadar nim perde

²⁶⁰ Konstas’a göre dış musikisinin esas sistemi zamanında 16 sestem oluşmuştur ve 12 sestem oluşan sistemin tekrarıdır.

²⁶¹ Popestcu’ya göre, *Sources*, s. 144-145 kavaid-i nağmede bu perde yer almaktadır. Ancak dizinin inişte değil çıkıştaki yeridir.

bulunmamaktadır.²⁶² Diğer bir fark da Kantemir'deki nihavend perdesinin adının kürdi olarak geçmesidir. Perdelerin toplamı (rakam olarak) Hızır Ağa'nın perde sistemiyle uymaktadır. Fark ise sörizen perdesinden başka buselik perdesinin Hızır Ağada nim hicaz, hicaz perdesinin saba, hisar perdesinin suri, tiz hicaz perdesinin tiz saba ve tiz hisar perdesi olarak yer almamasıdır. Hemen hemen aynı farklar Charles Fonton'un perde sisteminde de bulunmaktadır (Popestcu, *Sources*, 2000, s. 145).

Konstas'ın Kantemir'le ses sahası sınırları konusunda da aynı fikirde olduğu görülmektedir. Eski kilise musiki nazariyatçılarının geleneklerine sadık kalan Konstas muhayyer perdesinden, Kantemir ise sümbüle perdesinden yukarıya doğru çıkılmamasını tavsiye etmiştir.²⁶³ Konstas, Kantemir'deki rehavi veya yeni rehavi perdesinin yerine çıkışta rahavi, inişte ise geveşt perdesini göstermiştir. Bundan başka Küçük Artin rehavi perdesini düğah ve segah perdelerinin arasında belirtmiştir. Bu konuda dikkati çeken bir olay da Konstas'ın nim perdeler için birden fazla isim kullanmasıdır. Kanaatimize göre bu konunun iki değişik açıklaması mümkün olabilir. Birincisi aynı perdenin iki değişik isminin bulunması, ikincisi ise aynı perdeler olmayıp, verilen nim perdenin çok yakınında bulunan bir perdeden bahsedilmesidir.²⁶⁴ İkinci ihtimalin doğruya daha yakın olduğu kanaatindeyiz. Konstas'ın eseri bu konuda yardımcı olup, nim perdenin kullanıldığı her makama göre çok az olmak üzere yer değişmektedir. Böylece hicaz makamı için²⁶⁵ çıkışta zemzeme, inişte ise nihavent perdeleri, çıkışta saba ve inişte ise hicaz perdeleri kullanılmıştır.²⁶⁶ Hicaz dörtlüsünün bugün S.A₁₂ S. veya S.A₁₃ B. hatta B. A₁₃ S. aralıkları kullanılmaktadır. Artık ikili aralığı Konstas'ın eserinde açık şekilde gösterilmiş ve bundan başka bu aralıkların çıkışta ve inişte aynı olmadıkları ifade edilmiştir. Örneğin bir buçuk tonluk aralığın pest ve tiz tarafa doğru büyüyüp, küçültebildiğini ifade etmiştir. Hem zemzeme-nihavent perdeleri, hem de hicaz ve saba perdelerinin kullanışıyla tüm hicaz dörtlüsünün çeşitlerini göstermiştir. Aynı olay kara düğah perdesi için de geçerlidir. Bu konudaki önerimiz Rum

²⁶² Konstas'ın Yunanca nüshasındaki her iki tam perde arasında iki adet yarım perde yazılacak olursa, toplam $16 + (15 \times 2) = 46$ adet perde oluşmaktadır. Buradaki orijinal eserin 94a sayfaya bknz. (toplam 31 perde).

²⁶³ Bu çalışmadaki 111 no'lu dipnota ve s. 135 bknz ve Y. Tura, *Kantemiroğlu*, s. 85.

²⁶⁴ Popestcu, *The Sources*, kitabında, bu konu ile ilgili yorumları ilginçtir: Bu terimleri matematik ilmiye terimleri bilmediklerinden dolayı, küçük olan ve diğer majör ve minör dizilerde yarım tonluk aralıklarını, müzisyenler tarafından kullanılmıştır. s. 128.

²⁶⁵ Bu çalışmada yer alan Konstas'ın orijinal eserinde çıkış ve inişteki perdelerin isimleri ayrı olarak verilmemiştir. Bilgiler Yunanca nüshasından alınmıştır.

²⁶⁶ Bu çalışmada 139 sayfa ve 3.165 no'lu tablo'ya bknz.

müziyenlerin perdeler üzerinde yazmış oldukları bilgileri kaleme alınarak, zamanlarında yazılmış diğer nazariyat kitaplarıyla bir kıyaslama yapılması ve kesin sonuçlara varılmasıdır.

Nazariyatı anlatırken tipik bir edebi anlatma şekline girmeyip, tablo, şekil ve bazen de halkın rağbet ettiği deyimleri kullanmıştır. Çizmiş olduğu dairelerin çoğu kendisi ile aynı dönemde yaşamış olan Mehmed Hafid Efendi'nin eserindeki dairelere benzemektedir.²⁶⁷ Bu eserin Konstas ile ortak noktası tiz perdeleri ayırmasıdır.

Tarif ettiği sistemin eksiklerini not etmiş ve diğer milletlerin musikisiyle karşılaştırmış, Arap ve Farsların makamlarındaki göçürölme olayının çok geliştiğini, Rumlarda ise bu sanatın kaybolduğunu belirtmiştir. Aynı anlayışı makam ve perdelerinin isimlendirmesi için de ifade ettiğini görmekteyiz ve Konstas'ın bu konudaki düşüncesine katılıyoruz, çünkü eski Yunanlılardaki her aralığı gösteren harfin detaylı sisteminin Bizans'ta mevcut olmayışı günümüz nazariyat araştırmalarında birçok sorun yaşanmasına neden olmuştur. Önerimiz eski Yunanlılardaki kaynakların değerlendirilip, Farabi'nin eserinden başlayarak perdelerin isimlendirilmesinin araştırılmasıdır.

Bu sonuçlar ve öneriler bundan sonra yapılacak olan araştırmalara ışık tutacak, bu eserle birlikte Bizans kilise musikisi ve Osmanlı Türk Musikisi nazariyat kitaplarının karşılaştırmaları daha bilimsel ve akademik yönden yapılabilecektir.

²⁶⁷ Bu çalışmadaki 3.2.16 ve 3.2.18 şekillere ve orijinal metine bkz. R. Uslu, *Mehmed Hafid Efendi*, s. 25-30, 41-46.

KAYNAKLAR

- Aliğizakis A.** "Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία" (Yunan dini ilahi yazmasında sekiz ihoslar), Selanik, 1985.
- Aliğizakis A.** "Εκκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπερσικά μακάμια" (Kilise İhoslar ve Arap-İran makamları), Selanik 1990.
- Apostolopoulos T.** "Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της Μουσικής Τέχνης" (Apostolos Konstas ve musiki sanatın nazariyatında katkıları), Doktora çalışması, Bizans Müzikoloji Kurumu, Atina 2002.
- Arel H.** "Türk Musikisi Kimindir?", Kültür bakanlığı/865, Kültür Eserleri/112, Ankara, 1990.
- Aristoksenos:** "Armonik unsurları", Yeoryiyadis "Yunanlıların kütüphanesi", Atina 1997.
- Anonim (rahib).** Ayon Oros, Dohiyariyu Manastır kütüphanesi, 1820lerde, 389 kod, yaprak 87v.).
- Bearman P.** "Encyclopedie de l'Islam" Berlin, 2002.
- Balta E.** "Karamanlidika": Additions (1584-1900)-Bibliographie Analytique, Centre d'Etudes d'Asie Mineure, Atina, 1987.
- Balta E.** "Karamanlidika": Vingtieme Siecle-Bibliographie Analytique, Atina, Centre d'Etudes d'Asie Mineure, 1987.
- Bardakçı M.** "Fener Beyleri'ne Türk şarkıları", İstanbul 1993.
- Behar C.** "Klasik Türk Musikisi Üzerinde Denemeler", Bağlam Yayınları, İstanbul, Kasım 1987.
- Behar C.** "Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik", Yapı Kredi yayınları, İstanbul, Ekim 2005.
- Çalıkoğlu E.** "Rumca-Türkçe", Kapadokya Kayseri Favianların Folklorları, *Μικρασιατικά Χρονικά*, 15, 1972, s.125, ve "ρουμι-ουλ-χουρουφ τουρκι ουλ ιπαρε" (Rumi – ul – huruf – türki ul – ipare).
- Dawkins, R.** "Modern Grek in Asia Minor", Cambridge, 1916.
- Devellioğlu F.** "Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat", II. Baskı, 1993.
- Ekincikli M.** "Türk Ortodoksları", Ankara, Siyasal yayınevi, 1998.
- Fedman W.** Music of the Ottoman Court, Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire, Berlin 1996.
- Filoksenis K.** "Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής" (Yunan Kilise Musikinin Sözlüğü), İstanbul, 1868.
- Geyveli İ.** "Apantisma veya Mecmua-i Makamat", Tadeos Tiviciyan basımevi, İstanbul, 1856
- Hacıyakumis E.** "Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)" (Türk Egemenliği esnasında musiki el yazmaları), 1.cilt, Atina 1975
- Hacıyakumis E.** "Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1820)" (Türk Egemenliği esnasında kilise musiki el yazmaları), Yunan Milli Bankası Yayınları, Atina 1980.
- Hannick C.** Katalog der Griechischen hand Schriften der österreichischen National Bibliothek, Wien 1957 ve yeni baskısı Wien 1994.
- Kantemiroğlu,** "Kitāb-ı İlmi'l-Mūsiki alā Vechi'l Hurūfāt", Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı, Yalçın Tura, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.

- Karakatsanis H.** “Θεωρητικόν Αποστόλου Κώνστα του Χίου, Κώδιξ 1867 του 1820 E.B.E., Αθήνα 1995, πανομοιότυπη έκδοση” (Sakızlı Apostolos Konostas’ın Nazariyat kitabı, Yunan Milli Kütüphanesinden 1820 yılındaki 1867 nolu kodu, Atina 1995).
- Kilcanidis P.** (1820 - ~1890). Yazdığı eser: “Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ’ ημάς ελληνικής μουσικής κατ’ αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν, Κωνσταντινούπολις 1881”, (Metotlu öğretim, nazari ve uygulamalı asıl dış ezginin öğrenimi ve yayılması, Arap-Fars müziğine karşı asıl dış ezginin öğretilmesi ve yaygınlaştırılması için Yunan müziğinin nazari ve uygulamalı öğretim metodu.” A. Koromilas ve oğulları matbaasında basılmıştır. Perşembe Pazar Cad No:3, 1881 Konstandinupolis).
- Kirillos.** (Marmaralı) “Εισαγωγή μουσικής κατ’ ερωταπόκρισιν εις ραοτέραν κατάληψιν των μαθητιώντων...” (*Musikiyi okuyanlar için, soru – cevap şeklinde Müziğe giriş...*), Karakatsanis, Atina, 2004.
- Kirilos.** (Marmaralı) Evvelki Tinos adası metropolit Marmaralı, (18.yy.lın ilk yarısı). Yazdığı eser: “Στοιχειωδεστέρα διδασκαλία, περί της έξω μουσικής, εν η περί τε των καθ’ αυτήν σοχμπέδων, και μακαμίων λεγομένων, έτι δε και νημίων, και άλλων τινών τούτοις επιθεωρουμένων, ων η μάθησης προύργου γέντοιτ’ αν τοις καθ’ αυτήν ενεργείν”: Δις musikinin iptidai öğretmesi, şûbeler, makam denilen, nim ve benzerleri hakkında ve bunları öğrenmek isteyenler için mecmuası, 17 Mart 1749.
- Konstantinos.** “Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής” (Eksoteriki (Dış) Musikinin Anlatımı), Patrikhane Matbaası, İstanbul, 1843.
- Konstas A.** (1790–1840). Yazdığı eser: “Μουσική Τεχνολογία...περιέχουσα τους οκτώ ήχους...” (Musiki sanatın sekiz tavrı içeren... TEKNOLOJİ). Elyazısı, ilk olarak 1800’te yazıldı. Burada incelenen kitabın yazıldığı tarih belli değil, fakat 1790 – 1810 arasında yazılmış olmalıdır.
- Nasır A.** “İnceleme ve Gerçeği Araştırma”, Tura Yayınları, İstanbul 1997.
- Özkan İ.** “Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velveleri”, İstanbul 1984.
- Papadopoulos A.** “Kudüs Kütüphanesi, zira Filistin’de ve Kudüs’te bulunan bütün Yunan el yazmaları ve kodları”, 5 cilt, Petropolis, 1891-1915, yeni baskı Brüksel, 1963. 3. cilt, 1899.
- Papadopoulos Y.** “Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ’ ημίν εκκλησιαστικής μουσικής (Kilise Musikinin Tarihine Katkılar”, Kusulinos ve Atanasiadis Matbaası, Atina 1890.
- Papadopoulos Y.** “Ιστορική επισκόπησης της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής” (Bizans Kilise Musikinin Tarih Taraması, Atina 1904).
- Popescu-J & Sırlı A.** “Sources of 18th century music” Panayiotis Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos’ comparative treatises on secular music”, İstanbul 2000, Pan yayınları.
- Popescu E.** “Tanburi küçük Artın” A musical treatise of the eighteenth century, İstanbul 2002, Pan yayınları.
- Popescu E.** “Prens Dimitrie Cantemir “ Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı, İstanbul 2000, Pan yayınları.
- Psahos K.,** “Η παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής (Bizans Musikinin Yazı Sistemi”, Atina, 1917, yeni baskı, Atina 1978, “Diyonisos” yayınları).

- Raasted J.** “The Hagiopolites, a Byzantine Treatise on Musical Theory”, “CIMAGL” 45, Copenhagen 1983.
- Severien S.** “*Karamanlidika, bibliyographie Analytique d’Ouvrages en Langue Turque Imprimés en Caracteres Grecs*”, Atina 3cilt 1958, 1966, 1974 ve 4ncü ve 5.nci cilt Evangelia Balta tarafından ekleyip, 1987, 1991: “*Karamanlidika, Nouvelles Adittions et Complements*”.
- Stathis G.** “H εξήγησις της παλαιάς παρασημαντικής (Eski Bizans nota yazım sisteminin anlatımı”, Atina, 1978).
- Stathis G.** “Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής Ἁγιον Όρος (Ayon Oros’un Elyazmaları” başlığı altında 5 ciltlik bir eserinde Konsta’sın eserleri de içermektedir Atina: cilt 1. 1975, cilt 2. 1976, cilt 3. 1993.)
- Tardo L.** “L’ Antica Melurgia Bizantina”, 1938., “The Hagiopolites, a Byzantine Treatise on Musical Theory”, “CIMAGL” 45, Copenhagen 1983.
- Tuma H.** “H μουσική των Αράβων” (Arapların musiki), Selanik 2006.
- Tura Y.** “Kantemiroğlu, Kitabı İlmi’l – Musiki ala vechi’l - Hurufat”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Temmuz 2001, cilt I,II.
- Uslu R.** “Mehmed Hafid Efendi ve Musiki”, Pan Yayıncılık, İstanbul 2001.
- Uslu R.** Müzikoloji ve Kaynakları, İ.T.Ü. Vakfı yayınları, İstanbul 2006
- Vamvudakis E.** “Συμβολαί εις την σπουδὴν της παρασημαντικῆς των Βυζαντινῶν μουσικῶν, τόμος Α, Σάμος 1938. (Bizans müzisyenlerin musiki yazma sisteminde katkı”, 1. cilt), Sisam, 1938.
- Wright O.** Words without songs, A musicological study of an early Ottoman antology and its precursors, School of oriental and African studies, University of London 1992.
- Yannidis İ.** “Kayseria Mitropolitleri ve Malumat – ı Mütenevvia”. Dersaadet, 1896, Aleksandros Nomismatidis Matbaası, s. 150.
- Zannos İ.** “*Ichos Und Makam*”: Vergleichende Untersuchungen Zum Tonsystem Der Griechisch-Orthodoxen Kirchenmusik Und Der Turkischen Kunstmusik, Orpheus-Schriftenreihe Zu Grundfragen Der Musik, 74 series, Ocak 1994.
- Pappas M.** “*Kilcanidis’in nazariyat kitabı*”, yüksek lisans ödevi, İTÜ, TMDK, Temmuz 2007.
- Pappas M.** “19. yy.da Türk Sanat Musikisinin nazariyatı ve eserleri hakkında Rumca yayınlanmış olan eserlerin Türkçe’ ye çevrilmesi”, bitirme ödevi, 1995, İTÜ, TMDK.
- Anhegger R.** “*Hurufumuz Yunanca: Ein Beitrag zur Kenntnis der Karamanisch-Turkischen Literatur*”, Anatolica, 7, Leiden 1979-1980 dergi
- Balta E.** “Karamanlıca Karamanlidika Basılı Eserler”, Tarih ve Toplum, sayı 62, s. 57-59, İstanbul 1989.
- Balta E.** “Karamanlidika: Nouvelles Additions et Comlements” Bulletin du Centre d’Etudes d’Asie Mineure, VIII, 1990-1991, s. 143-169, Atina, 1992.
- Behar C.** *Türk Musikisinin Tarihi Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar*, Müteferrika, sy.2, 1994, 39, sy.13, 1998, s. 5,6.
- Berkol B.** “Karamanlıca kaynakça”, *Tarih ve Toplum* dergisi, cilt XI, sayı 62, İstanbul 1989.

- Çalıkoğlu, İ.** “Rumca-Türkçe”, Kapadokya Kayseri Favianların folklorları, *Μικρασιατικά Χρονικά*, 15, 1972.
- Εκκλησιαστική Αλήθεια** ("Kilise Hakikati") dergisi, Kilise musiki derneği, İstanbul, 1900-1904 (5 cilt, ek musiki dergisi).
- Eckmann J.** “Anadolu Karamanlı Ağızlarına Ait Araştırmalar, I. Phonetika”, A.Ü. D.T.C.F. Dergisi, VIII (Mart 1): **165**, 1950.
- Kappler M.** “*I Giovani Fanarioti’ e le Antologie di Canzoni Ottomane*”, Annali di ca’ Foscari, Rivista della Facolta di Lingue e Letterature Straniere dell’ Universita di Venezia, Estratto XXX, **3**, 1991.
- Stathis G.** “Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών” (Atina Akademisinin Belgeleri) 1976, Cilt **51**.
- Stathis P.** “Karamanlıca kaynakça”, *Tarih ve Toplum* dergisi, cilt X, sayı **62**, s. 59-60, İstanbul 1989.
- Halacoğlu P.**, (1680-1740).”*Arap-İran, bizim kilise musikiyle mukayesesı*”, makale. İSTANBUL 1728. “*CUMARTESİ MECMUASI*” dergisi, İSTANBUL 1887-1888, **1889** Yayınlayan: M. Paranikas.
- Pappas M.** “Osmanlı – Bizans musiki etkileşimleri”, Bursa “Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu,na sunuş. Nisan 2006.

ÖZGEÇMİŞ

1970 yılında Selanik’te doğdu. İlkokul, Ortaokul ve Liseyi Katerini şehrinde tamamladı.1990 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel bilimler Bölümüne girdi. 1995 yılında mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Programı Yüksek Lisans sınavını kazandı. Bu programı “Kilcanidis’in Kitabı” başlıklı tezi hazırlayarak, 1997 yılında bitirdi. Aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Müzik Tarihi Programı’na başladı. 2000 yılında askerlik görevini tamamladıktan sonra çalışmalarına devam etti. Selanik Musiki Lisesinde Bizans musikisi öğretmeni olarak görev yapmaktadır. 2006 yılında Kantemir Topluluğu ile birlikte CRR konser salonunda bir konser vermiştir.